

VILNIAUS UNIVERSITETAS
FILOLOGIJOS FAKULTETAS

Airidas Labinas

Literatūros antropologijos ir kultūros studijų programa

VIENATVĖS POETIKA PAULO AUSTERIO „NIUJORKO TRILOGIJOJE“

Magistro darbas

Darbo vadovas doc. dr. Paulius Jevsejevas

Vilnius, 2025

Airidas Labinas, *Vienatvės poetika Paulo Austerio „Niujorko trilogijoje“ (The Poetics of Solitude in Paul Auster's „The New York Trilogy“)*, Magistro darbas, vadovas doc. dr. Paulius Jevsejevas, Vilniaus universitetas, Filologijos fakultetas, Literatūros, kultūros ir vertimo tyrimų institutas, 66 p.

Raktiniai žodžiai: Paulas Austeris, Maurice Blanchot, vienatvė, vienišumas, rašymas, skaitymas, metafikcija.

Anotacija: Šiame magistro darbe analizuojama vienatvės reprezentacija Paulo Austerio „Niujorko trilogijoje“, nagrinėjant jos sąveiką su klasikinio detektyvo konvencijomis ir remiantis Maurice'o Blanchot literatūros filosofija. Darbe identifikuojamos episteminės ir ontologinės vienatvės formos, nagrinėjamas jų poveikis skaitančiam ir rašančiam subjektui bei literatūrinės kūrybos ir recepcijos procesui metafikciniame kontekste.

Keywords: Paul Auster, Maurice Blanchot, solitude, loneliness, writing, reading, metafiction.

Annotation: This master's thesis analyses the representation of solitude in Paul Auster's "The New York Trilogy", exploring its interaction with the conventions of the classic detective genre and drawing on the literary philosophy of Maurice Blanchot. The paper identifies epistemic and ontological forms of solitude, examining their impact on the reading and writing subject, and on the process of literary creation and reception in a metafictional context.

TURINYS

ĮVADAS	4
LITERATŪROS APŽVALGA	10
TEORINĖ PRIEIGA	14
Vienatvė klasikiniame detektyve	14
Vienatvė Maurice'o Blanchot literatūros filosofijoje	18
PAULO AUSTERIO <i>NIUJORKO TRILOGIJOS</i> ANALIZĖ	24
I. NUO VIENIŠUMO LINK VIENATVĖS	24
Vienišumas kaip atspirties taškas.....	24
Daug seklių – o kas tiriama?	31
II. SKAITYMO VIENATVĖ	33
Idealūs skaitytojai, realūs skaitymai.....	33
Badaujantys tekstai.....	38
Vienatvės rizika.....	40
III. RAŠYMO VIENATVĖ	44
Kas <i>ėda</i> Fanshawe?	44
<i>Kažkas</i> slypintis ne žodžiuose: trilogija kaip veikalas	48
Veikalas veikale – <i>raudonasis sąsiuvinis</i>	53
Dviprasmiai atsisveikinimai.....	55
IŠVADOS.....	57
BIBLIOGRAFIJA	60

IVADAS

Vienatvės ir vienišumo temos neapleidžia rašytojų ir skaitytojų vaizduotės jau daugelį amžių. Visi, vienu ar kitu gyvenimo momentu, yra patyrę vienišumo skausmus ir vienatvės malonumus. Žinoma, pastarasis – vienatvės malonumas – socialinių medijų amžiuje tampa vis retesne ir sunkiau pasiekiamą socialine bei egzistencine būseną. Socialinėje tikrovėje, kurią nusako, anot filosofo Maurizio Ferrario, „totali mobilizacija“ (Ferraris 2014: 201) – priklausomybė nuo mobiliųjų įrenginių, kompiuterių, informacinių technologijų – net galimybė suvokti *buvimą vienumoje* nesijaučiant vienišai tampa miglota. O vienišumas, priešingai, ne tik dažnėja, bet virsta globalia problema¹.

Vienišumas, izoliacija ir susvetimėjimas taip pat nėra retos temos detektyvo žanre, tačiau dažnai likdavo tiriamų nusikaltimų – *detektyvinių procesų* – pakraštyje. Jau Viktorijos epochoje detektyvinė proza buvo laikoma literatūrine plotme, kuri vaizduoja ir atliepia kultūrinį nerimą susijusį su tapatybės, savasties, visuomenės ir individo santykio problemomis (Walton 2015). Vienišumas yra ypač svarbi tema XX moderniajame detektyve (literatūroje – „kietajame“ detektyve (*hardboiled detective*); kine – nuaruose (*film noir*)). Seklio vienišumas čia kyla iš susvetimėjimo su poindustrine, fragmentuota visuomene, o teisingumo siekiama individualiai, dažnai priešstatoje su korumpuotomis teisinėmis institucijomis, kurios atstovauja savo, o ne sociumo interesus. Seklys veikia ne iš lojalumo sociumui, o iš motyvacijos likti ištikimu asmeniniam moraliniam kodeksui.

Paulo Austerio (1947–2024) romanas, šio **darbo objektas** *Niujorko trilogija* (*The New York Trilogy*, 1985–6; į lietuvių kalbą vertė Laimantas Jonušys, 2006) taip pat įsitraukia į vienišumo ir vienatvės diskursą: *Niujorko trilogijos* pagrindiniai veikėjai yra vieniši, kamuojami sutrikusių, susvetimėjusių ar apskritai nurykusių santykių su kitais. *Stiklo miesto* Quinnas yra našlys, netekęs žmonos ir sūnaus, tapęs atsiskyrusiu vienišiumi; *Šmėklų* Mėlynasis yra priverčiamas būti izoliacijoje, vienišumas persmelkia jo santykius su sužadėtine ir išoriniu pasauliu; *Užrakinto kambario* Pasakotojo vienišumo priežastys yra abstrakčiausios, kylančios iš jo tapatybės susipynimo su dingusio vaikystės draugo Fanshawe tapatybe. Vienišumas figūruoja Austerio trilogijos naratyve, tad išlaikoma sąsaja su detektyvo žanro istorija, tačiau negalime ignoruoti, jog *Niujorko trilogija* visgi priskiriama

¹ Pavyzdžiui, 2024-ais metais Pasaulinė Sveikatos Organizacija (angl. WHO) paskelbė vienišumą „tylia epidemija“, kuri kelia grėsmę sveikatai (<https://shorturl.at/IVBXo>).

*antidetektyvinei prozai*² – literatūrinei fikcijai, kuri pasitelkia detektyvinę pasakojimo formą tyrinėti filosofinio pobūdžio klausimus, sykiu reflektuodama detektyvinio pasakojimo modelį ir jo ideologines prielaidas.

Austerio trilogija būtent reflektuoja, parodijuoja ir ardo žanro konvencijas. Visi detektyviniai procesai žlunga, tirama byla (jei tokios esama) tampa antraplanės reikšmės, o du iš trijų veikėjų formaliai net nėra sekliai: Quinnas yra detektyvinės prozos rašytojas; Pasakotojas yra literatas, kuris apsiima tvarkyti Fanshawe'o literatūrinį palikimą; tik Mėlynasis dirba sekliu ir atitinka „kietojo seklio“³ tipą, ir iš pažiūros neturi reikalų su „rimtąja“ literatūra, bet yra priverčiamas rašyti reportažus apie Juodąjį, kuris leidžia dienas rašydamas ir skaitydamas. Rašymas, skaitymas ir apskritai naratyvinis menas atsiduria autorefleksijos akiratyje. Knygoje, kuri priešinama konvenciniam detektyvui, vienišumas (ir vienvietė) taip pat reflektuojamas ne tik socialinės, bet egzistencinės ir galiausiai metafikcinės problematikos akiratyje.

Mano požiūriu, *Niujorko trilogijoje* vienvietė atsiskleidžia ne tik kaip romano veikėjų išgyvenama psichologinė ar socialinė patirtis, bet ir struktūruoja tekstą skaitymo bei rašymo lygmenyse. Tad darbe keliu **problema** – kaip vienvietė gali būti ne tik pasakojimo tema ar motyvas, bet ir paties teksto raiškos būdus formuojanti sąlyga?

Čia reikia trumpo komentaro apie *vienišumą* ir *vienvietę*. Šiame tyrime preliminariai remiuosi intuityvia, tačiau reikšminga skirtimi tarp šių sąvokų. Nors ir kasdienėje kalboje jos vartojamos sinonimiškai, visgi objektai ir reiškiniai, į kuriuos nurodo, skiriasi.

Vienišumas (*loneliness*) nurodo į psichologinę ir neigiamą emocinę būseną, kylančią iš prasmingų socialinių santykių trūkumo. Larsas Svendensas išskiria bent tris vienišumo formas: kaip trumpalaikį jausmą (pvz., patyrus atstūmimą), pereinamąją būseną (pvz., išgyvenant gedulą) ir chronišką nuotaiką (pvz., jaučiant susvetimėjimą) (Svendens 2015: I skyrius). Vienišumą apibrėžia tai, jog jis patiriamas „vidujai“, subjektyvioje patirtyje, tačiau, kaip pažymi Svendensas, vienišumo jausmas gali persmelkti tikrovės patirtį, gilindamas

² XX a. viduryje atsiradusi literatūros tendencija, kuri nukreipta prieš klasikinio detektyvo konvencijas, dažnai jas ardo ir reflektuoja, trindamos ribą tarp popkultūros ir „aukštojo“ meno (Holquist 1971; Tani 1984; Kravitz 2013). Dėl reiškinio netolydumo ir pamatinės antižanrinės intencijos, turi daug sąvokinių atmainų – metafizinis ar filosofinis detektyvas, postmodernusis detektyvas ir t.t. Aš teikiu pirmenybę *antidetektyvo* sąvokai, laikydamasis (nors ir ne griežtai) Okhamo skustuvo principo – apibūdinimai kaip „metafizinis“ ir „postmodernusis“ yra įkrauti konotacijomis, kurios dažniau apsunkina, o ne padeda diskutuojant apie literatūros reiškinį meninį savitumą. *Antidetektyvinis*, šiuo požiūriu, labiausiai išlaiko savo neutralų „techninį“ aspektą.

³ Ciniški sekliai kaip Raymondo Chandlerio Phillipas Marlowe ar Dashiellio Hammetto Samas Speidas, kurie dažnai įvardinami kaip „hardboiled dicks“. Nieko nepadarysi.

izoliacijos ciklą, kuomet kiti žmonės atrodo atšiaurūs ar abejingi ir dėl to vienišas subjektas vengia užmegzti ryšį (Svendens 2015: *ibid.*).

Vienatvės (solitude) sąvoka neturi aiškių teigiamų ar neigiamų emocinių konotacijų, o tiksliau talpina gausą reikšmių ir nurodo į žymiai labiau ambivalentišką būseną. Vienatvė gali būti tiek vienišumo fizinė ir socialinė išraiška (tapimas atsiskyrėliu/-e; izoliacija; ištrėmimas iš bendruomenės ir t.t.), tiek savanoriškas atsitraukimas introspekcijos, kūrybiniais ar dvasiniais tikslais. Edwardo Engelbergo teigimu, vienatvės ambivalencijos priežastis yra jos reikšmės istorinis ir kultūrinis kitimas, o sukaupia asociacijų ir konotacijų gausa neleidžia vienareikšmio apibrėžimo ir dažnai – švarių skirčių (Engelberg 2001: 1–8).

Būtent Austerio trilogijos kontekste vienišumas ir vienatvė veikia skirtingai, jų objektai ir subjektai persidengia, tačiau nesutampa. Svarbu šio tyrimo kontekste turėti omeny, jog vienatvė apima ne tik socialinę, bet ir egzistencinę stovėseną ir nėra redukuojama į psichologinę kategoriją. Atsižvelgiant į trilogijos antižanrinį ir autorefleksyvų pobūdį, vienatvę produktyvu apmąstyti per (1) skaitymo ir (2) rašymo perspektyvas. Atitinkamai, tam bus pasitelkiami (1) klasikinio detektyvo žanro tyrimai, kuriuose figūruoja pažintinėse ir interpretacinėse skaitymo praktikose latentiskai veikianti vienatvės samprata; ir (2) prancūzų filosofo Maurice'o Blanchot (1907–2003) literatūrinės filosofijos sąvokos, parankios reflektuojant rašymo praktikos reprezentaciją trilogijoje. Šio **darbo tikslas** yra konceptualizuoti vienatvės sąvoką *Niujorko trilogijos* kontekste ir išskleisti *vienatvės poetiką* – kaip teminę ir struktūrinę romano organizacijos strategiją, veikiančią egzistenciniu ir metafikciniu lygmenimis.

Tikslui pasiekti keliama šie darbo **uždaviniai**:

1. Apibrėžti vienišumo ir vienatvės sąvokas klasikinio detektyvo žanro ir Maurice'o Blanchot literatūros filosofijos rėmuose.
2. Ištirti vienišumo ir vienatvės raišką bei tarpusavio sąveiką naratyviniame, epistemologiniame bei ontologiniame *Niujorko trilogijos* lygmenyse.
3. Remiantis apsibrėžta episteminės vienatvės kaip detektyvinio žanro prielaidos samprata, ištirti jos veikimą trilogijoje ir skaitymo akto refleksijoje.
4. Remiantis Maurice'o Blanchot esminės vienatvės samprata, ištirti kaip rašymo aktas atsiskleidžia kaip giluminė trilogijos paradigma, formuojanti savo raiškos būdus.

5. Ištirti kaip subjektai artikuliuoja trilogijos kaip veikalo ontologinius procesus per metanaratyvinę raidą.

Tyrimo metodai

Magistro darbe kaip tyrimo metodą taikau žanrinę ir naratyvinę analizes, derindamas jas su literatūros filosofijos prieiga.

Pirma, atlieku teorinę rekonstrukciją, siekdamas suformuoti vienatvės sąvoką detektyvo žanro tradicijoje. Ši rekonstrukcija atliekama tiriant ideologines ir epistemologines žanro prielaidas, bei analizuojant, kokią tikrovės sampratą, jos pažinimo ir interpretacijos sąlygas suponuoja klasikinis detektyvas. Šitai padės tirti kaip Austeris parodijuoja ir kritiškai reflektuoja šių prielaidų veikimą. Kadangi į žanrą žvelgiu ne tik kaip į uždara konvencijų sistemą, o kaip į kultūrinį reiškinių, su kuriuo sąveikauja skaitytojai, svarstau tam tikras detektyvo žanro patrauklumo priežastis, kurios taps reikšmingos I ir II teksto analizės skyriuose.

Antra, rekonstruoju Maurice'o Blanchot esminės vienatvės sampratą, iškeldamas pagrindines idėjas, kurias taikau analizuodamas rašymo akto raišką ir autorefleksiją Austerio trilogijoje. Kadangi Blanchot rašymui būdingi antimetodiniai, nesisteminiai ir vietomis beveik misticistiniai bruožai (Oxenhandler 1962: 41–42), šioje analizėje nesiekiami formuoti griežtai schematišką teorinį aparatą, tačiau išlaikomas kiek įmanoma nuoseklus tyrimas, fiksuojantis, kaip esminė vienatvė reiškiasi tiek teksto turinyje, tiek naratyvinėje struktūroje.

Galiausiai, remdamasis atidžiu teksto skaitymu, analizuoju vienišumo ir vienatvės raiškas iš apsibrėžtų perspektyvų. Atskleidžiu kaip šios formuoja kūrinio prasmės lauką, skaitymo ir rašymo refleksiją. Šie metodai ir prieigos leis išryškinti vienatvės reiškinių iš kelių glaudžiai susijusių perspektyvų ir leis daryti įžvalgas apie jų estetinę bei kultūrinę svarbą.

Darbo eiga

„Literatūros apžvalgoje“ aptariu pagrindinius šaltinius Austerio studijų kontekste; apžvelgiu bendrąsias Austerio tyrimų tendencijas ir preliminarai nustatau savo poziciją jų atžvilgiu.

„Teorinės prieigos“ skyrius sudarytas iš dviejų dalių: analizuodamas įtakingus mokslinius straipsnius apie moderniojo ir postmoderniojo detektyvo žanrą, aprašau episteminės vienatvės sampratą, kurią pasitelkiu II skyriuje „Skaitymo vienatvė“; taip pat analizuoju Maurice'o Blanchot *esminės vienatvės* sampratą, kurią pasitelkiu III skyriuje „Rašymo vienatvė“.

Niujorko trilogijos teksto interpretacija sudaryta iš trijų skyrių. I skyriuje analizuoju kaip trilogijos tekste (daugiausiai susitelkiant į pirmąją dalį *Stiklo miestas* ir remiantis *Šmėklomis* bei *Užrakintu kambariu* labiau iliustratyviai) vaizduojamas vienišumas ir argumentuoju, kodėl teksto teminė raida ties juo, kaip socialiniu ir psichologiniu reiškiniu nesustoja, o iškelia bendresnę – vienatvės – episteminę ir ontologinę problemą. II skyriuje analizuoju *skaitymo vienatvės* vaizdavimą santykyje su klasikinio detektyvo žanro konvencijomis, parodijuojamomis trilogijoje. III skyriuje analizuoju rašymo vienatvės kaip egzistencinės patirties ir romano poetikos principo autorefleksiją, remdamasis Blanchot *esminės vienatvės* sąvoka pateikiama knygoje *Literatūros erdvė* (*L'Espace littéraire*, 1955).

Darbo aktualumas ir naujumas

Lietuvoje Austeris ir jo darbai nėra gausiai tirti. Laurynas Katkus yra parašęs recenziją apie *Niujorko trilogiją*, pasirodžius vertimui (Katkus 2007). Visgi *Niujorko trilogija* yra klasikinis postmodernios literatūros kūrinys, kurio filosofinių bei kultūrinių problemų refleksija yra vertinga dėl unikalios indėlio į šiuolaikinį literatūros diskursą apie vienišumą ir vienatvę. Aktualumą tarptautiniame kontekste paliečiu „Literatūros apžvalgos“ skyriuje.

Apie originalą ir vertimą:

Savo tyrime naudoju originalų, anglišką *Niujorko trilogijos* tekstą (Auster 2004), tačiau vietomis, kur reikia trumpesnių citatų, naudoju Laimanto Jonušio vertimą (Auster 2006), įvertinęs, kad šis adekvačiai perteikia teksto esmę (kitu atveju pateikiu išnašose komentarą apie pasirinkimus koreguoti vertimą). Motyvacija varijuoti tarp originalo ir vertimo daugiausiai stilistinė.

Trumpinių žodynas cituojant:

CG – City of Glass

G – Ghosts

LR – Locked Room

SM – Stiklo miestas

Š – Šmėklos

UK – Užrakintas kambarys

LITERATŪROS APŽVALGA

Austerio tyrimų lauke gausu įvairių interpretacinių prieigų. Per maždaug keturiasdešimt metų nuo Austerio išgarsėjimo pasauliniu mastu su *Niujorko trilogija*, pasirodė daugybė straipsnių ir monografijų, kurių čia visų nesiimsiu aptarinėti dėl savaimės suprantamų suvaržymų. Bet selektyviai apžvelgsiu tam tikras kryptis (stovyklomis jų nepavadinsi), kurios vyraavo Austerio *Niujorko trilogijos* tyrimuose ir išskirsiu tai, kas vertinga šitam vienatvės temos tyrimui.

Niujorko trilogijos pasirodymas ir išpopuliarėjimas pirmiausia sutapo su prancūziškosios mąstymo ir literatūros tyrinėjimo krypties – poststruktūralizmo įsigalėjimu JAV (apie Austerio santykį su prancūzišku mąstymu žr. daugiau McKean 2010). Jacqueso Derrida dekonstrukcija ir Jacqueso Lacano psichoanalizė suformavo galias interpretacines vagas, kuriomis literatūros kritikai ir teoretikai sekė daugelį metų skaitydami Austerį. Ryškiausi atstovai yra Alison Russell (Russell 1990), Stevenas E. Alfordas (Alford 1995), Berndas Herzogenrathas (Herzogenrath 1999), Paulas Jashanas (Jashan 2003), Bruno Penteado (Penteado 2013) ir kt. Jų skaitymai pabrėžė teksto prasmės polisemiją, ontologinių hierarchijų tarp autoriaus, teksto ir skaitytojo išardymą ir sureikšmino tapatybę esant „lingvistiniu ir tekstiniu dariniu“ (Alford 1995: 30).

Visgi šių autorių interpretacijose vienatvės tema retai apmąstoma kaip atskiras objektas ir figūruoja nebent kaip veikėjų socialinė būklė, kurios neverta giliau reflektuoti dekonstrukcijos ar psichoanalizės perspektyvose. Nors neturiu galimybių išsiplėsti kodėl taip yra, galima numanyti, jog tai pirmiausia impulsas atsiriboti nuo vienatvės tariamo „emocionalumo“ ir jos psychologizavimo (nors būtent šis psychologizavimas, kaip minėjau, kyla nedarant skirties tarp vienišumo ir vienatvės). Antra, ignoruodamos vienatvės svarbą trilogijoje, šios prieigos ignoruoja egzistencinius romano aspektus ir taip apriboja jo interpretacinį potencialą. Čia verta išskirti kitą tyrėjų kryptį.

Šie tyrėjai kritikuoja pernelyg dekonstruktyvias ar psichoanalitines *Niujorko trilogijos* interpretacijas, teigdami, kad tokie skaitymai nepakankamai atsižvelgia į romano antiteoretinius elementus ir paties Austerio dviprasmių santykį su postmodernizmu. Pavyzdžiui, Williamas Lavenderis teigia, kad Austeris sabotuoja kritinės analizės bandymus, imituodamas ir parodijuodamas skirtingas teorines prieigas naratyviniu lygmeniu (Lavender 1993). Romanas konstruojamas taip, kad atitiktų modernistines ir postmodernistines analizės

schemas, tačiau kartu atskleidžia jų vidines prieštaras, pabrėždamas literatūros unikalumą sąveikaujant su kitais kritiniais diskursais (Lavender 1993: 238–9).

Scottas Dimovitzas dar aršiau ginčijasi su postmoderniais skaitymais (ypač su A. Russell dekonstruktyvia interpretacija), kritikuodamas *Niujorko trilogijos* pavertimą postmodernių teorijų šabloniška iliustracija (Dimovitz 2006: 615). Dimovitzas iš esmės ginčija tai, jog Austeris ieško kūrybinės erdvės anapus postmodernizmo loginių išvadų apie kalbos, tapatybės ir tiesos kontingenciją, reflektuodamas ir atmesdamas Samuelio Becketto *proto-postmodernią* estetiką, turėjusią įtakos J. Derrida, R. Bartheso ir kitų su poststruktūralizmu ir postmodernizmu siejamų autorių mąstymui (Dimovitz 2006: 614). Dimovitzo teigimu, Austeris grįžta prie „senesnio“, J. P. Sartre'o įkvėpto egzistencializmo, kuriam rūpi subjektyvybės konstitucija Kito žvilgsnyje, o ne prie Lacano psichoanalizės suinteresuotos subjektyvybės formavimu simbolinėje tvarkoje (Dimovitz 2006: 624–5). Savo tyrime poroje vietų sugrįšiu prie Dimovitzo pozicijos, nes jis pateikia vertingų įžvalgų apie kalbos ir izoliacijos santykį *Niujorko trilogijoje*. Tačiau savo skaityme iškelsiu probleminį aspektą, jog Dimovitzas rizikuoja Austerio „anti-postmodernumą“ paversti dar vienu teksto pamatinę ambivalenciją uždarančiu naratyvu.

Ar įmanoma tarpinė pozicija? Čia verta atsigręžti į Jeffrey T. Nealoną, kurio straipsnis „Work of the detective, work of the writer: Paul Auster's City of Glass“ (Nealon 1996) dalinai įkvėpė mano paties tyrimo užmojį ieškoti *vienatvės* sąvokos eksplikavimo trilogijoje. Tai, mano žiniomis, vienintelis akademinis straipsnis, taikantis M. Blanchot⁴ literatūros filosofijos sąvokas *Niujorko trilogijos* (tačiau tik pirmos dalies – *Stiklo miesto*) interpretacijai.

Nealonas analizuodamas *Stiklo miestą* taiko Blanchot samprotavimus apie *veikalo-darbo* (*work, œuvre*) sąvoką. Nealonas teigimu, „[...] *Stiklo miestas* siūlo susidurti ne tiek skaitymu kaip žaismės ir galimybių erdve, [...] kiek su (ne)galimybe, dvejonėmis ir atsaku į kitybę rašymo erdvėje [...] (Nealon 1996: 95). *Darbas* – tai procesas, kurio metu žmogus organizuoja tikrovės elementus į *veikalą*, kuris toliau keičia pasaulį ir jį patį. Per darbą ir veikalą paneigiama pirmapradė būtis ir realizuojama idėja, kad ši taptų naudinga, orientuota į tikslą. Nealonas pateikia pavyzdį: vamzdžiai, dujos ir akmenys paneigiami kaip skirtingi būties vienetai ir suvienijami į naują sudėtinę būtį, kuri aktualizuoja „šilumos“ idėją (Nealon

⁴ Taip pat yra María Laura Arce monografija „Paul Auster and the Influence of Maurice Blanchot“ (Arce 2016), bet šis tekstas yra itin prastos akademinės kokybės (tiesą sakant, beveik nepaskaitomas) ir iš nepatikimos leidyklos.

1997: 97). Teleologinė pažanga link darbo užbaigimo įmanoma daugumoje žmogaus veiklų, išskyrus vieną – *rašymą*. Panašiai kaip poststruktūralistai, Nealonas teigia, jog atskiri žodžiai negali būti suvienyti į didesnę visumą, kuri patenkinamai paneigtų jų skirtingumą ir kurioje žodžiai būtų vienareikšmiai, vieningai perteikiantys pastovią teksto reikšmę. Net ir po to, kai darbas „baigiamas“, tarkime, rašytojas nutraukia fizinį teksto kūrimo procesą (jo ranka nustoja rašyti, jis pakyla nuo stalo, išeina iš kambario), teksto vienetai išlaiko semantinę autonomiją, stumdami prasmę bet kuria kryptimi. Tačiau rašymas, priešingai nei skaitymas, neįgalina subjektyvios prasmės kūrimo. Iš to randasi tam tikra rašytojo frustracija prasmės nestabilumo akivaizdoje, kurią išsamiau aptarsiu „Teorinės prieigos“, Blanchot skirtoje dalyje.

Atotrūkis tarp Nealono ir postruktūralistų iškyla apmąstant skaitytojo ir rašytojo pozicijų skirtumą. Nealono teigimu, skaitytojo darbas gali būti baigtas, kai jis baigia skaityti knygą: „skaitytojui paslaptis visad baigiasi, nepriklausomai nuo to, ar ji išvis išsprendžiama. Net jeigu seklys sužlugdomas ar nužudomas, knyga pasiekia apibendrinančią pabaigą (nepriklausomai nuo to, kiek tai tenkina ar netenkina skaitytoją). Tokios prabangos rašytojas ir seklys neturi. [...] Pasibaigus istorijai, skaitytojas gali nuspręsti, „ar tai ką nors reiškia, ar ne, tačiau iš pačios istorijos erdvės – iš tenykštės rašytojo ir seklio vietos – toks tikrumas niekada nėra lengvai pasiekiamas.“ (Nealon 1996: 93). Nealonas įžvelgia Austerio *Stiklo miesto* interpretacinę polisemiją, kuri, nors ir reikalauja iš skaitytojo pastangų, visgi suteikia tam tikrą skaitymo *jouissance*: „[p]radėti naują [skaitymo] nuotykį – ypač skaitant iš naujo itin tankius tekstus – yra subjektyviai praturtinanti patirtis. Rašytojui [...], deja, pradėti naują ar sugrįžti prie „nepabaigtos istorijos“ yra skausmingas, tačiau keistai būtinas procesas“ (Nealon 1996: 106–7).

Nealonas bando įtraukti į refleksijos akiratį egzistencines sąlygas reikalingas rašytojui – tai, ką reiškia ir ko reikia subjektui būti rašymo procese, gyventi su kitais subjektais anapus jo. Čia Nealonas įžvelgia postruktūralistinių interpretacijų trūkumą, jog rašytojas, jeigu laikomas ne tik autorine teksto funkcija, bet egzistenciniu subjektu, lieka teorinės žiūros užribyje. Dėl to verta susitelkti į Nealono užsimenamą, bet, deja, išsamiau neplėtojamą *esminės vienatvės* sąvoką. Mano požiūriu, vienatvės sąvoka atvertų erdvę mąstyti ne tik apie polisemijos procesus skaitymo ir rašymo aktuose, bet ir abiem atvejais kylančias egzistencines rizikas, kurios lieka neeksplikuotos Nealono tyrime. Juolab, mano

blanšotiškasis skaitymas turi ambiciją įtraukti visas trilogijos dalis, ypač susitelkiant į *Užrakintąjį kambarį*, kuris rašymo problemą aštriau akcentuoja negu *Stiklo miestas*.

Savo tyrimą taip pat laikau bandymu rasti tarpinę poziciją tarp šių krypčių, išnaudojant kiekvienos krypties produktyviausias išvalgas: reflektuoti Austerio metafikcijos ardantįjį potencialą, tačiau žvelgti į jį kaip Austerio literatūrinės poetikos priemonę, kuria jis ieško formos reflektuoti nerimą susijusį su gyvenimu postmoderniame metropolijoje. Klaidinga būtų manyti, jog *Niujorko trilogija* konstruojama pagal klišinį „postmodernizmo literatūros“ kurpalių, kurios tikslas yra betiksliskumas, savęs paneigimas, ir paralyžiuojantis *mise en abyme*. Toks tekstas išduoda ne tiek savo destruktivią bejėgystę, kiek už jo esantį pernelyg savimi patenkintą autorių. Austeris, be abejonės, yra ironiškas rašytojas, kuris kritiškai įsitraukia į dialogą su literatūros teorijomis ir praktikomis, tačiau *Niujorko trilogijos* branduolys – ne dekonstrukcinis, o egzistencinis. Netgi *Niujorko trilogijai* deklaravus savo sąlyginumą – pradėjus pasakojimą nuo paklydusio skambučio, kuris išjudina šį fikcinį „minties eksperimentą“⁵ – vienišumo ir vienatvės patirtis netampa tiek pat sąlygiška ir mažiau žmogiška.

⁵ Plg. Iš Austerio negrožinio rinkinio *The Red Notebook*, tryliktas pasakojimas yra apie aplinkybes įkvėpusias *Niujorko trilogijos* atsiradimą – paklydusį skambutį Paului Austeriui, teiraujantis Pinkertonų, garsios seklių agentūros JAV, paslaugų. Austeris, kaip ir Quinnas, pirmuosius kelis kartus atsisakė, bet pradėjo svarstyti, kas būtų buvę, jei būtų išties apsimetęs sekliu. Austeris teigia praėjus keliems metams po trilogijos pasirodymo vėl sulaukęs paklydusio skambučio, tik šįkart nepažįstamas teiravosi Quinno. Žinoma, ši istorija, kaip ir daugelis tokių Austerio tekstų, turėtų būti vertinamas atsargiai kaip galimai dar vienas tikrovės ir fiktyvumo ribas ardantis gestas ir autorinis pokštas (Auster 2014: 262–4).

TEORINĖ PRIEIGA

Šioje dalyje aptarsiu pagrindinę teorinę medžiagą ir sąvokas, kuriomis remiuosi savo Austerio trilogijos skaityme. Matau poreikį aprašyti dvi savitas vienatvės sampratas, kurios sąveikauja tiriamajame tekste:

1) *Skaitymo vienatvė*, kurią savo klasikinio detektyvo žanro analizėje ir I-II skyriuje apibrėžiu kaip vienatvę nukreiptą į subjekto episteminių sau-pakankamumą. Tai ir svarstau poskyryje „Vienatvė klasikiniame detektyve“, analizuoju kelių klasikinio detektyvo tyrėjų „klasikinius“ tekstus ir iškeliau *vienatvės* sampratą veikiančią žanro ideologinėje struktūroje.

2) *Rašymo vienatvė* konceptualiai yra glaudžiai susijusi su Blanchot *esminės vienatvės* sąvoka, tačiau dėl struktūrinio tyrimo aiškumo, renkuosi teikti pirmenybę pirmajai sąvokai. Blanchot literatūros veikalo *esminė vienatvė* apima skaitymo ir rašymo aktus, tačiau kadangi III skyriuje mane domina Austerio *rašančiojo* subjekto pokyčiai literatūros kalbiniuose procesuose, išlaikau analitinį žiūros tašką į būtent šį aspektą. Poskyryje „Vienatvė Maurice'o Blanchot literatūros filosofijoje“ aptariu *esminės vienatvės* sąvoką sutelkdamas dėmesį į rašymą ir rašytojo poziciją.

Vienatvė klasikiniame detektyve

Klasikiniame detektyve vienatvė nėra atvirai tematizuota, tačiau latentiniu būdu veikia kaip viena pamatinių detektyvo žanro prielaidų. Peteris Hühnas savo naratologinėje detektyvo žanro ir skaitymo modelių analizėje išskiria, jog detektyvo žanras yra pirmiausia kelių istorijų konkurencija dėl nusikaltimo, jo įvykdymo aplinkybių, galimybių ir motyvų (Hühn 1987: 451). Konkuruojančios istorijos yra nusikaltėlio, siekiančio išlaikyti nusikaltimo istoriją *privačia*, ir seklio, kurio interesas yra nusikaltėlio istoriją paversti *vieša*, taip atkuriant socialinį teisingumą. Seklio nusikaltimo „teksto“ skaitymas demaskuoja nusikaltėlio hermetišką interpretaciją ir įtvirtina savo aiškinimą kaip adekvačiausią ir visuotinai priimtą. Seklys taip pat paneigia kitas, skubotas ir tingias, interpretacijas, atsirandančias dėl nusikaltėlio sumėtytų pėdų, paliekamų *red herrings* – klaidinančių įkalčių, kuriais sociumas ir teisingumo institucijos (policija) greitai patiki. Tad, anot Hühno, seklys konkuruoja ir su detektyvinio romano skaitytojų sociumu, ir su juos atstovaujančiais

oficialiais teisiniais *autoritetais*, kurių interpretacijos pasirodo esančios nekompetentingos (Hühn 1987: 456).

Hühnas, apibendrindamas seklio kaip meistriškojo skaitytojo vietą detektyviniame ir kultūriniame disкурse, teisingai užčiuopia šios figūros psichologinį patrauklumą akademikams, rašytojams ir kitokiems intelektualams: „[v]ienišas ir (socialiai) marginalizuotas intelektualas turi galią pašalinti grėsmes socialinei tvarkai, paprasčiausiai *skaitydamas*, t.y. interpretuodamas ir išaiškindamas šias grėsmes.“ (Hühn 1987: 464). Visgi Hühnas apsiriboja tik socialiniu vienišumo aspektu, nors tam tikra vienetinė forma implicitiškai veikia skaitymų konkurencijos praktikoje. Vienišumas, kaip psichologinio subjekto ypatybė, yra antrinės svarbos pagrindiniam detektyviniam procesui, nes nepriklausomai nuo seklio socialumo (ar tai būtų uždaras, antisocialus ekscentrikas kaip Šerlokas Holmsas, ar kalbus, šarmingas salonų seklys kaip Erkiulis Puaro), jie pirmiausia renkasi episteminę vienetę, kurioje atsiribojama nuo banalaus žinojimo ir gatavų interpretacijų. Tačiau seklys laikinai nusišalindamas nuo socialinės tvarkos apskritai nenusišalina nuo racionaliosios tvarkos. Priešingai, racionalumas išlieka interpretacijos universalumo ir komunikabilumo sąlyga, o episteminė vienetė socialiai neizoliuoja – net jeigu seklys nustumiamas į visuomenės paraštes, jis toliau gina socialinės tvarkos *status quo* (Dimovitz 2006: 614). Skaitytojai teksto viduje ir išorėje pripažįsta seklio perskaitymą kaip teisingiausią ar net genialų, o seklys įtvirtinamas kaip *autoritetinė* teksto prasmės instancija.

Visgi santykis tarp detektyvo autoriaus ir skaitytojo lieka asimetriškas. Autorius yra *ir* nusikaltėlio (jis sukuria nusikaltimo istoriją), *ir* seklio (jis nusikaltimą išsprendžia) hipostazė, tad autorius įtvirtina savo istorijos aiškinimą kaip teisingiausią. Detektyvų rašytojo S.S. van Dine'o garsioji schema *autorius = nusikaltėlis : skaitytojas = seklys*⁶ dėl šios priežasties nėra adekvati realiai rašytojų ir skaitytojų sąveikai, kadangi skaitytojas neturi semantinės galios ir erdvės įtvirtinti savo nusikaltimo interpretacijos. Skaitytojas gali tik priimti autoriaus interpretaciją, o jeigu nuspręs ją suabejoti, neturės pakankamai priemonių, kad pasiūlytų alternatyvą (visgi informacijos sklaidą, kiek ir ko pasakoma apie nusikaltimo aplinkybes kontroliuoja autorius), ir interpretacinės bendruomenės – nusikaltimo paveikto sociumo – kuri legitimuotų jo individualų perskaitymą. Visgi individualus perskaitymas nėra detektyvinės prozos (ypač klasikinės) skaitymo *malonumo* pagrindinė priežastis. Ar

⁶ Išsamų van Dine'o formulės aptarimas pateiktas klasikiniame Tzvetano Todorovo straipsnyje „Detektyvinės fikcijos tipologija“ (The Typology of Detective Fiction, 1966).

skaitytojams rūpi tai, jog šie lieka pavaldūs autoriaus tiesai, jeigu tik juos įtikina samprotavimo kelias, kuriuo ši tiesa pasiekama? Jeigu seklio-autoriaus aiškinimas skaitytojo neįtikins, jis nesiims konstruoti savo aiškinimo, o sakys, jog detektyvas prastai parašytas ir numes jį į šalį (nebent yra pakankamo pagrindo, jog žaidžiamas blefo ar dvigubo dugno žaidimas, kaip itin tyrinėtojų mėgstamame Agathos Christie detektyve *Rodžerio Ekroido nužudymas*, kuriame pats pasakotojas yra žmogžudys). Detektyvo skaitytojas dažnai pasiduos interpretaciniam pasyvumui, jeigu tik sukuriamą įtikinama nuoseklumo ir racionalumo iliuzija.

Skaitytojui, kurį iki šiol suponavau, pirmiausia būdingas ne pramoginis, bet intelektualus bei refleksyvus santykis su detektyvo žanru (ir esu užtikrintas, jog būtent toks yra idealus Austerio skaitytojas). Dėl to *interpretacinio pasyvumo* problema tampa tik akivaizdesnė. Intelektualumas, žinoma, neprieštaruoja pramoginiam detektyvų vartojimui, tačiau temos ir problemos, pranokstančios intuityviai patrauklius detektyvinio naratyvo elementus (siužeto posūkius, intriga, etc.), kaip *interpretacijų konfliktas, autorių ir skaitytojų konkurencija, vertybinės ir ideologinės detektyvo žanro sąrangos klausimai* dažniausiai iškyla į akiratį skaitytojų tipui, turinčiam specifinius intelektualinius polinkius bei įrankius. Michelis Holquistas, kaip ir Hühnas, taikliai atpažįsta detektyvo žanro patrauklumą intelektualams: „[...] ši itin racionali savybė lemia tokių istorijų populiarumą – magiška proto galia pasaulyje, kuris pernelyg dažnai atrodo nepavaldus racionalumui. Populiaru, bet kam? Detektyvinės istorijos, bent jau tos, apie kurias kalbame, nėra populiarios ta prasme, kad jas skaito visi. O kas skaito? Nenuostabu, kad [...] daugiausia intelektualai, dėl kurių Agatha Christie ir Rexas Stoutas rašo nepadoriai ilgai į senatvę“ (Holquist 1971: 143).

Holquistas svarsto klasikinį detektyvą priešpriešoje su XX a. pradžios *modernizmo* literatūra, ir išryškina, jog detektyvo patrauklumas intelektualui kyla iš kultūriškai išplitusio psichologinio ir egzistencinio nerimo, bandant šį kompensuoti detektyvinės fikcijos episteminiu stabilumu (Holquist 1971: 144–146). Anot Holquisto, tai „[...] tai, kas sudėtinga Manno romane, pavyzdžiui, yra ne tik stilius ir architektoniniai sudėtingumai, bet [...] jo neraminanti žinia: viskas, kas buvo neabejotina XIX a. – pozityvizmas, scientizmas, istoricizmas – sugriuvo. [...] Ar tuomet nenatūralu manyti, jog tuo metu kai racionalizmas patyrė vienus žiauriausių puolimų, intelektualai, kurie patyrė šiuos puolimus pirmiausia ir giliausiai, gręžtųsi ieškodami paguodos ir užtikrinimo detektyvinėje istorijoje [...]“ (Holquist 1971: 147). Aukštojo modernizmo literatūra pastatė skaitytoją į akistatą su iracionaliu,

freudiškos sąmonės ir mito pasauliu, tad detektyvo populiarumą lėmė itin racionalaus pasaulio, kuriame viešpatauja scholastinio proto galia – *adaequatio rei et intellectus* – vaizdavimas, net jeigu ir tokios literatūros efektas buvo sykiu intelektualiai turiningas ir narkotizuojantis (Holquist 1971: 141; 155).

Holquistas teisingai atpažįsta detektyvo išpopuliarėjimo priežastis, tačiau nesutikčiau dėl poros aspektų. Pirmiausia, Holquistas teigus, jog Edgaras Allanas Poe sukūrė detektyvą kaip fikcinę plotmę, kad atsvertų pasaulio ir savo paties psichinį chaosą, arba kaip teigia Holquisto cituojamas Josephas Woodas Krutchas: „Poe išrado detektyvą, kad neišprotėtų.“ (Holquist 1971: 140). Visgi Holquistas pervertina tai, kiek apimanti buvo racionalumo jėga Poe vaizduojamame detektyviniame procese ir numenkina (ar neatkreipia dėmesio), jog greta episteminės vienatvės veikė vienatvės forma, kuri vėlesnėje klasikinio detektyvo istorijoje buvo užmiršta. Berndas Herzogenrathas atkreipia dėmesį, jog Poe *Žmogžudystė Morgo gatvėje* Augusto Diupeno personaže įkūnijo sudėtingesnį racionalumo-iracionalumo dualizmą, kylantį iš dviejų, netgi prieštaringų idėjinių tradicijų: XIX amžiaus pozityvizmo ir romantizmo (Herzogenrath 1999: 16–19). Anot jo, Diupeno *dvidalėje sieloje* (*Bi-Partial Soul*) nuolat sąveikauja racionalusis teorinis ir iracionalusis kūrybinis pradai.

Kūrybinis pradas leidžia sekliui susitapatinti su nusikaltėliu, perprasti jo mąstymą ir numatyti tolimesnius veiksmus. Tačiau sykiu kūrybinio prado iracionali prigimtis panardina sielą į vienatvę, kurioje nujaučiama, jog „kasdienis pasaulis yra tik virš tamsių simbolių pragarmės užklotas plonas apgaulės šydas, pro kurį menininkas siekia prasiskverbti.“ (Richardas Alewynas cituojamas Herzogenrath 1999: 18). Šios tikrovės ir sielos iracionalumo pagavos Diupenui (ir Poe) prasiveržia „nuotaikomis“, kurių vizionierišką prigimtį siekiama apdoroti ir sutramdyti logika – nors ir pamatinė dualizmo įtampa nepanaikinama, o tik laikinai numalšinama (Herzogenrath 1999: *ibid.*).

Detektyvo *aukso amžiuje* nusistovėjus žanro konvencijoms, iracionalusis pradas tapo antrinės reikšmės, dažnai pasireiškdamas tik kaip keistesnė seklio savybė, reikšmingai nefigūruojanti detektyviniame procese. Pavyzdžiui, Holmsio narkotikų vartojimas ar grojimas violončele nurodo į kūrybingumo polinkį, tačiau pats Holmsas, anot Holquisto, virsta tik savo paties funkcija: beveik antžmogiškas racionalaus mąstymo aparatas, „suspenduotas tarp bylų“, suredukuotas iki savo ikonografijos (nosies, išsikišusio antakio; pridėčiau: pypkės ir medžiotojo kepurės) (Holquist 1971: 142–143). Herzogenratho teigimu, galutinis pozityvistinio prado atotrūkis ir įsigalėjimas pastebimas Agathos Christie ir kitų panašių

autorių detektyvuose, kuriuose nusikaltimas formuluojamas kaip protinės mankštos reikalaujanti mįslė, intelektualus žaidimas pagal griežtas (loginės pasaulio tvarkos) taisykles (Herzogenrath 1999: 21). Tačiau kartu prarandama galimybė giliau reflektuoti etines ir socialines problemas.

Nors ir reikėtų išsamesnio tyrimo, kad nustatytume, kodėl iracionalusis pradas buvo užmirštas istoriniuose ir kultūriniuose detektyvo žanro virsmuose, visgi intuityviai galime suprasti tokios vienatvės nepatrauklumą ir nepatogumą protui, kuris trokšta prasmės stabilumo aiškinant pasaulį. Vienatvė, kurioje vyrauja „tamsieji simboliai“, yra ontologiškai radikalesnė ir labiau izoliuoja savo subjektą, kuris ją patiria, ir tą, kuris su ja susiduria išoriškai, nei episteminė vienatvė, kuri lieka komunikabili ir įvaldoma prasmės eksploatavimui. Loginių sąrangų griežtumas, kaip ir kalbos semantinis stabilumas, dažnai sutapatinami su „sveiku protu“ ir įsitvirtina kaip pasaulio, kuriame vyrauja mokslinis pozityvizmas, *modus operandi*, nors realusis efektas yra alternatyvių, į prasmės polisemiją nukreiptų skaitymų nepaisymas. Sustabarėjusi detektyvo žanro forma represuoja kitoniškuosius pasaulio, tekstų ir savasties aspektus, ir įteigia skaitytojui fantaziją apie vieno asmens, apdovanoto ypatingomis proto galiomis, galią nuskaidrinti ir įvaldyti pasaulio interpretacinę visumą. Fantazija, kurią vartoja skaitytojas, tačiau įgyvendina tik autorius ribotoje literatūros erdvėje, su abejotinomis pasekmėmis anapus jos.

Vienatvė Maurice'o Blanchot literatūros filosofijoje

XX a. literatūros filosofijoje ir kritikoje vienatvės sąvoką svarstė Maurice'as Blanchot bene svarbiausiame savo veikale *Literatūros erdvė* (*L'Espace littéraire*, 1955, cituojant: SL (Blanchot 1989)). Vienatvė, kurią Blanchot vadina *esmine vienatve*, savitai formuluojama ir neturi socialinių ar psichologinių konotacijų, kurias priskiriame kasdienėje vartosenoje. Ši vienatvė yra ne konkrečių psichinių subjektų, o paties literatūros kūrinio – *veikalo*⁷. Jos apsvaistymais Blanchot nesiekia iššaukti „melancholiškų refleksijų“ apie

⁷ Čia vertėtų trumpai pakomentuoti *veikalo* ir *teksto* sąvokų skirtumą ir mano paties vartoseną. Blanchot eksplisitiškai neskiria šių sąvokų, o jų tarpusavio ryšys, kaip ir objektų į kuriuos nurodo, yra sudėtingai susipynęs, tad ir skirtis yra ne tiek struktūriškai binarinė, kiek nurodanti į skirtingas ontologines būsenas. Mano požiūriu, *tekstas*, ypač kaip jį bendriausia prasme suvokia kiti teoretikai yra kultūrinis artefaktas, kuris iš skaitytojo interpretavimo pozicijų yra sudarytas iš skirtingų intertekstinių ryšių su kitais artefaktais. Tačiau *veikalo*, kurį Blanchot turi omeny, sąvoka yra bandymas aprašyti literatūrinį darinį jo radimosi įvykyje ir žymi radikalią ontologinę autonomiją. Šiame tyrime varijuojau tarp šių dviejų perspektyvų į tą patį reiškinių – literatūrinio kalbos darinio – priklausomai nuo to, į kieno, skaitytojo ar rašytojo, santykio specifiką žvelgiu.

„buvimą vienumoje ir izoliacijoje“ (SL 21). *Literatūros erdvėje* Blanchot bando išartikuluoti rašytojo sandūrą su ontologine veikalo vienatve ir poetiniu-eseistiniu stiliumi aprašyti kaip veikalas įgyja autonomiją, sykiu depersonalizuodamas tą, kuris jį parašė. Jeigu vėlesni teoretikai kaip Rolandas Barthesas svarstė autoriaus mirtį ir skaitytojo gimimą, Blanchot, galima sakyti, aprašė autoriaus judėjimą mirties link ir skaitytojo žymiai labiau ambivalentišką poziciją literatūros veikalo autonomijos akivaizdoje.

Blanchot sampratoje literatūrinė kalba radikaliai skiriasi nuo kalbos vartojamos kasdienybėje komunikacijos tikslais. Literatūroje kalba neatlieka informacijos keitimosi funkcijos, ji apskritai sabotuoja bet kokią kalbos *funkcionalumą*. Literatūra, anot Blanchot, suardo nurodomąją kalbos funkciją ir atveria erdvę, kur prasmės pilnatvė ir *esatis* (presence) niekad nėra pilnai prieinama, o priešingai, literatūros (ir rašymo) erdvėje viešpatauja *nesatis* (absence). Kaip pastebi Johnas Greggas ir Ulrichas Hasse, Blanchot tirdamas Mallarmé poeziją atkreipia dėmesį į šio skirtį tarp *parole brute* ir *parole essentielle*. *Parole brute* nurodo į kalbos „ekonominę“ vartoseną, kuomet žodžiai pasitelkiami idėjų ir pranešimų apykaitoje, o patys tampa nereikšmingi atlikę savo komunikatyvią funkciją perduodant idėją iš vieno subjekto kitam (kaip pinigai tampa momentaliai nereikšmingi kai už juos atsiskaitome už produktus, kurių finansinę vertę jie reprezentavo) (Gregg 1994: 18; Haase 2001: 29). Tuo tarpu *parole essentielle* sukuria semantiškai nepriklausomą apykaitą, kuri nesusinaikina išpildžiusi savo funkciją, o sunaikina „objektus, kuriuos įvardina, ir reprezentuoja jų *nesatį* per jų idėją [...]“ (Gregg 1994: *ibid.*). Kalba, hėgelišku Blanchot požiūriu, paneigia konkretaus daikto tikrovę abstrahuodama šį į sąvoką, daikto *nesatį* paversdama sąvokos *esatimi*, tačiau literatūra atlieka dvigubą neigimą, kadangi ji ne tik paneigia daikto esatį, bet ir suspenduoja sąvokos esatį, neleisdama šiai dalyvauti informacinėje apykaitoje (Haase 2001: 27–32). Nesatis literatūroje ar literatūros nesatis visgi atskleidžia ne tai, jog kalba yra *beprasmė*, o tai, jog kalba niekad pilnai nereprezentuoja dalykų, kuriuos įvardina.

Reprezentacinį (mimetinį) santykį tarp žodžio ir daikto literatūroje suardo ir pakeičia *la ressemblance* – idealiai negatyvių signifikantų, nurodančių vienas į kitą ir tik užuominomis primenančių „anapus“ esančius objektus, žaismė, kuri paneigia ištakų (*arche*) ir tikslų (*telos*) galimybę (Gregg 1994: 29; Bruns 1997: 58). Skaitytojas ir rašytojas literatūros erdvėje įtraukiamas į begalinę *la ressemblance* žaismę – teksto žodžiai iššaukia savo sąsajas su daiktais ir sykiu atkreipia dėmesį į jų *nesatį* per pačios kalbos medžiagiškumą,

jos *tekstūrą* (ritmą, skambesį, rašalo spalvą, etc.) (Haase 2001: 28). Literatūros erdvė diskredituoja kalbos *funkcionalumą* ir įtvirtina jos *fikcionalumą*, nes veikalas

is neither finished nor unfinished: it is. [...] Beyond that it is nothing. Whoever wants to make it express more finds nothing, finds that it expresses nothing. He whose life depends upon the work, either because he is a writer or because he is a reader, belongs to the solitude of that which expresses nothing except the word being: the word which language shelters by hiding it, or causes to appear when language itself disappears into the silent void of the work. (SL 21)

Čia išryškėja, jog vienvė, apie kurią kalba Blanchot, yra paties veikalo apibrėžiančių kriterijų nesatis (SL *ibid.*). Vienatvė nėra priskiriama subjektui (nepaisant to, kad rašytojas dažnai rašo vienumoje), o paties veikalo ontologinė nepriklausomybė – gryna, pasyvi egzistencija – reiškiasi savo svetimumu pasauliui ir atšiaurumu bet kokioms pastangoms veikalą subjektyvuoti ar objektyvuoti (Bruns 1997: 56–58). Kaip teigia Paulas Davies, per *esminės vienvės* sąvoką Blanchot nesiekia apibrėžti literatūros veikalo *esmę*, o parodyti, jog veikalas yra *esmiškai neapibrėžiamas* (Davies 2005: 92). Veikalo neįmanoma įsisavinti suvokimu ar paversti tyrinėjimų objektu, skaitytojas gali tik *patvirtinti* veikalo vienvę, o rašytojas rizikuoja tapti šios vienvės dalimi (SL 22). Ką tai reiškia? Juk vis tiek mes skaitome tekstus – bandome juos aiškinti, interpretuoti, ir rašome naujus veikalus, o jų „rizika“ nėra akivaizdi. Čia verta aptarti skirtingas rašytojo ir skaitytojo sąveikas su veikalu paties veikalo esminėje vienvėje.

Blanchot *Literatūros erdvės* pirmuosiuose puslapiuose rašo:

Writing is the interminable, the incessant. The writer, it is said, gives up saying “I”. Kafka remarks, with surprise, with enchantment, that he has entered into literature as soon as he can substitute “He” for “I”. This is true, but the transformation is much more profound. The writer belongs to a language which no one speaks, which is addressed to no one, which has no center, and which reveals nothing. He may believe that he affirms himself in this language, but what he affirms is altogether deprived of self. (SL 26)

Veikalo rašymo procese rašytojo subjektyvė suspenduojama, jo „aš“ virsta neutraliu, beasmeniu „jis“. Esminė vienatvė, pabrėžiama, nenusako socialinės ar psichologinės kategorijos, apibūdinančios subjekto santykį su kitais individais ar visuomene, tad ji nėra vienišumo atmaina. Nors vienišumas dažnai yra esminės vienatvės išdava, nes rašant rašytojas susvetimėja su veikalu, pasauliu, savimi. Rašymo vienatvė dažnai prasideda rašytojui atliekant fizinius, socialinius ir psichologinius gestus atsitolinant nuo savo gyvenamojo pasaulio – *rašytojas užsidaro kambaryje, jis rašo* – tačiau jau berašant veikalas primeta radikalią rašymo ontologiją, kur vyrauja „beasmeniškumas (impersonality), pirmiausia reiškiantis visų asmeninių istorijų, konfesijų ir psichologinių rūpesčių nesatį“ (de Man 1983: 68). Kūrybinio rašymo praktikoje ši patirtis yra gan intuityvi: rašytojas rašo, jo kūryba prasideda kaip *išradimas* veikėjų, situacijų, siužeto ir t.t., tačiau kuo giliau panyrama į rašymo procesą, tuo šis išradimo jausmas virsta *atradimu*, bet atrandamos ne veikėjų esmės, situacijų svarba ar siužeto funkcijos, o paties veikalo svetimumas, jo kitybės gebėjimas ne tik pasipriešinti rašytojo autorinei valiai ir balsui, bet subordinuoti rašytoją savo valiai ir balsui, pasinaudoti rašytoju, kad veikalas *taptų*, nors ir niekad nebūtų *baigtas*. Tai, kas prasidėjo kaip galbūt nekalta rašytojo meistrystės primetamos žodžiams demonstracija, virsta pačių žodžių nuasmeninančia jėga, kuri pareikalauja subjektyvės laikino sunaikinimo. Neatsitiktinai, anot Blanchot, rašytojai išsigandę veikalo vienatvės dažnai griebiasi dienoraščių rašymo, taip siekdami išsaugoti „Aš“ subjektyvę kalboje ir laike (SL 28–29).

Ši rašytojo būseną nėra tapati susikaupimui. Susikaupimas, *kon-centracija*, sutelkia psichologinę savastį, jos mentalines ir valios jėgas į vieną intencionalumo išraišką ir išlaiko veiklos (darbo) organizavimo kontrolę iki tol, kol šis baigiamas – materialiai įgyvendinama idėja. Blanchot rašytojui veikalas primeta pasyvaus, anoniminio veikimo būdą, kuris nepaklūsta linijinio, priežastinio ar apskritai funkcinio laiko sampratai, o intencionalų dėmesingumą pakeičia *žavėjimosi žvilgsnis (gaze of fascination)*:

To write is to surrender to the fascination of time's absence. [...] Time's absence is not a purely negative mode. It is the time when nothing begins, when initiative is not possible, when, before the affirmation, there is already a return of the affirmation. Rather than a purely negative mode, it is, on the contrary, a time without negation, without decision, when here is nowhere as well, and each thing withdraws into its image [...] (SL 30)

Kaip pastebi Geraldas Brunsas, *žavėjimasis* nėra „kognityvinis santykis“, o būtent ontologinė rašymo būseną, kurioje veikalo vienatvė atima iš mūsų galią kalbėti ir įprasminti objektus suvokimo schemose, sykiu atimant galią paskelbti jų beprasmybę (Bruns 1997: 60). Objektai literatūros (veikalo) erdvėje netenka savo objektiškumo, jie tampa objektų šmėklomis, kaip ir tas, kuris bando apie juos rašyti – abu suspenduojami *la ressemblance* esaties ir nesaties sąveikoje. Anot Blanchot,

the work comes into being; it constitutes the resolute solidity of a beginning. But he himself belongs to a time ruled by the indecisiveness inherent in beginning over again. (SL 24)

Laikas rašančiajam neatveria judėjimo trajektorijos, kuria judant įprasminimo struktūra išspręstų ištakos klausimą ir padiktuotą tašką, kur reikia (ar net, silpniau formuluojant, galima) sustoti. Veikalas randasi iš nepabaigiamo cirkuliarumo, kur kiekviena galima pradžia paneigia jau esamą pradžią ir apskritai išryškina pačią *pradėjimo negalimybę*: „Pradedant“ rašyti rašytojas nuolat abejoja, kur tinkamiausia pradėti, nes negali rasti *logiško* ar *natūralaus* atskaitos taško, kadangi fikcijos veikalas nėra pavaldus logikos, mokslo ar bet kokiems esencialistiniams diskursams – veikalas gali šiuos diskursus pasisavinti, paversti jų formą metaforomis, tačiau jų pačių atžvilgiu lieka indiferentiškas.

Blanchot teigimu:

The writer belongs to the work, but what belongs to him is only a book, a mute collection of sterile words, the most insignificant thing in the world. (SL 23)

Rašytojas negali skaityti – t. y. interpretuoti – veikalo, kurį rašo, jis susiduria su Blanchot įvardinamu *Noli me legere* – veikalo liepimu jo neskaityti. Vėlgi rašant tai gan intuityvi patirtis: rašytojas gali pradėti nuo paprastos intencijos – *įvaizdžio, veikėjo ar minties apie ką bus kūrinys* – tačiau berašant jis pasiduoda rašymo traukai, vedamas žodžių ir sakinių spontaniškumo, kuris nuo rašytojo nebeprisiklauso. Kai rašytojas bando atsitraukti ir suvokti, ką jis parašė, jį ištinka tam tikras aklumas prasmei, o bandymai atsakyti *apie ką yra veikalas* pažymėti frustracijos ir infantilumo jausmo. J. Greggąs pabrėžia, jog nuasmeninančią

žavėjimosi būseną „nutraukia impulsyvus nekantrumas, signalizuojantis apie pasiklydusio subjekto sugrįžimą, kuris bando jau po fakto užvaldyti tai, kas įvyko, neįmanomame saviinterpretacijos akte“ (Gregg 1994: 181–2). Kiti veikalo skaitytojai, net jeigu ir atsiduria esminės vienatvės akivaizdoje, pripažinę prasmės daugį ir neapibrėžtumą, gali atrasti skaityme tam tikrą subjektyvybės transgresiją *jouissance* pavidalu, kaip tą padarė Rolandas Barthes‘as savo darbuose.

Rašytojas yra pasmerktas tam tikram rašymo paradoksui, ar net krūvai paradoksų, kurie sudaro Blanchot literatūros filosofijos idėjinę konsteliaciją. Rašytojas bando išartikuluoti dalykus, kurie yra anapus artikuliacijos, kurie *iš esmės* nėra išartikuluojami, nes jeigu būtų įmanoma juos išartikuluoti, *iškomunikuoti*, literatūra ir rašymas išnyktų savo komunikacinės (ar bet kokios kitos) funkcijos išpildyme. Kaip taikliai užčiuopia Nealas Oxenhandleris: „poetas gali rašyti tik todėl, kad jam niekad nepasiseka pasakyti to, ką jis nori pasakyti. Jis rašo, nes kančia⁸ (*anguish*) yra neiškomunikuojama. Jis rašo, nes rašymas yra neįmanomas. Jei būtų įmanoma, jei galėtume iškomunikuoti vienatvę, tuomet vienatvė nebūtų toji totali metafizinė būseną, kokią ją supranta Blanchot“ (Oxenhandler 1962: 39). Šis rašytojo nepabaigiamas judėjimas literatūros erdvėje link nuolat nutolstančio veikalo realizavimo taip pat atitolina jį nuo objektyvios pasaulio ir subjektyvios savasties egzistencijos, o rašytojo būtis subordinuojama veikalo autonomiškai „sąmonei, neturinčiai subjekto“ (de Man 1983: 78). Kaip sakoma, gimęs pralaimėti, priverstas bandyti⁹.

⁸ Žinoma, ši kančia ir yra paties paradokso sąlyga ir išdava: “The writer’s anguish does not come only from the inability to achieve that transcendence which we call communication. There is another form of transcendence, of reaching out, which is also doomed to failure. This second form is concerned with the content of artistic experience.” (Oxenhandler 1962: 40)

⁹ *Born to lose, forced to try* – interneto kultūros nihilizmo ištara, kuri, kaip ir daugelis tokių ištarų, neturi autoriaus.

PAULO AUSTERIO NIUJORKO TRILOGIJOS ANALIZĖ

I. NUO VIENIŠUMO LINK VIENATVĖS

Vienišumas kaip atspirties taškas

Stiklo miestas pasakoja apie detektyvų rašytoją Quinną, kuris sulaukęs paklydusio skambučio apsiima seklio Paulo Austerio tapatybę ir yra pasamdomas apsaugoti Peterį Stillmaną Jaunesnijį nuo jo tėvo. Tėvas Peteris Stillmanas Vyresnysis – išprotėjęs kalbos mokslininkas ir istorikas, kuris laikė savo sūnų tamsiame kambaryje, tikėdamasis taip atrasti pirmąją Dievo kalbą. Quinnas seka Stillmaną Vyr. tikėdamasis nustatyti jo ketinimus, tačiau byla galiausiai žlunga, Peteris Stillmanas Jaunesnysis ir Vyresnysis dingsta be žinios, o Quinnas sunaikinamas savo obsesijos išspręsti bylą. Pradžioje mes sužinome, jog Quinno „asmeninė“ istorija, kiek ji susijusi su šiuo pasakojimu, nėra svarbi:

As for Quinn, there is little that need detain us. Who he was, where he came from, and what he did are of no great importance. We know, for example, that he was thirty-five years old. We know that he had once been married, had once been a father, and that both his wife and son were now dead. (CG 3)

Quinnas po žmonos ir vaiko mirties socialiai rezignuoja – jo santykiai su draugais ir likusiu socialiniu pasauliu nutrūksta, o ryšys su jo literatūriniu agentu ir leidėju apsiriboja susirašinėjimu per anoniminę pašto dėžutę (SM 9). Quinno hermetišką vienatvę, kurioje jis „egzistavo tik sau ir niekam kitam“ (SM 8), charakterizuoja vienišumas, neįsisavintas netekties gedulas ir inercija (Brendan 2007: 105). Jis nelinkęs reflektuoti ar rašydamas artikuliuoti savo šeimos mirties, bet šis skausmingas faktas prasiveržia per nevalingą psichosomatiką: „Kartkarčiais staiga pajusdavo, ką reiškia laikyti rankose trijų metų berniuką, – bet nepasakytum, kad tikrai galvodavo apie tai, prisiminimu tai irgi sunku pavadinti. Tai buvo fizinis pojūtis, praeities įspaudas, likęs jo kūne, ir jis neturėdavo jam galios“ (SM 9).

Itin iškalbingas yra *vaikščiojimo* aprašymas kaip Quinno bandymas represuoti šias vienišumo apraiškas. Quinnas mėgsta vaikščioti ir vaikšto disciplinuotai, beveik kiekvieną dieną, „ar lyja lietus, ar šviečia saulė“, po Niujorko „neišsemiamą erdvę, begalinių žingsnių

labirintą“ (SM 8). Niujorko urbanistinė erdvė įgalina betikslį klajojimą, postmodernusis metropolis nėra įvaldomas ar prisijaukinamas navigacijai, tad leidžia Quinnui pasiklysti ne tik „mieste, bet ir savyje“ (SM 8). Kaip taikliai pažymi Petra Ekchard, Quinno erdvinė dezorientacija kyla iš traumos represijos ir dar labiau šį represavimą įgalina (Ekchard 2011: 70–71). Šią traumą, kuri grįžta nevalingais pavidalais per kūną, siekiama paties kūno judesiu represuoti. Anot Eckhard, Quinnui Niujorkas virsta privačiu „psichomiestu¹⁰“, tuo „niekur, kurį jis susikūrė aplink save“ (SM 8). Eckhard teigia, jog šis santykis su erdve yra *psichologiškai introspektyvus* (Eckhard 2011: 72). Įprastai taip nusakomas savistabos režimas, dėl kurio subjektas nebekreipia dėmesio į pasaulį aplinkui, nes sutelkia dėmesį į pasaulį jo viduje. Tačiau čia turiu paprieštarauti. Quinno vaikščiojimo aprašyme galima įžvelgti sudėtingesnę santykį su savimi ir aplinkine erdve:

Each time he took a walk, he felt as though he were leaving himself behind, and by giving himself up to the movement of the streets, by reducing himself to a seeing eye, he was able to escape the obligation to think, and this, more than anything else, brought him a measure of peace, a salutary emptiness within. The world was outside of him, around him, before him, and the speed with which it kept changing made it impossible for him to dwell on any one thing for very long. (CG 4)

Sąmonės veiklą charakterizuoja nenutrūkstantis patirties srautas, šį srautą apdorojantis reflektyvus mąstymo režimas, ir minčių srautas, gimstantis iš laisvų asociacijų ir įspūdžių. Siekdamas susitapatinti su savo kūno judesiu – „statyti vieną koją prieky kitos ir leisti sau sekti kūno slinktį“ (SM 8) – Quinnas tikisi išvengti minčių apie žmonos ir sūnaus mirtį ir savo paties vienišumą. Tapdamas tik „reginčia akimi“, Quinnas siekia suredukuoti savastį iki nerefleksyvaus kūno, o dar konkrečiau – *nuolatinio judesio* anoniminėje Niujorko erdvėje. Marko Browno požiūriu, Quinnas, „pakeisdamas savasties vidujiškumą (*inwardness*) miesto išoriškumu (*outwardness*), įsteigia atstumą tarp fizinės ir mentalinės savasties. Ši „sveikintina tuštuma“ [...] leidžia individui tapti urbanistinių procesų atspindžiu, o pasiektą savasties vakuumą gali kolonizuoti miesto daugiai [*multiplicities*]“ (Brown 2007: 36).

¹⁰ Eckhard naudoja fenomenologo Paulo Schindlerio sampratą, jog erdvė yra *a priori* antropologinė kategorija, atspindinti subjekto instinktus, varas, emocijas ir veiksmus (Eckhard 2011: 72).

Quinno santykį su savimi geriausiu atveju galime įvardinti ne kaip *introspektyvų*, o kaip *ekstrospektyvų* – jis žvelgia ne į savo vidų, o žvelgia į išorę, kad neturėtų progos pamatyti vidaus. Nerefleksyviu žvelgimu siekiama išvengti į sąmonės lauką įsiskverbiant bet ko, kas emociškai ir psichologiškai nemalonu, į ką reikėtų reaguoti ir su kuo reikėtų dorotis:

By flooding himself with externals, by drowning himself out of himself, he had managed to exert some small degree of control over his fits of despair. Wandering, therefore, was a kind of mindlessness. (CG 61)

Glausta vaikščiojimo interpretacija atskleidžia, jog Quinnui reikia nuolatinio sąmonės tildymo, savasties desubjektyvavimo, jog vienišumas netaptų akivaizdus ir skausmingas. Šis vengimas reflektuoti savo netektį ir vienišumą taip pat pasireiškia pasyvumu Quinno kūrybiniame gyvenime. Jo kadaise ambicinga kūryba degradavo iki žanrinių detektyvų rašymo:

In the past, Quinn had been more ambitious. As a young man he had published several books of poetry, had written plays, critical essays, and had worked on a number of long translations. But quite abruptly, he had given up all that. A part of him had died, he told his friends, and he did not want it coming back to haunt him. (CG 4)

Nors Quinnas nesureikšmina sąsajos tarp savo šeimos mirties ir savo kūrybinės-dvasinės mirties, visgi akivaizdu, jog jis baiminasi, kad jį persekios tragiškos praeities „šmėklos“. Lakoniško tono pasakojime, kuris bando įteigti save kaip detektyvinę istoriją, kurioje neturėtų būti, Quinno požiūriu, „nieko perteklinio“, aptinkame įtartinais daug nuorodų į Quinno vienišą gedulą, apčiuopiame jo „pavydą ir savigailą“ (SM 116–7), kai jis susipažįsta su Paulu Austeriu – ne sekliu, o dar vienu veikėju, itin panašiu į „tikrąjį“ autorių – ir pamato jo gyvenimą, kuris reprezentuoja viską, ko Quinnas pats neteko: žmona, vaikas, sėkminga literatūrinė karjera.

Šis kūrybinės-dvasinės mirties aspektas aptinkamas ir *Užrakintame kambaryje*. Bevardis Pasakotojas kalbėdamas apie savo kūrybą atskleidžia nemažai panašumų su Quinnu:

I had written a great many articles, it was true, but I did not see that as a cause for celebration, nor was I particularly proud of it. As far as I was concerned, it was just a little short of hack work. I had begun with great hopes, thinking that I would become a novelist, thinking that I would eventually be able to write something that would touch people and make a difference in their lives. (LR 209)

Pasakotojas rašo literatūros kritiką ir eseistiką, kaip kadaise rašydavo Quinnas, tačiau laiko šią veiklą mažiau ambicinga literatūros forma nei romanų rašymas. Čia išryškėja tam tikra verčių hierarchija: labiausiai konvencijų sukaustytas žanras yra detektyvas, tad jis laikomas mažiausiai kūrybiškai ambicingu; tuomet per vidurį yra eseistika ir literatūros kritika – kūrybiškai ambicingesnės, bet vis dar atliekančios tam tikras diskursyvias funkcijas; didžiausia vertė priskiriama novelistikai, nors ir Pasakotojo priežastys „sujaudinti žmones“ ir „turėti įtakos jų gyvenimams“ yra gan romantizuotai stereotipinės. Pasakotojas, kaip ir Quinnas, atsisakė kūrybinių siekių, susitaikė su literatūrinio gyvenimo inercija, tačiau atpažįsta savo pasidavimą, kuris atsiliepia jo savivertei:

The world saw me as a bright young fellow, a new critic on the rise, but inside myself I felt old, already used up. What I had done so far amounted to a mere fraction of nothing at all. It was so much dust, and the slightest wind would blow it away. (LR 209)

Kūrybinė ambicija, ar veikiau jos nebuvimas, formuoja Quinno ir Pasakotojo savivoką, nors ir abu tai įsisąmonina skirtingu lygiu. Quinnas, atsisakęs ambicingos kūrybos, gyvena „pomirtinį gyvenimą“ (SM 10) – inertišką egzistenciją atsietą nuo autentiško savęs išpildymo. Pasakotojas, priešingai, literatūrinės karjeros požiūriu gan sėkmingas – jis pripažintas kritikas, tačiau viduje patiria prasmės krizę, suvokdamas savo pastangų trapumą. Jo kūrybinių siekių nunykimo priežastis nėra tokia akivaizdi kaip Quinno, tačiau jos tampa akivaizdžios per Pasakotojo obsesyvų susitapatinimą su Fanshawe. Pastarasis įkūnija tai, ko Pasakotojui trūksta, kaip Quinnui tai įkūnijo Austeris: šeimą, literatūrinę karjerą ir net

gebėjimą reikalauti iš gyvenimo daugiau – Fanshawe „alkanumas¹¹ patirtims buvo toks didelis, koks mano niekada nebus“ (UK 241). Fanshawe idealizavimas priverčia Pasakotoją jausti savo kūrybinį ir asmeninį menkumą, pasireiškiantį per tapatybės ir savivokos nesavarankiškumą.

Grįžkime prie Quinno. Verta atkreipti dėmesį, jog kūrybinė ambicija yra susijusi su rizika, nesėkmės galimybe ir dažnai – karčia tikrove. Konvencionali detektyvinė proza rašoma remiantis teleologine naratyvo raida: nusikaltimas, tyrimas, sprendimas. Nors *paslaptis* ir *nežinomybė* yra pagrindiniai detektyvinių romanų elementai, jie pirmiausia rašytojo naudojami kaip manipuliacijos įrankiai – dramatinės priemonės, skirtos kurti intrigą, tačiau kurie pašalinami (protu, jėga, ar kitomis išmonėmis) romano pabaigoje. Quinno požiūrį daugiau mažiau nusako tai, kas jam patrauklu skaitant detektyvinę literatūrą:

What he liked about these books was their sense of plenitude and economy. In the good mystery there is nothing wasted, no sentence, no word that is not significant. And even if it is not significant, it has the potential to be so—which amounts to the same thing. The world of the book comes to life, seething with possibilities, with secrets and contradictions. Since everything seen or said, even the slightest, most trivial thing, can bear a connection to the outcome of the story, nothing must be overlooked. Everything becomes essence; the center of the book shifts with each event that propels it forward. The center, then, is everywhere, and no circumference can be drawn until the book has come to its end. (CG 8)

Quinnas turi pilnatvės lūkestį funkciniam detektyvinių naratyvų išpildymui. Jis tiki, jog šiuose tekstuose viską galima susieti į logišką visumą, „nubrėžti perimetrą“, kuris paaikškins prieštara, kol jų iš esmės nebeliks. Pateikti nusikaltimo išaiškinimą, kuris atstatys socialinę, bet svarbiau – interpretacinę pasaulio tvarką, pakartos esamų verčių ir reikšmių stabilumą (Herzogenrath 1999: 24–26). Detektyvo žanras traukia Quinną būtent dėl saugumo, glaudžiai susijusio su žanro pretenzijomis į prasmės stabilumą. Quinno psichologija imli detektyvui (o detektyvas – parankus) susikuriant savisaugos mechanizmą, kuris sumenkina grėsmę stoti į akistatą su savo „pomirtiniu gyvenimu“. Čia išvelgiame Quinno panašumą su M. Holquisto

¹¹ Originale yra *hungriness*, L. Jonušys verčia *troškulys*, bet teisingiau būtų *alkanumas*, nes kaip parodysiu II skyriuje, alkis ir badas Austeriui yra pamatinės egzistencinės kategorijos.

apibūdintu intelektualiuoju detektyvų skaitytoju: nors ir Quinno polinkis skaityti detektyvus kyla iš asmeninės traumos, o ne visuotinės kultūrinės būklės (bent tiek, kiek jis pats yra tam sąmoningas), vis dėlto detektyvinio žanro istoriškai įsitvirtinusi kultūrinė reikšmė – kaip saugumo, eskapizmo ir net narkotizuojančio *pharmakon* formos – pasitelkiama slopinant jo tragiškos praeities poveikį dabarčiai.

„Geras“ detektyvų rašytojas išlaiko autorinę kontrolę užkardydamas bet ką, kas jį kaip kūrėją atvertų neapibrėžtumui. Bandytus žanre imponuoti šią kontrolę rodo formulavimas visokių taisyklių, kaip populiarieji S. S. van Dine'o dvidešimt detektyvų rašymo įsakų (Todorov 1966: 139). Remiantis anksčiau aprašytais M. Blanchot literatūros sampratos gairėmis, klasikinis detektyvas būtų tai, ką pavadinau *funkcinės literatūros* žanru, veikiantis *parole brute* kalbos principu ir pasitikintis prasmės ir tiesos stabilumu reprezentaciniame literatūros santykiyje su tikrove. Detektyvas turi konkrečius tikslus, kuriuos siekia atlikti ir kurio vertė matuojama pagal tai, kaip gerai išpildyta jo naratyvinė funkcija – nusikaltimo išsprendimas. Dalyvaudamas komunikacijos apykaitoje, suinteresuotoje griežtais prasmės užšifravimo ir iššifravimo procesais, detektyvinio teksto *funkcionalumas* paslepia nuo skaitytojo (ir savęs) savo *fikcionalumą*, t. y. kalbos ir prasmės daugį.

Išpildęs savo funkciją, detektyvinis tekstas susinaikina, tampa uždaras interpretacijai ir literatūriškai bevertis (išskyrus, žinoma, akademikams, suinteresuotiems žanro tyrimais). Šitai pastebi ir P. Hühnas, jog tai priežastis, kodėl skaitytojai dažnai neskaityo iš naujo tų pačių detektyvų: išsprendus nusikaltimą interpretacinė tvarka, kuriai grėsė pavojus, stabilizuojama, paslaptis pašalinama, o kartu su ja – ir skaitytojo troškimai, saistę šį su tekstu (Hühn 1987: 458). Tad rizika, su kuria susiduria Quinnas, nėra baimė neišpildyti žanro lūkesčių ir parašyti prastą detektyvą, o rizika, jog jo rašymas taps prasminio nestabilumo erdve, kuri įgalins „šmėklų“ sugrįžimą. Todorovas rašo, jog „patobulinti detektyvo žanrą, reiškia rašyti ne detektyvus, o literatūrą“ (Todorov 1964: 138). Ironiškai galime teigti, jog Quinnas rizikuoja pradėti rašyti „rimtąją“ literatūrą – su visomis jos giluminėmis rizikomis, kurias aprašė Blanchot, ir kurias dar aptarsime III skyriuje.

Quinnas neįsipareigoja savo (detektyvų) rašymui, o slėpdamasis po Williamo Wilsono pseudonimu, rašo knygas, dėl kurių „nesijautė atsakingas [...] ir todėl širdyje neturėjo jų teisinti.“ (SM 9). Quinnas vis labiau atsitraukia nuo gyvenamojo pasaulio, savo „realumą“ ir veiksnumą jis atiduoda literatūriniam *alter ego*, agresyviajam ir aštrialiežuviui, stereotipiškai „vyriškam“ sekliui Maxui Workui, kuris „kad ir kur atsidūręs, jausdavosi kaip

namie“ (SM 13). Tačiau kodėl sulaukęs kelių paklydusių skambučių Quinnas apsiima seklio Austerio tapatybę ir nusprendžia *dalyvauti* detektyviniame naratyve? Akivaizdu, jog ši hermetiška, vienišumu ir susvetimėjimu apibūdinama egzistencija nėra pakankama Quinnui. Dalyvaudamas detektyviniame naratyve – išspręsdamas nusikaltimą ir atkurdamas interpretacinę tvarką, jis apibrėžtų savo vietą ir tapatybę pasaulio sąrangoje. Tad detektyvinis procesas tampa ne tik pažinimo, bet ir savižinos siekiu.

Quinną taip pat masina galimybė išpildyti savo tėviškus jausmus apsaugant Peterį Stillmaną nuo jo biologinio tėvo smurto:

He knew he could not bring his own son back to life, but at least he could prevent another from dying. [...] He thought of the little coffin that held his son's body and how he had seen it on the day of the funeral being lowered into the ground. That was isolation, he said to himself. That was silence. It did not help, perhaps, that his son's name had also been Peter. (CG 35)

Quinnas išskiria izoliacijos vaizdinį, nors ir šio vaizdinio nuoroda (*that was isolation*) nėra konkreti, o nurodo į sampyną vaizdinių ir situacijų: Quinno mažamečio sūnaus karstas atspindi Peterio Stillmano izoliaciją vaikystėje, buvimą uždarytam tamsiame kambaryje be žmogiško kontakto, ir sykiu leidžia Quinnui atpažinti savo paties vienišumą ir izoliaciją – vienatvę, kurią apibūrina socialumas (ir jo trūkumas). Quinnas tikisi, kad tapęs seklio figūra detektyvinėje istorijoje, galės naratyvizuoti savo gyvenimą ir suteikti jam išbaigtą formą, kurioje jo tapatybė įgautų aiškumą ir apibrėžtumą: jis išsipildytų kaip tvarką ir teisingumą atkuriantis seklys bei surogatinį sūnų gelbstintis tėvas. Kaip ir *Užrakinto kambario* Pasakotojas apsiima tvarkyti Fanshawe literatūrinį palikimą vildamasis sprendimo, kuris leistų įveikti egzistencinės rezignacijos, neautentiškumo, neadekvatumo ir tapatybės nepakankamumo problemas. „[K]oks žmogus bus toks stiprus, kad atmestų vilties galimybę?“ (UK 232).

Žinoma, *Niujorko trilogija* ties socialiniu ir psichologiniu vienišumo vaizdavimu nesustoja. Austerio veikėjams vienišumas ir susvetimėjimas yra skausminga savasties būklė, kurią trokštama įveikti įvairiomis skaitymo ir rašymo strategijomis. Kartu tai atspirties taškai trilogijai plėtoti tam tikrą metarefleksyvų diskursą apie *vienatvę*, kuriai jos socialinis ir psichologinis aspektai yra antrinės svarbos. Austerio sekliai – Quinnas ir Mėlynasis (su

Užrakinto kambario Pasakotojo išimtimi) – priimdami detektyvo žanro sąrangą ne tik kaip literatūrinę, bet ir kaip realybės sąrangą, taip pat priima ir bando realizuoti vieną jos pamatinių prielaidų – ką skyriuje „Vienatvė klasikiniame detektyve“ įvardinau kaip episteminio subjekto vienatvę ir tai, ką II skyriuje vadinu *skaitymo vienatvė*.

Daug seklių – o kas tiriama?

Dažniausiai detektyvinės istorijos prasideda nuo trūkumo, nuo nežinojimo spragos, kurią atveria nusikaltimas. *Niujorko trilogijoje* nesama akivaizdžių įvykdytų nusikaltimų, kuriuos reikėtų išspręsti. Trilogijoje yra etiškai niekingų veiksmų kaip kito žmogaus skriauda, bet nėra nusikaltimų – žmogžudysčių – klasikine žanro prasme. Peteris Stilmanas Vyr. kankina savo sūnų; Mėlynasis mirtinai sumuša Juodą – priešingai nei įprasta klasikiniams detektyvams, seklys nužudo sekamąjį; Pasakotojas užpuola žmogų, kurį jis įtikina save esant Fanshawe, bet pats yra paliekamas ant mirties ribos. Nusikaltimai trilogijoje yra tik ketinami, taigi potencialūs, o ne realūs. Nesant realių nusikaltimų, nėra kas (rastas lavonas, palikti įkalčiai) išjudintų detektyvinio teksto visatą. Naratyviniu lygmeniu visos trys istorijos taip pat baigiasi tarsi „niekur“ (SM 119), palikdamos daugiau klausimų, negu atsakymų: Quinnas ir Mėlynasis dingsta, jų likimai nežinomi, o Pasakotojo sprendimas grįžti pas savo šeimą pakimba dviprasmybėje. Austeris pašalina nusikaltimą kaip centrinį įvykį, siejantį ir apjungiantį visus detektyvinio teksto elementus (seklio ir nusikaltėlio vietas, bei detektyvinio proceso raidą link teleologinio nusikaltimo išsprendimo taško). Tad tenka žvelgti į pakraštį: *kas sprendžiama antidetektyviniame tekste, jeigu nėra aiškaus nusikaltimo kurį reikėtų spręsti?*

Toliau plėtosiu savo interpretaciją, jog *Niujorko trilogija* tyrinėja skirtingas vienatvės formas detektyvo žanro ideologijoje bei šių santykių su vienišumo problema. Austerį domina detektyvinis naratyvas kaip priemonė kritiškai permąstyti jo paties metaforinį potencialą – idėją, kad tik racionalus protas užtikrina pažinimą, įsteigia tiesą ir stabilizuoja nusikaltimo suardytą socialinę bei interpretacinę tvarką. Austeris per parodiją ginčijasi su klasikinio detektyvo nuostata, jog autoriui priklauso prasmės steigimo ir aiškinimo monopolija – neva tik autorius kuria nusikaltimo „tekstą“ ir steigia teisingiausią jo skaitymo būdą. Austeris per detektyvą demaskuoja episteminės vienatvės logiką, kuri būdinga ne tik žanrui, bet apskritai žmogaus pastangoms siekti tiesos.

Savo analizę atliksiu remdamasis prielaida, kad visi trys naratyvai nėra izoliuotos istorijos – priešingai, jų įvaizdžių atsikartojimai, teminės variacijos bei intertekstų ir intratekstų gausa leidžia matyti trilogiją kaip organišką idėjinę erdvę, kurioje vyksta nuosekli metanaratyvinė raida. Paskutinėje dalyje, *Užrakintame kambaryje*, Pasakotojas atvirai įvardija trilogijos dalis siejančią intratekstinę jungtį, prisiimdamas autorystę už ankstesnes dvi istorijas:

The entire story comes down to what happened at the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, *City of Glass* and *Ghosts*. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about. (LR 294)

Pasakotojo teigimu, visos trilogijos dalys sudaro vieną istoriją, tačiau kiekviena jų žymi vis kitą sąmoningumo etapą. Galime suponuoti, jog trilogija nėra tik atsitiktinai pasikartojančių literatūrinių motyvų rinkinys, bet sudėtingas metafikcinis savivokos procesas. Šis procesas nėra nei progresyvus nei regresyvus, tačiau visgi pasiūlo galimybę postuluoti aiškiau apibrėžtą veikėjų, pasakotojo(-ų) ir autoriaus santykį su vienatvės samprata ir patirtimi (kiek apskritai įmanomas apibrėžtumas tokiame tekste kaip *Niujorko trilogija*). Detalesnei šių ryšių tarp trilogijos dalių analizei skirsiu vietos III skyriuje.

II. SKAITYMO VIENATVĖ

Idealūs skaitytojai, realūs skaitymai

Šio tyrimo pirmame skyriuje matėme, jog Quinno motyvacija skaityti detektyvines istorijas ir galiausiai tokioje istorijoje dalyvauti kyla iš psichologinio saugumo troškimo, kurį jis sieja su detektyvo žanro episteminiu stabilumu. Quinno sampratą apie seklio santykį su tikrove apibūdina tam tikra realizmo nuostata:

The detective is one who looks, who listens, who moves through this morass of objects and events in search of the thought, the idea that will pull all these things together and make sense of them. In effect, the writer and the detective are interchangeable. The reader sees the world through the detective's eyes, experiencing the proliferation of its details as if for the first time. He has become awake to the things around him, as if they might speak to him, as if, because of the attentiveness he now brings to them, they might begin to carry a meaning other than the simple fact of their existence. (CG 8)

Quinnui tikrovė yra neutralių objektų sritis ir pati tikrovė atsiveria seklio interpretacijai, kuri suvienija šiuos objektus į prasminę visumą. Jis remiasi klasikinio detektyvo epistemologine prielaida, jog tikrovė yra objektų, įvykių ir kitų aplinkybių tinklas, susietas griežtais loginio priežastingumo ryšiais, o *nusikaltimas* tik laikinai sukuria pertrūkį šiame tinkle (Herzogenrath 1999: 15–26). Sprendimas dažniausiai aptinkamas randant nusikaltėlio paliktą pėdsaką (*trace*) tikrovės tekstūroje, tarsi aptinkant matematinę ar empirinio mokslo tiesą. Šiuo požiūriu Quinnas yra gan tipinis klasikinių XIX–XX a. detektyvų rašytojas – jis *skaito* pasaulį tarsi tekstą, kurį reikia iššifruoti, neabejodamas kalbos, kuria *užrašo* (naratyvizuoja) šifravimo procesus, skaidrumu. Quinno santykis su detektyviniu procesu yra paremtas tam tikra dekartiška redukcija, kuria suskliaudžiamas subjekto vidus, kad šis taptų neutralus interpretuojamo objekto atžvilgiu. Čia prasmė *ne atsiranda* subjekto-objekto abipusėje sąveikoje, o *atrandama* objektinėje tikrovės struktūroje, kur subjektas tėra reginti ir fiksuojanti akis. *Šmėklose* aprašoma dar naivesnė seklio Mėlynojo realistinė nuostata:

He has moved rapidly along the surface of things for as long as he can remember, fixing his attention on these surfaces only in order to perceive them, sizing up one and then passing on to the next, and he has always taken pleasure in the world as such, asking no more of things than that they be there. (G 141)

Quinnas ir Mėlynasis veikia ne vien iš socialinės vienatvės pozicijų – jų požiūryje atspindi gilesnė, detektyviniam žanrui būdinga epistemologija, grindžiama vienatve kaip pažinimo sąlyga (žr. šio darbo poskyrį „Vienatvė klasikiniame detektyve“). Juolab kad tekste nesusiduriama su sociumu ar teisinėmis institucijomis, su kuriomis klasikiniai sekliai paprastai kovodavo dėl interpretacijos įtvirtinimo ir pripažinimo, Austerio subjekto pradinė pozicija lieka pajungta klasikiniam modeliui: seklys atsiriboja nuo pasaulio, suspenduoja savo „privatųjį aš“, pašalindamas iš savasties socialinio gyvenimo perteklines liekanas – prielaidas, emocijas, ideologinius įsitikinimus. Tik taip pasiekama tariamai neutrali ir privileijuota stebėjimo ir interpretacijos pozicija, iš kurios atsiveria neabejotinos tiesos.

Quinno ir Mėlynojo interpretacinės galios pasiskirstymo samprata atitinka S. S. van Dine'o formulę (autorius = nusikaltėlis : skaitytojas = seklys), tačiau jie patys nėra nuoseklūs savo vietos šioje interpretacinėje sąrangoje atžvilgiu. Quinnas sulygina seklių su rašytoju, o skaitytoją redukuoja iki to, kuris tik pasyviai stebi pasaulį per seklio-rašytojo akis. Paradoksaliai paties Quinno *rašytojo* samprata yra formuojama per skaitytojo prizmę, ignoruojant autorinės prasmės monopoliją, kuri priklauso rašytojui, ir interpretacinio pasyvumo poziciją, kuri tenka „tikriesiems“, už teksto esantiems skaitytojams. Tam tikra prasme Quinnas ir Mėlynasis sutampa su Rolando Bartheso apibūdintu *skaitytinų tekstų* (*texte lisible*) vartotoju, kurio santykis su tekstu nėra problemiškas, o pats tekstas neatkreipia dėmesio į savo signifikacijos procesus, priešingai nei *rašytini tekstai* (*texte scriptible*), kurie reikalauja iš skaitytojo interpretacinio aktyvumo kuriant prasmę (Barthes 1990: 4). Šį veikėjų vidinį nenuoseklumą Austeris išnaudoja ironiškam naratyvo efektui. Kai Quinnas ir Mėlynasis, atsidūrę detektyviniame siužete, bando praktikoje pritaikyti šią *rašančio skaitytojo* laikyseną, jie susiduria su tekstine „tikrovės“ prigimtimi, kuri mažų mažiausiai nėra kalbiškai skaidri, neutrali ar linkusi atskleisti vienareikšmius atsakymus.

Austerio susidomėjimas kalbos skaidrumo problema iškyla Stillmanų byloje: Quinnas nusamdomas apsaugoti Peterį Stillmaną Jaun. nuo jo tėvo – išprotėjusio kalbos mokslininko ir filosofo, kuris įkalino savo sūnų tamsiame kambaryje, tikėdamasis atrasti „Dievo kalbą“,

nepaveiktą išorinio pasaulio, o dabar yra paleistas iš psichiatrinės ir įtariama, jog kėsinsis nužudyti savo sūnų, kad sunaikintų savo nepavykusį eksperimentą. Stillmanas Vyr. šiuo atveju tarnauja kaip megalomaniškojo Autoriaus figūra, siekianti sukurti monadišką tekstą, kur visa prasmės cirkuliacija būtų subordinuota vienai ištakai ir Žodžio galiai reprezentuoti daiktų esmės. Quinnas serijoje pokalbių su Stillmanu Vyr, sužino, jog šio požiūriu

[W]ords no longer correspond to the world. When things were whole, we felt confident that our words could express them. But little by little these things have broken apart, shattered, collapsed into chaos. And yet our words have remained the same. They have not adapted themselves to the new reality. [...] It is imprecise; it is false; it hides the thing it is supposed to reveal. And if we cannot even name a common, everyday object that we hold in our hands, how can we expect to speak of the things that truly concern us? Unless we can begin to embody the notion of change in the words we use, we will continue to be lost. (CG 77–78)

Anot Stillmano Vyr., kalbos griūtis, kur žodžiai nebežymi daiktų esmės, o signifikantai nebeatitinka signifikatų, privedė prie visuotinio urbanistinio nuopuolio:

I have come to New York because it is the most forlorn of places, the most abject. The brokenness is everywhere, the disarray is universal. You have only to open your eyes to see it. The broken people, the broken things, the broken thoughts. The whole city is a junk heap. (CG 78)

Tad Stillmano Vyr. misija yra vaikščioti po Niujorką, rinkti sulaužytus daiktus ir suteikti jiems naujus pavadinimus. Anot Alison Russell, kalbos „diferencinė žaismė nebegali pasiūlyti stabilaus pagrindo, pagal kurį priskiriame žodžiams ir ištarams jų prasmes“ (Russell 1990: 75). Stillmanas Vyr. netgi pats pademonstruoja šią kalbos polisemiją, žaisdamas su Quinno vardo sąskambiais:

“Hmmm. Very interesting. I see many possibilities for this word, this Quinn, this... quintessence... of quiddity. Quick, for example. And quill. And quack.

And quirk. Hmmm. Rhymes with grin. Not to speak of kin. Hmmm. Very interesting. And win. And fin. And din. And gin. And pin. And tin. And bin. Hmmm. Even rhymes with djinn. Hmmm. And if you say it right, with been. Hmmm. Yes, very interesting. I like your name enormously, Mr. Quinn. It flies off in so many little directions at once.” (CG 74)

Quinnas, *kvintesencinis*¹² seklys, sekioja Stillmaną Vyr. po Niujorką ir braižo į savo raudonąjį sąsiuvinį jo maršrutus, kol pastebi, jog Stillmano maršrutai suformuoja raidės „OWER OF BAB“ (SM 82). Quinnas padaro išvadą, jog pilnas užrašas būtų „TOWER OF BABEL“, kas patvirtintų Stillmano intencijas nuskriausti Peterį. Kartu akcentuojama „puolusios kalbos“ tema, susiejanti mitą apie Babelio žlugimą, kalbos fragmentaciją ir puolusią Niujorko miesto – postmoderniojo Babelio – tikrovę.

Tai galbūt vienintelė Quinno įžvalga, vertinga šioje byloje, tačiau net ir ši kelia daugiau klausimų, negu pateikia atsakymų. Nuo svaiginančios gausos galimų interpretacijų ir sąsajų, kurių Quinnas vis labiau neatskiria nuo faktų ir įkalčių, jis atsiduria tarp „niekados šalies fragmentų, bežodžių daiktų ir bedaikčių žodžių“ (SM 84). Tačiau vos radęs už ko užsikabinti, Stillmanas Vyr. dingsta su visam ir tik pačioje pabaigoje, po kelių mėnesių nesėkmingų tyrimų, Quinnas sužino iš veikėjo-rašytojo Paulo Austerio, jog Stillmanas nusižudė nušokęs nuo tilto. Galiausiai dingsta ir Peteris Stillmanas Jaun. ir jo žmona Virginia Stillman – bylos užsakovai. Kaip pastebi Williamas Lavenderis, veikėjai trilogijoje, autoriui panorėjus, tarsi „nueina nuo puslapio“ ir pranyksta su visam, taip destabilizuojant naratyvinį aparatą (Lavender 1993: 220). Vienas pagrindinių detektyvinio teksto dėmenų – *įtariamasis* – pašalinamas būdu, kuris nėra nei logiškas, nei natūralus skaitytojo lūkesčių atžvilgiu. Austeris tą gali sau leisti, nes yra šios fikcijos autorius, o kuo formalesnė yra žanro naratyvinė forma, tuo labiau galima manipuluoti jos mechaniškumu. Priešingai, Quinnas nežino, jog yra svetimoje fikcijoje ir toliau veikia tikėdamas, jog tai jo *autorinė* pastanga papasakoti istoriją ir apibrėžti savo vietą pasaulyje.

Nepavykęs Stillmano Vyr. eksperimentas su sūnumi visgi atskleidžia, jog izoliacija sutraumavo Peterį, o jo kalba tapo fragmentuota, nenuspėjama, pilna atsitiktinių asociacijų, pasikartojimų, prieštarių ir beprasmių garsų:

¹² Kvintesencija (quintessence) – antikos ir viduramžių filosofijoje penktasis, aukščiausias kokybinis elementas persmelkiantis ir formuojantis visus esinius. Ne filosofiniuose diskursuose: sinonimiška substancijai (substance) ir esmei (essence).

I am Peter Stillman. That is not my real name. My real name is Peter Rabbit. In the winter I am Mr. White, in the summer I am Mr. Green. Think what you like of this. I say it of my own free will. Wimble click crumblechaw beloo. It is beautiful, is it not? I make up words like this all the time. That can't be helped. They just come out of my mouth by themselves. They cannot be translated. (CG 18)

Priešingai negu Stillmanas Vyr. vylėsi, jis atrado ne Dievo kalbą, o aptiko radikalią lingvistinės vienatvės formą: „tobula“ kalba, kurioje signifikantas ir signifikatas sutampa, yra įmanoma tik žodžiuose, kurie tautologiškai žymi save pačius, kurių objektas yra jų pačių garsas be konceptualinės reikšmės. Kaip pažymi Scottas Dimovitzas, Stillmano Vyr. logocentrinė kalbos samprata yra pasmerkta solipsizmui, nes reali kalba ne tik jau yra puolusi, bet apskritai jos polisemija Austeriui yra komunikacijos sąlyga (Dimovitz 2006: 617–8). Žinoma, tai kelia susikalbėjimo problemų subjektams tarpusavyje ir interpretacijos problemų tarp skaitytojų ir tekstų, tačiau galiojant Stillmano Vyr. monadiškos kalbos sampratai komunikacija taptų apskritai neįmanoma.

Stillmano Vyr. bandymą atkurti *iki nuopuolio (prelapsarian)* egzistavusią kalbą Quinnas mato kaip beprotybės apraišką – tragiškos ir palūžusios būtybės bergždžias pastangas. Ironiška, kad Quinnas nesuvokia, jog obsesyvus semantinės vienovės troškimas veikia jo paties interpretavimo praktikoje ir galiausiai lemia jo asmeninį nuopuolį. Quinnas prisimena Edgardo Alano Poe seklio Diupeno ištarą, kurią aptarinėjome skyriuje „Vienatvė klasikiniame detektyve“ (p. 16):

“An identification of the reasoner's intellect with that of his opponent.” But here it would apply to Stillman senior. Which is probably even worse. (CG 40)

Ši ištara būtent akcentuoja iracionalųjį, vizionierišką ir net pavojingą detektyvinės interpretacijos pradą: norint perprasti Stillmaną, pirmiausia reikia susitapatinti su jo beprotybe. Visgi Austeris nesiekia sugrąžinti detektyvo žanro prie Edgardo Allano Poe dualistinės vienatvės sampratos, kai pažinimo procesas formuojamas sielos racionalumo ir iracionalumo pradų. Nors nuorodos į Poe sufleruoja kertines trilogijos temas, Austeriui

atrodo, jog pažinimo procesą formuoja ne sielos dvipradystė, aptinkama seklio psichologijoje, o paties detektyvo žanro prielaidų ir taisyklių sąranga projektuojama ant tikrovės, kuri yra semantiškai ir epistemiškai nestabili. Quinnas, priimdamas žanro reikalavimą savastį redukuoti iki seklio funkcijos, ne susiduria su iracionaliojo prado neiškomunikuojama vienatve, o pakliūva į episteminės vienatvės spąstus. Tuomet detektyvinis procesas įgauna ne tik epistemologinių, bet ir ontologinių pasekmių, kurias dabar trumpai aptarsime.

Badaujantys tekstai

Žlungant Quinno tyrimui, jis įsikuria skersgatvyje iš kurio galėtų stebėti Stillmanų namus, jeigu kartais pasirodytų Stillmanas Vyr., ketindamas nuskriausti Peterį ir Virginiją. Kad galėtų budėti nepertraukiamai, Quinnas prisitaiko prie naujos rutinos, kuri leidžia sumažinti valgymo, miego ir higienos poreikius. Quinnas nebegali kliautis racionalizuojančia detektyvinio proceso galia – kalba nebeužtikrina interpretacijos vienio, o tik labiau komplikuoja tyrimą savo reikšmių gausa. Interpretacijos racionalumo trūkumą Quinnas, iš tam tikros nevilties, nusprendžia kompensuoti juslinio patyrimo vientisumu – Quinnas redukuojasi į grynąjį empirinį subjektą. Tačiau nuolatinę stebėseną nuolat pertraukia kūnas: „[v]algymas tėra silpnas gynimasis nuo kito valgymo neišvengiamybės. Pats maistas niekaip negali išspręsti maisto klausimo – jis tik atideda metą, kai tą klausimą reikės paklausti rimtai“ (SM 130). Būtent per kūną atsiskleidžia episteminio subjekto veiksnio ontologinės sąlygos. Skersgatvyje Quinnas pradeda siekti ontologiškai grynos vienatvės per askezės procesą, kurį bendrai Austerio kūrybos kontekste galima įvardinti *bado menu*.

„Bado mene“ („The Art of Hunger“), 1970-ųjų metais spausdintoje esė, jaunas Austeris rašo apie Knuto Hamsuno romano *Badas* (1890) pagrindinį bevardį pasakotoją ir veikėją, kuris praktikuoja badavimą ir išsižada bet kokių patogumų:

He seeks out what is most difficult in himself, courting pain and adversity in the same way other men seek out pleasure. He goes hungry, not because he has to, but from some inner compulsion, as if to wage a hunger strike against himself. [...] Having withdrawn into a nearly perfect solitude, he has become both the subject and object of his own experiment. (Auster 2014: 318–9)

Badas, anot Austerio, yra savanoriškas, tačiau betikslis eksperimentas, be jokios mokslinės ar filosofinės vertės, fizinis, o ne protinis procesas, kuris atveria „kalbos vakuumą“ ir paskatina savasties atotrūkį nuo pasaulio (Auster 2014: 321). Austeris apibūdina Hamsuno herojaus būklę taip pat kaip savojo personažo Quinno: „realybė tapo bedaikčių vardų ir bevardžių daiktų painiava“ (Auster 2014: *ibid.*; SM 84). Hamsunas, Austerio požiūriu, numatė XX amžiaus egzistencinį meną, praktikuotą Kafkos, Becketto ir kitų kūryboje. Ši askezės praktika nebėra suinteresuota „krikščionišku apsivalymu“ per nuolatinę savasties savineigą, o virsta „sistemu visų tikėjimo sistemų nusikratymu“, kol pasiekiamas absoliutus Niekis, kaip mąstymui ir pažinimui neįsisavinamas žmogiškosios egzistencijos įvykis, jos absurdo sąlyga.

Tyrinėtojo Williamo G. Little'o *Stiklo miesto* skaityme per bado ir askezės įvaizdžius būtent išryškėja šis Quinno noras pasiekti sau-pakankamumo pilnatvę, susilaikant nuo visų fizinių ir kultūrinių vartojimo sistemų. Little'as teigimu, „minimalistinė abstrakcija siekia sukurti autonomišką tekstą, išvalytą nuo reprezentacijos aktui būdingų netyrų priemaišų, o individas, praktikuojantis badavimą, siekia sukurti nepriklausomą tapatybę, išvalytą nuo priemaišų būdingų vartojimo aktui“ (Little 1997: 135). Hamsuno herojus ir Austerio Quinnas renkasi badauti, vadinasi, priartėti prie kūno ir kalbos žlugimo ribos, tačiau jie tai daro dėl skirtingų priežasčių. Pirmasis tai daro dėl savitikslinio eksperimento, antrasis – nes to pareikalauja detektyvinė obsesija prasmės pilnatvei. Tačiau maisto, kultūros ir kalbos – vartojimo ekonomijų, kurios palaiko savasties fiziologinius, prasminius ir lingvistinius poreikius – redukcija ir laipsniškas šalinimas, atveria pamatinę savasties priklausomybę nuo jų. Dirbtinis badas atveria tikrąją *alkio* prigimtį anapus jo kasdienio banalumo: tai ne tik nevalinga fiziologinė būklė, bet pamatinė egzistencinė būseną, *žmogaus gyvenimas kaip pilnatvės stoka ir troškimas* (Little 1994: 142).

Naratyvinio lygiu Austeris taip pat užsiima tekstine askeze, šalindamas papuošimus nuo teksto „mėsos“. Detektyvo žanras tam yra itin parankus, jeigu prisiminsime anksčiau išreikštą nuostatą *Stiklo mieste*, jog „[g]erame detektyve nėra nieko nereikalinga, nė vieno nereikšmingo sakinio ar žodžio“ (SM 12). Austeris šį principą įgyvendina tokiu pertekliniu mastu, jog tai tampa detektyvo žanrinės sanklodos naikinimu. Suredukuodamas kiekvieną detektyvinio teksto elementą iki „nieko“, Austeris išlaisvina patį Niekį, radikaliausią Kitą, o kartu su juo – poliseminius teksto procesus, kurių nebegali sudoroti „totalizuojančio mąstymo schemas“ (Little 1997: 134). Šią tekstinę askezę Austeris drastiškiausiai įgyvendina

Šmėklose, kur detektyvinė istorija yra redukuojama iki naratyvinių griaučių, veikėjai – iki spalvų, neturinčių psichologinės praeities, o laikas – iki amžinos dabarties, galutiniai išsižadant bet kokių realizmo pretenzijų ar iliuzijų („Vieta – Niujorkas, laikas – dabartis, ir nei viena, nei kita nesikeis“ (Š 153)).

Tiek *Stiklo miestas*, tiek *Šmėklos*, nepaisant to, jog Little teigimu, yra „minimalistinės prozos reinkarnacijos“ nuolat paneigia savo minimalizmą ir žanro primetamą monadiškumo pretenziją (Little 1997: 147). Trilogijoje įvairiausiomis formomis veikia intertekstai ir kultūriniai artefaktai, ne tik kaip komentuojamos nuorodos, bet ir kaip struktūriniai dėmenys (pvz. S. Alfordo ir W. Lavenderio straipsniai puikiai eksplikuoja *Don Kichoto* autorystės teoriją *Stiklo miesto* žaidime ardant skirtis tarp autoriaus, pasakotojo ir veikėjų, nors ir abu prieina skirtingas išvadas apie šio žaidimo reikšmę (Alford 1994, Lavender 1997)). Tačiau noriu dabar skirti dėmesio *Šmėkloms* ir aptarti, kodėl, Austerio požiūriu, radikali tekstų (ir jų skaitytojų) vienatvė yra nepasiekiamą, ar mažų mažiausiai netvari. Pažvelkime, kaip *Šmėklos* dalyvauja bendresnėje vienatvės diskurso tradicijoje.

Vienatvės rizika

Austeris kritikuoja tam tikrą episteminės vienatvės sampratą, gają ne tik detektyve, bet JAV literatūros ir filosofijos tradicijoje. Žinoma, kaip akcentuoja Piotras Domerackis, vienatvė jau nuo Antikos užėmė palankiai vertinamą ar net privilegijuotą vietą Vakarų filosofijoje: Aristotelis vertino vienatvę kaip vieną svarbiausių *bíos theoretikós*, vėliau XV a. italų filosofų vadinamos *vita contemplativa*, sąlygų (Domeracki 2022: 31). Netgi Heideggeris, suinteresuotas Vakarų mąstymo destrukcija (*Destruktion*), į vienatvę žvelgė kaip į *Dasein* egzistencinės hermeneutikos būtinybę (Svendsen 2015, II skyrius). Visgi Austeris polemizuoja su jam geografiškai ir laikiškai artimesne XIX amžiaus minties tradicija, į kurių esminius tekstus randame gausias intertekstines nuorodas trilogijoje: tai Ralpho Waldo Emersono ir Henry Davido Thoreu transcendentalizmas.

Šmėklose Mėlynasis pamato, jog Juodasis – rašytojas, kurį stebėti jį nusamdė Baltasis – skaito Thoreau tekstą *Voldenas, arba Gyvenimas Miške* (*Walden*, 1854). Tam tikra prasme *Šmėklos* yra moderni *Voldeno* temų parodija – vietoj savanoriško užsidarymo vienumoje miško trobelėje, Mėlynasis priverčiamas užsidaryti viešbučio kambaryje, stebint žmogų, kuris iš pažiūros nieko neveikia – tik skaito ir rašo. Mėlynasis ima nuobodžiauti, o reportažai apie Juodojo veiklą, kuriuos jis turi siųsti Baltajam, neatskleidžia jokios istorijos, kuri

įprasmintų stebėtojo darbą ir stebimojo motyvus. Ilgainiui Mėlynasis tiek pripranta prie Juodojo rutinos, įpročių ir judėjimo trajektorijų, jog Juodojo pametimas iš akiračio, kad ir laikinas, sukelia Mėlynajam diskomfortą ir vienišumą (G 158). Kaip ir Quinnas, Mėlynasis tampa savo tiriamos bylos funkcija, o jo tapatybė susipina su Juodojo.

Išsamius tyrimus šia tema atlikusi tyrinėtoja Alikė Varvogli teigia, jog *Voldenas* propaguoja mitą apie „atsitraukimą nuo visuomenės, izoliaciją, skurdo discipliną, komuniją su gamtos sakralumu“, kad galėtų atgauti vieningą ir gyvybingą savastį (Varvogli 2001: 43). Jos teigimu, Austerio tekste Thoreau „asketiškoji figūra, kuri atsitraukia nuo visuomenės, kad kontemplančiai ir rašydama pasiektų aukštesnę tiesą, pakeičiama kita „mitinė“ figūra, priklausančia populiariajai kultūrai – kietuoju sekliu, kuris gyvena korumpuotoje miesto aplinkoje“ (Varvogli 2001: 44). Thoreau, kaip ir jo pirmtakas ir mokytojas Emersonas, laikėsi nuostatos, jog atsitraukus nuo socialinio pasaulio Gamtoje galima atrasti metafizinę tiesą, paslėptą už kasdienio pasaulio regimųjų. Tokioje „atsitraukusio pasaulio skaitytojo“ sampratoje vienatvė, tikima, leidžia pasiekti savasties savarankiškumą ir įtvirtinti Romantinio Genijaus individualią, bet universalią tikrovės teksto interpretaciją.

Visgi Austerio sekliams ši romantinė vienatvės samprata atsiveria kaip iliuzinė. Pavyzdžiui, atsitraukimas Mėlynajam nesuteikia turiningų įžvalgų apie bylą, o priešingai, vienatvė atveria jo savasties skurdumą. Mėlynasis, kuris skaitydavo daugiausiai „geltonosios spaudos“ detektyvinius žurnalus ir laikraščius, ima skaityti *Voldeną*, tikėdamasis bent kažkiek perprasti Juodąjį, tačiau susiduria su sudėtingu ir klampiu, bartiškuoju *scriptible* tekstu (nors Mėlynasis įvardina daug tiesmukiau – „pliurpalu“ (Š 183)), kurio prasmė nesiduoda greitai suvartojama. Austeris tarsi numato klasikinių detektyvų skaitytojo santykį ir priekaištus jo paties tekstui, jog tai pasakojimas, kuriame nieko nevyksta, nėra jokių išrišimų, o skaitytojas verčiamas interpretuoti, tačiau negali jaustis užtikrintas savo skaitymų galutiniu (Brown 2008: 57). Mėlynasis, nors ir pripažįsta *Voldeno* teksto kitoniškumą – jo reikalavimą skaitant „judėti lėtai“ (Š 184) – visgi iš frustracijos nustoja skaityti ir lieka neperpratęs savo paties situacijos daugiasluoksnio ironiškumo (Varvogli 2001: 47). Mėlynasis yra kieto seklio tipažas, sutampantis su Quinno literatūriniu *alter ego* Maxu Worku:

He likes to be up and about, moving from one place to another, doing things. I'm not the Sherlock Holmes type, he would say to Brown, whenever the boss gave him a particularly sedentary task. Give me something I can sink my teeth into. Now, when he himself is the boss, this is what he gets: a case with nothing to do. For to watch someone read and write is in effect to do nothing (G 141)

Mėlynąjį labiau apibūdina jo veiklumas, negu intelektualumas (kaip Quinną), tačiau Mėlynojo savivoka yra formuojama „vyriškumo“ klišių, gajų bulvariniuose detektyvuose, ir formuoja jo santykį su sužadėtine, ponija Mėlynąja:

He thinks about calling her up on the phone for a chat, hesitates, and then decides against it. He doesn't want to seem weak. If she knew how much he needed her, he would begin to lose his advantage, and that wouldn't be good. The man must always be the stronger one. (G 140)

Anot Marko Browno, dėl savo intelektualinio pasyvumo ir pasirinkimo „gyventi paviršiuje“, Mėlynojo savastis tampa vakuumu, kuris uzurpuojamas primitivių, stereotipinių naratyvų apie lyčių santykius (Brown 2008: 46). Vis atidėdamas skambučius ir nepripažindamas savo emocinių poreikių, Mėlynasis atitolsta nuo socialinio pasaulio, o ponija Mėlynoji atitolsta nuo jo ir Mėlynojo vietą socialinėje sąrangoje pakeičia kitas. Panašiai Quinnui „prapuolus“ bylos tyrimo eigoje jo bute apsigyvena kiti žmonės, o jis pats suredukuojamas iki valkatos stereotipo Niujorko urbanistiniame peizaže (Brown 2008: *ibid.*). Jeigu *Stiklo mieste* Quinnas neįsipareigojo savo rašymui, *Šmėklose* Austeris apverčia šią dinamiką ir Mėlynasis sumoka skaudžią kainą už negebėjimą atsiverti refleksijai ir transformatyviam skaitymo potencialui.

Niujorko trilogijoje tai dažnas Austerio subjektų – Quinno, Mėlynojo, Fanshawe – likimas. Obsesinis santykis su prasmės stabilumu, sau-pakankamumu ir bandymai, kaip sako *Užrakinto kambario* Pasakotojas, „išmanevruoti“ apeinant savo jausmus (LR 235) priveda prie susinaikinimo¹³. Austeris iš esmės supriešina Thoreau vienatvės sampratą su kitu trilogijai svarbiu intertekstu, amerikiečių rašytojo Nathanielio Hawthorne'o ankstyvuoju apsakymu *Veikfyldas* (*Wakefield*, 1835). Hawthorne'o personažas tuo pačiu vardu netikėtai

¹³ Čia galima palyginti su veiksmo filmu, Michaelo Manno *Karštis* (*Heat*, 1995), kur reflektuojamos vyriškumo kodifikacijos kriminaliniame filmų žanre. Ypač išraiškinga yra detektyvo Vincento Hannos (vaidina Alas Pacino) ištara „Aš esu tik tai, ko aš siekiu“ („All I am is what I'm going after.”).

pasirenka palikti savo šeimą ir gyventi dvidešimt metų slapta stebint juos iš šalies. Austeriui *Veikfyldas* reprezentuoja tamsiąją vienvės pusę, kurios nesusieksmavo transcendentalistai. Barry Lewiso teigimu, trilogijos romanai „ilustruoja Hawthorne'o mintį, kad žmogus, akimirksniui pasitraukdamas į šalį, rizikuoja prarasti savo vietą visam laikui“ (Lewis 1994: 14). Viena vertus, žmogus užima vietą socialinėje matricoje, kur jis susijęs su kitais žmonėmis, tačiau Austerio likvidžių tapatybių pasaulyje, kur antrininkai nuolat užima vienas kito vietas, pasitraukdamas iš socialinės matricos arba susilaikydamas nuo jos savo noru, žmogus sukuria spragą, kurią gali užpildyti kiti.

Hawthorne'o mintį Austerio trilogijoje galima skaityti ne tik tiesiogiai, kaip naratyvinį momentą, bet *atsitraukimą* interpretuoti kaip ambivalentišką gestą, kuriuo apmąstydamas savo padėtį egzistencinėje pasaulio sąrangoje žmogus atranda jos nepagrįstumą, tai ką Heideggeris vadina *Abgründigkeit (groundlessness)* – tvirto pagrindo stoką. Reflektuodamas žmogus išplėšia save iš inertiško kasdienio gyvenimo, tačiau atsiduria egzistencinės pragarmės akivaizdoje, o galimybė sugrįžti – negarantuota. Tad ne tiek vienvės absoliutumas, kiek jos ambivalencija – įtampa tarp savižinos ir savižudybės – yra Austerio egzistencializmo ir vienas kertinių trilogijos poetikos principų:

[Y]ou don't begin to understand your connection to others until you are alone. And the more intensely you are alone, the more deeply you plunge into a state of solitude, the more deeply you feel that connection. [...] No matter how apart you might find yourself in a physical sense – whether you've been marooned on a desert island or locked up in solitary confinement – you discover that you are inhabited by others. Your language, your memories, even your sense of isolation – every thought in your head has been born from your connection with others. (Auster 2013: 32–33)

III. RAŠYMO VIENATVĖ

Kas *ėda* Fanshawe?

Paskutinėje trilogijos dalyje, *Užrakintame kambaryje*, bevardis Pasakotojas sulaukia laiško nuo moters vardu Sophie, kuriame ši pasakoja, jog dingo jos vyras – ir Pasakotojo vaikystės draugas – Fanshawe. Rašytojas Fanshawe paseka *Veikfyldo*¹⁴ likimu, palieka žmoną ir mažametį vaiką, ir įpareigoja Pasakotoją pasirūpinti jo literatūriniu palikimu – krūva nepublikuotų eilėraščių, pjesių, romanų ir užrašų. *Užrakintas kambarys* yra intymiausia ir refleksyviausia trilogijos dalis, kurios pirmojo asmens pasakojimas nukrypsta nuo *Šmėklų* tekstinės askezės. Seklio ir sekamojo tapatybių dinamika keičiama gilesniu ontologiniu santykiu tarp subjekto ir Kito. Dėmesys nuo pirmųjų sakinių sutelkiamas į Pasakotojo tapatybės susipynimą su Fanshawe:

It seems to me now that Fanshawe was always there. He is the place where everything begins for me, and without him I would hardly know who I am. (LR 201)

Nuo vaikystės jų santykis buvo itin glaudus, Pasakotojo mama prisimena kaip jie būdami šešerių metų klausinėdavo ar užaugę galės susituokti, nes tik susituokę žmonės gyvena kartu (UK 239). Nekaltas vaikų samprotavimas paauglystėje įgauna homoerotišką atspalvį¹⁵: penkiolikos metų, per išvyką į Niujorką, Pasakotojas ir Fanshawe apsilanko viešnamyje, ketindami netekti nekaltybės, bet Pasakotojas, laukdamas savo eilės, jaudinasi ir tegali galvoti, jog jo penis bus toje pačioje vietoje kaip ir Fanshawe (UK 241). Fanshawe nuolat figūruoja Pasakotojo patirčių horizonte ir savivokoje, kartu jie patiria reikšmingiausius įvykius jauno žmogaus brandoje: nekaltybės netekimą, savo mirtingumo įsisąmoninimą mirus Fanshawe tėvui (Rubenstein 1998: 255). Fanshawe idealizavimas Pasakotojui atveria jo paties neadekvatumo ir nepakankamumo jausmus:

¹⁴ Fanshawe vardas taip pat yra nuoroda į N. Hawthorne'o kūrinį tuo pačiu pavadinimu (1828), kuriame Fanshawe yra vaizduojamas kaip silpno charakterio atsiskyrėlis.

¹⁵ (Homo)seksualumo, kalbos ir uždarumo naratyvuose santykį puikiai tyrinėja Stepheno Bernsteino straipsnis „Auster's sublime closure: *The Locked Room*“ (Bernstein 1997: 92–93).

I see now that I also held back from Fanshawe, that a part of me always resisted him. Especially as we grew older, I do not think I was ever entirely comfortable in his presence. If envy is too strong a word for what I am trying to say, then I would call it a suspicion, a secret feeling that Fanshawe was somehow better than I was. [...] he was more truly himself than I could ever hope to be.” (LR 211)

Pasakotojas trokšta būti įvertintas, *patvirtintas* iš išorės per tai, ką vadina „tuščios ambicijos ženklais“: gerus pažymius, apdovanojimus ir socialinį pripažinimą, o tuo tarpu Fanshawe, natūraliai talentingas, net genialus, šiems sėkmės simboliams išlieka abejingas (UK 238). Išsiskyrus jų keliams, Pasakotojas neranda tapatybės savarankiškumo, o šarlatanizmo jausmas, kaip matėme pirmame tyrimo skyriuje (žr. p. 27–28), persekioja ir jo literatūrinėje karjeroje. Pasiekimai atrodo niekiniai, o dalyvavimas socialiniame gyvenime reikalauja nuolatinių, pernelyg sąmoningų ir iš anksto apgalvotų pastangų (UK 259–261).

Fanshawe, anot Pasakotojo, disponuoja patrauklia vienvietės regimybe:

There was something so attractive about him that you always wanted him beside you, as if you could live within his sphere and be touched by what he was. He was there for you, and yet at the same time he was inaccessible. You felt there was a secret core in him that could never be penetrated, a mysterious center of hiddenness. To imitate him was somehow to participate in that mystery, but it was also to understand that you could never really know him. (LR 212)

Čia Austeris apibūdina ne tik sudėtingą psichologinį santykį tarp Pasakotojo ir Fanshawe kaip traukiančios, Pasakotojo savastį formuojančios, bet neperprantamos kitybės. Austeris taip pat iš anksto kodifikuoja gilesnį ontologinį santykį tarp Pasakotojo ir Fanshawe kaip blanšotiškojo rašytojo, kurio būtis tapo beveik nebeatskirama nuo veikalo, kuris tiesiog yra, bet lieka neprieinamas. Išėjęs iš Sophie namų su Fanshawe literatūriniu palikimu dviejuose lagaminuose, Pasakotojas pagalvoja, jog „[a]bu kartu jie svėrė kaip žmogus“ (UK 233). Šiuo įvaizdžiu sutapatinama Fanshawe fizinė nesatis su jo tekstine esatimi, taigi bandymas susekti Fanshawe Pasakotojui, kaip ir Quinnui ir Mėlynajam prieš tai, tampa (savi)destruktyviu *skaitymo* procesu bandant įsiskverbti ir suprasti paslaptinę Kito vienvietę. Pasakotojas galiausiai susiduria (tiesa, išoriškai) su *esmine vienviete*, kuri absorbavo rašytoją

Fanshawe. Fanshawe figūroje kulminaciją pasiekia nuasmeninanti rašymo jėga ir rizika, kuri dramatinizuojama visoje trilogijoje. Išskleiskime šią mintį.

„Idealusis“ Blanchot rašytojas neprivalo turėti polinkio vienišumui ir vienatvei, kad rašytų. Anot Blanchot, netgi socialiausi rašytojai, įžengę į literatūros erdvę, virsta šios psichologijai abejingos esminės veikalo vienatvės subjektais, atitrūksta ir susvetimėja su pasauliu. Tačiau, atrodo, Pasakotojo požiūris į Fanshawe tiesiogiai prieštarauja Blanchot: Pasakotojo teigimu, rašymas nėra Fanshawe vienatvės priežastis, bet jos simptomas (UK 242). Nuo ankstyvos paauglystės Fanshawe jautė panieką gyvenimui nuobodžiuose priemiesčiuose, toli nuo Niujorko miesto centro, tapdamas „dvasios tremtiniu“, kuris „nemaistavo, o tiesiog užsisklendė“ (UK *ibid.*). Anot Pasakotojo, Fanshawe „vidinis sutelktumas“ prašėsi, jog jis taptų rašytoju (UK 243). Visgi laiškas, kurį Pasakotojas netikėtai gauna iš Fanshawe šią interpretaciją komplikuoja: „[r]ašymas buvo liga, ilgai mane kamavusi, bet dabar jau esu išgijęs“ (UK 265). Pats Fanshawe čia pasako tai, kas labiau atitinka Blanchot požiūrį, kad jis vis labiau susvetimėja su savo rašymu:

“I was angry because the book was garbage.”

“Writers never know how to judge their work.”

“No, the book was garbage, believe me. Everything I did was garbage.”

“Then why didn’t you destroy it?”

“I was too attached to it. But that doesn’t make it good.” (LR 308)

Šis pokalbis su Fanshawe atliepia Blanchot žodžius: „Rašytojas priklauso veikalui, bet tai, kas jam priklauso, tėra knyga – nebyli, sterilių žodžių krūva, nereikšmingiausias daiktas pasaulyje“ (SL 23). Veikalo reikalavimas būti rašomu išlaiko rašytoją savo orbitoje, tačiau veikalo realizavimas knygos pavidalu visad pažymėtas artikuliacijos nesėkmės. Tad Fanshawe jaučia, jog

The book trapped me into what I had done, you see, and I had to wrestle it all over again. (LR 308)

Pasakotojas, pavertęs Fanshawe literatūrinį palikimą savotiška industrija (UK 258), prisideda prie Fanshawe susvetimėjimo su savo kūryba, gilindamas disonansą tarp skaitytojų

susižavėjimo ir rašytojo savineigos (UK 341). Fanshawe pasibjaurėjimas savo kūrinio kyla iš nenoro būti pamatytam, suvoktam ir *pasisavintam* kitų per jo kūrybą. Nepaisant pastangų ištrinti visus savasties pėdsakus iš literatūrinio palikimo (UK 250), vardas „Fanshawe“ ir toliau funkcionuoja literatūriniame diskurse, išlaikydamas sąsają su gyvuoju žmogumi. Tad publikavimo aktas paneigia jo privatumą ir troškimą savastį išlaikyti vienatvėje. Neatsitiktinai Fanshawe išsižada net savo vardo – paskutinio dalyko, kuris jį saistė su ir determinavo jo vietą socialiniame pasaulyje (UK 338).

Fanshawe polinkis į vienatvę galimai prasidėjo kaip kelias į savasties pažinimą (UK 307), kaip sako Pasakotojas, tačiau rašydamas Fanshawe susidūrė su esmine vienatve, kuri radikaliau realizavo savasties išnykimą. Fanshawe netgi imasi aktyviai įgyvendinti šį blanšotišką *rašytojo iš(si)trynimą*, rašydamas „paskutinį“ tekstą, kuris bus *nesuvokiamas* – tobulai hermetiška absoliučios vienatvės apraiška. Tad ar galima sakyti, jog Fanshawe paverčia rašymo vienatvę priemone pasiekti trokštamam savasties sunaikinimui? Prie šito sugrįšiu vėliau.

Užrakintas kambarys pasiekia metanaratyvinės raidos paskutinį etapą: *Stiklo mieste* Quinnas ieškojo vienatvės formos, kuri padėtų įveikti jo vienišumą; *Šmėklose* Mėlynasis buvo priverstas būti vienatvėje, kuri galiausiai suiro ir kartu suardė Mėlynojo savastį; o *Užrakintame kambaryje* Fanshawe nuo pradžios pasižymi savarankiška savastimi, tačiau kuo giliau jis panyra į rašymą, tuo labiau psichologinė savastis nuasmeninama ontologinės rašymo vienatvės. Jeigu skaitymo akte vienatvė buvo nepatvari, rašant ji tampa neišvengiama. Austeriui rašytojo situaciją apskritai nusako *Šmėklose* esanti rašytojo Juodojo ištara:

Writing is a solitary business. It takes over your life. In some sense, a writer has no life of his own. Even when he's there, he's not really there. (G 178)

Nors ir Pasakotojas pradeda nuo psichologinio Fanshawe „perskaitymo“, romanui vystantis tampa akivaizdi rašymo ontologijos pirmenybė: būtent rašymas yra vienatvės priežastis, o ne simptomas. Tačiau netgi toks apvertimas pernelyg determinuoja aiškia hierarchiją ir savasties vietą joje, ignoruoja Fanshawe situacijos cirkuliarumą bei paradoksą glūdintį trilogijos šerdyje: *ką reiškia trošksti radikalios vienatvės, net jeigu tai reiškia savasties sunaikinimą?*

Kažkas slypintis ne žodžiuose: trilogija kaip veikalas

Rašymo vienetą aptinkama ne tik išoriškai, per Fanshawe figūrą, bet ir vidujai – ji lemia trilogijos poetiką ir atspindi naratyvo sąrangoje. Pasakotojo klausimo iki šiol sąmoningai vengiau, išlaikydamas dėmesio centre teksto judėjimą nuo vienišumo atpažinimo link vienatvės siekio. Žinoma, knygoje, kur Paulas Austeris pasirodo kaip du veikėjai – minimasis seklys, kurio tapatybę pasisavina Quinnas, ir rašytojas, gyvenantis Bruklina, – autorystės, pasakotojo(-ų) ir veikėjų skirtis tekste ir anapus jo yra komplikauta. Šis klausimas yra išsamiai tirtas (Sorapure 1995; Alford 1995; Zilcosky 1998 ir kt.), tad nesiimsiu jo naujai svarstyti, bet atkreipsiu dėmesį į porą aspektų, kurie papildys mano paties interpretaciją.

Stiklo miestas ir *Šmėklos* pasakojami daugiausiai trečiuoju asmeniu ir tik paskutiniuose puslapiuose staiga pereinama į pirmojo asmens pasakojimą. Quinnui užsidarius apleistame Stillmanų bute, jis rašo į raudonąją sąsiuvinį, o jo istorija baigiasi klausimu: „Kas bus, kai raudonajame sąsiuvinyje nebeliks lapų?“ (SM 148). Tuomet bevardis pasakotojas prisistato veikėjo-rašytojo Austerio draugu ir pateikia savitą epilogą neaiškiam Quinno likimui. Jis pasmerkia Austerio abejingą elgesį su Quinno ir teigia, jog

As for Quinn, it is impossible for me to say where he is now. I have followed the red notebook as closely as I could, and any inaccuracies in the story should be blamed on me. There were moments when the text was difficult to decipher, but I have done my best with it and have refrained from any interpretation. (CG 133)

Pasakotojas teigia tik redagavęs Quinno sąsiuvinį, susilaikydamas nuo interpretacijos, tačiau akivaizdu, jog tai apgaulė, nes Quinnas sąsiuvinį įsigyja tik penktame skyriuje (Zilcosky 1998: 199). *Šmėklose* aptinkame panašų naratyvinį gestą: Mėlynasis mirtinai sumuša Juodąjį, seklys sunaikina sekamąjį, tad ir Mėlyno tapatybė sunyksta kaip Quinno. Tačiau priešingai nei Quinnas, Mėlynasis dingsta ne teksto pasaulyje, o pasakotojo vaizduotėje:

In my secret dreams, I like to think of Blue booking passage on some ship and sailing to China. Let it be China, then, and we'll leave it at that. For now is the moment that Blue stands up from his chair, puts on his hat, and walks through the door. And from this moment on, we know nothing. (G 198)

Kadangi *Šmėklų* naratyvas baigiasi aklavietėje, pasakotojas siekia išsaugoti Mėlynojo subjektyvumą perkeldamas šį į nuotykinį naratyvą atliepiantį Marco Polo keliones į Kiniją, kur Mėlynasis būtų nebepasiekiamas destruktivių kalbos procesų (Orr 2010: 161). Kaip turėtume interpretuoti šiuos pasakotojo įsiterpimo gestus?

Susitikinėdamas su Fanshawe našle Sophie, Pasakotojas nustoja „abejoti savo laime“ ir „manevruoti aplink savo jausmus“; jis netgi stebisi, jog turi „talentą“ gyvenimui pagal socialinius vaidmenis, tačiau tai išduoda tik gilesnį susvetimėjimą su savo vieta pasaulyje (ar apskritai jos neapibrėžtumu) (UK 259–261). Palaipsniui jis užima Fanshawe vietą – tampa jo žmonos vyru ir jo sūnaus tėvu – taip vildamasis priartėti prie paties Fanshawe ir rasti motyvus paaiškinančius jo sprendimą. Kita vertus, Fanshawe planuodamas savo dingimą tikslingai pasirinko Pasakotoją, kad šis užimtų jo vietą. Retrospektyviai Pasakotojas supranta, kad jis pasidavė „nesančio žmogaus pagyroms“, o bendriau – Fanshawe šmėkliškai galiai paveikti ir determinuoti Pasakotojo gyvenimą (UK 232; 235). Priimdamas prašymą pasirūpinti Fanshawe literatūriniu palikimu, Pasakotojas tampa išoriškai primesto naratyvo dalimi – jis tampa veikėju kažkieno kito tekste.

Pirmame skyriuje pateikiau *Užrakintame kambaryje* esančią intratekstinę nuorodą, kur Pasakotojas prisiima autorystę už prieš tai buvusias dvi istorijas:

The entire story comes down to what happened at the end, and without that end inside me now, I could not have started this book. The same holds for the two books that come before it, *City of Glass* and *Ghosts*. These three stories are finally the same story, but each one represents a different stage in my awareness of what it is about. (LR 294)

Johno Zilcosky požiūriu, Pasakotojas atsiriboja nuo savo autorystės *Stiklo mieste* dėl etinių vaizduotės smurto implikacijų (Zilcosky 1998: 198–9). Pasakotojas, teigdamas, jog istorija tėra rekonstrukcija, nusikrato atsakomybės už Quinno nepavydėtiną likimą, pateisindamas šį mimetine iliuzija: Quinno išprotėjimas nėra Pasakotojo vaizduotės vaisius, o „savaiminė“ tikrovės, kurioje apstu aklo ir betikslio žiaurumo, išdava. Visgi ši interpretacija pilnai neįtikina, jeigu paklausime, kodėl tuomet paskutinėje dalyje Pasakotojas staiga vėl prisiima autorystę? *Užrakintame kambaryje* Pasakotojas svarsto, jog „niekas nenori būti fikcijos elementas, juo labiau kai ta fikcija reali“ (UK 251). Čia išreiškiama ne tiek kaltė, kiek

suvokimas, jog fikcija turi potencialą veikti žmonių gyvenimus ir įkalinti juos, jų tapatybes svetimuose naratyvuose. Blanšotiškasis žiūros taškas jei ne paneigia, tai komplikuoja Zilcosky poziciją: Pasakotojas savindamasis autorystę bando pasisavinti prasmės steigimo autoritetą Quinno ir Mėlynojo istorijų atžvilgiu, nes jos atspindi Pasakotojo ir Fanshawe istoriją ir jų tarpusavio konfliktą dėl naratyvinės kontrolės. Net pirmojo asmens pasakojimas *Užrakintame kambaryje* yra bandymas perimti prasmės kontrolę atžvilgiu teksto, į kurį Fanshawe įrašė Pasakotoją, taip determinuodamas jo gyvenimą. *Stiklo miesto* ir *Šmėklų* absorbavimas į *Užrakinto kambario* naratyvą yra mėginimas trilogijai suteikti vieningą, nuoseklią reikšmės formą, kartu paneigiant Blanchot *noli me legere* („neskaityk manęs“) – siekis savęs interpretavimo aktu nušviesti tamsią kalbos ir literatūros erdvės vienatvę, su kuria susiduria Pasakotojas, Quinnas, Mėlynasis ir Fanshawe.

Visgi veikalo ontologija skverbiasi į Pasakotojo rašymo ir pasakojimo pastangas. Trilogijoje aptinkame Blanchot vadinamą *negalimybę pradėti* – pasakojimo pradžios tvirtumu nuolat verčia abejoti pradžių potencialus daugis. Pavyzdžiui, *Stiklo miesto* paklydęs skambutis išjudina naratyvą, tačiau sykiu lemia naratyvo sąlygiškumą, atotrūkį nuo „realistinės“ (mimetinės) tradicinio detektyvo tvarkos. Eilė „netikrų“, uždelstų pradžių toliau destabilizuoja šią tvarką – pavyzdžiui, Quinnas, susidūręs su dviem identiškais Stillmanais Vyr. traukinių stotyje, turi spontaniškai pasirinkti, kurį toliau seks, toliau abejodamas likusio tyrimo pagrįstumu. Rašydamas į raudonąjį sąsiuvinį Quinnas atranda vis daugiau sąsajų, kurios galėtų būti reikšmingos Stillmanų bylos interpretacinės ištakos, tačiau susidūręs su prasmės pertekliumi osteriškasis seklys lieka suspenduotas *žavėjimosi* būklėje anapus prasmės ir beprasmybės, kur iniciatyva ir rašymo įvaldymas nebėra įmanomi. Kaip teigia J. T. Nealonas, šią Quinno būklę „apibūdina ne daugybė galimybių, bet [...] neutrali ambivalencija, kuri vis dėlto reikalauja nuolatinio budrumo ir reagavimo.“ (Nealon 1997: 106).

Užrakinto kambario naratyvą taip pat persekioja negebėjimas rasti atskaitos tašką, kuris atskleistų judėjimo teleologiją link naratyvo uždarymo. Fanshawe istorija, kaip sako Pasakotojas, nesibaigia tuo, jog „jaunasis genijus miręs, bet jo darbai toliau gyvuoja“, o „jo jaunystės draugas išgelbėja jauną gražią našlę ir jie kartu gyvena ilgai ir laimingai“ (UK 262). Priešingai, Fanshawe tapimas „pomirtine“ literatūrine žvaigžde tėra preliudas istorijai, kurią Pasakotojas verčiamas pasakoti tam tikros kompulsijos, kylančios iš „tamsos, kuri jį supa“ (UK *ibid.*). Šis kompulsyvumas atliepia Blanchot veikalo liepimą jį rašyti, ambivalentišką

trauką ir troškimą artikuliuoti šią „tamsą“, net jeigu ir numanoma, jog rašymas negali pasiūlyti pabaigos, kuri įsteigtų stabilią prasmę. Šitai suvokia ir Pasakotojas:

If courage is needed to write about it, I also know that writing about it is the one chance I have to escape. But I doubt this will happen, not even if I manage to tell the truth. Stories without endings can do nothing but go on forever, and to be caught in one means that you must die before your part in it is played out. My only hope is that there is an end to what I am about to say, that somewhere I will find a break in the darkness. This hope is what I define as courage, but whether there is reason to hope is another question entirely. (LR 237)

Rašymo erdvės autonomijos ir grynojo negatyvumo negalėtų įveikti netgi tiesos įvykis, atliepiant Blanchot žodžius, jog „tiesa gali pasisavinti veikalą, bet veikalas lieka abejingas tiesai“ (SL 22).

Verta atkreipti dėmesį, jog Pasakotojo pozicija (vadinamoji „pasaulėžiūra“) skiriasi nuo Quinno ir Mėlynojo: Pasakotojas supranta, jog neįmanoma pasiekti vieningos prasmės ar tiesos episteminėmis ar naratyvinėmis priemonėmis. Pavyzdžiui, bandydamas rašyti Fanshawe biografiją – naratyvizuoti šio gyvenimą – Pasakotojas teigia, jog „[k]iekvienas gyvenimas yra nepaaiškinamas [...]. Kad ir kiek daug faktų papasakojama, kad ir kiek detalių pateikiama, esmė nesileidžia pasakoma“ (UK 274). Rašymas ir naratyvizavimas nesuteikia prieigos prie Fanshawe kaip radikalios kitybės, o kaip tik atveria paties Pasakotojo savasties kitoniškumą sau pačiam:

No one can cross the boundary into another – for the simple reason that no one can gain access to himself. (LR 249)

Užrakinto kambario Pasakotojas, atrodo, disponuoja požiūriu, kuris nebūdingas Quinnui ir Mėlynajam – jis žymiai sąmoningesnis sudėtingai ar net chaotiškai tikrovės prigimčiai, ir nujaučia, jog ne viską galima išspręsti švariai tarsi detektyviniame naratyve. Kadangi istorija pasakojama septyneri metai po laiško iš Sophie gavimo, būtų galima manyti, jog Pasakotojas žvelgdamas atgal ir permąstydamas įvykius įgijo tam tikros „išminties“. Tačiau tokią

galimybę vertinčiau skeptiškai. Latentinis nihilizmas, kamuojantis Pasakotoją, tik labiau skatina, o ne neutralizuoja jo obsesiją prasmei.

Gali susidaryti įspūdis, jog kompulsija, kurią akcentavau anksčiau, yra psichologinės prigimties. Tuomet galėtume klausti, ar Pasakotojo rašymas yra terapinio pobūdžio? Ne visai. Tiesa, jog Pasakotojo bandymai rekonstruoti įvykių eigą yra siekis „nubrėžti perimetrą“, kuris paaiškintų ištakas ir motyvus, ir įsisavintų šiuos savasties išgyvenimus į supratimą. Tačiau šios įžvalgos liudija ne tiek norą komunikuoti, ką Pasakotojas *suprato* apie save ar tikrovės prigimtį, o liudija, jog supratimas niekad nėra pilnai (jei išvis) prieinamas. Rašymas Pasakotojui netampa egzistencinio meistriškumo ir vidinės ramybės išraiška. Priešingai, net jeigu rašymas prasidėjo kaip išpažintis ir noras įveikti „tamsą“, veikalas šiuos norus absorbavo į literatūros erdvę. Rašydamas Pasakotojas gali užčiuopti savo nihilizmo ir obsesyvumo apraiškas, tačiau svarbiau, jog jis įgyja tam tikrą sąmoningumą apie rašymo cikliškumą – bandymą raštu apdoroti tai, kas nuolat išsprūsta ir atveria rašytoją dar didesniam neapibrėžtumui.

Pasakotojas gali manyti, jog jis bando susigrąžinti kontrolę iš Fanshawe, tačiau adekvatesnis yra suvokimas jog veikalas pasinaudojo juo, kad *taptų*. Tai ką įvardinau trilogijos metanaratyvu yra, viena vertus, nukreiptas į Pasakotojo obsesijos prigimties ir mechanizmų nušvietimu. Kita vertus, tai pačios trilogijos kaip veikalo artėjimas link savo esminės vienatvės savivokos. Vienintelė giluminė „teleologija“ pranokstanti Quinno, Mėlyno ir net Pasakotojo veiksmų ir likimų pasakojimą yra metanaratyviniai virsmai bandant išartikuluoti patirtį, kuri nėra lengvai įžodinama:

I don't claim to have solved any problems. I am merely suggesting that a moment came when it no longer frightened me to look at what had happened. If words followed, it was only because I had no choice but to accept them, to take them upon myself and go where they wanted me to go. But that does not necessarily make the words important. I have been struggling to say goodbye to something for a long time now, and this struggle is all that really matters. The story is not in the words; it's in the struggle. (LR 294)

Metanaratyvas gimsta kaip artikuliacijos (pasakojimo) *pastanga*, kuri pranoksta išartikuluotus (papasakotus) konkrečiuosius turinius. Žinoma, kaip skaitytojai anapus

trilogijos teksto, kaip tie, kurie patiriame pirmiausia *kaip tekstą, o ne veikalą* (ši galimybė mums niekad nebuvo prieinama tiesioginei patirčiai, o net pačiam Austeriui ji yra prarasta), mes galime skaitydami iškelti temą, kurią laikytume trilogijos rūpesčiu: tapatybė, antrininkystė, netektis, mirtingumas, vienišumas, vyriškumas, homoseksualumas, susvetimėjimas, etc. Tuomet šią temą interpretuoti, atsekdami jos apraiškas pagal nusistatytus estetinius ir kritinius įrankius, kol pasieksime vienokią ar kitokią išvadą, ką autoriui *pavyko* pasakyti.

Fundamentaliau, rašytojui šią artikuliacijos pastangą būtent žymi tam tikra nesėkmė – įvardinti, jog tai „atsisveikinimas su kažkuo“ yra vis dar abstrakti, tačiau trilogijos poetikos atžvilgiu „nuosekli“ antiklimaktinė įžvalga. Pasakotojas nesugeba aiškiai atpažinti problemos ne todėl, kad jam trūksta išmonės, talento ar technikos tai įžodinti, bet todėl, kad šis *kažkas* (*something*) nėra ir negali būti savirefleksijos proceso vaisiumi, kuris nušviestų ir struktūruotų tolimesnę veiksmų eigą, o yra pėdsakas ar net grimasa veikalo vienatvės, kuri blykstelį, tačiau lieka nesugaunama. Šis minimas *kažkas* nurodo į ribinę paties rašymo patirtį, į nuolatinį ir nepabaigiamą bandymą išartikuluoti kažką, kas nepasiduoda švariai interpretacijos vivisekcijai, žodžiams nuolat susiduriant su savo potencialia bejėgyse. Bet taip pat tai nėra grynai negatyvi kategorija – visgi *kažkas* nėra *niekas*. Austerio trilogijoje *kažkas* visad veikia iš periferijos, kaip šmėkliškas rašymo kontūras ir riba tarp literatūros ir tikrovės, įtampa tarp nesaties ir esaties. Veikalo reikalavimas artikuluoti rašymo erdvėje kažką, kas yra *beprasmiška* – t. y. anapus prasmės, sykiu nuolat nurodo į įprasminimo galimybę ir viltį.

Veikalas veikale – raudonasis sąsiuvinis

Kaip tapo įprasta Austerio antidetektyvinėse istorijose, mes nesulaukiame paaiškinimų ir atsakymų, kurie nušviestų Fanshawe motyvus ir uždarytą tekstą. Tačiau sykiu Pasakotojas yra priverstas stoti į akistatą su savo obsesija su tiesa ir žinojimu, adresuoti vienišumą ir egzistencinio pagrindo stoką. Pasakotojas suseka Fanshawe iki apleisto namo Bostone, tačiau jų „akistata“ įvyksta pro užrakintas duris, kur girdime tik Fanshawe balsą, bet jo paties nepamatome. Fanshawe palieka Pasakotojui raudonąjį sąsiuvinį – šis atkartoja Quinno rašytą sąsiuvinį, kurio pabaiga tapo ir Quinno pabaiga. Tiek Fanshawe, tiek Quinno raudonasis sąsiuvinis yra rizikos erdvė, veikalas *Niujorko trilogijos* veikale.

Quinnas įžvelgė sąsiuvinio rašyme vilties ir išsigelbėjimo galimybę, tačiau kalbos ir tapatybės irimo procesai pasiekė negrįžtamą tašką. Nusikratęs detektyvinio rašymo griežtumo, Quinnas rašo tekstą, kuriame klajoja po miestą fiksuodamas jo paraščių gyventojus, benamius ir valkatas, nuo kurių jis pats nebesiskiria (CG 108–10). Jis nekuria *sąmoningai* to, ką vadinau „rimtąja“ literatūra, tačiau pats rašymas įgyja autonomiją, diktodamas Quinnui būtinybę rašyti tai, kas nebesusiję su Stillmanų byla. Quinnui nustoja rūpėti jo kūniški ir psichologiniai poreikiai, jis grįžta iš buvimo detektyvų rašytoju į autentiškesnę rašytojo stovėseną pasaulio atžvilgiu. Tačiau netgi ši tapatybė nebepajėgi įžeminti jo tikrovėje ir Quinną praryja Niujorko Babelis. Jis įsilieja į polisemišką, autoreferentišką, radikaliai skaidrų ir sykiu nepermatomą urbanistinį tekstą.

Fanshawe raudonasis sąsiuvinis skiriasi nuo Quinno tuo, jog mes nesužinome jo turinių. Pasakotojas tik teigia, jog Fanshawe parašė tekstą, kur „kiekvienas sakinyš nuneigdavo ankstesnįjį“, tarsi Fanshawe norėjo paneigti visus Pasakotojo lūkesčius (UK 347). Blanšotiškasis literatūros veikalas nėra įvaldomas tiek rašytojui, tiek skaitytojui ir, atrodo, jog Fanshawe pavyko būtent sukurti tokį tekstą. Čia prasmė nuolat atsitraukia, o kalba diskredituoja savo pačios referentinę esatį, patvirtindama tik veikalo esminę vienatvę. Fanshawe tekstas nėra paprasčiausiai sudėtingas ar klampus – jis apskritai priešinasi būti suvoktas, priešinasi, jog jo semantinė autonomija būtų įveikta ar prisijaukinta prasminių struktūrų. Pasakotojas teigia, jog skaitant

I could only grope ahead, faltering in the darkness, blinded by the book that had been written for me.“ (LR 313)

Pasakotojo apakinimas nusako bendrą dezorientuotą skaitytojo būklę sandūroje su veikalo vienatve – jis atsidūrė blanšotiškoje literatūros ir pačios trilogijos erdvėje. Rašančiojo Fanshawe skaidrumas (*lucidity*), kurio išpūdį susidaro Pasakotojas, šiuo atveju reiškia ne aiškumą ir konkretumą, o subjekto skaidrumą visa būtimi atsigręžti į prasmės nesatį, nuovoką apie savo vietą esaties ir nesaties limbe, kuris skleidžiasi literatūros erdvėje. Fanshawe įžvelgė literatūros ir rašymo nuasmeninancią ir ardančią galią ir vis tiek pasirinko jos dar aršiau siekti.

Visgi iškyla subtilus, bet paradoksalus valios klausimas. Pasakotojas sako, jog

Underneath this confusion, I felt there was something too willed, something too perfect... as though in the end the only thing he had really wanted was to fail – even to the point of failing himself. (LR 313)

Nesėkmė ir žlugimas, anot Blanchot, yra nuolatinė literatūros būklė, jos iš naujo atsikartojantis likimas – ir visgi rašymas įmanomas tik todėl, kad neįmanoma užrašyti to, ką trokštama užrašyti. Fanshawe, priešingai nei Quinnas, šitai suprato ir netgi sąmoningai siekė ištrūkti anapus lūkesčių ne tik literatūrai, bet prasmei apskritai. Įkūnydamas blanšotiškojo rašymo liepimą – paklusti rašymui kaip nesaties erdvei – Fanshawe išryškina *valios* žlugti paradoksą. Pasakotojo įtarimu raudonasis sąsiuvinis „pernelyg tobulai“ įkūnija šį savęs ištrynimo siekį, tarsi rašymo vienatvės įvykį bandoma pasisavinti paverčiant jį savita strategija. Tačiau būtent tai išlaiko subjektą pririštą prie jo psichologinės savasties. Fanshawe norą sunaikinti savastį rašyme persekioja tai, kad neįmanoma to padaryti iki galo – pasaulyje visuomet lieka savasties šmėkliškas pėdsakas.

Dviprasmiai atsisveikinimai

Austerio „postmodernumo“ statusas yra dažnas ginčų objektas, kaip galime suprasti iš skirtingų interpretacinių impulsų, kuriuos savo *Niujorko trilogijos* skaitymuose realizuoja tyrėjai. Blanšotiškas Fanshawe likimo ir raudonojo sąsiuvinio (ne)skaitymas atveria nevienareikšmes implikacijas. Kritikai ir tyrinėtojai interpretuojantys Fanshawe sąsiuvinį kaip tobulą J. Derrida *sous rature* pavyzdį (Russel 1990: 82), o Austerį laikantys postmodernios kontingencijos šalininku, dažnai neatsižvelgia į egzistencinį ir emocinį foną, supantį Fanshawe ir Pasakotojo situaciją. Trilogijos veikėjų likimai parodo, jog ši būklė nėra nekalta, o dažnai veda prie beprotybės, pasimetimo ir dar gilesnės izoliacijos. Austerio veikėjai nėra intelektualūs ironikai, o žmonės, apsėsti neatsakomų klausimų. Tad ir pats kūrinys žymi ne tiek visų estetinių ir egzistencinių verčių diskreditavimą, o ambivalentišką pastangą kalbėti tylos ir niekio akivaizdoje.

Austeris išnaudoja postmodernizmo „įrankius“ ne tam, kad sukonstruotų naratyvinį ir metafikcinį labirintą, kuriame vedžiotų skaitytoją už nosies *ad infinitum*. O tam, kad transformuotų į gilesnę pačios fikcijos ir tariamos tikrovės trapumo patirtį, kurioje skaitytojai ir rašytojai tekste ir anapus jo paverčiami nuolatinio interpretacinio nerimo subjektais. Tad aklavietės trilogijos naratyvuose žymi labiau melancholišką, negu pergalingą Austerio

požiūrį į gyvenamąją kultūrinę būklę. Tenka sutikti su Scottu Dimovitzu, jog Austeris greičiau kritikuoja postmoderniąją būklę, išryškindamas *Užrakintame kambaryje* postmodernios estetikos ir poetikos tam tikrą išsekimą trilogijoje (Dimovitz 2006: 629).

Visgi, priešingai negu Dimovitzas, kuris teigia, jog trilogijos pabaigoje Austeris atmeta postmodernizmą, manau, jog Austeris pasiekia slenkstį, kurio neperžengia. Pasakotojo paskutinis gestas – suplėšyti Fanshawe sąsiuvinį (LR 314) – nėra nei maištas prieš, nei susitaikymas su mintimi, jog tekstas liks neuždaromas ir neįvaldomas. Atsigręždamas į veikalo materialumą, Pasakotojas paverčia veikalą knyga – „steriliu žodžių rinkiniu“ – ir laikinai įgyja galią atidėti, uždelsti veikalo veikimą. Jis pasiekia skaitymo pabaigą (*ending*), bet ne užbaigtumą (*closure*). Pasakotojas pasiekė ne sprendimą, o sąlyginį susitaikymą (ramybė būtų pernelyg stiprus žodis), iškeldamas į rašymo paviršių paties rašymo ambivalenciją, trauką ir riziką. Laikant sąsiuvinio suplėšymą postmodernizmo atmetimu, iškyla rizika priartėti prie dar vienos naratyvinės teleologijos, kuri suploktina egzistencijos ir literatūros paradoksus slypinčius trilogijos šerdyje.

IŠVADOS

1. Šiame tyrime išryškėjo reikšminga skirtis tarp vienišumo ir vienatvės, kuri yra būtina norint suprasti *Niujorko trilogiją*. Vienišumas funkcionuoja kaip socialinė ir psichologinė kategorija, išreiškianti susvetimėjusį individo santykį su savimi ir kitais. Vienatvė, tuo tarpu, funkcionuoja dviem skirtingais pavidalais: pirma, kaip episteminė pasaulio skaitymo ir interpretavimo sąlyga, būdinga realistinei detektyvinės literatūros ideologijai; antra, kaip ontologinė trilogijos, suvokiamos kaip Blanchot veikalas, sąlyga, kurioje rašytojas susiduria su literatūros erdvei būdingais destabilizavimo ir depersonalizavimo procesais. Be šios skirties, vienišumas ir vienatvė liktų tik naratyviniame trilogijos lygmenyje ir nesuteiktų galimybių adekvačiai konceptualizuoti teksto raiškos priemonės, ribas ir jų bendrą estetinį savitumą.
2. Analizuojant veikėjų psichologines ir socialines motyvacijas imtis detektyvinio proceso, paaiškėjo, kad veikėjų vienišumas, apibūdinamas susvetimėjimu ir pažeistu santykiu su kitais ir savimi, trilogijoje mėginamas įveikti apibrėžiant savo tapatybę detektyvinio naratyvo sąraangoje. Detektyvinis žanras savo klasikine forma, funkcionuojantis pagal prielaidą, jog tikrovė yra racionaliai pažini loginė struktūra, Austerio *antidetektyviniuose* tekstuose visgi veikia kaip *pharmakon* – siūlo subjektams episteminį, psichologinį bei egzistencinį stabilumą, tačiau kartu žlunga susidūrus su kalbos polisemija ir interpretacinių galimybių pertekliumi. Siekis detektyvinį procesą paversti savižinos ir savideterminacijos strategija išvirsta į savasties su(si)naikinimo trajektoriją.
3. *Skaitymo vienatvė* Austerio trilogijoje figūruoja kaip episteminis subjekto atsitraukimas nuo pasaulio, siekiant nešališkos ir privilegijuotos interpretacinės (skaitymo) pozicijos tikrovės atžvilgiu. Tačiau trilogija demonstruoja kodėl ši vienatvės samprata nėra tvari: radikali kalbos ir tikrovės „teksto“ polisemiška prigimtis destabilizuoja skaitančiojo subjekto bandymus užtikrinti prasmės vientisumą bei užtikrintumą, nepateikia atsakymų, o tik daugina klausimus ir abejones. Austerio subjektai, vedini obsesijos tiesai ir aiškumui, siekia episteminę vienatvę realizuoti fizinio *bado* ir tekstinės *askezės* formomis, tačiau būtent transpozicija iš proto į kūno plotmę iškelia ontologines savasties sąlygas, šių sąlygų likvidumą ir jų pažinimo pavojingumą. Bandymas pasiekti absoliučią savasties sau-

pakankamumo būklę per askezę priveda subjektą prie žlugimo ir dar gilesnės dezorientacijos. Kita vertus, tai atskleidžia skaitančiojo subjekto susaistymą ir priklausomybę nuo kitų subjektų ir kultūrinių tekstų, su kuriais egzistuoja nuolatinėje sąveikoje.

4. Ontologinės vienatvės forma trilogijoje išryškėjo analizuojant *rašymo* reprezentaciją bei metarefleksiją. Interpretacijai pasitelkus Maurice'o Blanchot *esminės vienatvės* sampratą, *rašymas* atsiskleidė kaip rašantįjį subjektą depersonalizuojanti jėga. Bendrai trilogija suvokta kaip veikalas atskleidė Blanchot apmąstytai literatūros erdvei būdingus semantinius ir struktūrinius procesus. Kompleksiškas ryšys tarp sociopsichologinės, episteminės ir ontologinės vienatvės sampratų dramatizuojamas visoje trilogijoje, tačiau pasiekia kulminaciją paskutinėje trilogijos dalyje su Fanshawe ir Pasakotojo figūrų dinamika. Fanshawe atviriausiai įkūnija rašymo riziką, tačiau su esminės vienatvės poveikiu jo asmeniui susiduriama išoriškai, t. y. jos rezultatai prieinami kaip trūkumas socialinės tikrovės sąraangoje. Visgi tolimesnė analizė atskleidė, jog Fanshawe troškimas nusikratyti socialinių tapatybių ir tapti hermetišku esiniu, neapropriuojamu supratimo struktūrų, išryškino tam tikrą paradoksą: siekdamas ištrinti savasties pėdsakus iš rašomo teksto, Fanshawe paverčia vienatvę valios objektu, o tai prieštarauja Blanchot esminei vienatvei kaip literatūros veikalo radikaliai neįvaldomumui. Per šią prieštarą Austeris išryškina rašytojo *šmėkliškos* būties įtampą – nuolatinį judėjimą link savasties išnykimo ir negalėjimo šio išnykimo pilnai realizuoti, visad paliekant savasties pėdsakus, kurie sugrąžinami atgal į interpretacijos apyvartą.
5. Analizuojant trilogiją paaiškėjo, jog Blanchot veikalo reikalavimas būti rašomu Austerio subjektui pasireiškia kaip kompulsyvi būtinybė artikuliuoti (pasakoti) savo patirtį atsidūrus Kito primestame naratyve. Viena vertus, šis subjekto troškimas reiškiasi kaip konkurencija dėl autorystės ir galios perimti prasmės kontrolę (auto)naratyvizavimo aktu, taip impulsyviai trokštant ir nesėkmingai paneigiant *noli me legere* principą; kita vertus, tai to paties subjekto siekis į refleksijos paviršių iškelti savo obsesiją prasmės stabilumui ir tekstų uždaramui. Ši artikuliacijos pastanga sudaro metanaratyvinės raidos pagrindą ir nušviečia procesą, kuriuo trilogija tampa sąmoninga savo kaip veikalo būties atžvilgiu. Trilogijos metafikciniai bruožai, reflektuojantys patį *rašymo* aktą – delsimas ir negalimybė pradėti, teleologinio naratyvo žlugimas, prasmės nestabilumas bei žanrinio funkcionalumo išardymas per jo

fikcionalumo demonstraciją bei savivoką, – suteikia pagrindą kalbėti apie Austerio vienatvės poetiką. Austeris šiuos teksto konstravimo principus pasitelkia ne tik tam, kad įtrauktų skaitytoją į literatūrinį žaidimą, bet ir tam, kad artikuliuotų interpretacinį bei egzistencinį nerimą, kylantį postmodernybės kultūrinėje būklėje.

BIBLIOGRAFIJA

Šaltiniai

- Auster, P. 2004. *The New York Trilogy*. Faber and Faber.
- Auster, P. 2006. *Niujorko trilogija* (iš anglų kalbos vertė Laimantas Jonušys). Tyto alba.
- Auster, P. 2014. *Collected Prose*. Faber and Faber.
- Auster, P. 2013. *Conversations with Paul Auster* (ed. James M. Hutchisson). University Press of Mississippi.

Literatūra

- Alford, S. 2014. "Mirrors of Madness: Paul Auster's *The New York Trilogy*." *Critique: Studies in Contemporary Fiction*. Routledge.
- Arce, M. L. 2016. *Paul Auster and the influence of Maurice Blanchot*. McFarland.
- Barthes, R. 1990. *S/Z*. John Wiley & Sons.
- Bernstein, S. 1995. "Auster's Sublime Closure: *The Locked Room*." In: *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster* (ed. Dennis Barone). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 88–106.
- Blanchot, M. 1982. *The Space of Literature*. University of Nebraska Press.
- Brendan, M. 2007. *Paul Auster's Postmodernity*. New York: Routledge.
- Brown, M. 2008. *Paul Auster (Contemporary American and Canadian Novelists)*. Manchester University Press.
- Bruns, G. L. 1997. *Maurice Blanchot. The Refusal of Philosophy*. The John Hopkins University Press.
- Davies, P. 1996. "The Work and the Absence of the Work" In: *Maurice Blanchot: The Demand of Writing* (ed. Gill, Carolyn Bailey). Psychology Press.
- De Man, P. 1983. *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Routledge.

- Dimovitz, S.A. 2006. "Public Personae and the Private I: De-Compositional Ontology in Paul Auster's *The New York Trilogy*". *MFS Modern Fiction Studies*, 52(3), 613–633.
- Domeracki, P. 2022. "The Philosophy of Solitude." In: *The Bloomsbury Handbook of Solitude, Silence and Loneliness*. Bloomsbury Academic. 19–33.
- Eckhard, P. 2011. *Chronotopes of the Uncanny: Time and Space in Postmodern New York Novels. Paul Auster's City of Glass and Toni Morrison's Jazz*. Transcript Verlag.
- Engelberg, E. 2001. *Solitude and its Ambiguities in Modernist Fiction*. Palgrave Macmillan.
- Ferraris, M. 2014. "Total Mobilization". *The Monist*, 97(2), 200–221.
- Gregg, J. 1994. *Maurice Blanchot and the Literature of Transgression*. Princeton University Press.
- Haase, U., and Large, W. 2001. *Maurice Blanchot (Routledge Critical Thinkers)*. Psychology Press.
- Herzogenrath, B. 1999. *An Art of Desire: Reading Paul Auster*, Rodopi, Postmodern studies, nr. 21.
- Holquist, M. 1971. "Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Post-War Fiction." *New Literary History*, 3(1), 135–156.
- Hühn Peter 1987. "The Detective as Reader: Narrativity and Reading Concepts in Detective Fiction". *Modern Fiction Studies*, 33(3), 451–466.
- Jahshan, P. 2003. "Paul Auster's Specters". *Journal of American Studies*, 37(3), 389–405.
- Katkus, L. 2007. *Mes - Tik Atspindžiai Miesto Vitrinose. [Paul Auster. Niujorko Trilogija. Iš anglų kalbos vertė Laimantas Jonušys]*. <https://www.llvs.lt/vertimo-kritika/260>
- Kravitz, B. 2013. "Thoughts on the Anti-Detective in Paul Auster's "New York Trilogy", Adam Ross's "Mister Peanut", and Martha Grimes' "The Old Wine Shades." *Studies in Popular Culture*, 36(1), 45–61.
- Lavender William 1993. "The Novel of Critical Engagement: Paul Auster's 'City of Glass.'" *Contemporary Literature*, 34(2), 219–239
- Lewis, B. 1994. "The Strange Case of Paul Auster." *The Review of Contemporary Fiction* 14, no. 1. 53–61

- Little William G. 1997. Nothing to Go on: Paul Auster's "City of Glass." *Contemporary Literature*, 38(1), 133–163.
- McKean, M. 2010. "Paul Auster and the French Connection: City of Glass and French Philosophy", *Lit: Literature Interpretation Theory*, 21:2, 101–118.
- Nealon, J. T. 1996. "Work of The Detective, Work of The Writer: Paul Auster's "City of Glass". *Modern Fiction Studies*, 42(1), 91–110.
- Orr, S. 2010. *Darkly Perfect World: Colonial Adventure, Postmodernism, and American Noir*. Ohio State University Press.
- Oxenhandler N. 1962. "Paradox and Negation in the Criticism of Maurice Blanchot. *Symposium: a Quarterly Journal in Modern Literatures*, 16 (1): 36–44.
- Rubenstein, R. 1998. "Doubling, intertextuality, and the postmodern uncanny: Paul Auster's *New York Trilogy*". *Lit: Literature Interpretation Theory*, 9(3), 245–262.
- Sorapure, M. 1995. "The Detective and the Author: City of Glass." In: *Beyond the Red Notebook: Essays on Paul Auster* (ed. Dennis Barone). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 71–87.
- Svendsen, L. 2017. *A Philosophy of Loneliness*. Reaktion Books.
- Tani, S. 1984. *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Todorov, T. 1966. "The Typology of Detective Fiction" in: *Crime and Media* (2010, ed. Chris Geer), Routledge.
- Varvogli, A. 2001. *The World that is the Book: Paul Auster's Fiction*. Liverpool University Press.
- Walton, S. 2015. *Guilty But Insane: Mind and Law in Golden Age Detective Fiction*. Oxford University Press.
- Zilcosky, J. 1998. "The Revenge of the Author: Paul Auster's Challenge to theory." *Critique Studies in Contemporary Fiction*, 39(3), 195–206.

SANTRAUKA

Šio magistro **darbo objektas** - Paulo Austerio romanas *Niujorko trilogija*, labiausiai žinomas dėl filosofinių kalbos, tapatybės ir autorystės temų antidetektyvinėje literatūroje. Šiame darbe trilogija nagrinėjama pasitelkiant daugiareikšmę vienatvės sąvoką, teigiant, kad ji nurodo ne tik emocinę ar psichologinę patirtį (paprastai suprantamą kaip „vienišumas“), vaizduojamą trilogijos pasakojime(-uose), bet ir gali būti suvokiama kaip struktūrinis principas, formuojantis reprezentacijos priemonės ir formą. Taigi straipsnyje raginama konceptualizuoti vienatvės poetiką. Straipsnyje taikomi du žiūros kampai, daugiausia analizuojant vienatvės formas per trilogijoje esančią *skaitymo* ir *rašymo* aktų reprezentaciją. *Skaitymas* analizuojamas atsižvelgiant į klasikinį detektyvo žanrą, kurį Austeris įvairiais aspektais parodijuoja visoje trilogijoje; *rašymas* analizuojamas remiantis Maurice'o Blanchot literatūros filosofija, plėtojamą veikale „Literatūros erdvė“. Abu šie požiūriai išryškina skirtingas epistemologines ir ontologines problemas, turinčias svarbią reikšmę Austerio apmąstymams apie gyvenimą postmodernybėje.

Šiame darbe iškeliama **problema** – kaip vienatvė gali būti ne tik pasakojimo tema ar motyvas, bet ir paties teksto raiškos būdus formuojanti sąlyga? Pagrindinis šio **darbo tikslas** – konceptualizuoti vienatvę kaip teminę ir struktūrinę trilogijos organizavimo strategiją egzistenciniu ir metafikciniu lygmeniu.

Darbo **uždaviniai**: 1. Apibrėžti vienišumo ir vienatvės sąvokas klasikinio detektyvo žanro ir Maurice'o Blanchot literatūros filosofijos rėmuose. 2. Ištirti vienišumo ir vienatvės raišką bei tarpusavio sąveiką naratyviniame, epistemologiniame bei ontologiniame Niujorko trilogijos lygmenyse. 3. Remiantis apsibrėžta episteminės vienatvės kaip detektyvinio žanro prielaidos samprata, ištirti jos veikimą trilogijoje ir skaitymo akto refleksijoje. 4. Remiantis Maurice'o Blanchot esminės vienatvės samprata, ištirti kaip rašymo aktas atsiskleidžia kaip giluminė trilogijos paradigma, formuojanti savo raiškos būdus. 5. Ištirti kaip artikuliuojami trilogijos kaip veikalo ontologiniai procesai per metanaratyvinę raidą.

Atlikus tyrimą paaiškėjo, kad vienatvės ir vienišumo skirtis yra kartinė norint suprasti *Niujorko trilogiją*. Vienišumas funkcionuoja kaip socialinė ir psichologinė kategorija, išreiškianti susvetimėjusį individo santykį su savimi ir kitais, ir motyvuojanti Austerio veikėjus ieškoti prasmės ir savęs apibrėžimo per detektyvinį procesą. Vienatvė, tuo tarpu, funkcionuoja dviem skirtingais pavidalais: pirma, kaip episteminė pasaulio skaitymo ir

interpretavimo sąlyga, būdinga realistinei detektyvinės literatūros ideologijai; antra, kaip ontologinė trilogijos, suvokiamos kaip Blanchot veikalas, sąlyga, kurioje rašytojas susiduria su literatūros erdvei būdingais destabilizavimo ir depersonalizavimo procesais. Galiausiai trilogijos metanaratyvinė struktūra atsiskleidžia kaip priemonė artikuliuoti dviprasmišką vienatvės poetiką, išreiškiančią egzistencinį postmodernaus subjekto nerimą ir nuolatinį, bet nepasiekiamą troškimą įveikti interpretacinį netikrumą.

Šis darbas papildo Austerio tyrimų lauką ir praplečia negausų kiekį akademinės literatūros, taikančios Maurice'o Blanchot literatūros filosofijos prieigą trilogijos skaitymuose, ir išryškina abiejų autorių tekstų organišką meninę bei teorinę sąveiką. Eksplikuojant vienatvės sąvoką, kuri iki šiol nesusilaukė pakankamo tyrėjų dėmesio, sukuriama sąlyga toliau plėtoti *vienatvės poetiką* ir reflektuoti naujus trilogijos skaitymo būdus.

SUMMARY

The subject of this master's thesis is Paul Auster's novel *The New York Trilogy*, most widely known for its philosophical reflection on the themes of language, identity and authorship within antidetective fiction. This paper explores the trilogy through the multifaceted concept of solitude, arguing, that it does not only refer to the emotional or psychological experience (usually understood as "loneliness") represented in the narrative(s) of the trilogy, but also can be conceived as a structural principle, that shapes the means and form of representation. Thus, the paper calls for a conceptualization of the *poetics of solitude*. The paper employs a double approach, mainly through analyzing the acts of *reading* and *writing* as reflected within the trilogy. Reading is analyzed in relation to the classical detective genre, that Auster parodies in various aspects throughout the trilogy; writing is analyzed in light of Maurice Blanchot's philosophy of literature as found in the work *The Space of Literature*. Both of these approaches highlight different epistemological and ontological concerns with important implications to Auster's reflection of the conditions of postmodern life.

This thesis rises the problem – how can *solitude* be not just a narrative theme or motif, but an integral part of the text's means of articulation? The main goal of this thesis is to conceptualize solitude as a thematic and structural strategy of organizing the trilogy on an existential and metafictional level.

The objectives of the paper are: 1. Define the concepts of loneliness and solitude in the framework of the classic detective genre and the literary philosophy of Maurice Blanchot. 2. To examine the expression and interplay of loneliness and solitude at narrative, epistemological and ontological levels in *The New York Trilogy*. 3. Based on the outlined concept of epistemic solitude as a premise of the detective genre, to investigate its operation in the trilogy and the act of reading. 4. Based on Maurice Blanchot's notion of essential solitude, explore how the act of writing reveals itself as a profound paradigm of the trilogy, shaping its modes of expression. 5. To explore how subjects reflect and articulate the ontological processes of the trilogy as a work through the metanarrative development of self-understanding.

After conducting the research, it became clear that the distinction between loneliness and solitude is crucial to understanding *The New York Trilogy*. Loneliness functions as a

social and psychological category, that refers to an individual's alienated relationship with himself and others, and drives Auster's characters to seek meaning and self-definition through the detective process. In contrast, solitude functions in two distinct forms: first, as the epistemic condition of reading and interpreting the world, inherent in realist ideology of detective fiction; and second, as the ontological condition of the trilogy conceived as the Blanchotian space of literature, within which the writer is depersonalized. Ultimately, the trilogy's metanarrative structure reveals itself as a means to articulate the ambiguous poetics of solitude that expresses the existential anxiety of the postmodern subject and the constant yet unattainable desire to overcome interpretive uncertainty.

This thesis contributes to the field of Auster studies and extends the scant academic literature applying Maurice Blanchot's philosophy of literature to readings of the trilogy, and highlights the organic artistic and theoretical interaction between the two authors' texts. The thesis distinguishes itself by exploring the concept of solitude, which has not yet received sufficient attention from scholars, and lays down the conditions to further develop the poetics of solitude and to reflect on new ways of reading the trilogy.