

AMI AUSTERNEK NEM ZSÁNERE

S.G.: Bizonyára vegyes érzelmekkel fogadta, hogy - legalábbis eleinte - gyakorta emlegették önt krimíróként.

P.A.: Egy idő után valóban terhemre volt. Nem mintha bármi kifogásom volna a műfaj ellen, egyszerűen csak nincs semmi köze a könyveimhez. (...) Amit felhasználtam belőle, az már végtelenül távol áll a detektívregénytől. Ezért okozott csalódást, hogy a kritika ilyen erős hangsúlyt helyez erre a párhuzamra. Egyszerűen csak bizonyos műfaji hagyományokkal szerettem volna szokatlan, távoli helyekre eljutni.

J.M.: Az azonosság kérdéshez?

P.A.: Pontosan.¹

Mivel immár hatodik regénye, a *Vertigo* is megjelent magyarul, valószínűleg eldöntöttnek tekinthető az a kérdés, hogy Paul Auster, kortárs amerikai író antidetektív-regényeket ír-e, vagy pedig valami egészen mást. Azok, akik posztmodern-krimisorozatot vártak, feltehetőleg már rég csalódottan pártoltak el szerzőnktől, akiket viszont P.A. írásainak szédítő szikársága babonázott meg, azokat a kétéves rendszerességgel megjelenő regények erőre kapó „austerizmusa” hozhatja zavarba. (A filmekkel² persze egész más a helyzet...) Hogy pontosan mi is történt a *New York trilógiától* a legutóbbi 1997-es *Hand to Mouth*-ig, arról csak fikcionálni lehet; első lépésben mindenesetre fontosnak látszik, hogy megállapítsuk, mi az, ami biztosan nem történt. Különösen, mert a honi kritika Auster töretlenségét mondható magyarországi sikerei ellenére meglehetősen mostohán bánik a hazájában elsőkötetesként zajosan ünnepeelt, később azonban inkább elismertté, mint széleskörben ismertté vált íróval. A bemutatkozó, *Üvegváros* című kötet néhány narratív ötletén azt kívánom bemutatni, hogy azok hogyan válnak technikává, s hoznak létre egy olyan stílust, mely Auster

¹ Paul Auster, *The Red Notebook* (1995; London-Boston: Faber and Faber), 139.

² Az Angliában forgatott *Music of Chance*, és a Magyarországon is bemutatott *Füst*, illetve *Egy füst alatt világsztárok és sztárszínészek közreműködésével* készült.

prózájában egy sajátos regénytípus meghatározójává nővi ki magát. Ezt a stílust - főleg a New York trilógia esetében - gyakorta volt szokás azzal azonosítani, amit Stefano Tani „antidetektív-regénynek” nevezett el³. Auster későbbi könyvei⁴ nem igen látszanak megerősíteni ezt a meghatározást, bár a közös vonások jelenléte, az egyre erősödő rokonsági fok tagadhatatlan. Auster prózájának - a beépített bonyodalmaknak köszönhetően - maximum *de-finíciója* (még-határozása) lehetséges, de ha az enyv kiszárad, és a vignetta megsárgul: valószínűleg ez a címke is lepereg.

A populáris regiszterbe sorolt művek értelmezései (különösképp a mítoszkritika eszközeivel) megteremtették ezen műfajok kiterjesztésének, felhasználásának lehetőségét. A krimi, miután új műfajnak adott életet, érett asszonyként éli másodvirágzását. Míg Ian Flemming vagy Ken Folett áldozatává válik az újonnan megteremtődött hagyománynak, Gardner és Le Carré nemhogy nem ódzkodik a parazitáktól, éppen ellenkezőleg, kifejezetten építeni kíván rájuk.

Talán több kémregényből, kémfilmből is ismerős lehet az az epizód, melyben a kém és gyönyörű védencét a gonosz professzor egy hiper biztos high-tech luxus cellába zárja, melyből egyszerűen lehetetlen megszökni. Az ajtón nincs semmilyen zár, a bútorok nem mozdíthatók, a felületek hidegek és simák - innen nincs menekvés. Ráadásul a szobában történeteket folyamatosan rögzíti egy videokamera is. Ebben sarokba szorított helyzetben, a főhősnek nincs más lehetősége, be kell lépnie fogvatartója nyelvének grammatikájába, hogy belülről, immár a saját céljai szerint működtethesse a rendszert. *Fel kell forgatnia* mindent a kulcsért, különben vége neki és szépséges társnőjének is. Vagyis az *értelmezés élet és halál kérdése*. A főhős keze az élesre töltött golyóstoll és a levéltárcába épített pajszer között kotorászva magakad a pszichoanalitikus interpretáció lehetőségében - az adott helyzetben talán ez tűnik a legcélravezetőbbnek. S valóban: pillanatok alatt felismeri a dizájnt, megvan az átjárás, kezében már ott vannak a szabaduláshoz szükséges kulcsszók és kódok. Csupán csak az akció várat magára. A kém agyán egy lendülettel átvillan a szoba és a

³ Stefano Tani, *The Doomed Detective* (Carbondale: Southern Illinois U P, 1984.)

⁴ Az eddig magyarul megjelent művek: *New York Trilógia*, Európa Könyvkiadó (Modern Könyvtár sorozat), 1991 (a New York Trilógiára vonatkozó további utalások is erre a kiadásra fognak vonatkozni); *Holdpalota*, Európa Könyvkiadó, 1993; *A véletlen zenéje*, Európa Könyvkiadó, 1995; *Lapok a piros spirálfüzetből* (ford.: Vághy László, in Holmi VI. évf. 11. szám, pp. 1568-1584.), *Vertigo*, Európa Könyvkiadó, 1997.

személyiség közti szimbolikus, valamint a kamera objektívja és a szuperegó közti indexikális viszony, s innen már csak egy ugrás, hogy rádöbbenjen: ő maga, a kém úgy áll ott a szoba közepén, mint egy élő felkiálltójel: a tudatos ikonja. Megvan hát a rendszer gyenge pontja: a tudattalan. Irány az ösztönélet. Magához vonja vonzó társát és (koránt sem) látszólag szenvedélyes csókok vígaszába merülve (utánuk az özönvíz), öntudatlanul behátrálnak a szekrény oldalához a sarokba. A szuperego objektívja megszokhatta már, hogy a tudatalatti egy kicsit kiesik a képből - nagy úr a szexus -, a kamera látószöge a szobának ezt az egyetlen részét nem fogja be: a professzor elsiklik a dolog fölött. A szabadulás kémünknek már pusztán technikai kérdés.

E példában két olyan fontos mozzanat volt, amit tipikusnak tekintek az antidetektív-regények esetében: a kódok, a jelentés(/)rejtély megoldásának kulcsai illetve az azokra vonatkozó értelmezési kényszer. Nyilvánvaló, hogy amennyiben metafikcionális narratív térről van szó, ezek egymással játékba fognak bonyolódni, s ez a játék termeli ki az interpretációs csapdákat. Bármilyen középpont köré csoportosítsuk is kódjainkat, nem hozható létre olyan centrummal rendelkező rendszer, amely ne oltaná ki saját magát. A krimi műfajának éppen a leglényege, mozgatója: a lezárás, a rejtély megoldása az, ami elhalasztódik. Ily módon soha nem áll össze a kép, vagyis utólagosan sem teremődik meg a középpont, vagy - ami ugyanaz - bárhová helyezhető. Epizódunk mint metafikció tehát éppen a rejtély-rejtvény megoldását fogja ellehetetleníteni, hősünk jelentést keresve immár az entrópia törvénye szerint fog eloszlni a fikcionális térben.

A jelentéselhalasztódás főtebb vázolt mechanizmusa mindannyiszor felmerül az antidetektív-regények értelmezéseiben. Előfeltevésem az, hogy az antidetektív-regény sajátágaival szemben Auster trilógiájában a hangsúly a szöveg jelentésének elhalasztódásáról a kódok jelentésének elhalasztódására tevődik át.

Roland Barthes *S/Z* című könyvében ötféle kódot határoz meg, melyek mindegyike egy azon hangok közül, melyekből a szöveget szőtték. Az egyik ilyen hang a hermeneutikus kód, mely összefogja „azokat az egységeket, melyek feladata, hogy megfogalmazzanak egy kérdést, a rá adott feleletet, illetve a véletlen események láncolatát, amik felvethetnek egy kérdést, de el is halaszthatják a rá adott választ” (kiemelés tőlem)⁵. A

⁵ Roland Barthes, *S/Z* (1970; Paris: Seuil), 18.

történetmondásnak ez az a kódja, mely feszültséget kelt, s mely a rejtély megteremtéséért felelős. Feltételezem, hogy az Auster regényeiben szereplő kódok mindegyike képes ilyen hermeneutikus kódként is működni. Ezeket a szinte már parodisztikusan túldimenzionált, funkciójuk szerint pedig a végletekig túlhajtott kódokat Bruce Bawer szerint Auster kissé „tüllihegte”⁶. Csak egyetérthetünk a szigorú kritikussal, s éppen ennek a hatásnak a működését szeretném bemutatni az *Üvegváros* három dialógusában.

Daniel Quinn krimiíró egy téves telefonhívás folytán Paul Auster, magándetektív bőrébe bújva azt a feladatot kapja, hogy védje meg Peter Stillmant annak édesapjától, az idősebb Peter Stillmantól. Az előzményekről annyit kell tudni, hogy a tudós Stillman egy (gyakorlatiasra sikeredett) gondolatkísérlet keretében egyetlen utódát egy minden külső ingertől elzárt, sötét szobában tartotta hosszú éveken át. Azt remélte, hogy így gyermeke majd Isten nyelvén fog megszólalhatni. Ha az addig megtanult csekély szókincsén próbált a kisfiú beszélni, édesapja fenytéssel térítette el szándékától. A gyermekkínzás egy véletlen folytán kiderül, a nyelvészt börtönbe zárják, fia maradandó károsodásokkal kórházba kerül. Tizenhárom év múltán az apát szabadlábara helyezik, korábban írt fenyegető levele alapján azonban ebből az ifjabb Stillmanra nézve semmi jó nem fog kisülni. Quinn feladata szemmel tartani az immár idős professzort, és megvédeni a fiút.

Quinn heteken át követi az öregembert, majd elszánja magát a végső lépésre: megszólítja.

Háromszor találkozik Quinn Stillmannel, mindannyiszor más néven, más személyiség álcája mögé bújva, s döbbenetes módon úgy tűnik, a tudós egyik alkalommal sem ismeri fel benne előző beszélgetőtársát. Quinn számára társalgásuk értelmezése élet és halál kérdése, hiszen saját, Peter nevű kisfia halálát is gyászolja azzal, hogy a megnyomorított ifjabb Peter Stillmant védi. A detektív illetén motiváltsága az ismert ponyva-apparátusra játszik rá (múltjának sötét foltja miatt úton lévő hős), a detektívregény mint szüfrikció pedig éppen ennek a jelentésgenerálásnak elhalasztódását ígéri. Ezzel azt az előfeltevést állítja, hogy a fellelhető kódok megteremtik a rejtélyt.

Mivel az adott történetben Paul Auster magándetektívként szerepel, azért, hogy az aktuális igazságot elrejtse, először is saját eredeti nevén,

⁶ Bruce Bawer, *Doubles and more doubles* (The New Criterion, April 1989), 67-71.

Daniel Quinneként mutatkozik be hősünk. Alison Russel, Auster egyik kritikus a egy véletlen nyelvbottlással azt állítja, hogy első találkozásukkor Quinn Paul Austerként nevezi meg magát.⁷ A szöveg logikája szerint ez esetben épp a valóság és fikcionalitás közti különbség jelentőségének alácsúszása veszne el. A kettősügynök csavarára rájátszva Quinn az igazsággal hazudik, valós és valótlan polaritása felcserélődik, dialektikájuk értelmét veszti.

A névnel maradvá a monogrammok (D. Q.) indexként viselkednek a szövegben. Auster, a magán-detektív telefonszámát, mely egy véletlen folytán Quinnhez fut be, az ifjabb Stillmann felesége és egyben ápolónője egy nyugalmazott rendőrtől, Michael Saavedrától kapja. Első, bántóan szemétszűrő kódunk tehát Cervantes, vagyis a *Don Quijote* lesz. Quinn, hogy eloszlassa a félreértést, melynek eredményeképp összekeverik a magán-detektívvel, felkeresi a New Yorkban található egyetlen Paul Austert, aki történetesen író. Miután kiderül a tévedés, beszélgetésük során az író beavatja Quinnt készülő esszéjének témájába, mely a *Don Quijote* szerzőségét feszegeti. A regénybeli papír-Auster szellemi műrepülésének konklúziója az, hogy a regényt Cid Hamete Benengeli név alatt maga Don Quijote írta az írástudatlan Sancho Panza szavaival, a borbély és a pap tollával. A regényt Sansón Carrascó, a diák arabra fordította, később Cervantes megtalálta a fordítást, majd magával az álöltözetben lévő Don Quijotével visszafordította. Don Quijote metonímiája tehát Daniel Quinn. Amennyiben ezt a mise en abyme-ot végigvisszük, komoly csávába kerülünk, mert hát ugye Auster a szerző, vagyis Cervantes, csak hogy a történetet a könyvbéli Auster meg nem nevezett barátja tárja elénk; ő lennie tehát a fordító, esetünkben az élőbeszélő, aki viszont nem más, mint Don Quijote, azaz maga Quinn, aki a történet főszereplője is, és logikánk szerint egyben maga a szerző is. „Szeretném látni azt a jelenetet Toledó piacán. Cervantes, ahogy felfogadja Don Quijotét, hogy megfejtse neki Don Quijote történetét. Van benne valami megejtő.”⁸ - mondja az író Auster Quinnek, tehát saját maga lehetséges énjének (Quinn félresiklott költő). Körülbelül körbe is értünk. Van benne valami megejtő.

Ebben a paradox eszmefuttatásban megemlítődik még az a három kísérlet is, mellyel Don Quijotét barátai különböző alakokban megpróbálták

⁷ Alison Russel, *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction* (1990; Critique, Winter), 75.

⁸ I.m., 101.

visszatéríteni a való világba. Vagyis igyekeztek belépni nyelvének grammatikájába, hogy akárcsak a példánkban szereplő kém, belülről forgassák fel azt. Ismét feltűnik az értelmezési kényszer mint narratív eszköz. A megjelenés e három formája lesz segítségünkre abban, hogy fölfedjük a dialógusok narratív szerkezetét.

Az első találkozás

A Don Quijotéban, a borbély és a lelkész hősünk lelkének visszaszerzésére tett első kísérleteképpen kísértetnek öltözik. A kísértet az Auster-regényekben használt számtalan hermeneutikus kód egyike, mely elsősorban a jelenlét hiányát jelöli. Daniel Quinn tehát először áttetsző kísértet, aki folyamatosan eltűnőben van. „Ami számít, az a dolog maga, és a dolog, amit nézünk, csak akkor kel életre, hogyha, aki nézi, már eltűnt.”⁹ Quinne meg kell szabadulnia magától, hogy megérthesse Stillmant, s mint majd látni fogjuk a metamorfózis három stációjában pontosan ez fog történni. Az első találkozás alkalmával „[f]ény, roppant fény árasztott el mindent (...)”¹⁰, míg utólszor „a fény könnyű fátyolként lebegett téglán és levélen, lassan nyúltak az árnyak.”¹¹ A világosság fokozatosan szétfoszlik mert „[s]emmi sem veheti rá az embert, csakis a sötétség, hogy felnyissa szívét a világnak.”¹² Valamennyi kód arra utal hát, hogy Quinn, a kém sikerrel fog eltűnni, amiből (szimbolikus) logikusan az következik, hogy a szürfikcióval kapcsolatos elvárásainkkal ellentétben a megfigyelt személy rejtélye le fog lepleződni. Csak hát a bírál(ló)k-nak/(össze)esküdteknek/(rá)olvasóknak nem ígéretekre, hanem bizonyítékra van szükségünk.

Quinn eltűnési stratégiájával a beszélgetés is teljesen áttetszővé válik. Hozzájárulása a dialógushoz kimerül a „bólogató János”-szerep abszurditásában. Miközben Stillman nyelvfilozófiai rögeszméit taglalja, Quinn egész lényével a befogadást, a megértést közvetíti: helyesel, megerősít („igen”, „pontosan”, „így van”, „igaza van”, „ebben nem kételkedem”, „biztató hír”, „most már értem”) visszakérdez („kulcsát?”, „Új nyelvet mondott?”)

⁹ Paul Auster, *The Invention of Solitude* (1982; London - Boston: Faber and Faber), 10.

¹⁰ I.m., 75.

¹¹ I.m., 85.

¹² I.m., 236.

és csodálkozik („ah”, „képzelem”, „nem is tudtam”, „hatalmas munka lehet”, „csodálom a türelmét”). Valójában azzal szólítja meg Stillmant, hogy nem mond semmit. Ismét egy index, ami a rejtély-megoldás polarításra utal - illetve a metafikció ígérete szerint - kérdez rá. Quinn tizenöt-húsz percen keresztül csak ül Stillman mellett, majd öt percen át meredten nézi (Szinte átfúrta a koponyáját.)¹³ - jelenléte felszívódik a befogadásban. Quinn pozícióját teljességgel beszélgetőpartnerétől teszi függővé, tisztán kém. A dialógus valójában tehát monologizál, hiszen megszületésénél Quinn csupán bábáskodik, az apasághoz azonban már semmi köze. A kódok, melyekkel Stillman szolgál nemcsak hogy azt a Stillmant határozzák meg, akit Quinn saját értelmezése alapján látni fog, hanem mint befogadót Quinnt is, aki elvész önnön személyiségeiben (Daniel Quinn, költő; William Wilson krimiíró; Max Work, saját detektívregényeinek hőse; az elbeszélő, talán éppen Paul Auster, magádetektív; Daniel Quinn, a kísértet, valamint a további két stációban felvett alakmása, alteregója). Ezt az eltűnést jelzi Stillman (still=csend, mozdulatlan) neve is: a csendben való elveszést. A név és az elveszés összekapcsolódik mindjárt az első kódban is; melyet Stillman felajánl. Azt állítja, senkivel nem hajlandó szóba állni, míg a nevét nem tudja. Persze nem udvariassági díszkörökről van szó. Amint megtudja Quinn nevét, azzal hogy egy konnotációs láncot kapcsol hozzá, diszszeminálja is egyben. Így törli Quinn önazonosságának emlékét, melyhez azzal a csavar volt képes „rögzülni”, hogy valódi(?) nevével fedte kilétét. Az asszociációs technika továbbra is meghatározó marad. Egy laterális, fő irányvonalak nélküli gondolatsor mentén halad a beszélgetés, azonban a látszólagos esetlegesség, véletlenszerűség mégis jól kivehető alaprajzot tár elénk. Akárcsak korábban Stillman céltalannak tűnő kóborlásainak útvonala, melyet Quinn gondosan feljegyzett, a térképre átrajzolt, s így a Bábel tornya feliratot kapta. Nem létezhet realitás képzelet nélkül. Rögtönzött nyelvfilozófiai értekezésében Stillman a nyelv bünbeeséséről, Arisztotelészről és Platonról, a nominalizmus-realizmus vitáról, Swift Laputájáról, non-entitativ szemantikáról mond sokat. Példaként egy már nem funkcionáló esernyőt hoz, melynek nincs neve, hisz már nem az, ami. A tudós egy új, tisztán referenciális, tehát paradicsomi nyelv megteremtésének szent küldetését vállalta föl; New Yorkot Bábelként, saját magát pedig a névadás új Ádámjaként határozza meg. E kódok és definíciók létrehozhatnak tehát

¹³ I.m., 75-81.

Quinnben egy Stillman-interpretációt, amellyel a megértés szintjén és pillanatában azonossá is válik. Kísértetként Quinn megszállja azt a Stillmant, akit a maga számára megkonstruált, vagy akit számára Stillman maga megkonstruált. Következhet az újabb lépcső, az újabb találkozás.

A második találkozás

Azt, hogy Quinn, már nem az, aki; hogy a megfigyelő lassan azonossá válik a megfigyelt személlyel az a kód is jelzi, hogy egy Mayflower nevű kávézóban találkoznak másodszor. Stillman mitológiájában Amerika új paradicsomként, a nyelv megtisztítása ígéréteinek földjeként jelenik meg. Emblematikus értelmű hát a hajó neve, mely az első puritánokat Plymouthba vitte, s melyre most Quinn felszáll.

A Don Quijotét bűvöletben tartó varázslat megtörésére másodszorra Sarrascó tesz kísérletet a Tükrök lovagja képében. Az azonosság erősödik, Quinn ezúttal már a bemutatkozással kezdi: Henry Darkként nevezi meg magát.

Megfigyelő és megfigyelt találkoznak tehát.

" - Ismerjük egymást? - kérdezte végül.

- Nem valószínű - felelte Quinn. - A nevem Henry Dark.

- Ah. Egy ember, aki rögtön a lényegre tér. Ezt szeretem.

- Általában nem sokat kertelek.

- Kert? Milyen kertről beszél, ha szabadna kérdeznem?

- Az Édenkertről természetesen.

- Igen, igen. Az Édenkert. Hogyne. Természetesen. - Valamivel behatóbban vette most szemügyre Quinnt, de tekintetében mintha még mindig bújkált volna egyfajta závarodottság. - Ne vegye zokon, de elfelejtettem a nevét. Rémlík, mintha említette volna nem is olyan régen, de valószínűleg kiment a fejemből.

- Henry Dark."¹⁴

Henry Dark valójában fiktív személy (Stillman „valóságosságához” képest az), akinek fiktív röpirata, az új Babel mögé elrejtőzve Stillman saját maga által is veszélyesnek minősített, *Az Édenkert és a torony: az újvilág látnokai* című könyvét megírta. A kém egy olyan személyiségbe bújjik bele,

¹⁴ l.m., 81.

melyet maga Stillman szabott saját magára: Quinn így válik tükörképpé, személyiségük találkozásának felülete pedig tükörré. Quinn választott nevének megadásával helyzetbe hozza Stillmant, egyben saját pozícióját is kijelöli. Bár a beszélgetés kezdetén még nem sejtí, hogy Henry Dark csak Stillman képzeletében létezik, amint ez kiderül, Quinn a megnevezés, az önmeghatározás metonimikus aktusán keresztül Stillman képzeletébe utalja magát. Stillman pedig soha nem szólalhatna meg Quinn nélkül. Az azonoság ezen szintjén parazita és gazdaállat szimbiózisra lép. A retorika a groteszkig eltorzulva hajlik el a laterális logika felé, a jelentés mint lehetőség horizontálisan szétterjed, a struktúra helyébe az egyetlen cél szolgálatába állított plurális, emancipált szemiotika lép. Bármit felhasználhatok arra, hogy odavigyen, ahova akarom, vagy másképp: a véletlen egybeesésekben terv fedezhető fel. Nem pusztán a megromlott referencialitás kerül itt elő, hanem maga a jelölés mint aktus.

Mert hát miért is felejtí el a professzor Quinn álnevét, mikor pedig korábban már ékes tanubizonyságát adta éleselméjűségének? Az Édenkert kódja adhat erre magyarázatot.

A véletlen egybeesés az az esemény, mellyel két különböző dolgot összekapcsolunk, rímpárba állítunk. Valóság és fikció paradoxona tűnik elő ezekben az aktusokban. Az emlékezet az a hely (a tizenhatodik századi mnemotechnikai rendszereket térképeken ábrázolták), ahol minden kétszer történik meg. (Dante pokla mint mnemotechnikai ürügy.) Miltonnál a sátán szava kettős értelmével ámít. Csak a bűnbeesés előtti nyelv volt egy, melyet Bábel előtt beszéltek az emberek. Stillman számára tehát a megoldandó problémát a valóság mint fikció jelenti. A hagyomány szerint, aki Bábel tornyának maradványaira emelte tekintetét, mindent elfelejtett. Henry Dark jövendölése szerint az új Bábel lakói negyven nap múltán a bűnbeesés előtti nyelven fognak megszólalni. Az emlékezetkiesés kódként tehát a referencialitásra kérdez rá. Henry Dark a két beszélgetőpartner közös lényegét képezi, kettejük tükröződésének felületévé, a jelölő és jelölt közti saussure-i papírhártyává válik. Az persze már eldönthetetlen, hogy merre zörög a jelölő és merre a jelölt.

A referencialitással összefüggésben tehát megjelenik az éntükröződés, ami háromféleképpen szerepel Auster regényeiben. Mindhárom típus fellelhető a három párbeszédben, bár mindig más és más lesz közülük hangsúlyos. Egyrészt lehetnek eleve tükörképei egymásnak [mirror image], vagyis Doppelgängerok (ikrek, doubles, twins). Erre volt példa Quinn és Stillman első találkozására, melynek alkalmával a professzor nem is mulasztja el

megjegyezni, hogy a Quinn rímelt a „twin” szóra. A beszélgetésben Quinn tiszta tükröződése Stillmannek. Az én élőkódhat is a másikon, fölveheti a másik énjét. A Henry Dark személyiség fölvetelével is ez történik. Az ének tükröződésének harmadik típusa az apa-fiú kapcsolat lesz, mely viszonyban nemcsak az Atya, a végső jelölő utáni nyomozás, kutatás érhető tetten, de természetesen az önazonosság keresése is. Ez majd a harmadik találkozás alkalmával jelenik meg a lehangsúlyosabban.

A dialógus további részében Stillman a H. D. kezdőbetűkből kiindulva látványos „tojás-allegóriát” visz végig. Humpty Dumpty mint nyelvfilozófiai allegória, Kolombusz tojása mint az új Paradicsom indexe, a Hold mint tojás. Ez utóbbi kapcsolással már meglehetősen közel kerültünk a dada totális önkényéhez, melyet úgy tűnik „asszociatív tudatáramlásával” Stillman egyre határozottabban közelít meg. Ugyanakkor a Hold mint motívum előre is lendíti a cselekményt az utolsó találkozás felé. Quinn a Tükrök lovagjaként is azonosult Stillmannel, itt az ideje, hogy a Fehér Hold lovagjaként lépjen színre.

A harmadik találkozás

A Hold Auster szövegeiben erősen terhelt szimbólum, elsősorban az irracionalitásra utal. Az irracionalitás indexe az is, hogy utolsó találkozásuk helyszíne Mount Tom, az a domb, melynek kontemplatív atmoszféráját Edgar Allan Poe is nagyra becsülte. Ezúttal tehát, mint az én tükröződéséről elmondottakból is kiderülhetett, Quinn Peter Stillmanként fog bemutatkozni.

” - *Nevem Peter Stillman - így Quinn.*

- *Az én vagyok - felelte Stillman. - Én vagyok Peter Stillman.*

- *Én a másik Peter Stillman vagyok.”*

Eddig a tükröződés első két típusa, a Doppelgänger, illetve a megfigyelt - megfigyelő játék terében maradván a parazita - gazdaállat típusú tükröződés jelenik meg. Majd:

„- *Értem már. Úgy gondolja, hogy a fiam. Igen, elképzelhető. (...)*”¹⁵

¹⁵ I.m., 86.

Miután pedig Quinn kijelölte Stillman számára az apa pozíciót (de vajon nem Stillman jelölte-e ki Quinn számára a fiú szerepet?) tanítás következik életről-halálról, emlékezetről, hazugságról, mely végül arra a konklúzióra fut ki, hogy „pénz nem nő a fán”. A retorika végképp átveszi az uralmat, extatikussá fajul, bármi összefügghet, összekapcsolhatóvá válhat bármivel. Quinn a harmadik szinten is azonossá vált Stillmannel, de ez az azonosság a jelölők tiszta, szabad játékával, az eldönthetetlenségek teljes kiterjesztésével jött létre. Mert hát akkor ki követett kicsodát? Kódjaink kioltják egymást. Don Quijote lehet Daniel Quinn, de lehet az író Auster is. Csakhogy éppen Peter Stillman az, akit Don Quijoteként látunk a Holdon járni. Ő az, aki neve kezdőbetűiben az „utóirat (p.s.)” rövidítést viseli magán, aki - miközben látszólag helyre kívánja állítani - ellehetetleníti a főszöveg hatalmát. „Bizonyos értelemben minden olvasható minden más lábjegyzeteként”¹⁶ Peter Stillman az, aki felbérli Quinnt, hogy kövesse¹⁷. Akár a trilógia következő kötetében szereplő Black és Blue esetében, Stillman azáltal létezik, hogy befogadják. Csakhogy Quinne ehhez el kell tűnnie, el kell vesznie, a két én lényege nem különíthető el egymástól. Mint már szó volt róla Quinn kísértetként, *tiszta hangként*¹⁸, Echóként viselkedik. Alison Russel¹⁹ idézi Northrop Frye Nárcisz-interpretációját²⁰. Fry szerint Nárcisz tükörképe pusztán *baljóslatú árnyék*, Doppelgänger, mely parazitaként élösködik Nárcisz létén, így okozva annak halálát. Russel hozzáteszi, hogy Auster aláássa ezt a dichotómiát azzal, hogy az ellenpárjai közti hierachiát destruálja. Véleményem szerint azonban a mítosz nem bináris oppozícióra épül. Echó a jelenlét hiányát jelöli. Ő az, aki megtagadja jelenlétét azzal, hogy visszhangozza Nárcisz (Stillman) szavait. Nárcisz tehát benne tükröződik, ő a vízfelület, amely mindkét Nárciszt elválasztja és összeköti. Echó az az én, ki a trilógiában a *Kísértetek* című kötet. A három én nem rangsorolható, amint a fikció sem különíthető el a valóság-

¹⁶ Paul Auster, *The Invention of Solitude* (1982; London - Boston: Faber and Faber), 83.

¹⁷ Az apa-fiú éntükröződés kioltja az ifjabb és az idősebb Stillman megkülönböztetésének lehetőségét.

¹⁸ Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore: John Hopkins U P, 1976), 65.

¹⁹ Alison Russel, *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*, 83.

²⁰ Northrop Frye, *The Secular Scripture: A Study of the Scripture of Romance* (Cambridge: Harvard U P, 1976), 54.

tól, s a kettő között lévő viszony sem választhaó el sem egyiktől, sem másiktól. A tükör két oldalán lévő Nácisz (Echótól nem elválaszthatóan) egymásbajátszik, köztük semmilyen hierarchia nem tétélezhető. A jelenlétnek ez a hiánya nem választható el lényegüktől. Éppen ezért is látom kérdésesnek Russel azon kijelentését, miszerint „az Üvegváros paranoid szöveg”²¹ volna. Éppen a különbözőség az, ami eluralja a textuális terepet, az én-elhasonulás, a „Doppelgängernek tánca”²², szabad játéka. Ugyanolyan következetlenség Echót „baljóslatúnak” nevezni, mint amekkora „túlkapás” a félelem ösztönét ennek a szövegnek a mozgatójaként meghatározni. Bármekkora tévedés legyen is mondjuk Thomas Pynchont *A 49-es tétel kikiáltásával* azonosítani, még annál is nagyobb hiba volna Auster és Pynchon egybegyűrése. Ha valaki mindenáron patológiával akar előhozakodni, célszerűbbnek diagnózisnak látszik a skizofréria.

Jól emlékszünk, korábban egyrészt azt a kijelentést tettük: a szöveg előfeltételezi, hogy a kódok megteremtik a rejtélyt, másrészt pedig, hogy ezen kódok ígérete szerint a rejtély megfejtésére irányuló értelmezési kényszerben az azonosság létre fog jönni, megszületik a megoldás, a kém lefűleli a megfigyelt személyt. A fejezet végén azonban Quinn esernyőjét szorongatva ráébred, hogy Stillmannek végképp nyoma veszett. Stillman, miután Quinn mindhárom alakjában megjelent előtte, mindörökre megtagadja a jelenlétet hősüinktől. Az esernyő itt kód, a referencialitás paradoxonára visszautalva rámutat az éntükröződésre, azon keresztül pedig az azonosság kérdésére. A detektív/kémregény szintjén tehát Quinn vaknak bizonyult a Stillman-rejtély megoldásában, ezért is veszthette el szem elől. Eredeti példánk kémének látószögéből, akár az őt megfigyelő objektívéből, vakfoltként kiesik a sarok. Az antidetektív/kémregény szintjén a jelenlét megtagadja magát, a jelentéshalasztódás ellehetetleníti a megértést. A pályája vesztett kémnet mindörökre hitegeti a végső jelölő ígérete. Ezt a két lehetőséget a szöveg interpretációs csapdaként: lehetőségként építi magába. A harmadik szinten azonban már a hermeneutikus kódok szintjén megtörténik a jelentéshalasztódás. A rejtély nem konstruálódhat meg rejtélyként, hiszen a kódok önnön jelentésüket halasztják el. Mindazonáltal azokat a mozzanatokat, melyekkel e kódok viszonyba

²¹ Alison Russel, *Deconstructing The New York Trilogy: Paul Auster's Anti-Detective Fiction*, 76.

²² Geoffrey O'Brien a New York trilógiáról, Bruce Bawer, *Doubles and more doubles* (The New Criterion, April 1989), 69.

lépnek, a diszkurzus mindig rejtélyként érzékeli, mivel az azt létrehozó erők elrejtik magukat. Az értelmezés mint az elhalasztódó jelentés utáni vágy csak a szöveg antidetektív-regényként való interpretációjában marad lehetőség, a fent említett harmadik szint az értelmezési kényszert a befogadás lehetőségét megteremtő azonossághoz utalja vissza. Az Echo párhuzam mintájára a három stációban létrejövő azonosság belső, tükröződő oszcillációként valósul meg. Nemcsak Quinn, de maga Stillman is eltűnik a befogadásban. Az eredendően jelenlét után kutató antidetektív-regényhős pályájáról letérve a szabadesés paradox állapotába kerül. Quinn számára a szöveg egy megfoghatatlan pontján a megfigyelés ürüggyé válik arra, hogy elmerüljön annak extatikus vágyában, hogy megszabaduljon a rendszerszerűség valamennyi ideológiájától. A Zénon-paradoxon terében elkezd levedleni személyiségeit, pusztítani önonazonosságát egészen addig, míg olyan műalkotássá nem válik, „mely direkt kifejeződése annak az erőfeszítésnek, ahogyan a művészet kifejezi magát.”²³ A rejtély megoldását kutató főhős visszavitt minket Don Quijotéhoz, a könyvektől megbabonázott lovaggal pedig a szubjektum azonosságának kérdéséhez jutunk el. Ezen a ponton Auster regényének diszkurzusa világosan elkülöníthetővé válik az antidetektív-regény műfajától.

²³ Paul Auster, *The Art of Hunger* (1982; London: The Menard Press), 13.