

9. *Uo.*, 108.

10. Bartos Tibor kivételesen nagy szókincset mozgató angol fordító volt, aki egész életében és az egész magyar nyelvterületen gyűjtötte a szavakat, kifejezéseket, majd több tízezres gyűjtését kétkötetes tezauruszában adta ki: *Magyar szótár* (Corvina, Budapest, 2002). Ezt a páratlan teljesítményt azóta sem közelítette meg senki.

11. *O, Jenny's a' weet, poor body, / Jenny's seldom dry: / She draigl't a' her petticoatie, / Comin' thro' the rye! // Comin' thro' the rye, poor body, / Comin' thro' the rye, / She draigl't a' her petticoatie, / Comin' thro' the rye! // Gin a body meet a body / Comin' thro' the rye, / Gin a body kiss a body, / Need a body cry? // Gin a body meet a body / Comin' thro' the glen / Gin a body kiss a body, / Need the warl' ken? // Gin a body meet a body / Comin' thro' the grain; / Gin a body kiss a body, / The thing's a body's ain.*

12. Salinger, *Rozsban a fógó*, 251.

13. A befogadó nyelv irányából történő fordítás követelményéről lásd Judy Szöllösy, *Hunglish into English. Elements of Translation from Hungarian into English*, Corvina, Budapest, 2007, 104, 119.

14. A szövegkoherencia témájáról lásd Károly Krisztina, *Szöveg, koherencia és kohézió. Szövegtypológiai és retorikai tanulmányok*, Tinta, Budapest, 2011.

15. A kulturális transferről lásd Kappanyos, *i. m.*, 111.

16. John Updike, *Rabbit, Run*, Fawcett Columbine, New York, 1962.

17. Updike, *Rabbit, Run*, 17-18.

18. John Updike, *Nyúlcipő*, ford. Réz Ádám, Európa, Budapest, 1968, 20.

19. Updike, *Nyúlcipő*, ford. Gy. Horváth László, 24.

20. Gérard Genette, *Az elbeszélő diszkurzus*, ford. Sepeghy Boldizsár = *Az irodalom elméletei I.*, Jenykor, Pécs 1996, 61–98, 84.

21. Updike, *Rabbit, Run*, 197.

22. Updike, *Nyúlcipő*, ford. Réz Ádám, 233.

23. Updike, *Nyúlcipő*, ford. Gy. Horváth László, 262.

24. Ann Beattie, *John Updike's Sense of Wonder*, *The Updike Review* 1/1 (2011), 1–15.

25. Updike, *Rabbit, Run*, 22–227.

26. Updike, *Nyúlcipő*, ford. Réz Ádám, 268.

27. Updike, *Nyúlcipő*, ford. Gy. Horváth László, 300–301.

28. Updike, *Rabbit, Run*, 250.

29. Updike, *Nyúlcipő*, ford. Réz Ádám, 311.

30. Updike, *Nyúlcipő*, ford. Gy. Horváth László, 351.

CSATÓ PÉTER

Metalepszis és vallomásosság

A NARRATÍV IGAZSÁG(OK) DESTABILIZÁCIÓJA PAUL AUSTER *LÁTHATATLAN*
CÍMŰ REGÉNYÉBEN

Több mint három évtized távlatából visszatekintve, Paul Auster első és talán máig legismertebb műve, a *New York trilógia* (1987) értelmezhető egyfajta elméleti-filozófiai alapvetésként, azaz mindazon jellegzetes austeri motívumok szubsztrátumaként, amelyek későbbi műveiben is rendre megjelennek, ám sokkal kevésbé közvetlen és koncentrált módon. A *Trilógia* három kisregénye – az *Üvegváros*, a *Kísértetek* és *A bezárt szoba* – tulajdonképpen Auster eddigi életművének leginkább kísérletező jellegű, explicit módon metafikcionális alkotásai, amelyekben szinte már nem is szépíróként, hanem filozófusként vagy teoretikusként vizsgál olyan elméleti toposzokat, mint a szerzői autoritás ontológiai meghatározhatatlansága, a fikció

és a valóság megkülönböztetésének episztemológiai buktatói, a nyelv materialitása, illetve az én (nyelvi) konstruáltsága. A későbbi szövegek azonban látszólag tartózkodnak a merész kísérletezéstől és a direkt elméleti kérdésfelvetésektől, ez a tematikai különbség pedig az Auster-regények kritikai fogadtatásában is jól érzékelhető. Közelmúltban megjelent monográfiájában Hegyi Pál jogosan mutat rá az Auster-fogadtatástörténet aránytalanságára, amely abban mutatkozik meg, hogy bár az életmű jelentős méretűre duzzadt, a szakirodalomban több mint harminc év után is túlsúlyban vannak a *Trilógiára* fókuszáló tanulmányok és monográfiák. Hegyi szerint a „kritika részben tapasztalható értetlensége [az életmű *Trilógián* túli műveivel szemben] talán éppen abból táplálkozik, hogy Auster áttörést jelentő, *New York trilógia* című kötetének narratív jegyei kiemelten alkalmasnak bizonyultak a dekonstrukciós olvasói eljárások mechanikus/illusztratív bemutatására a szöveg ismeretelméleti, lételméleti kontextusaiból kiragadottan is.¹ Hegyi rendhagyó módon – ahogyan ő fogalmaz – „a recepció fehér terében/vakfoltjában eltűnő [Auster-]műveket: az induló Auster verseitől drámáin, emlékiratain át egészen az első kiforrott kötet (*Üvegváros*) kiadásáig terjedő periódust” dolgozza fel. Érvelése szerint, „[e]zeket a szövegeket ráolvasva a később megszületendő regényekre megválaszolható a kérdés, hogy vajon az austeri poétika alapvetően ellenáll-e a jelentéselhalasztódással, a lebegő jelölők szabad játékával és disszeminációval jellemezhető dekonstrukciós olvasatoknak, vagy éppen hogy feloldódik bennük.”²

Hegyi Pál fenti megállapításaival egyetértésben, és értelmezői álláspontjával részben azonosulva, a jelen tanulmány célja: egy az Auster-kritikában méltatlanul alulreprezentált³ regény, a 2009-ben megjelent *Láthatatlan (Invisible)* elemzése. Metareflexív narratív stratégiái okán a *Láthatatlan* sok tekintetben kongeniális a *Trilógiával*, amennyiben ahhoz hasonlóan ebben a regényben is folyton megkérdőjeleződik szöveg és szerző ontológiai tereinek átjárhatatlansága. Ez a megkérdőjelezés azonban, érvelésem szerint, nem a szöveg materialitását előtérbe állító explicit dekonstrukciós/metafikciós kísérletezés, hanem egy kifinomult módon működő metaleptikus narratív stratégia révén megy végbe. Jelen esetben a metaleptikus alkalmazása korántsem merül ki abban, hogy öncélú módon demonstrálja a nyelv mélystruktúráiban rejlő szubverzív mechanizmusok működésmódjának tipikus posztmodern/poszt-strukturalista toposzát. Ehelyett a metaleptikus narratív stratégia a tipikus episztemológiai és ontológiai kérdésfelvetések mellett itt etikai dimenziót is ölt, így az absztrakt filozófiai vonatkozások mellett sohasem szorulnak háttérbe a regény egzisztenciális aspektusai.

A *Láthatatlan* történetének vonalvezetése ugyan nem nevezhető lineárisnak, de nem találunk benne formai innovációra tett kísérletet, így a cselekmény minden nehézség nélkül követhető. A regényben ábrázolt történet egy negyven éves periódust ölel fel 1967 és 2007 között, de a cselekmény leginkább 1967 tavaszán, nyarán és őszén zajló eseményekre összpontosít. Egyfajta beavatás-történetként is olvasható a szöveg, amelynek főhőse, az 1967-ben húszéves Adam Walker közvetlenül vagy érintőlegesen transzgressziók örvényébe kerül, amelyek között olyan különböző fajsúlyú erkölcsi-etikai kihágásokat találunk, mint a megcsalás, a kémkedés, a gyilkosság vagy a vérfertőzés. A regény első fejezetében az egyes szám első személyű narráció mellett számos motívum arra enged következtetni, hogy

Walker vallomásos visszaemlékezését olvassuk, amelyet a büntudat és a megbánás motivál, vagyis úgy tűnik, egyfajta gyónással állunk szemben. A regény narratív konstrukciója azonban megakadályozza, hogy a gyónás aktusa elérhesse a célját, azaz az igazság kimondása általi megtisztulást és a végső feloldozást. Érvelésem szerint a metaleptikus narratív stratégia következménye az, hogy ontológiai destabilizáció révén aláássa a gyónás episztemikus és etikai alapját képező igazságkimondás lehetőségét.

A narratív autoritás viszontagságai

Lényeges hangsúlyozni, hogy a regény narratívájának destabilizációját létrehozó metalepszis nem egyértelműen felismerhető trópusként, inkább bújtatott narratív stratégiaként van jelen a regényben. Az első fejezetben még viszonylag egyértelmű önéletrajzi írást ígérő szöveg az azt követő három fejezet során egyre problematikusabbá válik leginkább azért, hogy a történetmondás „igazságát” legalább látszólag szavatoló narratív tekintély diffúzzá válik, azaz mindegyikben más karakterhez rendelődik, akik nem pusztán narrátorai, hanem szerzői is lesznek a szövegnek. Ennek eredményeképp egy hibrid narratíva jön létre, amelyet különféle érdekek és szükségszerűségek működtetnek. A narrációváltás azonban nem jár perspektívaváltással: nem arról van szó tehát, hogy ugyanannak a történetnek különböző variációit olvashatjuk, hanem mindegyik narráció egy-egy hozzájárulás Walker életrajzában „mesternarratívájához,” amelyből végül kirajzolódik ugyan egy többé-kevésbé koherens történet, ám ekkorra a szöveg – vagy inkább annak narrátorai – olyannyira aláássák az olvasói bizalmat, hogy az életrajz igazságértéke véglegesen devalválódik.

A regény négy fejezete négy különböző diegetikus keretbe helyezi a narratívát. Mint már említettük, az első fejezet életrajzi visszaemlékezésként indul, amelyben Walker elmeséli, hogyan találkozott Rudolf Bornnal, a Columbia Egyetem francia-svájci politológus vendégprofesszorával 1967 tavaszán. A nyitófejezetből később az is kiderül, hogy Born valójában a francia kormány titkos ügynöke, akivel Walker találkozása tragikusan sorsdöntőnek bizonyul, mivel egy balul elsült utcai rabláskísérletben Born brutálisan meggyilkolja fegyvertelennek bizonyuló támadójukat, egy Cedrick Williams nevű fiatal afro-amerikai férfit, majd eltűnik a helyszínről, a hatóságok elől pedig visszamenekül Franciaországba. A második fejezet azonban egészen más fordulatot vesz; már a nyitómondat – „[il]fjúkorunkban, még a sötét középkorban, Walkerrel barátok voltunk”⁴ – jelzi, hogy narrációváltás történt. A szöveg nem sokkal később feltárja, hogy az a fejezet, amelyről korábban még azt hittük, hogy Paul Auster *Láthatatlan*jának nyitánya, „valójában” Walker készülő, 1967 című önéletrajzi írásának első fejezete, amelyet – negyven évvel az abban leírt történések után – elküldött egykori egyetemista barátjának, az azóta sikeres írói karriert befutott Jim Freemannek, hogy szakmai tanácsot kérjen tőle. Nem sokkal később Jim a következő fejezetet is megkapja, így Walker története tovább folytatódik az 1967 második fejezetével, amely a *Nyár* címet viseli. Ez a fejezet Walker egyes szám második személyben írt vallomását tartalmazza arról a vérfertőző szexuális viszonyról, amely állítólag közte és a nővére, Gwyn között

zajlott a kérdéses év nyarán. A harmadik fejezetben ismerjük meg az 1967 harmadik fejezetét, az Őszt, ekkorra azonban a súlyos beteg Walker már elhunyt, így ezt a fejezetet Jim rekonstruálja Walker hozzá eljuttatott vázlatos feljegyzéseiből. Az Ősz, egyes szám harmadik személyben, Walker párizsi ösztöndíjas tartózkodásának történetét meséli el, amelynek során újra összeakad Bornnal, akin bosszút szeretne állni Cedric meggyilkolásáért és a törvény előli elmeneküléséért, amivel csak azt éri el, hogy Born végül koholt vádakkal kitoloncoltatja Franciaországból. Ez az utolsó fejezet, amelyet az olvasó Walker regényéből láthat: a *Láthatatlan* negyedik fejezetében már egyedül Jim szövi tovább a történet fonalát. Elmeséli találkozását az immár szintén idős Gwynnel, azután saját párizsi utazását írja le, melynek során a Walker kéziratából ismert helyeket keresi fel. Sőt, találkozik egy „szereplővel” is, akit az Ősz jegyzeteiből ismert meg: Cécile Juinnal, aki Born egykori menyasszonyának, Hélène Juinnak a lánya. Cécile annak idején reménytelenül beleszeretett az ifjú Walkerbe, de mivel a lány nem hitt Born Walker által bizonygatott bűnösségében, a két fiatal mélységes sértettséggel vált el egymástól. Cécile lesz aztán a regény harmadik egyes szám első személyű narrátora, mivel Jim úgy dönt, hogy az ő naplójegyzeteivel zárja Walker történetét, amelyben Cécile elmeséli utolsó találkozását Bornnal a távoli Quillia szigetén: „Nincs több mondandóm. Walker történetének szereplői közül csak Cécile Juin van életben, és mert ő az utolsó, úgy illik, hogy övé legyen az utolsó szó is”. (235) És valóban az övé is lesz.

Az azonban kevésbé világos, hogy *mely szöveghez* íródtak Cécile utolsó szavai konklúzióként, mivel a naplóbejegyzésein kívül legalább öt verzió jöhet szóba: (1) Paul Auster *Láthatatlanja*; (2) Adam Walker 1967-je; (3) az 1967 Jim Freeman átiratában; (4) Walker élettörténete, amely saját életrajzi írásából és Jimnek írt leveleiből állítható össze; (5) Jim saját narratívája arról, hogyan tért vissza az életébe Walker, milyen hatással volt rá a kézirat elolvasása, majd annak kiegészítése, mit jelentett számára Walker elvesztése, illetve hogyan élte meg saját párizsi útját Walker nyomában járva. Tovább komplikálja a helyzetet az a fent említett tényező, hogy látszólag minden narráció Walker életrajzának szolgálatában áll, nem pedig más-más történetet mesél el, hiszen megteremti azt a hamis látszatot, hogy több mozaikdarabból áll össze egy végső történet, miközben elfedi a „mozaikdarabok” ontológiai összeegyezhetetlenségét, ami már a rejtett metaleptikus építkezés következménye.

Rejtett metalepszis és a narratívák igazsága

Gerard Genette definíciója szerint narratológiai értelemben akkor beszélünk metalepszisről, amikor „az extradiegetikus narrátor vagy narráció tárgya behatol a diegetikus szövegvilágba (vagy a diegetikus szereplők a metadiegetikus világba stb.) vagy megfordítva”.⁵ A *Láthatatlanban* több ilyesfajta behatolás is felfedezhető, de a narratíva kifinomult szerkesztésmódja miatt első látásra nem világos, hogy metalepszissel van dolgunk. Az első és talán legfontosabb rejtett metaleptikus elmozdulás akkor történik, amikor Walker első fejezetbeli diegézise Jim diegézisévé válik a második fejezetben. Szintén metalepszisként értelmezhető az, ahogyan a narratív autoritás Walkerről Jimre ruházódik, aki fokozatosan átveszi a kontrollt a tör-

ténet felett olyannyira, hogy a végén ő lesz Walker *önéletrajzának* szerzője. Továbbá, azzal, hogy Jim Párizsba utazva meglátogatja Walker ottani életének főbb helyszíneit, majd találkozik Cécile Juinnal, tulajdonképpen belép az Ősz történetének világába, abba a szövegvilágba, amelyet végső soron ő maga alkotott meg. Végül Jim véglegesen Cécile-re hagyományozza szerzői/narrátori kiváltságait („Nincs több mondandóm”), aki ezáltal a narratíva egyik szereplőjéből maga válik szerzővé és narrátorrá, ami egy újabb diegetikus keret beemelését jelenti, és így szintén olvasható ontológiai szintek közötti váltásként.

Ugyanakkor a diegézisek közötti váltások rejtett, kifinomult kivitelezése látszólag ellentmond a metalepszis alapvetően szubverzív működésmódjának. A fenti definícióban Genette ugyan nem tér ki a metalepszis és a szubverzio összefüggésére, de annyit hozzátesz, hogy a metaleptikus elmozdulások egyfajta „idegenség érzetét keltik, ami lehet komikus [...] vagy fantasztikus”.⁶ Későbbi teoretikusok már igyekeznek pontosabban is meghatározni, valójában miben áll a metalepszis szubverzivitása, amelyet annak összefüggésében igyekeznek megragadni, hogy az adott ontológiai szintek közötti váltás mennyiben mond ellent a saját magunk által megtapasztalható ontológiai valóságnak. Marie-Laure Ryan például fontosnak tartja a retorikai és az ontológiai metalepszis különválasztását: az előbbi „kinyit egy kis ablakot, amelyen keresztül egy gyors pillantást vethetünk a különböző [ontológiai] szintekre” – írja –, „de ez az ablak néhány mondat után be is záródik, és végül megerősíti a határok átjárhatatlanságának tényét”, míg az utóbbi „átjárót nyit a szintek között, ami kölcsönös egymásba fonódásukhoz és kontaminációjukhoz vezet”.⁷ Alice Bell és Jan Alber, Monika Fludernik „szerzői” és ontológiai metalepszis közötti distinkcióját alapul véve azt állítja, hogy „az ontológiai metalepszisek fizikai vagy logikai törvényszerűségek természetellenes áthágásával járnak. A metalepszis minden esetben fizikai lehetetlenség, mivel a való világban két különböző ontológiai szférából származó entitás nem léphet interakcióba egymással. Például egy fikcionális karakter nem kommunikálhat a szerzőjével, és a szerző sem léphet be az általa alkotott fiktív világba.”⁸ Ha a fenti kritériumokat vesszük alapul, akkor a *Láthatatlanban* elvileg nem található metalepszis. A szöveg végig inkább csak lebegtetni a metalepszis lehetőségét, és soha nem tárja fel direkt módon az ontológiai váltás tényét. Amennyire tudjuk, Walker, Jim, Gwyn, Born, Cécile és a többi szereplő ugyanabban a diegetikus világban, azaz egyazon ontológiai térben léteznek, így interakcióik nem mutatnak túl a logikai és fizikai törvényszerűségek határán. Még a narratív autoritás átruházásában sincs semmi „komikus” vagy „fantasztikus”, és az sem tűnik fizikailag és logikailag „természetellenesnek”, ha egy karakter, aki történetesen író, megkapja egy régi barátja kéziratát, amelyet kérésére kiegészít, majd meglátogatja az abból ismert helyeket és találkozik valakivel, aki szerepel a kéziratban. Ebben az esetben azonban a metalepszis nem egyértelmű ontológiai határátlépésből, hanem a különböző diegetikus szintek egymásba fonódásából adódik, ami nagymértékben köszönhető a narrátori és szerzői funkciók összeolvadásának. Más szóval, a metalepszist nem a fikció által ábrázolt logikai és/vagy fizikai paradoxonok eredményezik, hanem a diegézisek sajátos kölcsönhatása.

A második fejezet elején nem pusztán narrációváltás történik, hanem az addigi diegetikus narratíva, azaz Walker egyes szám első személyű visszaemlékezése,

metadiegetikussá válik. Miután a narratíva Jim diegézisébe vált, a Walker által narrált fejezetet „kéziratként” vagy „könyvfejezetként” emlegeti a szöveg, vagyis a *Láthatatlan* diegetikus világán belül ontológiai státuszt vált. A váltás abban a pillanatban végbemegy, amint Jim megkapja és kinyitja a Walkertől kapott csomagot: „Nem egészen egy éve (2007 tavaszán) egy UPS-csomagot hoztak ki a brooklyni házamhoz. Walker kézirata volt benne a Rudof Born-történettel (*ennek* a könyvnek az első része), s hozzá egy kísérőlevél Adamtól”. (82 – kiem. tőlem) De vajon pontosan melyik könyvre utal Jim, amikor azt mondja: „ennek a könyvnek”? Walker könyvére nem utalhat, hiszen akkor nem lenne értelme a különbségtételnek. Ha azonban a saját maga által narrált, illetve alkotott fejezetekre gondol, akkor nem világos, miért választotta Walker kézirátának első fejezetét saját könyve bevezetőjéül anélkül, hogy azt metadiegetikusan beágyazta volna a narratívájába, mint ahogyan azt a későbbi fejezetekben teszi. Ha mégis ez lenne a helyzet, akkor felmerülhet a gyanú, hogy az első fejezetet is Jim írta, így Walker története, és talán maga Walker karaktere is csak az általa konstruált fiktív narratívában létezik.

Van persze egy harmadik megoldás is, amely talán a legkézenfekvőbb, vagyis az, hogy Jim Paul Auster *Láthatatlanját* érti „ezen könyv” alatt, azaz a való világban létező materiális tárgyat, amit az olvasó a kezében tart, amikor a fent idézett mondatot olvassa. Az a könyv azonban semmilyen konvencionális narratív logika alapján nem lehet jelen Jim (vagy Walker) diegetikus világában, így az arra történő extradiegetikus utalás már metaleptikus logikát sejtet, amennyiben feloldja az ontológiai határokat aközött a „világ között, amelyben a történetet meséli”, és „amelyről a történetet meséli”.⁹ Ha valóban ez a helyzet, akkor Jim saját maga fiktív karakteri mivoltát is elismeri, aki a való világban létező Auster jóvoltából létezik.

Ez utóbbi magyarázat nem zárja ki az előző kettőt: ismerünk olyan, Brian McHale terminusával élve, „kínai doboz-világokat”,¹⁰ amelyekben egy fikcionális szerző különböző narratív szinteket alkot, miközben ráébred, hogy maga is egy karakter valaki más fikciójában.¹¹ Az ehhez hasonló narratív struktúrák egyfajta *mise-en-abyme* hatást hoznak létre, amely már nem pusztán a „fikció” és a „valóság” közötti episztemológiai határt feszegeti, hanem ontológiai szorongást vált ki, mivel megkérdőjelezi az általunk ismert világ működésének logikáját, és benne saját magunk ontológiai státuszát. Ahogy Genette fogalmaz: „A metalepszisben valójában az a legnyugtalanítóbb, hogy azzal az elfogadhatatlan, ámde megkerülhetetlen hipotézissel operál, miszerint az extradiegetikus talán mindig is diegetikus, és hogy a narrátor és az általa narrált karakterek – te és én – talán csak valaki más narratívájában léteznek”.¹²

A metaleptikus működés kulcsfigurája kétségkívül Jim, aki viszonylag könnyedén mozog az általa elbeszélte történet világa és saját szerzői univerzuma között, mivel azok látszólag egy és ugyanazon ontológiai térben szituálódnak. Ugyanakkor annak ellenére, hogy a történet logikája szerint a két ontológiai tér egybeesik (pl. Walker és Jim együtt jártak egyetemre, később leveleket váltanak, telefonon beszélnek egymással), a két karakter a *Láthatatlan* diegetikus világában sohasem találkozik, és halála után (amelyről szintén Jim elbeszéléséből tudunk) Walker egyike lesz a Jim által elbeszélte karaktereknek az Ősz rekonstruált változatában. Jim már csak Adam halála után kapja kézhez azt a rövid levélkét, amelyet Walker

az Ősz jegyzeteihez mellékelte, és amelyben a fejezet befejezésére, vagy sokkal inkább *megírására* kéri: „Ami ezeket a lapokat illeti, látni fogod, hogy a harmadik rész vázlatai. Nagy sietséggel írtam – távirati stílusban – [...] és most, hogy a vázlat kész, nem tudom, képes leszek-e rendes prózát csinálni belőle. [...] Ami a lapokat illeti, azt csinálsz velük, amit akarsz. Haver vagy, a legjobb ember, mindenben bírom az ítéletedben”. (171) Jim ezután igyekszik biztosítani az olvasót arról, hogy nem bizonyult méltatlannak barátja bizalmára: „Szabad kezet adott, és nem érzem, hogy bármiféle árulást jelent, ha titkosírásos, morzekódos jegyzeteit egész mondatokká bővítem. Szerkesztői közreműködésem dacára a történetmondás legmélyebb, legigazabb értelmében az Ősz szövegének minden egyes szavát maga Walker írta”. (172) Feltűnő azonban, hogy Jim nem a narratíva igazságtartalmára reflektál (arra tehát, hogy az Ősz hűen követi Walker párizsi életének eseményeit), hanem inkább saját szerzői érdemeit igyekszik kisebbíteni, a saját kontribúcióját csupán „szerkesztői közreműködésként” aposztrofálva. Nem arra tesz tehát kísérletet, hogy megelőzze a tényhamisítás esetleges vádját, hanem inkább arra, hogy biztosítsa annak látszatát, hogy a „világ amelyben a történetet elmeséli” és „amelyről a történetet meséli” egy és ugyanaz, amelyben ő szerzőként nincs is jelen, azaz nem nyit újabb ontológiai teret.

Ez azonban aligha lehetséges, ha összevetjük azzal, amit Walker jegyzeteiről tudunk. Magától Jimtól tudjuk, hogy a „távirati stílus” azt jelenti: a jegyzetekben nem található teljes mondatok, csak olyanok, mint pl. „Elmegy a boltba. Elalszik. Cigaretára gyűjt”. (172) A rekonstruált verzióban mégis teljes és részletes leírásokat találunk helyekről, személyekről, lelkiállapotokról, valamint kimunkált párbeszédeket, amelyek semmiképpen sem szerepelhettek az eredeti kéziratban. Megtudhatjuk például, hogy Walker párizsi bérelt szobája „igazi katasztrófa sújtotta övezet [...] dudoros, hámló tapétával és recsegő padlóval”, amelyben az „ágy özvíz előtti rugós szerkezet gödrös matraccal és kőkemény párnával”. (173) De azt is közli a narrátor, hogy „ez remek hely a versírásra [...] A költőnek ilyen szobában kell alkotni, ilyen szoba töri meg a lelked és kényszerít állandó csatára önmagaddal”. (174) Ez a leírás egyrészt túlságosan részletes a jegyzetek hevenyészett vázlatosságához képest, másrészt olyasfajta narratív arányérzékkel íródott, ami leginkább a széppróza sajátja. A lerobbant külső környezet leírása csakhamar a „költői lélek” belső terének metaforájává dicsőül, hiszen a leírás szerint az ifjú Walker csak egy ilyen szobában lelheti meg a vágyott inspirációt. A vázlatokból idézett néhány tőmondat alapján nehéz elképzelni, hogy ez a metaforika játékba léphetne Jim *szerzői* (és nem pusztán szerkesztői) közreműködése nélkül.

Jim szerzői kontribúciójának az Őszben tehát legfeljebb a mértéke lehet kérdéses, a ténye aligha. A *Láthatatlan* negyedik fejezete, amelyben Jim már a saját 2007-es párizsi útjának történetét beszéli el, még mindig az Őszhöz kapcsolódik, hiszen Jim leginkább az abban Walker által meglátogatott helyek és személyek iránt érdeklődik a francia fővárosban. Mint írja: „Arra gondoltam, hátha megtalállok egy-két szereplőt a sikertelen bosszúdrámából, amelyet [Walker] negyven éve ott rendezett, és ha sikerül, vajon hajlandó lenne-e valamelyikük beszélni velem”. (265) Az egyetlen, akit sikerül megtalálnia, az Cécile, és az, ahogyan a találkozásukat leírja, akár metaleptikus interakcióként is olvasható: „A tizennyolc éves lányt

megismerve *Walker kéziratából*, nem csodálkoztam, hogy irodalmár lett belőle”. (265 – kiem. tőlem) Reflektál arra is, ahogyan Cécile külsőleg változott az évtizedek során: „*Walker leírásából* ítélve teste drámaian kiterbélyesedett 1967 óta. A sovány, keskeny vállú tizennyolc éves lány mostanra kerekded, kövérkés ötvennyolc éves nő lett” (268 – kiem. tőlem), de azt is megjegyzi, hogy a „humorérzéke megmaradt”. (266) Később, amikor sétára indul azon a környéken, ahol Walker annak idején lakott, örömmel fedezi fel, hogy a régi éttermek, kávéházak némelyike még mindig üzemel, és megjegyzi, hogy a nagymértékű városfejlesztés ellenére „*Walker történetének* legtöbb útjelzője túlélte a változást”. (268 – kiem. tőlem)

Szinte már komikus, ahogyan Jim ragaszkodik ahhoz, hogy „Walker történetéről”, „Walker leírásáról”, „Walker kéziratáról” beszéljen, pedig aligha hihető, hogy a szegényes nyersanyag szolgálhatott minden olyan részlettel, amelyek alapján Jim saját párizsi útján minden abban említett helyre vagy személyre pontosan ráismerjen, és reflektálhasson testi vagy személyiségbeli változásokra. Mivel azonban Walker vázlatai a *Láthatatlan* diegetikus terében nem hozzáférhetők az olvasó számára, nincs mód arra, hogy Jim szerzői mivolta, vagy annak mértéke egyértelműen tisztázható legyen. Ugyanakkor Jim saját szerepét illetően sem nyilatkozik következetesen: közvetlenül azelőtt, hogy „szerkesztőként” utal magára, „titkosírásos, morzekódós” jegyzetként emlegeti Walker vázlatait, amelynek rejtjeleit most neki kell „egész mondatokká” bővítenie. A titkosírás és a morze-kód jelei azonban nem kiegészítendő mondatokat rejtenek, és nem is szerkesztőt igényelnek, hanem kódfejtőt, akinek tevékenysége az episztemikus igazság keresésének paradigmaticus példája. Az ő feladata az, hogy megfejtse a kód *egyetlen* valódi jelentését, hogy eljusson a jelek egyetlen igazságához. Ha ebben a kommunikációs formában felmerül a többféle igazság lehetősége, akkor azt jelenti, hogy vagy a kódolás, vagy a dekódolás hibás. Vajon lehetséges-e, hogy Jimnek sikerült az egyetlen lehetséges módon megfejtenie Walker „titkosírását/morze-kódját”, amiből aztán Walker egykori párizsi életének minden részletét rekonstruálni tudta? Vajon a kódolt jelekből kiolvasható lehetett-e, hogy milyen volt fiatalon Cécile humorérzéke, mennyire volt viszályzó, szorongó vagy vágakozó? Csak a sikeres kódfejtés ténye igazolhatja Jim azon állításának igazságát, miszerint: „a történetmondás legmélyebb, legigazabb értelmében az *Ősz* szövegének minden egyes szavát maga Walker írta”. (172)

Michael Riffaterre a narratívák igazságáról szóló tanulmányát azzal kezdi, hogy különbséget tesz „fikcionális” és „fiktív” igazság között, mely szerint „a fikció [irodalmi] műfaj, a hazugság viszont nem”. Azzal folytatja, hogy ez a műfaj „olyan konvenciókon alapszik, amelyek közül az első, és talán az egyetlen is, az a feltételezés, hogy a fikció, nem explicit módon ugyan, de kizárja a félrevezetés szándékát”.¹³ Elmélete szerint a narratív igazság legfőbb kritériuma nem a valósággal való megegyezés (korrespondancia) mértéke, hanem a narratíva belső törvényei, avagy „grammatikája” szerint működő rendnek történő megfelelés.¹⁴ A *Láthatatlan* „grammatikáját” azonban a rejtett/lebegtetett metaleptikus struktúra határozza meg, amelynek legfőbb következménye épp az, hogy felbomlik az az episztemológiai és ontológiai rend, amely lehetővé tenné bármiféle narratív igazság megragadását. A metalepszis olyan narratív stratégiává válik, amelynek célja az igazmondás határainak tesztelése mind episztemológiai, mind etikai értelemben, vagyis azoknak

az episztemológiai és etikai kritériumoknak a felülvizsgálatát teszi lehetővé, amelyek alapján igazként fogadunk el egy *fikcionális* narratívát.

Jelen esetben a szöveg diegetikus világa semmiféle episztemikus igazolást nem tesz lehetővé, így az olvasó számára nem marad más, mint a Jimbe mint narrátorba és szerzőbe vetett bizalom a narratíva igazságtartalmának egyetlen mércéjeként. Minden kétséget kizáróan a *Láthatatlan* diegetikus világában csakis Jim tudná garantálni a különböző narratívák igazságát, amire a szövegben (többnyire saját maga által) ábrázolt személyisége látszólag alkalmassá is teszi. Narrációja alapján egy szerény, együttérző, tapintatos személyiség képe bontakozik ki, amely még akkor sem sérül, amikor egyre nagyobb mértékben, majd teljes egészében átveszi az uralmat a narratíva felett. Szép lassan Walker élettörténetének mindentudó narrátorává lép elő, amit a narratív autoritás diffúzzá válása ellenére figyelemreméltó koherenciával és rendezettséggel formál meg. Egy ilyen narrátor aligha hazudhat az olvasónak, ha azonban mégis megtenné, akkor elvárható, hogy valahogyan igazolja ezt az etikai kihágást; és Jim lényegében pontosan ezt is teszi.

Amikor Walker halála után Gwyn és Jim felveszik a kapcsolatot egymással, Gwyn arra kéri őt, küldje el neki halott öccse regényének kéziratát. Jim másolatban elküldi az elkészült fejezeteket, köztük a *Nyár* is, amelyben Walker részletesen beszámol a nővérel folytatott szexuális viszonyról, valamint az Őszhöz készült *jegyzeteket*. A *Nyár* kapcsán Jim maga mondja: „Elmondtam neki az igazat [Walker kéziratának létezéséről], pedig hazudnom kellett volna. [...] Szemét dolog volt ezt tenni vele, de nem volt más választásom. El akarta olvasni az öccse könyvét, és az egyetlen példány nálam volt”. (256–258) A kézirat elolvasása után azonban Gwyn zaklatottságnak semmi jelét nem mutatja, a kérdéses fejezetet pedig egyszerűen „kitalációnak” minősíti. „Szerettem az öcsémet, Jim” – mondja – „Fiatal koromban közelebb állt hozzám, mint bárki. De sose feküdtem le vele. [...] Nem volt vérfertőzés 1967 nyarán. Igen, két hónapig együtt laktunk, de külön szobában, és nem volt semmi szex. Amit Adam írt, az pusztán kitaláció”. (259) A könyvet azonban „ebben a formájában” kiadatatlannak minősíti, és arra kéri Jimet, dolgozza át úgy, hogy az élő szereplők (leginkább Gwyn maga) ne kompromittálódhassanak: „ha akarsz segíteni, akkor azt javaslom, fogd a harmadik rész jegyzeteit és csinálj belőlük rendes anyagot. Neked nem okozhat nagy nehézséget. Én nem lennék rá képes, de te író vagy, tudod, hogy kezeld. Aztán a legfontosabb, hogy menj át a szövegen, és változtasd meg az összes nevet. Emlékszel arra a régi tévéműsorra az ötvenes években? *Az ártatlanok védelmében az összes nevet megváltoztattuk*. Megváltoztatod a személyneveket és helyneveket, hozzáadsz vagy elvesszel amennyi tetszik, és kiadod a saját neveden.” (261) Jim pedig valóban így jár el: „Ami a neveket illeti, Gwyn utasításainak megfelelően meg lettek változtatva, így az olvasó nyugodt lehet, hogy Adam Walker nem Adam Walker. Gwyn Walker Tedesco nem Gwyn Walker Tedesco [...] Még Born sem Born. A neve egy másik provanszál költőére [tehát nem, ahogyan az olvasó eddig hihette, Bertrand de Bornéra] hasonlított, és vettem a bátorságot, hogy annak a költőnek a versét [amelynek a fordításán állítólag Walker dolgozott] nem-Walker fordítása helyett a magaméban közöljem, azaz ennek a könyvnek az első oldalán szereplő utalás Dantéra nincs benne nem-Walker eredeti kéziratában.” (264)

Ezen kívül valóban megváltoztatja a helyneveket is, egyetlen kivétellel: „Egyedül Párizs valóságos. Sikerült megőriznem, mert az Hótel de Sud rég eltűnt, és nem-Walker 1967-es ott tartózkodásának minden bizonyítéka réges-rég eltűnt”. (265) Ezen a ponton zárul be a regény „furcsa hurka”, azaz itt tárja fel a szöveg először az addig bújtatott módon működtetett metaleptikus narratív stratégiáját. Jim tényfeltáró beszámolója (akiről persze szintén kiderül, hogy nem Jim a „valódi” neve) teljes mértékben felborítja a diegetikus szintek egymáshoz való kapcsolódásának (eddig sem túl biztos alapokon nyugvó) rendjét. A „tényfeltárás” tulajdonképpen önleplezés, hiszen még ha az adott helyzetben egyetlen lehetséges etikus megoldásként beállított lépést választotta is, bevallja, hogy „nem-Walker” élettörténetének mégiscsak ő a szerzője. Az is kiderül, hogy valójában Gwyn kérte arra, hogy formálja prózává az Ősz jegyzeteit, sőt, írja át a teljes kéziratot. Ezáltal Jim Walkerrel folytatott kommunikációja (ami elvileg ugyanabban az ontologikus térben zajlott, mint amelyben Gwynnel találkozik) metadiegetikus státuszba kerül, azaz fikcióvá válik. Azzal, hogy a kézirat sorsa felett immár Gwyn rendelkezik, Jim pedig az ő utasítására válik a szöveg egyik karakteréből a szöveg szerzőjévé, ismét létrejön egy újabb diegetikus szint (egy dobozzal kintebbre kerülünk a kínai doboz-világban), ahol a narratív autoritás, még ha közvetett módon is, látszólag gazdát cserél. Azonban ez a gesztus is Jim *szerezői* autoritását erősíti meg, amelyet Gwyn engedélyével most már csaknem korlátlan módon gyakorolhat. Ekkor már azt is megtudjuk, hogy Jim saját párizsi látogatása *után* írta meg az Ősz, vagyis a fejezet megírása korántsem a kódfejtés lineáris logikáját követi, mint ahogyan korábban gondolhattuk, hanem sokkal inkább a hermeneutikai kör logikája lép játékba. Walker jegyzetei megteremtik Jim számára azt az alapvető értelmezői keretet, amely lehetővé teszi Párizs kulturális terének, illetve Cécile Juin személyének célirányos olvasását, majd ez az olvasat fogja nagyban meghatározni az Ősz prózai megformálását, végül pedig mindezek (Walker jegyzetei, saját párizsi tapasztalatai és az Ősz) óhatatlanul formatív hatással lesznek saját párizsi útjáról írott beszámolójára, amely időben a legkésőbb készül el. Emlékezzünk például, hogy a beszámolójában örömet fejez ki afelett, hogy „Walker történetének legtöbb útjelzője túlélte a változást” (268), míg az önleplezés során bevallja, hogy az Hótel de Sud és Walker párizsi tartózkodásának „minden bizonyítéka réges-rég eltűnt”. (265) „Sikerült megőriznem” – mondja, de inkább azt kellene mondania: „Sikerült újraalkotnom”. Ezért maradhatott „[elgyedül Párizs valóságos”, míg a többi hely nem.

Még ha a személynevek megváltoztatása magyarázható is etikai alapon, a helynevek megváltoztatásának mértéke szükségtelennek tűnik: „Westfield, New Jersey nem Westfield, New Jersey. [...] A kaliforniai Oakland nem a kaliforniai Oakland, Boston nem Boston [...] New York nem New York, a Columbia Egyetem nem a Columbia Egyetem [...]”. (264) Elképzelhető, hogy a jellegzetesebb helynevek kombinációja gyanút ébreszthetne valakiben a szereplők kilétére vonatkozóan, de a több milliós Boston, New York és a népes Columbia Egyetem nevének megváltoztatása talán túlzott óvatosság. Ennél is fontosabb, hogy a kulturális tér és hely narratívaképző jelentőséggel bír, így a helynevek megváltoztatása az „eredetihez” képest nem pusztán behelyettesítő gesztus, mint a személynevek esetében, hanem egy új történet létrehozásának eszköze, amely szükségszerűen fikció lesz a fikción belül.

Az új diegetikus réteg beemelésével végre kiteljesedik a metalepszis szubverzív funkciója is, hiszen Jim (azaz, „nem-Jim”) jóhiszeműnek beállított „szöveggondozása” nyomán teljességgel értelmét veszti az addig általa oly fontosnak tartott valóság/fikció (kitaláció/igazság) distinkció. Mint emlékeztet, Jim ragaszkodik ahhoz, hogy „az Ősz szövegének minden egyes szavát maga Walker írta” (172), azaz semmiféle kontamináció nem történt azáltal, hogy ő olvasható formába öntötte a jegyzeteket, vagyis a valóság reprezentációja – Walker párizsi tartózkodásának autentikus leírása – nem szenvedett csorbát. Látszólag hitet tesz a történeti kutatás módszerével feltárható és dokumentálható igazság érvényessége mellett is. Miután nem hagyja nyugodni, hogy Gwyn egyszerű „kitalációnak” nevezte Walker vérfertőző viszonyukról szóló narratíváját, Jim kutatásba kezd, hogy meggyőződjön az élettörténet dokumentálható részleteinek valódiságáról: „felmentem a Columbia campusára, ahol a Nemzetközi Kapcsolatok Iskolájának adminisztrátorától megtudtam, hogy egy Rudolf Bornt valóban alkalmaztak vendégprofesszori minőségben az 1966-67-es tanévben [...] azt is megtudtam, hogy a tizennyolc éves Cedric Williams [a Born által brutálisan meggyilkolt afro-amerikai fiatalember] holttestét egy májusi reggelen találták meg a Riverside Parkban tucatnál több késszűrással a mellkasán és a felsőtestén”. (263) Jim ezek után értetlenségét fejezi ki afölött, hogy „ha ezek igazak, miért vette volna [Walker] a fáradságot kiötölni valamit, ami nem az, elítélni magát a vérfertőző szerelem igencsak részletes, önvádoló beszámolójával?” (263)

Jim látszólag nagyon is tudatában van annak, milyen episztemikus és ontológiai téje van fikció és valóság összemosásának, és többször is hangsúlyozza a distinkció fontosságát. Az első fejezet kéziratához Walker kísérőlevelet mellékel, amelyben hangsúlyozza: „Hozzá kell tennem (ha kétséged támadna), hogy ez nem regény [*work of fiction*] lesz”. (82) A kézirat elolvasása után pedig Jim ekképpen összegzi benyomásait: „Ha nem mondja, hogy igaz történet, biztosan regénykezdetnek veszem azt a hatvanvalahány oldalt (hiszen az írók ezt csinálják, néha olyan szereplőt tesznek be kitalált történetbe, aki a saját nevüket viseli),¹⁵ és akkor a végét nem találom hihetőnek [...] de mert kezdettől fogva önéletrajzként olvastam, Walker vallomása megrendített és lesújtott”. (85)

A negyedik fejezetbeli önleplező gesztus felől nézve azonban Jim episztemológiai tudatossága álságosnak tűnik. Ekkor már tudjuk, hogy Jim azt az első fejezetet is jelentősen átdolgozta, amiről azt voltunk hivatottak gondolni, hogy Walker önéletrajzi írása első fejezetének fakszimiléje. Azt állítja, Born nevét egy másik provanszál költőére cserélte, amely ismét nem csak egyszerű behelyettesítés, hiszen Walker első fejezetében jelentős tematikai szerepe van Bertrand de Born versének, illetve hosszas fejtegetés tárgyát képezi a két Born személyiségének, és legfőképpen háborúról és erőszakról alkotott nézeteinek párhuzamba állítása. Ebből egyértelműen levonható a következtetés, miszerint ha létezett egy „valódi” „nem-Born”, aki találkozott a fiatal „nem-Walkerrel”, „nem-New York-ban”, akkor sem a Jim által „közvetített” köztük zajló párbeszédek jó részét, sem a Born személyiségéből és nézeteiből fakadó feszültségeket – amelyeknek mind specifikus narratívaképző funkciója és jelentősége van – nem tekinthetjük autentikusnak. Hasonlóképpen narratívaképző jelentősége van annak a környéknek (a New York-i

Riverside Park környéke), ahol Walkert és Bornt megtámadja Cedric Williams, ami azonban „valójában” nem ott, ezért nem is úgy történhetett. Ily módon saját történeti kutatásának hitelességét is aláássa az a tény, hogy a Columbia biztosan nem adhatott neki felvilágosítást Bornról, és nem találhatott korabeli beszámolót a Riverside Parkban talált holttestről sem. Bárki volt is vendégprofesszor bármely amerikai egyetemen, és bárkit is gyilkoltak meg bármely amerikai város valamely parkjában, az ezekkel kapcsolatos „autentikus tények” sohasem tárhatók fel.

Megbiúsult vallomások

A *Láthatatlanban* a feltárás aktusának azonban nemcsak episztemológiai, hanem etikai tétje is van. Walker szerzteágazó élettörténetének kétségkívül központi eleme az a vérfertőző szexuális viszony, amely állítólagosan közte és nővére között zajlott 1967 nyarán. Walker a *Nyárban* fedi fel ezt a régi titkot, amely ezáltal óhatatlanul azt a látszatot kelti, mintha meg szeretné vallani a bűnét, azaz mintha gyónni akarna. A vallomásos diskurzusokban, főként a gyónás vonatkozásában pedig esszenciális jelentősége van annak, hogy a narratív keretek hogyan és milyen mértékben teszik lehetővé az igazság feltárását.

A *szexualitás történetének* első kötetében Michel Foucault részletesen foglalkozik a gyónás aktusának – mint belső késztetésű megnyilatkozásnak – hatalmi viszonyokkal át- meg átszótt természetével. A korábban eltitkolt, elrejtett, elnyomott bűn, vétek, transzgresszió önkéntes feltárására irányuló „belülről fakadó” késztetés Foucault szerint valójában sokkal inkább hatalmi struktúrák összjátéka révén létrejött külső kényszer, amit már a vallomás (gyónás) aktusának mechanizmusa is alátámaszt. „Márpedig a vallomás olyan nyelvi szertartás – írja Foucault –, amelyben a megnyilatkozó alany azonos a megnyilatkozás tárgyával; olyan szertartás, amely egy hatalmi viszonyban teljesedik ki, mivel a vallomásteveőnek nélkülözhetetlenül szüksége van egy társ (legalább virtuális) jelenlétére; ez a társ – aki nem egyszerűen beszélgetőpartner, hanem a vallomást megkövetelő fórum képviselője – kényszerít, értékkel, ítél és büntet, feloldoz és megbékít”.¹⁶

Ugyanakkor a nem intézményesített keretek között, hanem például egymást egyenrangú félnek tartó barátok között zajló vallomástétel is hierarchizálódáshoz vezet. Walker telefonbeszélgetésben említi először Jimnek a második fejezetet, amely egy csaknem négy évtizedes kommunikációs hiátus után zajlik a két férfi között. Walker a következőképpen igyekszik felkészíteni Jimet arra, amit a második fejezetben olvasni fog: „Elég brutális dolog, sajnós. Ocsmányságok, amiket évek óta nem volt se szívem, se erőm kiásni, de már túl vagyok rajta [...] Undorító, Jim. Hacsak rá gondolok, legszívesebben okádnék”. (96–97) Úgy tűnik, Walker számára nem elég, ha csak „kiírja” magából a több évtizedes büntudatot: szüksége van egy konkrét személyre, egy gyóntatóra, akinek megvallhatja bűnét, és akitől feloldozást remél. Élő szóban (még ha telefonon is) fogalmazza meg önvádját Jimnek, akit ezáltal önmaga fölé, a felette ítélkezésre jogosult és feloldozni képes erkölcsi autoritás pozíciójába emel, mint olyan valakit, aki szemében a mértékadó, racionális társadalmi többséget képviseli. Jim pedig komolyan veszi a ráruházott gyóntatói funkciót: „Úgy éreztem, jobb tartózkodni minden kommentártól, amíg

nem látom személyesen [...]. Nem tudnám megmagyarázni, miért volt ez olyan fontos nekem, de azt akartam, hogy a szemembe nézzen, amikor megmondom neki, hogy nem undorodtam attól, amit leírt, hogy nem találtam brutálisnak vagy ocsmánynak”. (163) Jim nem írásban, hanem ugyancsak élő szóban kíván reagálni Walker önvádjára, azaz így kíván neki feloldozást adni, ami viszont már nem valósulhat meg, mert mire a kaliforniai Oaklandbe ér, hogy találkozzon Walkerrel, ő már nem él.

Jim tehát már nem tudja teljesíteni a rábízott feladatot, nem ér oda időben, hogy érvényt szerezhessen gyóntatói hatalmának és feloldozhassa egykori barátját. Ennek fényében az az elkötelezettség, amellyel Jim Walker szövege iránt viseltetik, felfogható úgy is, mint egy erkölcsi adósság lerovása a halott baráttal szemben. Kétségkívül Jim végig abban érdekelt, hogy önmagát Walker élettörténetének szolgálatában álló, konstruktív, odaadó barátként, a paradigmaticus „jó emberként” láttassa, aki még a nyugati világ (illetve Freud nyomán talán mondhatjuk, az egész emberiség)¹⁷ egyik legnagyobb tabujával, a vérfertőzéssel szemben sem válik ítélkezővé, intoleránssá, kirekesztővé. Jim tulajdonképpen még csak megdöbbenésről sem számol be, sőt, állítása szerint a feleségének is odaadta az ominózus fejezetet, aki hozzá hasonló módon megértőnek és elfogadónak bizonyult. (163)

Bármennyire is becsülendő az efféle erkölcsi magatartás, mégis felmerül a kérdés: vajon mi tehet képessé egy középosztálybeli, idősödő amerikai házaspárt¹⁸ arra, hogy felülemelkedjen a társadalmuk által leginkább sérthetetlennek tartott konvenciókon, és elfogadjon egy ilyesfajta transzgressziót? Ennek természetesen lehetnek szociológiai és lélektani okai, azonban ilyeneket keresni regénykarakterek esetében nem lenne célravezető. A lehetséges motivációk közül jelen kontextusban az tűnik leginkább relevánsnak, hogy a legbenső énből fakadó igazság kimondásának ténye (különösen ha ez az igazság nehezen bevallható) felülírja a vallomás tartalmának társadalmi megítélhetőségét. Különösen igaz mindez a szexualitással kapcsolatos vallomások esetében. „A mi civilizációnkban – írja Foucault – a vallomás kapcsolja össze a nemiséget az igazsággal, a titok általános és részletes bevallásának kötelezettségével”.¹⁹ Ennél is fontosabb azonban, amit a szexualitás kapcsán kialakult medikalizáló beszédmód és az igazságról való gondolkodás összefüggéséről mond. Foucault szerint a 19. századi orvosok „egy egész mechanizmust építettek fel a nemiség körül és a nemiség ürügyén, olyan hatalmas mechanizmust, amelynek – még ha fátylat borít is rá az utolsó pillanatban – az a célja, hogy fényt derítsen az igazságra. Az a fontos, hogy a nemiség nem csak az érzékiség és a gyönyör, nemcsak a törvény és a tilalom kérdése, hanem annak kérdése is, hogy mi igaz és mi nem, az a fontos, hogy a nemiség igazsága [...] ekkora jelentőségre tett szert, egyszóval az a fontos, hogy a nemiség egyszerre valószínűsítő tétjévé vált az igazságnak.”²⁰ Foucault szerint a szexualitásról szóló medikalizált, tudományos beszédmód (*scientia sexualis*) egyszerre privilegizálja a nemiségre vonatkozó igazság(ok) feltárásának mindenek feletti szükségességét, és hoz létre egy normalizáló diszkurzust, amely a tudományos igazságokkal összeegyeztethetetlen szexuális gyakorlatok elfedésére kényszerít. Ennek köszönhető, hogy az ilyesfajta gyakorlatok igazsága a nyugati társadalmakban szinte kizárólag a gyónás intézményesült vagy társadalmi konvenciók által szabályozott aktusában fed-

hető fel: „A nemi gyakorlat szavakba foglalása [...], a szexuális össze-nem-illés elterjedése és megerősödése valójában egyetlen mechanizmus két alkatrésze; ezt a két alkatrészt annak a vallomásnak a központi eleme kapcsolja össze, amely rákényszerít a – mégoly szélsőséges – szexuális másság hű megfogalmazására”.²¹

Walker önvádoló szavai és a tény, hogy Jimhez fordul feloldozásért, kétségkívül értelmezhető a Foucault által leírt diszkurzív hatalmi mechanizmusok működés-módjának kézenfekvő példájaként. Csakhogy a *Nyár* és benne a vérfertőző testvéri viszonyról szóló beszámoló semmilyen tekintetben nem emlékeztet gyónásra. A szexuális együttlétek szemléletes, sőt kimondottan érzéki leírásában nyoma sincs semmiféle büntudat vagy szégyen által motivált visszafogottságnak, és így sokkal inkább emlékeztet a Foucault szerint nem nyugati társadalmakra jellemző *ars erotica* diskurzusára, amelyben „az igazságot magából a [...] gyakorlatként felfogott és élményként megélt gyönyörből vezetik le”.²² Első, még kamaszkori szexuális együttlétükről beszélgetve Gwyn felteszi a kérdést öccsének: „Nincs büntudatod?”, mire Walker azt válaszolja: „Nincs. Ártatlannak éreztem magam akkor, és ártatlannak érzem magam most is. [...] Nem érezhetsz büntudatot, csak ha azt gondolod, hogy valamit rosszul csináltál. Amit akkor éjjel csináltunk, nem volt rossz. Nem ártottunk senkinek, nem igaz? [...] És örülök, hogy megtettük. Hogy őszinte legyek, csak azt sajnálom, hogy nem tettük meg újra”. (132)

Mind a testi aktusok leírásának érzékletessége, mind pedig a fenti önfelmentő reflexió éles ellentétben áll a Jimhez írt levél alaptónusával, amelyben „ocsmányságnak” és „undorítósnak” nevezi a nővérével fenntartott szexuális kapcsolatot, amelytől „legszívesebben okádna”. Arról aligha lehet szó, hogy az idős Walker több évtizedes távolságból ítélné el ifjúkori bűnös szenvedélyét, hiszen annak leírását közvetlenül akkor fejezi be, mielőtt Jimnek elküldené a kéziratot, ráadásul nyomatékosan hangsúlyozza, hogy azt nem regényként, hanem önéletrajzként kell olvasni. Az ellentmondás elvileg feloldható azzal, hogy Jim a „vallomást kikényszerítő fórum képviselője” lesz Walker szemében, akit legalább részben igyekszik felkészíteni az írás tartalmának potenciálisan sokkoló részleteire. Ha viszont erről van szó, akkor Walker kemény szavai pusztán kötelező fejbőlintásnak tűnnek a konvenció felé, nem pedig mélyen megélt bűnbánatból fakadó önostorozásnak. Azt is érdemes felidézni, hogy Gwyn nem ismeri el a viszonyt, hanem kitalációnak minősíti, ugyanakkor nem zárkózik el „fikcióként” történő közzétételétől. A gyónás funkciói közül tehát egyik sem éri el a célját: sem az igazság teljes feltárása, sem a feloldozást kereső bűnbánat megélése, sem pedig maga a feloldozás aktusa.

Nem egyszerűen arról van szó, hogy két karakter kétféle „igazságot” állít, amelyek között kellő dokumentálhatóság hiányában nem tudunk dönteni. A probléma sokkal inkább az, hogy ezen a ponton már semmiféle kritériumrendszer nincs érvényben, amely alapján meg tudnánk ítélni az egyes narratívák (és diegetikus színek) egymáshoz képesti igazságát vagy hamisságát. Jim immár korlátlanul gyakorolt szerzői hatalmával ahelyett, hogy megteremtené azt az autoritatív fórumot, amelyen létrehozható lenne egy diegéziseken átívelő, azokat összefogó igazság, végérvényesen meghíúsítja, hogy bármelyik diegetikus szint privilegizált státuszba kerüljön. Ez létrehoz egyfajta „összekuszált hierarchia” (*tangled hierarchy*) effek-

tust, amelynek célja azonban a '60-as és '70-es évek amerikai irodalmának formailag kísérletező posztmodern szövegeivel ellentétben nem pusztán a jelölők játéknak öncélú előtérbe tolása. A tét itt már egzisztenciális jelentőségű, hiszen arról van szó, hogyan tehetők hitelessé vagy hiteltelenné élettörténetek – függetlenül attól, hogy valóságos vagy fikcionálisak – a narratív autoritás eszközével. Jim gyóntatói autoritása Walker halála miatt nem tud kiteljesedni, így ennek frusztrációja szerzői autoritásának megélésébe csatormázódik, aminek következtében azonban már az is kétségessé válik, hogy egyáltalán volt-e bármilyen vallomás Walker részéről.

Jim a negyedik fejezetben azt is felfedi, hogy egyetemista korában erősen vonzódott Gwynhez, akit többször randevúra is hívott, ám a lány kikoszarozta. Egyszer aztán a véletlen úgy hozza, hogy mindketten megjelennek egy „nagy kínai vacsorán”, és aztán fél órán keresztül beszélgetnek Emily Dickinson verseiről. Ezután a beszámoló így folytatódik: „Nem sokkal utána rávettem, hogy sétáljon egyet velem a Riverside Parkban, ahol megpróbáltam megcsókolni, mire ellökött. Ne, Jim, mondta. Valaki mással vagyok. Nem tehetem. Ez volt a vége. A baseball ütő többször suhint, nem találja el a labdát, játék vége. A világ szétesett, a világ összerakta magát, és én dőcögtem tovább. A jó szerencsém úgy hozta, hogy majd' harminc éve vagyok ugyanazzal a nővel. El sem tudom képzelni nélküle az életem, de akárhányszor eszembe jut Gwyn, bevallom, még mindig egy kis sajnást érzek. Ő volt a lehetetlen, az elérhetetlen, az, aki sosem lesz – délibáb Ha földjéről. (254)

A fenti passzust olvasva felmerülhet a kérdés: vajon nem lehetséges-e, hogy a *Láthatatlan* egyetlen „igazi” vallomásával állunk itt szemben, azzal az önfeltárással, amely valamiféle rendet teremthet a diegézisek látszólag koherens, ámde mégis kaotikus világában? Jim több évtized múltán is jelentős érzelmi megindultsággal emlékezik az „ellökésre”, az elutasítás fájdalmára. A traumatikus epizód ráadásul abban a Riverside Parkban történik, amelynek közelében – Walker nyitófejezete szerint – Born megöli Cedric-et, és ahol a holttestet megtalálják. Nem lehetséges-e tehát, hogy Walker élettörténete tulajdonképpen Jim álcázott trauma-narratívája, amelyben Walker traumája – Cedric meggyilkolása a Riverside Parknál – az ő saját traumájának fikcionális leképzése lesz, azaz a Riverside Parkban történt ellökésé? Ezen a ponton viszont már az sem zárható ki, hogy a vérfertőzésről szóló leírás is teljes egészében Jimtól származik: talán ezzel akar bosszút állni Gwynen az egykori fájdalmas visszautasításért, az érzéki leírásokban pedig saját Gwynnel kapcsolatos erotikus fantáziáit jeleníti meg. Ugyanakkor mintha maga is vezekelve – talán Walker élettörténetének kisajátítása miatt, vagy talán azért, mert a Riverside Park-i epizód Gwynnel erőszakosabban zajlott a részéről, mint a közléséből kiderül – hiszen feloldja szerzői autoritását a diegézisek között, valamint számos anomáliát és önellentmondást hagy a szövegében, mint az a lelkiismerete által kínzott bűnös, aki szándékosan azt akarja, hogy leleplezzék.

A *Láthatatlan* narratívája sok tekintetben úgy épül fel, mint egy detektívtörténet vagy egy thriller, amely létrehozza az olvasóban/nézőben a végső igazság feltárássának erőteljes igényét. A kimondottan thriller-elemek vonatkozásában történetnek is jelentős feltárások (pl. Born múltjával, egyéb gáztetteivel kapcsolatban), de az olvasó talán leginkább a testvérek közötti viszonyra vonatkozó igazságot szeretné tudni. A metaleptikus narratív stratégiának köszönhetően azonban a szöveg

gúnyt űz abból az olvasói elvárásból, hogy fikcionális keretek között bármiféle pozitív módon megragadható igazság táruljon fel.

Austert a regényein kívül más szövegeiben is foglalkoztatja a ténytudás („valóság”) és a fikció kölcsönhatása, amelyre szinte filozófiai igényességgel reflektál is. Ennek egyik legkiválóbb példájára első önéletrajzi kötetében, az 1982-ben (tehát a *New York trilógia* előtt) megjelent *Magány feltalálásában* (*The Invention of Solitude*) akadunk. Ebben a következőképpen fogalmazza meg, mit jelent számára a „faktuális” és a „fikcionális” közötti különbség: „Ha fikciót olvasunk, azaz a feltevésével élünk, hogy minden leírt szó mögött tudatosság rejlik. Az úgynevezett való világban zajló történések kapcsán viszont semmilyen hasonló feltételezéssel nem élünk. A kitalált történet teljes egészében jelentésekből áll, míg a ténytudású történetek híján vannak bármiféle önmagukon túlmutató jelentésnek [*significance beyond itself*].”²³ Auster megfogalmazásában feltűnhet, hogy a „ténytudású” és a „fikcionális” közötti különbségtétel nem az „igazságnak” vagy a „valóságnak” való megfelelés mértékén alapszik. A különbség az ő olvasatában tehát nem episztemológiai, és nem is metafizikai/ontológiai, sokkal inkább hermeneutikai. Habár a megfogalmazás félrevezető lehet – hiszen azt sugallhatja, hogy a jelentés immánens tulajdonsága a szövegnek –, valójában interpretatív közelítésmódozokról beszél. Saját bevallása szerint Jim is így olvassa Walker kéziratának első fejezetét, hiszen tudatos értelmezői döntés a részéről, hogy azt nem regényként, hanem önéletrajzként olvassa. Azonban utólagos önfeltárása lehetetlenné teszi ennek a hermeneutikai pozíciónak az elfoglalását is, hiszen annak nyomán széthullik az az episztemológiai keretrendszer, amelyben az „autentikusság”, a „valódiság”, a „valóság”, a „fikció”, az „igazság” és a „hazugság” fogalmi bármiféle értelmet nyerhetnek. Ugyanakkor épp ezen keretrendszer széthullásának okán Jim (kon)fabulációja mégsem nevezhető teljes bizonyossággal fikciónak, így a Walker (?) élettörténetévé összeálló narratíva örökre megreked a fikció és valóság közötti szürke zónában.

JEGYZETEK

1. Hegyi Pál, *Paul Auster. Fehér terek*, AMERICANA eBooks, Szeged, 2016.

2. *Uo.*

3. A regényről az eddig egyetlen fellelhető tanulmány: Rosemary Huisman, *Paul Auster's Storytelling in Invisible. The Pleasures of Postmodernity, Storytelling. Critical and Creative Approaches*, kiad. Jan Shaw-Philippa Kelly-L.E. Semler, Palgrave, London, 2013, 262–276.

4. Paul Auster, *Láthatatlan*, ford. Pék Zoltán, Európa, Budapest, 2012, 81. A további lapszámok ebből a kiadásból a főszövegben.

5. Gerard Genette, *Narrative Discourse. An Essay in Method*, Cornell, Ithaca, 1980, 234–235.

6. *Uo.*, 235.

7. Marie-Laure Ryan, *Avatars of Story*, University of Minnesota, Minneapolis, 2006, 207.

8. Jan Alber-Alice Bell, *Ontological Metalepsis and Unnatural Narratology*, *Journal of Narrative Theory*, 2012/2, 167.

9. Genette, *i. m.*, 236, kiemelés tőlem.

10. Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Routledge, London, 1987, 112–130.

11. A *mise-en-abyme* struktúra paradigmatis példáját találjuk John Barth 1967-es *Life-story* című novellájában, ahol először egy D nevű szereplővel találkozunk, aki ír és E-ről ír épp egy novellát, aki szintén ír, és F-ről ír és így tovább. Később kiderül, hogy D világát C alkotta, az övét B etc. John Barth, *Lost in the Funhouse. Fiction for Print, Tape, Live Voice*, Bantam, New York, 1968, 113–126.

12. Genette, 236.

13. Michael Riffaterre, *Fictional Truth*, Johns Hopkins, Baltimore, 1990, 1.

14. *Uo.*, xiv.

15. Például maga Auster, aki a *New York trilógia* első regényében, az *Üvegvárosban* azzal a mozzanattal lépteti játékba a metalepszist, hogy az író-főhős, Quinn telefonhívást kap, a hívó pedig egy bizonyos „Paul Auster”-t keres, akinek személyével Quinn fokozatosan azonosul.

16. Michel Foucault, *A szexualitás története. A tudás akarása*, ford. Ádám Péter, Atlantisz, Budapest, 1996, 65.

17. Lásd, Sigmund Freud, *Totem és tabu. A vadnépek és a neurotikusok lelki életének némely megegyezéséről*, ford. Pártos Zoltán, Dick Manó, 1918, 7–10.

18. Természetesen a három közül egyik jelzőt sem stigmatizáló értelemben kívánom használni. A megfogalmazással inkább a karakterek társadalomban elfoglalt státuszára és feltételezett szocializációs hátterére szándékozom rámutatni, hiszen a vérfertőzés egyike az azon jelenségeknek, amelyekkel szemben leginkább konszenzuális az össztársadalmi elutasítás.

19. Foucault, *i. m.*, 64.

20. *Uo.*, 59.

21. *Uo.*, 64–65.

22. *Uo.*, 60.

23. Paul Auster, *The Invention of Solitude*, Faber, London, 1982, 14.

GULA MARIANNA

„Hullámfehér egybekelt szavak”

SENTEKUTHY MIKLÓS *ULYSSES-FORDÍTÁSÁNAK* (1974) ÉS ÁTDOLGOZOTT VÁLTOZATÁNAK (2012) HANGVILÁGA

Az *Ulysses* Buck Mulligan politropikus bohóckodását és Stephen Dedalus kelletlen szemlélődését színre vivő nyitójelenetében az olvasó váratlanul egy liminális narratív státuszú – Stephen tudatából eredeztethető, de azon túlmutató – passzusra bukkan, mely a költő W. B. Yeats tenger-metaforáját performatív módon a költői nyelv metaforájává alakítja: „Woodshadows floated silently by through the morning peace from the stairhead seaward where he gazed. Inshore and farther out the mirror of water whitened, spurned by lightshod hurrying feet. *White breast of the dim sea*. The twining stresses, two by two. A hand plucking the harpstrings, merging their twining chords. *Wavewhite wedded words* shimmering on the dim tide” (*U* 1.242–49, kiemelés tőlem).¹ A líraiság e korai megjelenése az *Ulysses* stilisztikai és hangnemi multiverzumában a szöveg három olyan, egymással összefüggő dimenziójára világít rá, mely kulcsfontosságú jelen vizsgálódásaim számára: egyrészt hogy a szöveg önreflexív módon előszeretettel tematizálja a költői nyelv mibenlétét és a zenéhez fűződő szoros kötelékét; másrészt hogy gyakorta jellemzi a költői és performatív nyelvhasználat – a nyelv hangzása és mozgása iránti fokozott figyelem, amely, Derek Attridge szerint, a költészet meghatározó vonása;² harmadrészt pedig hogy a tenger (illetve általában a víz) ritmikus mozgását ismételten (legmarkánsabban a zenével átítatott *Szirének* fejezetben) a költői nyelvvel asszociálja. A *wedded words* (egybekelt szavak) metafora továbbá a nyelv költői effektusokat eredményező ritmikus mozgásában rejlő bizonyos fokú kontrollra is ráirányítja a figyelmet.