



Månen aborteret og genfødt

Om Paul Austers *Moon Palace*

Frits Andersen

Læsningen af *Moon Palace* er en oplevelse af "magic". Romanens mest bemærkelsesværdige styrke er dens evne til på én gang at kaste læseren ud i de mest fantastiske, mest urimelige og højst litterære oplevelser indenfor den virkelighed, som er blevet kaldt "The City of Words", og samtidig give oplevelserne af sprogets drømmende flod et solidt landskab af jord og sten at flyde i, at hvile i. Romanen giver ved sin intensitet i skildringen af alt, hvad vedrører sammenfald og mønsterdannelser af den art vi kender fra fiktion og drømmearbejde, eller i genlæsningen heraf, god grund til at drømme i uendelige spiraler væk fra det konkrete og nærværende. Den frister sin læser til at gøre legen efter. Men den demonstrerer også formfuldendt hvordan fristelsen til at skabe verdner ud af bevidsthedens ensomme og desperate selvpodning fører til selvopgivelse og til opfattelsen af landskabet som et fængsel, der omslutter "The City of Words", hermed selv et fængsel. Romanen giver anledning til en slentrende læsning ad diskrete og henkastede spor i litterære og mytologiske lag i romanens og i Amerikas historie, men giver samtidig læseren mulighed for at huske sig selv, og sammenholde romanens liv og romanens fiktion med sit eget liv og sin egen fiktion, og måske her friste ikke til drøm men til manuskriptarbejde, redigering.

1. Flaget i Dianas øje

Jeg husker, ligesom fortælleren i *Moon Palace*, den første månelanding i 1969, hvilket var en begivenhed i fortælleren's liv, ikke i mit liv, der afstedkom store forandringer, iværksatte en løsslupenhed i hans måde at læse verdener på, der næsten skubbede ham ud over den kant, hvorved han var istand til at opretholde sig selv som selv. Denne kant i bevidstheden bliver Marco Stanley Fogg med sine gentagne overskridelser efterhånden 'bevidst om', hvilket flere år efter romanens tid er forladt giver fortælleren forudsætningen for at fortælle historien. Denne kant er ikke andet men altafgørende grænsen mellem "mind" og "matter". Det er denne kant, der efterhånden for Marco i historien og siden for Marco som fortæller af historien danner forudsætning for at se forskellene og ikke kun lighederne mellem ting. Dette er også betingelsen for at afgrænse selvets indre i forhold til det omgivende ydre, betingelsen for at Marcos uendelige og månesygt rablende kæder af fortolkningsassociationer kan standses. Og

kanten mellem "mind" og "matter" er endelig betingelsen for, at fortælleren kan analysere og nedskrive sit liv, først levet som et manuskript, nu skrevet som et liv, der første gang tog fejl af såvel livet som bøgerne ved at sammenblande alt.

Jeg husker månelandingen i 1969, mindet om den ved det tilfældige møde med Austers bog, ligesom også fremkaldelsen af denne begivenhed indenfor romanens forklaringsrum skyldes et tilfældigt møde i 1982 mellem Marco og en ven fra college-tiden, Zimmer. Mødet springer ud af livet "som tilfældet bød det", og "ruskede op i en hel verden af glemte ting", og fører til nedskrivning af historien fire år senere. Romanen udstiller sig altså som en erindringstekst angående et liv af "forgotten things"; og allerede med romanens erindringsspor angives her præcist og utyngtet en elegant version af problemet med at erfare grænsen mellem "mind" og "matter", sprog og tingsverden: hvordan kan ting og begivenheder, der iflg. beretningen er om ikke usandsynlige så højt usædvanlige og alle har skæbnesvanger indvirkning på fortælleren liv, overhovedet glemmes? Og hvordan kan de samme begivenheder efter så radikal en glemsel huskes og indfældes i teksten med en fortællerautoritet, der ikke tvivler på erindringens indhold? Og hvordan kan vi efter alt dette have tillid til den autoritet, der bringer versionen videre til læseren, når romanen f. eks. synes at foreslå på sine sidste sider, at glemslen af bio-grafiens manuskript er en forudsætning for gentilegnelsen af livet?

På en måde hævder romanen her den enkleste af alle sandheder om livet: at fortsætte med at leve er at glemme livets liv, forstået som summen af "manifold contingencies"; at huske livet er at skrive det. Men der er mere i det end det. Hvad er det fortælleren må glemme for at kunne leve og huske for at kunne skrive?

Månelandingen huskes i min version på grund af et sammenfald mellem en romans løsagtige sider og et slumpetræf ind i mit eget liv, hvorfra der udløses en erindret anekdote. Svend var under tøflen og rygget ville vide, at han ligefrem fik tæsk af og til derhjemme. For at kompensere for manglende ryggrad og dette rygte svor og bandede han mere end nogen anden, når konen var på sikker afstand. Dagen, da amerikanerne landede på månen, og, som vi kunne se det på TV, kørte rundt i golfbil deroppe altimens hilsmen mellem hernede og deroppe blev vekslet med de nu velkendte, korte men betydningsfulde tidsmæssige forsinkelser, stod Svend udenfor på gaden og under månen for at notere sig civilisationshistoriens største skridt ved selvsyn. Alle der gad høre på det, fik hans entusiastiske beretning, mens han blinkede, stammede og bandede, om hvordan han ved at knibe det ene øje i og åbne det andet fuldt havde set det amerikanske flag, "Stars and Stripes", fan'ne, blive stukket i månen, helt tydeligt, for helvede. Med det blotte øje, sgu. Uvidende om eller afvisende en god del af civilisationshistoriens naturviden insisterede han på at se denne histories største skridt som det tog sig ud for ham selv i et nøgternt mellemværende af 380.000 km. Svend stod hermed i modsætning til de fleste

andre, der stillede sig tilfreds med at se månelandingen som den fremstod i fjernsynets gøglebillede og forskruet vanvittige happenings. De fleste andre lod sig kort sagt lokke til at tro på dette stykke fiktion som "menneskehedens største triumf" og give efter for en mytologiserende selvspejling hinsides alle rimelige proportioner. De fleste kunne i dette uimodsagte fælleskab af naturvidenskabelige idées reçues holde sig fri for den kartesianske tvivl, som Svends iagttagelser ved nærmere eftertanke ellers ville kunne rejse. For de fleste var Svend en "lunatic", en, der netop ikke er sig selv, en, der i fantasiens himmelflugt overskrider enhver fornuftig proportion.

Idag ved vi, at den enes fejltagelse ikke var så meget større end de andres. Han tog fejl ved at tage det flag, der faktisk kun ville kunne lokaliseres som en aberration eller et artefakt i hans eget øje, for et virkeligt flag, plantet på månen. Mens alle andre ikke forstod, at flaget, der faktisk var på månen, var så indvævet i løgn og fiktion, at det ville have været tættere på sandheden at benægte kendsgerningen end at tro for meget på det, der var tilfældet. Når månen er fremme, og som vi alle ved det af egen erfaring, er det ikke længere let at skelne mellem tingenes solide facts og illusionerne, bedraget, der hviler i skyggerne herom.

I romanen *Moon Palace* er det sådan, at Marco, indtil udfrielsen og begyndelsen som romanen afslutter med, ser alt og lader alt blive set i et bestræberisk månelys, der lader tvivl om såvel facts som fiktion. Ting og begivenheder, der i én forstand præsenterer sig som facts, bliver i en anden forstand forstået som fiktion; mens omvendt forhold, der på ét niveau giver sig ud for at være fiktion, på andre niveauer i romanen tydeligt fortolkes som camouflerede forskydninger af virkelige begivenheder. Marco er altid i denne tvivl, og det er denne fortolkningsusikkerhed, der motiverer mange af Marcos bevægelser og handlingens gang.

Undertiden er det et problem for Marco (men også en ressource), at han i forskellige livsfaser modtager bøger, læsestof, fiktioner og biografier, der er kompileret og redigeret efter forskellige og altid uigennemskuelige principper. Dette leder til fortolkningsvanskeligheder af den anden slags i mit eksempel. Hvis sammenhæng, enhed og legitimitet, centrale kategorier for kultur og civilisation, er afhængig af de samme former for plot, som vi f. eks. kender fra 1800-tallets romaner, hvordan skal man da kunne skelne mellem retfærdiggjort historisk selvfortolkning på den ene side og mytologiserende løgn på den anden? Eller formuleret som et problem på det personlige plan: hvordan skal man forstå sit eget livs særlige biografiske identitet, når enhver anden historie, om den er sand eller purt opspind, præsenterer sig i versioner af tilsyneladende samme udviklingsroman? Er livet stort set allerede plottet før man lever det eller er det muligt at plotte livet *mens* man lever det?

Andre gange er Marcos problem mere som i min anekdotes første eksempel. Svends svigtende proportionsfornemmelse med udslag i alvorlige filosofiske problemer synes at have årsag i manglende selvfølelse,

manglende rygrad. Den 'naturstridige' observation har sammenhæng med det faktum, at han ikke har styrke til at være sig selv. Marco har tilsvarende vanskeligheder. Af og til vrider han sit selv ud af proportioner, enten ved magtfuldt at pålægge sig et hemmeligt asketisk projekt, der skal demonstrere jegets magt over selvet, den suveræne selvbeherskelse. Eller han ophæver ligeså radikalt sin form, afgrænsningen overfor verden, opgiver sig selv, flyder ud og flyder med. I begge former for selvforvridning bliver resultatet, at Marco får vanskeligt ved at skelne mellem "mind" og "matter". Marco kan ikke sige med sikkerhed om hånden, han ser redigere bio-grafi og liv, er hånden eller hånden redigeret.

Dette kunne lyde som om romanen handler om højst ejendommelige begivenheder, som den da lever af at give metalitterær hastighed indtil enhver begivenhed mister begivenhedskarakter og forsvinder i selvrefleksionens slørdans. Skønt romanen viser og lader falde mere end syv slør, og hertil danser virkelig flot, er det den handler om egentlig ikke usædvanligt, og sproget og stilen er heller ikke unødigt smart eller kompliceret. Vanskeligheden og ubehaget viser sig på en anden måde. Falder læseren for fristelsen til at fordoble sig i *Moon Palace* ved at foreslå endnu en podning i form af en analyse, står han overfor alternativer, der måske gælder for enhver læsning men især *Moon Palace* udfordrer med. Læseren står nemlig i fare for at fordoble sig ensidigt i kun én af flere læsemåder i romanen. Han kan fordoble sig i drømmen, forlade sig på tilfældet, lade sig rive med af alt det, der ligner alt andet, og endelig nå en konklusion om 'altings sammenhæng'. Eller han kan sætte sig selv i modposition hertil ved at fordoble sig i en deterministisk forståelsesform, hvorfra alt er konsekvens, og alt på basis af logik og analyse lader sig adskille, kontrollere og forudsige. Læseren kan vælge enten Kepler eller Newton, enten Don Quijote eller Melville. Ved at føje sin version til *Moon Palace* løber læseren den risiko, at han får tildækket teksten, det drejer sig om at belyse, med et alt for tykt lag af ord. Eklipse. Imidlertid stiller teksten selv med en tredje mulighed. Overfor valget mellem at drukne teksten i det kolde vand omkring en drømmende måne eller med en alt for rationel analyse brænde teksten op i solens ild, drejer det sig om at vælge stilart mere end at beslutte sig for metode.

Det vigtige var at huske på, at Effing var blind. Mit arbejde bestod ikke i at udmatte ham med lange fortegnelser, men at hjælpe ham til selv at se tingene. Når alt kommer til alt, betød ordene ingenting. Deres opgave var at gøre ham i stand til at begribe objekterne så hurtigt som muligt, og for at det kunne ske, måtte jeg få dem til at forsvinde i det øjeblik de var udtalt.

Udvejen er udeladelsen.

Romanen er om dannelseshistorien, som vi kender den fra udviklingsromanen med kriser og overvindelsen af kriser, og om afgrænsningen her-

overfor. Overfor dannelsesromanens traderede plot viser *Moon Palace* en anden mulighed med sine centrale undersøgelser af antidannelsesmotivet i forbindelse med abort og abortion. Månens poetik er i *Moon Palace* fascinerende og forførende ved det uendelige og legende men også kolde spil af reflekser, den giver anledning til. Aborten står heroverfor som en patetisk indvending i og for livet, der ad omveje skaber mulighed for Marcos genfødsel. Aborten som genfødsel virker i romanen som en begyndelse på livet og erhvervelsen af en diskursiv kompetence, der først nu kan se månen som det den er, "a burning stone", og siden altså fortælle om Marcos månesyge fra en analytico-referentiel position.

Herfra kan fortælleren da opsætte, hvad Marco Stanley Fogg tænkte, da han så månelandingen 16. juli 1969, hvilket ved et rent tilfælde og ved fortrukket analogi også synes at kommentere begivenheden i Svends ene øje den dag for mange år siden:

Jeg så de to polstrede figurer tage deres første skridt i den lufttomme verden,... plante et flag i øjet på hvad der engang havde været gudinden for kærlighed og galskab. Strålende Diana, tænkte jeg, billede på alt det mørke i os.

2. Livets støbeform

Månens poetik, de kolde månestrålers ubegrænsede analogier, står ikke i noget enkelt forhold til den poetik, der repræsenteres af den brændende stens patetiske indvending. Langtfra, og hvordan skulle det også være muligt? Intet argument kan f.eks. afgøre om en erkendelse af verden, der hviler på altings sammenhæng med alt, er mere sand end en opfattelse, der er baseret på antagelser om, at noget er mere solidt end andet. Månen er ud fra ren filosofisk spekulation ligesåvel en sten som en bundløs brønd af drømme og metonymier, kæder af ord og ting, der er næsten ens. Solen kan stå op og gå ned og kaste sit lys på månen et uendeligt antal gange uden vi på solid filosofisk grund kan afgøre spørgsmålet. Det er indlysende. Men mere uafgjort er det om livet, skrevet og læst, her en roman, ikke kan lære os andet og mere end filosofi? Jeg vender tilbage hertil.

Som Frederik Stjernfelt har vist i "I wanna wake up in a city that never sleeps", (*Fredag*, nr. 31 1991) havde allerede Austers *The New York Trilogy* selvbiografien som tema. Værket forstås bedst hvis det frigøres fra en trivialiserende meta-æstetisk synsvinkel, der vil gøre en pointe ud af det forhold, at romantrilogien tematiserer sig selv, for det gør ethvert kunstværk, det gør alt sprog. Men Auster skriver derfor ikke klassisk selvbiografi, han er frem for alt antisubjektivistisk. Spørgsmålet om enheden i et liv bliver i trilogien tematiseret som bio-grafi, som liv gennem skrift, som livet digtende sig selv. Stjernfelt kæder dette sammen med Lacans motto om, at livet er noget, der går *à la dérive*, i afdrift, på vej væk fra den enhed, der fremsættes som hypotese og hvorfra der stipuleres en retning.

Forskydningsspillet mellem spejlinger og skygger i romantrilogien demonstrerer logikkerne i dette bio-grafiske felt.

Private eye-genren tømmer "upåfaldende" personerne for psykologi, og muliggør derved analysen af identitetsdannelsen, "redigeringen af det personlige projekt". I *City of Glass* udfordres bio-grafien gennem spejlingen i byen af glas, den sociale sammenhæng som imaginær identitetsmulighed. I *Ghosts* er det spejlingen i "Den Anden"; i *The Locked Room* er det Biografien, forstået som traditionel og genrefast kategori, der truer den enkeltes personlige bio-grafiske projekt. Stjernfelt skriver:

For så vidt antisubjektivtisk men ikke dømmende subjektet som sådan til total pulverisering: subjektet er dette spil mellem pulveragtig psykologi og store og små projekter, identifikationer, der brudvis ensretter det mangfoldige og spænder det ud i tvivl om de enkelte instansers karakter i projektet indtil nye identifikationer slår igennem.

Idéen hos Auster er altså nok, at biografier er kaotiske og tilfældige men ikke at de er ikkedetermineret. Den enkelte skriver netop selv biografien med det liv, der leves, og redigerer det blandt andet ud fra de logisk konsekvente sammenbrud, der afsættes af enheden af enhed af redigering og ikke helende enhed i biografien.

I *Moon Palace* gælder det i endnu mere markant grad om at undersøge skyggespillet mellem livet levet og livet skrevet. *Moon Palace* udbygger *The New York Trilogy* på dette punkt men skifter genre fra private eye til dannelsesroman. Dannelsesromanens grundskema er styrende for måden Marco Stanley Fogg lever livet på, det udgør i en vis forstand masterplottet, han forsøger at efterleve; men det er også grundskema for Marcos måde at fortælle historien på år senere. Man ville kunne sige, at plottet hverken angiver bevægelsesretning for livet eller model for forståelse af teksten, plottet er en tom form for endeløs gentagelse i teksten, plottet fungerer som en såkaldt hypotypose. Grundskemaet og forventningerne, der knytter sig til det, og som ingen kan sige sig helt fri for, opfyldes naturligvis ikke, men forskydes og karrikerer både i måden, Marco lever livet på, og i måden han senere skriver det. Men det er ikke farce af den grund. Når Marco i måden han lever livet på, og de valg han her træffer, upåagtet overtager litterære modeller, og hermed næsten sætter livet overstyr, er det i en vis forstand dødsensalvorligt.

I alle Marcos forsøg på at være anderledes, skille sig ud fra mængden og netop 'være sig selv', efterlever han uafvidende en af de mest ufravigelige konventioner i dannelsesromanen, ja, og i måden de fleste lever livet på. Ved at vriste sig ud af mængden og konventionen gentager han enerens genrelov og påfører sig selv en forudsigelighed og en norm, der udvisker 'ham selv' og karrikerer hans valg og alle andre valg. Det er som om Marco i alle tilfælde kun kan vælge at iklæde sig en grotesk og forvredet version af Jürgen Stein.

Fra nedskrivningens synspunkt kan Marco som fortæller da medvidende fremstille Marcos heroiske anstrengelser med indenfor masterplottet at undvige plot f. eks. ved at mime en Don Quijotes læsning af verdens ligheder eller f. eks. efterligne en Flauberts anstrengelser med at finde "le mot juste" i en verden bygget af "bêtises", kort sagt ved at afprøve litterære og filosofiske alternativer til plottets eller skemaets tyranni. Men som i Cervantes' roman er der en verden til forskel mellem Don Quijote læsende verden og Don Quijote læsende Don Quijotes måde at læse på. Marco som fortæller kan genbruge Flauberts realisme i fremstillingen af Marcos bedrøvelige skikkelse. Marco som fortæller har lært at læse verden analytisk-referentielt og han har lært at læse de litterære modeller eller kritisk og distanceret. I nedskrivningen viser han, at han kan genbruge litterært materiale han i første færd kun havde et modtagende konsumforhold til. I denne forstand er romanen taget samlet først og fremmest re-working og re-cycling af litterære ærkemodeller: dannelsesromanen, som nævnt, men også Cervantes, Dickens, Flaubert og Jules Verne og blandt mange flere også et par, som vi skal se, mere diskrete men vigtige, andre navne. Men igen: pointen hermed er ikke, at alt er tekst eller alle fiktioner er metafiktioner. Det er som sagt i bedste fald en trivielt indsiget. Pointen er en dobbeltindsigt: Det er forkert men måske uundgåeligt at læse verden og leve livet indtil man er udvokset, ikke nødvendigvis udlevet, som om det hele er samme tekst, bundet sammen af en sværm af analogier. Men det er nødvendigt, selvom det ikke behøver at være sandt, at kunne se forskellen mellem tekst og liv, hvis man vil skrive. Dette vil også sige, at såfremt man vil leve livet som en god læser, hvilket forudsætter at man evner gen-skrivningen, så må man kunne se den nødvendige, måske sande og måske falske forskel mellem tekst og verden; forudsætningen er med andre ord en pragmatik. Derfor er *Moon Palace* realistisk og hele dens forehavende patetisk.

Med klassiske begreber er romanen således skrevet i både høj og lav stil. Eller med Auerbach omskrevet: *Moon Palace* er en realistisk roman, fordi den ved, hvad der er værd at vide i tiden om stoffet, den skriver om, om måderne den skriver på, om pragmatikken, der er nødvendig for at kunne håndtere alt dette, og fordi den omfatter hele sit forehavende med alvor.

3. Hinsides verdenen er kun luft og bølger

Dannelsesromanens emne, hvordan jeget finder eller opfinder sig selv under livets kaotiske slingrekurs af kriser, siksak og glemsel, er indfattet i et generelt problem angående begyndelse og oprindelse. Jeget må vide, hvor det kommer fra for at kunne fuldende sin fødsel og blive sig selv. For at kunne begynde på livet må jeget have en begyndelse udenfor begyndelsen selv. At blive voksen er måske ikke andet end at finde denne oprindelse, måske er det at acceptere, at oprindelsen altid er en konstruktion af oprindelse.

Måske forudsætter begyndelsen på livet ligesom begyndelsen på teksten, at det fædrene ophav, oprindelsen forstået som begyndelsen udenfor teksten eller livet, både anerkendes og begravnes. Man kan hverken leve eller skrive uden at kende sine fædre, bogstavelige eller litterære; man kan hverken leve eller skrive før end livet har læst skriften over fædrene, bogstavelige eller litterære. Fædrene begravnes og transformeres til sønner, hvis efterliv man da, omsider selv voksen, tager hånd om, genskriver og vækker til live, alt imens man vinder autoritet til at skrive eller leve sin egen version. Hypoteser af denne art udgør grundlaget for historien i *Moon Palace*. Hvor begynder da denne historie? Og hvor begynder livet for M. S. Fogg, som han ser det i tilbageblikkets rekonstruktion?

Historien, som vi læser den i romanens opsætning på den første side, begynder med en sammenfatning af både livets, historiens og romanens forløb:

Det var den sommer, da mennesket for første gang gik på månen. Jeg var meget ung dengang, men jeg troede ikke på, at der nogensinde ville komme en fremtid. Jeg ville leve farligt, presse mig selv så langt, som jeg kunne, og så se hvad der skete mig, når jeg nåede derhen. Som det viste sig, klarede jeg det næsten ikke. Lidt efter lidt så jeg mine penge svinde ind til ingenting; jeg mistede min lejlighed; jeg endte med at leve på gaden. Havde det ikke været for en pige, der hed Kitty Wu, var jeg formentlig død af sult. Jeg havde mødt hende tilfældigt nogen tid forinden, men i sidste instans endte jeg med at se det tilfælde, som en form for beredskab, en måde at rede mig selv gennem andres sind. Det var den første del. Fra da af skete der mig mærkelige ting. Jeg tog arbejdet med den gamle mand i rullestolen. Jeg fandt ud af, hvem min far var. Jeg gik tværs gennem ørkenen fra Utha til Californien. Det er lang tid siden, selvfølgelig, men jeg husker de dage godt, jeg husker dem som begyndelsen på mit liv.

Mens det på romanens sidste side hedder:

Jeg var kommet til verdens ende, og hinsides den var der ingenting udover luft og bølger, en tomhed der strakte sig lige til Kinas kyster. Her begynder jeg, sagde jeg til mig selv, her begynder mit liv.

I en vis forstand er romanen ikke andet end tiden og sproget, der udfylder mellemrummet mellem det første afsæt "I wanted to ... push myself" og den sidste kant "the end of the world", kanten før den endelige tomhed, hvor månen endelig har fundet "its place in the darkness", hvorfra livet altså kan begynde. — På den anden side af opfattelsen af månen som et spejl for uendelige analogier i læsningen af verden, nu set som "a burning stone", på den anden side altså af romanen.

Hvis det er sandt, at Auster i sine analyser af "chances" og "coincidences" ikke tillader tilfældigheder, er konsekvensen af romanens opbygning interessant for den forskydning af dannelsesromanens poetik, det

også handler om. Det liv, som fortælleren omtaler som "the beginning of my life" er begyndelsen på at skrive. Om dette liv er der kun at berette, at et tilfældigt møde en dag sætter fortælleren i gang med at huske og skrive alt det, han med undtagelse af selve begyndelsen, ørkenvandringen, havde glemt. Dette liv, der strækker sig over ca. 15 år, synes begivenhedsløst, eller ihvertfald uden kriser, uden historier og uden læsninger. Når livet begynder i den forstand, at det skrives, er det tomt, mens livet før vendepunktet indtræffer er opfyldt af begivenheder og læsninger. Kun livet vi lever før vi bliver os selv, dvs. livet forvredet, ufærdig og siksakkende under indtryk af læsninger og fejllæsninger, er værd at skrive om. Dette stemmer overens med, hvad de fleste forfatterskaber villigt eller nødtvunget beretter om.

I en vis forstand rummer livet og historien, der er indlemmet mellem romanens start og slutning, ikke andre erfaringer end ethvert liv og enhver historie. Det er typisk, dog med den måske vigtige forskel, at Marco ikke kender sin far før til sidst. Som i alle andre liv er de fundamentale livsbetingelser for Marco sat af forholdet mellem mængden af tilgængelig mad, penge og tekst. F. eks. analyseret ved fremstillingen af ironien ved Marcos forsøg ud i vildfarne antagelser om, at hans bevidsthed suverænt behersker virkeligheden i kraft af en selvpålagt askese og isolation; et middel, tror Marco, til at undslippe gøglebillederne, mens fortælleren bedrøvet kan se bedraget i dette eksperiment: "ånden kan ikke vinde over materien, for så snart man beder ånden om for meget, viser også den sig snart som materie". Sandt og afgørende for dem, der kender det, banalt og irrelevant for dem, der ikke gør det, under alle omstændigheder ikke et ubetydeligt afsæt for filosofiske "ground works": uden penge eller mad, når tanken er tom, bliver din virkelighed et jordskælv, den forsvinder i en flod af støv. Romanens analyse går selvfølgelig længere i afdækningen af basale zoosemiotiske regler for livsregulering gennem afvejning af de tre grundkategorier, mad, penge og tekst. Tekst afhændes i nogle tilfælde for at blive vekslet til penge og mad, i andre tilfælde tilvebringes tekst til gengæld for penge. Forsyninger af og vekselkurs på grundkategorierne bestemmer din virkelighed, således solidt konstitueret og altid foranderlig. — "virkeligheden var en yo-yo, tilfældet var den eneste konstant". Som vi kender det fra hverdagslivets hverdag og kender fra Amerikas moderne historie. Men måske er Marcos liv alligevel en anelse forskellig fra andres? Hvordan lever han livet?

4. Rejser i landskabets manuskript

Rejsen er vel et af de stærkeste billeder på livet. Rejsen giver os en behagelig og trøstende idé om, at livet er en afvekslende rute fuld af overraskelser, som er forberedt og planlagt af andre, der tidligere har været på samme rejse og bragt souvenirs med hjem 'derudefra', hvortil man selv er på vej. Men rejsen er også, som hos Jules Verne, en figur for erkendelsen. Når vi lever, tilbagelægger vi en strækning fra ét bestemt sted til ét andet

bestemt sted, forestiller vi os, og har det bedst ved at tænke den endelige strækning topografisk og kartografisk som et mønster af regelrette punkter og linier, seværdigheder, destinationer, mere ørkesløse perioder, afløst af oaser eller en overraskende tyrefægtning. Uvisheden i ransagelsen om hvorfra vi kommer og utrygheden ved det, livet fremover vil bringe, bliver forsonet med forestillingen om tiden som et landskab, som rejsen er planlagt og retningsgivet i. At leve er at rejse, som man siger. Hele livet, som det også hedder.

Marco Stanley Fogg er en "traveller". Han er på dannelsesrejse, men er uden kompas, rute eller kort; eller, hvad der er det samme, han har alt for mange kort; eller, hvad der måske er hans hovedproblem, han kan ikke se forskel på kort og landskab. Og skulle det endelig lykkes ham at tegne en graf for sin rute gennem livet ville den have flere begyndelsespunkter og et slutpunkt, der aldrig vil kunne aftegnes. Af sin onkel Victor, der har en evne til at finde "betydninger hvor ingen andre ville have fundet dem", ledes han til at tro, at han har Marco Polo, Stanley fra "the heart of darkest Africa" og Vernes Phileas Fogg indskrevet i sit navn. Videre er forkortelsen M. S. samtidig en forkortelse af "manuscript", hvilket fejlagtigt leder ham til at tro, at han fra begyndelsen kan skrive sit liv mens han lever det. Mønstrer i Marcos liv og tekst dannes af rejsens figur. Han indvirkes i månerejsen, såvel Apollo 11 som Cyrano de Bergeracs *Voyage dans la lune*. Han indvirkes i teksterne, som farfaren Effing lader Marco oplæse, og som hører til rejselitteraturen eller er ekspeditionsberetninger. Senere tager han del i Effings biografi, som redigeres på baggrund af læseforberedelserne og som viser sig at blive en beretning om en ekspedition til Utah. Sammen med sin far, Solomon, forsøger Marco at gentage farfarens rejse. Alle indlagte historier er versioner af samme arkæologiske ekspedition eller mytologiske rejse tilbage mod en oprindelse for Marcos, Solomons og Effings bio-grafier, men er også i henkastet parabelform en rejse mod oprindelsen til Amerikas historie. Men oprindelsen viser sig kun at være en ny beretning, endnu en skrøne. At rejse, viser det sig, er at gentage en allerede skrevet bio-grafi. At skrive en bio-grafi som en "kompleks dans af skyld og begær" er ikke andet end at rejse igennem et landskab, indtil det ikke længere er landskab. Marco er født som traveller og explorerer ind i såvel livets manuskripter som ind i landskabet, manuskripter skrives i. Udgangspunktet for Marcos selvforståelse som opdagelsesrejsende i ukendt territorium er egenavnet, men navnet er selv bogstavelig talt konstrueret i en tågebanke af misforståelser ud fra bl.a. ikke "Fogg" men "Fog". Rejsen og idéen om jeget som en rejsende i livet har ingen startposition, skyldes her alene den "hang til planløshed og drømmeri", som "all the Fogs" lider af, og Victors tilbøjelighed til at se sammenhænge overalt. "Alt skal nok gå til slut, skal du se, alt er forbundet... Tænk engang. Forbindelserne er uendelige".

Rejsens slutposition kan være i grotten i Utah, hvorfra Effing blev genfødt, dvs. i et andet af historiens mange begyndelsespunkter, baseret

muligvis på en løgn og under alle omstændigheder i dag utilgængelig. Eller måske ender rejsen i grænsen for Marcos sidste vandring, ved havet, dvs. i historiens slutpunkt, hvorfra livet begynder. Men i begge tilfælde er rejsens slutposition både indenfor manuskriptet og topografisk udenfor. Naturligvis. Den sidste destination for livet levst som en rejse i et manuskript er nøjagtig den kant, hvor manuskriptet og landskabet mødes. "Jeg stirrede på den [månen], idet den steg op på nattehimmelen, uden at vende mig bort, indtil den havde fundet sin plads i mørket".

Marcos rejse gennem livet har ikke et klart afgrænset slutmål indenfor teksten eller i landskabet, kun på landskabets kant og tekstens margen findes en sidste destination. Men rejsen har tydeligvis flere formål. Rejsen er som sagt også en dannelsesrejse. Det gælder om at finde sine fædre, så man kan begrave dem. Og det gælder om under rejsen at lære først at læse og derpå lære at skrive. Faktisk er det sådan, at fædrene, Solomon og Effing, da han omsider finder dem, lærer Marco at læse verden; ved at begrave fædrene lærer han at skrive livet. Født som en drømmer og forsynet med den mødrene families tendens til "aimlessness and reverie" har hans rejse, i det han selv betegner som beretningens første del, større lighed med picareske eventyr som Don Quijotes end med opdagelsesrejsen efter model i Jules Vernes amerikanske helte, som Marco ellers helst vil se det.

Dette picareske eventyr skaber i livets første del en verden af ligheder og uendelige analogier. "Alt var på en gang blandet sammen i den", hedder det om månen, og "En tanke blev ved med at afføde den næste, i en spiral bevægede de sig ind i større masser af forbundethed". Først af Effing lærer Marco at læse ikke som tidligere "lighederne mellem tingene snarere end deres forskelle" men at beskrive tingene, så ordene ikke længere dækker for "kaoset der koger under altings overflade". Marco lærer at læse verden og beskrive den som Flaubert eller Henry James ville have gjort det, men han kan endnu ikke skrive, kun redigere. Marco har ingen autoritet til at skrive, han ved ingenting og livet er som sagt endnu ikke begyndt. Senere lærer han, at livet ikke kun er "coincidences" men også "consequences", han lærer, at livets og bio-grafiens "komplekse dans af skyld og begær", uanset hvilken version man vælger, indbefatter et ansvar for konsekvenserne, som skabes af tilfældige overlapninger og parrallelforskydninger mellem versionerne.

Marco lærer at begrave sin far og han lærer at læse "jorden som en planet der hvirvlede gennem himmelrummet". Han lærer, at der er flere billeder i landskabet, i "the thick of things", end billedet af landskabet. Marco lærer at læse før han lærer at gå. Men så rejser han sig og går ud af landskabet. Før at skrive romanen om "coincidences", som det ikke lykkedes ham at skrive i rækken af essays om Cyrano de Bergerac, om Montaigne, om penge, om forældreløse. Romanen er den endelige redigering af rækken af foreløbige udkast, der også beskrives som "en underjordisk udgave af min egen livshistorie", og som første gang i essayets form mislykkes, fordi Marcos spor atter toner ud i forfølgelsen af forskellige

sammen træf, "underlige konspirationer af materie, forudannede tegn, var-sler". Hvad får da romanens redigering til at lykkes, så vi kan læse teksten? I hvilket landskab ender rejsen? Og på hvilken grund lykkes det endelig Marco at rejse sig op?

5. Æggets problem

Marcos liv før han begynder at skrive fra en analytisk-referentiel position er en rejse, der frem for alt er vildledt af månens falske lys. Indtil månen finder sin plads i landskabet er den emblem for forestillingen om altings sammenhæng. "Moon Palace" er navnet på en kinesisk restaurant, Victors orkester hedder "the Moon Men", Apollo er musikkens gud, Marco Polo opdager Kina, Columbus opdager Amerika ved ikke at finde Kina, i Utahs ørken er landskabet ligesom på månen, og så videre. Marco forestiller sig først, at han herved "trængte dybt ind i tingenes hjerte", men vågner siden op fra drømmen i en "world of fragments".

Min selv-afbrydelse (self-abortion) var så intens, at jeg ikke længere kunne se tingene, for det de var: objekter blev tanker, og enhver tanke var en del af det drama, der udspillede sig udenfor mig.

Månen er emblem for endeløs betydning, men også figur for Marcos død eller som det hedder "self-abortion". Når selvet bryder sammen er det "total eclipse". Når den æggeskal, der opretholder selvet, bryder sammen, er det solformørkelse, eklipse, forsvinden: "Månen ville dække solen, og i det øjeblik ville jeg forsvinde". Månen har en bagside såvel i *Moon Palace* som i ældgammel mytisk og astrologisk viden, og i andre legendariske månerejser, f.eks. Cyrano de Bergeracs: Månen, Diana, flydende i universets mørke, er eros, den, der giver fødsel, løsner ægget; men månen er også død, den, der stjæler livet. Ilden fra solens logos bliver druknet i det mørke vand omkring månen, logikken opløser sig i associative, kolde månestråler. I romanen er det derfor logisk, at månen er associeret med både fødsel og død, selv-abortion, ofte ved metonymiske glidninger til ægget f. eks. hvor Marcos taber et æg, og ser dette "som en stjerne eksploderede (??) som om en stor sol netop var død", hvilket videre bliver til "mit hoved knustes åbent, skvulpende som æggene. Jeg følte min hjerne dryppe ud af mig. Jeg så mig selv i stykker". Månen er frem for alt, som sagt, associative fortolkningsspil, men den er også fødsel og den er død, abort. Hvordan sættes månen da endelig på plads i romanens slutspil?

Effings og Solomons og Marcos historier er versioner af samme grundmodel. Dette gælder også i det forhold, at alle tre først påtager sig autoriteten og forfatterskabet over livet i det øjeblik, at døden kendes. På forskellig måde er Marco, faren og farfaren alle aborteret, født-ved-siden-af, først senere, gennem døden genfødes de. Mere afgørende er det imidlertid, at Marco under pres fra Kitty Wu nødtvungent accepterer at abor-

tere barnet, som de venter sig. Dette er en konflikt, der i romanen ikke har årsag i læsninger og fejllæsninger, men udgør stoffet, som romanen, historierne, manuskripterne, alle versionerne er bearbejdelser af, er læsninger af.

Aborten, og kærlighedsforholdet, som omslutter den, kan netop forstås som stedet, hvor jeg et overskrider sin egen identitetsproblematik, bliver en anden uden dermed at udslette sig selv. Aborten er stedet, hvor udsigeligedens netværk af versioner i det biografiske bliver overtruffet af livets brutale modsigelse. Broen mellem M. S. Fogg skrivende sig selv i tåge, udfoldende sit liv som en rejse i tekst, og livet, forstået som en kniv, der skærer i kødet hinsides fortolkningens forskydningsspil, månens spejlinger, går henover æggets problem, og det faktum, at han bliver ikke-fader, kun fader til sin tekst, sin bio-grafi om livets faderlige mislyk-kethed.

Hermed fremstår anti-dannelsesmotivet som del af dannelseshistorien: livet standset og vanfødt er forudsætningen for gentilegnelsen af biografien. Romanen kan ses som fortællerens iscenesatte indsiget i denne pointe. Bortvendt, apostrofisk, talende til sig selv som fraværende, aborteret.

Romanen er en mindsten over en æstetik, som den både arver, ærer og begraver med et epitafium i fordrejet, realistisk og patetisk form. "Fordrejet realistisk" fordi romanen sætter en genfødt realistisk diskurs indenfor romanens rum overfor en virkelighed, som er porøs, og kun danner mønstre i analogier og "coincidences". Det nye ved Austers romaner findes her. Mens andre romaner ofte har berettet om, hvordan den solide verden kun kan beskrives i et upålideligt sprog, så er bevægelsen omvendt hos Auster. Verdenen hænger sammen på samme upålidelige måde som drømmene, men drømmen bliver forstået og skrevet fra en analytisk-referentiel erkendelsesposition.

Livet, verden og teksten bliver filtreret på en ganske særegen måde i Austers univers. I dette filter vises en pointe, som vi egentlig godt kender, nemlig, at livet er lavet af samme stof og lyder de samme regler, som vi troede kun var gældende for fiktion. Det er kun naturligt. Livet er som sproget men er mere end det, hvilket vises såvel i livet som i sproget. Livets materiale, biomassen, organiserer sig autopøetisk, som ny biologisk teori viser det — et levende væsen, f. eks. en skrubbtudse, skaber selv det verdensbillede, som det neurologisk er bedst egnet til at reagere på. I sproget må pointen om sprogets fællesskab med livet formuleres med lidt andre ord: Man kan ikke spytte tungen ud, og sproget er unødvendigt for at demonstrere denne kendsgerning; livet er *mere* end sprog og tekst men dette "mere" opfører sig, som en enkel demonstration ud fra eksemplet hurtigt ville vise, akkurat som sproget. Auster viser dette uden at blinke, og fastholder såvel det banale som det uhyrlige ved indsigten. Det er bl. a. derfor det undertiden gør ondt at læse Austers tekst.

"Patetisk" er romanen også, fordi den hævder denne realismens mu-

lighed uden at argumentere for den men ved bio-grafiens intime eksempel. Læst på denne måde er romanen ikke tvetydig, ikke hemmelig, slet ikke allegorisk, men afholder sig også fra sandhed. Romanen åbner for identifikation, teksten åbner sig for læserens eget manuskript eller rejse, abort, henover grænser fra sted til sted. Austers roman er en patetisk realistisk roman, fordi den lader den klassiske realistiske form komme igen uden dennes forankring i en mimetisk erkendelsesteori. *Moon Palace* er patetisk, fordi den afstår fra selvbegrundelse, og underminerer muligheden af at skelne mellem "truth" og "fiction" og fordi den hævder sin realisme på en passioneret måde, i sin *måde* slet og ret, med den passion som den apostrofiske tale om abort indebærer.

Moon Palace har fædre, som den hædrer ved at gentage ikke i karikatursens form men i form af fuldbyrdelse og oprejsning. Vi har set, at Marcos egennavn rummer figuren for hans liv, den lange rejse, og livet realiserer denne figur ved at fuldbyrde den og ophæve den. Den sidste vandring gennem ørkenen er f. eks. en rejse, der afslutter Marcos "reverie" om rejsen. Såvel figuren som sandheden om figuren, 'afsløringen' af den bevares, begge lige sande, begge jævnbrydige. Enkelte af romanens forbileder er gentaget for bedre at kunne glemmes, men ellers er det netop jævnbrydighed og fuldbyrdelse, der opstår med gentagelsen i teksten. En litterær fader, først begravet og derpå arvet, bliver for Auster en tvillingebroder, den ene hverken ældre eller bedre end den anden.

6. "I wish I were Hawthorne"

Nathaniel Hawthorne er fader til og broder med Paul Auster i denne forstand. Hawthornes værk er figura for Austers værk, og fuldbyrdelsen af det første i det sidste tilintetgør ikke, men udvisker og bevarer, hvad der er Hawthornes. Hawthorne og Auster har samme formelle analyse af sociale, historiske og sproglige betingelser for tilblivelsen af selvet, altid maskeret for sig selv.

Hester Prynne bliver i *The Scarlet Letter* med udførlig historisk begrundelse og anerkendt skyld straffet for hor af det puritanske samfund i det tidlige Boston. Hun får indgraveret bogstavet "A" for "adultery", kunstfærdigt broderet på kjolen. Med transformationen, som indskriften giver anledning til, afstikkes en vej væk fra alt, hvad hun hidtil havde været, men sådan, at hun med den absolutte negation af sin sociale identitet samtidig netop opnår at blive sig selv. Bogstavet udnævner Hester til et liv uden for det sociale fællesskab, hvilket gør det muligt for hende at overtage vigtige sociale funktioner, som endelig resulterer i rehabilitering og genoprejsning, bl.a. ved at det tillades hende at befri sig for "the scarlet letter". Men Hester kan ikke leve uden mærket eller figuren, som udslettede hende, bevarede og fuldbyrdede hende. Hun påtager sig endelig igen bogstavet, nu ikke længere tegnet for en "outcast" men et adelsmærke. Hester svøber sig igen i det liv, der nægtet hende også blev hendes udmærkelse.

Livet og bogstavet er hos Hawthorne som hos Auster broderet ind i hinandens stof på en materialistisk måde. Ligesom bogstavet kan brænde sig ind i livet, kan livet skrive betydningen af bogstavet om. Svarende til en materialitet, som J. Hillis Miller finder frem til i en kommentar til ikke *The Scarlet Letter* men til "The Minister's Black Veil" fra Hawthornes *Twice-told Tales*. Hillis Miller viser i *Hawthorne and History: Defacing it* (1990) hvordan "the black veil", på samme måde som "the scarlet letter" ikke skal forstås allegorisk men bogstaveligt.

Det sorte slør er et sort slør, et stykke sort crepe. "The Minister's Black Veil" betyder hvad det siger, intet mere, intet mindre. (...) Hawthornes mislykkede forsøg på at udtrykke allegoriske betydninger i sine romaner og fortællinger, deres tendens til at falme til blanke sider i sollyset, er deres triumf. Distinktionen mellem realistisk og allegorisk fortælling forsvinder i et tegn, der på en gang er realistisk og samtidig fuldstændig allegorisk, det vil sige, et tegn på allegoriens mislykkethed.

Austers tekster er vævet ind i Hawthornes "black veil", og "scarlet letter". Teksterne deler samme forestilling om en ur-amerikansk skyld, hvis soning altid udebliver, og i forhold til hvilken livet er et maskeopspil og en dans af illusoriske fordoblinger og siksakkende undvigelse, som skal foregribe en apokalypse, der aldrig vil indfinde sig. Auster og Hawthorne deler samme fascination af tingenes materielle kræfter og de deler negationen af allegorien. Da den gode Pastor Dimmesdale i *The Scarlet Letter* på et tidspunkt bilder sig ind, at himlen af guds hånd bliver beskrevet med bogstavet "A", er det ikke sandheden, han her ser; det fremgår kun alt for tydeligt, at det er håndskriften fra Dimmesdales eget forvredne, formærkede og aborterede selv, der frembringer billedet. Når Hawthornes karakterer læser allegorisk, læser de fejlagtigt. Auster og Hawthorne deler også tilbøjelighed for fremstillingen af "the outcast", den, hvis subjektivitet er "outside everything", og de omfatter denne anti-helt med patos. Forskellen mellem Auster og Hawthorne, som gør det muligt for den første at begrave den sidste som sin fader, udvisket og bevaret nu som tvilling, er forskellen til realisme. Det fremgår af Hawthornes maskerede og hensynsløse kritik af sig selv, at hans bestræbelser gik ud på at forsone realismen med allegorien. Dilemmaet bestod i, at enten var historierne realistiske hverdagsfortællinger, der kun kunne formidle, hvad alle i forvejen vidste; fortællingerne havde ingen dyb eller abstrakt indsigt eller allegorisk kvalitet. Eller også var fortællingerne, når de faldt for fristelsen til allegori, uden "human warmth"; fortællingerne viste da kun "people in the clouds", og løste dermed sammenhængen med realistisk repræsentation. For Hawthorne var dette skisma en pinagtighed, det var noget, der diskvalificerede hans forfatterskab. For Auster er det samme skisma, forskellen mellem allegori og realisme, om ikke forsonet så fuldbyrdet på en måde, hvormed det ikke længere er rimeligt at tale om

forskel eller skisma. For Auster udgør den udvaskede og bevarede 'forskel' mellem allegori og realisme en ressource, der kan skrives på og leves i, ikke en forhindring.

7. Denne dristighed...

En anden tekst, der finder en særlig ærefuld modtagelse i *Moon Palace* er Savien Cyrano de Bergeracs *Voyage dans la lune* fra ca. 1649–1657. Marco sammenfatter teksten i et forrygende foredrag om månerejsernes litteraturhistorie ved det første møde med Kitty Wu. Overfor indvendinger, der anklager Marco for at forveksle virkelighed med fiktion, er det magtpåliggende for Marco at insistere på, at Cyrano de Bergerac faktisk havde været på månen. —

Han var en skabning af kød og blod, et virkeligt menneske, der levede i den virkelige verden, og i 1649 skrev han en bog om sin første rejse til månen. Da det er en førstehåndsberetning, kan jeg ikke se, hvorfor nogen skulle tvivle på, hvad han siger.

Dette er naturligvis en fejl, men fejltagelsen er mere sand end den er falsk. Et af Cyranos hovedtricks er at lade månen være en verden af samme beskaffenhed som jorden, men befolke den med vaner, sprog, mennesker og filosofi, der lettere maskeret og forvredet i omvendingsens eller overdrivelsens form repræsenterer jordiske misforståelser og mystifikationer, som bør overstås. Marcos beretning er også en førstehåndsberetning, og romanens indlemmelse af Cyranos tekst blandt rækken af litterære fædre er en angivelse af et spejl af særlig betydning. Marcos resumé af *Voyages dans la lune* og diskussionen af facts og fiktion i den forbindelse er kun et prisme i en langt mere omfattende spejling af hele Cyranos afprøvning af nye diskursmuligheder, som vi finder i *Moon Palace*. Cyrano de Bergerac tøver ikke med at bringe overvejelser, der skulle være med til at vælte en verden. "Månen var fuld" begynder teksten på første side, og fortsætter med at berette om "forskellige tanker, som synet af denne safranfarvede kugle fremkaldte" hos en flok nattevandrere efter godt selskab.

Snart forestillede én af os sig dette store himmellegeme som et himlens tagvindue, hvorigennem man kunne skimte de saliges stråleglans; snart forestillede en anden, som var inspireret af de gamle fabler, sig, at Bacchus måske havde en beværtning deroppe på himlen, og at han havde hængt fuldmånen op som skilt; snart indvendte en tredje, at det var det bækken, hvor Diana glattede Apollons bladkraver; en anden udbrød, at det godt kunne være selve solen, som, berøvet sine stråler om natten, gennem et kighul så ned på det, man lavede i verden, når den ikke længere var tilstede. — Og jeg, sagde jeg til dem, vil gerne blande min begejstring med jeres; jeg tror, uden at spilde tiden med de spidsfindige opfindsomheder, som I hengiver Jer til for at få tiden til at gå, at månen er en verden ligesom denne, som vor klode tjener til måne for. Nogle i selskabet trakteredede mig med en høj latter. —

Således, sagde jeg, gør man måske nar af en eller anden, der påstår, at denne klode er en verden. Men det nyttede ikke at nævne, at Pythagoras, Epikur, Demokrit og fra vor tid Kopernikus og Kepler havde haft samme opfattelse, de påskønnede kun det, jeg sagde ved at le endnu højere. Denne idé, hvis dristighed passede til mit temperament, blev bestyrket af modsigelsen og optog mig så stærkt, at jeg under hele resten af vejen gik svanger med tusinder af forklaringer på månen, som jeg kunne barsle med; og ved ihærdigt at underbygge disse fantastiske idéer med næsten seriøse begrundelser, var jeg lige ved at overbevise mig selv, da miraklet eller ulykken, forsynet, skæbnen eller måske det man kunne kalde vision, fiktion, illusion eller galskab, om I vil, gav mig lejlighed til at gå i gang med følgende af-handling:

Efter kolon kommer hele beretningen, styrket af modsigelsen og i ledtog med fiktionen. Efter hvad her allerede er sagt om *Moon Palace*, må det være tilstrækkeligt kort at pege på eksemplets tydelige gentagelse af træk fra romanens form og erkendelsesteori. Betragtningen af månen leder til forskellige antagelser om dens beskaffenhed, der er baseret på ren spekulation og ud fra sammenkoblinger af analogier til mytologisk stof eller til primitiv, 'patterning' diskurs med årsag i iagttagernes personificerende forveksling af dem selv med planeten, f. eks. demonstreret med beskrivelsen "et kighul".

Cyranos jegfortæller modsiger denne diskurs ved til den ene side at henvise til autoriteter i den lærde tekstsamling og til den anden side begive sig ud på en rejse, der er kommet istand under indflydelse og påvirkning af "vanvid", "fiktion" etc. Denne rejse er en rejse til månen, og det er en rejse i diskurs. Målet med Cyranos rejse er, som Timothy Reiss har vist i *The Discourse of Modernism* (1982), at overvinde mytologisk diskurs ved at demonstrere modsigelserne indenfor en mytisk forklaringsform under udfoldelsen af en eksperimentel diskurs, som inderholder omridset af og perspektivet for en analytico-referentiel diskurs. Cyranos rejse er en diskursiv re-cycling af forgangen viden. Rejsen udgår fra observation og eksperiment. Rejsen fører til, at mytologiske tekster, som en solid viden ikke kan basere sig på og derfor må 'skrottes', bliver sorteret fra gode genbrugstekster som Copernicus' og Keplers, hvis primitive og 'patterning' viden herefter kan genopstå i rensat form. Keplers *ars combinatoria*, som ligner Lévi-Strauss' "bricolage", rummer en orden i hvilken ting og tegn ses i praktiske mønstre af ligheder mens kausalitet og forskel absorberes og forsvinder; og kombinationens greb bliver ført videre i og senere erstattet af eksperimentets analyse, som kunne tillade tingene mere effektivt at blive "coped with".

Anvendelsen eller forståelsen af månen som diskursskifter er ikke enestående. Det er kendt figur i romantikken. Ynglingen må her betale en pris for at give efter for fristelsen til at vandre under den fulde måne, at bade i månes skønhed og lade sig fængsle af skygger og spejlinger i paladset eller ruinen af gamle drømme. Prisen for fortryllesen er tabet af enten

sjæl eller legeme. Fra romantikken ved vi også, at det ikke er nogen let sag at finde ud af paladset efter det er blevet erkendt som et fængsel, der enten dræber helten eller gør ham vanvittig. Paladset i form af ruinen har som andre simulakrer en tendens til at reproducere sig, uanset hvorhen helten vender sig. Helten kan hverken kæmpe sig ud eller tale sig fri i sædvanlig forstand. Den eneste vej ud, viser det sig ofte, er at skifte diskurs, kun ved at genfødes ind i et andet diskursivt rum, kun ved at gennemføre et skift i stil- og gangart er det muligt at finde udgangen. Set fra et helt andet sted er dette også pointen i *Moon Palace*.

Cyrano de Bergeracs jegfortæller fremsætter hypotesen om, at månen er en anden version af jorden, og beviser hypotesens rigtighed i mere end en forstand. Cyranos 'førstehåndsberetning' er fordoblet i Marcos resumé, og i Austers diskursive forsøg på at overvinde, hvad der er blevet kaldt for postmodernisme. Med denne vigtige gentagelsesform er *Moon Palace* også en re-cycling af renæssancens udplacering af før-moderne og mytologisk diskurs. Månen er figuren for graviditet, død og genfødsel, som også *Voyages dans la lune* viser det. Cyrano de Bergerac er en af det virkelige livs fantastiske fægtende helte, der langt overgår fiktionen i storhed, hånddelag og retorik. Cyranos rækkevidde bringer ham tættere på Paul Auster end nogen anden blandt de mange fædre. Død og begravet, æret og genfødt.

Fordoblingerne er ikke kun skrevet frem med subtil og diskret humor, de er også mærket af en mærkelig følelse af både savn og friskhed og frisathed af den slags man kan føle midt i livets brutalitet, som den opleves – ofte hos Hawthorne – omkring en åben grav. *Moon Palace* er også en gravsten i den forstand, at den gennemspiller og skriver sig fri af postmodernismens æstetik ved at stille den uendelige affiliation af litterære fædre og sønner, intertekstualiteten og månens æstetik, overfor det ufødte barns uigendrivelige realitet. Legen med saksen, stenen og papiret er kun et spil efter børns regler. Er man blevet sig selv og voksen på den måde romanen har tematiseret dette, er hverken leg eller regler længere så entydige. Livets saks klipper både papiret og stenen, stenen knuser saksen og papiret, papiret drukner såvel sten som saks. Bøgernes liv er, kompliceret foregrenet og intenst afledt, dog intet sammenlignet med livets liv, som altid ved siden af sig selv dog altid skarpt skærer sig vej gennem sprog og landskab, og her sætter tingene på plads.

Det er tilstrækkeligt at gå en tur for at indse det.

Da kom månen frem bag om bjergene. Det var en fuldmåne, så rund og gul som en brændende sten. Jeg stirrede på den, idet den steg op på nattehimmelen, uden at vende mig bort, indtil den havde fundet sin plads i mørket.

Alle citater er oversat af redaktionen