

emlékező hajlandóság mögött a költő származásának drámája is rejlik. Szinyavszkij így ír erről: „*A felakasztott ükapa nem kevesebb hasznat hajtott neki, mint az a másik ükapa, aki tagja volt az uralkodó dinasztiának. Puskinnak ennél fontosabb, hogy elődeit áldja és veri a sors keze, ám hogyan és miként – ez már kevésbé érdekes. Nem a becsület drága neki a szó eredeti jelentésében, hanem az, hogy milyen nyomot hagyott az ember a történelemben, s a történelem milyen nyomot hagyott az ember rövidre szabott földi útján.*” (114. o.)

Puskinnak nemcsak élete, hanem halála is legenda. Szinyavszkij értelmezése szerint a költő túlságosan is szem előlt volt életében ahhoz, hogy csak úgy csendesen, feltűnés nélkül távozhassék. Már Jurij Tinyanov is elképedt a nevezetes párbajt környező teátrális jelenetek sokasága láttán. Mintha a végzet bombasztikuma arra lett volna jó, hogy magát a költőt elfedje. Ennek a halálnak nyilvánvalóan köze volt Puskin költői munkásságához, mondja Szinyavszkij, ám ugyanakkor kétségek gyötrik. A párbajhős mögött meglátja a zsákutcába került embert, aki kénytelen lőni, hiszen maga is foglya azoknak a játékszabályoknak, amelyek e viadalt előidéztek. Így is búcsúznak el tőle: pisztolyt szorongat a kezében, s közben költői „bűneiért”, valójában műveikért lakol.

\*

Nehéz és egyben értelmetlen volna itt részletesen felidézni Szinyavszkij Puskin-esszéjének akár legfontosabb mondatait is, hiszen most már hozzáférhető a magyar fordítás. Szőke Katalin híven érzékelteti Szinyavszkij nyelvének különös költőiségét, belcértve a magyar fülének talán szokatlanul hangzó alliterációkat, az egész szétáradó prózát, amelyet nem gátolnak sem filológiai utalások, sem pedig lábjegyzetek. Éppen ez okból jobb lett volna, ha nem minden versidőzet után olvasnánk a fordítók nevét, mert ez nyomda-technikailag kirív az egységes szövegből. Helyénvalóbbnak találtam volna, ha például a könyv végén tüntetik fel az átültetők nevét, ott is békén megfértek volna egymással, vagy legföljebb arról vitatkoztak volna csendesen, melyiküknek sikerült jobban megközelíteni az alig megközelíthető orosz költőóriást.

*Dalos Rimma*

## PAUL AUSTER: HOLDPALOTA

*Fördította Vághy László*

*Európa, 1993. 350 oldal, 420 Ft*

A HOLDPALOTA az amerikai Paul Auster (1947) második magyarul olvasható regénye; 1992-ben a Modern Könyvtár sorozatban jelent meg a szerző másik nagy műve, a NEW YORK TRILÓGIA (ÜVEGVÁROS; KISÉRTETER; A BEZÁRT SZOBA). Érdekes, hogy az egyöntetű kritikai elismerés ellenére a közönség máig nem fedezte fel magának Austert, aki pedig – amellett, hogy az egyik legfontosabb élő klasszikusként tartják számon – széles körű és vitathatatlan sikernek örvend, legalábbis Nyugat-Európában (legutóbbi MR. VERTIGO című regényével a megjelenés hetében a sikerlisták élére került). Austernek ez az „európaisága” talán összefügg azzal, hogy családjá a mai Ukrajna egy németajkú városából származott át az Újvilágba a századforduló tájkán, illetve hogy Auster az amerikai klasszikusok – főleg Hawthorne, Poe és Melville – mellett Kafka és a francia „új regény” örökösének vallja magát, mely hozadékot szuggesztív, delejes elbeszélőmóddal és helyenként félrevezetően könnyed megoldásokkal párosítja. 1983-as ÜVEGVÁROS-ával robbant be az irodalmi köztudatba, és jószerint ennek a sikere fedeztette fel korábbi, THE INVENTION OF SOLITUDE (1980) című vallomásos művét, mely a későbbi nagy regények számos önéletrajzi kulcsát tartalmazza, illetve minimalista hatást mutató verseit és esszéit (THE ART OF HUNGER).

A HOLDPALOTA bizonyos értelemben az ÜVEGVÁROS párregénye. A két mű egy volt valamikor, csak egy bizonyos ponton kettévált; az ÜVEGVÁROS, mondhatni, kinőtte keretét, kiszakadt az alapműből. Innen, hogy noha a HOLDPALOTA valamilyen félkész formában már a hetvenes évek közepe táján létezett, a NEW YORK TRILÓGIA – és a sokadik átírás – után, 1989-ben jelent csak meg. Auster a saját bevallása szerint összesen – megszakításokkal – tizenöt esztendőig dolgozott rajta.

Azon túlmenően tehát, hogy Auster szinte valamennyi művében felfedezhető egy ismétlődő mitikus alapséma, az ÜVEGVÁROS máso-

dik fele és a HOLDPALOTA első két fejezete, vagyis Quinn, illetve Fogg „áttűnése” között genetikus kapcsolat áll fenn. Tudni lehet, hogy a HOLDPALOTA korábbi verziójának a hőstét, mint később az ÜVEGVÁROS-ét, Quinnek hívták, illetve hogy ez a verzió tartalmazta azokat a bölcselkedő párbeszédeket (Humpty Dumpty és a Hold, egyes nyelvfilozófiai problémák stb. tárgyában), amik Quinn és az öreg Stillman szájába adva az ÜVEGVÁROS-ban találták meg végleges helyüket. Quinn nevét ma egyedül a Broadwaynek az a kocsmája őrzi a HOLDPALOTÁ-ban, ahol Fogg (a hős végleges neve) 1969 nyarán tanúja volt az amerikai holdraszállásnak.

A HOLDPALOTA cselekménye három egymást követő önálló történetből áll, amiket bizonyos logikai összefüggés, valamint a narrátor, Fogg személye kapcsol egybe. A történet dióhéjban a következő. Fogg, az árva fiatalember (anyja meghalt, apját nem ismerte) New Yorkban jár egyetemre, ahol fokozatosan elszakad a valóságtól: szobájába zárkózza el, és elhatározza, hogy a kisujját se mozdítja életben maradásá érdekében. Saját verziója szerint kísérletet hajt végre: mi lesz, ha átadja magát a világban uralkodó káosz erőinek. Kiköltöztetik, az utcára kerül, csömlakó lesz; az utolsó pillanatban azonban megmenti egy Kitty nevű kínai lány, akit életében egyszer látott. Azután Effinghez, a rigolyás öregúr-hoz kerül. A regény második harmadában Effingé a szó, aki elbeszéli élete történetét: hogyan került mint posztromantikus festőművész a Vadnyugatra, s mint élt remeteéletet egy utahi barlangban. Az öreg halála után Fogg összeharagkos Effing fiával, a testileg is mitikus arányokkal rendelkező Barberrel. Barber az individuációnak hasonló útját járta végig, mint Fogg vagy Effing; az őt üldöző démon kövérségében testesül meg. A három történetből kirajzolódik Auster receptje az individuációra: átadni magunkat a bennünk tomboló sötét erőknek, még ha ez azzal fenyeget is, hogy elpusztít minket (Fogg kis híján éhen hal, Effing megnyomorodik).

Fogg és Barber elhatározzák, hogy megkeresik a Sziklás-hegységben Effing – valószínűleg csak Effing képzeletében létező – barlangját. Útközben megállnak Fogg anyjának a sírjánál – Fogg számára csak itt derül ki, hogy Barber az ő ismeretlen apja. Egy sze-

rencsétlen véletlen folytán Barber belecscik egy nyitott sírgödörbe, és gerincét töri. Miután eltemette, Fogg ezer mérföldet gyalogol; végül eléri a Csendes-óceánt, ami fölött épp felkel a telihold.

Amikor azt hangsúlyoztuk, hogy a HOLDPALOTA genezisést tekintve szorosan kapcsolódik az ÜVEGVÁROS-hoz, elsiklottunk egy másik, talán fontosabb hasonlóság felett, mely a regények mitikus alapstruktúrája között mutatkozik. Hogy a TRILÓGIA három könyve ugyanarra az alapstruktúrára épül, arra Auster maga mutat rá A BEZÁRT SZOBA egy enigmatikus, narratológiai szempontból meglehetősen érdekes észrevételében: „*A három történet végső soron azonos, a különböző tudatszinteken jelenítik is meg ugyanazt. Nem kérkedem, hogy bármit is megoldottam volna... Régióta küszködöm, hogy elbúcsúztassak magamból valamit, s nekem valójában csak ez a harc a fontos.*” Auster beavatási regénye elveti a lélektani regény toposzait, s – nem először a modern irodalomban – egy ősbibliai, mesei-mitikus struktúrát követ. A szereplők „funkciója” többé-kevésbé mesei paradigmára épül. A hőst rabul ejti a „másik világ” (Hold...) fantazmája; de még gyenge, és egyedül eltéved a rengetegben, amit a HOLDPALOTA kontextusában New York jelképez. Ha úgy tetszik, idáig tart az ÜVEGVÁROS cselekménye – Foggot azonban megmenti a tündér, a „másik világ” (ezúttal Kína) követe, aki mintegy kiválasztottsága zálogául odaadja magát a hősnek, s elindítja a „keresés”, az individuáció útján. Fogg a tolokocsis öregúr szolgálatába szegődik, ahol különféle „próbákat” kell kiállnia, mielőtt eljutna Kittyvel a kínai negyed tündérországaiba. Az öreg hol a hős útját gáncsoló gonosz manónak, hol beavatását előmozdító gurunak tűnik. Auster mindvégig fenntartja ezt a ketősséget; akárhogy van is, a lecke épülésére válik Foggnak, noha Effinggel (mint később kiderül: tulajdon nagyapjával) szemben ve-gyes érzéseket táplál.

Effing ezen a ponton közbeiktatott története ugyanolyan individuációs mese, mint Foggé volt. Effing történetében a lélek labirintusát, ahol a hős eltéved, a Sziklás-hegység kanyonvidéke, a labirintus középpontját, a személyiség magját, a „mély-én”-t a barlang jelképezi. Ez a történet teljesebbnek és talán nagyobb szabásúnak tűnik Foggénál; a foko-

zás elvének megfelelően az ezután (gyaníthatóan a szimmetria s nem utolsósorban a mesei hármas sugallta tökéletesség kedvéért) következő harmadik részben egyre bravúrosabb technikai megoldásokra bukkanunk, amire talán azért is szükség van, mert a Barber-epizód tartalmilag már nem gazdagítja különösebben a regényt. A Barber-féle individuációs történetbe Auster – Barber kiadatlan kamaszkori regényének a kivonataként – újabb, ezúttal indiános mesét ékel a törzsről, akik „emberi lényeknek” nevezték magukat. Ez a mese egyúttal – az „emberi lények” eredetmítoszának formájában – tartalmazza önműn miniatűr tükörképét is. Érdekes megfigyelni, hogy amint egyre alacsonyabb narrációs szintekre szállunk (Fogg története; a Fogg történetébe iktatott Barber-epizód; a Barber-epizódba iktatott indián mese; a mesébe iktatott mítosz), a negatív piramis egyre mélyebb szintjein a narráció és a narratív szimbolika mind ősbib formáival találkozunk. Hadd utaljak vissza a NEW YORK TRILÓGIA idézett részére: a narráció minden szintjén ugyanazt az individuációs mesét olvassuk, csak „különböző tudatszinteken megjelenítve”. Az „emberi lények” eredetmítosza a legmagasabb szintnek, Fogg beavatási történetének a tükörképe.

A regény végére a Fogg-féle alaptörténet mesei paradigmája felborul: Kitty tündér („anima”) szerepe elévül; Fogg-gal elszakadnak egymástól, hogy a hős végezetül az individuáció célját, a teljes személyiség paradicsomát, amit a regény utolsó lapjain az óceán felett felkelő hold jelképez, belül, önmagában találja meg. A tündérmesei alapsémát követő történet nem nélkülözheti a különféle „változó helyeket”, ahol a *passage*, a „másik világba” való átmenet lehetséges. Ilyen Fogg manhattani lakása, a HOLDPALOTA felíratra (egy *kinai* étterem neonreklámja) néző ablakával; a Central Park, e „kis” konstruált labirintus Manhattan labirintusának a közepén; Effling Viktória korabeli stílusban berendezett és szintén labirintusszerű képzetekkel megjelenített lakása; Effling barlangja a Sziklás-hegységben; Quinn kocsmája stb. Nem konkrét „hely”, mégis több szempontból kiemelt pozíciót foglal el a történetben, és lényegében hasonló „passage” funkciót lát el R. A. Blakelock, a múlt századi amerikai festő HOLDFÉNY című képe, amit Fogg (Effling uta-

sítására) megtekint a Brooklyn Museumban. Ezen a ponton érdemes egy pillanatra megállnunk. A festmény aprólékos leírását Auster pontosan a középső fejezet közepére helyezte, ami nagyjából megegyezik a könyv lapszám szerinti közepével, tehát kétszeresen is kiemelkedik a textusból. A kép – eszmei és strukturális értelemben egyaránt – a regény miniatűr másának vagy tükörképének (regénytechnikai műszóval: *mise en abyme*) tekintendő. „A vászon pontos mértani centrumában”, vagyis a festmény regénybéli elhelyezésével analóg pozícióban, a „tökéletesen kerek telihold” látható. Auster (Fogg) maga vállalkozik a szimbólum értelmezésére. „Nem is hold volt már; mintha csak egy kerek lyuk támadt volna a vásznon; nyílás, amelyen keresztül egy másik világba lehet átkukucskálni... Az űrben felfüggesztett üres karika...”

E strukturális megfelelés miatt szinte magától kínálkozik a párhuzam: a festmény a regény közepén pontosan azt a szerepet tölti be, amit a holdkarika a kép viszonylatában: „ablak a másik világra”. Ha folytatni akarjuk a sort, a könyv (bármely könyv) ugyanilyen – a külsőnél nem kisebb – „világ a világban”. Amellett, hogy a könyv abszolút középpontjában a holdtányér, a regény centrális, sokféle ellentétes jelentést hordozó szimbóluma – „képe a bennünk lakozó sötétségnek” stb. – található, nem hagyhatjuk figyelmen kívül a dolognak egy másik vonatkozását, nevezetesen azt, hogy Auster ezzel a megoldással technikai értelemben mintegy *üresen hagyta* műve közepét (az eredetiben szereplő *blank szó* – üres, a „kitöltetlenség” vagy „kitölthetőség” értelmében – pontosabban kifejezi, mire gondol a szerző). A mű közepébe vágott lyuk elválaszthatatlan attól, hogy Auster végső soron vonakodik konkrétumokkal szolgálni a mű eszmei tartalmával, a tudással kapcsolatban, amibe Fogg – Effling segédletével – beavatódott, egyáltalán bizonytalan lebegésben hagy bennünket arra vonatkozóan, történet-c bármiféle „beavatás” vagy sem. Az említett mesei mozzanatok és azoknak a jungi iskola által kanonizált – individuációs contextusba helyezett – „jelentései” szövegszerűen nehezen alátámasztható, mintegy virtuális jelentéskört alkotnak a mű körül. Az olvasónak jogában áll a legmesszebbmenő szkepszissel viseltetni ez egész jelentéskör iránt; a „kitöltet-

lenség” értelmében mindenki azt képzelhet a labirintus közepén tátongó lyukba, amit csak akar. A pszichológia határait feszegető kérdés persze, létezik-e egyáltalán – a jungisták határozott meggyőződésének megfelelően – „mély-én”, autenticitás, vagy pedig a „személyiség” egy üres „mag” köré épült. A Blake-lock-kép sugallta „blankness” másik idevágó vonatkozása, hogy – mint minden mitikus hős – Fogg is „üres” (*blank*) személyiség, nincsenek igazi karaktervonásai, egyszerre senki és mindenki, amivel ismét visszakanyarodtunk ahhoz a kérdéshez, miért veti el a HOLDPALOTA-típusú, a modernség igényével fellépő könyv a pszichologizáló regénymodellt.

A párhuzam kedvéért érdemes megemlíteni Auster a HOLDPALOTA után következő THE MUSIC OF CHANCE (A VÉLETLEN ZENÉJE, 1990) című művét. A két regény egy technikai megoldása – végtelenített labirintus a mű közepén – lényegében megegyezik. A MUSIC OF CHANCE középső fejezetei egy kastélyban (labirintus...) játszódnak, amelynek egyik szobájában a kastély gazdája egy makettszerű, külön kis világot („*City of the World*”) konstruált. A „Világ Városa” természetesen magában foglalja a kastély kicsinyített mását is, a megfelelő szobában a makett makettjével, egy második, immáron mikroszkopikus méretűre kicsinyített Világ Városával. Hogy ezeknek a szerkesztett, miniatűr világoknak a leírását a könyv középpontjába, a középső fejezet közepére helyezte Auster (vagyis ugyanoda, ahová a Blakelock-képet a HOLDPALOTÁ-ban), azonnal párhuzamot teremt mű és műbéli mű között: a Világ Városa virtuálisan azonossá lesz a regény – szintén konstruált – miniatűr világával. Noha a második fázison nem jutunk túl, a *regressus in infinitum* érzetét, az egymásban benne foglalt, nem kisebbedő világokét a pusztá képlet felállítására előhívja.

Talán fényt vet Auster alkotói módszerére, ha megemlítem, hogy a MUSIC OF CHANCE – napjaink Amerikájában játszódnó – története szintén mesei paradigmára épül. Két szereplőlegény szerencsét próbál, betéved az elvarázsolt kastélyba, ott próbákat kell kiállnia stb. A séma itt egy új, jellegzetesen meseci elemmel, nevezetesen a *tilalom*-éval gazdagodott a HOLDPALOTA óta, ami épp a regény említett *mise en abyme*-jával kapcsolatos, és a

konstrukció „másik világ”-béli természetére világít rá. Az egyik regényhős alattomban letör egy darabkát a Világ Városából, ami, mint kiderül, balszerencsés ómennek bizonyul barátaink sorsát illetően. Ez egyúttal felveti azt az – Auster életművében újra és újra, többek között a RED NOTEBOOK-ban (A PIROS SPIRÁLFÜZET) is felmerülő, a HOLDPALOTÁ-ban pedig központi jelentőségű – kérdést, van-e kapcsolat, és milyen, egymástól távoli, független dolgok és események között; magyarán, mi is az a *koincidencia*. A HOLDPALOTA válasza, hogy a *koincidencia* sohasem véletlen: inkább egyfajta kisülés, a sorsunkat formáló erők figyelmeztető jelzése – habár azzal, hogy filozófiáját az örület határában mozgó E-fing szájába adja, Auster bizonyos mértékig elhárítja a felelősséget gondolataiért.

A szerző e számban közölt írása *koincidens* helyzeteket vázol föl saját és ismerősei tapasztalatából. A PIROS SPIRÁLFÜZET bagatelljei nem tartoznak az Auster nagyságrendjét meghatározó művek sorába, inkább adalékkul szolgálnak a nagy művekhez, bepillantást engednek írói műhelyébe. A cím, mely Quinn „piros spirálfüzetére” utal az ŰVEGVÁROS-ból, megtévesztő lehet; stílusában és tartalmában Auster inkább mintha THE INVENTION OF SOLITUDE című (naplójegyzeteket, vázlatokat, családjára vonatkozó emlékeit, filozófiai eszmefuttatásokat tartalmazó) 1980-as alapművéhez kanyarodna vissza.\*

Vághy I.ászló

\* Külföldi regényrecenzensétől el szoktuk várni a fordítói teljesítmény értékelését – ezúttal el kell tekintenünk tőle, lévén a két személy kivételesen egy. (A szerk.)