

# A MŰALKOTÁSKÉNT ÉRTETT MUNKAFOLYAMAT: ALEATORIKUS ZENEISÉG PAUL AUSTER MŰVEIBEN

## THE WORK PROCESS UNDERSTOOD AS A WORK OF ART: ALEATORIC MUSICALITY IN PAUL AUSTER'S OUEVRE

Hegyi Pál

habilitált doktor, egyetemi docens

Eötvös Loránd Tudományegyetem Angol–Amerikai Intézet, Budapest

hegyi.pal@btk.elte.hu

### ÖSSZEFOGLALÁS

Paul Auster életművének recepciójában kiemelten *A véletlen zenéje* című 1990-es regény kapcsán ír a kritika az esetlegesen bekövetkező események és a harmónia, illetve a fenséges esztétikai minőségének összefüggéseiről, poétikai szervezőerejéről. Ugyanakkor mind az aleatorikus zeneiség, mind az egyes regényekben megidézett klasszikus és populáris darabok poétikai keretezése az életműben általánosságban is kimutatható esztétikai, ismeret- és lételméleti sajátosságokkal bír. A tanulmány számos Auster-regény bevonásával igyekszik a kockadobás kiszámíthatatlanságával jellemzett improvizatív, kortárs zenei törekvéseket összevetni az író szövegeiben megfigyelhető esetleges történésekre épülő cselekményvezetéssel. A kutatás kérdésfeltevése kiemelten arra irányul, hogy a véletlen események sorsszerűségét érintő értelmezési kényszer aszimmetrikus logikai paradoxona miként kapcsolja össze episztemológiai értelemben a szerző poétikáját a „rend a rendezetlenségben” mintázataival, esztétikai szempontból a harmóniából kibontakozó fenséges minőségével, narratológiai keretezésben a virtualitás tükröződő szöveg-szintjeivel, ontológiai pedig a végtelen lehetőségének megteremtésével. A „műalkotásként értett munkafolyamat” poétikájának megértéséhez Paul Auster számos regénye esetében lehet hatékony eszköz az irodalom és a zene kapcsolatának vizsgálata, amit az életműből összeállított példatárral támaszt alá a szöveg.

### ABSTRACT

In the reception of Paul Auster's work, it is above all his 1990 novel *The Music of Chance* regarding which critics have written on the relationship between chance events and the capacity for harmony and the sublime as formative principles in the author's poetics. At the same time, both the aleatoric musicality and the poetic framing of the classical and popular pieces evoked in the novels have aesthetic, epistemological, and ontological characteristics that can be detected in the oeuvre in general. The paper seeks to compare the improvisational, aleatoric approach in contemporary music, characterized by the unpredictability of the roll of the dice, with the plot lines based on chance events in Auster's texts. The research questions focus on how the

asymmetrical logical paradox created by the interpretive constraint of seeing chance events as predetermined fatalities links the author's poetics epistemologically to patterns of 'order in disorder', aesthetically to the quality of the sublime unfolding from harmony, narratologically to the mirroring textual levels of virtuality, and ontologically to a possibility of the infinite. Examining the relationship between literature and music in many of the writer's novels can be a powerful tool for understanding the poetics of the work process as a work of art ('the-work-to-be-done-that-is-done-in-the-process-of-doing-it'), as demonstrated by a wide selection of examples from Auster's oeuvre.

**Kulcsszavak:** Paul Auster és a zene, irodalom és zene, *A véletlen zenéje*, aleatorikus zene

**Keywords:** Paul Auster and music, literature and music, *The Music of Chance*, aleatoric music

## BEVEZETÉS

Paul Auster amerikai műfordító, költő, esszéista, drámaíró, forgatókönyvíró, rendező munkássága elsősorban regényei révén vált széles körben ismertté a magyar olvasóközönség számára. A *New York trilógiával* (1987) az 1990-es évek közepén hazánkban is rendkívül népszerűvé vált szerző szinte valamennyi prózai munkáját lefordították, tizenkét kötetes életműsorozata épp idén gazdagodott a legújabb darabbal, verseiből válogatás készült, de számos filmje is bemutatásra került nálunk. A kanonizáció folyamata kezdetben a posztmodern korai hullámaéhoz, többek között John Barth, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes mellé sorolta az író, mégpedig hangsúlyosan a műfaji felülírás képviselőjeként. A trilógia dekonstrukciós anti-detektívregény olvasatai azonban éppen a véletlen azon poétikájáról terelték el a kritikai figyelmet, amely pedig már kitapintható volt a lírai életművet lezáró *White Spaces* (Fehér terek, 1980) hosszúversében, a prózai fordulatot jelentő *A magány feltalálása* (1982) esszéisztikus emlékiratában, de egyre erőteljesebben mutatkozott meg az egymást követő újabb prózai művekben is. A recepció 1995-ben Dennis Barone szerkesztésében egy teljes tanulmánykötettel igyekezett utólagosan megteremteni azt az elméleti keretet, amely a szövegvilág magába zártsága, a reprezentáció ellehetetlenülése helyett az uralhatatlan valóság széttartó elemei közt létrejövő harmóniára, az amerikai transzcendentalista hagyományokat meghívó elemelkedettség mintázataira helyezi a hangsúlyt. (A trilógia rekonstrukciós olvasatának létrehozása motiválta e tanulmány szerzőjének Auster korai életművét feldolgozó *Paul Auster: Fehér terek* című 2016-os kötetét is.) A *Beyond the Red Notebook* (A piros jegyzetfüzeten túl, 1995) két záróesszéje már címükben is a felé az aleatorikus zeneiség felé nyitja meg a poétikai kutatás irányát, amelyet jelen tanulmány is tárgyául választ, és amelyet az Auster-művekben megjelenő zeneiség egyéb formáival kíván kiegészíteni.

Természetesen Paul Auster és a zene kapcsolatáról anekdotikus és biográfiai értelemben is hosszan lehet írni, a popkulturális vonatkozások is számosak. Figyelemre méltó, hogy 2006-ban Philip Glass írt filmzenét az Auster rendezésében készült *The Inner Life of Martin Frost* (Martin Frost belső élete) című szerzői alkotáshoz, érdekes adalék, hogy az író itt és számos regényében is feltűnő lánya, a színész-dalszerző Sophie Auster öt albummal jelentkezett már, de a Magyarországon is bemutatott *Füst* (Smoke) és *Egy füst alatt* (Blue in the Face, 1995), illetve a *Lulu a hídon* (Lulu on the Bridge, 1998) könnyűzenei vonatkozásai is sokak számára lehetnek ismertek. Auster szövegei számos kortárs zenei projektet inspiráltak. Műnemközi kísérlet a neves avantgárd dzsesszzeneszerzőnek, Michael Mantlernek a *Hide and Seek* (Bújócska) című drámáját tizenhét kortárs kompozícióban feldolgozó 2001-es kollaborációja (URL1), szintúgy Duke Special 2010-es, *Az illúziók könyvének* sosem létezett néma filmjeit „megzenésítő” albuma, a *Silent World of Hector Mann* (Hector Mann néma világa), de a neves brit kortárs zeneszerző, Larry Goves 2014-ben kiadott *Just Staff People Do* (Amit az emberek általában) című lemezét is fontos itt megemlíteni; ez utóbbit a trilógia középső kötete, a *Kisértetek* ihlette. Összegyűjthetők azok a klasszikus zeneszerzők, de akár rock-, pop- és jazzelőadók is, akik felbukkannak az egyes Auster-művekben (ezek közül számosat fel is sorol majd a jelen munka), mégis alapvetően a zene mint poétikai szervezőelem lehet talán a legizgalmasabb terület az Auster-kritika szempontjából. Mivel a zene és az Auster-poétika kapcsolatáról elsőként a Barone szerkesztette tanulmánygyűjteményben jelentek meg fontos és viszonyítási pontot jelentő szövegek, ezért a jelen dolgozat is ezekkel és Austernek az 1990-es évek közepéig tartó korszakával indítja a vizsgálatot.

#### ALEATORIKUS ZENEISÉG

Míg Tim Woods *The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies Within ‘The City of the World’* (*A véletlen zenéje: aleatorikus [disz]harmóniák a Világ Városában*) című nagy hatású esszéjében (Woods, 1995) az ágens, szabadság és a hatalmi struktúrák fogalmai kapcsán mutatja ki, hogy *A véletlen zenéje* (1990) című regény kulcsműnek tekinthető Paul Auster aleatorikus poétikájának szempontjából (Woods, 1995, 145.), addig Arthur Saltzman ikertanulmánya, a *Leviathan Post Hoc Harmonies* (*Leviatán: post hoc harmóniák*) a „koncentrikus perspektívák” (Saltzman, 1995, 170.) esetlegességének összjátékából kicsengő harmóniára hívja fel a figyelmet a szerző regényében. A váratlanul bekövetkező véletlen esemény alapélmény a traumairó Auster prózájában, ahol a szereplőknek nincs másra esélyük, mint sorsszerűként elkönyvelni a véletlen bekövetkező balesetet, szerencsétlenséget, ami egyet jelent a választás teljes hiányával, amennyiben az én már mindig kitett a fátumként elbeszélte esetlegességek halmazának. Paul Auster

regényeiben a kizárólagosan kikényszerített választás és a választás híján beálló meghatározottság közötti határterületen, az ágenciával rendelkező szabad akaratot tételező előfeltevés és a kockadobás (alea) végletes kiszámíthatatlanságának mezsgyéjén válnak hősei végleg száműzöttekké.

A *véletlen zenéjének* protagonistája, Nashe egy elvesztett pókerjátzsma eredményeként lesz kiszolgáltatott rabbá, menekülése az uralhatatlan valóság elől a balszerencse okán ássa alá saját önazonosságának egységes képzetét. A határvidéket (frontier) akarata igája alá hajtó (rugged individual), önmagát megteremtő egyén (self-made man) amerikai álma helyett itt az önmagától folyamatában elkülönülő szubjektum drámáját kapjuk. A regény elkerülhetetlen végkifejletét jelentő halálos baleset a történetben poétikai szervezőerőként mindvégig jelen volt. Az elvesztett kártyaparti talán csak a rossz lapjárásnak köszönhető pech, de az esemény bekövetkeztével megszületik egy életrratívva is. A sors kiszámíthatatlan szeszélye folytán a főhőshöz csapódó szerencsejátékos, Pozzi a következőképp kommentálja, hogy Nashe a nyerő játszma szünetében vendéglátóik házában le-tör egy figurát a Világ Városának utópiáját ábrázoló terepasztról: „Elérkezünk ahhoz a ponthoz, amikor minden, amit csinálunk, zenébe csap át, és akkor te fel-lópózol az emeletre, és széttöröd a hangszereket. Megbirizgáltad a világegyetem finom kis rugóit, barátom, és ha egyszer valaki ilyesmire vetemedik, meg kell fizetnie az árát” (Auster, 1995, 176.).

A saját önazonosságától távolságot tartó tudat egy véletlen következtében kény-szerűl kívülről szemlélve írni életét, a magát önmagából száműző hős így válhat saját történetének szerzőjévé, paradox módon mégsem ura az eseményeknek. Az önmagától tartott távolság ingázó mozgást eredményez az ágenciával rendelkező én esszenciája és az élettörténet végletesen fiktív jellege, aleatorikus esztétikája között. A száműzetés így történetté válik, ugyanakkor mind a karteziánus egy-ségsként tételezett individuum, mind a saját narratíváját elbeszélő, képzelet szülte én káprázata ebben a világban kizárólag megszakítotttságban létezhet. *A véletlen zenéje* főszereplője számára – bár a regény indulásánál váratlan örökség száll rá – a véletlen szerencse sem képes helyreállítani egy korábbi egyensúlyt, boldog-ságot, valaha létezett egységet, hiszen ilyen sohasem volt, mindez valójában csak ront a helyzetén. A káosz széttartó folyamatai egyszerűen új szintre lépnek, hogy végpontjukhoz érve kirajzolódjanak a végtelen, láthatatlan és megismerhetetlen esztétikai mintázata, amelyek az amerikai irodalomban oly ismerősek az Emily Dickinson-i, Ralph Waldo Emerson-i, Henry David Thoreau-i hagyományból.

Nashe, a főhős neve már önmagában szerzőre utaló index: Thomas Nashe 16. századi költő, drámaíró alakmása ugyanakkor mindjárt a történet kezdetén ket-téhasad, Doppelpängerré válik: Nashe életébe belép Pozzi, a szerencsejátékos, és ezzel „a kocka el volt vetve” (Auster, 1995, 29.). A beleértett szerző konstrukciója véletlenszerű motívumokban és karakterekben jelenik meg a történetben. Tük-röző kettősségként tűnik fel a Stan és Pan (Laurel and Hardy) párosára hajazó

dúsgazdag Flower és Stone, akik a Világ Városa miniatürizált utópiájának megteremtésével állítják saját, kontrollt biztosító szerzőségüket, autoriter autoritásokat, csak hogy váratlanul végképp eltűnjenek a történetből. Nashe-t, akinek mindennapjait „mennykőcsapásként” forgatja fel a váratlanul ölébe pottyant örökség sorsfordító eseménye, aki annak ellenére, hogy „tőzsdézik”, összezavarodik attól, hogy „véletleneken” dől el az élete, még akkor is, ha a „vakszerencse” izgalmas, nem várt, reményteli lehetőséggel ajándékozta meg (Auster, 1995, 6–7.). A harmónia és elemelkedettség pillanatait azonban éppen a véletlenszerű és kaotikus eseményláncolatok összegabalyodásából formálódó mintázatok jelenítik meg a regényben. Ahogy Tim Woods fogalmaz: „a megszakítottság harmóniát teremt: olyan szabálytalan jellemzőkre épül, amelyek paradox módon összetartozó, hálózatos kapcsolatok mintázatait adják ki. Ez az ellentmondásos »rend a rendezetlenségben« összekapcsolódik a szöveg központi szervezőerejével, amely a véletlenül bekövetkező események következményeire, illetve annak eldönthetetlenségére épül, hogy egy adott történés milyen mértékben tekinthető előre elrendeltnek, vagy épp ellenkezőleg” (saját fordítás) (Woods, 1995, 146.).

Paul Auster *The Art of Hunger* (Az éhezés művészete, 1992) című esszéjében idézi Samuel Beckett egy 1961-es interjúból híressé vált mondatát: „Megtalálni a formát, amely magába képes fogadni a káoszt, ma ez a művész feladata” (saját fordítás) (idézi Auster, 2003, 229.). E mondat eredeti elhangzása után három évvel írta meg Pierre Boulez a kortárs zenetörténetben megkerülhetetlen jelentőségű tanulmányát az aleatorikus zenéről *Alea* címmel. Az aleatorikus forma már nevével is jelzi, hogy olyan zenei felépülés, amely a kockadobás esetlegességéhez hasonlóan véletlen események láncolatából kibontakozó átfogó egységet, összetartó szerkezetet eredményez. Egyik szélsőséges változata a John Cage képviselte „chance music” (véletlen zene), amely egy kiazmussal szözcseveg az Auster-regény eredeti angol címével: *The Music of Chance*. Boulez esszéjében a Paul Auster által sokat fordított és citált Stéphane Mallarmé idézi, nem az aleatorikus *Kockadobást* (Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897), hanem *Igitur* (1925) című munkáját, azt a szöveget, amely meditációs tudatfolyamában egyre azt a pontot keresi, ahol a semmi valamivé válik, ahol a rendezetlen káosz jelentésséget nyer. „Röviden, ha egy tett a véletlen befolyása alá kerül, mindig maga a véletlen lesz az, ami saját ideáját megteremti, mégpedig annak révén, hogy állítja vagy tagadja önmagát. Mind az állítás, mind a tagadás érvényét veszti a véletlen létrejöttével, így az magával hozza saját abszurditását – utal rá, de látens módon, ezzel ellehetetleníti, hogy véletlenné lehessen, és előidézi, hogy létrejöhessen a végtelen” (saját fordítás) (idézi Boulez, 1964, 53.). A véletlen és a végtelen egymásba játszó kölcsönhatására Boulez szövegében „a végtelen helyreállításaként” hivatkozik (saját fordítás) (Boulez, 1964, 53.). Ugyanakkor izgalmas módon a véletlen poétikai szerepét a virtualitás megteremtéséhez is köti, amikor a Beckett-idézetre rímelve a követ-

kezőket írja: „logikus gondolat egy olyan formát keresni, amely elkerüli, hogy *rögzítetté* váljon, egy olyan folyamatos fejlődésben lévő formát, amely fellázad a belső ismétlődések ellen, röviden, létrehoz egy viszonylagos formai virtualitást” (saját fordítás) (Boulez, 1964, 45.).

A Boulez által hangsúlyozott virtualitásra ad példát *A véletlen zenéjének* központi *mise-en-abyme*-ja, a Világ Városa (Auster, 1995, 103.). A *mise-en-abyme* eredetileg heraldikai koncepciója, a pajzs a pajzsban, itt egy egész város terepasztal méretűre zsugorításával tükrözi a világot a világban (lásd Hegyi, 2016, 50–58.). A lekicsinylt városka építése sohasem fejezhető be, hiszen ahogy Nashe esetében is, itt a szerző szintén megsokszorozódik, lokalizálhatatlan, aleatorikus motívumokként tér vissza a teremtett világban. Willie, a Világ Városának megalkotója megjelenik a maketten gyerekként, felnőttként, optikusként, kislánya kezét fogó apaként (Auster, 1995, 102.). A szerző mint kontroll szétszóródik a mű terében. Ugyanakkor a végtelen hatása nem pusztán a szerzői lényeg lokalizálhatatlanságával lép fel: mivel az alkotó és az őt körülölelő tér is benne van művében, természetesen meg kell építeni a „makett makettjét” is, kell egy újabb pajzs a pajzsba foglalt pajzsra, egy újabb *mise-en-abyme* a *mise-en-abyme*-ba, és így tovább ad infinitum (Auster, 1995, 103.). Nashe gépkocsija belsejében maga is megteremti világát a világban: a „kocsi szentély lett; menedékében sebezhetetlennek érezte magát, semmi sem háborgathatta többé. [...] Három-négy hónap múltán elég volt beszállnia az autóba, és úgy érezte, leválik a testéről; elég a lábát a gázpedálra helyeznie, és a zene áttemeli egy súlytalan, határtalan birodalomba” (Auster, 1995, 18–19.). A könnyűzenei előadók, Billie Holiday és Fats Waller mellett a protagonista Carl Czerny, Johann Sebastian Bach, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert, Erik Satie és Bartók Béla darabjait hallgatja utazás közben. Egy kiemelt, eszszéisztikus kitérő részletesen elemzi François Couperin *Rejtelmes barikádokját* (*Baricades mystérieuses*) (Auster, 1995, 226–227.). Érdemes itt idézni egy mondatot, amely nem került bele a regény végső változatába, de fellelhető a New York-i Közkönyvtár Berg Kollekciónjában, kéziratos formában: „különös, paradox kis mű volt [...] nem tudta volna megmondani, mit is jelenthet. Mintha a darab egyszerre szólt volna mindenről [...], de a feloldás végül mindig elmaradt” (saját fordítás) (Auster, n. d., h: 23.).

A véletlen zenéje, amelyet a fentiek poétikai szervezőerőként tárgyaltak, tehát egy olyan aszimmetrikus, logikai paradoxonra épül, ahol a véletlen fellépésével egyidejűleg a kiszámíthatatlan kaotikusság állítása (nincs választás, a véletlen bekövetkezett, bele kell törődni a megváltoztathatatlanba), de a determináció mögé rejtett tagadás is (egy választás marad, ami azonban már sorsszerű, eleve elrendelt volt) a véletlen lehetőségének eltörlésével jár (hiszen a megtörtént esemény utólag már nem esetleges). A megszakítottság mátrixaiban létrejövő harmóniát, annak a végtelen hatásától elválaszthatatlan fenségességét keresi *A véletlen zenéjében*

és későbbi munkáiban Paul Auster ugyanúgy, ahogy Pierre Boulez is például az öt év hosszan íródo *Improvisation I sur Mallarmé* (Improvizáció Mallarméra I.) (1957–1962) című művében, vagy a műalkotásként értett munkafolyamatként az 1970-es évek közepétől négy évtizeden át, egészen haláláig írt és be nem fejezett *Notation* (Partitúra) darabjaiban.

### A MŰALKOTÁSKÉNT ÉRTETT MUNKAFOLYAMAT

Peter O'Hagan, Pierre Boulez munkásságának kutatója külön tanulmányt szentelt a véletlenszerűség és a befejezetlenség kapcsolatának 'Alea' and the Concept of the 'Work in Progress' (Az „alea” és a „folyamatban lévő munka koncepciója”) címmel. A befejezetlenül maradt *Constellation-Miroir* (Tükörkonstelláció, 1955–2016) kapcsán megjegyzi, hogy „ellentmondásosnak nevezhető, hogy egy mű, ami a zeneszerző legambiciózusabb kísérlete volt arra, hogy a zenei formát Mallarmé esztétikai elveivel ötvözze [...] befejezetlensége révén elszigetelt kísérlet maradjon” (saját fordítás) (O'Hagan, 2016, 186.). Ugyanakkor a véletlen paradox ontológia státuszán, a diszkontinuitásban kialakuló harmónián, a fenséges fellépő esztétikai minőségén, a mise-en-abyme-ikus tükröződések végtelenjén, vagyis az eddig felsorolt jellemzőkön kívül e darabnak már a neve is a befejezetlenséget, a műalkotásként értett munkafolyamat esztétikáját kapcsolja a véletlenszerűséghez mint poétikai, esztétikai koncepcióhoz. A befejezetlenség a szerkezetet nyitottá teszi, ily módon kapcsolódik az aleatorikus poétika mint a „rend a rendezetlenségben” káoszt magába foglaló formája a fenséges esztétikai minőségéhez, amely – Mallarmé már idézett szavaival – „előidézi, hogy létrejöhessen a végtelen”.

Paul Auster *A magány feltalálásában* írja le a „műalkotásként értett munkafolyamat” fogalmát (Auster, 2022a, 133.), de az általa megalkotott eredeti angol kifejezés pontosabban adja vissza a folyamat tükröződő körkörösségét (the-work-to-be-done-that-is-done-in-the-process-of-doing-it). A kötet a végtelen tükör mintájára két eltérő műfajú szöveget, egy memoárt és egy esszéciklust helyez egymással szembe, e kettő közt ingázó reflexiókban az apa hiányáról, az emlékezet és a jelen itt és mostjának viszonyáról, a véletlen egybeesések természetéről beszélő szerzői hang az első egység egyes szám első személyű narrátorától a második egységben eltávolodik: George Oppent idézve az „egyes szám hajótöröttjeként” (idézi Auster, 2022a, 113.) harmadik személyű elbeszélővé számúzi magát. A két szöveg valamennyi irányból ugyanakkor pusztán néhány megragadhatatlan, megismerhetetlen, láthatatlan és végtelen pillanat köré szerveződik, amelyek a két tükröződő felület érintkezésének határán helyezkednek el. Ez a történet azonban nem beszélhető el: az olvasó soha nem ismerheti meg „azokat a pillanatokot, amelyeket [a szerző] 1979 karácsonyának estjén élt meg a Varick utca 6. alatti szobában” (Auster, 2022a, 200.). Helyettesítő szövegként,

a központi üres teret elfedő palimpszesztként Blaise Pascal híres *Emlékeztetőjének* (Mémorial) sorait kapjuk (Auster, 2022a, 201.). Pascal 1654. november 23-án a reveláció transzcendens és sorsfordító élményét átélve feljegyezte tapasztalatát egy pergamenre, amelyet aztán élete végéig a kabátbélésébe varrva hordott, hogy a meghatározó pillanat emléke mindig vele lehessen. A kudarcos költő-drámaíró Paul Auster ebben az első prózai munkájában válik regényíróvá, a központi, elbeszélhetetlen revelatív pillanat az, amelyben megszületik Paul Auster, a szerző. A szerzőség, a munka és az apa figurája összemosódnak ebben a szövegben, Auster Søren Aabye Kierkegaard-t idézi: „aki azonban dolgozni akar, saját atyját szüli meg” (Auster, 2022a, 105.). Apák és fiaik aleatorikus módon tűnnek fel a szövegben: találkozunk Mallarméval és Anatole-lal, Rembrandttal és Titusszal, Sir Walter Raleigh-val és Wattal, de kiderül az is, hogy a szerző nagybátyját, Jeruzsálem első polgármesterét ugyanúgy hívják, mint kisfiát. Ezek a véletlenszerűen felbukkanó, mégis hálózatos viszonyosságba rendeződő motívumok ugyanis tulajdonképpen genealógiai mise-en-abyme-ok. A családfa generációs szintjein átívelő tükröződő viszonyok szerepének megvilágítására a könyv egy alapos Pinokkió-elemzést ajánl olvasójának, amelyben apja megmentésével valójában a kisfiú maga válik Dzseppetó apjává. Az íródo szöveg mint fiú (és mint apa) számára ilyen értelemben a tét mindvégig a szerzőség megteremtése, az író megíródása, megszületése.

Az egyik leglátványosabb transzgenerációs mise-en-abyme egy S. nevű zeneszerző köré épül. (S. fia, Pierre Spengler, az egyik első megaprodukció, a híres 1978-as *Superman* film producere. Az elbeszélő fia ezt a mozit látva örök élményként viszi magával az elemelkedés, a repülés élményét, szabadságát.) Megtudjuk, hogy „Vincent d’Indy ifjú tanítványaként S. a jövő zeneszerző-generációjának ígéretes reménysége volt egykor, az elmúlt húsz évben azonban egyetlen darabját sem adták elő. Mind a *Symphonie de Feu* (Tűzszimfónia), mind az *Hommage a Jules Verne* (Tisztelgés Jules Verne előtt) több mint százharminc fős szimfonikus zenekart igényelt” (Auster, 2022a, 130.). Alexandre Spengler (1913–1996) orosz származású francia zeneszerzőről és karmesterről van szó, akinek *En souvenir de Jules Verne* (Ajándék Jules Verne-nek) című négyteteles szimfóniáját 1943-ban adták elő Párizsban (tehát az Auster-idézte cím pontatlan, bár Spengler zongorára és énekhangra írt egy darabot *Hommage à Mallarmé* [Tisztelgés Mallarmé előtt] címmel). A zeneszerző nem pusztán a zenekar méretét igyekezett a végtelenségig növelni, a *Symphonie I-III*-on (Szimfónia I–III) 1938-tól, a *Dodécalogue*-on (Dodekalógus) 1978-tól haláláig folyamatosan dolgozott, darabjai befejezetlenek maradtak. Ez utóbbi mű atonális hangkészletből építkező egyik tétele már címében is a transzcendens felé nyit: *Oraison spectrale* (Szellemimádság) (URL2). A műalkotásként értett munkafolyamat és a véletlen összefüggéseiről már volt szó korábban, a félkész mű és a transzcendencia kapcsolatáról álljon itt egy hosszabb idézet Paul Auster könyvéből:



„A grandiózus mű, amelyen S. az elmúlt tizenöt évben dolgozott, még messze nem állt készen. S. mindig csak »félkész munkaként« hivatkozott projektjére, tudatosan hősét, Joyce-ot idézve, de nevezte *Dodekalógus*nak is, amivel a műalkotásként értett munkafolyamat koncepciójára utalt. Valószínűleg maga sem gondolta, hogy valaha is befejezi a zenedarabot. Hogy a kudarc elkerülhetetlen, szemében teológiai alaptétel volt, s bár ez mindenki mást a kétségbeesés peremére sodort volna, számára a Don Quijote-i remény éltető forrásává vált. Valószínűleg múltja valamelyik végtelenül sötét pillanatában egyenlőséget tett élete és munkája között, és már nem érzekelte a kettőt elválasztó határt. Minden gondolata beépült munkájába, a munka gondolata pedig értelmet adott életének. Ha lehetőségei körén belül valóban létrehozott volna egy alkotást – ha befejezi, leválasztja magáról művét –, az tönkretette volna az egész vállalkozást. A lényeg a kudarc volt, belebukni azonban csakis elképzelhetetlenül nagyszerű dolgokba érdemes. Paradox módon mindez végül mélyen alázatossá tette, mert Istennel mérte saját jelentéktelenségét. Az S-éhez hasonló álmok csak a Mindenható elméjében találhattak helyet. Álmaival megtalálta az útját annak, hogy megélhesse az önmagán kívül és túl lévő valóságot, és öles léptekkel közelítsen a végtelen szívéhez” (Auster, 2022a, 133–134.).

#### A ZENEISÉG TOVÁBBI PÉLDÁI

Ha összevetjük egymással az Auster-életmű eddig nagyjából negyvennégy kötetre rúgó korpuszának darabjait, nem tűnik kockázatosnak egy olyan kritikai megállapítás, miszerint a szerző ugyanazt a textust írja újra eltérő cselekményű, műfajú vagy műnemű alkotásaiban. Ilyen értelemben Pierre Boulez vagy Alexandre Spengler *ars poéticájához* hasonlóan az amerikai író esetében is maga a munkafolyamat tekintendő műalkotásnak. A szobáját el nem hagyó szerző képe ironikus válasz a pascali *bon mot*-ra, miszerint a világon minden baj abból származik, hogy az emberek „nem tudnak nyugton megülni a szobájukban” (idézi Auster, 2022a, 110–111.), ugyanakkor a műben eltűnő, felszívódó én képét is az olvasó elé vetíti. „Felnőtt életének nagy része azzal telik, hogy egy kis méretű falap fölé görnyed, és egy arra helyezett, még annál is kisebb fehér papírlapra koncentrálnak” (Auster, 2022a, 243.). Az asztallap geometriáját kicsiben megismétlő papiros fehér tere ebben a kimerevített pillanatban egy végtelen mise-en-abyme örvényének képzetét kelti. A memoár megjelenését három évvel később követő, áttörést jelentő *Üvegváros* (1985) kötetében szereplő következő mondat hasonló határátlépést fogalmaz meg, csak épp a zenére vonatkoztatva, így akár *A végtelen zenéjében* is helyet kaphatott volna: „Ez a zene állandó ismétlődéseivel, szinte magába rántott, mint az örvény. Talán ez a világnak az a pontja, ahol az ember elveszhet, eltűnhet örökre, mintegy másik dimenzióba lépve át” (Auster,

2004, 136.). Az egyre-másra születő művek párhuzamos poétikákra épülnek, így az aleatorikus zeneiség is visszatérő elemként jelenik meg *A magány feltalálása* prózai fordulata után Auster művészetében. A számos, kínáló példa közül álljon itt egy a *Láthatatlan* (2009) zárlatából, amely akár Pierre Boulez *La Marteau sans maître* (Gazdátlan kalapács) kakofóniájának szövegszerű leírása is lehetne: „A kövek zenéje ékes és lehetetlen volt, ötven-hatvan csörgő kalapács zenéje, mindegyik a maga sebességével, mindegyik a maga kadenciájában, és együtt komor, fenséges harmóniát alkottak, egy hangot, amely behatolt a testembe és ott maradt jóval azután is, hogy elmentem...” (Auster, 2022b, 286.). Hasonló módon válik az írógépezet hangja, az írás munkája is zenévé a *4321* (2017) nagyregényében: „Az írógépezet hangja néha zenére emlékeztette, főleg amikor a sor végén megszólalt a csengő, de a zuhogó eső kopogására is a montclairi ház tetején, és még az ablaknak dobott kavics koppanására is” (Auster, 2018a, 40.). A *Sunset Park* (2010) Bing Nathanjének jazz-zenéje „csengő-bongó káosz” (Auster, 2024, 136.), minden hangjegy „csak a kocka újabb fordulata, a fekete fémurnából kihúzott újabb lottószám, újabb véletlen a végtelen és végtelen káosz világában” (Auster, 2024, 55.). Lényeges megemlíteni Johann Sebastian Bach kétszólamú invencióit, ezek megjelenése sporadikusan visszatérő motívum a *Láthatatlan*ban, ám nemcsak az aleatorikusságra jelölt, hanem a már tárgyalt apa-fiú kapcsolatokra nemkülönben, hiszen a tizenöt kis darabot a zeneszerző legidősebb fiának, Wilhelm Friedemann Bachnak szánta. Számtalan példa hozható Auster műveiből, a zenei utalások leggazdagabb tárházát talán mégis a *4321* jelenti, már csak Gilbert Schneiderman és Barton Crosetti zenekritikusok miatt is, akiknek köszönhetően mód és alkalom nyílik a már említett előadókra és zeneszerzőkön kívül Louis Armstrongtól, Charlie Parkeren, Miles Davison, Cole Porterén át Pjotr Iljics Csajkovszkijig, Maurice Ravelig bővíteni a személyes kánont (Auster, 2018a, 121.).

Ami azonban különösnek és váratlannak tűnhet, arra éppen ez utóbbi regény hívja fel a figyelmet, amikor a főhős, Archie Ferguson arról számol be, hogy a gazdag zenei élményekben való elmerülést az Anne-Marie-val (négy párhuzamos életének esszenciájával) közösen megtapasztalt „testükben lüktető, zene iránti szükség” [Auster, 2018a, 121.] motiválja. Az alkotást, befogadást, elmélkedést és elemelkedést Auster szövegvilágában mindig megelőzi a korporealitás, mert előfeltétele a szellemi létezésnek: „egyetlen szó sem írható le anélkül, hogy láthatóvá ne válna, csakis úgy kerülhet papírra, hogy előbb a test részévé, fizikai jelenlété lesz” (Auster, 2022a, 202–203.). A *Láthatatlan*ban a kalapácsok muzsikája a fizikai munka gyötrelmeit jelöli, ahogyan *A véletlen zenéjében* is a már idézett Couperin-művet hallgatva Nashe „számára a barikádok a falat jelképezték, amit idekint a mezőn épített” (Auster, 1995, 227.). *A végső dolgok országában* (1987) a szemégyűjtők „köldökzsinórként” húzzák maguk mögött egy láncon a kocsit, s a „zaj miatt, amit ezek a láncok keltenek, ahogy a kocsi dőcög az utcán, a szemetezeket gyakran úgy hívják: »zenészek«” (Auster, 2005, 39.). A *Timbuktu* (1999)

Csonti kutyájának lebetegedett gazdájánál „kopogó hangszín lopódzott a hörgők zenéjébe” (Auster, 2018b, 5.), de ugyanebben a műben egy posztumán párbeszédre is sor kerül, amit a zeneiség immanens esszencializmusa tesz lehetővé, amikor az arra tévedő kisfiú a kóbor kutyától megkérdezi, hogy hívják, mire az állat „[f]elemelte a fejét a gallyak és a száraz levelek sátra alól, és gyors egymásutánban hármat vakkantott: vuh! vu-vúúú! Tökéletes tá-ti-tá sikeredett, a név minden egyes szótagja a megfelelő hangsúlyt és időtartamot kapta. Néhány pillanatig úgy tűnt, a nyelv alkímiaja a *Cson | ti úr* szavak hangesszenciáját, a zenei mondat tisztaságát hozta létre” (Auster, 2018b, 71–72.). Végezetül, a zene az Auster műveiben gyakran felbukkanó burleszk humor kapcsán is hangsúlyossá válik, a *4321*-ben a szerző például hosszan ír Stan és Pan *Zenedoboz* (The Music Box, 1932) című filmjének vaskos poénjairól (Auster, 2018a, 189.), de másutt olvashatunk a flatuláció és urináció muzsikájáról is. A *Mr. Vertigo* Mrs. Witherspoonja fintorogva közli hősünkkel: „Szippants még egyet jófiú. Egy egész babbrigád utazott velünk, és dixiland muzsikát játszott a hátsó részeddel” (Auster, 2020, 125.), míg a *Man in the Dark* (Ember a sötétben, 2008) narrátora magán könnyítve merül el a mellékhelységben csobogó muzsika harmóniájában (Auster, 2008, 12.).

Nem esett még szó Paul Auster elsőként művelt, legzeneibb műneméről, lírájáról. Az 1980-as verseskötet címének magyarul megjelent fordítása, *Arccal a zenének* (Facing the Music) (Auster, 2007, 5.) már önmagában megtévesztő, hiszen az angol kifejezés nagyjából annyit tesz, hogy „szembesülni a makacs tényekkel”. Az objektivizmus örököseként (lásd Hegyi, 2016, 31–40.) Auster olyan vázig lecsupaszított versnyelvet alakított ki, amely a hagyományos metrum és rímelés harmóniáját nemhogy nem keresi, leginkább egyenesen ellehetetleníti. Ez utóbbi állítást erősíti Allan Kozinn zenekritikus megjegyzése is egy közel húsz évvel ezelőtt megtartott koncertsorozattal kapcsolatosan. Ugyanis, ha Auster költészetének verszenéjéről a klasszikus értelemben nem is beszélhetünk, de – mint arról korábban esett már szó – kortárs zenei interpretációiról annál inkább. Gyűjteményes verseskötetének megjelenését megünneplendő, kiadója 2004-ben Paul Austert felkérte egy kortárs zenei projektben való részvételre a Guggenheim Múzeumban, így a szerző több koncerten is közreműködött fellépőként. A kétnapos eseménysorozatról Kozinn így ír: „Auster valamennyi versét szikáran erős jelenléttel olvasta fel a koncertek előtt, az 1979-es *Facing the Music* ugyanakkor kimaradt” (saját fordítás) (Kozinn, 2004). 2004. szeptember 10-én és 11-én került sor az előadásokra, ahol előbb a szerző felolvasta egy-egy választott költeményét, majd a felkért zeneszerzők erre az alkalomra írt kortárs kompozícióit kamarazenei kísérettel immár operaénekesek adták elő. Sorrendben Louis Karchin (*Mátrix és álom* [Matrix and Dream]) (URL3), Charles Wuorinen (*Visible* [Látható]) (URL4), Milton Babbitt (*A szem önéletrajza* [Autobiography of the Eye]) (URL5), Lee Hyla (*Kőfejtő* [Quarry]) és Roger Reynolds (*Consider* [Tekintsd]) műveit hallgathatta meg a zene- és irodalomszerető közönség. Zárás-

ként pedig fontos kiemelni egy 2005-ös projektet, amelynek eredményeként az *Obituary in the Present Tense* (Nekrológ jelen időben) című versre komponált mű hangfelvételén a Janne Haavisto vezette The Farangs zenekarral együttműködésben maga a költő szavalja el művét (URL6).

## IRODALOM

- Auster, Paul (1995): *A véletlen zenéje*. (ford. Vághy László) Budapest: Európa Könyvkiadó
- Auster, Paul (2003): *Collected Prose*. London: Faber and Faber
- Auster, Paul (2004): *New York trilógia*. (ford. Vághy László) Budapest: Európa Könyvkiadó
- Auster, Paul (2005): *A végső dolgok országában*. (ford. Pék Zoltán) Budapest: Európa Könyvkiadó
- Auster, Paul (2007): *A szem önéletrajza*. (ford. Gyukics Gábor) Budapest: Barrus
- Auster, Paul (2008): *Man in the Dark*. New York: Henry Holt and Company
- Auster, Paul (2018a): *4321*. (ford. Pék Zoltán) Budapest: Európa Könyvkiadó
- Auster, Paul (2018b): *Timbuktu*. (ford. Elekes Dóra) Budapest: 21. Század Kiadó
- Auster, Paul (2020): *Mr. Vertigo*. (ford. Szász Imre) Budapest: 21. Század Kiadó
- Auster, Paul (2022a): *A magány feltalálása*. (ford. Hegyi Pál) Budapest: 21. Század Kiadó
- Auster, Paul (2022b): *Láthatatlan*. (ford. Pék Zoltán) Budapest: 21. Század Kiadó
- Auster, Paul (2024): *Sunset Park*. (ford. Pék Zoltán) Budapest: 21. Század Kiadó
- Auster, Paul (n. d.): *The Mysterious Barricades*. Holograph [manuscript], Berg Collection, New York Public Library, Paul Auster's Archives 1996–.
- Boulez, Pierre (1964): Alea. (trans. David Noakes and Paul Jacobs) *Perspectives of New Music*, 3, 1. 42–53.
- Hegyi Pál (2016): *Paul Auster: Fehér terek*. Szeged: AMERICANA eBooks. <https://ebooks.americanaejournal.hu/hu/konyvek/paul-auster-feher-terek/>
- Kozinn, Allan (2004): Hoping to Draw New Music from a Novelist's Old Poems. *The New York Times*, 14 Sept. 2004. <https://www.nytimes.com/2004/09/14/arts/music/hoping-to-draw-new-music-from-a-novelists-old-poems.html>
- O'Hagan, Peter (2016): 'Alea' and the Concept of the 'Work in Progress'. In: Campbell, Edward – O'Hagan, Peter (eds.). *Pierre Boulez Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 171–192.
- Saltzman, Arthur (1995): Leviathan: Post Hoc Harmonies. In: Barone, Dennis (ed.): *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 162–170.
- Woods, Tim (1995): The Music of Chance: Aleatorical (Dis)harmonies Within "The City of the World". In: Barone, Dennis (ed.): *Beyond the Red Notebook*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 143–161.

URL1: <https://tinyurl.com/yjt82yab>

URL2: <http://tinyurl.com/5d7y5brt>

URL3: <https://tinyurl.com/4ytdecsn>

URL4: <https://tinyurl.com/5n85yt5p>

URL5: <https://tinyurl.com/yfntvyj7>

URL6: <https://tinyurl.com/hdtt2hd>