

tanulmány

BOLLOBÁS ENIKŐ

Alkeszek, homárok és hűbák

SALINGER ÉS UPDIKE ÚJ FORDÍTÁSBAN

Az elmúlt években a második világháború utáni amerikai prózairodalom két ikonikus könyve, J. D. Salinger *The Catcher in the Rye* (1951) és John Updike *Rabbit, Run* (1960) című regénye is megjelent új fordításban.¹ Mindkét mű a lírai regényhagyomány folytatója, amely feltárja a materializmus, a konformizmus és a lelki sívárság ellen lázadó Én küzdelmeit. Mindkét új fordítás a regények eme különleges líraiságát emeli ki, igaz, más-más módon.

A *The Catcher in the Rye*² új magyar kiadása a *Rozsban a fogó* címet viseli, és Barna Imre munkáját dicséri. Gyepes Judit 1964-ben napvilágot látott, kiváló első fordítása után – amely a *Zabhegyező* zseniális címet kapta – Barna Imre a 21. század elejének tinédzsernyelvére ültette át a regényt, olyan szlenget alkotva, amely a gyermekség és a tapasztalás nyelve, egyszerre ártatlan és elmés, érző és karakán. Az új fordítás új életre támasztotta a regényt, ötvözve a mű talán két legfontosabb elemét, a líraiságot és a tinédzserbeszédet.

Salinger mesterműve az ötvenes évek legfontosabb lírai regénye volt az Egyesült Államokban. Megjelenése után egycsapásra kultuszregénnyé vált, a kamaszok hősi eposzává, nem sokkal azután, hogy maga a *teenager* szó – és vele a fogalom – megszületett az 1940-es években. Miként F. Scott Fitzgerald elbeszélései (és részben regényei) az *ifjúság* fogalmának újraalkotásához járultak hozzá az 1920-as és 1930-as években (erről mondta egy kritikusa, hogy Fitzgerald tette Amerikát „fiatalnemzedék-tudatosá”), úgy Salinger műve a *tinédzser* fogalmát árnyalta, pontosította. Ezt – Mark Twain mintájára – elsősorban a kamasznyelv bemutatásával tette, vagyis azzal, hogy a regényben maga a kamasz szólal meg. A regény narrátorfőhőse, Holden Caulfield pontosan úgy beszél, mint egy tizenhét éves: finom érzékenységgel és gátlástalan őszinteséggel, akár legnagyobb elődje, Huck Finn.

A tinédzsernyelv őszinte, egyúttal zaklatott és dühös is, tükrözve a tinédzser felnőttek iránti bizalomvesztésének következtében fellépő zavarodottságát. Holden sorra csalódik a felnőttekben: látja, hogy egyik tanára sohasem figyel a diákokra, a másik – kihasználva a nála megszálló fiú kiszolgáltatottságát – éjszaka fogdosni kezdi, s lát olyan felnőttet is, aki női ruhákat próbál magára. Úgy tűnik, a felnőttek zavarodottabbak, mint a gyermekek vagy a kamaszok, életük irányt veszett és értelmetlen. Képmutatók, és hazudnak akkor is, amikor kedvesek akarnak lenni, például amikor azt mondják, hogy örülnek, hogy megismerkedtek valakivel. „Ettől mindig behalok”, panaszkodik Holden; „Hogy miért mondom én ezt mindig olyannak is, akinek örült a fene”.⁶ Közben pedig senkit sem érdekelnek a fontos dolgok, például az, hogy hová mennek télen a kacsák a Central Parkból.

A felnőttekben csaldott kamasz ezért nem is akar felnőtt lenni: erről szól Salinger regénye, a felnőtté válni *nem* akaró kamasz gyötrődéseiről. Egyrészt arról van szó, hogy a tizenhét éves fiú érzelmileg tizenhárom éves, mert képtelen öccse elvesztését feldolgozni, ezért megrekedt abban az állapotban, amelyben Allie halála érte. Másrészt Holden megmarad a mesebeli gyerekeknek, aki nemcsak látja, de ki is meri mondani, hogy a király meztelen. Mert bár végtelenül naiv, felfogja, hogy a felnőttek képmutatók és hazugok. Ameddig a felnőtt lét hazugságokon nyugszik, addig ő nem akar felnőtt lenni: nem hajlandó úgy tenni, mintha Allie halála elfogadható volna, és nem hajlandó megérteni a felnőtteket, akik elmeegógyintézetbe zárják a traumáitól szenvedő kamaszt. Salinger ezzel megfordítja a normalitás értékkategóriáját, olyan világot teremtve, amelyben a pszichiátrián kezelt Holden a normális, míg a felnőttek az abnormálisak, a zavarodottak.

A tinédzserként gondolkodó és beszélő Holden – elfordulva a felnőttvilágtól – azért szereti mindenki közül a legjobban Phoebét, a húgát, mert benne a gyermeki tökély megtestesítőjét látja. Phoebe az egyetlen, akinek nem kell semmit sem megmagyarázni, aki mindent megért. Aki nem akad fenn azon, hogy bátyja képtelen feldolgozni Allie halálát, s akivel őszintén tud beszélni saját csömöréről. Phoebe mindenre figyel, s a bátyjával tartana, amikor az – Huck Finn 20. századi örökösének – neki akar vágni a világnak, pontosabban az amerikai utak végtelenségének.

Mielőtt rátérek Barna Imre munkájának tárgyalására, szeretném leszögezni, hogy Salinger mindkét magyar fordítását elsőrangúnak tartom. Mindkettő önálló (és nem másodlagos) szöveg, amely valóban az eredeti újraalkotása. Kappanyos András meghatározását alkalmazva, mindkét esetben olyan szövegről van szó, amely az eredeti „*re-produkciója*”, s „olyan illúziót kelt az olvasóban, mintha saját kultúrájához tartozó eredeti művet olvasna”.⁷ Vagyis valóban „komplex kulturális artefaktum[ok]ról” beszélhetünk, amelyek „dinamikus kapcsolatrendszerben áll[na]k saját kultúráj[uk]kal”.⁸ Önálló szövegvoltukat az magyarázza, hogy mindkét magyar fordítás „a célnyelv mai állapotára kódolja át a szöveget”.⁹

Gyepes Judit könnyedén és nagy leleménnyel ültette át a hatvanas évek magyar tolvajnyelvére az ötvenes évek amerikai szlengjét, sűrűn élve – mint szerényen elmondja egy interjúban – Bartos Tibor szerkesztői javasolataival.¹⁰ Emblematikussá vált fordítói *trouvaille*-jai között említendő többek között a Holden beszédét szinte tikkszerűen jellemző „tetű” (mint jelző; angolban *lousy*) és a „meg minden” (*and all*), a „kispajtás”, az „oltári”, továbbá az olyan kifejezések, mint a „bevágná a lompost” (90) (az ötvenes évekre jellemző, de ma már nem használt *a little tail t'night* fordításaként) vagy a „röhög, mint akinek a hóna alá köptek” (25) (a szintén kissé divatjamúlt *tickled the pants off* magyar megfelelőjeként).

Ám maga a cím, a *Zabhegyező* talán az 1964-es fordítás legnagyobb fordítói leleménye, amely – bár nem az eredeti szó szerinti, de még csak nem is értelem szerinti fordítása, mégis – összhangban van a regényvilág hangulatával, a kamasz elhagyatottság-tudatával, a „velem a kutya sem törődik” életérzéssel, egyúttal a kamaszkor reménytelenségével, az „úgyis minden mindegy” mentalitással. A *Zabhegyező* ekként a szöveg háziasításának megjelenítője, hiszen nem a Salinger-cím forrásául szolgáló Robert Burns-verssor fordítása, még csak nem is utal rá, hanem egy fantázianévvel operáló, ugyanakkor tősgyökeres magyar szólás alkalmazása.

A *Zabhegyező* után a *Rozsban a fogó* címre bizony felkapjuk a fejünket: nemcsak azért, mert az évtizedek során hozzászoktunk a *Zabhegyező*höz, hanem azért is, mert nem feltétlenül vagyunk tisztában az új cím által felidézett utalásokkal. Ez a cím ugyanis az amerikai kultúra két elemére is támaszkodik, egy népszerű gyermekdalra és a baseballra, s ha ezeket ismerjük, a regénytől függetlenül is szinte érthető a *rozsban a fogó* szókapcsolat. Később aztán a regény egyik passzusa (a 22. fejezet végén) egyértelműen tisztázza fogja a jelentést.

A *Rozsban a fogó* az elidegenítő fordítói technika terméke: felidézi a gyermekdalra és a baseballra történő utalásokat, egyúttal meg is tartja őket idegennek. A gyermekdal idézett sorát (*If a body meet a body comin' thro' the rye*) nem helyettesíti be egy magyarral, hanem egyszerűen lefordítja. A szóban forgó sor kétszer hangzik el a regényben: először Holden az utcán hallja, mikor egy ismeretlen férfi dúdolja, nem egészen pontosan (*If a body catch a body coming through the rye* [115]), másodszor Holden idézi Phoebének, aki pontosítja a szöveget (*If a body meet a body coming through the rye* [173]). A Phoebe javított változat („ha valaki találkozik valakivel”) az eredeti Burns-sor szó szerinti idézése, ám nem véletlen, hogy Holdennek a férfi mormolta variáns tetszik meg („ha valaki *elkap* valakit”), amelyik éppen az ő vágyainak felel meg: ebben ugyanis arról van szó, hogy valaki elkap valakit, mert szereti, vigyáz rá, és nem engedi, hogy baja essék. A Burns-versben a *Rye/rye* két jelentése két értelmezést tesz lehetővé. Egyrészt lehetséges, hogy a *rye* nem rozsra utal, hanem arra a gázlóra, amely a skóciai Garnock folyó és egyik mellékfolyója, a Rye találkozásánál alakult ki. Itt, a gázló túloldalán kapja el a legény Jennyt; itt fogadja csókkal a leányt, aki – félve attól, hogy vizes lesz a szoknyája – felemeli az alsószoknyáját, mikor a vízen átugrik.¹¹ Ezt az értelmezést – hogy az elkapás egy *gázlónál* történik – támasztja alá Burns második versszaka, amelyben a leány egy völgyön ugrik át. Ám az utolsó versszakban a leány megint csak egy (minden bizonnyal harmatos) gabonaföldön át szalad, itt kapja el a legény, követelve a jutalomcsókot. Ez esetben a gabonaföld említése retrospektíve megerősíti a (harmatos) rozsmezőre vonatkozó értelmezést. Vagyis a költő kiaknázza a *rye* mindkét – referenciális és lexikai – jelentését azzal, hogy előbb a földrajzi asszociáció mentén halad (*Rye* >> *glen*), majd a szótári jelentés vonalán (*rye* >> *grain*). Amikor pedig Salinger kölcsönveszi a Burns-sort, az *elkapás* szemantikai elemét hangsúlyozza, megerősítve azt a *catchemek* a baseballból való áthallásával (ez magyarul a *fogó*), egyúttal leszűkíti a jelentést a *rozsmezőre*. A 22. fejezet végén pedig Holden elmondhatja, hogy legszívesebben ilyen *elkapó* volna, aki állna egy sziklán, és sorra kapná el a rozsmezőn futó több ezer gyereket, akik nélküle mind lezuhannának a szakadékba. Ő volna az egyetlen felnőtt, az egyetlen, aki figyel a gyerekekre és gondjukat viseli, aki megmenti őket, még mielőtt bajba kerülnének.

„elképzelem, ahogy így kisgyerekek játszanak egy ilyen nagy rozsföldön meg minden. Kicsik, sok ezer gyerek, és nincs velük senki, mármint hogy senki felnőtt, csak én. Egy bazi nagy szakadék szélén álllok. És az a dolgom, hogy elkapjam, ha valaki a szakadék felé rohan ... szóval, ha nem néznek a lábuk elé, akkor én így előugrok valahonnan, és megfogom őket. Ezt csinálnám reggeltől estig. Én lennék

ott a rozsban a fogó, na hát. Hülyeség, tudom, de igazából csak ez akarnék én lenni. Hülyeség, jó.”¹²

Mindezt figyelembe véve nyugodtan állíthatjuk, hogy a *the catcher in the rye* angol névszói csoport kulturálisan és kontextuálisan lefordíthatatlan. A Barna Imre adta új változat a Salinger-cím szó szerinti, egyúttal értelmi fordítása, amely az amerikai kultúra két elemét is közvetíti a magyarba; egyúttal figyelemkeltő cím is, elvárva az olvasótól, hogy ébren tartsa kíváncsiságát mindaddig, amíg a 22. fejezetben el nem olvassa Holden magyarázatát.

Barna Imre fordítói munkája minden szempontból bravúrosnak mondható. Ez alapvetően annak köszönhető, hogy a fordító a befogadó nyelv szempontjából értelmezi a szöveget, a mai magyar irányából átgondolva, átalakítva, újraalkotva az angol textust.¹³ Olyan kamasznyelvet használ, amely megfelel a tinédzser érzésvilágának, megjelenítve a főszereplő frusztráltságát és a regény líraiságát. Ezzel alapvetően háziasító fordítást alkot, amennyiben a szövegben az ötvenes években élő amerikai kamasz úgy beszél, mint a magyar tinédzserek a 2010-es években. Mindenekelőtt tehát aktualizáló fordításról van szó, ahol mai kifejezések váltják föl a már-már elavultnak tűnő szavakat, amelyek az amerikai ötvenes éveket és a magyar hatvanas éveket idézik. Barna Imre azzal kelti életre az ötvenes évekre jellemző és ma már nem vagy alig használt amerikai kifejezéseket, hogy 21. századi szlengre fordítja őket. Gyepes Judit hasonlót tett a hatvanas években, amikor az akkori – igaz, talán szegényesebb, de mindenképp finomabb, szalonképebb – magyar jassznyelvre ültette át a regény akkor divatos amerikai kifejezéseit.

Első példáim közt olyan angol kifejezések szerepelnek, amelyek az amerikai ötvenes éveket idézik, és ma már alig használatosak. Az 1964-es kiadásban található magyar változatokról nem mondható, hogy divatjamúltak volnának, valójában mindegyik ma is élő és használható szó vagy szókapcsolat, mégis Barna Imrének a legtöbb esetben erőteljesebb kifejezést sikerült találnia, amelyek rendre izmosabbá, elevenebbé, energikusabbá teszik a szöveget (ezeket félkövérrel jelöltem). [A következőkben minden példa esetén a dőlttel jelölt kifejezések az angol eredetiből (*The Catcher in the Rye*), a sorban ez után következő verzió Gyepes Judit fordításából, míg sorrendben a harmadik változat Barna Imre újrafordításából származnak – *a szerk.*]

pansy (87); homokos (86); **homár** (129)

a little tail t'night (91); bevágná a lompost (90); **dugni** egyet (136)

give her the time (44); bevágtál neki (45); **megdugtad** (67)

dough (1); dohány (5); **lővé** (7)

strictly for the birds (2); Már aki ezt beveszi (6); **Mese habbal** (8)

she didn't give you a lot of horse manure (3); *nem tömött azzal* a maszlaggal (6);

nem vágott fel (10)

booze bound (32); részeges állat (34); **alkesz** (51)

this crumby place (1); nyomor hely (5); **lepusztult** hely (7)
tickled the pants off Ackley (23); röhög, mint akinek a hóna alá köptek (25); **szét bírta röhögni magát** ez az Ackley (38)
I felt like giving somebody a buzz (59); úgy éreztem, fel kellene hívnom valakit (60); Hogy **rácsörögjek** valakire (90)
bum a ride (198); egy autóra felkapaszzkodok (191); **leintek** egy kocsit (285)

Barna aktualizáló fordításában a magázásból – a mai szokásoknak megfelelően – tegezés lett (amikor Holden kicsit idősebb nőkkal találkozik), és – a mai, elsősorban budapesti köznyelvnek (ezen belül főként a tinédzsernyelvnek) megfelelően – határozott névelő került a személynevek elé: *az Ackley, az Allie, a Phoebe, a Jane, a Sally, a Stradlater*. A *lányokból csajok* lettek, a *pokolian* helyett *baromian* szerepel, *nagy* helyett *bazi nagy*, *bridzsörült* helyett *bridzsbuzi*, *bűsos szendvics* helyett a már Magyarországon is ismert *hamburger*, *a frászt kapta* helyett *hülyét kapott*, *ide figyelj* helyett *figyuzz*, *bánt* helyett *fikáz*, *hülye* helyett *kurva szórakozott*, a magyar hatvanas évekbe ágyazott *kispajtás* helyett az azóta is használt *hapsikám*, *tetszene* helyett *nagyon bírnád*, *bosszantott* helyett *felnyomta az agyamat*, *sza-tír* helyett *szexbubus*, *kiborított* helyett *bejött nekem*, *pali* helyett *csávó*, *falra lehet mászni* helyett *behalás*, *seggfej* helyett *a tököm tele volt*, *a falra mászok* helyett *hülyét kapok*, *meglép* helyett *megbugáz*, *marha* helyett *lúzer*, *gondolkodik* helyett *filózik* vagy *dumál*, *randevű* helyett *drót*, *Jézusmária* helyett *basszus*, a korábban üres helyeken pedig *baszki*. Gyönyörű fordítói lelemény zárja a 13. fejezetet, ahol Holden csak egy „Jó, hogy”-gyal (146) konstatálja, hogy egy prostituálnak nem köszönte meg az egyébként igénybe nem vett szolgáltatását (Gyepes Judit szó szerinti fordításában ezt mondja: „Örülök, hogy nem” [97]). Hasonlóan zseniális az olyan kamaszos töltelekszavak üres helyekre történő beszúrása, mint „Ja” (60). Ezekkel a változtatásokkal minden esetben hangsúlyosabbá, lendületesebbé, élőbbé válik Holden beszéde.

Végül szót kell ejtenünk a markánsabb új változat egy különös sajátosságáról: bár több az obszcén kifejezés a Barna-féle fordításban, a szöveg nem obszcénabb, hanem inkább egyenesebb, őszintébb lett. A mai tinédzsernyelvben a referenciális funkciót mintha felülírta volna a pragmatikai és emotív funkció, amennyiben – bár hemzsegek benne az obszcén, ordenáré, vulgáris kifejezések – mégsem közönséges vagy trágár. Bizonyosan vesztett obszcenitásából például a *kurva* szó, amely már nem denotációval, illetve referenciával bíró főnévként, hanem nyomatékosító mértékhatározóként használatos. Ezért nem obszcén a *baszki* sem: szintén nem referenciális jelentésében használják, hanem nyomatékot erősítő kötőszóként, amellyel egyszerűen azt jelzi beszélője, hogy komolyan gondolja, amit mond. Pragmatikai-emotív eszköz, és nem referenciális. Vagyis az obszcenitás a szóki-mondás hordozója: mintha a (felnőtt) mellébeszélés ellenpontozása volna, amitől igazán lendületesnek, élettől duzzadónak érezzük a tinédzsernyelvet. Az obszcén kifejezéseket bevonó regiszter funkciója Holden számára sem referenciális, inkább önazonossága megerősítésének eszköze, amely a beszélőnek a felnőttektől való távolságát, egyúttal a többi tinédzserrel való összetartozását hivatott hangsúlyozni. Hordozza továbbá a tinédzser érzésvilág legfontosabb jellemzőjét, az érzelmeit most megismerő, de azokat máris karakán módon vállaló kamasz elszántságát.

Mint minden jó újrafordítás, Barna Imréné is kijavítja az előzőbe óhatatlanul becsúszott félrefordításokat. Íme néhány példa, melyben lexikailag Barna fordítása a helyes:

get wise with her (79); **okoskodni** vele (78); **kikezdeni** vele (119)
quite touchy about anything like that, especially my father (1); az ilyesmire rém **érzékeny**, különösen az apám (5); Baromira **érzékeny** az ilyesmire különösen az apám (7)
those damn falsies that point all over the place (3); olyan nyavalyás **műhaj**, amelyet mostanában viselnek (6); ilyen idétlen, hegyes **szivacsmelltartót** visel (9)
He started buckling like a madman. (8); Mint egy őrült, elkezdett **csuklani** (11); **Kuncogni** kezdett, veszettül. (17)
Grand. There's a word I really hate. It's a phony. (9); Nem bírom ezt a szót. **Gennyes**. (13); Hú, de utálok ezt a szót. Mekkora **kamu**. (19)
full of perverts and morons. Screwballs all over the place. (61); tele van a legkülönbözőbb hülye meg perverz alakokkal. Csupa **homokos**. (61); perverzekkel és hülyékkel van teli. Csupa **lökött alakkal**. (92)
We were playing checkers (78); **Sakkoztunk** (77); **Dámáztunk** (116)
crumb-bum (98); **fatökű** (97); **balfasz** (146)

Az értelmi hibákon túl Barna a kontextuálisakat is kijavította, például a regiszterből kilógó kifejezéseket, amelyek az első fordításban kissé falsnak hatottak, mert szövegkoherenciát¹⁴ sértettek. Így például a *költséges* és a *szexualitás* nem igazán illik bele a kamasznyelvbe.

the more expensive a school is, the more crooks it has (4); Minél **költségesebb** egy iskola, annál több benne a link (7); Minél **drágább** egy isi, annál több benne a bugás, nem viccelek (11)

Sex is something I really don't understand too hot. (63); Ezt az egész **szexualitást** tulajdonképpen nem értem tökéletesen. (63); Nem igazán vágom én ezt a **szexdolgót**. (95)

És Barna kijavítja az intézménynév előtt megkövetelt magyar névelőhasználatot is, amely esetekben Gyepes az angol szabály szerint járt el, elhagyva a névelőt:

the day I left Pencey Prep (2); mikor otthagytam Penceyt (5); amikor dobbantottam **a** Pencey-ből (9)

Barna Imre fordítása azért kimagasló teljesítmény, mert nyelvezetében sikerül érzékeltetnie a kamasz szinte lírai őszinteségét és érzékenységét, valamint a felnőttvilág tagadását. Azért volt különösen nehéz feladat az újrafordítás, mert két előzményt is figyelembe kellett vennie. Mint minden fordítás, a célszöveg itt is dialógust folytat a forrásszöveggel, vagyis a *Rozsban a fogó* az eredetivel, a *The Catcher in the Rye*-jal. Ám új fordítás, ill. újrafordítás lévén, Barna Imrének tekintettel kel-

lett lennie arra is, hogy szövege saját kultikus fordítás-előzményével, Gyepes Judit *Zabhegyezőjével* is párbeszédben áll. Itt ugyanis az a különös eset áll fenn, amikor a forrásszöveg nemcsak az eredeti (amerikai) forráskultúrában élt már, hanem a célkultúrában is. És minthogy az 1964-es magyar fordítás már több mint ötven évvel korábban szinte beleégett a magyar irodalmi tudatba, különösen a magyar tinédzser szubkultúrába, a Gyepes-fordítás is forrásszövegnek számít. Az új fordítás magas színvonalon teljesítette feladatát: kétfelé figyelt és két irányból fogadta be a kulturális és nyelvi hatásokat, egyúttal a mai kultúrához igazította a kulturális közvetítés tárgyát.¹⁵

A *Nyúlcipő* szintén nagy népszerűségnek örvendett a hatvanas-hetvenes évek magyar könyvpiacán, fiatal és felnőtt olvasók között egyaránt. Updike évtizedeken át az egyik legolvasottabb kortárs amerikai prózaíró volt Amerikában, a *New Yorker* magazin köré tömörülő írócsoport legjelentősebb tagja Salinger után. A hétköznapi életélmények közvetítője, akit elsősorban az érdekel, hogy a legamerikaibbnak számító középosztálybeliek hogyan élnek meg a háború utáni évtizedeket, s milyen életfilozófiával szervezik legközvetlenebb – azaz családi, szerelmi, szexuális és baráti – kapcsolataikat. Regényeit egyfelől a társadalmi normáknak való megfelelés, másfelől az individuum és a belső parancsoknak való engedelmesség kérdéskörének szenteli. Lírai regényíróként mindenekelőtt az foglalkoztatja, miként van jelen a transzcendencia, a vallás vagy a vallás hiánya-válsága a család és az otthon hétköznapjaiban. Műveiben azt is bemutatja, ahogyan szerinte az amerikai társadalom szinte ellényegteleníti a férfiakat, s hogy a technológiai fejlődés és a szexuális forradalom miként járul hozzá a „férfiasság”, majd végül a hagyományos értékek hanyatlásához.

E problémakörnek szenteli legismertebb regényciklusát, a Nyúl-sorozatot, amelyet joggal tekinthetünk útregeynek, futásregénynek, illetve a futások pikareszk krónikájának. Harry Angstromot éppúgy hajtja a vad természeti ösztön és a gyorsaság szédülete, mint a szorongás és a félelem. Férfienergiája leginkább a futásban nyilvánul meg: ez hajtja, s a játékban és a fizikai teljesítményben a transzcendencia megnyilvánulásait éli meg. A sorozat első kötete a *Rabbit, Run*¹⁶ (1960), amelyben hétköznapi emberek életéről ír, ahol az öröm és a kötelesség, a szenvedély és az erkölcs, az értelmes (vagy annak tűnő) és a céltalan élet ütközik meg egymással. A regény főhőse Nyúl (Harry Angstrom), aki a középiskolában kiváló sportoló volt, az aranyérmes kosárlabdacsapat tagja, s a győzelmek révén az élet mámoros pillanatait élhette meg. Egész életében a mozgás, a változás és a változtatás szenvedélye hajtja: állandó kényszert érez a hely- és helyzetváltoztatásra, s a regény pergő narrációja éppen a főhős ilyen nyúlyszerű futásaira épül. A házasság és a munka a bezártság érzetét kelti benne, s mindkét kötöttség elől futva menekül. Előbb várandós feleségétől fut egy prostituálthoz, majd amikor értesítik, hogy feleségénél megindult a szülés, visszazalad az asszonyhoz – hogy azután újra elmeneküljön tőle és újszülött gyermeküktől egyaránt. Nyúl maga sem tudja, miért érzi néha a futásnak ezt az ellenállhatatlan parancsát, amelynek mindig kényszeresen engedelmeskedik. Ám a látszólag minden ok nélkül – és főként teljesen kiszámíthatatlanul – futásnak iramodó férfi közvetett módon rettenetes tragédiák okozója lesz: felesége, Janice újra inni kezd, s mikor részegen fekszik be a kádba újszülött kislányával, az megfullad a vízben. Nyúl pedig képtelen vállalni a felelőtlenség felelősségét, és a hűtlen elhagyás

bűnét is csak a templomban, és csak önmagától elvonatkoztatva fogadja el, nem saját személyes felelősségeként. Inkább újra nyakába veszi a világot.

A *Rabbit, Run* kiemelkedő narratív és nyelvi teljesítmény, amennyiben a futásuktól hajtott regénytempót rendre elbeszélő szünetek ellenpontozzák, különös egyensúlyt teremtve a mozgás és a megállás között. Nyúl kontemplációi fel-felfüggesztik a regényidőt, egyszerre adva mélységet és emelkedettséget a lírai elbeszélésnek. A két fordító – Réz Ádám és Gy. Horváth László – gondos eleganciával ülteti át magyarra ezeket a lírai-kontemplatív passzusokat. Első példám a regény elejéről veszem, amikor Nyúl „leszalad” a boltba, majd tovább, egyre messzebb feleségétől, egészen az egykori edző, Tothero házáig. A dicső múltba való visszatevés és a régi nagy sikerek tanújával való találkozás reménye bearanyozza, szinte transzcendens pillanattá változtatja a hétköznapi látképet. Az első narratív szünet a következőképp hangzik az eredetiben és a két magyar fordításban:

„The mountain brings dusk early to the town. Now, just a few minutes after six a day before the vernal equinox, all the houses and gravel-roofed factories and diagonal hillside streets are in the shadow that washes deep into the valley of farmland east of the mountain. Huts on the shadow's shore, twin rows of ranchhouses glare from their picture windows the reflection of the setting sun.”¹⁷

„A hegy miatt korán kezd sötétedni a városban. Most, hogy néhány perccel múlt hat óra, egy nappal a tavaszi napéjegyenlőség előtt, a házakat, a kátrányos tetejű gyárat és a ferdén kapaszkodó domboldali utcákat mind elnyelte már az árnyék, amely beleolvad a hegytől keletre elterülő termőföld völgyébe. Az árnyék peremén modern villák állnak, párhuzamos sorokban, és ablakfalaik mint a vetítógép lencséje sugározzák vissza a lenyugvó nap fényét.”¹⁸

„A hegy miatt korán alkonyodik Mt. Judge-ben. Most, alig valamivel hat után, egy nappal a tavaszi nap-éj egyenlőség előtt, minden házat, kavicstetejű gyárat és átlós hegyoldali utcát árnyékba borít a hegyről keletre eső völgybe leözönlő sötétség. Az árnyék peremén viskók, egyszintes épületek ikersorai vetik vissza panorámaablakaikból a lenyugvó nap tükörképét.”¹⁹

A környezet leírása, a fény és a sötétség találkozása az ember lakta vidékkel, továbbá a különleges időpont, a tavaszi nap-éj egyenlőség előtti nap afféle kegyelmi pillanatot sugall, amit a puritán fogalmazás epifániaként ír le. Bár nagyon szép Réz Ádám szövege is (az utolsó mondat félreértését leszámítva, amelyre később visszatérek), Gy. Horváth László itt is – mint egyébként végig a regényben – alázatos hűséggel követi az angol pontosságát, szikárságát és visszafogottságát, s ezzel az eredetivel egyenrangú módon teszi élményszerűvé a szöveget.

Hasonlóan meggyőzőek a lírai szünet egyéb esetei is, melyeket Gérard Genette „kontemplatív megtorpanásnak” nevez. Akár Genette szerint Proustnál, a leíró szü-

net Updike-nál sem „akad meg egy tárgyon vagy egy látványon anélkül, hogy ne felelne meg a hős [...] egy kontemplatív megtorpanásának, így a leíró rész soha nem lép ki a történeti időbeliségből”.²⁰

„grabbing anything to stuff into the emptiness [...] braces himself to leap the deep gulf between here and the moment when in the furry slant of morning sun the boy will appear, resurrected, in sopping diapers, beside the big bed.”²¹

„mindent megragad, hogy betöltse az űrt. [...] nekigyürkőzik, hogy átugorja azt a mély szakadékot, amely a mostani pillanatot a reggeltől elválasztja, amikor a gyerek vizes pelenkában megjelenik a rézsútós, bolyhos fényben a nagy ágy mellett, mint aki feltámadott.”²²

„mindent fölszed, amivel kitömhetné az űrt [...] nekirugaszkodik, hogy átugorja a mély szakadékot a most meg a között a pillanat között, amikor a reggeli nap bolyhos, ferde sugara oda nem csalja hozzá az életre kelt gyereket a lucskos pelenkájában.”²³

Ez a lírai passzus felfüggeszti ugyan a pillanatot, de valóban nem lép ki a történeti időbeliségből, hiszen a felfüggesztés nem narratív eszköz, hanem a cselekmény része: Nyúl az ébredés melankóliáját éli meg időbeli szakadékként. Updike-nak, mint az író társ, Ann Beattie megjegyzi, csodálatos tehetsége volt ahhoz, hogy kiemeljen valamit, és az a valami azután különválóságában ragyogjon.²⁴

„She lifts the living thing into air and hugs it against her sopping chest. Water pours off them onto the bathroom tiles. The little weightless body flops against her neck and a quick look of relief at the baby’s face gives a fantastic clotted impression. [...] Father, Father, beats against her head like physical blows. Though her wild heart bathes the universe in red, no spark kindles in the space between her arms; for all of her pouring prayers she doesn’t feel the faintest tremor of an answer in the darkness against her. [...] and she knows, knows, while knocks sound at the door, that the worst thing that has ever happened to any woman in the world has happened to her.”²⁵

„A magasba emeli a kis életet, aztán csuromvizes melléhez szorítja. Mindkettőjükéről ömlik a víz a fürdőszoba kőkockáira. A súlytalan kis test ernyedten dől a nyakához, és az a röpke, megkönnyebbült pillantás, amelyet Janice a csecsemő arcára vet, valami megdöbbentő képzetet idéz fel, valami alvadságot. [...] Atyám, Atyám, úgy zuhog a fejére, mint megannyi valóságos ütés. Bár szívének vad dobogása vörösbe fürdeti a világegyetemet, abban a térben, amit a karjai ölelnek át, nem gyullad szikra; hiába buzognak imái, még csak egy kis remegést sem kap válaszul abból a feketeségből, amelyet magához

szorít. [...] s mialatt odakinn dörömbölnek az ajtón, Janice tudván tudja, hogy megtörtént vele a legrosszabb dolog, ami asszonnyal valaha is megtörténhet ezen a világon.”²⁶

„Felemeli az eleven lényt a levegőbe, elázott mellére öleli. Szakad a víz mindkettőjükéről a csempepadlóra. A súlytalan kis test ernyedten borul a vállára, egy gyors, megkönnyebbült pillantás a baba arcába döbbenetes alvadtságot fed fel. [...] Atyám, Atyám, fizikai erővel püföli a fejét. Eszelős szíve vörösben fürdeti a világegyetemet, de a karjai közti úrben nem pattan szikra; hiába áradnak az imái, nem érez válaszremegést az ellene feszülő sötétben. [...] már tudja, tudja, miközben dörömbölést hall a bejárati ajtó felől, hogy megtörtént vele a legnagyobb szörnyűség, ami nővel csak megtörténhet.”²⁷

A gyermeke halálára ráébredő anya felismerése a cselekmény tragikus tetőpontját jelzi, amit hűen ad vissza mindkét fordítás: a pár napos újszülött élettelen marad, nem érinti meg az őt körülvevő forgatag, a zubogó víz vagy az asszony eszelős imája. A sötét csöndet is hiába töri meg a dörömbölés, az csak a szörnyű felismerést tudatosítja az anyában. A tragédia visszafordíthatatlanul megtörténtté válik; a leíró szünettel megállított regényidő pöröghet tovább.

Másutt kivonattal operál a narráció, amely éppen a narratív lendület gyorsításához járul hozzá. Ez kiváltképp az olyan passzusok esetében történik, amelyekben Harry legjellemzőbb tulajdonságáról, a futásról van szó, s a beszédtempó felpörgetése performatív módon a futás érzetét is adja. Ezekben az esetekben a magyar fordítások nagyon okosan élnek a magyar nyelv sűrítő, lendületgyorsító eszközeivel:

„This illusion trips him. His hands lift of their own and he feels the wind on his ears even before, his heels hitting heavily on the pavement at first but with an effortless gathering out of a kind of sweet panic growing lighter and quicker and quieter, he runs. Ah: runs. Runs.”²⁸

„szárnyára kapja valami édes réműlet, s ő szalad, egyre könnyebben, gyorsabban és nyugodtabban. Szalad, ó igen: szalad.”²⁹

A káprázat lökést ad neki. Keze magától emelkedik, de már előtte érzi a szelet a fülében, sarka lassan csattog a járdán, majd az édes pániktól máris könnyedebben, gyorsabban, és fut. Ó, hogy fut!”³⁰

Réz Ádám felpörgeti a szerkezetet, kihagyva az utalást a futó fülében hasogató szélre, a lába csattogását visszhangozó járdára, a menekülőben elhatalmasodó pánikra. Mindezt Gy. Horváth visszahozza a szövegbe – igaz, a lehető legszófukarabb módon, kihagyva a jelzőket és a határozókat.

Míg Réz Ádám fordítása számos esetben domesztikáló volt, addig Gy. Horváth Lászlóé inkább elidegenítőnek mondható. Ahol például az 1968-as fordításban Zimné és Zim úr (Angstrom úr, Angstromné, Springer úr, Springerné, Arnt kisasszony – sőt, Horace Smithné) volt, ott a 2018-asban Mrs. Zim és Mr. Zim (Mr. Angstrom,

Mrs. Angstrom, Mr. Springer, Mrs. Springer, Miss Arndt, Mrs. Horace Smith). Hasonló a helyzet a mértékegységekkel, a megszólításokkal és a mesefigurákkal. (Az alábbi példák esetén az első az angol eredetiből, az azt követő változat az 1968-as, az utolsó pedig a 2018-as magyar fordításból való – *a szerk.*)

[he's] six three (5); százkilencven **centi** magas (5); hat **láb** három **hüvelyk**, magas (7) *About five two* (56); Százhatvan **centi** sem lehetett (65); Talán öt **láb** két **hüvelyk** (73) „Mrs. Smith”, *Rabbit begins.* (191); **Kérem szépen** – kezdi Nyúl (225); **Mrs. Smith** – kezdi Nyúl. (254)

Give it to Mrs. Smith. (192); Add ide **Smith néni**nek. (226); Add ide **Mrs. Smith**nek. (254) *How do you do, Mrs. Pettigrew?* (205); Üdvözlöm, kedves **Tökmagné asszony!** (242); Hogy van, **Mrs. Pettigrew?** (271)

Gy. Horváth aktualizáló fordításában a magázásból tegezés lett (pl. két huszonhat éves – Nyúl és Ruth – között, akik ráadásul iskolatársak is voltak), a fordító elhagyta a már nem használatos kifejezéseket, és ahol csak lehetett, mai szlenget használt.

from a friend's shoulders (15); a **pajtások** válláról (17); valamelyik **barátja** válláról (21) *Serving Uncle* (54); **Samu bácsit** szolgáltam (62); **Uncle Samet** szolgáltam. (71) *I have to go to the john* (67); **Vécére** kell mennem. (78); Ki kell mennem a **klotyó-ra**. (88)

Were you really a hooper? (99); Te igazán **kurva** voltál? (115); Te tényleg **húha** voltál? (130)

Yes, sir. (235); **Igenis.** (277); **Igen, uram.** (312)

Réz Ádám szemérmesebb szóhasználatát Gy. Horváth szókimondóbbra változtatta:

Come on, now, be a pleasant cunt (65); Igazán, legyen már **kedves** egy kicsit. (75); Ugyan már, légy **kedves pina**. (85)

So dumb, really dumb. Screw her, just screw her. (113); Mit csináljak vele, **buta, mint a seggem.** (132); Milyen hülye ez, milyen ostoba. **Baszódjon meg, baszódjon meg.** (133)

Általánosságban elmondható, hogy míg Gy. Horváth László nagyobb hűséggel ülteti át az angol szöveget, Réz Ádám fordítása szabadabb: Réz gyakran él a stilisztikai kompenzáció eszközével, amennyiben hol beszúr az eredetiben nem létező mondatot, hol kivesz ott lévőt, elsősorban a szexjelenetek részleteinek leírásakor (Rézt talán a hivatalos szocialista prudéria elvárásai kényszerítették az efféle kihagyásokra).

He's a natural (6); Született tehetség. **Istenáldotta tehetség** (7); Született tehetség. (9) *Naturals know* (6) *It's all in how it feels.* (7); **Az anyját! Ez az! Hű!** (8); A született tehetségek tudják. A megérzés a lényeg. (9)

Funny how the passionate ones are often tight and dry and the slow ones wet. (24); – (28); Fura, hogy sokszor a szenvedélyesek a **szorosak** és **szárazak**, és a lassúak a **nedvesek**. (33) *They want you up and hard on their little ledge.* (24); – (28); Azt akarják, hogy **ke-ményen nyomakodj föl a kis polcukra.** (33)

Gy. Horváth általában konkrétabb kifejezéseket használ, amitől nemcsak pontosabb lesz a szöveg, de elevenebb is:

the scrape and snap of Keds on loose alley pebbles (5); [a kavics] **pattog a tornacipők** gumitalpa alatt (5); **Keds tornacipők csozzanása, csattogása** a sikátor laza kavicsán (7)

He sinks shots (7); **dobja** a kosarat (7); **suvasztja** be a labdát, **ejtve** (9)

has a vivid experience of her (12); egészen **közelről érzi** az asszonyt (13); **elevenen megtapasztalja** az asszonyt (16)

Bless that dope. (22); **Köszönöm**, te **liba**. (25); **Áldja meg** a teremtő azt az **esztelent**. (29)

Tothero was always known as a lech but never a queer. (41); Tothero baja, erről meg volt győződve, éppen ellenkezőleg, a **női nemmel kapcsolatos**. (47); Totherót mindig nagy **kujonnak ismerték, de homokos nem volt**. (54)

She becomes a liability that painfully weights the knot below his chest. (244); A birtokból **terhes kötelesség** lett, amely csak növeli a mellében azt a **fájó nyomást**. (288); **Teherré** válik, amely fájdalmasan nyomja azt a **görcsöt** a mellében. (324)

Vagyis Gy. Horváth a tornacipő márkáját is megadja (amint az angol is), a megfelelő magyar kifejezés helyett két igét használ a kosárba dobásra (*suvaszt, ejt*), egyértelműsíti a lehetséges szexuális orientációkat, és amikor csak lehet, szó szerinti fordításokkal éri el az értelmi hűséget. Ugyanakkor gyakran megtartja Réz Ádám szép és szellemes megoldásait:

Where's Tothero? [...] Totherowho? (151); Hol van Tothero? [...] **Kithero?** (178); Hol van Tothero? [...] **Kithero?** (201)

awakes before dawn being tipped again, frightened on the empty bed [...] He tries to sneak back into the dream he was having (199); még hajnal előtt fölébred, megint azzal a **billegő** érzéssel, rettegés fogja el az üres ágyon [...] Megpróbál **visszalopózni az álomba** (235); felriad még pirkadat előtt, megint az a **billenő** érzés, megretten az üres ágyon [...] Próbál **visszalopózni álmába** (264)

They cling together in a common darkness. (238); Egymásba kapaszkodnak a **közös sötétségben**. (281); Összekapaszkodnak a **közös sötétségben**. (317)

Ahol pedig szükséges volt, Gy. Horváth is kijavítja az 1968-as kiadás apróbb hibáit, tévesztéseit, félreértéseit:

Screw you. Just screw you. (13); Téged **meg kell kefélni, hogy befogd a szádat**. (14); **Baszódj meg. Baszódj meg**. (17)

twin rows of ranch-houses glare from their picture windows the reflection of the setting sun (18); ablakfalaik **mint a vetítógép lencséje sugározzák vissza** a lenyugvó nap fényét (20); **épületek ikersorai vetik vissza panorámaablakaikból** a lenyugvó nap **tükörképét** (24)

Amish (27); **ámenista** (31); **amish** (36)

Cotton and gulls in half-light (37); A **vászon**, a sirályok a félhomályban (42); **Gyapot**, sirályok a félfényben (49)

You're all right, honey. You're gone along all right. Oh yeas. You've had lessons. (42); **Minden rendben**, kicsikém. Ne izgulj, **benn vagy**. (48); **Jól van**, szivi. **Menni fog ez**. Áááá. Látom, **van benne gyakorlatod**. (55)
Are you really a rat? (99); És te igazán **strici** vagy? (115); Te tényleg **szar alak** vagy? (131)
the cereal drowned in milk (242); a **tészta úszik a tejben** (286); tebbe fojtott **zabpehely** (322)

Updike-nál szó sincs a megkefélés és az elhallgattatás kapcsolatáról; nem szerepel utalás vetítógépre és annak lencséjére; az *ámenista* nem az *Amish* magyar megfelelője; a *cotton* ez esetben nem *vászon*, hanem *gyapot*; a *you're gone all right* nem utal a „bentlétre” a szexuális aktusban; a *rat* nem *strici* (hacsak átvitt értelemben nem, de akkor nem az a kérdés, hogy ő *igazán* strici-e), s a zabpehely nem tészta. Ám az efféle félrefordítások nyilván nem róhatók fel a hatvanas évekbeli műfordítónak, akinek nem voltak amerikai helyi tapasztalatai, aki a nyugattól elzárt világban élt, akinek tartania kellett a szexuális szókimondást korlátozó kiadói cenzúráról, és minden bizonnyal a megfelelő kézikönyvek, köztük amerikai és magyar szlengszótárak nélkül volt kénytelen dolgozni – és persze az interneten sem kereshette ki a szavak denotációját és konnotációját. Rézzel ellentétben Gy. Horváth mindeme lehetőség birtokában javíthatta ki a tévesztéseket, amit kiválóan meg is tett.

Összefoglalásként elmondható, hogy Barna Imre és Gy. Horváth László elsőrangúan önálló műalkotást hozott létre a magyar irodalmi tudatban már több mint ötven éve élő amerikai regények újrafordításával. Mindkét fordítás esetében a 21. század elejének köznyelvét és szlengjét alkalmazó újraalkotásokról van szó. A korábbi domesztikáló fordítások helyett sokszor a forrásnyelv és -kultúra idegenségét érzékeltető, elidegenítő megoldásokat keresnek, egyúttal aktualizálják a szövegeket, és a tónuskövetés tekintetében is precizításra törekednek. Miközben referenciálisan nagyobb hűséggel ragaszkodnak az eredeti változatok gyakran vulgárisabb vagy obszcénabb regisztereihez, sikerül attitűdkövetőnek is megtartaniuk az új fordításokat. Élményszerű szövegeket alkottak, amelyek a művészi fordítás elsődleges hivatását, a kulturális közvetítést is magas színvonalon teljesítik.

JEGYZETEK

1. 2019-ben a Nyúl-sorozat második kötete, a *Rabbit Redux* (1971) újrafordítása is megjelent. Terjedelmi korlátok miatt azonban tanulmányomban csak a két korábbi munka, a *The Catcher in the Rye* és a *Rabbit, Run* fordításait tárgyalom.
2. J. D. Salinger, *The Catcher in the Rye*, Bantam Books, New York, 1964.
3. J. D. Salinger, *Rozsban a fogó*, ford. Barna Imre, Európa, Budapest, 2015.
4. J. D. Salinger, *Zabbegyező*, ford. Gyepes Judit, Európa, Budapest, 1964.
5. „younger generation conscious”; Edmund Wilson képzelt interjút idézi Ronald Berman, *The Great Gatsby and Modern Times*, University of Illinois Press, Urbana, 1996, 80.
6. Salinger, *Rozsban a fogó*, 130.
7. Kappanyos András, *Bajuszbügre, lefordítatlan. Műfordítás, adaptáció, kulturális transzfer*, Ballasi, Budapest, 2015, 24–25. Kappanyos értelmezésében alkalmazom a házasító, elidegenítő és aktualizáló fordítás fogalmait is.
8. *Uo.*, 99.

9. *Uo.*, 108.

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

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

12. Salinger, *Rozsban a fógó*, 251.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25. Updike, *Rabbit, Run*, 22–227.

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

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

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

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

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

CSATÓ PÉTER

Metalepszis és vallomásosság

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

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