

Vajna Ádám

„Annyit írok le, amennyit szükséges”

Kjell Askildsen és az amerikai minimalizmus

Bár az őket körülvevő társadalom, szociális hátterük, pályaképük, nyelvük, irodalmi közegük különbözik, egy dolog mindenképpen összeköti a 1929-es születésű dél-norvégiai Kjell Askildsent és az 1938-as születésű északnyugat-amerikai Raymond Carvert: mindketten elsősorban a novelláinak köszönhetik irodalmi pozíciójukat.

Az 1953-ban debütált Askildsent az egyik legfontosabb kortárs norvég íróként tartják számon, neve rendszeresen ott van a fogadóirodák norvég Nobel-esélyesei között, Jon Fosse és Karl Ove Knausgård mellett. Bár regényei is jelentek meg, leginkább a norvég novellairodalom megújítójaként hivatkoznak rá, ebben a megújításban pedig komoly szerepe van a legtöbbször minimalistaként definiált megszólalásmódjának. Raymond Carver első könyve csupán 1976-ban jelent meg, de már a 60-as évek elejétől kezdve publikált. Az ő másik műfaja a vers, de egyértelműen a novelláinak köszönhetően vált kora egyik legmeghatározóbb amerikai, és mondhatni, világirodalmi szerzőjévé. Neve szinte elválaszthatatlanul kapcsolódott össze az amerikai minimalizmussal, amelynek minden kétséget kizáróan ő a legismertebb képviselője.

Kettejük novelláinak összevetésével több kapcsolódási pont is felfedezhető Askildsen és Carver prózája között, ez pedig végeredményben oda vezet, hogy egy nem amerikai szerzőt is nyugodt szívvel olvashatunk az USA irodalmát többé-kevésbé behatárolható időkeretben meghatározó jelenség, az amerikai minimalizmus felől. Fontos azonban leszögezni, hogy Askildsen, Carver vagy más itt előforduló szerzők nem kizárólag minimalisták, és nem írható le feltétlenül minden írásuk ezzel a fogalommal.

Az irodalmi minimalizmus

„A lényeg, hogy a »minimalizmus« nem jó kifejezés”.¹ A kijelentés, amely a fogalom pontatlanságát kifogásolja, Kim A. Herzinger tollából származó, a témáról szóló egyik legmértékesebb esszéjében olvasható, amely a *Mississippi Review* minimalista prózájának szentelt számát nyitja. Az 1985-ös folyóiratszámot vendégszerkesztőként jegyző Herzinger még bízik abban, hogy talán később akad majd egy jobb

1 Kim A. Herzinger, „Introduction: On the New Fiction”, *Mississippi Review* 14, 1–2. sz. (1985): 7–22, 9.

kifejezés, több mint negyven év távlatából azonban tudjuk, hogy a minimalizmus címke használatban maradt, bár ez nem jelenti azt, hogy ne maradt volna ugyanolyan vitatott és nehezen megfogható. Mi értelme akkor mégis használni?

Természetesen egy bornak sem kell feltétlenül elolvasnunk a címkéjét, hogy élvezni tudjuk, azonban egy sommelier-től meglehetősen furcsa lenne, ha nem lenne tisztában a bor tulajdonságainak összességével. A tulajdonságok feltérképezésének egyik legalapvetőbb módszere pedig az összehasonlítás más borokkal. Az összehasonlítás viszont nemcsak valami értékének a felmérésére való, hanem arra is, hogy egy-egy tendenciaszerű változásról az irodalomban észlelhessük, mennyiben tud mást mutatni a korábbi normarendszerekhez képest, vagy adott esetben hol és miként kapcsolódik hozzájuk. Egy-egy ilyen normarendszer szempontjainak keretében pedig egyes írók egymáshoz való viszonyát is vizsgálhatjuk.²

Fontos leszögezni, hogy a minimalizmus fogalmát nem mint bármelyik irodalomtörténeti korban fellelhető, egyfajta szűkszavúságot, redukciót jelentő jellemzőként használom, hanem az amerikai próza azon tendenciáját jelölöm vele, mely „a hetvenes-nyolcvanas évtized fejleménye”, mely „a közvetlenül megelőző posztmodernizmushoz képest radikálisan új stílust képvisel”, és melynek prominens képviselői közé szokták sorolni Raymond Carvert, Ann Beattie-t, Frederick Barthelme-t, vagy éppen Jayne Anne Phillips-t.³

Mi jellemzi tehát ezt a fajta minimalizmust? Rengeteg definíció és összefoglalás született már az elmúlt negyven-ötven évben. Természetesen a legtöbb szerző a minimalizmust kizárólag amerikai jelenségként kezeli, így a fogalom irodalomtörténeti kontextusa is leginkább amerikai, és – amint a fenti idézetből is kitűnik – fontos kérdésnek látszik a posztmodernhez, azaz az egy generációval a minimalisták előtti szerzők (John Barth, Thomas Pynchon stb.) által folytatott irodalomhoz való viszonya. Azonban már szinte minden lehetséges értelmezés előkerült a minimalizmus és a posztmodern kettőseivel kapcsolatban. Csak említés szintjén: Diane Stevenson a *Minimalist Fiction and Critical Doctrine* (Minimalista próza és kritikai elmélet) című szövegét például egy sor minimalistának tekinthető szerző felsorolásával kezdi, majd kijelenti, hogy két közös vonás van bennük: amerikaiak és posztmodernek;⁴ azonban míg számára fel sem merül kérdésként, hogy valamiféle szembenállás lenne a két fogalom között, Françoise Sammarcelli a *What's Postmodern about Raymond Carver?* (Miben posztmodern Raymond Carver?) című írását azzal indítja, hogy már maga a címbéli kérdésfeltevés is paradoxonnak tűnhet, hiszen Carvert leginkább a realista tradícióhoz

2 Mivel nem célom mélyebben belemenni abba, hogy a minimalizmus irányzat, stílus, mód, műfaj vagy valami egészen más, René Wellek – eredetileg a romantikára alkalmazott – normarendszer kifejezését alkalmazom. Ez a tág, és épp ezért termékenyen használható fogalom, Wellek megfogalmazásában, „alkalmas a konvenciók, témák, filozófiák, stílusok és hasonlók jelölésére”. (René Wellek, „The Concept of »Romanticism« in Literary History. I. The Term »Romantic« and Its Derivatives”, *Comparative Literature* 1, 1. sz. (1949): 1–23, 2.)

3 Abádi Nagy Zoltán, *Az amerikai minimalista próza* (Budapest: Argumentum Kiadó, 1994), 15.

4 Diane Stevenson, „Minimalist Fiction and Critical Doctrine”, *Mississippi Review* 14, 1–2. sz. (1985): 83–89, 9.

szokták kapcsolni;⁵ Abádi Nagy Zoltán viszont a *Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction* (Minimalizmus vs. posztmodernizmus a kortárs amerikai prózában) című tanulmánya elején kijelenti, hogy számára a minimalizmus a kortárs amerikai prózában egyszerre kiterjesztése a posztmodernnek és lázadás is ellene.⁶ Látszólag egy másik dichotómiát használ John Barth az *A Few Words about Minimalism* (Néhány szó a minimalizmusról) című esszéjében. Nála a minimalista írókkal a maximalista írók állítódnak szembe, ha azonban megkapargatjuk a felszínt, arra jutunk, hogy valójában ő is minimalizmus és posztmodernizmus szembenállásáról beszél.⁷

A minimalizmus amerikai-sága azonban nemcsak az irodalomtörténetben való elhelyezésem érhető tetten, hanem egyesek szerint az ehhez a normarendszerhez tartozó írások tematikájában, az általuk ábrázolt közeg milyenségében is. A dán Karin Knudsen bevezetője a minimalizmushoz például érdekes aspektusát emeli ki a fogalom körüli beszédnek. „Egyes kritikusok nem hajlandóak másnak látni a minimalizmust, mint egyszerűen szociális dokumentarizmusnak, ami ráadásul még rosszul is van megírva”, foglalja össze Knudsen.⁸ Úgy tűnik tehát, hogy a minimalizmusnak – legalábbis amerikai kontextusban – lenne valamiféle erős társadalmi kötődése.

Carver második felesége, az egyébként szintén író Tess Gallagher Carver-interpretációjában még az is felmerül, hogy a szerző sikerében szerepe volt az amerikai politikai helyzetnek. A *Carver Country* (Carver-vidék) című könyvhöz írt bevezetőjében Gallagher arról ír, hogy Carver írásainak megjelenése egybeesett azzal a korszakkal, amikor a szegényebb rétegek kénytelenek lettek önmagukról gondoskodni: már a középosztálybeliek reménye is kezdett elszállni egy saját házra, vagy arra, hogy gyerekeiket egyetemre küldhessék, a munkásosztály számára pedig ekkor már egy ideje ez volt a valóság.⁹

Közben arról se feledkezzünk meg, hogy milyen egyéb címkék merültek fel még a minimalizmusról való beszéd kezdeteinél. Herzinger a következőket gyűjtötte össze: Dirty Realism (mocskos realizmus); New Realism (újrealizmus); Pop Realism (poprealizmus); Neo-Domestic Neo Realism (új, hazai újrealizmus), White Trash Fiction (fehér proli próza); Coke Fiction (Coca-Cola próza); „Post-Alcoholic Blue-Collar Minimalist Hyperrealism” (posztalkoholista, kékgalléros, minimalista hiperrealizmus); „Around-the-house-and-in-the-yard” Fiction („a ház körül és a kertben” próza); Wised Up Realism (okosított realizmus); TV Fiction (tévépróza); High Tech Fiction (high-tech próza); Designer Realism (dizájnerrealizmus); Extra-Realism (extrarealizmus); Post-Post-Modernism

5 Françoise Sammarcelli, „What’s Postmodern about Raymond Carver?”, in *Critical Insights: Raymond Carver*, ed. James Plath, 226–243 (Ipswich, Massachusetts: Salem Press, 2013), 226.

6 Zoltán Abádi Nagy, „Minimalism vs. Postmodernism in Contemporary American Fiction”, *Neohelicon* 28, 1. sz. (2001): 129–144, 129.

7 John Barth, „A Few Words about Minimalism”, *New York Times Book Review*, 1986. dec. 28., 25., 1

8 Karin Knudsen, „Minimalisme – en introduktion”, *Passage* 7, 11–12. sz. (1992): 113–122, 118.

9 Tess Gallagher, „Carver Country”, in *Carver Country: The World of Raymond Carver* (New York: Arcade Publishing, 2011), photo. Bob Adelman, intro. Tess Gallagher, 12–23, 15.

(posztposztmodernizmus).¹⁰ A legtöbb elnevezés már a nevében utal arra, hogy az új irányzat valamiféle kapcsolatban áll a korabeli valósággal, reflektál a szöveg létrejöttét körülvevő jelenre. Természetesen Herzinger megjegyzi, hogy ezek a kifejezések mind vagy preskriptívek, és erősen lekorlátozó jellegűek, vagy szimp-lán pontatlanok, vagy valami másból származtatottak, mindazonáltal az említett tendencia egyértelműen látszik rajtuk.

Diane Stevenson is a középosztály egyfajta ünnepléseként hivatkozik a Carverék által folytatott irodalomra, és erősen köti Amerikához a jelenséget, egy olyan Amerikához, amely szerinte középosztálybeli és meglegedett.¹¹

Ha az előbb felsorolt vélemények helytállóak lennének, az azt jelentené, hogy az amerikai minimalizmus fogalma problematikus lenne használható Askildsen írásaira. Már csak azért is, mert például, ami a középosztály kérdését illeti, annak norvég kontextusban nem igazán lenne relevanciája. Norvégiában, lévén sokkal egalitáriusabb társadalom, az USA-hoz képest nagyon kevés az olyan állampolgár, aki nem a középosztály része. Úgy vélem azonban, a minimalizmus elé helyezett amerikai jelzőnek sokkal inkább abban van szerepe, hogy valamiképpen jelezze, a minimalizmusról nem abban az értelemben van szó, ahogy például egy japán haiku vagy Samuel Beckett *Lélegzet* című harminc másodperces színdarabja minimalista.

A minimalizmus nem-amerikaisága

Természetesen van olyan is, aki szerint a társadalom mint téma nem különösebben fontos jellemzője a minimalizmusnak. Herzinger például meglepődve konstatálja, hogy a legtöbb kritikus szerint ezt a fajta irodalmat „*regionális dokumentarizmusnak* szánják, ami szellemileg illeszkedik az új amerikai politikához, illetve tükrözi az elmúlt időszak rossz közérzetét és erkölcsi zavarát kulturális és társadalmi téren”.¹² Úgy vélem, Herzingernek igaza van, a minimalizmusnak egyáltalán nem alapfeltétele, hogy a szociálisan elnyomottakról, valamely konkrét régióról, vagy éppen a középosztályról szóljon. „*A mód nem fejez ki előre meghatározott típusú tartalmat*”,¹³ jelenti ki Robert Charles Clark is.

Kevésbé szokványos megoldását adja a kérdésnek Hans Bertens és Theo D’haen könyve, az *American Literature: A History* (Egy amerikai irodalomtörténet). Az utóbbi szerző által jegyzett fejezetben egymás mellé helyeződik a *minimalizmus* és a *mocskos realizmus* irányzata, D’haen állítása pedig az, hogy előbbi címke a stílusra, utóbbi a tartalomra helyezi a hangsúlyt.¹⁴ A *mocskos realizmus* kifejezés kitalálója, Bill Buford szerint Carverék írógenerációját ugyanis az köti össze, hogy írásaik hétköznapi, munkás- vagy alsó-középosztálybeli amerikaiakról szólnak realista stílusban.¹⁵

A két fogalmat Robert Rebein is egyértelműen különválasztja egymástól a *Hicks, Tribes and Dirty Realists* (Prolik, törzsek és mocskos realisták) című könyvében, és Buford cikkét értékelve megjegyzi: „*tisztán technikai szempontból az új próza valóban minimalista volt [...], de realista is, amennyiben egy bizonyos társadalmi*

15 Bill Buford, „Dirty Realism: New Writing from America,” *Granta* 8 (1983): 4–5.

csoporthal (a munkásosztállyal) foglalkozott”.¹⁶ Tehát ő sem a minimalizmushoz köti a társadalmi osztályok problematikáját.

A *mocskos realizmus* kifejezés használata, és kifejezetten az *American Literature: A History* megközelítése azért szerencsés, mert mentesíti a minimalizmust attól, hogy feltétlenül szociálisan érzékeny irodalomként kelljen tekintsünk rá. Úgy foglalhatnánk össze a dolgot, hogy a legtöbb szöveg, ami mocskos realista, minimalista is, de nem minden szöveg, ami minimalista, mocskos realista is.

Kjell Askildsen és Raymond Carver minimalizmusa

Érdekes tendencia, hogy a minimalista szerzők nem veszik szívesen, ha minimalistának titulálják őket. Azt még nagyjából el lehet fogadni, amit Carver mond egy interjúban, miszerint „*van valami a »minimalista« kifejezésben, ami a látásmód és kivitelezés kevésségére utal, és ezt nem szeretem*”,¹⁷ viszont amikor egy Askildsen-interjúban bukkan fel ez a téma, teljesen egyértelmű, hogy a norvég író, de valószínűleg a kérdező sincs tisztában a fogalom ebben a dolgozatban is használt jelentésével. Askildsen ugyanis azt kéri ki magának, hogy ő nem ír tömören, röviden, hanem annyit ír le, amennyit szükséges.¹⁸ Ahhoz azonban, hogy minimalista műről beszéljünk, egyáltalán nem feltétel, hogy az adott írás rövid legyen. Ezt jól példázza az is, hogy a minimalizmussal kapcsolatba hozott szerzők szinte mind írtak regényt is a hetvenes-nyolcvanas években, például Ann Beattie a *Chilly Scenes of Winter* (Téli fagyos jelenetek), Frederick Barthelme pedig a *Second Marriage* (Második házasság) című könyvet.

Az értetlenség okát elsősorban az okozhatja, hogy a *minimalizmus* elnevezés – a *posztmodern* vagy *romantika* fogalmakkal szemben – utal a normarendszer egyik szembevetendő jellemzőjére, a kevésnek, kevesebbnek a preferálására, történések is az akármilyen formában. Amikor Askildsent a minimalizmussal hozom összefüggésbe, akkor én sem arra gondolok, hogy azért lenne minimalista, mert elsősorban rövidprózát ír, ráadásul többé-kevésbé redukált nyelven, hanem arra, hogy az írásainak jelentős része köthető az amerikai minimalizmus hagyományához. Egyetértek tehát Warren Motte azon kijelentésével, miszerint „*a minimalizmus nem korlátozódik az amerikai művészetre, hanem más kulturális horizontokon is virágzik*”,¹⁹ még úgy is, hogy Motte *Small Worlds: Minimalism in Contemporary French Literature* (Kis világok: minimalizmus a kortárs francia irodalomban) című

16 Robert Rebein, *Hicks, tribes, and dirty realists: American fiction after postmodernism* (Lexington: The University Press of Kentucky, 2009), 42.

17 Raymond Carver, „The Art of Fiction: Interview with Raymond Carver,” by Mona Simpson and Lewis Buzbee, *The Paris Review*, 2. sz. (1983): 193–221, 199.

18 Kjell Askildsen, „Å si det nødvendige: intervju med Kjell Askildsen” av Cathrine Sandnes, *Samtiden* 9, 3. sz. (2009): 11–24, 22.

19 Warren Motte, *Small worlds: minimalism in contemporary French literature* (Lincoln etc.: University of Nebraska Press, 1999), 2.

könyvének komoly hiányossága, hogy meglehetősen reflektálatlanul dolgozik az amerikai minimalizmus fogalmával.²⁰

Fontos vállalkozás a fogalom kiterjesztésével kapcsolatban Arthur M. Saltzmann *To See the World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism* (Egy homokszemben látni a világot: az irodalmi minimalizmus kiterjesztése) című tanulmánya, amelyben a minimalizmust stílusprogram helyett a kérdezés egy módjaként igyekszik újradefiniálni, vagyis arra koncentrál, hogy miképpen tesz fel kérdéseket ez a fajta irodalom a mindenkori jelennel kapcsolatban. Saltzmann érdekes megvilágításba helyezi Nicholas Baker *The Mezzanine* (A félemelet) című regényének egy idézetét: „Kifejezetten érdekesnek találtam a tényt, hogy bármi, függetlenül attól, milyen durva, rozsdás, piszkos, vagy más módon diszkreditált volt, jól nézett ki, ha egy fehér anyagdarab vagy bármilyen tiszta háttér elé tetted.”²¹ Saltzmann megjegyzi, hogy valami hasonló jellemzi Baker formai esztétikáját is. Ez az idézet azonban remekül összefoglalja a minimalizmus egyik alapvetését is: a mód, amellyel a világ lecsapódik a minimalista műben, a szikár, steril ábrázolás teszi a tárgyat izgalmassá, helyezi olyan megvilágításba, amely újat tud nyújtani.

Természetesen, mint szinte minden analógia, ez is sántít kicsit, ugyanis nem utal a minimalizmust gyakran jellemző kihagyásokra. Márpedig létezik olyan vélemény, mely szerint a minimalizmus a kihagyásokkal kompenzálja azt, hogy nem érdekes, amiről az írás szól. Clark szerint a kihagyások célja gyakran az, hogy „mélységet adjon a történeteknek, amelyek elsőre felületesnek vagy befejezetlennek tűnhetnek”.²² Mindenesetre a kérdezés módja már olyan jellemzőnek tűnik, amely összekötheti Askildsent és a minimalizmust.

Mit lehet tehát elmondani arról a módról, amivel a minimalizmus és Kjell Askildsen novellái a világhoz közelítenek, legyen az a világ akármilyen is? Ha egy pillanatra visszatérünk az előbbi fehér zsebkendő analógiához, akkor az ott leírtakat tudományosabban megfogalmazva azt mondhatnánk: a minimalista írás befogadásakor az olvasó teremti meg a mű kontextusát, és ezáltal ruházza fel jelentéssel, jelentőséggel. Ahogy John Biguenet is írja – a diskurzusba a szerző fogalmát is bevonva –, a modern világban a szerző nem egyszerűen láthatatlan a műben, hanem valójában irreleváns kategória, amikor a műről beszélünk, hiszen teljesen lemond az autoritásról.²³ A minimalista próza kis túlzással az olvasóra hagyja a mű elkészítését, finomabban mondva arra „készteti (és bizonyos esetekben kényszeríti) a közönséget, hogy megfontolja a saját maga bevonását az olvasás esztétikai

20 A könyv bevezetőjében például Motte felsorol több mint 30 kortárs francia író, akiket a minimalizmushoz kapcsol, de a következő bekezdésben kiderül, őket valójában csak az köti össze, hogy mindannyian használják a formai gazdaságosság elvét írásaikban.

21 Arthur M. Saltzman, „To See a World in a Grain of Sand: Expanding Literary Minimalism,” *Contemporary Literature* 31, 4. sz. (1990): 423–433, 425.

22 Robert Charles Clark, „Keeping the Reader in the House: American Minimalism, Literary Impressionism, and Raymond Carver’s »Cathedral«”, *Journal of Modern Literature* 36, 1. sz. (2012): 104–118, 106.

23 John Biguenet, „Notes of a Disaffected Reader: The Origins of Minimalism”, *Mississippi Review* 14, 1–2 sz. (1985): 40–45, 44.

pillanatába”.²⁴ Ebből Biguenet azt a következtetést vonja le, hogy „a minimalisták Derrida rabszolgái”, sőt, „a minimalista írók megszűnnek szerzőnek lenni”.²⁵ Tény, hogy az egyik legtöbbször emlegetett minimalista jellemző a szenvtelen elbeszélés, amelynek egyik elősegítője, ha nem is a szerző, de a narrátor személytelensége. Abádi Nagy szerint ez utóbbi „azon kevés tételek közé tartozik, melyek az amerikai minimalista próza teljes volumenére érvényesek, kivétel nélkül”.²⁶

Az egyes szám harmadik személyű elbeszélésmód vizsgálatához érdemes egybevetni Carver kötetben 1976-ban megjelent *Nem ők a te férjed* (They're Not Your Husband) és Askildsen 1982-es *A szalmakalap* (Solhatt) című novelláját. Mindkét novella középpontjában egy párkapcsolati konfliktus áll, amelyet valamilyen változtatás hivatott feloldani, természetesen sikertelenül, hiszen a probléma sokkal mélyebben gyökerezik annál, mint ami a felszínen, azaz a novellában látszik. Ezt a tapasztalatot egyszerre közvetíti hasonlóan és különbözően Carver és Askildsen.

Bár a narrátor egyik esetben sem utal saját magára személyes névmással, vagyis Wayne C. Booth terminológiájával *dramatizálatlan*²⁷ marad, ez mégsem jelenti azt, hogy működését láthatatlanná tenné. Az éber olvasó már az első mondatban kiszűrhatja a narrátor erős jelenlétét: Carvernél azonnal megtudjuk a főszereplő foglalkozását, Askildsennél pedig az első mondat második tagmondatában kiderül, hogy a szereplők régóta ültek már csendben. Vagyis a narrátor azonnal jelzi, hogy jelen van, és ő dönti el, mit fontos közölni és mit nem, mert minden információhoz hozzáfér. Booth szavaival, „az imperszonális narráció egyáltalán nem jelent a mindent tudástól való mentességet”.²⁸

Amiben elsőre némi különbség mutatkozik a két szöveg között, az az elbeszélő és a karakterek, illetve leginkább a fokalizált karakter közötti távolság kérdése. „A gondolatok és az érzelmek inkább sejtetve vannak, semmint kimondva”,²⁹ írja Clark a minimalizmusról, és ennek a kritériumnak Carver első pillantásra kétséget kizáróan jobban megfelel, mint Askildsen. Utóbbi novellájában a narrátor húsznál is többször tudósít a férfi szereplő gondolatairól (ritkábban érzéseiről), viszont a *Nem ők a te férjed*ben is van példa ilyesmire, négy alkalommal. Azonban a végeredmény szempontjából már nincs ekkora különbség a két szöveg között. Hiába tudunk meg többet közvetlenül a főszereplő gondolatairól a *Szalmakalap*ban, ez valójában mégsem segíti az értelmezést, nem tölti ki a kihagyások által hagyott űrt, mert az erősen egy karakter szemszögéből láttatott történetben ez a karakter ugyanúgy el van veszve, ahogy az olvasó. Nem ad megbízható értelmezést a

24 Thomas Phillips, *The Subject of Minimalism: On Aesthetics, Agency, and Becoming* (New York: Palgrave Macmillan, 2013), 13.

25 Biguenet, „Notes of a...”, 45.

26 Abádi Nagy Zoltán, „Minimalizmus és narratív technika”, *Irodalomtörténet* 74, 1–2. sz. (1993): 311–323, 312.

27 Booth azt írja erről a módról, hogy „a szerző expliciten elhelyez egy narrátort a szövegben, még akkor is, ha egyáltalán nem ad neki személyes jellemzőket” – Wayne C. Booth, *The Rhetoric of Fiction* (Chicago etc.: The University of Chicago Press, 1983²), 152.

28 Booth, *The Rhetoric...*, 161.

29 Clark, *American Literary...*, 26.

történeseknek, hanem leginkább találgat, kérdéseket tesz fel magának, amikre ugyanúgy nem tud választ adni, ahogy mi sem, például: „*Arra gondolt: Hogy értette azt, hogy benned nincs [emberi szokás].*”³⁰ Vagy ha mégis megenged magának valamiféle értelmezést, az sokkal inkább lesz elhamarkodott, hirtelen jött gondolat, mint elmélkedés: „*Azt gondolta: Most úgy tesz, mintha minden rendben volna, főleg nekem játszik, nem fogok könnyörögni.*”³¹

A múlt idő ellenére az elbeszélő nem egy, az eseményekre visszagondoló, feldolgozó-analizáló perspektívából próbálja megfejteni a történeket, hanem mintha egy részletet kiragadva a valóságból, megmutatná azt. Ebből a szempontból nem is igazán van jelentősége annak, hogy milyen ideidőben zajlanak az események, bár Kim A. Herzinger szerint a minimalista művek egyik jellemzője, hogy gyakran íródnak jelen időben.³² A különbség tehát leginkább abban van, hogy Carvernél még csak a kérdések sem tevődnek fel, a szereplő látszólag csak csinálja, amit csinál, anélkül, hogy reflektálna akár csak a saját lépéseire. Végeredményben azonban mindkét novella igazolja azt, hogy „*[a minimalisták] nem hajlandóak szociológusnak, pszichológusnak vagy moralistának mutatni magukat.*”³³

Ráadásul Askildsen írásai között is találunk olyat, az 1996-os *Egy nagyszerű helyet* (Et deilig sted), amelyből teljesen hiányzik az érzelem- és gondolatközvetítés. És bár Carver az 1983-as *Katedrális* (Cathedral) című kötetében – amelyet gyakran szoktak úgy emlegetni, mint Carver nem minimalista kötetét – a címadó novella rendszeresen él az elbeszélő-főszereplő gondolatainak kimondásával, itt is az történik, ami a minimalista novellisztikában oly gyakran: a narrátor „*azt akarja az olvasóktól, hogy levonják a saját következtetéseiket.*”³⁴ Például amikor arról számol be, hogy a felesége jóbarátja, a vendégségbe érkező vak férfi által küldött egyik kazettát akarták meghallgatni a feleségével, mert azon az énelbeszélő is szóba kerül, de pont a róla szóló részig nem jutottak el, akkor ő ezt csak ennyivel nyugtázza: „*Talán így is volt rendjén. Hallottam, amit hallani akartam.*”³⁵ Hasonló módon jár el Askildsen főhőse, az 1999-es *Martin Hansen kószálásaiban* (Martin Hansens utflukt): „*...eszembe jutott valami, amit apám ismételtetett, amikor gyermekkoromban, ha megtagadtak tőlem valamit, azt mondtam: Akarom! Apa azt mondta: A te akarod az én nadrágzsebemben van, és én életemben először tűnődtem el azon, hogy mi köze volt a nadrágzsebnek bármihez.*”³⁶ És bár pár sorral lejjebb még ehhez hozzájön egy félmondat: „*vajon a saját akaratát is ott tartotta?*”³⁷ az elbeszélő mégsem segíti az olvasót az értelmezésben.

30 Kjell Askildsen, *Úgy mint azelőtt*, ford. Pap Vera-Ágnes (Budapest: Európa Könyvkiadó, 2012), 66.

31 Askildsen, *Úgy mint...*, 69. – „Han tenkte: Hun later som ingenting, gjerne for meg, jeg skal ikke krysse henne.” (204.)

32 Kim A. Herzinger, „Minimalism as a Postmodernism: Some Introductory Notes”, *New Orleans Review* 16, 3 sz. (1989): 73–81, idézi Motte, *Small worlds...*, 23.

33 Herzinger, „Introduction...”, 16.

34 Clark, „Keeping the Reader...”, 108.

35 Raymond Carver, *Katedrális*, ford. Barabás András (Budapest: Magvető, 2011), 232.

36 Askildsen, *Úgy mint...*, 25.

37 Uo.

Ha ezeknél a részleteknél az elbeszélő megfejtené a saját kijelentéseit, az mindenképpen a novella élvezhetősége ellen hatna, egy fontos feszültségkeltő elem veszne el befogadó és szöveg viszonyában, így azonban az olvasó arra van kényszerítve, hogy kiegészítse a narratívát, próbálja kikövetkeztetni a szereplők személyiségét, frusztrációja mögötti okokat. Ez tehát az ábrázolásnak, kérdésnek az a módja, amely elvezet Thomas Phillips megállapításához, miszerint a minimalizmus „a megszokottat újra érdekessé teszi, és megpróbál meggyőzni minket arról, hogy a mindennapi tapasztalataink látszólagos banalitása azonnali, közvetlen vizsgálatot igényel”.³⁸

Felmerülhetne annak a lehetősége is, hogy a szereplők szűkszavúságának, önkifejezésük nehézségének okát az alacsony társadalmi státusukban keressük. Ilyesmire utalhat Knudsen is, amikor a minimalizmus karakterjegyei közé sorolja, hogy olyan embereket ábrázol, akik nem képesek kommunikálni és kifejezni a gondolataikat.³⁹ Azonban a szereplők ezen jellemzője nem kapcsolható egyértelműen a műveltséghez, társadalmi osztályhoz. Askildsen szereplőinél semmi nem utal arra, hogy alsóbb osztályokból jönnének, a könyveiről születő kritikáknak mégis visszatérő eleme a szereplők szűkszavúságára való reflektálás. Sindre Hovdenakk például a legutóbbi, 2015-ben megjelent *Vennskapets pris* (A barátság ára) című novelláskötetéről írja, hogy „mint korábban annyiszor, a szerzőnél most is a távolságról és a hallgatásról van szó”.⁴⁰ A címadó novella remek példája ennek a jelenségnek, a következő párbeszéd-részlet is ebből az írásból van:

Úgy gondoltam, mivel ő akart találkozni, biztosan beszélni szeretne valamiről, úgyhogy megszólaltam:

– Szóval?

– Szóval – ismételte meg, majd rövid szünet után hozzátette: egészségünkre.

Lehúztam az aperitifet, és azt mondtam, ki kell mennem a mosdóba.⁴¹

A novellában ráadásul még szóba is kerül a szűkszavúság, mivel az adja a két egykori barát közti konfliktus alapját, hogy amelyikük a találkozót kérte, nem hajlandó beszélgetni; „...nem gondoltam, hogy megállás nélkül beszélünk kellene”,⁴² jelenti ki a szöveg vége felé, amikor az elbeszélő hangot ad emiatti frusztrációjának.

Carver kötetben 1976-ban megjelent *Miért nem táncoltok?* (Why don't you dance?) című prózájában is központi kérdés a kommunikáció. Például a hálósobabútorait általunk ismeretlen okból a háza elé kipakoló férfi nem hajlandó részt venni az egyik legalapvetőbb kommunikációs sémában, az

38 Phillips, *The Subject of...*, 4.

39 Knudsen, „Minimalisme...”, 117.

40 Sindre Hovdenakk, *Historisk comeback for Kjell Askildsen: Bokanmeldelse: Kjell Askildsen „Vennskapets pris”* hozzáférés: 2018.12.16, <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/B85Aw/historisk-comeback-for-kjell-askildsen-bokanmeldelse-kjell-askildsen-vennskapets-pris>

41 Kjell Askildsen, „A barátság ára”, ford. Vajna Ádám, *Észak* 1, 3. sz. (2018): 89–92., 90.

42 Kjell Askildsen, „A barátság...”, 91.

alkudozásban, mind a kétszer elfogadja a tíz dollárral kevesebbet ajánló, az egész furcsa jelenséget garázsvásárnak néző pár ajánlatát. A meglehetősen különös, de alapvetően nem valószerűtlen történéseket felvonultató novella ráadásul azzal zárul, hogy a lány hetekkel később a sztorit meséli, azonban valamiért nem elégedett a saját elbeszélői képességével. Az írás ugyanis a következő mondatokkal fejeződik be: „Több is volt a történetben, tudta jól, de nem volt képes szavakba önteni. Egy idő után nem is beszélt róla többé.”⁴³

Ahogy azt már némileg érintettük, nemcsak a szereplők kommunikációs készségei szegényesek, hanem a novella elbeszélői nyelve is. „A nyelv: egyszerű és direkt”, „a narrátorok nem gyakran használnak választékos mellékneveket”, és „ritkán adnak dagályos leírásokat a látványról”⁴⁴ – ezek mind Clark kijelentései a minimalista novellák nyelvezetéről. Hogyan érvényesül Askildsennél ez a fajta nyelvi „szegénység”? Øystein Rottem az 1996-os *Hundene i Thessaloniki* (Thesszaloniki kutyák) című Askildsen-kötetről írt kritikájában ennek egyik módozatára hívja fel a figyelmet: „Nézzük meg például a párbeszédék igéit. Itt hasonlóan korlátozottak a variációk, mint a szereplők tevékenységeinél. »Mondta«, »mondta«, »mondta«, ismétlődik, miközben a szereplők rágyújtanak egy cigarettára, kinyitnak egy borosüveget, kiülnek a verandára, elmennek étterembe, megisznak egy korsó sört – újra és újra.”⁴⁵ A később született *A barátság ára* című novellában is csak a „sa” (mondta) igét használja az elbeszélő, a *Miért nem táncoltok?*-ban pedig szinte kizárólag a „said” (mondta) fordul elő, az egyetlen kivétel az egyik kérdőmondat után felbukkanó „asked” (kérdezte) ige. Mindez akkor is feltűnő, ha az angol és a norvég prózanyelvben sokkal ritkább az ezeket az igéket kiváltó szavak használata, mint a magyarban.

A nyelvi megformáltság tekintetében mindkét szerző vonzódik az egyszerű, dísztelen mondatokhoz. Erlend Fugleberg Bruaset Askildsen 1991-es *Johannes' oppmunntrende begravelse* (Johannes bízató temetése) című novellájáról írja, hogy „az egyszerű formanyelv olyan mondatszerkezeteken keresztül teremődik meg, amelyek csak a legalapvetőbbeket és a legfontosabbakat írják le, és minden mást kihagyunk”.⁴⁶ Ez a mondat azonban akár Carverről is szólhatna. Az egyik leghíresebb novellájában, az 1981-es *Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk?*-ben (*What We Talk About When We Talk About Love*) például a beszélgetés alapjául szolgáló két anekdota közül az egyik a következő mondatban összegződik: „Terri elmondta, hogy az a férfi, akivel Mel előtt élt együtt, annyira szerette őt, hogy megpróbálta megölni.”⁴⁷ Brian Stonehill szerint is ezen a mondaton keresztül ragadható meg remekül „Carver

43 Raymond Carver, *Kezdők*, ford. Barabás András (Budapest: Magvető, 2010), 12.

44 Clark, „Keeping the Reader...”, 106.

45 Øystein Rottem, „Raffinert, polert, uten sprekker”, *Dagbladet*, 1999. márc. 10., 18.

46 Erlend Fugleberg Bruaset, „Det finnes for mange fine ord i verden”: *En studie av sjangerfeltet kortprosa i lys av Kjell Askildsens »Johannes' oppmunntrende begravelse«* og Tor Ulvens *Fortæring* (MA-szakdolgozat, Universitetet i Bergen, 2013), 34.

47 Raymond Carver, „Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk”, ford. Matolcsi Gábor, in: Raymond Carver, *Nem ők a te férjed*, 63–73. (Pozsony: Kalligram, 1997).

jellegetes stílusának »alig berendezett« természete”.⁴⁸ A mindenféle fölösleget elhagyó mondatszerkesztés mellett, ahogy az a „said” szónál már előkerült, az eredetiben a fogalmazás repetitív természete is szembeűnő, nemcsak az idézett mondatban, de már magánál a címnél is. Ismétlődések, monotonitás megfigyelhető Askildsennél is, a következő részlet az 1982-es *Semmit semmiért* (*Ingenting for ingenting*) című novellából van: „Aztán csak űlt és elképzelte. Egy idő után azt gondolta: *Senki nem tudja, mire gondolok. Képzeld el, ha Ingrid tudná, hogy most épp mire gondolok.*” (kiemelések tőlem)⁴⁹

Az egyszerű nyelvezetnek része lehetne az átvitt értelem, a szimbólumok hiánya is. A helyzet azonban nem ilyen egyszerű. Például hiába jelenti ki Askildsen egy interjúban, hogy „tudatosan soha egyetlen művemben sem használtam még szimbólumot”,⁵⁰ később mégis el kell ismerje, hogy lehet néha igaza annak, aki ilyesmiket olvas bele a műveibe. Erre ugyanis gyakran adnak lehetőséget a szövegek, teljesen függetlenül a szerző szándékától. Ilyen szimbólum lehet két, már alaphól kiemelt pozícióban, címben szerepeltetett tárgy, a szalmakalap a *Szalmakalapban*, illetve a dzsóker az 1991-es *A dzsóker* (*Jokeren*) című novellában. „Ha Jugoszláviában leszünk, megveszem magamnak azt a szalmakalapot, amit tavaly elmulasztottam megvásárolni”⁵¹ – jelenti ki a feleség az előbbi szöveg legelején, és bár a kalap mint tárgy nem tér vissza a novellában, ez a mondat mégis érdekes viszonyban áll az utolsó kijelentéssel: „Tudod, hogy nem tettem volna meg, ha helytelennek tartod.”⁵² Utóbbi mondat már arra vonatkozik, hogy a nő a férje akarata ellenére munkát vállalt, amibe a férfi végül is belenyugszik, de azért kijelenti, „de továbbra is azt kell tenned, amit én mondok”.⁵³ A szalmakalap így utólag egyszerűre válik a szabadság és a kötöttség kettős szimbólumává, hiszen, akárcsak az állásról, látszólag egyedül a nő dönt róla, mégsem csak rajta múlik a megszerzése, hiszen a Jugoszláviába utazás is a férjjel együtt történik. A dzsókerben az énelbeszélő Joachimot végül elhagyó Lucy által szinte rituálisan elégetett kártyalap egy értelmezésekre különösen nyitott motívumként lép fel, melyek közül a legegyszerűbb talán a Joachim mint dzsóker értelmezés. A kritika Carverrel kapcsolatban is szokott szimbólumokban gondolkodni. A *Jól jön ilyenkor az a pár falat* (*Small, Good Thing*) például William L. Stull szerint „a napfelkeltével végződik, a feltámadás klasszikus szimbólumával”.⁵⁴

48 Brian Stonehill, „Brian Stonehill on the Anecdotes in the Story,” in *Bloom’s Major Short Story Writers: Raymond Carver*, ed., intro. Harold Bloom, 75–77. (Broomall: Chelsea House Publishers, 2002), 76.

49 Askildsen, *Úgy mint...*, 207. (A norvégban még inkább szembeűnő a monotonitás, ott ebben a részletben ötször ismétlődnek a *tenke* [gondol] ige különböző alakjai.)

50 Alf van der Hagen, „Solskinshistorier?: De stygge historiene kan være veldig pene når det kommer til stykket”, in red. Alf van der Hagen: *Dialoger* (Oslo: Oktober Forlaget, 1993), 9–32, 32.

51 Askildsen, *Úgy mint...*, 65.

52 Askildsen, *Úgy mint...*, 76.

53 Uo.

54 William L. Stull, „Beyond Hopelessville: Another Side of Raymond Carver”, *Philological Quarterly* 64, 1. sz. (1985): 1–15, idézi Jon Powell, „The stories of Raymond Carver: The menace of perpetual uncertainty”, *Studies in Short Fiction* 31, 4. sz. (1994): 647–656, 652.

Ha a leírásokat vizsgáljuk, szintén sok hasonlóságot találunk a két szerző között. Már az is ebbe az irányba mutat, hogy Askildsen és Carver prózáját is gyakran szokták Ernest Hemingway-éhez hasonlítani.⁵⁵ Azonban akárcsak Hemingway, az itt vizsgált két szerző sem számúzi az egyes esetekben hangulatkelő leírásokat, amelyekbe az ilyesmire nyitott olvasat akár szimbólumokat is beleláthat. Askildsennél nehezebb példát találni a látvány kifejezetten leíró részekkel való bemutatására, de például az *Egy nagyszerű helyben* (Et deilig sted) előfordul ilyesmi: „A hegyek fölött, keleten sápadtan világított a holdsarló. A levegő mozdulatlan volt, a tenger szinte hangtalanul csapódott a part köveinek.”⁵⁶

Carvertől könnyebb példát hozni, az 1981-ben megjelent *Beszélni kell* (A Serious Talk) című novellájában így hangzik egy, a történetvezetés szempontjából főlőslegesnek látszó, de valójában kifejezetten hatásos leírás: „A karácsonyfa pislogva világított. A kanapé egyik végében egy halom színes selyempapír és fényes doboz. Az étkezőasztal közepén egy petrezselymes tálon, mint valami megtépázott fészekben, félig lerágott bőrös pulykatetem.”⁵⁷ Clark az ehhez hasonló részletek felbukkanását az irodalmi impresszionizmusig vezeti vissza, ahová olyan szerzőket sorol, mint Ernest Hemingway, Joseph Conrad, vagy éppen Anton Csehov. Az impresszionista és a minimalista próza kapcsolatáról pedig azt írja, „mindkét mód az érzékszervi tapasztalat közvetlenségét hangsúlyozza; az elbeszélők beszámolnak eseményekről, de nem magyarázzák meg azok morális vagy filozófiai jelentőségét”.⁵⁸ Javarészt ennek köszönhető, hogy sok esetben úgy tűnik, felesleges részletekről kapunk információkat, mint amikor Carver elbeszélője közli az 1976-os *Esti tanfolyam* (Night School) című szövegben, hogy „ketten a bejárat mellett csocsóztak”,⁵⁹ de sem előtte, sem utána nem ír róluk semmit; vagy amikor Askildsen narrátora az 1982-es *Úgy mint azelőttben* (Alt som før) megjegyzi, „a felszolgáló és a skót sakkoztak”.⁶⁰

Az egyébként visszafogott prózanyelv miatt az ilyen részletek a szorosabb olvasás során kilógnak a szövegből. Az elbeszélő, ahogy már említettem, általában kevés fogódzót ad, emiatt pedig „minden [szónak] nagyobb jelentősége lesz az értelmezés szempontjából”.⁶¹ Tehát a szöveg kifejezetten arra készlet, hogy megtaláljuk az okát annak, miért épp a fent is említett részletekről tudósít a narrátor, és miért nem másról, vagy másról is. Azonban, ahogy ezeken a példákön is látszik, az egyszerű találgatáson, vagy esetleg az ilyen részletek fölötti átsikláson kívül mást nem tehetünk. Ahogy azt a minimalista novellától megszokhattuk,

55 Vö. Øystein Rottem, *Norges litteraturhistorie: Etterkrigslitteraturen*, bd 2. (Oslo: Cappelen, 1997), 104.; Andersen, *Norsk litteraturhistorie...*, 476., illetve Arthur F. Bethea, „Raymond Carver’s Inheritance from Ernest Hemingway’s Literary Technique”, *The Hemingway Review* 26, 2. sz. (2007): 89–104.

56 Askildsen, *Úgy mint...*, 185.

57 Raymond Carver, „Beszélni kell”, ford. Matolcsi Gábor, in: Raymond Carver, *Nem ők a te férjed*, 52–56., (Pozsony: Kalligram, 1997) 53.

58 Clark, „Keeping the Reader...”, 110.

59 Raymond Carver, *Befognád, ha szépen kérlek?*, ford. Barabás András (Budapest: Magvető, 2011), 108.

60 Askildsen, *Úgy mint...*, 131.

61 Clark, „Keeping the Reader...”, 106.

nincsen egyetlen, minden kétségünket feloldó helyes megfejtés. A narrátor lát-
szólag nem válogatja meg rendesen, hogy mit közöl, így pedig felmerülhetne,
hogy a szöveg a hétköznapi, szóbeli történetmesélést imitálja, ahol nem ritka,
hogy a mesélő leragad egy-egy felesleges részletnél. Ennek azonban ellentmond,
hogy a minimalista novellák szerkezete szembetűnően kimódoltabb (már csak a
kihagyások miatt is) a szóban elmesélt történetekénél.

Most, hogy néhány szempont segítségével már ízelítőt kaptunk arról a módról,
amellyel a világ lecsapódik a minimalista műben, felmerülhet a kérdés, hogy
hogyan viszonyulnak az Askildsen és Carver által megírt történetek egymáshoz.
A posztmodern után szembetűnő, hogy „a *minimalisták visszatérnek a hétköznapi
ember hétköznapi valóságához*”,⁶² de valóban hétköznapi-e, ami a két szerzőnél
történik?

Henning Hagerup az Askildsen összegyűjtött novelláihoz írt utószavában
a következőt állítja: „*Sok novella szürke, anonim életet élő emberekről szól, akik alig
észrevehetőek a nagyvilág számára, és semmiben, vagy legalábbis kevés dologban remény-
kedhetnek.*”⁶³ Ayala Amir pedig Carver vizuális poétikájáról szóló könyvében azt
írja, „*a tipikus carveri történet egy hétköznapi helyzetet ír le [...], karakterei [...]
gyakran szembesülnek kilátástalan, valódi alternatívák nélküli életükkel.*”⁶⁴

Carvernél bár a kiindulópont valóban gyakran hétköznapi, mégsem ritka,
hogy az események különös fordulatot vesznek. A kötetben először 1981-ben
megjelent *Szólj az asszonyoknak, hogy elmegyünkben* (Tell The Women We're Going)
például két barát közös családi összejövetelén indul a történet, azzal folytatódik,
hogy a két barát innen kiszakadva biliárdozni megy, de mégis oda fut ki, hogy
egyikük megöl két ártatlan, fiatal lányt, akiket elsöre úgy tűnt, csak felszedni
szerettek volna.⁶⁵

Az ehhez hasonló történetek miatt eshet meg az, hogy Karin Knudsen egy
mondaton belül két, látszólag egymásnak ellentétes megállapítást közöl a mini-
malizmusról. Szerinte egyszerre jellemzik ezt a fajta prózát a „*felkavaró, gyakran
szörnyűséges történetek és szituációk*”, valamint „*az átlagos, hétköznapi szituációk és
szereplők gyakori használata*”.⁶⁶

Hogy ez valójában miért nem ellentmondás, az néhány konkrét példával
könnyen alátámasztható. Carver novellái bár egyértelműen szoros kapcsolat-
ban állnak a hétköznapisággal, mégis mozgatnak nem hétköznapi szereplőket,
bemutatnak nem hétköznapi eseményeket. Előbbire kiváló példa a kampókezű
házaló fotós az 1981-es *Kereső* (Viewfinder) című novellából, vagy az 1976-os

62 Abádi Nagy Zoltán, „A mai amerikai minimalista próza: kategória-használati és definíciós helyzet-
vázlat”, in *Studia Litteraria*, XXX., szerk. Bitskey I. és Tamás A., 87–106. (Debrecen: Debreceni Kossuth
Lajos Tudományegyetem, 1992), 90.

63 Henning Hagerup, „Etterord”, in Kjell Askildsen, *Samlede noveller*, 457–469. (Oslo: Oktober
Forlaget, 1999), 460.

64 Ayala Amir, *The Visual Poetics of Raymond Carver* (Lanham etc.: Lexington Books, 2010), xvii

65 A novellának két verziója is kiadásra került, de a később megjelent, bővebb változatnak is a fent
leírtak adják a törzsét, azzal a különbséggel, hogy ott Jerry csak az egyik lányt öli meg.

66 Knudsen, „Minimalisme...”, 117.

Dagadék (Fat) című novella címszereplője, a már-már groteszk módon kövér férfi, utóbbira pedig a *Szólj az asszonyoknak, hogy elmegyünkön kívül*, a már szintén említett *Miért nem táncoltok?*, amelyben feje tetejére áll a világ, és a ház bútorai kikerülnek a kertbe.

Askildsen kevésbé végletes, azt is mondhatnánk, hétköznapiabb. Szereplői gyakorlatilag sosem bírnak különösebb ismertetőjegyekkel, a legtöbb esetben alig tudunk meg róluk valamit. Talán a leginkább nem hétköznapi helyzetben lévő karakter az 1991-es *Végtelen, pusztá táj* (*Et stort øde landskap*) énelbeszélője, a begipszelt lábú, szinte mozgásképtelen férfi. Ami a tragikus vagy furcsa eseményeket illeti, azokra már Askildsennél is könnyebb példákat találni, gondolok itt az 1987-es *Egy hirtelen támadt, felmentő gondolat* (*Et plutselig frigjørende tanke*) énelbeszélőjének öngyilkosságára, vagy éppen az 1991-es *Itt van a kutya elásva* (*Der ligger hunden begravet*) című novella kiindulópontjára, a rejtélyes módon a pincébe került döglött kutyára. Azonban itt fontos Per Thomas Andersen megállapítása, miszerint „*a minimalista stílus [Askildsennél] többek között azt is magába foglalja, hogy meglehetősen kevés, de karakterisztikus kellék jelenik meg a szövegeiben*”, 1996-os kötetében a „*Hundene i Thessalonikiben szinte ugyanazokat a kellékeket használja minden szövegben (cigaretta, borosüveg)*”.⁶⁷ A véges számú, egyszerű kellék használata egyértelműen a hétköznapiság tapasztalatát erősíti.

Ami viszont még inkább a hétköznapisághoz közelíti a novelláit, az a Carverétől eltérő felépítésük, elsősorban az epifánia hiánya. Hiszen az, hogy valamiféle hirtelen felismerésre szert teszünk, valamiféle kinyilatkoztatást élünk át, semmiképp sem tekinthető mindennapi eseménynek. Márpedig Carver több novellájában is ez történik. Az 1983-ban megjelent *Tollakban* (*Feathers*) az elbeszélő meglátogatja egy barátját a feleségével, és az általa is bevallottan különleges látogatás, valamint az ehhez kapcsolódó kifejtetlen epifánia után gyereket nemzenek. A feleség pedig évekkal később is úgy gondol vissza arra az estére, mint a változások kezdetére. A *Jól jön ilyenkor az a pár falat végén* megjelenő feltámadásszimbólumról már esett szó, de szintén egyfajta megvilágosodás történik a Katedrálisban, ahol a vak férfival együtt rajzoló énelbeszélő számára „*az ontológiai jelenlét kiterjedt másra, ezáltal pedig a határtalanság érzését is hordozta*”.⁶⁸ „*Szinte az összes életben, amit [Carver] bemutat, van egy döntő, revelatív momentum*”,⁶⁹ írja kritikájában Bruce Weber, Gordon Weaver pedig úgy fogalmaz, „*Carver számára a történet epifánia*”.⁷⁰ Vagyis röviden szólva Carver novellái gyakran valamiféle reveláció felé tartanak, „*valamit kétségkívül tanulunk a történetek végén, és ennek folyományaként létrejön egy konklúzió a expozíciótól a konfliktuson keresztül a feloldásig*

67 Andersen, *Norsk litteraturhistorie...*, 478.

68 Phillips, *The Subject of...*, 60.

69 Bruce Weber, „Raymond Carver: A Chronicler of Blue-Collar Despair”, *The New York Times Magazine*, 1984. jún. 24.

70 Gordon Weaver, „Introduction”, in *The American short story, 1945–1980: a critical history*, ed. Gordon Weaver (Boston: Twayne, 1983), xv.

végbemenő folyamatról”, még ha sokszor nem is teljesen tiszta, „pontosan mi is fog változni”.⁷¹

Ezzel szemben, ha megvizsgáljuk Askildsen novelláit, több esetben is azt találjuk, hogy a szereplők a novella végére visszatérnek a kiindulóponthoz, bár az is kérdéses, feltételezhetünk-e egyáltalán bármiféle elmozdulást onnan. Ha találkozunk is aktív cselekvő szereplőkkel, nem érnek el igazi változást, például hiába hajt végre lázadást a már említett *Solhatt* női karaktere a hagyományos férfi-női szerepek ellen azzal, hogy munkát vállal, a lényegét tekintve nem történik változás, otthon és a férjéhez képest ugyanabban az alárendelt szerepben marad. És hiába indul útnak egyfajta menekülésként, lázadásként az *Ütközés* (Kolisjonen), *A thesszaloniki kutyák* (*Hundene i Thessaloniki*), a *Martin Hansen kószálásai*, *A tücsök* (Gresshoppen) és az *Úgy mint azelőtt* novellák férfi szereplője is, mindig visszatérnek legfeljebb pár óra után oda, ahonnan elmentek. A novellák vége sosem ad feloldást a (legtöbb esetben párkapcsolati) krízisre. Ezt legjobban a *Martin Hansen kószálásai* utolsó mondatai mutatják: „Ez nem változtat semmin, mondta. Nem, gondoltam. Vagy talán mégis? – kérdezte. Nem, feleltem.”⁷²

Bár eddig leginkább hasonlóságokra koncentráltam, fontos leszögezni, hogy természetesen a két szerző prózájában szép számmal találhatnánk különbségeket is, ahogy azt az utolsó bekezdések is bizonyítják. Mégis úgy tűnik azonban, hogy egymástól többé-kevésbé függetlenül is lehet két szerző hasonló „programmal” meghatározó a saját nyelvének irodalmában. Az, hogy ez az egymástól való függetlenség valójában milyen mértékű, már egy másik tanulmány témája lehetne. Ezzel kapcsolatban nem érdemes megfigyelni arról sem, hogy ezek a hasonló működésmódok javarészt más irodalmi tradícióból nőttek ki, ennek a vizsgálata is időszerű lehet. Továbbá izgalmas iránynak mutatkozik más nyelvek irodalmaiban vizsgálni az ily módon „amerikaiatlanított” amerikai minimalizmushoz kapcsolódó tendenciákat, szerzőket.

Természetesen az ehhez hasonló vizsgálódások során könnyű beleesni a túlzott általánosítás hibájába, mégis úgy gondolom, érdemes néha a nagy képre koncentrálni, mert a nap végén, ha valaki megkérdezi tőlünk, ki volt Kjell Askildsen vagy Raymond Carver, úgyis valami olyasmit mondunk majd: író, akit leginkább minimalistának tartanak. Ha pedig visszakérdeznek, az mit jelent, máris tudjuk árnyalni a képet.

71 Philip John Greaney, *Less is More: American Short Story Minimalism in Ernest Hemingway, Raymond Carver and Frederick Barthelme* (PhD-értekezés, Open University, 2005), 247.

72 Askildsen, *Úgy mint...*, 32.