

## Tér és idő a mai amerikai minimalista prózában

A kortárs amerikai minimalista próza<sup>1</sup> a premier planba állított mindennapi ember minél élethűbb ábrázolására törekszik. Ebből eredően – Raymond Carver, Ann Beattie, Frederick Barthelme és mások számára – erősebb megvilágításba kerül a hétköznapi környezet, vele együtt a *tér*környezet. A minimalista térkezelés pedig lényeges eltérést mutat az amerikai prózában megfigyelhető közvetlen előzményekhez képest.

A közvetlen előzményt ugyan a posztmodernnek térábrázolása jelenti, de tanulságos lehet, ha egy kicsit visszább megyünk a stílusok történetében, és a realizmustól kezdve tekintjük át vázlatosan a fikcionális tér alakításának irányzati jellemzőit. (A „fikcionális tér” kifejezést jobb híján használjuk a regény és a *novella* ábrázolt térkörnyezetének egységes jelölésére, minthogy a magyar nyelvben a „regénytér”-hez hasonló kifejezés az elbeszélés, a *novella* esetében nem létezik; még kevésbé van a kis- és a nagyepikai térre egyszerre utaló, könnyen kezelhető terminusunk. Az „epikai tér” fogalmába ráadásul bizonyos költészeti műfajok is belekeverednének.)

A „térleírás történeti változásai”-t (a realizmustól a francia „új regény”-ig) kitűnően foglalja össze Elrud Ibsch. Ezek szerint a nagyrealizmus a valóságbeli elrendezésnek megfelelően kombinálta a tér elemeit. A naturalista térleírásban ez a módszer kifejezetten determinálta a cselekményt, vagyis a jellem és a cselekmény a környezet, a miliő foglyává vált. A modernizmus ezzel szemben „alkotó módon kapcsolja az elemeket”; a térelrendezés a megfigyelői szubjektum érzékelésének függvénye lesz, „metaforikus szerveződés” jellemzi. Az „új regény”-ben drasztikus újítás következik: „az érzékelésből kiiktatódik a szubjektum”, „a perspektívaváltásokat mintha maguk a tárgyak idéznék elő”, és a metaforikus szerveződés átadja helyét a „geometrikus precizitás”-nak.<sup>2</sup>

A posztmodern világok fikcionális terének kérdését Brian McHale dolgozta fel rendszerigényűen. A posztmodernizmusban, mondja McHale, a fikcionális tér megszűnik a megfigyelői szubjektum vagy a „testetlen narrátori nézőpont” által szervezett konstrukció lenni. A teret a szöveg egyidejűleg „konstruálja és dekonstruálja”. Ami ebből keletkezik, az Michel Foucault-i kifejezéssel „heterotópiás tér”-nek, pynchoni fogalommal „zóná”-nak nevez-

hető: „összemérhetetlen és egymást kölcsönösen kizáró világok” egybegyű-rása, egymás mellé helyezés („juxtaposition”), interpolálás („idegen tér beiktatása ismerősbe”, vagy a valóságban nem létező köztesként két térkörnyezet közé), egymás fölé helyezés („superimposition” – „a duplán exponált fényképhez hasonlóan”, ezzel mintegy harmadik teret, „zóná”-t teremtve) és téves tulajdonítás révén („misattribution” – az automatikus térismereti asszociációk önkényes átkódolása).<sup>3</sup>

Ezek alapján, az általunk vizsgált prózatípusba belegondolva, máris úgy érezzük, hogy a minimalista fikcionális tér ismét új fordulatot jelent. A fordulat lényege: a tapasztalatainkból ismerős térkörnyezet visszatérése a fikcionális térbe. Több szálon is a minimalista esztétika lényegéből fakadó fejlemény ez. Visszatérés a fantáziavilágokból a biztosan megfigyelhető valósághoz; a világnézeti-filozófiai gondoktól a hétköznapi gondokhoz. A fikcionális tér vonatkozásában: a heterotópiás tértől a dolgok „common locus”-ához, megszokott helyéhez, mint Foucault mondaná.<sup>4</sup>

A heterotópiák odahagyásán kívül közel hozza hozzánk a tér-környezetet a mai amerikai minimalista próza privát világúsága. Két okból is. Egyfelől, a redukciós közelítés folytán szűkebb világszegmens marad a képben, és a mindennapok közelképe automatikusan kiemeli a hétköznapi valóság fizikai terét, tárgyait. Másfelől, a minimalizmus arra kényszeríti magát, hogy a kevesebb minél többet kifejezzen, ezért, miközben lemond a közvetítés bizonyos lehetőségeiről (például a gondolatiságról, a tudatalatti fürkészéséről), a megmaradó elemek átvesznek az esztétikai közvetítő funkciókból. Így növekszik meg jelentős mértékben az egyébként is hangsúlyossá lett tér szerepe.

Ez a közvetlenül megelőző posztmodern stílus utáni fordulat lényege. Milyen a fordulat a térábrázolás korábbi történeti alakulásaihoz képest? A minimalista próza ebben a tekintetben is sajátos arculatú. A világ alapvetően a felismerhető helyén van, mint a realizmusban. A miliő összhangban áll a jellemmel és a cselekménnyel, de inkább kifejezi, mintsem determinálja azokat. A modernizmusra emlékeztet viszont, hogy a tárgyak – egyes tárgyak – különös jelentőségűvé válhatnak, ám ettől nem alakul át a fikcionális topográfia valóságsszabályozású rendje. A térkörnyezet és a tárgy jelentőségének visszatérése a francia „új regény”-t is csak nagyon halványan, inkább a tendencia tényében, idézi, mivel a minimalizmusban az ember nem tűnik el, sőt, premier planba kerül. A posztmodern heterotópiával ellenben, mint láttuk, teljes a szakítás.

Következik továbbá a fikcionális tér jelentőségének megnövekedése abból a minimalista sajátosságból, hogy a jellemnek és cselekménynek nevezett

esztétikai konstrukciók másik hordozó közege, az idő, láthatóan veszít fontosságából a modernizmus és a posztmodernizmus bonyolult időtechnikái után. Ez elsősorban egy olyan körülményből adódik, mely az időkezeléssel kapcsolatban a legfontosabb minimalista újdonás: a világ jelenidejűvé válik.

Itt is jelentősége lehet a múltnak adott esetekben, mint Carver, Bobbie Ann Mason, Joy Williams, Tobias Wolff, Jay McInerney, Bret Easton Ellis műveiben (Beattie, Mary Robison, David Leavitt több munkájában úgyszintén); és szerepet játszik alapszinten, általánosan, hiszen a minimalizmusban a jelenidejűségben mindig valamilyen következményesség uralkodik. Vagyis a minimalista ember gyakran valamiféle korábbi – gyakorta traumatikus – helyzet következményeként áll elő. A következményes jelen minimalista figurája ezért nemritkán sodródó, várakozó, deprimált. A tematikus idő szempontjából ilyenkor érzékelhetővé válhat a jövőtlenség-téma (például Carver: *Preservation*; Williams: *Breaking and Entering*; Barthelme: *Black Tie, Reset*; Richard Ford: *Fireworks*).

Időtechnika szempontjából lehet a minimalista írás is időkollázs, mint Beattie *Times* című novellája; az időben szabadon mozgó tudati asszociációs háló, mint az író más elbeszélése, a *Spiritus*. Görgethet a regény évtizedeket, mint Alice Adams *Superior Womenje* és Jane Anne Phillips *Machine Dreamse*. Lehet az egész novelláskötetnek végig kettős időszintje: a jellemek az objektív időben élnek, és – intenzívebben, gyakran a múlttal kapcsolatot tartva – a szubjektív időben is (Beattie *Where You'll Find Me* című kötetében).

Játszhat fontos, szimbolikus szerepet az időkeret: McInerney *Fények, nagyvárosában* az alkoholos-narkotikus vasárnap hajnaltól a józanodás vasárnap hajnaláig visz a könyv (utóbbi vasárnap egyben a narrátor anyja halálának első évfordulója); Beattie imént említett kötetének több darabja Halloween (mindenszentek előestéje) és karácsony tájékán játszódik, a két ünneppel kapcsolatos asszociációs lehetőségeket a belső halál (*Skeleton*), a titkos rettegés (*High School*), a szerelmi szabadság (*Times*) témáinak felerősítésére vagy ellenpontosására használva. Felhívhatja magára a figyelmet az idő, szerkesztő elvként, olyan határozottan, mint a napokban szerveződő *Days* (Robison) és *Holy the Firm* (Annie Dillard) esetében. Válhat – a minimalizmusra nem jellemző módon – középponti filozófiai témává az a kérdés, hogy tér és idő érzete illúzió-e csupán, avagy valami csakugyan összetartja a világot (ide tartozik a minimalista stíluskritériumok szempontjából határ- esetet képező Dillard-regény, mely a napra és annak kis eseményeire-fókuszoltságában minimalista, de az irányzaton túlmutató mögöttes témákkal).

Szemlélheti ugyanaz az író következetesen idővonatkozásokban a kérdéseket, mint Bobbie Ann Mason. Az *In Country* annak is szép feldolgozása,

hányféleképp reagál a jelen a múltra, és végül szembesülhet-e vele megbékélést hozó módon; érezheti valaki úgy, hogy jobban oda kell figyelnie a megtörtént dolgok lényegére, mert a történelem nemcsak nevekből és adatokból áll (*Shiloh*); kapaszkodhat a figura makacsul a múltba (*Lying Doggo*); úgy tetszhet neki, kimaradt a történelemből (*A New-Wave Format*); vagy megpróbálhat egyszerre fordulni a múlt és a jövő felé (*Nancy Culpepper*).

Utóbbi talán a minimalista ember általános jellemző vonása. A minimalista időkezelést tekintve azonban az eredmény ugyanaz: a cselekmény jelenének pillanata, plaszticitásának ereje – akkor is, ha a viselkedés következményes, vagy ha, mint Richard Fordnál, visszapillantó narrátor éli át újra, múlt időben, de a jelen erejével szuggerálva, az eseményeket.

És ennek – *irányzatspecifikusság* szempontjából – inkább vannak a térkezelésre kiható sajátos következményei. Az időkérdés fontos, a technika lehet sokszor összetett, de az időjátékok nem állnak előtérben, mint a modernizmusban és a posztmodernizmusban. Amikor viszont jelen vannak, nem hoznak olyasmit, ami a megelőző irányzatokból szokatlan; sokkal kevésbé dinamikusak, agresszívek, mint az elődöknél; és az amerikai minimalista próza egészét véve nem változtatnak azon az összbenyomáson, hogy ez a világ döntően jelen idejű, az események kronologikusan mennek végbe. A tudat függetlenítheti magát az eseményektől, de ez nem tördeli fel azok időrendjét.

A tér fenti okokból megnövekedett láthatóságának és nagyobb esztétikai szerepének még egy olyan magyarázata van, mely a mai amerikai minimalista próza lényegéből táplálkozik: az érzéstelenített és az artikulációképtelen minimalista ember egyetlen megmaradó kapcsolata lehet a világgal – különösen az olyan végletes esetekben, mint Ellis Clay-je a *Less Than Zeró*ban –, a világ fizikai felületeivel való érintkezés. Az ilyen helyzet többletjelentőséggel ruházza fel a fikcionális topográfia elemeit a művön belüli jellem és a kívül álló olvasó szemében, mert ezek az elemek mindkettő számára fontos kapaszkodóvá, támpontrendszeré válhatnak.

Amikor itt „tér”-ről beszélünk, akkor arról a térkörnyezetről van szó, amelyben a jellemek mozognak, ahol a cselekmény zajlik, és nem a minimalista próza *tériességéről*, *térelvűségéről*, a *mű* térarchitektúrájáról, nyelvi építőanyag és *tériesség* viszonyáról, a *térelv* megnyilvánulási szintjeiről és művészetfilozófiájáról (amiként az időre vonatkozóan is arra pillantottunk ki röviden, ahogyan a minimalista próza az időt kezeli, és nem a műnem temporalitásának, időbeliségének esztétikai kérdéseire).

A mű térillúzióival („másodlagos térillúzió”), a téresztétikájú művészetekhez fűződő viszonyával a(z) (olvasói) külső és a (művi) belső terűség összefüggéseivel foglalkozó Joseph A. Kestner – hogy egy sok elméletet

szintetizáló nevet említsünk – térfogalmaival is kiderülhetne egy és más a minimalista próza művészetéről, ahogyan bizonyára előbb-utóbb tanulmány tárgyává is teszi valaki a minimalista mű tériességét. Az efféle vizsgálódás kiindulópontja alighanem a kestneri „geometrikus térelvűség”-i kategória, a „pont” vagy pontszerűség, pontelv,<sup>5</sup> hiszen a privatizált világú minimalista ember nem más, mint izolált pont. A minimalista látásmódban a „pont” olyan tökéletesen izolálódik – ahogy Kestner mondaná – „a társadalom »sík-jának« mezőjében”,<sup>6</sup> hogy a legtipikusabb esetekben a sík „mezeje” a (közvetlen) látómezőn kívül marad.

Kiemeli a pontelvűséget – és most visszatérünk a szűkebb értelemben vett térkörnyezeti elemekhez –, hogy a minimalizmus szűk, zárt terekkel dolgozik. Ruth Ronen kitűnő tértipológiai rendszerével szólva: a „térkeret” „határozott határvonallal bír, mint amikor szobában van valaki, a bizonytalan határvonalú térrel övezett hegycsúccsal szemben”.<sup>7</sup> Tanulságos lesz, ha kötünk egy nagy csokrot az amerikai minimalista próza által kedvelt kis, lehatárolt terekből: konyha, nappali, hálószoba, tv előtt, whiskys üveg mellett, kokaint szippantva (lakásban, középület mosdójában stb.); ház, nyaraló, motel, mozi, étterem, bár, kaszinó, gyorsbüfé, vidámpark, óriáskerék; autó, busz, vonat, repülőgép; üzletközpont, bolt, fodrászüzlet, templom, orvosi rendelő, iroda, kutató laboratórium, planetárium, diákotthon, repülőtér; barakk, kórház, alkoholelvonó, börtön; utca, golfpálya.

A minimalizmus reduktív, világszűkítő-privatizáló természetéből, kis világúságából, emberképéből automatikusan következik, hogy a művek térkereteinek legfontosabbika, a térkörnyezet (a „setting”,<sup>8</sup> a „sztori-tér”, mely az események közvetlen környezetéül szolgál, és amelyen kívül más térkonstrukciók, keretkategóriák is léteznek a műben<sup>9</sup>) közvetett kifejezőfunkcióval rendelkezik. A lehatárolt, kis terek – melyeket a figurák a szabad terekben is magukban hurcolnak – a minimalizált személyiség beszédes környezetéül szolgálnak (azonkívül, hogy a többnyire szubkommunális, interperszonális érintkezésekre redukált létezés természetes terepét jelentik).

Ennél azonban többről van szó. Az általános minimalista térfunkció fölött beszélhetünk az egyes művekre jellemző konkrét analóg funkcióról. Vagyis a minimalista tér nagyon sokszor analóg tér. (A terminusban a Rimmon-Kenan-i „analóg táj” fogalmát<sup>10</sup> alakítjuk át, hiszen a minimalizmusban zárt térről beszélünk táj helyett.) Rimmon-Kenan szerint a tájanalógia kontraszton is alapulhat. Úgy találjuk, hogy a minimalizmusban ez fordul elő ritkábban, bár olyankor rendkívül eredeti formában: a *Breaking and Entering* villái, melyekbe Willie és Liberty illegálisan besurran, mind kontraszterejük a két főszereplő saját bérelt házához és életformájához képest; hasonló szerepe

van a *Driver*ben (Barthelme) a használt autónak, melyből a narrátor jóformán ki se száll, miután megvette; az élők élni akarását erősíti a halál kontrasztja – az elhunyt hozzátartozók sírja mellett rendezett piknik – a *Graveyard Day*-ben (Mason). A minimalista írások nagy tömegében azonban nem „inverz”, hanem „egyenes”, azaz „hasonlóságon alapuló”<sup>11</sup> az analógia jellem és tér-környezet között.

Következzék néhány példa. A *The Compartment* című Carver-elbeszélésben az apa, aki hosszú utazás után képtelen leszállni a vonatról, hogy fiával kibéküljön, végeredményben az Oidipusz-komplexus vonatáról képtelen leszállni; hogy közben az ő kocsiját másik szerelvényre kapcsolják ugyanazon az állomáson, és Myers most már „rossz irányba” halad (háttal a menetiránynak!), ez ironikus tónus-sugallat – Carver (egyenes analógiával) morális rosszallást fejez ki amiatt, hogy Myers nem tudott kilépni a zárt „fülké”-ből, és ezzel, egészséges emberkapcsolati szempontból, rossz irányba kényszeríti a dolgok további menetét. Egyenes analógiás funkciójú térkörnyezet a *Swans*-beli laboratórium (Elizabeth Tallent), ahol két biológus olyan hattyúkat operál, melyeket orrjárataikba beszívott piócák fojtogatnak, miközben az egyik professzor maga is érzelmileg-egzisztenciálisan fojtogatottnak érzi magát. Toby Olson *Seaview*-jának golfpályája (mint általános térképlet, mert egyébként több konkrét pályáról van szó) kétszeresen is hordozza az analógiás funkciót, mert a golfjáték Allen párbeszéde a világgal, ugyanakkor golfpálya körül zajlik és golfmetaforákkal sugalltatik a háttérben készülő társadalmi vihar.

A szabad térben mozgó minimalista ember ritka jelenség. Wolff és Ford figurái közt vannak ilyenek. A behatárolatlan tág teret is minimalizálja viszont, hogy üres. Itt valóban analóg *tájjal* van dolgunk. Richard Ford Montanájának egyhangúsága természetes módon kínálja magát ehhez, például a *Children*-ben: „ha nem vagy búzatermelő, üres, magányos hely ez.”<sup>12</sup> A novella végén: „Az a hely odakint mintha nem is létezett volna, üres hely, ahol sokáig tartózkodhatsz, és soha nem találsz benne egyetlen dolgot, amit csodálni vagy szeretni tudsz, vagy meg óhajtánál őrizni belőle.”<sup>13</sup>

Így jut szerephez Fordnál – Ruth Ronen kategóriájával<sup>14</sup> – „a narráció térfókuszán kívüli”, „térben-időben távoli keret”. Ez a távoli térkeret a montanai, Wyoming-beli embernek Florida. A novellákban ez kimondatlan, de elég alapismeretekkel rendelkezni ezeket az államokat illetően ahhoz, hogy lássuk a közvetlen és a távoli térkeret között a kontrasztot – aminthogy az efféle egymás mellé helyezés, mondja Ronen,<sup>15</sup> rendszerint kontraszthatás-keltés céljából történik. A floridai szubtrópusi vegetáció, a félszigettel társított köztudati klisék a paradicsom ígéletét jelentik a sivár, monoton, barát-

ságtalan vidéken tengődő fordi embernek. Floridába igyekeznek Earl a lopott autón (a *Rock Springs* című elbeszélése); floridai vonatjegyet lopnak ki a *Going to the Dogs* narrátorának zsebéből a hétpróbás „úrihölgyek”. Ha a terjedelem engedné, tanulságos lenne megvizsgálni, milyen szerepet játszik a térben-időben távoli térkeret Masonnál (pl. *Residents and Transients, The Ocean, Still Life with Watermelon*), Tallentnél (pl. *In Constant Flight, Refugees, The Evolution of Birds of Paradise*), Beattie-nél (pl. a *Where You'll Find Me* több darabjában).

Előfordul a minimalista térkezelésben, a távoliakon kívül, a jellem térkörnyezetével kapcsolatos *folyamatos*, mégis „hozzáférhetetlen térkeret” is, mint a *Cut Glassban* (Barthelme) a férfi számára Chicago; mint a törvény által Willie és Liberty elől elzárt, majd betöréses behatolással mégis hozzáférhetővé váló villabelsők a *Breaking and Enteringben*. És ne felejtjük ki a térkörnyezet tulajdonságai közül, hogy ebben a stílusban a cselekmény helyszíne ritkán „kivételes” hely (mint Mason *Graveyard Day*ében a temető, melyet inkább a – szoktalan – piknikezési cél tesz kivételessé), hanem zömmel inkább „konvencionális”.<sup>16</sup>

A fikcionális tér tehát kifejezheti az embert, aki pozitív vagy negatív érzelmi töltést adhat neki. Hasonlatosan a vízfestményhez, melynek „érzelmi erejé”-re hívja fel a diákok figyelmét Carver művészettörténet-tanára a *Feverben*. „Az érzelmi erő, szerinte, főleg sugallatokból származik („Az egésznek a *sugallat* a lényege”).<sup>17</sup> Ebben a gondolatban carveri művészi hitvallást sejtünk. A kérdés csak az (hiszen a novella nem vízfestmény), hogy a nyelvi eszközökkel konstruált térkörnyezet milyen módon sugall érzelmi töltést akkor, amikor nem olyan egyértelmű a helyzet, mint a montanai tájjal (hiszen a fentebb sorolt, és a minimalistákra sokkal jellemzőbb, lehatárolt terekről van szó), és amikor a műben senki sem nyilvánít véleményt a térről? A választ maga Carver adja meg a McCaffery–Gregory-interjúban: „plasztikus” „térokörnyezet”-re törekszik; ezért konkrét tárgyakat helyez a térbe, melyek viszont nem heverhetnek benne tétlenül, „valahogyan éreztetniök kell jelenlétüket”; be kívánja „kapcsolni ezeket a dolgokat a környező életbe”, „»szerephez« jutnak a történetekben”.<sup>18</sup>

Másként fogalmazva a választ: a minimalista térkörnyezet személyes. A roneni meghatározás szerint a „személyes térkeret”-re a jellem „ráüti bélyegét”.<sup>19</sup> A mi irányzatunk ezt is minimális eszközhasználattal érzékelteti. Ritkán ír le igazán részletesen teret vagy tárgyakat, tüzetesen pedig soha nem ecsetel. Még kevésbé értekezik személy és tárgy viszonyáról. Ahol ez előfordul, ott egy-két mondatos tömör utalással intézi el (mint a fenti Ford-idézetekben). A tárgy többnyire jelzetesen van jelen, jóformán leltárszerűen.

Inkább a tárgyjelzések tömege keltheti bennünk egyes szerzőknél az erőteljes térleírás hatását. Valójában azonban a minimalista író *odateszi* a tárgyat, és nem leírja. A térkörnyezet, mondja elméleti síkon Wallace Martin, statikus elemek halmazati hatásából áll össze.<sup>20</sup>

A minimalista szerző azonban sohasem térkörnyezeti összhatást teremtő céllal halmazza a tárgyakat. Inkább az emberhez, a személyhez rendeli őket: narrátori szem regisztrálja a tárgyat, szereplői múlt, habitus, életmód része, kelléke lehet, vagy – bármilyen apró – *cselekvés* irányulhat rá, használja eszközül. Így kölcsönöznek a statikus elemek személyességet a térkörnyezetnek. A minimalizmus kisvilági közelfókusza és stiláris eszköztelensége magát a tárgyat könnyen szem előtt tartja; minél kisebb világdarabot teszünk a tárgylencsére, annál láthatóbbak lesznek alkotóelemei; a lényegközlésre egyszerűsített próza pedig elevenebben ugratja az olvasó szeme elé azt, ami ezen az erősen kihagyásos világon végül is *belül marad*. Ezért aztán elég, ha a tárgyat a személyhez rendeli a szerző, és a tér személyességének illúziója akkor is kialakul az olvasóban, ha hirtelen semmivel nem tudná megmagyarázni.

A tárgy jelentősége, a térkeret személyessége határozottabban uralkodik egyes minimalista íróknál, kevésbé van előtérben másoknál. Erőteljesen mutatkozik Carver, Beattie, Phillips, Mason, Ellis, Olson műveiben (utóbbi egyedül áll azzal, hogy a hézagos jelzetesség helyett alaposan körüljárja az *egy* tárgyat). A Williams-regény *Libertyje* úgy találja, hogy az idegen floridai villabelsők mindent elárulnak tulajdonosaikról. Tallent egyik narrátora szerint még a kavics is személyes tárgy (*Comings and Goings*).<sup>21</sup>

A minimalista prózában azonban a tárgy nemcsak statikus. Számptalan módon válik dinamikussá. Lehet érzelmi térkoordináta, mint a kivágandó fa a rákfóbiás asszony számára Mason novellájában (*The Climber*). Lehet az egzisztenciális és kommunikációs csődhelyzet jelképe, mint az elromlott hűtőszekrény Carvernél (*Preservation*); vagy az ütközéskerülő életstratégiáé, mint az aszteroidás videojáték Tallentnél (*Asteroids*); vagy a múlttal való nemzeti kibékülésé, mint a Vietnam-élmű Washingtonban Masonnál (*In Country*).

Gyakori a minimalistáknál is a jelenség, melyet Ibsch elméleti tanulmánya „térbeli vezérmotívum”-nak nevez.<sup>22</sup> Ilyen Carvernél a kantár és zabla (*The Bridle*); Tallentnél a híd (*Bridges*); Ellisnél Clay szobája falán az Elvis Costello-kép (*Less Than Zero*). Ezekben a példákban a tárgy okozati kapcsolatban is áll a cselekménnyel, mert a *The Bridle*-ban a minnesotai család nyomorúsága mögött, meg a moteltulajdonosnő novellázáró epifániája mögött (a zabolázott asszonyi sors) a minnesotai családfő versenylovás szenvedélye hú-



zódik meg; a *Bridges*ben a férj távoli országban hidat épít, és ez (a híd megépíthetetlensége) nemcsak egyéb értelmű – emberkapcsolati (például házastárs elidegenedése, szülő halála) – „hidak” egységesítő szimbólumává válik, hanem a messzi országbeli hídépítés eme átvitt értelmű (érzelmi) híd-problémák közvetlen oka is az elbeszélésben. A *Less Than Zero*ban a Costello-poszter voltaképpen a regény címének tematikus ritmusaként fogható fel, mivel a cím az egyik Costello-számból való.

Ezek a kérdések már átfedik egymást a minimalista képvilág kérdéseivel, ezért külön tanulmány tárgyát képezik. És viszont, a minimalista képvilág taglalásának szükségszerűen számos más kérdésre is ki kell terjednie, mely kérdések a jelen kontextusban is joggal tarthatnának igényt a figyelemre. Aminthogy külön tanulmány eredhetne annak nyomába, ahogyan a minimalista akciót közvetlenül övező tékörnyezet nagyon sokszor illeszkedik olyan tágabb térkeretbe, mely a mai Amerika valamely konkrét városa, állama, régiója. (Montana és Florida csak két példa volt ebből.)

Nem zárhatjuk viszont mondandónkat annak érzékeltetése nélkül, hogy a minimalizmusban erőteljesebb megvilágításba került hétköznapi tékörnyezetnek sajátos kohéziója van.

Dillard az abszolút jelölt arra, hogy példának válasszuk, hiszen a *Holy the Firm*ben a szigetek rojtolttsága, kollázsjellege, definiálhatatlansága tökéletes (egyenes analóg) kifejezése a regényt foglalkoztató fő kérdésnek: van-e valami, ami egybetartja a dolgokat, vagy szétesik minden? Amikor azonban ez a kérdés filozófiai témává válik, és a könyv arról szól, hogy a nagy repedések és beláthatatlanságok meg kilátástalanságok ellenére valahol a mélyben *létezik* valamiféle misztikus egybetartó elv – akkor ez a mű megszűnik minimalista lenni.

Helyénvalóbb lesz tehát Dillardnál egyértelműbben minimalista példához folyamodni. Íme a tékörnyezet Richard Ford *Sweethearts* című novellájából, azon a reggelen, amikor Arlene (a feleség), Russ (az új férj) beülnek az autóba Bobbyval (a volt férj) és a gyerekekkel, hogy bevigyék Bobbyt a sheriffhez, mert valamiért, amit elkövetett, fel akarja adni magát. „Napfényesnek indult a reggel, de most egy ideje ködgomolyok tűntek elő, bár odafent magasan még mindig ott volt a nap, és délről odalátszott a Bitterroot. A folyó hideg volt, párafelhő ült fölötte, és a hídról nem lehetett ellátni a cellulózüzemig vagy a félmérföldre levő motelekig.”<sup>23</sup>

A tér ezekben a sorokban szabad is és lehatárolt is. Tágas is és zárt is. Éppenséggel a hegyekig is ellátni, és mégis félmérföldre sem. Nap is van, köd is van, vagyis perspektíva és tévelygés; netán valakinek (Bobby) hama-

rosan börtöncella lesz a dolog vége. A napot a meleggel asszociáljuk, a folyó viszont hideg.

A tér elvileg szabad. Gyakorlatilag viszont annak ragyogó példája, ahogy a minimalista ember a szabad térbe is kihozza a zártat. A fenti leírás sok szempontból annak tükre-analógja, amivel ezek az emberek már a házban is bajlódtak, vagyis egy látásbizonytalanságokkal teli helyzeté, melybe be vannak zárva. Nevezetesen, Bobby fel is akarja adni magát, meg nem is; talán reméli, hogy visszatartják elhatározása megvalósításától, és talán megerősítést is vár; talán megfordul a fejében, hogy Arlene-nal újrakezdhetné az életét; talán tervez Arlene és Russ ellen valamit, de lehet, hogy nem, ámbátor sarokbaszorítottságában mégis ilyesmire vetemedhet; Arlene és Russ gondjai nem kevésbé komplikáltak.

A közvetlen tér egy pillanat múlva újra szigorúan lehatárolt marad. Beülnek az autóba, és végig benne ülnek ezután. A felvillantott tájkeretet viszont zseniálisan szervezi Ford. A „reggel” új korszak kezdete lehet Bobby életében. A reggel „napfényes”-nek, azaz zavartalannak indult, míg Bobby meg nem jelent. A „köd” ekkor hirtelen érzelmi és morális dilemmákból generálódik mindenkiben. Főleg Bobby lesz érzelmileg egyre ködösebb. Russ aránylag kívül áll a dolgokon; Arlene határozottan kitart Russ mellett, és tudja, hogy az egyedüli helyes kiút, ha Bobby feladja magát. Bobby viszont egyik hangulatból a másikba esik, olyan pillanat is van, amikor azzal fenyegetőzik, hogy agyonlövi Arlene-t. Hogy a nap odafent mégis látható, az talán a narrátor Russ legmélyebb érzéseivel analóg: Russ józan, higgadt, kitűnő emberismerettel bíró narrátor, aki érzi, hogy végül talán nem lesz baj; Bobby nagyon fél, de végül magadja magát annak, ami ésszerű. Bobby szempontjából nézve pedig: egyelőre az elszigeteltetés (a „köd”) következik, de nem követett el akkora bűnököt, hogy ne lenne értelme így tisztába tennie az életét, és ezzel az igazi napfény felé sandítani. A folyó (mely az életadó elemet, a vizet szállítja) hidegsége és párába burkoltsága pontosan illik a kontextusba átvitt értelemben is. Hogy éppen a *hídről* nem látni messzire, az kifejezi – a híd kötő-kapcsoló funkciójának átvitt tartománybeli tagadásával – a három ember közti „híd”-gondokat, melyek az utolsó pillanatig megmaradnak, és feszült várakozással töltik el az olvasót. Az sem véletlen, hogy a motelek vesznek ködbe, hiszen Bobby számára egyelőre megszűnnek létezni.

A nyelv zseniálisan konstruálja a fikcionális teret. Részben a beépített ellentétekből adódó feszültségekkel: napfény és köd; messze látni, de semmeddig se látni; meleg és hideg; híd és kapcsolatlanság. Másrészt játékosan: a Bitterroot nevű hegység valóban létezik Montanában és Idahóban, de

a név beszélő név, jelentése „keserű gyökér” – és a novella három szereplőjének sorsát az életük, kapcsolataik gyökeréig hatoló gondok keserítik meg. Harmadrészt poliszémiával: föltehető, hogy Ford létező környezetből vette a cellulózüzemet is, és csupán véletlenül játszik bele a dolgokba – de akkor is belejátszik –, hogy a „pulp yard” kifejezésben a „pulp” a fogbél neve is az angol nyelvben. A képzet ugyanaz: a gyökér; az emberek életének legbelső, puha, fájdalmasan érzékeny része. A Bobby reggeli betoppanásával teremtett helyzet ugyanis mélyen fekvő érzékenységeket, „idegeket” bolygat meg.

Talán itt is megállhatunk. Az asszociációk bizonytalan útjai ugyanis továbbcsalogatnának bennünket: a népies nevén „keserű gyökér”-ként ismert és a Bitterroot hegységre igen jellemző „*Lewisia rediviva*” nevű növény Montana állami virága, és ezzel mintha egy egész állam sejlene föl a háttérben, egyetemesítő térkeretként...

- 1 A szóban forgó prózatispusról és az idetartozó szerzők köréről l. ABÁDI NAGY Zoltán, *A mai amerikai minimalista próza: kategória-használati és definíciós helyzetvázlat*, *Studia Litteraria*, 1992, 87–107.
- 2 IBSCH, Elrud, *Historical Changes of Function of Spatial Description in Literary Texts*, *Poetics Today*, 1982, 4. sz., 105, 106.
- 3 McHALE, Brian, *Postmodernist Fiction*, New York, 1987, 44–48.
- 4 Uo., 44.
- 5 KESTNER, Joseph A., *The Spatiality of the Novel*, Detroit, 1978, 33.
- 6 Uo.
- 7 RONEN, Ruth, *Space in Fiction*, *Poetics Today*, 1986, 3. sz., 430.
- 8 A „setting” angol szó a térkerettel együtt rendszerint az időkeretet is magában foglalja, a hagyományos kritikai terminológiában éppúgy (vö. HOLMAN, C. H.–HARMON, W., *A Handbook to Literature*, New York, 1986<sup>5</sup>, 465), mint a modern narratológiában (vö. PRINCE, Gerald, *Dictionary of Narratology*, Lincoln, 1987, 86).
- 9 RONEN, Ruth, *i. m.*, 425.
- 10 RIMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction–Contemporary Poetics*, London, 1983, 69.
- 11 Uo.
- 12 FORD, Richard, *Rock Springs*, New York, 1988, 69.
- 13 Uo., 98.
- 14 RONEN, *i. m.*, 427–428.
- 15 Uo.
- 16 Az elméleti kategóriákhoz vö. RONEN, Ruth, *i. m.*, 426, 434.
- 17 CARVER, Raymond, *Cathedral*, New York, 1984, 172. (Carver kiemelése.)
- 18 McCAFFERY, L.–GREGORY, S., *An Interview with Raymond Carver*, *Mississippi Review*, 1985. téli sz., 72. (Carver kiemelése.)
- 19 RONEN, Ruth, *i. m.*, 431.
- 20 MARTIN, Wallace, *Recent Theories of Narrative*, Ithaca, N. Y., 1987, 126.
- 21 TALENT, Elizabeth, *In Constant Flight*, New York, 1987, 60.
- 22 IBSCH, Elrud, *i. m.*, 100.
- 23 FORD, Richard, *i. m.*, 59.