

Bănulescu, mint már említettem, a Duna menti síkságra kalauzol, ciklustervezte Metopolisz, a Dikomésziái Alföld, Mávrokordátosz tájának panorámáját festette volna meg, a címek alapján legalábbis – az első könyv Metopolisz városába vezet, miközben felvillantja az egyes helységek közötti relációkat, lakosaik igencsak eltérő temperamentumát, s a vázlatos karaktervonásokon túl egy-egy – az olvasó számára legalábbis csodabogárnak tűnő – figurát emel az egyes fejezetek középpontjába.

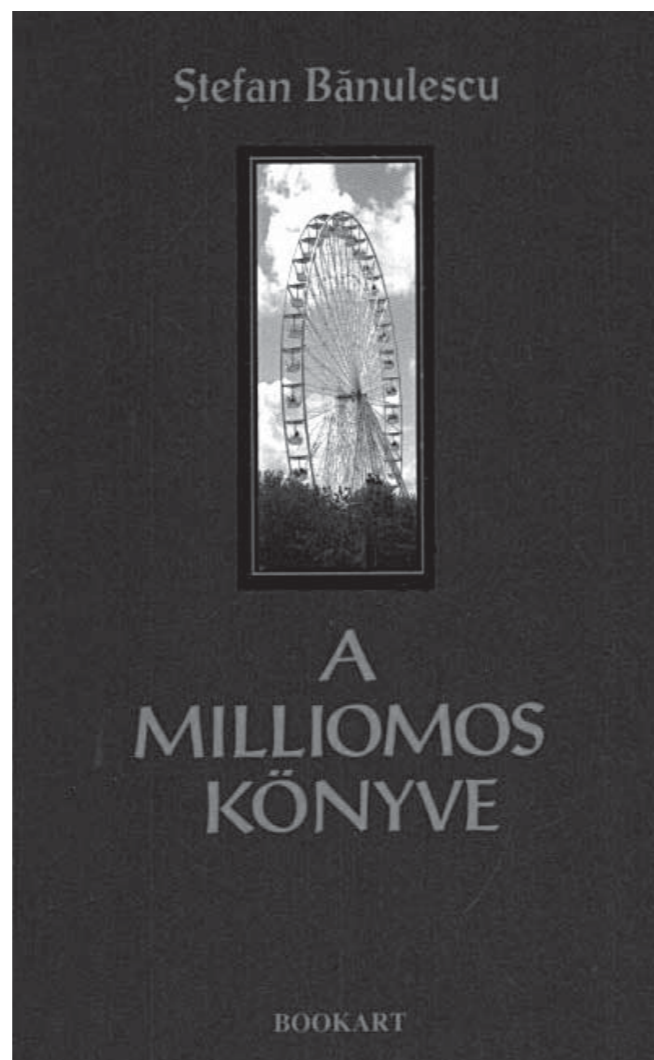
A tizenegy fejezetbe tagolt regény első hat része mindössze a könyv egynegyedét teszi ki, s ha lehet ilyen éles cezúrát húzni a szerzteágzó történetekben, azt mondhatjuk, hogy az első hat fejezet ennek a fantasztikummal, legendákkal elegy világnak a működési alapelveit vázolja fel a jelen szemszögéből, míg az utolsó öt, jóval terjedelmesebb fejezetben eluralkodik a múlt, s egy-egy főszereplővé emelt figurán keresztül a – nem egy esetben megkettőzött, sőt, néhol megtriplázott – narrátor megpróbál krónikása lenni a pusztulófélben lévő Metopolisz múltjának és jelenének. Így az első hetven oldal egyfajta bevezetőként is olvasható: a szentelen, semmin sem csodálkozó, Milliomos nevű narrátor avat be minket Metopolisz város balkanizmussal jócskán átítatott, nem mindennapi mindennapjaiba, ahová egy júliusi délelőtt maga előtt egy szekéreket görgetve „egy száraz és magas ember érkezett” – olvashatjuk mindjárt az első mondatban. A metopolisziak által Glád Tábornoknak keresztelt és ezáltal sorsát behatárolt idegen története az első hat fejezetben kerekedik ki, megismerjük közben Metopoliszt és környékét: Dikomésziát, a Lovak Szigetét, a Gyapjú Várát, Mávrokordátosz városát, mindmind olyan helysín, amelyeknek a későbbiek során igen fontos szerepük lesz, hiszen egy-egy kulcsfigura kapcsolódik hozzájuk. Illetve a fontosabb szereplőket: Maroszin Tábornokot, aki történetmesélés szempontjából legalább olyan fontos, mint maga a Milliomos – néhol ugyanis, ha a Milliomosnak nincs elég ismerete az adott figura életéről, a Tábornok veszi át a mesélés fonálát, de az is előfordul, hogy egy adott történetet „nem mesélhet el egy Tábornok”, s ilyenkor egy őrmester folytatja a krónikát –, a Vörös Kancát, valamint Bazacopolt és Haratsot, a Régészeti Társaság küldötteit, akik a Tábornokot leszámítva valamilyen szinten Metopolisz pusztulásának elősegítőivé válnak.

A tulajdonképpeni történet, Metopolisz legendákkal átszótt, letűnt világa a hetedik fejezettől indul, a legendák, a mítoszok régiójába nyerünk innen betekintést, minden egyes fejezet központjában egy, a metopolisziak által gúnynévvel ellátott figura áll – s nyugodtan kijelenthetjük, Metopoliszban nem a stílus, hanem a név az ember, mindenkire olyan sors vár, amelyet a közösség által adott gúnyneve meghatároz. Ekként a történetek kulcsszereplői a beszélő nevű Vörös Kanca, a megőrült analfabéta matematikus zseni, Elveszett Konsztantin, a Gyapjú Várabeli Polidér, a szabóisten, aki a szabás-varrást csodás történetekkel kísérte, s aki Metopolisz szempontjából az egyik legfontosabb mondat megfogalmazója: „Ahol nincsenek bűnök, ott történetek sincsenek.” (149) Valamint Sanyarú Élet pápa és a sekrestyés asszony története, akit az „Isten csak néhány elnagyolt és

elsietett kalapácsütéssel teremtett” (203), s az ő „gyerekeinek”, a Világ Bűneinek sorsa, az utolsó fejezetben pedig egyfajta összegzésként, Fibulának és Fülöp Lascăreanunak, a Megalázott Teológusnak a viszonyát ismerhetjük meg, s közvetve, rajtuk keresztül a következő résznek, Dikomésziának az előtörténetét.

A felvillantott fejezetek kissé hasonlítanak Calvino *Ha egy téli éjszakán az utazó* című regényének szerkezetéhez, a Milliomos krónikája ugyanis újra és újra előlről kezdődik, más-más szereplő történetén keresztül próbálja megközelíteni ennek a többféle fenyegetettségnek – a várost körülölelő márványdombok felrobantása, az „évüzerkedés” néven dívó üzleti vállalkozás, amely az előregedő város vénasszonyai hátralévő éveinek felvásárlását célozza – kitett, a polideri definíció szerint bűnös városnak a múltját, jelenét, összekapcsolni az egyre szerzteágzóbb élettörténetek szárait – hogy aztán a történetek legtöbbször befejezetlenül, elvarratlanul záruljanak.

Úgy vélem, Bănulescu regényében nem is az egyes történetek, illetve azok lezárása a fontos – hanem azok *elmesélése*, így



sokkal fontosabbá válik az elbeszélés hogyanja, mint maga a történet. Mint ahogy Maroszin Tábornok mondja a Milliomosnak: „Jót tesz a könyvednek, ha látszik rajta, hogy hagytad a szavakat, hadd verekedjenek, ahogy nekik tetszik.” (293) A könyv egyik metaforájának is tekinthetjük Metopolisz városának egykori meggazdagodását, de a mesélés jelene szempontjából immár pusztulását jelentő vörösmárvány-lelőhelyeket: Glád Tábornok a vörös márvány nyomaira utaló erzetek után kutatva egyre mélyebbre ás Metopolisz dombjai alá, szerzteágzó katakombákat hozva létre, felszámolva lassan magát a várost is. A katakombákhoz hasonló történetfüzerek is ekként rakódnak egymás mellé, diakrón és szinkrón élettörténetek szövedékét, labirintusát eredményezve. Nem véletlen, hogy *A Milliomos...* egyik legizgalmasabb problémája maga az *idő*: s itt nem csak arról van szó, hogy nehéz az elmesélt történetelemeknek az időrendjét meghatározni, hiszen ez ebben a kavalkádban nem is fontos. Sokkal érdekesebb az, ahogyan magának a krónikásnak, a Milliomosnak, illetve a néha őt a történetmesélésben váltó, korrigáló, értelmező Maroszin Tábornoknak is az idő jelöli ki a narráció hogyanját és irányát: „Mindig egy olyan időszakon keresztül ítélünk meg egy embert, amelyik hozzá tartozott ugyan, de régen elmúlt. És ezzel anélkül, hogy akarnánk, azt ismerjük be, nem vagyunk képesek az ember különböző *időit mozgatni* azokban a rendkívüli irányokban, amelyekben mozognak. [...] A saját időid mellett egyszerre, amelyek maguk is gazdagok, összekavarodó, egymáson átcsúszó, eltűnő vagy folytatódó szakaszokban, ott van még a mások létezésének egymáson kavargó időszelleteiből kialakuló hatalmas koncert, amely szeletekben ritkán találsz olyan pontokat, amelyeket a magad életrajzával és létezésével kötnék össze.” (264)

Az időnek ez a többrétegűsége a narrátor duplikálódása, triplázása mellett a szereplők többarcúságát is maga után vonja: a történetek szereplői átjárnak egyik fejezetből a másikba, életüknek más-más aspektusával ismerkedhetünk meg, s az egyes korszakok olyannyira ellentétesek, olyannyira elűtnek egymástól, mintha nem is ugyanarról a figuráról beszélénk. Mintha valamennyien maszkot viselnének, elrejtve igazi arcukat, senkinek sem ismerjük az igazi nevét, csak a közösség által adott gúnynevet. A történetek örvénylése, ahogyan a múltból haladunk a jelen fele, egy végső nagy ünneplés előkészületeibe torkollnak: a minden évben megrendezett metopoliszi ünnepségekbe. S ez a bűnös, pusztulófélben lévő, kettős eredettörténettel rendelkező várossal a háttérben olyan, mint valamiféle karneváli körforgás. A történetek önjáróakká válnak, nincs kijáratuk, a Milliomos a metopolisziak időlabirintusának foglya, minden elejtett szál bármikor folytatható, átírható, átértelmezhető egy másik élet vagy akár egy másik narrátor aspektusából – történetek a történetben, a felvonultatott szereplők pedig, mint valami porondon, járnak saját édes-keserű, néhol ironikus, néhol groteszk, a „phantasia világába tartó” haláltáncukat – hisz ne feledjük, Metopolisz végnapjait éli, ideje hát készülni a szokásos metopoliszi ünnepségekre.

↳ Kádár
Judith

A huszadik század végi amerikai novella mestere: Raymond Carver

(Raymond Carver: *Kezdők; Befognád, ha szépen kérlek?; Katedrális. Fordította Barabás András. Magvető, 2010–2011*)

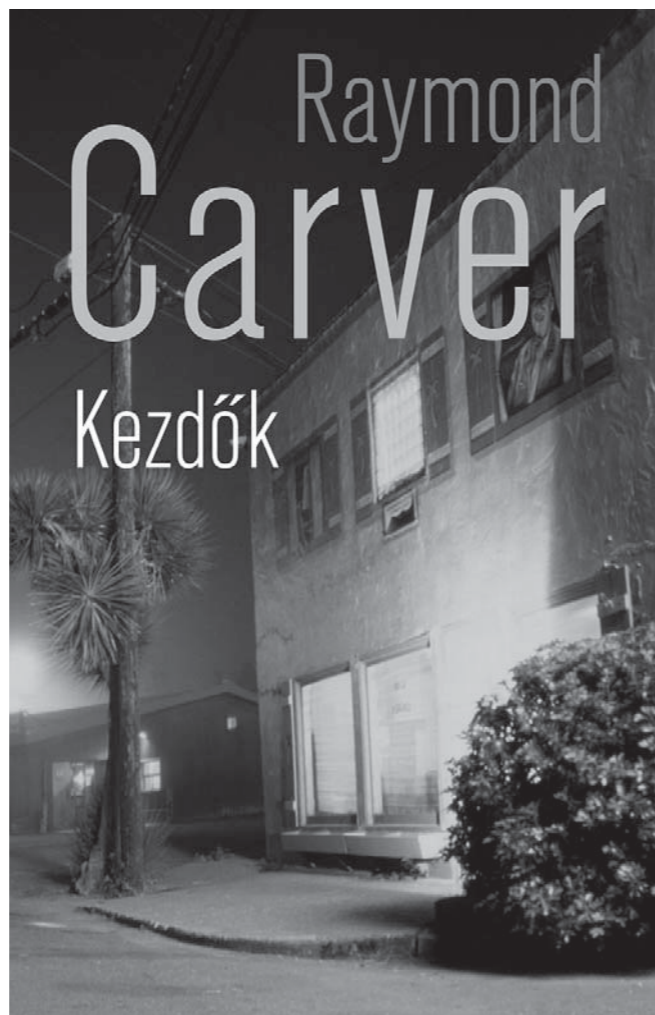
Az ötvenévesen, 1988-ban tüdőrákban meghalt Raymond Carver már életében ikonikus irodalmi figurává vált. Hívei a minimalizmus legkiemelkedőbb képviselőjének, sőt atyjának nevezték, s úgy vélték, nem kisebb hatást gyakorolt kora, a késő huszadik század amerikai prózaművészetére, mint a húszas években Ernest Hemingway az első világháborút követő nemzedékek íróira. Régi adósság törlesztésébe fogott tehát a Magvető, amikor munkatársai a közelmúltban elhatározták, hogy három kötetben kiadják az elbeszéléseit, melyek saját nehéz fiatalúsága megpróbáltatásaiból merítő, önéletrajzi ihletésű alkotások. (Abádi Nagy Zoltán *Az Amerikai minimalista próza* című könyvéből tudható, hogy 1967-ig, amikor végre szerkesztői állást kapott, többek közt fűrészmalmi segédmunkásként, éjszakai kórházi portásként tartotta el a családját, s azért választotta a novellaformát, mert hosszabb művek írására a pénzkeresés mellett nem volt ideje.) Barabás András már éppen elkészült a magyar fordításokkal, amikor az író feleségének, Tess Gallaghernek, akivel az alkoholizmusát leküzdő Carver élete ajándéknak tekintett utolsó tizenegy évében élt, sikerült kiharcolnia, hogy megjelenjen annak az 1981-ben kiadott, *What We Talk About When We Talk About Love* (*Miről beszélünk, ha a szerelemről beszélünk*) című novelláskötetnek az eredeti szövege, amivel az Egyesült Államok északnyugati Oregon államából, munkácsaládból származó író annak idején befutott, s amiről sokan rebesgették, hogy barátja és kiadói szerkesztője, Gordon Lish túlságosan alaposan javított. Miután 2009-ben nem kis szenzációt keltve az író által adott eredeti címen – *Beginners* – napvilágot látott a kézirat pontos szövege, a Magvetőnél Barabással *Kezdők* címmel újrafordították a kötetet, s talán hogy a lemaradást valamelyest behozzák, úgy döntöttek, 2010-ben ezzel indítják el a sorozatot. *A Befognád, ha szépen kérlek?* című második kötet 2011 nyarán jött ki a nyom-

dából, ősszel pedig a harmadik, a *Katedrális* is a könyvesboltokba került. Mivel egy válogatás nem is olyan régen, 1997-ben a Kalligram kiadásában már megjelent, a magyar olvasók végre fogalmat alkothatnak az „amerikai Csehovként” is emlegetett író művészetéről. Azáltal azonban, hogy prózai életműve magyarul szinte egyszerre, ráadásul több elbeszélés esetében két változatban vált elérhetővé, egyszersmind jól feladták a leckét a hazai Carver-filológiának.

Carver azok közé az alkotók közé tartozik, akik, akárcsak Walt Whitman, életük végéig folyamatosan javították egyszer már kiadott műveiket, amit az irodalomtörténet-írás nem is hagyott figyelmen kívül. Az amerikai irodalmároknak az életmű lezárulta után több mint húsz évvel mégis azzal kellett szembesülniük, hogy Gordon Lish szokatlan mértékű beavatkozása miatt a korábbi felfogás, miszerint Carver minimalista író lett volna, korrekcióra szorul. Az amerikanista irodalmároknak és filológusoknak idehaza annyival nehezebb dolguk van, hogy az értékelés alapjául szolgáló pályáiv megrajzolásához nekik először tisztázniuk kell a magyar nyelven némileg összekeveredett sorrendben megjelent novellák valós időrendjét. Feladatukat tovább nehezíti, ami a *Katedrális* megjelenésekor meglepetésre kiderült: a három Magvető által gondozott kötet nem a teljes prózai életművet adja közre. A sorozat harmadik darabja ugyanis csak a *Cathedral* címen 1983-ban napvilágot látott gyűjtemény elbeszéléseit tartalmazza, mind a tizenkettőt, az eredeti sorrendben, csak hogy Carver a magyarul most olvasható történeteken kívül több jelentős, még saját maga által kötetbe rendezett novellát publikált. Köztük az irodalmi és spirituális elődjének tekintett orosz író, Csehov haláláról szóló *Errand (Megbízás)* címűt, amellyel 1988-ban elnyerte az év legjobb amerikai novellájának járó O. Henry-díjat, amit egyébként összesen ötször kapott meg életében. Míg a *The New Yorker*-ben 1987-ben megjelent, halála előtt a brit kiadású *Elephant* című kötetbe (1988) felvett írás a címadó novellával egyetemben lefordíthatatlan maradt, a Magvető – nyilván abból a nagyon is érthető megfontolásból, hogy az író műveinek jellegzetes stílusát egyetlen fordító közreműködésével biztosítsák – a Géher-féle válogatásban a *Cathedral*-ből átvett elbeszéléseket Barabás Andrásal újrafordította.

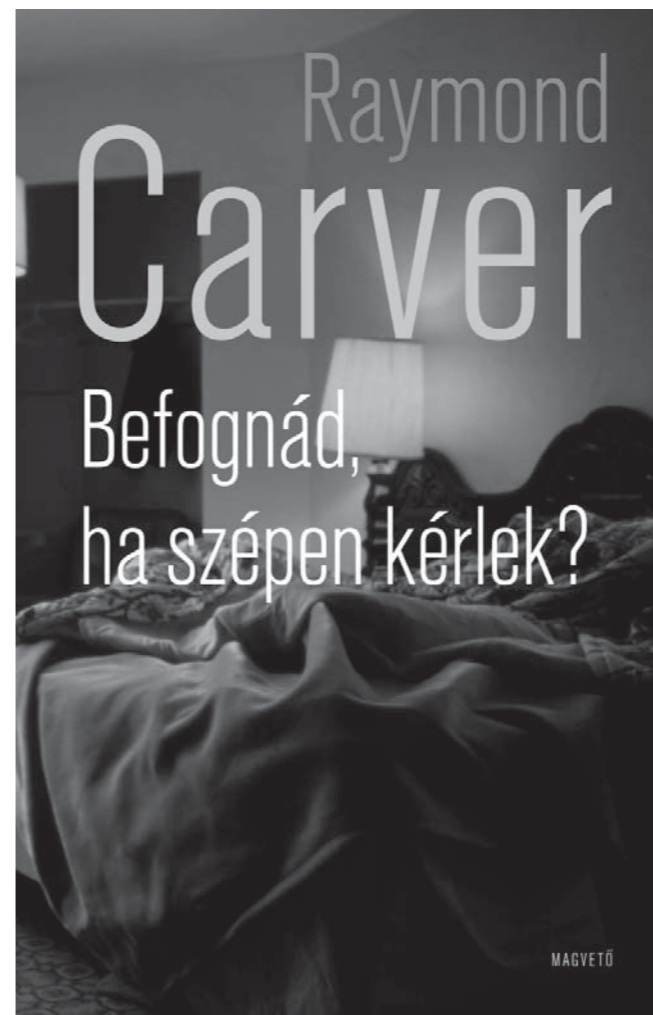
A Kalligram a Géher István szerkesztette 1997-es, huszonhárom novellát tartalmazó kiadás címéül Carver első prózakötetének, az 1976-ban megjelent *Will You Please Be Quiet, Please?*-nek egyik elbeszélését választotta: *Nem ők a te férjed*. A legtöbb, összesen tíz ide beavagoltott novella azonban nem az író első, hanem a második, *What We Talk About When We Talk About Love* című könyvből való, amelynek szövegét Lish sok helyen skrupulus nélkül átírta. A tíz elbeszélésből kettőnél viszont Géherék a szerző által helyreállított szövegeket vették alapul, akinek soha nem volt inyére, hogy történetei „nem csupán csontig, hanem velőig lecsupaszítottan” jelentek meg, s már befutott íróként néhányat közülük visszajavított.

Mivel a Magvető első kötete, a *Kezdők*, a *What We Talk About...* elbeszéléseinek eredeti változatait adja közre, nyolc no-



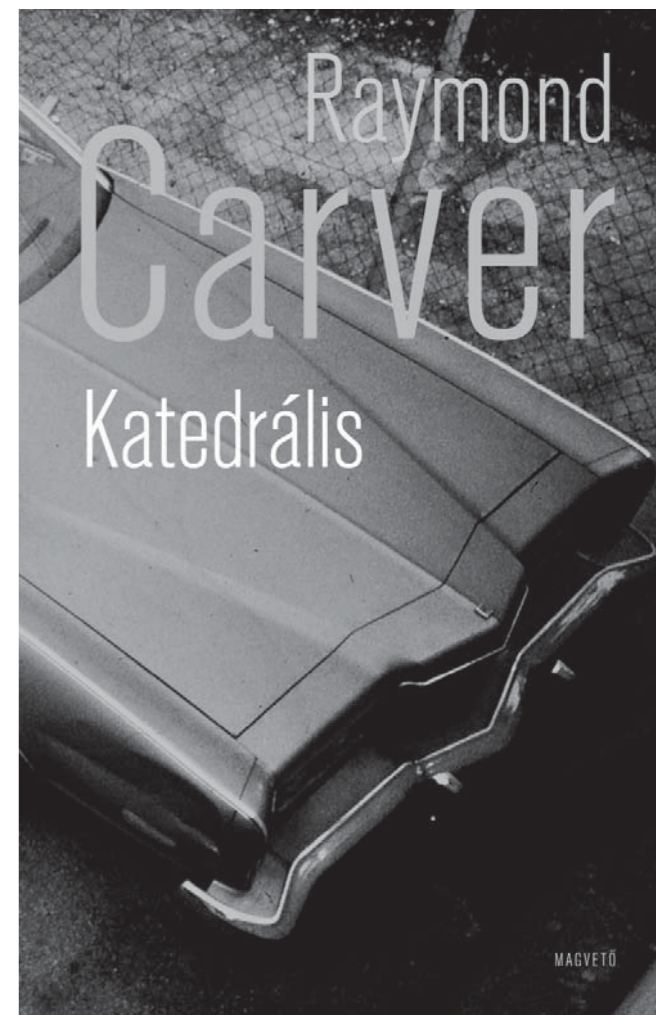
vella mindkét variációban olvasható magyarul; a sorozatban másodikként megjelent könyv, a *Befognád, ha szépen kérlek?* pedig valójában Carver első, Lish beavatkozásának nyomait még nem viselő prózakötetének, a *Will You Please Be Quiet, Please?*-nek magyar fordítása, amibe három, a Géher István válogatta *Nem ők a te férjed*-ben is szereplő elbeszélést Barabás András újrafordított.

A *Nem ők a te férjed* és a *Kezdők* kétféle változatban olvasható elbeszélései olyannyira különböznek egymástól, hogy nem tűnik alaptalannak a feltételezés, miszerint az író Lish beavatkozása nyomán tévesen sorolták a minimalizmushoz, mely minősítés ellen ő maga egyébként tiltakozott, mert úgy találta, hogy a minimalizmus jellemző vonása „a látásmód és a kivitelezés egyfajta kisszerűsége”. (A *Cathedral* novelláinak szövegébe Lish már nem nyúlt bele.) A szerkesztői és a szerzői szövegváltozatok összehasonlításából nyilvánvaló, hogy „javításai” során Lish a rövid próza mesterének, a később minimalistának nevezett stílusban író, 1961-ben öngyilkosságot elkövetett Hemingwaynek jéghegy-elméletét alkalmazta, aki úgy vélte, az a jó írás, amelyben a



szükszavú, egymást fél szavakból érteni vélő szereplők történetei mögötti történésekkel s a valódi tartalmat (a „jéghegy” kilenc-tized, víz alatti részét) az olvasónak kell kikövetkeztetnie. Lish ugyanis nemcsak egyes elbeszélések címeit és helyenként a szereplők nevét változtatta meg (például a *Kezdők* című novellának ő adta a *Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk?* címet, s az elbeszélés Herb nevű szereplőjének nevét is ő cserélte Melre), ami felfogható a hagyományos szerkesztői munka részének, hanem a hemingwayi teória szellemében némelyik szövegnek 50–70%-át is kihúzta, a párbeszédet tömondatokra redukálta – amiért később „verbális anorexiával” vádolták Carvert –, miközben esetenként új, a történésekre mindössze csak utaló, rövid bekezdéseket írt a kihagyott részek helyére.

Az is előfordult, hogy a szereplők beszédstílusát, ezzel karakterét is megváltoztatta. Példa erre a *Beginners* című elbeszélés, melynek szereplői egy idős házaspár tragikus esetéről beszélgetnek, akik egy autóbalesetben súlyos sérüléseket szenvedtek. Az eredetiben Carver így fogalmazott: „A kid hit them and they were all battered up”; Lish durvább stílusú mondatot adott a



szereplő szájába: „A kid hit them and they were all torn to shit”. A két magyar változatban: „Egy srác rohant beléjük, és mindkettőt palacsintává lapította” (*Kezdők*, Barabás András fordítása), illetve „Egy kölyök ment beléjük, és szarrá kente mind a kettőt” (*Miről beszélünk, amikor a szerelemről beszélünk?*, Matolcsi Gábor fordítása). Carver eredeti szövegében a történetet elmesélő szívsebész kollégái asszisztenciájával megoperálja a házaspárt: „We... worked on them most of the night”. Lishnél: „So we... worked like fuck on them”. Magyarul: „és szinte egész éjszaka dolgoztunk” (Barabás A.), illetve „ott izzadtunk fölöttük majdnem egész éjszaka” (Matolcsi G.). (Úgy látszik, „hemingwayesítő” igyekezetében Gordon Lish figyelmen kívül hagyta, hogy bár Carver legtöbb hőse alsó-középosztálybeli vagy fizikai munkás, itt a Herb/Mel nevű szereplő magasan kvalifikált orvos, s a hitelesség rovására megy ennyire vulgáris kifejezéseket a szájába adni. Talán ezt a diszkrpanciát vette észre a Mel kijelentését „szalonképebbre” formáló Matolcsi Gábor, aki még azelőtt fordította le a novellát, hogy az eredeti, kevésbé durva stílusú szöveg ismertté vált volna.)

Gordon Lish több novellának a végét is átírta, amivel nem csak az eredeti cselekményt változtatta meg, hanem a témát is. Ilyen a *Tell the Women We're Going* című, aminek Lish-féle változatát *Szólj az asszonyoknak, hogy elmegyünk* címmel fordította le Rupp Anikó (*Nem ök a te férjed*), *Csak beszélok a csajoknak, hogy elhúzzunk* címmel Barabás András (*Kezdők*). A történet az északnyugati Washington államban élő két barátról szól, akik húszas éveik elején járnak, és áruházi részlegvezető-helyettesi, illetve tejszállító vállalkozói keresetükből tartják el máris népes családjukat. (Carver is ott nőtt fel, alig tizenkilenc évesen nősült, s húszévesen már két gyerek apja volt.) Vasárnaponként összejárnak, s egy családi kerti grillezésből lelépnek néhány sörre. Fel akarnak csipni két kiskorú lányt, akik egy hegyi ösvényen próbálnak elmenekülni. Jerry előbb megerőszkolja, majd brutálisan meggyilkolja az egyiket, a megfontoltabb Bill, aki a magát futni hagyja, elszörnyedve talál rá a holttest mögött álló barátjára, és megérzi, hogy ez a gyilkosság mindkettőjük életét örökre tönkretette. Lish a kéziratot egyharmadával megnyirbálta, az ő változatának végén mindössze néhány, általa fogalmazott sor szól a bűntényről, s Jerry mindegyik tinit megöli. „Jerry ugyanazzal a kövel intézte el mindkét lányt, először a Sharon nevezetűt, aztán pedig azt, amelyiknek Bill jutott volna” – zárja a történetet. Carver kéziratából a szerkesztő-társ szerző azokat a részeket húzta ki, amelyek részletesen leírják a folyamatot, ahogy a kilátástalannak érzett élete menetéből egy délutánra kiköppenő Jerry elveszíti az önmaga feletti kontrollt, és magából kivetkőzve több fázisban végez áldozatával, holott nem is áll szándékában megölni; s elbeszélése az iszonyodó, a helyzetet megérteni próbáló Bill gondolatainak és részvétteljes gesztusának leírásával zárul, aki minden rettenete ellenére „elkezdte lapogatni, simogatni a másikat, s közben eleredtek a könnyei.”

Mint a fenti példa is mutatja, az elbeszélések eredeti szövege egyáltalán nem minimalista – bár alakjai keveset beszélnek és hétköznapi nyelvet használnak, Carver a történeteket aprólékosan írja le, s pontosabbnak tűnik művészete esetében a képzőművészetben inkább használatos hiperrealizmusról, (a Csehóéhoz, Hemingwayéhez képest) új realizmusról, esetleg fotorealizmusról beszélni. Annál is inkább, mivel a szereplők lelkiállapotát, reagálásukat az őket ért verbális agresszióra vagy nekik fájdalmat okozó eseményekre gyakran testi reakcióik minuciózusan pontos leírásával érzékelteti, vagyis az olvasó nem azt tudja meg a mindentudó narrátor elbeszélése segítségével, hogy a szereplő mit gondol, hanem azt „látja”, hogy mit tesz. Az egyik korai elbeszélés, a *Tényleg csak ennyit futott? (Befognád, ha szépen kérlek?)* pazarló életmódot folytató, emiatt hitelre költekező, ezért anyagilag csődbe jutott házaspárjának azonnal el kell adnia elegáns, lenyitható tetejű piros autójukat, nehogy egy hitelező másnap lefoglalja. Leo, aki az ügynöki munkájában nála sikerebb, talpraesett feleségéhez képest ügyefogyottnak érzi magát, a csinos és agilis Tonira hagyja a kínos feladatot. A nő az üzlet sikeres lebonyolítása érdekében lefekszik a vevővel, ami még aznap éjjel kiderül. Mivel Leo, az író sok más figurájához hasonlóan a

megrázkódtatástól beszédképességét is elveszíti – szeretne beolvadni a férfinak, akivel Toni megcsalta, de képtelen értelmesen megszólalni –, Carver a szereplője lelkiállapotát kifejező testi megnyilvánulásainak leírásával érzékelteti belső krízisét. Leót a történetek annyira letaglózzák, hogy csak gépies cselekedetekre képes: „Levetkőzik, a ruháját gondosan összehajtogatva teszi le a földre, és befekszik Toni mellé. Egy ideig hanyatt fekszik, és a szőrt húzogatja a hasán...”

Leo nem az egyetlen férfhős, akinek önbecsülését a hozzá tartozó nő túlzottnak vélt függetlensége ingatja meg. A *Nem ök a te férjed* című elbeszélésben Earl Ober állását veszített utazó ügynököt felesége tartja el, aki egy városszéli nonstop kávézóban állandó éjszakai műszakban dolgozik. (Hogy melyik városról van szó, nem derül ki – amint azt műveinek egyik elemzője, Kirk Nessel megállapította, Carver realizmusának nem része a helyszínek pontos leírása, műveit a „non-geographicality” jellemzi.) A kiszolgáltatottsága miatt frusztrált Earl annyira elbizonytalanodik saját magában, hogy amikor a kávézóban fültanúja lesz két férfi beszélgetésének, akik kövérnek látják Doreent, elfogadja az ítéletüket, maga is az ő szemükkel kezdi nézni, és kiszere a feleségéből. Egy állásinterjú megkérdezi tőle, hogy kiküldetésbe is el tudna-e menni („the employer asked... if Earl were free to travel”), s a „szabad” alapjelentésű „free” szót tartalmazó kétértelmű válaszával hangot is ad annak, hogy szabadulni szeretne Doreentől, akivel korábban semmi baja nem volt: „You bet I'm free”. Bár az elbeszélés két fordításban is létezik, ez a történet témájának megértéséhez segítséget nyújtó szójáték a magyar olvasók előtt rejtve marad, mert lefordíthatatlan: Vajda Rózánál Earl azt válaszolja a főnök kérdésére, „Mi az hogy” (*Nem ök a te férjed*), Barabás Andrásnál pedig így reagál: „Még szép” (*Befognád, ha szépen kérlek?*).

Mindezek ellenére Raymond Carver világa nem férfiközpontú, kapcsolataik elromlásáért hol férfi, hol női szereplőit terheli nagyobb felelősség, sőt nemegyszer alkalmaz a férfiak elcsúszását megértő, őket (az alkoholizmusuk elleni küzdelmükben) támogatni igyekvő, egyes szám első személyben beszélő női narrátort, mint amilyen a *Chef háza* exfelesége is a Magvető zárókötetéből. Gordon Lish viszont nem csak durvábbra stilizálta a szereplők beszédét, hanem – e tekintetben is Hemingway írásainak szellemében – ahol tudta, felerősítette a nők negatív tulajdonságait. Például a *Kezdők*ben olvasható *Dinka* című elbeszélésben, amint Nessel megjegyezte, a hűtlen feleségét meggyilkoló majd magát vízbe ölő címszereplő tragédiájában fontos szerepet játszó, épületeket, állatokat elpusztító, kiáradt folyó névmással történt megnevezéskor a Carver által használt semleges nemű „it”-et nőnemű „she”-re változtatta – így a rombolást, pusztítást a női princípiummal hozta összefüggésbe, ami a nyelv sajátosságai miatt magyarul szintén nem adható vissza.

Az eredeti szövegben megnyilvánuló szemléletmód, szociális attitűd a fordítók által használt kifejezés következtében is megváltozhat. A *Vitamins* című elbeszélésben (*Katedrális*) a főhős feleségének szerelmet vall egy munkatársnője, de az elhá-

rítja a közeledést: „Patti tells her she »doesn't swing that way«”. Barabás fordításában „szólt Sheilának, hogy ő ebbe az irányba nem mozdul” (*Vitaminok*); Rupp Anikónál „megmondta neki, hogy nincsenek ilyen hajlamai” (*Vitamin*). Míg az előbbi, Carver szóhasználatát pontosabban átültető fordítás a másság iránti toleráns magatartásra enged következtetni, utóbbi negatívabb hozzáállást fejez ki, hiszen a homoszexualitást jelölő „hajlam” szó konnotációja a „ferde”.

A fordító Barabás András kitűnő munkát végzett: sikerült visszaadnia az írások hangnemet, stílusát. A két kiadónál napvilágot látott négy kötet összehasonlítása azt mutatja, hogy a Lish által létrehozott poszt-hemingwayi minimalista novella alapvetően különbözik Carver eredeti elbeszéléseinek világától, melyekben nyoma sincs Hemingway „romantikus egoizmusának” (a találó megállapítást tanítványa, a regényíró Jay McInerney tette még 1989-ben, egy Carverről szóló esszéjében a *The New York Times*ban). Bár látásmódja második kötetében pesszimistább – a *Kezdők* eredeti szövegeiben Lish hozzátoldásai nélkül is több az agresszió, mely néhol gyilkosságba, öngyilkosságba torlik (*Dinka*; *Csak beszélok a csajoknak, hogy elhúzzunk*; *Rengeteg víz, egy ugrásra tőlünk*), mégis, műveit a látszólag érzelmentes, szenttelen történetmesélés ellenére is humánus és együttérzés hatja át. A szövegeken átsüt a sajnálat és részvét a poszt-indusztriális vidéki Amerikában vergődő, eszmék és életüknek értelmet adó munka, harmonikus kapcsolatok nélkül perspektívájukat veszített, többnyire fiatal vagy középkorú hősei iránt, akik mivel nem kellően iskolázottak, még azt sem tudják megfogalmazni, mi a bajuk, vagy ha képesek is az önreflexióra, nem találják a kiutat. Mint az észak-kaliforniai kisvárosban, egyébként jól működő házasságban élő Ralph a *Befognád, ha szépen kérlek?* című elbeszélésben, aki miután megtudta, hogy felesége, Marion (a magyar fordításban rejtélyes oknál fogva Marian) évekkorábban egyszer félrelépett, kétségbeesett, részeg, éjszakai ámokfutásba kezd. Reggel másnaposan hazavergődik valahogy, majd „[a] konyhában leült az asztalhoz, és a fejét a karjára hajtotta. Nem tudta, mihez kezdjen. És nem csak most nem tudta, nem csak ebben az ügyben, nem csak ezzel kapcsolatban, nem csak ma meg holnap – hanem általában, minden áldott nap.”

Az amerikai kritikusok egy része hajlik rá, hogy az élete végén megfelelő társra talált, kiegyensúlyozott Carver utolsó írói periódusának műveit, nem utolsósorban az életműben kiemelkedő helyet elfoglaló *Katedrális* című elbeszélés miatt a korábbi írásoknál optimistábbaknak lássa. Mivel a Magvető sorozata nem a teljes életművet öleli fel, s éppen a halálát megelőző öt évből való írások maradtak ki belőle, ilyen megállapítás a létező magyar fordítások alapján nem lenne megalapozott. Kétségtelen, hogy a harmadik kötetben vannak hősök, akiknek élete talán kedvező fordulatot vesz majd – amint azt a *Katedrális* fülszövege óvatosan meg is fogalmazza, „mintha az alagút végén pislákolna némi fény”. Néhány szereplő képes valamiféle önreflexióra, ami ahhoz vezet, hogy megpróbáljon változtatni élete menetén, mint a *Honnan hívsz?* elvonókúrán résztvevő hőse is, aki egy sorstár-

sa házasságának történetéből okulva úgy dönt, legyőzi félelmeit és felveszi a kapcsolatot a számára fontos két nővel, volt feleségével és jelenlegi barátnőjével. Története azzal a tanulsággal szolgál, hogy az identitásvesztésből, perspektívtalanságból csak a kommunikáció segítségével van kiút. A problémák szavakba öntése még akkor is kedvezően befolyásolhatja az emberek életét, ha egyoldalú, s a társadalomban elszigetelődött egyén csupán meghallgatja, amit mondanak neki (*Láz*). De a *Katedrális*ban is többségben maradtak a sanyarú sorsukon változtatni képtelen szereplők, akik annyira szoronganak az emberek közti viszonyokkal járó újabb és újabb stressztől, hogy inkább bele sem gondolnak, mi és miért történt velük, így rendre elszalasztják a kilátásra kínálkozó lehetőségeket, s kilátástalan életükbe beletörődve vegetálnak tovább (*A filke*). Amint a *The Stories of Raymond Carver* című tanulmánykötetében Kirk Nessel megállapította, az író a reagani Amerikában burkolt elnyomástól szenvedő, „elmerült emberek” („submerged populations”) sorsa foglalkoztatta, és sok hasonlóságot látott kilátástalanság-érzetük és a kelet-európai diktatórikus rendszerekben alkalmazott nyílt elnyomás okozta reményvesztettség között – ezért érdekelte Csehov is. Nem lehetetlen, hogy ez az itthon oly ismerős, hasonló gyökerű és természetű kilátástalanság-érzet az, ami miatt a könyvesbolti sikerlistákon Raymond Carver kötetei rövid idő alatt az élre kerültek.