

Jelinek nőalakjait egy mai patriarchális társadalomba helyezi, ahol „[...] a nőt, ad egy a férfin mérik, ad kettő, bármelyik más nőn [...]”. A ’fiatal nő’, a ’nő’ és az ’öregasszony’ — három életszakasz — egy mai nőt tükröznek funkcionalizált szerepben. Akhilleusz, Hektór és a bűvár a férfielv képviselői, akiknek nőkről folytatott diskurzusaiból kihallatszik a szerző maró gúnya és kritikája. A darab nőalakjainak viszonya új szerepéhez ambivalens. A ’nő’ és ’öregasszony’ tudatában van áldozat voltának, ezzel szemben a fiatal nő elfogadja a rá osztott új szerepet: „Sport és nő, erről nekem ez ugrik be: A nő legyen szép, mert akár a sportoló, ő is csak saját testében esik meg.”. A darabban felrajzolt nőkép, bár a női és férfi beszédek derivációjának eredménye, feminista nézőpontot tükröz, de nem mentes az író nőkritikájától sem.

A darab szövegvilága a magas- és populáris kultúra területeinek különböző elemeiből építkezik. Társadalmi közhelyek, („Természetesen Szépnek Lenni”, „Szépen Természetesnek Lenni”) ideológiai frázisok, sláger és filmszövegek, bibliai idézetek stb. („Léleksúlyokvetés Platontól már az egész”, „[...] a természetéről, mely szünetlen háború, a kőhajítókkal indul minden [...]”) „Mit nekünk a Siegfried-fálevél.”) intertextuális montázs a decentrális szövegstruktúrát eredményez. A triviális valóság leleplezésére Jelinek ugyanezen valóság elemeit használja („Az emberi test a sportban, hát az van, hogy csak olyan, mint pizzának a doboza, bármilyen él elhajítható pohara, szép először, aztán használt, sőt: elhasznált!” vagy: „De akinek tekintélyes légpárnái vannak, hozzá akárki-megnézi farosszériája, nem széria, frissen edzett cornettója csókálló magnummal [...]”). Sekélyes, szó és faviccekkal tarkított, helyenként közönséges stílusa, tudatosan vállalt nyelvi program. A darabban az ironia szinte minden változatban jelen van. A sarkazmust az író az erőszak ábrázolására tartogatja, az áldozatokat, nőket többnyire enyhe gúnnal illeti, amely mögött sokszor együttérzés húzódik, miközben önmagát sem kíméli az ironikus megjegyzésektől. Az ironikus nézőpont funkciója elsődlegesen a távolságtartás, de egyúttal a személyes írói attitűd, a sértettség elfedése is. Előbbit célozzák a gyors váltások által előidézett kontrasztok, amelyek az olvasóban irritációt keltenek, taszítják és vonzzák egyszerre. Az említett eljárások részei az író szövegtechnikájának. A Jelinekre jellemző affirmatív írás diskurzív effektusokra épül. Az ismétlések, egyidejűség és váltások alkalmazásán túl átértelmezések, eltolódások, összevonások, metaforák szó szerinti értelmezésének és halmozásának („[...] száraz marad a kéz, a kéz marad. A szem is marad, de nem marad szem száraz. Elöblítődik a vétek, vétek lenne ott maradnia [...]”, „Menjen netán, a cégbírósgon tudja meg, miféle jó firma.”, „[...] le kell ülnie tőle, bizony, a föld nem bírná el a hátán”) eredménye az a többrétegű, tömör nyelv, amit a magyar fordítás kitűnően ad vissza.

Tandori Dezső fordítása nyelvi bravúr. Kihhasználva a szöveg nyújtotta asszociációs lehetőségeket, egyedüli formaérzéssel és nyelvi leleménnyel játszik a szavak jelentésével és hangalakjával („okszó nélkül”, „ez egy hiperkóc”, „erkölcsi

esőítélet”, „kéjbambulás”). Rímeivel („híhető, hogy akad, akit nem győz meg a közakarát, azt hisz, maga arat?”), alliterációival („Álmodó eb, rohansz, sansz, hancúr, Úr!”), az időmértékkel („Jaj, miért kell ezt mondanom, de nem ticolhatom”) helyenként már-már költői magasságokba emelik a szöveget. De nem ritkák az egészen lírai sorok sem („Honnét örök citrusfrissed, mellyel lélegzetem fojtod?”), amelyekre az osztrák írónál nem találni példát (néha az az érzésem, hogy Jelinek sokkal keményebb és fantáziátlanabb attól, ami a fordításból kitetszik). Követve a német szöveg sajátosságait maga is szabadon kezeli a mondatszerkezetet, metaforikus nyelve ugyanolyan tömör, mint Jelineké. „Adta neveletlen én, oszt. Nem szoroz. Kár, hogy a mélyértelműség nem ebben bűvárol. Bűvárral bélelt mélyek, ah! Jaj istenem, ki nevet ma favicccemen! Nem kedvez a kedv a nedvhez, szám kiszárad, nyelvem elfárad. Nem pereg. Mit tegyek, Nem érdekel, ez érdekem. Olvassanak engem így is!” Talán nem túlzás Tandori (saját) ’nyelvről’ beszélni. Ő nem csak egyszerűen fordít, hanem az alkalmazott eljárásaival, intertextuális utalásaival — „[...] szavaimmal határos minden ütés, nem oldás, nem kötés” — új nyelvi valóságot hoz létre.

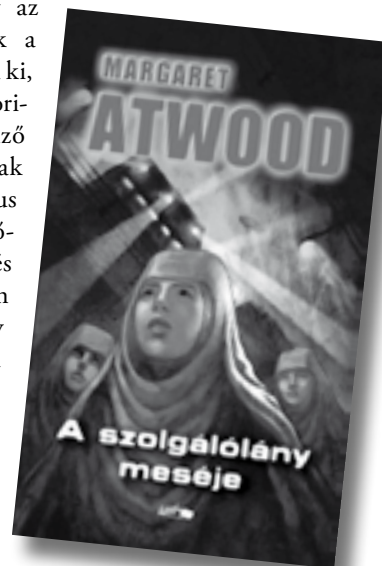
Jelinek darabja látszatra a sportról szól, valójában azonban sokkal többről. Az olvasó az emberi cselekvésekben különböző módon megnyilvánuló erőszak görbe tükrét tartja a kezében.

Bényei Tamás

Női antiutópia

(Margaret Atwood: *A szolgálólány meséje*. Ford. Mohácsi Enikő. Lazi Könyvkiadó, 2006)

Nem újkeletű belátás, hogy az elképzelt jövőkről írott könyvek-ből a legtöbbet nem a jövőről, hanem az adott könyv születésének idejéről tudhatunk meg. Többek között Reinhart Koselleck írt arról, hogy az egyes korszakok nemcsak a múlt sajátos képét alakítják ki, de a jövőre vonatkozó horizontjuk is éppoly jellemző rájuk. Így van ez nemcsak a tudományos fantasztikus irodalommal, hanem a jövőben játszódó utópiákkal és antiutópiákkal is, és nem kivétel ez alól a szabály alól Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* című regénye sem, amely 1985-ös megjelenése után pár év alatt világszerte „klasszikussá” vált. Erről



a klasszikus státusról nemcsak a regénnyel foglalkozó kritikai irodalom mennyisége tanúskodik, hanem az a tény is, hogy angol nyelvterületen a középfokú oktatásban is leggyakrabban tanított szövegek közé került (másféle körökben tette ismertté a regényt Volker Schlöndorff filmje, amelynek forgatókönyvét Harold Pinter írta.

Atwood regényére — és az abban megjelenő, az Egyesült Államok területén található totalitárius államra, Gileád Köztársaságra — ezerféle módon nyomta rá bélyegét keletkezésének szűkebb időszaka: Gileád leginkább az amerikai — és brit — új jobboldal nyolcvanas évekbeli előretörése (a Reagan és Thatcher által képviselt konzervatív fordulat és ideológiai visszarendeződés) által a baloldali és liberális értelmiségben kiváltott félelmek kivételéseként olvasható, de olyan — szintén a nyolcvanas évekre jellemző — folyamatokra is reagál, mint az amerikai puritán ideológiát felélesztő vallásos fundamentalizmus előretörése vagy az ökológiai katasztrófa előrevetülése (Gileád gyarmatai, ahová a rendszer számára nem kívánatos elemeket — a színesbőrűeket, az ellenállókat, a terméketlen nőket, a melegeket és egyéb „deviánsokat” — telepítik ki, nukleáris balesetek vagy más ökológiai katasztrófák színhelyei). Atwood regénye ekként sok szempontból ma is aktuális, hiszen a Bush-féle ideológiai fundamentalizmus a reagani örökségből is táplálkozik, ráadásul a külső ellenséggel való fenyegetés ma is nélkülözhetetlen eleme ennek az ideológiának (a Gileád létrejöttét megelőző puccsot például a muzulmán terroristák nyakába varrják).

Atwood regényét az különbözteti meg a nálunk ismert antiutópiáktól (Zamjatin, Huxley, Orwell, Nabokov stb.), hogy a szokásos liberális félelmek és szorongások mellett a feminizmus — természetesen a liberalizmustól elválaszthatatlan — szempontját érvényesíti. A regény a feminista antiutópia nem túlságosan nagy hagyományokkal rendelkező műfajába tartozik (úgy is mondhatjuk, hogy az utópia és az antiutópia bizonyos később említendő okokból egyaránt maszkulin műfajnak számít). Atwood sok kritikus, például Coral Ann Howells az *Ezerkilencszáznyolcvannegy* feminista újírásként vagy kritikájaként emlegeti, ami nem teljes egészében helytálló, mindenesetre *A szolgálólány meséje* valóban Orwell regényével mutatja a legtöbb hasonlóságot (noha a reprodukció szabályozására fektetett hangsúly inkább a *Szép új világ*ot idézi fel). Egyrészt maga Gileád sok szempontból Óceánia világát idézi fel (a mindenre kiterjedő ellenőrzés, az állandó látottság és láthatóság szerepe, a külső ellenség és háború ideológiai funkciója, az alattvalók agymosása), másrészt mindkét regény középpontjában egy a rendszerben magát idegenül érző főszereplő áll. Winston Smith többek között úgy próbál valahogy Óceánia valóságán kívülre kerülni, hogy naplót vezet, régiesen berendezett szobát bérel a proletárok negyedében, titkos szerelmi viszonyba bonyolódik, és rögeszmésen érdeklődik a múlt iránt). Atwood regényének elbeszélője, Fredé (az eredetiben a sokkal jobban hangzó Offred; Gileád előtti nevét nem tudjuk, mostani neve csak arra utal, hogy jelenleg egy Fred nevű férfit használatára van kirendelve)

ugyancsak rosszul érzi magát saját jelenében, és gyakran menekül a múltba. A regény fikatív ideje az 1990-es évekre tehető, és Offred nagyon pontosan emlékszik a Gileád előtti, vagyis a számunkra is ismerős világra, a fogyasztói társadalom és a megkérdőjelezetlen civil szabadságjogok világára: neki tehát van saját „másféle” múltja, amelybe menekülhet, ellentétben Winstonnal, akinek személyes emlékezete teljes egészében Óceániára korlátozódik.

Másfelől azonban Winston az óceániai gépezet működtetői közé tartozik, míg Offred teljes mértékben a rendszer kiszolgáltatottja. Gileádban a nőket megfosztották a saját tulajdon, az írás és olvasás jogától, és funkciók szerint osztották be őket: a rendszer kiváltságosainak (a parancsnokoknak a) feleségei kék ruhában járnak, a házimunka végzői, a Márták zöldet hordanak, a kizárólag szaporodási céllal a parancsnokok mellé rendelt szolgálólányok vörösben kötelesek járni, a közemberek multifunkciós feleségei (Econowives; a nem túl szerencsés magyar fordításban „gazdasszonyok”) pedig a három szint kombináló csíkos ruhát hordanak (ők tulajdonképpen a mostani feleségek utódai: egyszemélyben háztartási gépek, szaporodást szolgáló szexuális tárgyak, és reprezentációs célokra is használt „társak”). Orwell szűrkeben csak a gyarmatokra deportált „nem nők” járnak, a terméketlen, idős, ideológiailag veszélyes elemek. Offred tehát szolgálólány, akinek egyetlen feladata, hogy teherbe essen, majd a kihordott gyermeket átadja a parancsnok feleségének, és egy új parancsnok mellett újrakezdje a szolgálatot. A rendszer magyarázata részben a szükség (ökológiai okokból drámaian lecsökkent a terhességek száma, sok a steril nő — Gileádban a terméketlenség oka természetesen csak a nő lehet), de ideológiai-mitikus legitimitációt is teremtenek hozzá, a Rákhel — Lea — Bilha történet liturgiává változtatásával. A gileádi rendszer fundamentalizmusa a Bibliára hivatkozik, ami részben nem idegen a kereszténység nőgyűlöletétől, részben viszont az Ótestamentum kreatív félreértelmezése: a regény tele van a rendszer által kisajátított, eltorzított bibliai szlogenekkel és motívumokkal, és nem véletlen, hogy maga a biblia csak a parancsnokok számára hozzáférhető (a nőknek egyébként is tilos írni és olvasni).

Orwell és Atwood regényei — illetve a bennük megjelenített disztópikus világok — között természetesen épp az eltérő ideológiai alap az egyik legfőbb különbség, ami másféle különbséghez is vezet: míg Óceánia világára a szürke árnyalatai jellemzők, addig Gileád kifejezetten szín pompás: a vörös, kék, zöld és csíkos ruhába öltözött nők kavargása a tévéprédikátorok csiricsaré látványelemeit idézi.

A színpompa azonban épp valami más eltakarását szolgálja. Ez a valami más az Óceánia világában inkább csak elfeledett test (pontosabban a női test), amelyről Gileád nem hogy nem feledkezik meg, hanem rögeszmésen újra és újra visszatér hozzá, színes leplekbe bújtatja, hogy elrejtettségére még jobban felhívja a figyelmet. A szolgálólányok rituális elköszönő formulája „Az Ő tekintete előtt” (54), ami azonban elsősorban a test eltakarásának, elrejtésének láthatóságát jelenti (az átnevelő intézetben

Lydia néni arra inti őket, hogy ha valakit meglátnak, az olyan, mintha beléhatolnának [40]). Ezeket a színes lepleket nem meglátni kell, csak felismerni, hiszen úgy vannak kialakítva, hogy a testből és az arcból szinte semmi nem látható — ahogy viselőjük sem lát ki az apácalepetus mögül. A színes ruhák egyrészt azt jelzik, hogy az individuumokat kizárólag az általuk ellátott funkció határozza meg, másrészt pedig azt a paradoxont, ami a „színes álruhában” rejlő ellentmondás mélyebb értelmét jelenti. Gileád világának alapja az az ellentmondás, amely egyébként a nyugati kultúra számos korszakára is jellemző volt: a nő egyrészt csak test, másrészt csak szimbólum (a vörös lepel úgy is értelmezhető, mint egy az egész testet beborító skarlát betű). Ez a váltás Offred nyelvhasználatából is kitűnik: „Két lábón járó anyaméhnek tekintenek minket, ez minden: szent edénynek, laboratóriumi keverőtégelynek” (167).

A testté változtatott nő rögtön szimbólummá alakul, és ekként a szimbolikus rend uralma alá kerül. A parancsnokok házirendjét látszólag a fentieknek ellentmondó módon a szolgálólány testének biológiai működése határozza meg, ám az egész berendezkedés célja épp az, hogy a test biológikumát már a legalapvetőbb, legelemibb szinten beírassák a szimbolikus rendbe. A test (illetve a testté redukált nő) tökéletes ellenőrzéséről van szó az öltözékek rendjében, a társadalmi — sőt, szexuális — érintkezés szigorú ritualizáltságában (puritán vonás, hogy a szex célja kizárólag a reprodukció lehet), a nők feladatok szerinti felosztásában, az élvezet és a reprodukció egyszerre rituális és laboratóriumi szabályozásában, és abban, hogy a nők zárt terekben létezhetnek (Offred szobája az átnevelő intézet és a parancsnoki ház kicsinyített mása). Nem véletlen, hogy Offred egész testézete válságba kerül (92—3, 129, 139), „idejétmúltnak” érzi a testét (79), idegennek találja saját meztelenségét, másfelől így fogalmaz: „ránézni sem bírok arra, ami olyan végérvényesen meghatároz” (uo.).

A test tehát egyrészt saját fizikai és szimbolikus bebörtönöztségének eszköze (s ekként testképe derealizált, ahogy ezt a ház előterében található konvex tükörrre tett utalások is jelzik), másrészt viszont mégis ez a menekülés egyik módja is: a regény legemlékezetesebb részletei azok, amelyekben Offred saját testének belső sötétségében keres menedéket, amelyekben saját testének biológiai folyamatairól ír. Ezeket a részeket sokan az *écriture féminine* példaként olvassák (amikor is a szöveg maga is a női test tulajdonságaival és ritmusaival ruházódik fel), ami felveti a regény „feministaságának” kérdését. (Ez a kérdés természetesen másként vetődik fel az angolszász kultúra kontextusában — „a kontextus minden”, mondja Offred (232) —, ahol a kulturális folyamatok és szerepek nemi meghatározottságára vonatkozó kérdések magától értetődőek, és Magyarországon, ahol a „feminizmus” szó hallatán még mindig összeröhögnek az irodalmárok, vagy ha mégis van egy feminista a társaságban, esetleg csak összerosolyognak.) Atwood regénye úgy is olvasható, mint a feminizmus helyzetének változásaira reagáló szöveg. Offred anyja, aki emlékeinek gyakori szereplője, tipikus

második hullámos (hatvanas évekbeli) feminista, polgárjogi aktivista, míg Offred nemzedéke — épp a mozgalom sikerének köszönhetően — apatikussá vált a politika iránt (ha úgy tetszik, ennek az apátiának köszönhető, hogy Gileád ideológiája viszonylag könnyen győzedelmeskedett).

Gileád világa torz és groteszk feminista utópiaként is értelmezhető, ahol a hagyományosan női terek fölött kizárólagos a női uralom (197), ahol a feminista törekvések némelyike valóban megvalósult (betiltották a pornográfiát, a legszigorúbban büntetik a nemi erőszaktevőket), csak persze egy teljesen másfajta, a feminizmussal összeegyeztethetetlen ideológiai platform részeként. Az átnevelőintézetben a felügyelő nénik egy „női kultúra” (157) megvalósulásáról beszélnek (s a csak női résztvevőkkel lebonyolított rítusok ennek a kultúrának torz megjelenései), de a legironikusabb példa talán az egyik kreatívan értelmezett bibliai idézet. A „méhednek gyümölcse” a szolgálólányok szokásos ritualizált párbeszédéhez tartozik, s valóban két nő — Erzsébet és Mária — beszélgetéséből származik (Luk. 1.42), pedig itt épp azt jelenti, hogy az egyetlen dolog, ami a (másik) nőben fontos lehet, az méhének gyümölcse.

Offred az egyik legérdekesebb bekezdésben emlegeti azokat a női közösségeket, amelyek bizonyos tekintetben a gileádi közösségek előképei: régi múzeumlátogatásokat felelevenítve arról beszél, hogy milyen rögeszmésen festettek háremeket olyan európai férfiak, akik soha nem láthatták ezeket a helyeket, s hozzáteszi, hogy ha megnézzük a képeket, azok voltaképpen a bezártak végtelen unalmáról szólnak (87).

Atwood regénye a legfontosabb értelemben mégsem a fentiek miatt feminista, hanem azért, mert egész kompozíciójában az Orwelllével ellentétes stratégiát követ: Offred elbeszélése (mint kiderül, utólag magnóra mondott szövegről van szó) tipikusan „női” szöveg, olyasféle, amely nemcsak az antiutópiákban nem kapott helyet, hanem általában a történettudomány érdeklődését sem keltette fel. Ahogy Offred be van zárva szobájába és a parancsnok házába, szolgálólány-szerepébe, és ahogy látását is korlátozza az apácafőkötő, úgy a szövege is erőteljesen személyes szöveg, amely a személyes szférával foglalkozik: azzal, amit Offred egyáltalán tudhat és láthat. Nem rendelkezik „perspektívával”, amelyre pedig ő is vágya. Ekként csak rendkívül töredékes képet ad a gileádi társadalmi és politikai berendezkedésről, vagyis arról, ami a legtöbb utópia és antiutópia gerincét adja. Szövege a hagyományosan női és női autoritás alatt álló otthoni (*domestic*) szférában játszódik (197), abban, amely a modernitás számára a történelemmel és a nyilvános életszférával szemben az állandóság birodalmát jelentette és jelenti ma is, amelyben a hétköznapi dolgok történnek. „Bármi történik, az mindig szokásos” (71, a fordítást megváltoztattam) — mondja Offred ebben a Kertész Imrét is felidéző mondatban.

A regényt záró, a 22. századból származó „Történeti feljegyzések” (amelyek összevethetők az *Ezerkilencszáznyolcvannegyed* záró „tanulmánnyal”) ironikus szerepe épp az, hogy helyreállítsák a dolgok fontosságát: a nagy események és történelmi

folyamatok, a nevezetes személyiségek, a nyilvános terek, az objektív igazságok felsőbbrendűségét mindazzal szemben, amit Offred szövege megtestesít. Pieixoto professzor fiktív előadásában többször is nehezményezi, hogy Offred milyen kevéssé érdekes anyagot hagyott az utókorra (a tudományra), és más habitusú elbeszélőre vágyik, olyanra, aki a valóban fontos dolgokról beszélne. Előadásának két célja van: egyrészt a fennmaradt hanganyag hitelességének bizonyítása, másrészt az Offred elbeszéléséből esetlegesen kinyerhető tények feltárása és rekonstruálása, például a szereplők valódi nevéé. Vagyis a professzor célja voltaképpen nem más, mint Offred elbeszélésének elrejtése, az érdektelen — mert nem a fontos dolgokra koncentráló — női perspektíva és világlátás kiírása a történelemből. Pieixoto tehát „elhelyezi” számunkra Offred elbeszélését és mindazt, amit ez az elbeszélés megtestesít, ami persze ironikus hatást kelt, hiszen mindezzel azután találkozunk, hogy végigolvastuk a szöveget, és többé-kevésbé beleéltük magunkat az elbeszélő helyébe, vagyis a professzor utószava saját olvasástapasztalatunk legszemélyesebb és legalapvetőbb rétegét törli el és kérdőjelezi meg.

Pedig Atwood regényének legizgalmasabb rétege éppen ennek a nagyon személyes szférának, a bezártság, a „hárem-lét” mindenapjainak felidézése, illetve azoknak a túlélési és bizonyos tekintetben felforgató stratégiáknak a felvillantása, amelyek révén Offred képes kívül maradni Gileád kollektív örültségén és képmutatásán. A regény első fele azért sokkal izgalmasabb, mint a második, mert itt épp a hátköznapivá váló abszurditás és a belső tartalmak közötti küzdelemről van szó, arról, hogy miképpen lehetséges elviselhetővé, túlélhetővé és jelentéssé tenni a szinte minden percükben ritualizált hétköznapokat, hogy miképpen lehet mégis élni egyetlen szobában, könyvek és mindenféle külső impulzus nélkül. Offred szövege a részletek szövege: centiméterről centiméterre fedezi fel saját szobájának terét, ahogy szinte rögeszsmé alapossággal ír saját testének folyamatairól is.

Egyik menekülési útvonala a múlt, az a világ, amely számunkra a magától értetődő normalitás világa. Míg a gileádi ideológiát többnyire a szlogenek, Lydia néni útmutatásai képviselik, addig a múlt felidézése legtöbbször — némileg prousti módon — testi, fizikai érzeteken keresztül történik meg: a kenyértészta illata és tapintása, a harisnya érzete a bőrön, a kenyérmorzsa érzete a kézben vagy a zsebben, az élesítő szaga, stb. Nem véletlen, hogy Offred elbeszélése az ízlelés, tapintás és szaglás érzékeit értékeli fel, hiszen a látás egyrészt teljes egészében a rendszer ellenőrzése alatt van, másrészt — ahogy Jeanne Campbell Reesman fogalmaz — a regény elutasítja a látásra épülő episztemológiát, és ehelyett a megismerés másfajta módozatait részesíti előnyben: egyrészt az „alacsonyabbrendű” fizikai érzeteket, másrészt pedig a hang, a párbeszéd hermeneutikáját. Akárcsak Winston Smith, Offred is egy Másikat, egy „Te”-ként megszólítható valakit keres („Elmondom, tehát vagyatok” — mondja a Descartes-mondat újrafogalmazásában [318]).

Mindvégig azt keresi, mi je van, amire bárkinek szüksége lehet, amivel „üzletelni” tud, valamiféle cserekapcsolatra vágyik, bármilyenre, és a beszélgetést is efféle tranzakcióként fogja fel (21).

Offred másik túlélési stratégiája a nyelv. Egyrészt felfedezi a nyelvben működő uralhatatlan, potenciálisan felforgató energiákat. A legjobb példa az elbeszélő neve. Az Offred nem más, mint identitásának eltörlése, egy férfihez való tartozás általi meghatározása, ugyanakkor azonban a szóba sok mindent belehallhatunk és/vagy beleláthatunk: hallhatjuk benne azt, hogy „afraid” (fél), vagy azt, hogy „offered” (valakinek felajánlott, felkínált), de azt is beleláthatjuk hogy Offred voltaképpen „Off-red”, vagyis nem teljesen vörös, nem határozza meg az általa viselt ruha és azonosság. Az elbeszélő hasonló lehetőségeket kihasználva mintegy „megtestesíti” a nyelvet, egy-egy szónál megáll és az akusztikus hangzás alapján gondolkozni kezd róla, beléhatol, különös kapcsolatokat tár fel; saját „minimalista életéből” (137), a körülötte lévő hétköznapi tárgyakkól, bezártságának eszközeiből — pontosabban ezek neveiből — jut el akusztikus és metaforikus láncolatokon keresztül nagy messzeségekbe (például a „chair” [szék, 136] vagy a „hold” [tart, 91] szóval kapcsolatban). Amikor a megtermékenyítési szertartás során a hátán fekszik, és a parancsnok épp a dolgát végzi, vagyis a lehető legnagyobb fizikai és szimbolikus kiszolgáltatottság pillanatában, a hátán fekvő is a szavak, metaforák keltette érzetekbe menekül (116). A nyelvi szabadság és a fizikai érzések felértékelése közötti kapcsolat a parancsnokkal folytatott illegális betűkirakós játék során válik egyértelművé: „A sima élüknél fogom a fényes lapocskákat, tapogatom a betűket. Maga az érzéki gyönyör” (171). A nyelvbe menekülés másfelől egyfajta szemantikai menekülés is, a nyelv által kínált metaforák útját végigkövetve. A tárgyi-fizikai világ szegényességéért részben a metaforák kárpótolják (a retkek például „kis azték fejecskek” [249]), noha ő maga is tisztában van vele, hogy a dolgok közötti hasonlatosságok felfedezése nem helyettesítheti magukat a dolgokat: a vörös színről tűnődve (egy felakasztott politikai fogoly „vörös mosolyából” kiindulva a vörös tulipánokhoz jut el, amelyeknek vörösét korábban sebhelyhez hasonlított) így fogalmaz: „A vörös ugyanaz, de nincs összefüggés. A tulipánok nem véreznek, a vörös mosoly pedig nem virág, és egyik sem vonatkozik a másikra. A tulipán nem ok arra, hogy kételkedjünk az akasztott emberben, és vice versa. Mindkettő érvényes [valid] és valóban ott van. Ilyen érvényes tárgyak közt kell eligazodnom napról napra, minden lehetséges módon” (45—6, a fordítást módosítottam). Vagyis tagadja a metaforikus kapcsolatok relevanciáját és episztemológiai hatékonyságát, s ekként ezek a metaforikus futamok — egyrészt súlytalanodva, másrészt megszabadulva minden referenciális vagy episztemológiai tehertől — valóban az érzéki gyönyörök helyettesítőivé és valami felforgató szabadságérzet helyévé válnak.

Ezek a részek — és a sok szójáték — nagyon nehéz feladat elé állították a magyar fordítót. Mohácsi Enikő hősiesen küzdött

a feladattal, és egyes pontatlanságok és félrefordítások ellenére összességében sikeresen oldotta azt meg. Sok helyen nem sikerült lefordítania a szójátékokat (pl. „undone”, 32; „date rape”, 50; „hold”, 101; „belly”, 116; „tense”, 122; „job”, 209; „work out”, 272), de ezeket talán nem is lehet sikeresen visszaadni, és gyakran szellemes magyarázatokkal is találkozunk (pl. „ringyórongyosbuli”, 70; „süllő/sellő”, 353). Nem tartom szerencsés megoldásnak, hogy az eredetiben nagybetűs szavakat (Szolgálólányok, Őrzők, Szemek stb.) a fordító következetesen kisbetűvel írja: Gileád olyan ország, ahol ezek a dolgok egyszerűen nagybetűvel vannak, és nem a magyar helyesírás szabályait követik. Néha a fordítás nem veszi eléggé figyelembe a regény gondolatiságát, például bizonyos gileádi fogalmak esetében: a „Prayvaganza” fordításaként például bizonyosan nem elég annyi, hogy „ájtosság”. Többször lett volna szükség sokkal figyelmesebb kulturális fordításra. A meglévő két lábjegyzet mellé kellett volna még körülbelül nyolc. Például a „Homeland” kifejezés, ahová „Hám gyermekeit” telepítik, az Apartheid feketék számára létesített rezervátum-bábállaimit idézi; az „Underground Femaleroad” a 19. század eleji rabszolgamenetítő hálózat nevére (Underground Railroad) játszik rá, az „Agent Orange” a vietnami háborúban használatos növénypusztító szer volt. Két félrefordítás részben annak köszönhető, hogy a fordító nem vett észre egy-egy jól ismert irodalmi idézetet. A hetedik fejezet elején olvasható a következő angol mondat: „Though this be time, nor am I out of it”. A magyar fordítás itt teljesen elúszik (49), pedig a sor Mephisto szavainak átköltése Christopher Marlowe *Doktor Faustus*-ából: „Why this is hell, nor am I out of it” — „Ez a pokol, s én benn’ ülök nyakig” (Kálnoky László ford.). Offred itt saját jelen idejét, amelyből nem tud kikerülni, pokolként határozza meg. A másik idézet Milton „A vak szonettje” című versének utolsó sora: „They also serve who only stand and wait” (Tóth Árpád fordításában: „s az is cselédje, ki csak vár és mereng”). Ennek a fordítása is nagyon rossz, pedig ez a regény első felében többször is előfordul (28, 65). Mindazonáltal az esetek nagy többségében élvezhető és sokszor ötletes magyar változatot olvashatunk.

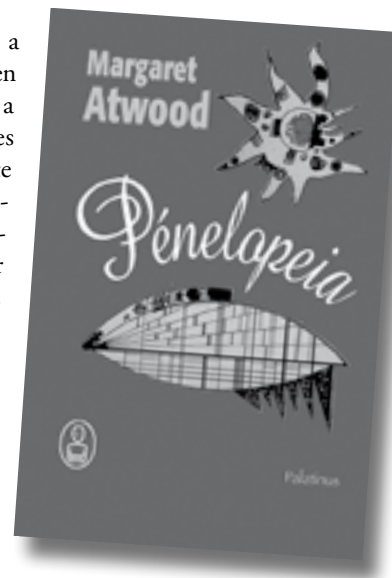
Atwood regénye összességében hatásos szöveg, amelynek azonban én csak az első felét érzem igazán erőteljesnek és sikeresnek, azt a részt, amikor Offred egyetlen napjának fájdalmasan részletes krónikáját olvashatjuk, amelyet valamelyest oldanak az elbeszélő túlélési stratégiái. A regény második felét, amikor Offred már nemcsak magára hagyatkozik, és megindul valamiféle cselekmény, meglehetősen kimódoltnak érzem, az itt felsorakoztatott erkölcsi dilemmák többnyire nem tudnak túljutni a képletszerűségen (Offred cinkossága, a kivégzésnek álcázott lincselés stb.). Nem tudom nem úgy érezni, hogy sokkal sikerültebb lenne a regény, ha megmaradna az első rész töredékességében, korlátozottságában és viszonylagos mozdulatlanságában, vagyis ha Pieixoto professzor még elégedetlenebb lenne.

Bazsányi Sándor

Perújrafelvétel

(Margaret Atwood: *Pénélopeia*. Fordította Géher István. Palatinus, 2007)

Ismerjük jól azokat a műveket, amelyekben egyvalaki, a hős áll a centrumban, és az összes többi szereplő körülötte rendeződik el — mondhatni már eleve a perifériára szorítva. Sokszor ez már a címben is tetten érhető: *Hamlet*, *Tom Jones*, *Mrs. Dalloway*, *Oblomov*, *Tristram Shandy*... No, ez utóbbi azért mégsem jó példa, hiszen Sterne regénye többek között éppen a hagyományos regénykellékek



és s-tulajdonságok, mint amilyen például a kikezdetetlennek tűnő főhős-státus, szellemes kritikaként olvasható és élvezhető. Mindenesetre a centrális felépítésű hőstörténetek archetípusa bizonyosan az *Odüsszeia*. (Míg például az *Iliász* többszereplős tablója inkább Tolsztoj *Háború és békéjével* vethető össze.)

Ezeket a könyveket általában éppen azért szeretjük, mert ilyenek. Hogy szépen elrendezett, átlátható szerkezetük egyértelműen a központi figurára irányítja a figyelmünket. Noha azért időnként bizonyos olvasóknak elégük lehet a hierarchikus rendből, és tekintetüket inkább a margóra szorított eseményekre és alakokra irányítják. De hát végső soron ezek a gesztusok is a klasszikus művek klasszikus voltának modern bizonyítékai: a klasszikus úgy tud minden korban újat mondani, hogy azért mégiscsak mindig ugyanazt mondja — csak éppen mindenki mást hall meg belőle. A klasszikus művek egyik modern olvasója, Tom Stoppard például nevezetes drámája ikerhőseiül az egyke Hamlet póruul járt gyermekkori barátait, Rosencrantzot és Guildenstern-t választja. Mint ahogyan James Joyce az *Ulysses*-ben bátran arányosítja a hírneves ithakai családtagok szerepmegosztását. Nos, Margaret Atwood a *Pénélopeiában* nem is annyira arányosít, mint inkább felülvizsgál, hiszen az egyes szám első személyben megírt könyvének elbeszélő hőse a mítosz által tétlenségre ítélt, Homérosz által pedig háttérbe szorított Pénélopé, aki így új látószögből meséli újra a jól ismert történetet. Mert azért mégiscsak elsősorban Odüsszeusz jól ismert történetéről, annak egy-két zavaró részletéről van szó. Többek között arról, miért kellett fiával kegyetlenül megöletnie Pénélopé legkedvesebb szolgálólányait. A célirányos perújrafelvétel olykor jócskán