

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 rabszolgamenekítő 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.

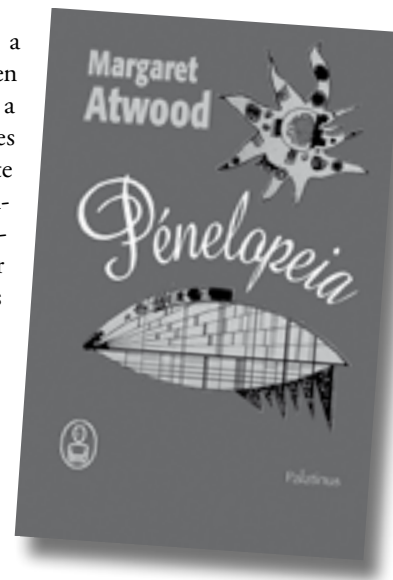
Atwood regénye összességében hatásos szöveg, amelynek azonban én csak az első felét érzem igazán erőteljesnek és sikeresnek, azt a részt, amikor Offred egyetlen napjának fájdalmasan részletes krónikáját olvashatjuk, amelyet valamelyest oldanak az elbeszélő túlélési stratégiái. A regény második felét, 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 kikezdetlennek tűnő főhős-státus, szellemes kritikájaként 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

provokatív formát ölt, például az egyik kórusbetétben, amely az *Odüsszeusz tárgyalása — a Lányok videofelvétele alapján* címet viseli.

A Palatinus Kiadó nemzetközi párhuzammal és eredettel rendelkező vállalkozása, a Mítosz-sorozat harmadik kötetében az irodalomtudósként is megbecsült kanadai író nő derekasan elvégzi — Hans Blumenberg fordulatát kölcsönvéve — saját hermeneutikus munkáját a mítoszon: értelmezi, elsajátítja és újrameséli az alaptörténetet. És noha kár volna a regény úgymond feminista ideológiájáról beszélni, noha éppenséggel lehetne, annyit mindenesetre illik leszögeznünk (a *gender studies* leíró felfogásában), hogy Atwood, miként több más regényében, úgy ezúttal is egy női elbeszélő segítségével beszél egy női sorsról. Persze most is kérdés az örök kérdés: ki beszél valójában, a szerző vagy az elbeszélő?

Atwood ugyanis nem rejti véka alá szándékát, hiszen már könyve *Bevezetésében*, mint valamiféle tudományos munka elején, bejelenti szándékát: körül kívánja járni „egyfelől, hogy miért kellett a Lányokat elpusztítani; másfelől, hogy milyen játékot játszott Pénélopé”. (13.) Egyfelől persze tényleg fontos az írói koncepció tagolt és világos volta, másfelől viszont mégiscsak a regény világszerűsége érdekelne elsősorban minket. Mely világszerűség igencsak összetett: Pénélopé az alvilágban morfondírozik múltjáról, és szólít meg minket, mai olvasókat, ráadásul a mi saját nyelvünkön, a mi saját nyelvi fordulataink révén. Nézzük például a szókincset: Pénélopé mindig „hepiendekre” vágyik; (16.) a távollevő férjéről azt hallotta, hogy „csak egy luxusbordélyban tanyázott, ahol a madámon élősködött”. (77.) Olykor talán túlzottan direktnek tűnhetnek a beszélő szólamának modern-modernista áthallásai, például: „Mostani világokban már nem kell tartani az istenek látogatásától, mint a régieknek, hacsak nem kábítóztok.” (33.) Vagy — témánál maradván — nézzük a lánykérő Odüsszeuszt varázsitalal gyorsító isteni segítség aktualizáló reflexióját: „Úgy tudom, ez a csalafintaság hagyománnyá lett, az élők világában még ma is alkalmazzák atlétikai versenyeken.” (42.) Mondhatnánk persze, hogy amit Pénélopé „úgy tud”, azt valójában Atwood tudja. Hát persze. De nem ez a kérdés. Hanem az, miként szervesül a szerzői tudás az elbeszélő érzéki világába. Márpedig Atwood regényének aktualizáló szólamai — noha engem éppenséggel többnyire zavartak — az alapító fikció elve szerint logikusak: hozzánk beszél, minket szólít meg az alvilági árnyalak, tehát érthető, ha meggyőzően kíván beszélni hozzánk, amennyiben jó szónokként kíván meggyőzni (vagy befolyásolni) minket a saját igaza tekintetében (vö. a már idézett *Bevezetés*tel: „egyfelől” és „másfelől”). Meg persze az is lehet, hogy kíváncsi a mi világunkra, és szeret a mi nyelvünkön beszélni. Olyannyira, hogy *nem csak az olvasóhoz, hanem az egykori szereplőhöz, a kérő Antinooszhoz is egy mai érett asszony nyelvén szól, amikor leírja valamikori önmagát: „Harmincöt múltam, mire az egésznek vége lett, elnyűtt a gond meg a sírás, és egyikünk előtt sem titok, hogy csípőtájon eléggé megvastagodtam.”* (91.)

De honnan ered maga a műfaj, a beszédmód? Erre is ad választ a tudós szerző által beszélgetett Pénélopeia: „...alantas művészet ez a történetmondás. Művelői vándorkoldusok, vak énekesek, szolgálólányok, gyerekek — a népből azok, akiknek van rá idejük. Valamikor kinevettek volna, hogy az énekmondó szerepében lépek fel — visszás, komikus vállalkozás, ha az arisztokrata beleártja magát a művészkedésbe...” (16.) Az írás eredete tehát eleve az írás nagy témáit övező periférián keresendő. S így az írás alanya is csak a perifériáról származhat. Miáltal — és itt van keresnivalója Pénélopénak — esetenként az írás témája is lehet valamely periférikus, azazhogy perifériára szorított ügy. És innen nézve elmondhatjuk: ha egy nő valamely női témát választ, most éppen Pénélopé a saját sorsát és a tizenkét szolgálólány végzetét, akkor tényleg valamiféle forradalmi tettről beszélhetünk — a Julia Kristeva-féle felforgató költői nyelv prózaiabb értelmében. És ez a döntés máris az alapmítosz alternatív változataira irányítja figyelmünket: „Odüsszeusz elmondta, hol-merre járt, milyen viszontagságokat állt ki — a szebbik változatot adta elő, a szörnnyetegekkel és az istennőkkel, s nem a csúnyábbikkal, a kocsmárosokkal és a szajhákkal.” (148.)

Pénélopé, miközben leánykorára emlékezik, egy helyütt a „látszólag szívből szerető apjáról” beszél. (22.) És mintha Atwood könyve tényleg az apa-, férj- és férfelvű rend „látszólag szívből” fakadó, azaz látszólagos toposzait kérdőjelezné meg, olykor genealogikusan, olykor bizonyos pszichoanalitikus-feminista toposzok révén. Ugyanakkor nem tartózkodik a női szerep hagyományosabb közhelyeinek szóba hozatalától sem — például az imént idézett fordulat alatt néhány sorral: „A kiruccanások után visszabújtam a szobámba, és könnyárba merültem.” Összetett hangfekvésű könyv tehát a *Pénélopeia*. Ráadásul Pénélopé szólamát rendre megakasztja egy-egy kórusbetét a megölt lányok karától, amelyek közül a *Kultúranthropológiai előadás* című tanúskodik leginkább a könyv tudósan mesterkelt voltáról, hiszen itt mindenféle fikciós áttétel nélkül, frontálisan olyan szakterminusokba ütközhetünk, mint például a „patriarchális pénisz”, (143.) és nyilvánvaló a jogorvoslati szándék is: „Miért övezné Iphigeneia önzetlen odaadását nagyobb tisztelet, mint a miénket?” (141.) Az *Odüsszeusz* archaikusan patriarchális világában halálra ítélt tizenkét lány modern perújrafelvételek ügye azonban mégiscsak akadályokba ütközik a könyv videofelvétel-alapú tárgyalásjelenetében. Nézzük a bíró indoklását: „Akkor mások voltak a viselkedési normák. Erre való tekintettel nem tartanám szerencsésnek, ha engednénk, hogy ez a sajnálatos, ámde jelentéktelen incidens [ti. hogy Odüsszeusz megöli a lányokat] foltot ejtsen egy karrieren, mely egyébként kiemelkedően példaértékű.” (157.)

És elkeseredett válaszképpen mi más következhetne, mint a *Pénélopeiát* lezáró féktelen kórusbetét, a lányok habzó átoktrillája, amely — „patriarchális pénisz” ide, feminista perújrafelvétel oda — a világirodalom emlékezetes nőalakjainak pátoszformáival hozható kapcsolatba; még akkor is, ha a pátoszforma ideologikus gyökere ezúttal könnyen azonosítható.

Ami egyáltalán nem baj, hiszen mindig volt és mindig lesz olyan olvasó, aki elsősorban azonosítva olvas, és olyan is, aki, ha csak teheti, élvezve. Meg olyan is, aki adott esetben élvezve azonosítja a feminista kultúra- és irodalomértés közhelyeire rájátszó, vitálisan szellemes fordulatokat: „Halihó, Miszter Nagyokos, Miszter

Jóságos, Miszter Istenmása, Miszter Bíró! Nézz csak hátra! Itt jövünk mögötted, közvetlen közeledben — közelségünk betapaszt, mint a csók; beborít, mint a bőröd.” (165.)

