

## JE SUIS OFFRED

A szolgálólány meséje politikai értelmezései és felhasználásai

Amikor 2017 januárjában az USA új elnökét, Donald Trumpot beiktatták, hirtelen több könyv eladási rátája is megnőtt az Amazonon. Talán a legnagyobb hírértéket az kapott, hogy Orwell 1984-e újra bestseller lett, és a Penguin kiadónak még abban a hónapban több tízezer példányban kellett újranyomnia a regényt. Ráadásul, amikor az elnök szövegíróje hamis állításokat tett a Trump beiktatásán lévő tömeg nagyságával kapcsolatban, s az elnöki tanácsadó mindezt azzal akarta tompítani, hogy a téves adatokat „alternatív tényeknek” nevezte, a közösségi média és a sajtó is rögtön az orwelli „újbeszél” kezdte emlegetni. Az 1984 mellett néhány másik mű is kapóssá vált Amerikában: például Sinclair Lewis *Ez nálunk lehetetlen (It Can't Happen Here, 1935)* című regénye, amelynek fikciója szerint az USA a nagy gazdasági világválság után egy populista, antidemokratikus elveket valló elnököt választ meg. A harmadik, a sikerlistákon nagyot ugró könyv pedig az 1984 mellett talán a másik leghíresebb disztópia, Huxley *Szép új világa* volt.<sup>1</sup>

Nyilván nem nehéz észrevenni e három mű gyors sikere és a politikai helyzet összefüggését – pontosabban nehéz lenne nem felfigyelni rá. Ahogy az is viszonylag evidensnek tűnik, hogy a Trump-éra erőteljes mértékben hozzájárult Margaret Atwood 1985-ös *A szolgálólány meséje* című regényének újbóli népszerűségéhez és a belőle készült tévésorozat hatalmas sikeréhez. Bár a Hulu streamingszolgáltató a *The Handmaid's Tale*-t már 2016 áprilisában, tehát még jóval az elnökválasztás előtt megrendelte, és bizonyára a disztópikus sorozatok (például a *The Man in the High Castle* vagy a *Black Mirror*) mostani divatja is hatott a vállalkozásra, a bemutatása után a mű nemcsak sikersorozat lett, hanem gyorsan konkrét politikai jelképpé is vált. Már 2017 márciusában, tehát a sorozat premierje előtt mintegy két hónappal Texasban vörös szolgálólánykosztümben öltözött aktivisták tüntettek a helyi abortuszellenes törvény miatt. Sőt, a mozgalmárok megkeresték a sorozat jelmeztervezőjét is, aki bár konkrétan nem állhatott ki mellettük, tanácsokkal látta el őket, hogy pontosan hogyan kell kinéznie egy „autentikus” szolgálóköpenynek. Később a jelmez továbbterjedt, több feminista politikai demonstráción is felhasználták (a sorozat bemutatása után még erőteljesebben), sőt egy Handmaid Coalition nevű szervezet is alakult, amely honlapján így határozza meg legfőbb célkitűzését: „A Szolgálólányok Szövetségének célja, hogy felvegye a harcot a törvényhozás és az állami politika által fenntartott nőgyűlölet, valamint a marginalizált csoportok elnyomása ellen”. A szervezet honlapjának főoldalán olvasható jelmondatuk is sokat elárul a jelenségről és a konkrét műalkotás(ok), illetve a politikai cselekvés viszonyáról: „Harcoljunk, hogy a fikció soha ne válhasson valósággá!”<sup>2</sup> Az USA-n kívül is felhasználták e politikai jelképet: 2017 júliusában Varsóban női aktivisták hasonló kosztümben tiltakoztak Trump lengyelországi látogatása ellen. Valamelyest hazánkba is begyűrűzött a dolog, de itt inkább csak újságcikkekben, és jellegzetesen kétoldalú módon: bizonyos írások a Trump-rendszer, a regény és

<sup>1</sup> Kimiko de Freytas-Tamura: George Orwell's '1984' Is Suddenly a Best-Seller. *New York Times*, 2017. jan. 25. <https://www.nytimes.com/2017/01/25/books/1984-george-orwell-donald-trump.html> (letöltve: 2018. március 8.)

<sup>2</sup> <https://handmaidcoalition.org/> (letöltve: 2018. március 8.)

a sorozat világa, valamint a hazai gender- és feminizmusellenes politikai megnyilvánulások közt voltak párhuzamot, míg egy kormánypárti internetes oldal a muszlim országok nőpolitikáját kapcsolta össze a művek által bemutatott disztópikus rendszerrel, hangsúlyozva, hogy a hazai és nyugati nézőpontok szokás szerint hisztériát szítanak, miközben persze tévednek, és a közel-keleti tendenciák beáramlása jelenti a valódi veszélyt.<sup>3</sup>

Nézőpont kérdése, hogyan tekintünk e jelenségekre. Lehetünk szigorúak, és betudhatjuk a leegyszerűsítő (mi több: durván referencialista) olvasatok példájának, az Atwood-regény kisajátítását pedig egy újabb változataként sorolhatjuk be annak a jól ismert tendenciának, amely újra és újra igyekszik konkretizálni az irodalmi szövegek jelentését. Például az 1984-gyel újra és újra megtörténik ez: majd' negyven évig a nyugati és a keleti blokk is a (főként sztálini) kommunista rezsim allegóriájaként olvasta (vagy éppen olvasás nélkül tiltotta be), s ezzel megmerevítette Orwell regényének jelentését<sup>4</sup> – hogy aztán a populáris kultúrába kerülve egyre jobban felhíguljon (lásd „Big Brother”-valóságshow), majd ismét konkrét politikai allegóriaként (pontosabban „jóskönyvként”, netán „szabálykönyvként”) funkcionáljon. Ám át is helyezhetjük a vizsgálat súlypontját oly módon, hogy e szövegek különböző felhasználásait és kisajátításait nem negatív jelenségeként szemléljük (vagyis nem a leegyszerűsítő olvasatokra tesszük a hangsúlyt), de nem is pozitívként (ahol a szövegek politikai gesztusértéke vagy „örökérvényűsége” lenne a tét), hanem egyszerűen történelmi folyamatként, az irodalom használatörténetének egy speciális példájaként.<sup>5</sup> Vagyis, ha magát a jelenséget elemezzük, és azt nézzük meg, hogy milyen tendenciák mentén, mikor és mi vált hangsúlyossá az adott szövegből, az egyes feldolgozások vagy akár a társadalmi, politikai cselekvések a mű mely értelmezését emelték ki és kizárólagosították, akkor talán nemcsak az irodalmi szféra és más, elvileg rajta kívül álló területek cserekapcsolatairól, hanem magának az adott alapszövegeinek a jelentésképző mechanizmusairól is többet megtudhatunk. Az alábbi szöveg tehát nem annyira Atwood regényének lassan már kisebb könyvtárnyi elemzéseit szeretné bővíteni, inkább a mű recepcióját, különféle adaptációit és közéleti megjelenéseit vizsgálva e több mint négy évtizedes jelenséghez néhány elemét próbálja röviden összefoglalni.

Minden bizonnyal műfaji sajátosság is, hogy e szövegek kerülnek újra és újra elő, a disztópikus művek válnak társadalmi, politikai eszközökké. Viszonylag könnyen értelmezhető a jelenség, hiszen az utópiák és a disztópiák paradox módon kifejezetten referenciális és referencializálható zsánerek – amennyiben keletkezésükkor konkrét történelmi, kulturális és társadalmi problémákra reflektálnak, olyan analogikus, illetve allegorikus módon, amelyet a későbbi korok saját kérdéseik és konkrét kontextusuk felől dekódolhatnak. Nem állítom, hogy az ilyen típusú konkrét szövegek kizárólag modellszerűen vagy allegorikus stratégiákkal értelmezhetők, inkább úgy fogalmaznék, e modelljelleg és referencializálhatóság a könyvek egyik műfaji kódjaként funkcionál. Nehéz lenne egy olyan disztópiát elképzelni, amelyben az adott olvasó semmilyen konkrét (a mű keletkezése korabeli vagy az olvasás történeti kontextusát érintő) referencializálható jelleget nem vesz észre – a befogadói élmény sokszor éppen ebben a ráismerési, pontosabban fordítási folyamatban nyilvánul meg. Ismerjük ezt: „Úristen, az orwelli jóslatok ma is érvényesek!” Vagyis a disztópia értelmezése leginkább a prófécia interpretációjára hasonlít: az adott korszak befogadója a szerzőt afféle jósként, a szö-

<sup>3</sup> Tisztában vagyok vele, hogy részemről politikai döntés ez is, de az utóbbi cikk hivatkozásától szándékosan eltekintek, akit érdekel, könnyen megtalálhatja.

<sup>4</sup> Erről bővebben és a szöveg más típusú, poétikai olvasatának lehetőségéről lásd: Bényei Tamás: *Az ártatlan ország. Az angol regény 1945 után*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen, 2009, 169–180.

<sup>5</sup> A használatörténeti megközelítésről bővebben lásd: Takáts József: A használatörténet. In: *Thomka-symposion. Ünnepi kötet Thomka Beáta köszöntésére*. Szerk. Kisantal Tamás et al. Kalligram, Pozsony, 2009, 398–406.

veget pedig „szekuláris próféciaként” értelmezve a saját kontextusára vonatkoztatja a történetvilág bizonyos elemeit.

Emiatt aztán nem különösebben meglepő, hogy *A szolgálólány meséje* megjelenését követően a regényt alapvetően kétféle szempontból közelítette meg a kritika: egyfelől feminista műként, másfelől pedig disztópiaként. A kettő gyakran értelemszerűen össze is kapcsolódott, arra helyezve a hangsúlyt, hogy a regény konkrétan miféle társadalmi jelenségeket tart aggasztónak, és a gileádi államberendezkedés milyen viszonyban áll a feminizmus törekvéseivel. Míg a legtöbb kritikus a regényt „feminista disztópiaként” interpretálva az ábrázolt világ szélsőségesen patriarchális berendezkedését bizonyos jelenkori tendenciákkal kapcsolta össze (vagyis a mostani társadalmi-politikai megmozdulásokhoz hasonló értelmezési keretbe helyezte a művet), egyes bírálatok magának a feminizmusnak a kritikáját is felfedezni vélték benne. Az egyik kritikus például megjegyezte, hogy maga a feminista disztópia sem túl gyakori az irodalomban, az irányzathoz (például Charlotte Perkins Gilman vagy Ursula K. Leguin művei révén) inkább az utópiák kapcsolódnak – méghozzá egyszerű okból, hiszen a nőkkel való szörnyű bánásmód szinte minden fajtájára tudunk történelmi (és kortárs) példákat, így hosszú ideig nagyobb tétje volt a vágyott rendszer bemutatásának. Atwood regénye azonban több pusztán a férfiuralom szélsőséges megvalósulásának rémálmánál. Mint a szerző kifejti: „Gileád csak a felszínen a patriarchális berendezkedés őszövétségi stílusú rendszere, emellett vészjósó és torz módon ugyan, de a kulturális feminizmus utópiáját is megtestesíti. Például az új világban nem létezik a pornográfia (még a Bibliát is gondosan elzárva őrzik), nincsenek kozmetikumok vagy más eljárásmodok, amellyel a női test természetes kinézetét befolyásolják, a nemi erőszakot pedig szigorúan büntetik: elkövetőjét maguk a nők tépik darabokra”.<sup>6</sup> Egy másik korabeli bírálat még tovább megy, és hasonló alapon igen kritikusan közelít a regényhez. A cikk szerzője szerint ugyanis Atwood könyvében a feminizmus maga lesz az egyik támadási pont: a főszereplő, Offred (a magyar változatban Fredé) anyja tipikusan a klasszikus feminizmus álláspontját képviseli, sorsa és Gileád világa pedig jó példája annak, mi történik, ha ezek az eszmék végletes módon valósulnak meg. A kritika írója szerint azonban még veszélyesebb, hogy a regény ezen eltorzult jövőképpel szemben semmilyen alternatívát nem képes felmutatni, így egyetlen lehetőség marad: saját mostani társadalmunkat „a lehetséges világok legjobbjának” tekinteni. Mint a szerző cikke végén kijelenti: „Minden fenntartása ellenére Atwood azt sugallja, hogy jelenlegi társadalmunk nemcsak Gileádnál, hanem bármilyen elképzelhető, szervezett társadalmi rendszernél kívánatosabb. A maguk módján még a feminista utópiák is rettenetesekek”.<sup>7</sup>

Még radikálisabban támadta a szöveget a korszak nagy tekintélyű újságíró-kritikusa, Mary McCarthy, méghozzá éppen a két bekezdéssel fentebbi műfaji eszme-futtatásomban felvetett „referencializálhatóság” felől. A szerző szerint ugyanis pontosan azok az elemek nincsenek jól kifejtve a szövegben, amelyek jelen korunkra utalva megalapoznák a disztópia világát, és ezzel hitelesítenék a művet. Elismeri ugyan, hogy a nyolcvanas években megfigyelhetők bizonyos áramlatok (akár a jobboldali konzervatív radikalizmus, akár a dogmatikus feminizmus terén), amelyeknek túlhajtását próbálja ábrázolni a regény, de McCarthy egyszerűen elképzelhetetlennek tartja, hogy ezek az irányvonalak ennyire végletessé váljanak, és létrehozzanak egy Gileádhoz hasonló államalakulatot és elnyomásrendszert. „Az író gondosan ügyelt arra, hogy az ábrázolt világot jelenlegi tendenciákból vezesse le. Ahogy azt másutt megjegyezte, az USA jövőjével kapcsolatban semmi olyasmit nem vetített előre, amit már ne tudnánk. Talán épp az a probléma, hogy e projek-

<sup>6</sup> Barbara Ehrenreich: On Feminist Dystopia. In: *Bloom's Guides. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. Ed. Harold Bloom. Chelsea House, New York, 2004, 79. (A szöveg eredetileg 1986-ban jelent meg „Feminism's Phantoms” címmel a *The New Republic*-ben.)

<sup>7</sup> Gayle Greene: Choice of Evils. *The Women's Review of Books*. 10. (1986/Júl.) 14–15.

ciók túlságosan is gondosan vannak megrajzolva. A részletek, például egy ominózus fal (mint Berlinben vagy a középkorban, ahol a kivégzett gonosztevőket közszemlére helyezték), túlságosan is nyíltan igyekeznek látványossá tenni magukat. Közben pedig a Gileádi Köztársaság maga valahogy mégsem tűnik projekciónak, megvalósulása aligha elképzelhető. A felügyelő nénik [tudniillik a szolgálólányok átnevelő intézetének rendfenntartói és az állami ideológia közvetítői – KT] figurája jó ötlet, habár egyszerűen képtelen vagyok őket a jövőben elképzelni – ellentétben mondjuk a Nagy Testvérrel –, hiszen ők jórészt már a múltunkhoz, tanáraink világához tartoznak”.<sup>8</sup> Mint látható, a regény későbbi fejleményei, a szövegem elején emlegetett politikai fel- és kihasználások felől meglepő módon McCarthy azon az alapon támadja a művet, hogy létező (vagy valaha létezett) elemeket vesz ugyan át, ám ezeket képtelen egy lehetséges és hihető világgá összeolvasztani, nincs meg az az ideológiai alap, amely összetartaná a történet univerzumának külön-külön kétségkívül szörnyű és nyomasztó összetevőit.

Atwood egy későbbi könyvében a mű korabeli recepciójára reflektálva hangsúlyozta, hogy a regény fogadtatása országonként és kulturális, illetve politikai közegenként változott: „A *szolgálólány meséjét* 1985 őszén adták ki Kanadában, majd 1986 tavaszán Nagy-Britanniában és az USA-ban is megjelent. Az Egyesült Királyságban az első kritikák egyszerűen érdekes történetként és nem annyira figyelmeztetésként fogadták, hiszen ők már megtapasztalták az Oliver Cromwell-féle puritán köztársaságot, emiatt láthatóan nem tartottak attól, hogy újra e forogatókönyv kerül elő. Kanadában ellenben, ahogy országomban szokás, az emberek szorongva kérdezték: »Vajon ez nálunk is megtörténhet?«. Az USA-ban Mary McCarthy a *New York Times*-ben alapvetően lehúzta a könyvet, mivel szerinte fantáziátlan, és amúgy sem valószínű, hogy ilyesmi valaha bekövetkezhetne – főleg nem a szekularizálódott amerikai világban. A nyugati részen azonban (...) a venice-i part gátjának falára valaki odapingálta: »A *szolgálólány meséje* már itt van!«.<sup>9</sup> A korszakban mások is találtak párhuzamot, és hébe-hóba már ekkor is előfordult, hogy Atwood könyvét konkrét analógiák felmutatására használták. Például 1986-ban egy bioetikai profilú tudományos folyóiratban a regény egy korabeli eset kapcsán került szóba. Egy kaliforniai terhes nő nem vette figyelembe orvosai tanácsait, és emiatt (vagy legalábbis ennek is tulajdoníthatóan) a csecsemő agyi sérüléseket szenvedett, majd hat hét múlva életét veszítette. A cikk szerzője a kaliforniai gyermekvédelmi törvény szövegét elemezve és a konkrét körülményeket vizsgálva arra hívta fel a figyelmet, hogy a törvény bizonyos hatósági értelmezései a nőket valamiféle „magzatkihordó” szerepre degradálják – akárcsak Atwood szolgálólányait.<sup>10</sup>

A feminizmuskritikára visszatérve: ahogy a regény kétezres évek utáni magyar recepciója is megfigyeli, a mű valóban megfogalmazza a klasszikus feminizmus bírálatát, Gileád világának bizonyos elemei ténylegesen egyes utópisztikus irányzatok ironikus megvalósulásaként olvashatók – ami persze nem jelenti, hogy a regény maga antifeminista lenne, inkább sokkal összetettebben viszonyul a mozgalom történetéhez és eszméihez, mint ahogy azt a fentebb idézett kritikusok látták.<sup>11</sup> A könyvben Offred visszaemlékezése-in, a feminista mozgalom árnyával való kapcsolatának bemutatásán keresztül kétségkí-

<sup>8</sup> Mary McCarthy: Book Review. *The Handmaid's Tale* by Margaret Atwood. *The New York Times*, 1986. február 9. <http://www.nytimes.com/books/00/03/26/specials/mccarthy-atwood.html> (letöltve: 2018. március 9.)

<sup>9</sup> Margaret Atwood: *Dire Cartographies: The Roads to Utopia – The Handmaid's Tale and the MaddAddam Trilogy*. Vintage Books, New York, 2011. Kindle edition, 71%.

<sup>10</sup> George J. Annas: Pregnant Women as Fetal Containers. *The Hastings Center Report*, 1986/6, 13–14.

<sup>11</sup> Vö. például: Bényei Tamás: Női antiutópia. *Műút*, 2007/2, 79–83; Sári B. László: Előre a múltba. *Magyar Narancs*, 2017/35. <http://magyarnarancs.hu/konyv/elore-a-multba-106158> (letöltve: 2018. március 9.)

vül összefüggésbe kerül Gileád világának rideg szigora a hajdani radikális feminizmus célkitűzéseivel, ám e viszony sokszor kifejezetten ironikus, a szöveg (számos disztópiával ellentétben) nem engedi meg, hogy egyetlen ideológia alapján egyértelmű jelentést tulajdonítsunk neki, hanem sokszor épp az adott kulturális objektumok sokjelentésű voltát, kontextusfüggőségét hangsúlyozza. A regény egyik jelenetében például az elbeszélő visszaemlékszik, hogy egy tömegmegmozduláson az anyjáiék könyveket égettek – pontosabban magazinokat, a nőket eltárgyasító pornólapokat. Ha nem is a pornólap, de a magazin később, Gileád világában is megjelenik: a parancsnok mintegy jutalom gyanánt megengedi Offrednek, hogy rég betiltott, de a bennfentesek által titokban megőrzött női magazinokat olvasson. Az elbeszélői reflexió kétirányú: egyfelől rácsodálkozik a *Vogue* nőfiguráinak (hamis) önbizalmára és magabiztosságára, a magazinvilág egyszerre nosztalgikus és taszító is a számára. Másfelől pedig tudatosul benne a szituáció erotikuma, hiszen, mint írja: „Éreztem, hogy amíg lapozgatok, a parancsnok engem figyel. Tudtam, olyasmit teszek, amit nem lenne szabad, s ő épp ebben lelt élvezetet, hogy szemlélheti. (...) A jelenet leginkább tengerparti jelenetet ábrázoló Edward korabeli képeslapra emlékeztetett: *pajzán* volt. Vajon mit kapok legközelebb ajándékba? Harisnyatartót?”<sup>12</sup> Megjegyzendő, hogy az angol eredetiben nem harisnyatartó, hanem „girdle”, azaz fűző, alakformáló szerepel,<sup>13</sup> amely egyszerre utalhat a tárgyhoz kapcsolódó erotikumra, illetve a női test átalakítására, a „magazinnőkké” válásra is.

A pornó témája is előkerül a gileádi érában. A szolgálólányok kiképzése során Lydia néni hetvenes, nyolcvanas évekbeli pornófilmeket vetít (sőt snuff mozikat, azaz „gyilkos-pornót”), ám ezeknek referenciális jelentést tulajdonítva arra hívja fel a lányok figyelmét, hogy az események *tényleg* megtörténtek, a hajdani világ *valóban* ilyen volt (miközben a fogságba ejtett szolgálólányok minden bizonnyal pontosan tisztában vannak a filmek tendenciózusságával). Sőt, a jelenet azzal folytatódik, hogy a pornófilmek mellett dokumentumműsorokat is nézniük kell, még hozzá az egyikben éppen az elbeszélő anyja látható egy tüntetésen, és az egyik transzparenson a nézők véletlenül a mozgalom elnevezését is megpillanthatják: „Vegyük vissza az éjszakát!”<sup>14</sup> A *Take Back the Night* szervezet és mozgalom még az 1970-es években indult (1978-ban San Franciscóban vonultak fel első ízben e jelmonddal), és alapvetően a nőkkel szembeni erőszak különböző formái (a pornográfától a konkrét erőszakos cselekményekig) ellen protestált.<sup>15</sup> Így a regény tulajdonképpen azt mutatja be, hogy adott kontextusban bármi bármit jelenthet, ugyanazokat a jelképeket teljesen ellentétes értelemben (és célokra) is lehet használni. Gileád világa a radikális feminizmus vadhajtásainak beteljesüléseként éppen a nők védelmezése jegyében hangsúlyozza a „valódi női szerepek” (vagyis a szülés és a férfiak kiszolgálása) mindenekfelettségét. Ám ez sem teljesen egyértelmű, hiszen maga Gileád is az elfojtott szexualitás melegágya: például a feleségre nem jogosult örök mohó izgalommal lesik a szolgálólányok bő vörös ruhájából kikandikáló testrészeket, a parancsnok pedig a gyermeknemzést szolgáló „szertartásokon” kívül titokban találkozik Offreddel, hogy együtt játsszák el a hajdani udvarlási jelenetek paródiáját.

A második bírálat, miszerint azzal, hogy *A szolgálólány meséje* nem kínál alternatívát, tulajdonképpen magát a fennálló rendet erősíti meg, olyan, a disztópiákkal kapcsolatban gyakorta előkerülő nézőpont, amelyet a mű későbbi feldolgozásai sajátos módon próbáltak kivédeni. Az 1990-es mozi adaptáció, bár igen neves készítőik munkája (a rendező Volker Schlöndorff, a forgatókönyvíró pedig Harold Pinter volt, a főbb szerepeket Natasha

<sup>12</sup> Margaret Atwood: *A szolgálólány meséje*. Ford. Mohácsi Enikő. Lazi Bt, Budapest, 2006, 191. (kiemelés az eredetiben).

<sup>13</sup> Margaret Atwood: *The Handmaid's Tale*. Everyman's Library, 2006. Kindle edition, 48%.

<sup>14</sup> *A szolgálólány meséje*. 148.

<sup>15</sup> Vö.: <http://nlsacpc.com/Take-Back-the-Night.htm> (letöltve: 2018. március 11.)



Richardson, Robert Duvall és Faye Dunaway játszották), több szempontból is rendkívül leegyszerűsítette a regényt. A könyv szüzességét is átalakította, méghozzá két szinten: nagyjából száz perces filmként a történet bizonyos elemeit nyilván le kellett csupaszítania, de még radikálisabb változtatás, hogy a regény (Offred folyamatos reflexiói, visszaemlékezései révén) időben összevissza ugráló struktúrájának helyére sokkal könnyebben befogadható lineáris rendszert állított, ezzel negligálva a korábban bemutatott példákra is jól látható egyik legfőbb regényszervező eljárást, a különféle idősíkok kontrasztját és dialógusát. Ami ennél is erőteljesebb, hogy Offred teljesen más figura lett, mint a könyvben: míg Atwoodnál a történésekre folyamatosan reflektáló, de alapvetően passzív személyiség (aki mellett erőteljes kontrasztot képez barátnőjének, Moirának erős, céltudatos figurájával), addig a filmben túllép a rá kiosztott elnyomott szerepen, és valamelyest még alakítani is képes a saját sorsán. Például Moira szökésénél a főszereplőnő (akinek itt az előző nevét is megtudjuk, a film szerint Kate-nek hívták) is aktívan segít, míg a regényben csak a szökés megtörténte után tudja meg az eseményt, és barátnője bátorságát csodálva később irigyen gondol vissza rá. A film vizuálisan viszonylag szépen megcsinált, habár, a sorozatipar mai helyzetére jellemző módon, messze nem annyira látványos, mint a 2017-es adaptáció, ha a kettőt együtt nézzük, a mozifilm néhol kifejezetten „olcsó” hatásúnak tűnik. A legfőbb probléma azonban, hogy a disztópia mellett egy másik filmes műfaj, az erotikus thriller elemeit is átveszi, mi több, a mozi második felére már ez válik meghatározóvá, Gileád világa inkább csak színes díszletként funkcionál a parancsnok–Serena Joy [a parancsnok felesége]–Nick–Offred szerelmi és hatalmi játszmaíhoz.<sup>16</sup> Ez a filmnek a regénnyel tökéletes ellentétben álló végkifejleténél a legerőteljesebb: itt ugyanis Offred csokolózás közben késsel torkon döfi a parancsnokot, majd a hatóságok a lányért jönnek és elviszik – ez utóbbi rész (a gyilkossági jelenetet kivéve) még hű lenne a könyv történetéhez, de itt sokkal erősebben hangsúlyos Nick szerepe, és az, hogy mindez tulajdonképpen a Mayday, az ellenállás titkos szöktető akciója. Sőt a film végén a már szabad és (valószínűleg Nicktől) gyermeket váró Offredet láthatjuk, monológja pedig jól mutatja, mennyire más értelmezési keretbe helyezi a film a végkifejletet. Míg Atwoodnál a hatóságok furgonba bezálló Offred utolsó mondata így hangzik: „Fellepek hát, be a sötétségbe – vagy a fénybe”,<sup>17</sup> addig a film sokkal egyértelműbb és némiképp hollywoodiasabb. „Nem tudom, hogy ez a vég vagy a kezdet. De biztonságban vagyok itt, a lázadók kezében lévő hegyek közt. Ételt hoznak nekem, és néha Nick is küld üzeneteket. Így hát várok. Várom, hogy egy egész más világra szülessen a gyermekem.”

Valószínűleg nem véletlen, hogy az 1990-es film nem keltett különösebb feltűnést, hiszen filmként meglehetősen sablonos és érdektelen lett, és a disztópia súlytalanítása miatt politikai fel- és kihasználása sem működhetett volna túl hatékonyan. A történet leegyszerűsítése, az erotikus thriller műfaji kliséi és főként a film végi hepiend gyakorlatilag negligálták az eredeti mű társadalmi olvasatának lehetőségeit, Gileád világát pedig inkább csak díszletként, sötét, de alapvetően leküzdhető lehetőségként láttatták. Behatóbb elemzést igényelne, de talán egy mondatot megér az a bizonytalan felvetés, hogy a korszak, az 1990-es évek eleje, a keleti vasfüggöny lebontásával túlságosan optimista lehetett egy radikális adaptációhoz – talán az sem véletlen, hogy a korszak populáris kultúrájában a disztópiák nem annyira divatosak, mint egy évtizeddel korábban, vagy éppen később, szeptember 11. után.

<sup>16</sup> Ezen aspektusok elemzéséhez és a regénnyel való összevetéshez lásd: Jonathan Bignell: *Lost Messages: The Handmaid's Tale, Novel and Film*. *British Journal of Canadian Studies*. 1993/1, 71–84.; Natalie Zutter: *Sending a Man to Do a Woman's Job: How the 1990 Handmaid's Tale Film Became an Erotic Thriller*. <https://www.tor.com/2017/04/24/the-handmaids-tale-movie-review/> (letöltve: 2018. március 11.)

<sup>17</sup> *A szolgálólány meséje*. 347.

Az utóbbi dátum egyébként az Atwood-használat-történet szempontjából is jelentős, hiszen a Közel-Keletre irányuló erőteljesebb figyelem, valamint az, hogy az amerikai háborús propagandában az iszlám démonizálásának eszköze lehetett a nők ottani helyzetének kiélezése, ismét jó apropót kínálhatott *A szolgálólány meséje* analogikus felhasználásához. Hangsúlyozom, természetesen nem arra akarok ezzel utalni, hogy a nők közel-keleti elnyomásának problematikája kizárólag nyugati ideológiai konstrukció lenne, csupán a téma előtérbe kerülésének és politikai felhasználásának jelenségét emelném ki. Például 2002-ben a *World Literature Today* levelezési rovatában egy szerző az Atwood-recepciót röviden áttekintve és a Mary McCarthy-féle kritikával többé-kevésbé egyetértve úgy vélte, hogy *A szolgálólány meséje* valódi tétje csak mostanában látható. Mint állítja: „Atwood észlelt bizonyos kulturális körülményeket, amelyek a nők elnyomását segíthetik elő. A legtöbb olvasó azonban nem vett észre ilyesmiket. Érdeklődve olvastuk a könyvet, de nem tudtuk magunkat beleélni. Elképzelhetetlennek tűnt, hogy Amerika tönkremenjen (...), a kormányt pedig a vallás irányítsa. Szórakoztató volt ezt a hihetetlen történetet olvasni, Atwood azonban tulajdonképpen a tálib rendszert jósolta meg a regényében. (...) Akik eddig szimplán tudományos-fantasztikus könyvnek tekintették *A szolgálólány meséjét*, vegyék újra a kezükbe! Ahelyett, hogy Offredet olyan fehér nőként gondolnánk el, akinek fejedője eltakarja az arcát, képzeljünk magunk elé inkább egy burkába burkolózott közel-keleti asszonyt!”<sup>18</sup> Néhány évvel később Harold Bloom az általa szerkesztett kritikagyűjtemény aktuális, Margaret Atwooddal foglalkozó darabjának előszavában Huxley és Orwell könyveivel szemben *A szolgálólány meséjét* időtállóbbnak, mi több, aktuálisabbnak tartotta, és többek között ő is a tálibokat, illetve Iránt hozta fel példának érvelése megerősítéseként.<sup>19</sup> Ahogy egy, ugyanebben az évben megjelent, a muszlim nők emberi jogaival (és azok durva megsértésével) foglalkozó cikk is Atwood regényével példálózott, hogy a közel-keleti helyzetre felhívja a figyelmet.<sup>20</sup> A 2016-os sorozattal kapcsolatban természetesen nem csak az itthoni jobboldali sajtóban merült fel a Gileád–Közel-Kelet párhuzam, az amerikai konzervatív sajtóorgánumok is erőteljesen igyekeztek kiemelni, hogy a könyvet és adaptációját teljesen félreértették, amennyiben a disztópia fő referenciája nem *itt* van, hanem *ott*, az iszlám világban. Ismét hangsúlyozom: távol áll tőlem, hogy a szeptember 11. utáni analógiát egy az egyben összekapcsoljam a másfél évtizeddel későbbivel, valamint azt sem szeretném, ha úgy tűnne: csupán politikai, ideológiai célokat szolgálnak ezek a műveletek. Inkább úgy működnek, mint valamiféle fordítás, amely az ismeretlent igyekszik ismerőssé tenni: az atwoodi Gileádot fordítja át a közel-keleti helyzetre és vice versa, a muszlim szituációt igyekszik érthetővé tenni a regény disztópiája felől. Némi súlyponteltolódás azonban mindenképp érzékelhető, hiszen amíg a 2000-es évek elején az analógia kettős célt szolgált, amennyiben az iszlám világ démonizálására irányuló politikai törekvés mellett az emberi jogok sárba tiprására és a nők helyzetére való figyelemfelhívás is működött (bár kétségtől sokszor a kulturális különbségeket negligáló, domesztikáló szemléletmóddal karöltve), addig mostanság mintha gyakoribb lenne az analógia távolító használata. Vagyis az utóbbi fő tétje gyakran éppen az, hogy az atwoodi Gileád egyik referenciális olvasata helyett egy másikat állítson, és a disztópia közelségét térben, kulturálisan áthelyezze – így próbálva kihúzni a szövegem elején említett helyi nőjogi „handmaid”-mozgalmak és konzervatívellenes megmozdulások méregfogát.

Maga a sorozat minden szempontból jóval sikeresebb vállalkozás, mint az 1990-es mozifilm, de néhány elemben ez is radikálisan megváltoztatta a történetet. Nem szeretnék „az eredeti mindig jobb, mint az adaptáció” leegyszerűsítő szemléletmódjának csapdájá-

<sup>18</sup> Mary Adams: Rereading Atwood after the Taliban. *World Literature Today*, 76. (2002/3–4), 74–75.

<sup>19</sup> Harold Bloom: Introduction. *Bloom's Guides. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. 8.

<sup>20</sup> Janet Afary: The Human Rights of Middle Eastern & Muslim Women: A Project for the 21st Century. *Human Rights Quarterly*, 26. (2004/1), 106–125 (különösen: 106–107).

ba esni, amely esetünkben azért sem lenne jogos, mert bár a műsor showrunnere Bruce Miller, producerként és tanácsadóként maga Atwood is részt vett a sorozat készítésében, így minimum közös adaptációról beszélhetünk. Inkább arra helyezném a hangsúlyt, hogy maga a formátum és a sorozatpiac működése által gerjesztett elvárásrendszer miként befolyásolta a narratíva felépítését. Az egyik alapvető különbséget a médium és a hozzá kapcsolódó egyes narratíva-formai megoldások hozták létre. Egy folytatásos sorozat esetében, bár a mű teljes évadon átívelő kerek történetet mesél el, az egyes epizódok valamelyest önmagukban is zárt felépítésűek kell, hogy legyenek. Vannak ugyan végletek: az egyik oldalon az inkább az epizodikus sorozathoz közelebb álló, de átívelő történettel rendelkező szériák állnak, a másikon pedig mondjuk a korábbi sorozatkonvenciókat radikálisan felrúgó, a nézői elvárásoknak következetesen (pontosabban szándékosan következetlenül) fittyet hányó David Lynch-féle *Twin Peaks* harmadik évada. A *The Handmaid's Tale* ebből a szempontból nem különösebben radikális: alapvetően Offred sorsára koncentrálna, nagyjából a könyv történetét követi, viszont minden egyes rész saját külön altémával és történetívvel rendelkezik, és jórészt érvényes rá a „cliffhanger”-struktúra: azaz minden epizód valamilyen meglepő fordulattal zárul, amelynek célja, hogy a nézői érdeklődést a következő részig is fenntartsa. Az egyes epizódok történetvonalai általában kétféleképp működnek: vagy felfele ívelnek, a főszereplő kilátástalan helyzetéből valamiféle reményt nyújtva (ilyen az első, a negyedik, az ötödik, a hatodik, a hetedik, a nyolcadik és a kilencedik rész), vagy (a második és a harmadik epizódban) éppen ellenkezőleg, az adott szekvencia reményteljesnek tűnő történetszálát a végkifejlet meglepetésszerűen negligálja. Az utolsó rész zárata klasszikus „cliffhanger”, az eredeti könyvet félig követve (hogy miért félig, arról hamarosan lesz szó), itt is úgy zárul a történet, hogy Offredet elviszik a hatóságok, akik jó eséllyel az ellenálló mozgalom, a Mayday emberei – de ezt sem a főszereplő, sem a néző nem tudhatja biztosan.

A műfaji struktúrából adódó másik sajátosság, hogy a sorozat sokkal erőteljesebben „belakja” és sok esetben ki is bővíti a könyv univerzumát. Nyilván, ahogy a legtöbb széria esetében, a készítőik eleve több szezonra terveztek, ám nem az eredeti történetet nyújtották ki, hanem kihasználna annak nyitva hagyott zárlatát, a következő évadra tették át a regény világán túllépő történet bemutatását. Pontosabban, és ez radikális különbség, Atwood könyve sem az említett jelenettel ér véget, hiszen a mű zárlatában egy majd' kétszáz évvel későbbi történettudományos konferenciáról olvashatunk beszámolót, amelyből egyfelől kiderül, hogy Offredet valóban a Mayday szöktette meg, másfelől pedig a történészek tudományos diskurzusa metaforikusan ugyanazokat a kisajátító és elnyomó stratégiákat játsszák el a nő szövegén, amelyet Gileádban Offred testén és személyiségén vittek véghez. (Nem mellesleg, azt is megtudjuk, hogy Gileád kora csak átmeneti periódus volt a történelemben, így a diktatúrát elemző történészi beszédmód még inkább ironikus viszonyba lép a könyvben ábrázolt disztópikus világgal.)<sup>21</sup> E zárlat természetesen a sorozatnál nem működne, helyette viszont alaposabban kidolgozza a könyv mellékszálait. Így például több mindent megtudunk a parancsnok és felesége előéletéről és viszonyokról, kiderül, hogy Offred hajdani férje, Luke megmenekült és Kanadában van, sőt Moirának is sikerül megszöknie a titkos nyilvánosházból, és találkozik Luke-kal. Mindebből egy nagyon fontos különbség is adódik a regényhez képest: míg ott Offred korlátozott tudású elbeszélői nézőpontján átszűrve kaptunk minden információt, s így az előbb említett történetszálak üres helyekként funkcionáltak, addig most a narratív univerzum jelentősen kiszélesedik. Hogy ez jó-e vagy rossz, egyelőre nehéz lenne megmondani, hiszen a következő évadnak ezeket az elemeket is tovább kell vinnie, és nagy valószínű-

<sup>21</sup> Erről bővebben lásd: Arnold E. Davidson on „Historical Notes”. In: *Bloom's Guides. Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*. 85–88.; David Ketterer: Margaret Atwood's „The Handmaid's Tale”: A Contextual Dystopia. *Science Fiction Studies*, 16. (1989/2), 209–217.



séggel még inkább kibővül majd a gileádi univerzum. Emellett kulturális pozíciójából adódóan a sorozatnak ismét más műfaji kódokat kellett mozgósítania, mint a regénynek: többek közt a melodráma, a thriller és a kémtörténet elemeit is működteti. A szereplők sokkal aktívabbak, mint a könyvben, maga Offred kezdettől fogva erősebb karakter az eredetnél, és a maga módján szinte mindegyik szolgálólány szembeszáll az elnyomó rendszerrel. Ez az utolsó részben csúcsosodik ki, amikor a szolgálólányok konkrétan szembefordulnak a hatalommal, mivel megtagadják egykori társuk nyilvános megkövezését. Tanulságos, hogy míg a könyvben Offredet (elvileg) azért tartóztatják le, mert a parancsnokné rájön, hogy férjével kiszökött a nyilvánosházba, a sorozatban a kivégzésben való részvétel elutasítása, azaz a nyílt lázadás eredményezi elfogatását.

Talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy a sorozat aktívabb, erőteljesebb karakterű szolgálólány-szerepmodellje sokkal könnyebben teszi lehetővé az azonosulást és a politikai célokra való felhasználást, mint a könyv passzív, az eseményekre inkább csak reflektáló Offredje. Hogy egy másik analógiát hozzak: az 1984-et fel lehet használni konkrét politikai célokra, a Nagy Testvér, a telekép, az újbeszél „lefordítható” az adott történelmi szituációra, de nehéz lenne elképzelni, hogy tüntetők az elnyomott, megtört Winston Smithszel azonosulva hirdessék nézeteiket. A pusztán áldozati narratívák jóval kevésbé alkalmasak az identifikációra, mint az elnyomott, ám az alávetettség ellen lázadó szerep. Mindezt a sorozat és promóciója is kihasználta, tanulságos például, hogy a főszerepet játszó Elisabeth Moss előszeretettel fényképeztette magát „Je suis une suffragette” feliratú pólóban. Nézőpont kérdése, hogyan ítéljük meg e gesztusokat: a regény sötét disztópiájának enyhítéseként, a szöveg jelentésképző mechanizmusainak és ambiguitásának leegyszerűsítéseként vagy olyan látványos jelképteremtésként, amit az elnyomás elleni politikai mozgalmak felhasználhatnak, amelynek ruháját akár konkrétan magukra ölthetik.

Nehéz lenne megjósolni, mi lesz a történet folytatása – akár a sorozaté, akár az azt felhasználó mozgalmaké. Amikor e sorokat írom, még csak néhány trailert láthatunk a második évadról, amelyek viszonylag keveset árulnak el a történetről. Kérdés, hogy az eredeti regényt elengedve tovább tud-e fejlődni, önmagában is megáll-e a sorozat univerzuma, és továbbra is alkalmas marad-e a felhasználásra, vagy csupán egy érdekes, de múltó divat lesz, a politikai aktivisták pedig más jelképekben és történetekben találják majd meg azonosulási mintáikat.