

BENCZIK VERA

## Utánam az özönvíz

AZ APOKALIPSZIS ALAKVÁLTOZATAI MARGARET ATWOOD PRÓZÁJÁBAN

Margaret Atwood kétségkívül a kortárs kanadai irodalom egyik leghíresebb képviselője, sőt, világirodalmi szinten is az egyik legismertebb kanadai szerző. Elismert íróból igazi írőcelebritássá nőtte ki magát a 2000-es évek elejére, akit nemcsak irodalmi munkássága, de személyisége, humora és népszerűsége miatt is gyakran hívnak vendégnek különféle fórumokra. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy műveivel folyamatosan jelen van a világirodalmi színtéren, prózája és lírája egyaránt nagy hazai és nemzetközi népszerűségnek és elismertségnek örvend, és számos rangos díj mellett kétszer nyerte el a Booker-díjat – 2000-ben *A vak bérnyilkos*<sup>1</sup> című regényéért, 2019-ben pedig a *Testamentumok*<sup>2</sup>, mely *A szolgálólány meséjének*<sup>3</sup> folytatása –, épp ezért már jó ideje évről évre megjelenik a Nobel-díjra esélyesek listáján. Másrészt Atwood aktivista író, aki műveiben és a közéletben is igen elszántan áll ki nézeteiért, legyenek azok a nők jogainak képviselete vagy a környezetrombolás elleni tiltakozás. Mindezen felül *A szolgálólány meséjének* roppant sikeres sorozatváltozata tovább növelte népszerűségét, és egyfajta nemzetközi Atwood-reneszánszot indított el az elmúlt években. Rendkívül sokrétű alkotó, próza és líra mellett írt operalibrettót<sup>4</sup> (*Pauline*, 2014), képregényt (az *Angel Catbird* sorozat),<sup>5</sup> és karikatúráival humorosan reflektál saját írói életének kisebb-nagyobb epizódjaira.

Posztmodern alkotóként Atwood gyakran tett és tesz kirándulást különböző populáris elbeszélésmódok, különösen a fantasztikum területére, és számos műfaj eszköztárát integrálja alapvetően realista prózájába. Jelen tanulmány a science fiction (a továbbiakban SF) műfajához köthető (poszt)apokaliptikus toposz megjelenési formáit tekinti át Atwood életművében. Hogy kellően kontextualizálni lehessen Atwood pozícióját a SF-en belül, először megvizsgálom az irodalmi fősodorból érkező írónő bonyolult viszonyát a műfajhoz, és a műfaj problematikus kapcsolatát az irodalmi fősoddal, előbbi kisebbségi komplexusát, utóbbi elitizmusával együtt. Ez a kitérő két okból szükséges: egyrészt az Atwood-kritika nagy része is a realista művek elemzése felől érkezik, így a kutatók maguk sincsenek tisztában a majd kétszáz éves SF-hagyománnyal és a műfajelmélet főbb vonulataival sem, és gyakran közelítenek negatív elfogultsággal a műfaj szövegei felé, ugyanakkor viszont megpróbálják Atwood

<sup>1</sup> Margaret Atwood: *A vak bérnyilkos*, ford. Siklós Márta, Jelenkor, Pécs, 2003.

<sup>2</sup> Margaret Atwood: *Testamentumok*, ford. Csonka Ágnes, Jelenkor, Budapest, 2019.

<sup>3</sup> Margaret Atwood: *A szolgálólány meséje*, ford. Mohácsi Enikő, Jelenkor, Budapest, 2017.

<sup>4</sup> Margaret Atwood (szöveg) és Tobin Stokes (zene): *Pauline*. 2014. Pauline Johnson (1861–1913), mohawk nevén Tekahionwake, a kanadai őslakos irodalom és előadóművészet egyik jelentős képviselője volt. Írásai, előadásai és feminista aktivizmusa nagy hatással voltak a XX. századi kanadai kultúrára.

<sup>5</sup> Margaret Atwood: *The Complete Angel Catbird*, Dark Horse Books, 2018.

SF-szövegeit mindenáron kiemelni a zsánergettből. Másrészt Atwood SF-hez viszonyított alkotói öndefiníciója kihatással van arra, hogy hogyan használja a műfaj eszköztárát, és ez többek közt a (poszt)apokaliptikus szövegein is nyomot hagy.

Annak ellenére, hogy Atwood munkásságában rendszeresen felbukkannak a SF formulái és toposzai, az író nő kapcsolata a műfajjal problémás, igyekszik eltávolítani magát és a saját SF-szövegeit az általa gyanakvással és némi lenézéssel kezelt elbeszélő formától úgy, hogy különbséget tesz „science fiction” és „spekulatív fikció” közt, és magát az utóbbi kategóriába helyezi.<sup>6</sup> Atwood szerint alapvetően az különbözteti meg a két fogalmat, hogy a H. G. Wellsre visszavezethető „science fiction” lehetetlen dolgokról ír, míg a Verne-hez köthető „spekulatív fikció” olyan folyamatokat vázol, melyek „megtörténhetnek, de még épp nem történtek meg teljesen addigra, amikor a szerzők megírták a könyveket”.<sup>7</sup> Ez adott esetben legitim kiindulási vitaalap lehetne. A gond nem ott kezdődik, hogy Atwood saját taxonómiát és terminológiát állít fel, hanem ott, hogy egyrészt jól láthatóan igen kevésbé ismeri a műfaj szövegeit és tematikáját, különös tekintettel a '80-as évektől zajló folyamatokra – ahogyan erre Csicsery-Rónai István kiválóan rámutatott<sup>8</sup> – másrészt értékítéletét jól láthatóan nem a viszonylagos tudományos objektivitás vezérli, hanem a vágy, hogy NE sorolják a zsánerszerzők közé. Mindennek hátterében vélhetően egy rosszul értelmezett kulturális elitizmus munkál, és a félelem, hogy a zsánerbélyeg valamiképp kirekeszti a minőségi fősodorból a SF-ként aposztrofált műveket. Az efféle elitizmus hátterében bonyolult irodalom- és kultúrtörténeti folyamatok állnak, melyek a XIX. századra nyúlnak vissza.

A science fiction műfajként kisebbségi komplexussal küzdött a XX. század java részében: míg a XVIII–XIX. században talán rugalmasabban kezelte az irodalmi fősodor a nem realista módokat – a gótikus regény mint műfaj is innen származik –, a XX. századi angolszász modernizmus javarészt a realista ábrázolásmódot privilegizálta magasirodalmi stílusként. A fantasztikum alakváltozatait használó szövegek – köztük a SF is – jórészt szórakoztató műfajként lettek elkönyvelve, és így irodalmi szempontból marginalizálódtak és elszigetelődtek.<sup>9</sup> Tovább fokozta a műfajjal szembeni irodalmári ellenszenvet a ponyva mint médium felvirágzása a XX. század elején, és a populáris/tömegkulturális műfajok egyenértékűvé váltak az olcsó, egyszerűhasználatos fogyasztásra gyártott tömegtermékkel, ezek pedig irodalmi ér-

<sup>6</sup> Margaret Atwood: *In Other Worlds. SF and the Human Imagination*, Hachette Digital, London, 2011. Kindle kiadás.

<sup>7</sup> Uo., oldalszám nélkül, saját fordítás.

<sup>8</sup> Csicsery-Rónai István: *Tante Margaret Just Wants to Have Fun*, in *Science Fiction Studies* 40/2 (2013), 374–376.

<sup>9</sup> A XIX. század végének technológiai forradalmát és az irodalmi műfajok viszonyát vizsgálva Roger Luckhurst Matthew Arnoldot idézve megjegyzi (3–5), hogy a századvégi realizmus és a századelő modernizmusa épp befelé fordulásával, a pszichológiai jelenségek privilegizálásával és az anyagi környezettől, a technikai változásoktól való eltávolodásával kevésbé tudott reagálni és reflektálni a technokulturális fejlődés indukálta átalakulásokra és a változások által kiváltott egyéni és kollektív félelmekre. Luckhurst kiemeli, hogy ezzel szemben a SF műfajilag kiválóan alkalmasnak bizonyult arra „hogy vizsgálja a modernitás ezen központi aspektusának kulturális hatásait” (4; saját fordítás), és azt is megjegyzi, hogy a magaskultúra előítéleteinek egyik alapja épp a SF és a technológia szoros összefonódása (5). Roger Luckhurst: *Science Fiction*, Polity Press, Cambridge, 2005.

tékek híján sem utánzásra, sem elemzésre nem számítottak érdemesnek.<sup>10</sup> Az 1960-as évektől a posztmodern paradigma műfaji határokat átlépő és összemosó, a pastiche-t előnyben részesítő szerzői részéről még transzgresszív aktusnak számított egy-egy „ponyvaműfaj” jellemzőinek, eszköztárának a használata, azonban a kritikusok egészen az 1990-es évekig mindig siettek megjegyezni, hogy a SF-móduzban utazó szerző valójában magasirodalmi alkotó, aki a művészi önkifejezés aktusaként ereszkedett alá a ponyva bugyraiba.<sup>11</sup> Mint ilyen pedig teljesen elkülönülten kezelendő attól a szerzőtől, aki életvitelszerűen él és alkot a ponyvagegységben.

Ez a fősodorból való kiszorulás megmutatkozott a SF műfaji öndefiníciójában is, mely a XX. században gyakran maga is a tömegszórakoztatásra, valamint a populáris tudományismertetésre helyezte a hangsúlyt. Kiváló példa erre Hugo Gernsback alakja, aki az *Amazing Stories* (1926-tól), majd a *Science Wonder Stories* (1929-től) főszerkesztőjeként meghatározó személyisége volt a SF öndefiníciós folyamatának.<sup>12</sup> Az elkülönülés a szövegek mint termékek kezelésében is megmutatkozott: a kiadói környezet fokozottan fogyasztói cikként kezelte ezeket a alkotásokat, a ponyvamagazinoktól elkezdve az olcsó papírkötésű kiadásokig, és ez vezérelte a kiadványok borítótervétől a marketingen át a könyvesbolti polchelyekig a kiadáshoz és eladáshoz köthető gazdasági folyamatok mögötti megfontolásokat is.<sup>13</sup> Ugyanakkor kezdetektől fogva munkált a műfajban egy ellentétes vágy is, mégpedig az, hogy becsatlakozzon az irodalmi fősodorba. Ezt Roger Luckhurst a műfaj „halálvágyaként” határozza meg, amikor is a SF műfaji megsemmisülése egyben az elitirodalomba való beolvadását is jelentené.<sup>14</sup> Az elitbe való vágyódás természetesen a magas/alacsony kultúra minőségalapú hierarchiájának elismeréseként is értelmezhető, és ettől a SF csak az ezredfordulóra tudott többé-kevésbé elszakadni. Ha megnézzük a műfaj mai tematikai sokszínűségét, és hozzávesszük azt, hogy a vizuális kultúra terén mind a mozi, mind a televíziós tartalmakat tekintve a fantasztikum domináns formátumként van jelen, akkor jogosan vetődik fel annak lehetősége, hogy a SF mára a fősodor „nyelvéné” vált.

A műfajt sokáig kerülte az irodalom- és kultúrkritika, a rendszerezett műfajelméleti hagyomány az 1960-as évek Új Hullámának paradigmaváltására koncentrált, de ezzel a késői éréssel együtt is közel ötvenéves kritikai hagyományra tekint vissza. Tovább fokozza a SF láthatóságának mértékét, hogy az elmúlt két évtizedben fokozottan vált különböző általános kultúrkritikai irányzatok kedvelt célpontjává, mint a kortárs lét bizonyos kihívásainak adek-

<sup>10</sup> Ez természetesen nem csak a fantasztikum berkeibe sorolható műfajokra – SF, fantasy – igaz, hanem az olyan, alapvetően realista történetábrázolást alkalmazó zsánerekre is, mint a románc vagy a krimi.

<sup>11</sup> Kiváló példa erre Brian McHale *Postmodernism* (Posztmodernizmus) című könyvének *Worlds in Collision* (Ütköző világok) című fejezete, melyben azt bizonygatja, hogy Philip K. Dick olyan SF-író, aki posztmodern eszköztárat használ, míg a posztmodernből a SF-be kiránduló írók művei alapvetően posztmodern szövegek, melyek a SF alkotóelemeit használják (59). Brian McHale: *Postmodernism*, Routledge, New York és London, 2004 (1987).

<sup>12</sup> Bővebben ld. John Cheng: *Astounding Wonder: Imagining Science and Science Fiction in Interwar America*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2012, 17.

<sup>13</sup> Ehhez ld. bővebben John Rieder: *Meghatározzuk-e az SF-et vagy sem? Műfajelmélet, SF és történelem*, ford. Benczik Vera, in *Apertúra*, 2015. tavasz-nyár. URL: <http://uj.apertura.hu/2015/tavasz-nyar/rieder-meghatározzuk-e-az-sf-et-vagy-sem-mufajelmélet-sf-es-történelem/>

<sup>14</sup> Roger Luckhurst: *The Many Deaths of Science Fiction*, in *Science Fiction Studies* 21/1 (1994), 35–50.

vát projekciós felülete, lásd például az ökokritikai vagy a poszthumán kultúraelméleti iskolákat. A teljesítményorientált nyugati kutatókörnyezetnek azonban az is sajátja, hogy a SF egyes részterületei és témái viszonylag rövid életű figyelem középpontjába kerülnek, és olyan – egyébként kiváló – irodalom- és kultúrkritikusok foglalkoznak a műfaj műveivel és témáival, akiknek sem az SF-ben, sem annak kritikai hagyományában nincs jártasságuk.

Ez a rövid kitérő azért fontos, mert Atwood helyzetét a SF műfaján belül, és ezen pozícióval szembeni idegenkedését ebben a kontextusban lehet igazán jól értelmezni. Így értelmet nyer az a fajta ellenkezés, mellyel Atwood megnyilvánulásaiiban távolságot igyekszik teremteni saját munkássága és a szórakoztató zsánérirodalom között, és ezt az álláspontot gyakran ismétli az Atwood-kritika azon része is, mely az irodalmi fősodor felől gyanakvással közelít a SF mezsgyéje felé. Atwood SF-használatát alapvetően meghatározza az idegenkedő hozzáállás, és vagy parodisztikus túlzásokkal reprodukálja a két világháború közti ponyva-SF topozait és narratív mintáit, vagy vehemensen tiltakozik az ellen, hogy SF-ként címkézzék fel társadalomkritikus disztópiáit, melyek szerinte a „spekulatív fikció” kategóriájába tartoznak. Fontos megjegyezni, hogy a stílusgyakorlatok esetében sem egyszerű, kétdimenziós műfajparódiát kapunk: *A vak bérgyilkos* kétszeresen beágyazott *science fantasy*<sup>15</sup> narratívája, mely egyben a regény címét is adja, formájában és tematikájában Edgar Rice Burroughs Marsvilágát és az 1920-as, '30-as évek űroperáit idézi, a narratíva szervezőelemeként azonban olyan projekciós felületként működik, melynek elidegenített világában kimondhatóvá válik a kimondhatatlan.

Egy másik, manapság szorosan a SF-hez kötődő szövegcsoport, a (poszt)apokalipszis gyakori funkciója, hogy valamiféle egyéni vagy kollektív traumára reflektál, és a krízis belső folyamatát külső történéssé alakítja át. Mint toposz, az irodalom kezdete óta jelen van a vallási-mitológiai térben, és a végtörténetek szinte minden kultúrnarratíva fontos részét képezik, függetlenül attól, hogy az adott világgépezet lineáris vagy ciklikus rendszerbe helyezi az emberi létet. Éppúgy megtalálhatók a nyugati zsidó-keresztény-muszlim vallásrendszer végképzeteiben, a keleti vallások ciklikus világvége-történeteiben, mint szinte minden nép mitológiájában. A toposz a SF-nél csak a XIX. századi romantikában kapcsolódott össze, az egyik legkorábbi modern példája Mary Shelley *Az utolsó ember*<sup>16</sup> című regénye (1826). A XIX. század végére kezdte kiépíteni konvencióit, addigra már számos képviselője jelent meg – az egyik leghíresebb talán H. G. Wells *A világok harca*<sup>17</sup> című regénye –, és a XX. században, főleg a második világháború után vált egyre dominánsabb képletté a műfajon belül. A téma népszerűségének számos oka van, visszavezethető egyfelől a XIX. századi ipari forradalom és robbanásszerű urbanizáció okozta kollektív félelmekre, másfelől a világháborúk tömegpusztító fegyverei, különösképp az atombomba megjelenésére, mely elérhető közelségbe hozta annak lehetőségét, hogy az emberiség önkezeivel vessen véget létének. Az ember okozta potenciális katasztrófák az évtizedek során számos lehetőséggel bővültek, a biológiai hadviselés, a környezetszennyezés, a klímaváltozás vagy a túlnépesedés mind-mind megjelentek ezekben a katasztrófanarratívákban. Biztosan szerepet játszott elterjedésében a globalizációval szembeni idegenkedés, vagy az olyan politikai-ideológiai jelenségek, mint a hidegháború

<sup>15</sup> Azokat a hibrid narratívákat hívja így a műfajelmélet, melyek ötvözik a SF és a fantasy elemeit.

<sup>16</sup> Mary Wollstonecraft Shelley: *Az utolsó ember*, ford. Gálovölgyi Judit, Metropolis Media, Budapest, 2008.

<sup>17</sup> H. G. Wells: *Világok harca*, ford. Mikes Lajos, Ulpius-ház, Budapest, 2005.

vagy a terrorizmus. A filmiparnak is fontos szegmensévé váltak mára a katasztrófatorténe-  
tek, különös tekintettel a posztapokaliptikus tematikájú filmekre és sorozatokra, és feltűnő  
az a domináns piaci szerep, melyet az ifjúsági irodalomban töltenek be: Lois Lowry *Az emlé-  
kek őréitől*,<sup>18</sup> Susan Collins *Az éhezők viadala* trilógiájáig számtalan példát találunk a könyvpi-  
acon.

Az apokaliptikus vallási vonatkozásai egyértelműen a keresztény kozmológia végpontja,  
a világvége felé mutatnak. A szó maga a görög *apokalüpszis*szből ered, melynek eredeti és bib-  
likus jelentése is „inyilatkoztatás”,<sup>19</sup> a nyugati kultúrában azonban a világégest jelző katak-  
lizmával lett rokonértelmű. Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy a modern apokaliptikus és  
posztapokaliptikus narratívák gyakran korántsem egy végpontot mutatnak be, inkább egy  
radikális átalakulást, törést jelenítenek meg a dolgok normál menetében. Tematikailag épp  
ezért közelebb állnak a biblikus özönvítörténethez, mint a Jelenések könyvéhez, melyből  
névét kölcsönzi a műfaj. Ahogy Mick Broderick igen helyesen rámutatott, a túlélés, a tovább-  
lépés éppoly fontos része a formulának a SF-ben, mint a törés maga.<sup>20</sup> Vannak olyan művek,  
melyek tényleges véget mutatnak be, ilyen például Mordecai Roshwald *A hetedik szint* című  
regénye,<sup>21</sup> de a narratívák többsége a katasztrófával és az „azutánál” foglalkozik, és olyan  
témákat jelenít meg, mint a túlélés természetrajza, a társadalmi rend felbomlása utáni hatal-  
mi viszonyok, a kulturális regresszió és hasonlók. A forma a félelemben gyökerezik, és mint  
ilyen, szoros kapcsolatot ápol a disztópikus elbeszélési móddal, kulcsszavai a (globális) krízis  
és a radikális változás, átalakulás, valamint az előtte-utána, az „előre-hátra”<sup>22</sup> közt keletkező  
feszültség. Szerkezetileg az elkülönülésen alapszik, a tér kettőződésén, melyben egymásra vetül  
az ismerős közeg és a katasztrófa utáni átalakult környezet. Visszautalva a fentebbi észrevé-  
telemre, épp ezért válhat a (poszt)apokaliptikus formula a kamaszkor változásainak és krízi-  
seinek hatékony kifejezőeszközévé a kortárs ifjúsági irodalomban, és Atwood műveiben is  
gyakran használja a magánválság projekciójaként, hasonlóan a gótikus térhasználatához.

Atwood sokrétűen használja a (poszt)apokaliptikus eszköztárat, megjelenési formái a  
konvencionálistól az atipikusig terjednek, ezeket tekintem át a következőkben. Korán megje-  
lenik költészetében a toposz, az *After the Flood, We* (Az özönvíz után, mi)<sup>23</sup> című versében az  
utolsó és egyben első emberpárt idézi meg, akik a közeljövő fenyegető katasztrófájából zök-  
kenésmentesen helyeződnek át a kanadai őslakos mitológia terébe, így kapcsolva egybe  
szimbolikusan az indián és a fehér gyarmatosítók kultúráját azzal, hogy Atwood a keresztény  
özönvítörténetet ötvözi az egyik őslakos teremtésmítosszal. A gyarmatosítók által importált  
katasztrófából az őslakos kulturális válasz jelenti a kiutat, és mutat reményt egy új kezdet  
ígéretével, mindezt egy kortárs (poszt)apokaliptikus keretbe ágyazva. A jelenkor populáris

<sup>18</sup> Lois Lowry: *Az emlékek őre*, ford. Tóth Tamás Boldizsár, Animus, Budapest, 2001.

<sup>19</sup> Györkösy Alajos, Kapitánffy István és Tegye Imre: *Ógörög–magyar nagyszótár*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1993, 125.

<sup>20</sup> Mick Broderick: *Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster*, in *Science Fiction Studies* 20/3 (1993).

<sup>21</sup> Mordecai Roshwald: *A hetedik szint*, ford. Bars Sándor, Móra, Budapest, 1988.

<sup>22</sup> Philip Smith: *Shakespeare, Survival, and the Seeds of Civilization in Emily St. John Mandel's Station Eleven*, in *Extrapolation* 57/3 (2016), 291.

<sup>23</sup> Margaret Atwood: *After the Flood, We*, in Uő: *Selected Poems 1965–1975*. Houghton Mifflin Company, Boston, 1976, 5–6.

teret biztosít a két kultúra találkozásához és egybeolvadásához, és termékeny táptalajává válik a lehetséges szimbolikus kapcsolódásoknak és értelmezéseknek.

Konvencionális (poszt)apokaliptikus narratívának nevezhető a *MaddAddam*-trilógia (*Guvat és gazella, Az özönvíz éve, MaddAddam*),<sup>24</sup> mely a közeljövő enyhén disztópikus Amerikájában játszódik, ahol az élet szinte minden terét multinacionális vállalatok uralkodják. Az ezredvég műfaji tematikájának megfelelően a (poszt)apokaliptikus történet a génmódosítás, a környezetszennyezés és a biológiai hadviselés körül forog, az emberiség pusztulását a Guvat – az örült tudós archetípusának képviselője – által gyártott kórokozó váltja ki. A három regény narrációs kirakósként illeszkedik egymásba, ahogy az elbeszélők túlélés-történetei egymást kiegészítve rajzolják ki az apokaliptikus természetrajzát és a narrátorok személyes útját a katasztrófa sújtotta tájon keresztül. A trilógia vége poszthumán utópiába kulminál, a krízis utáni jövőben az új poszthumán emberfaj – a szintén Guvat által létrehozott guvatkák – válnak a jövő letéteményeseivé, és a világot az intelligens gömböcökkel<sup>25</sup> osztják meg. A regény az apokaliptikus SF sémáját követi: egy világméretű katasztrófa után a hangsúlyok a túlélésen, a techno-kulturális regresszió és az újjászületés-újjáépítés lehetőségén vannak, és mind ezen keresztül tart a regény ferde tükröt világunk eklatáns problémái – az ember okozta értelmetlen környezetrombolás, a gazdasági érdekek a természet épsége fölé helyezése, és a kapitalista kizsákmányolás okozta társadalmi egyenlőtlenségek – elé. A disztópiát benépesítő hibrid lények és teremtőjük egyszerre idézik H. G. Wells Dr. Moreau-ját<sup>26</sup> és Orwell *Állatfarmjának*<sup>27</sup> antropomorfizált háziállatait, de ebben a kizökkent világban a poszthumán hibriditás sokkal pozitívabb felhangot kap.

Atwood leghíresebb disztópiája, *A szolgálólány meséje* – és folytatása, *Testamentumok* – is posztapokaliptikus világban játszódik, bár ez első látásra nem teljesen egyértelmű, noha az előtte-utána világ terének szimbiotikus kettőződése már az első bekezdésben nyilvánvaló, amikor Fredé a tornaterem permutációin keresztül vezeti át az olvasót saját jelenéből, az 1980-as évek Amerikájából Gileád disztópikus jövőjébe. A narráció meglehetősen klausztrófó, a látható világ szeptétet korlátozza Fredé pozíciója és bezártsága, és az, hogy ő is csak Gileád vezetőinek hermetikusan elzárt, biztonságos és idillikus buborékában mozog. A látókör szűkességét jól jelképezi a szolgálólányok által hordott fityula, mely szemellenzőként zárja be viselőit, és egyben el is rejti őket a ruha által jelzett szerep álarca mögé. Az elbeszélői tér korlátozottságát tovább fokozza, hogy Fredé paranoid és megbízhatatlan mesélő, története tele van bizonytalansággal és ellentmondással, szavahihetőségét a regény utóhangjában – mely egy Gileád bukása után 150 évvel rendezett tudományos konferencián játszódik – további kételyek tetézik. Az elmondottak is inkább befelé fordítják a történetet, a hangsúly a végtelen egyhangúságban és magányban a gondolatokra és belső folyamatokra helyeződik, és ettől az elénk táruló világ képe töredezett és elliptikus lesz. Van azonban néhány pont, ahol betűremkedik a Fredé szféráján kívül található világ, és felsejlik, hogy Gileád létrejöttét részben

<sup>24</sup> Margaret Atwood: *Guvat és Gazella*, ford. Varga Zsuzsanna, Európa, Budapest, 2012; Uő: *Az özönvíz éve*, ford. Varga Zsuzsanna, Horváth Viktor, Európa, Budapest, 2015; Uő: *MaddAddam*, ford. Csonka Ágnes, Jelenkor, Budapest, 2019.

<sup>25</sup> Az eredetiben *pigoon*, mely sokkal szemléletesebben fejezi ki, hogy disznó-főemlős hibridről van szó, melyet a gyógyszeripar „szervbankként” használ.

<sup>26</sup> H. G. Wells: *Dr. Moreau szigete*, ford. Rózsa György, Gladiátor Kiadó, Budapest, 1996.

<sup>27</sup> George Orwell: *Állatfarm: tündérmese*, ford. Sziójártó László, Európa, Budapest, 1994.

olyan katasztrófális környezeti folyamatok sora váltotta ki, mint a radioaktív környezet-szennyezés, a születésszám radikális esése, és az elveszülött gyerekek körében fellépő nagyfokú genetikai sérültség. Ez az ezredfordulás, világvégeváró-környezet segítette hozzá a keresztény fundamentalista diktatúra létrejöttét, és ebben a sötét jövőképben az élheteretlen (poszt)apokaliptikus terek – a kolóniák – olyan büntetőtelepekként működnek, ahová meghalni küldik a rendszer ellenségeit.

A két regényvilág elég távol áll egymástól, azonban felsejlenek érdekes hasonlóságok. Az egyik az Amerikai Egyesült Államok és Kanada egymáshoz viszonyított helyzete: Atwood mindkét világában az USA-ba helyezi a disztópikus térképződményt, és ezzel szemben jelenik meg *A szolgálólány* világában Kanada mint az ígéret földje, hiszen ez az ellenálló Mayday csoport által segített emberek végcélja, mely a szabadság ígéretét hordozza. A disztópikus világ összetett történelmi hivatkozárendszerre épül: a bostoni helyszín megidézi az amerikai puritánokat, akik John Winthrop vezetése alatt 1630-ban érkeztek az Újvilágba, és „hegyen épült város”-ként,<sup>28</sup> a hátrahagyott európai fertővel szembeni új, utópisztikus Jeruzsálemként képzelték településüket. Az „underground femaleroad” (földalatti nőút) pedig a XIX. századi rabszolgamentő hálózatra utal – *underground railroad* (földalatti vasút) –, mely a résztvevők életének kockáztatásával segítette a szökött rabszolgákat Északra, gyakran Kanadába, ahol – lévén a Brit Birodalom része – a rabszolgaság már 1833-tól tiltva volt. Mind a puritánoknak, mind az abolicionistáknak erős vallási kötődései voltak, előbbiek konzervatívizmussal és fundamentalizmussal részleges mintái lehettek Gileád diktatúrájának, utóbbiak esetében gyakran olyan keresztény felekezetekről van szó, akik vallási alapon ítélték el a másik ember rabszolgasorban tartását. A *MaddAddam* világa is az USA-ban játszódik, és bár Kanada nem jelenik meg ennyire egyértelmű ellenpontként, az USA lesz az apokaliptikus eljövételének helye, és ugyanitt alakul meg a posztapokaliptikus utópia is, ez már egy határok nélküli területen történik, azaz a kontinens visszatért a fehér gyarmatosítók előtti földrajzi állapotába.

Mindkét posztapokaliptikus világ érdekesen reflektál Amerika őslakos kultúráira is, valamint ezek helyzetére a posztapokaliptikus világban. *A Szolgálólány* utóhangja északon, az inuit területen játszódik, és a konferencia résztvevői egy részének is őslakos neve van. Az ironizáló, lenéző és tárgyiasító hangnem – hiszen Fredé története levéltári objektumként a kutatás tárgyává válik –, és a tudományos konferencia szatirikus megjelenítése ellenpontozza a narrátor történetének szívszorító drámáját, és felcseréli a hagyományos gyarmatosító gyarmatosított ellentétpárt. Itt az őslakos túlélők tekintenek vissza a keresztény fehér Amerika kudarcára, és írják át saját szájuk íze szerint a történelmet. A *MaddAddam* világának *guvatkái* egy másik őslakos sztereotípiát, a nemes vadember archetípusát testesítik meg. A naiv, békés, természetközeli poszthumán kreatúrák az embertől megszabadított világot hivatottak Édenként a saját képükre újratementeni. Atwood korábban idézett verséhez hasonlóan a közeljövő SF-disztópiájába ágyazva megjelenik egy mondai távolba horgonyzott utópisztikus jövőkép is, melynek új mitológiáját Toby teremti meg az apokaliptikus leegyszerűsített, leke-

<sup>28</sup> John Winthrop 1630-ban, még Amerikába érkezésük előtt, az Arbella hajó fedélzetén idézi meg a Hegyi beszéd biblikus képét (Máté 5:13) híres prédikációjában, az „A Model of Christian Charity”-ben, mely az új közösség manifesztációjaként jelöli ki a célt, hogy ne csak maguknak hozzák létre az utópiát, hanem a hátrahagyott világ számára is példaként álljanak.

A prédikáció teljes szövegét ld. itt: [https://www.winthropsociety.com/doc\\_charity.php](https://www.winthropsociety.com/doc_charity.php)

rekített és következképp meghamisított történetén keresztül. Nem világos, hogy a töredezettségéből kerek egészé formált és happy enddel ellátott történet a gyógyulást segíti, vagy inkább csak elkenőzi a múlt sebeit és tökéletlenségeit.

A *The Salt Garden*<sup>29</sup> (Sókert) című novella sokkal atipikusabban használja a (poszt)apokalipszis toposzát. A történet szerint Alma, a középkorhoz közeledő háziasszony volt férje és szeretője közt őrlődik, döntésképtelensége miatt csapdában érzi magát. A hétköznapi rutinját néha megszakítja egy látomás, melyben egy atomrobbanás áldozatává válik, megéli a villanást, a hőhullámot és a pusztulást, elájul, és majd újra saját környezetében tér magához. A novella konklúziója kétértelmű, Alma szinte biztosra veszi, hogy a kataklizmaszerű vég el fog jönni, de a történet itt abamarad. A fent leírt képlettel ellentétben a novellában nincs különválasztva az előtte-utána, a gótikus horrorhoz hasonlóan itt a másság – ez esetben az apokalipszis – a mindennapokba türemkedik be, időlegesen felülírva azt, majd visszavonul és látomássá szelődül. A toposz ilyenén használata nem egyedülálló, ritkán, de előfordul a (poszt)apokaliptikus SF szövegei közt is. Egyik eklatáns példája C. J. Cherryh 1982-es novellája, a *Cassandra*,<sup>30</sup> melynek hősnője állandósult kettős látással él, ahol a jelen hétköznapijaira rávetül a közeljövő apokaliptikus pusztulásának horrorja. Egy másik kiváló példa Jeff Nichols rendező 2011-es *Take Shelter* című filmje,<sup>31</sup> melynek főszereplőjét egy közelgő apokaliptikus vihar látomásai gyötrik valahol egy amerikai középnyugati kisvárosban. Mindhárom történet esetében a közelgő vég magányos megéléséről van szó, mely látomásként tör be a mindennapok békéjébe. Az elszigetelt élmény erősen különbözik attól a kollektív tapasztalástól, mely a (poszt)apokaliptikus történetek közönségreakcióinak ismérve; a katasztrófának itt jellemzően egy „másodlagos szemtanúja”<sup>32</sup> van csupán, akinek tapasztalatait a környezete a mitológiai Kasszandrához – erre utal Cherryh novellacíme is – hasonlóan kétkedéssel fogadja, és azok valóságtartalmát elutasítja. Cherryh történetének esetében a narrátort elmebetegként könyvelik el, és Nichols filmjének főszereplőjénél is más, pszichológiai magyarázatot keresnek a látomás kiváltotta poszttraumás stressztünetekre. A főszereplő mindkét esetben saját közösségének peremére szorul, és kiközösítés fenyegeti, mígnem a végén a valóban bekövetkező, és most már a közösség által is megélt katasztrófa visszaigazolja félelmeiket.

Cherryh novellájának esetében az időben elválasztott előtte-utána „normális” térképzetét az apokalipszis bekövetkezése állítja helyre, Nichols filmje pedig abban a pillanatban ér véget,

<sup>29</sup> Margaret Atwood: *The Salt Garden*, in *Bluebeard's Egg and Other Stories*, Vintage Books, London, 1996, 201–227.

<sup>30</sup> C. J. Cherryh: *Cassandra*, in *The Collected Short Fiction of C. J. Cherryh*, Daw Books, 2008, 225–233.

<sup>31</sup> Jeff Nichols, rendező: *Take Shelter*, 2011.

<sup>32</sup> A „másodlagos szemtanú” fogalma Dominick LaCapra nevéhez fűződik, aki megállapítja, hogy valamely traumatikus esemény az azt közvetlenül nem megélő, csak közvetetten involválódó szemlélőnél is „empatikus zaklatottságot idéz elő” (Dominick LaCapra: „Trauma, hiány, veszteség”, ford. Gyimesi Júlia, *Café Babel*, 53. 90), azaz traumatizáltsághoz hasonló állapotba kerülhet az is, aki direkt módon nincs kitéve a traumatizáló körülményeknek. Esetünkben ez azt jelzi, hogy a (poszt)apokaliptikus narratívák a közönséget emocionálisan is bevonják, és bár az ott ábrázolt globális kollektív trauma teljességgel a képzelet szüleménye, az érzelmileg megterhelő helyzet mégis traumatizáltsághoz hasonló tüneteket tud előidézni a befogadóknak. Ezért is nevezi a műfajt „pretrauma” műfajnak E. Ann Kaplan, hiszen olyan traumát dolgoznak fel ezek a narratívák, melyek még nem történtek meg (E. Ann Kaplan: *Climate Trauma: Foreseeing the Future in Dystopian Film and Fiction*, Rutgers University Press, New Brunswick, NJ, 2015).

amikor a főhős felesége is megpillantja a közelgő biblikus méretű viharfrontot, és így a képzelgés hirtelen átkerül a valóság mezsgyéjére. Atwood novellája azonban nem oldja fel a helyzet kétértelműségét, nem derül ki világosan, hogy Alma tapasztalásai profetikus látomások vagy hallucinációk, így az atipikus apokaliptikus térképzet – a valóságba betüremkedő fantasztikum – keltette feszültség sem oszlik el. Így megmarad a beágyazott SF toposz kétértelműsége is, és míg az említett másik két történetben a hangsúly a deviáns lelki folyamatokról a külső történésekre helyeződik át, itt megmarad a kettős értelmezési lehetőség, mely szerint a látomás egyfelől figyelmeztető jelenésként is dekódolható, de olvasható az Almában zajló lelki folyamatok projekciójaként is. E szerint Alma egyensúlyi állapotából és döntésképtelenségéből csak egy olyan világméretű katasztrófa jelenthet kiutat, mint az atomrobbanás, illetve Alma számára a kibillenés egyenértékű egy világgésszel. A kataklizma okozta radikális és katasztrófális változás egyben jelzi a főszereplő félelmét is, hogy az elmozdulás óhatatlanul pusztuláshoz vezet, legyen az Alma kicentizett lelki egyensúlyának romba dőlése vagy a családi egyensúly teljes felforgatása. A toposz metaforikus olvasata mellett szól a novella szatirikus hangneme, hiányzik az a biblikus komolyság és komorság, mely a Cherryh-szövegre és a Nichols-filmre is jellemző. *A vak bérgyilkoshoz* hasonlóan a SF-látomás itt is csupán a történet egy szeletét képviseli, de a regénnyel ellentétben a SF-narratíva nem kapcsolatteremtő, mediál és egybefogó elemként van jelen, itt a realista történetvezetésben műfajidegen szövevként megjelenő SF-toposz inkább szétrobbantással fenyegeti a történet egységét. Ez szintén jól reflektál Alma lelkiállapotára, melyről megállapíthatja az olvasó, hogy a vihar előtti csendben, lassan, de biztosan közeledik a töréspont felé.

Végezetül szeretnék néhány szót szólni a *Three Novels I Won't Write Soon*<sup>33</sup> (Három regény, amit egyhamar nem írok meg) című rövid írásról, melynek formai besorolása is bizonytalan, egyszerre „science fiction, spekulatív fikció és posztmodern prózavers”.<sup>34</sup> SF szempontból a metaműfaji szatíra jó példája, melyben Atwood az apokalipszis lehetséges alakváltozatait vázolja fel, miközben a főszereplő párt újabb és újabb világvége-helyzetekbe löki, melyek egyszerre idézik az 1950-es évek B-kategóriás filmjeinek kissé nevetséges kataklizmakliséit, valamint az Atwood számára oly fontos környezetvédelmi szempontokat is. Mindhárom katasztrófa a természeti környezetet érinti, az első történetvázlatban az összes giliszta és kukac eltűnése okozza a világvégét, a másodikban egy gigantikusra nőtt tengeri szivacs pusztít a partmenti városban, a harmadik pedig a bogarak tömeges öngyilkosságát vizionálja. A SF műfajitörténetén belül ugyanazon kategóriába tartozik, mint Robert Silverberg *When We Went to See the End of the World*<sup>35</sup> (Amikor elmentünk megnézni a világvégét) című novellája és Neil Gaiman *The Day the Saucers Came*<sup>36</sup> (A csészealjok érkezése napján) című verse. Silverberg novellájában az 1970-es évek elején retrospektív áttekintést kapunk a különböző világvége-szcenáriókról, melyek turistalátványossággként tekinthetők meg. Gaiman verse pedig a szerelmi bizonytalanságot és bánatot helyezi a halmozott apokalipszis keretébe. Atwood

<sup>33</sup> Margaret Atwood: *Three Novels I Won't Write Soon*, in Uó: *The Tent*, Anchor Books, New York, 2007. Kindle e-könyv. Oldalszám nélkül.

<sup>34</sup> Michelle Gadpaille: *Sci-fi. Cli-fi or Speculative Fiction: Genre and Discourse in Margaret Atwood's 'Three Novels I Won't Write Soon'*, in ELOPE 15/1 (2018), 17.

<sup>35</sup> Robert Silverberg: *When We Went to See the End of the World*, in *Universe 2.*, szerk. Terry Carr, Ace Books, 1972, 41–52.

<sup>36</sup> Neil Gaiman: *The Day the Saucers Came*, in *Fragile Things*, Headline Review, London, 2007, 329–332.

munkája ott különbözik Silverberg és Gaiman szövegeitől, hogy míg utóbbi kettő mélyen beágyazódik a SF (és Gaiman esetében a SF és a fantasy) műfajtörténetébe, és világosan meghatározza saját topográfiai helyzetét a (poszt)apokaliptikus SF térképén, Atwood novellája nem jut túl az 1950-es évek B-film-tematikájának felszínes reprodukcióján, és az apokalipszisz-szenáriók horgony nélkül sodródnak a műfaj tengerén. A SF felől érkező olvasó nem igazán tudja beazonosítani, hogy mi a zsánerparódiának szánt helyzetek célja: ahhoz, hogy a szöveg érvényes műfajparódiaként működjön, több szerzői SF-háttértudásra lenne szükség, ahhoz viszont túl bőségszerűen szatirikus a novella hangvétele, hogy a környezetrombolást vagy akár a sematikus heteronormatív kapcsolatot középpontba helyező mondanivaló komolyan vehető legyen. Atwood nyilvánvaló tájékozatlansága, és a komplex műfajbéli kapcsolatrendszer figyelmen kívül hagyása olyan elbeszélő helyzetet eredményez, mely a narratíva hatékonysága és hatásossága ellen dolgozik.

A fentiek alapján elmondható, hogy berzenkedése és fenntartásai ellenére Atwood pont úgy használja a világvége toposztát, ahogy a SF-szövegek is teszik: reflektál korunk félelmeire, eklatáns problémáira, és az emberiség által generált veszélyekre hívja fel a figyelmet. Szövegeiben a motívum személyes krízisek metaforikus kifejezőeszközeként, belső történések projekciós felületeként is működhet, és egyéni, valamint kollektív traumák körbejárásának és feldolgozásának nyelvezetévé válhat. Épp ezért, bár Atwood nem tekinti magáénak a SF hagyományát, a SF hagyománya mindenképp magáénak érzi – és érezheti – Atwood életművét.

