

SÁGHY MIKLÓS

„Elmondom, tehát vagyok”

MARGARET ATWOOD *A SZOLGÁLÓLÁNY MESÉJE* CÍMŰ KÖTETÉRŐL
ÉS ANNAK SOROZATADAPTÁCIÓJÁRÓL

Margaret Atwood *A szolgálólány meséje* (The Handmaid's Tale) című regénye az 1985-ös megjelenését követően rövid időn belül „világszerte »klasszikussá« vált. Erről a klasszikus státusról” – írja Bényei Tamás – „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).”¹ A „másféle körök” valószínűleg a kultúra nem irodalmi régióját jelöli, hiszen a regény adaptációja azok számára is elvihette a regény hírért, akik az 1990-ben bemutatott filmet ugyan látták, ám annak irodalmi alapját eladdig nem ismerték. Az Atwood-mű első magyar fordítása 2006-ban a Schlöndorff-adaptáció egy képét használta borítóillusztrációként, részben talán éppen arra alapozva, hogy a mozgóképi alkotás ismerőinek érdeklődését felkeltsék a regény iránt. Tudomásom szerint a 2006-os kötetnek messze nem volt olyan sikere, mint a 2017-es javított kiadásnak, mely a Jelenkor Kiadó gondozásában látott napvilágot ugyancsak Mohácsi Enikő fordításában. Az utóbbi változat nagyobb népszerűségét – a jelentősebb marketingkampány mellett – feltehetőleg az Atwood-regény 2017-es, világhírű sorozatadaptációja készítette elő, sőt, a kiadót éppen a sorozat hatalmas sikere indíthatta a regény újrapublikálására. Ám nemcsak a magyar kiadókat ihlette meg a szóban forgó TV-széria, hanem az írónt magát is, aki *The Testaments* címen 2019-ben jelentette meg *A szolgálólány meséjének* folytatását (s ebben kiadójának buzdításának is lehetett némi szerepe). A regény még ugyanebben az évben napvilágot látott magyarul (*Testamentumok* címen), továbbra is a sorozatadaptáció oldalhullámainak meglovagolva, hisz a népszerű TV-adaptáció 2019-ben már a harmadik évadnál járt. Talán az is fontos szerepet játszott a *The Testaments* angol és magyar népszerűségében, hogy a sorozat a második évadtól önálló életre kelt, azaz elszakadt az eredeti Atwood-történettől. Az autentikus, azaz atwoodi folytatást ugyanis a 2019-ben megjelent kötet képviselte. A jelen írásban elsősorban *A szolgálólány meséje* című regényt, illetve a regényt feldolgozó azonos című sorozat első évadát vizsgálom komparatív módszerekkel, különös hangsúlyt helyezve a megfilmesítés folyamatára.

A regény és kontextusa

A szóban forgó Atwood-regény egy olyan diktatórikus társadalmat visz színre, melyben a főhőshöz, Fredéhez hasonlóan termékeny nőket magas rangú parancsnokokhoz rendelik szolgálatra, s elvárják tőlük, hogy gyereket szüljenek gazdáiknak. Az elképzelt (közel)jövőben

¹ Bényei Tamás: *Női antiutópia*, in *Műút* 2007/2, 81–82.

a néhai Amerikai Egyesült Államok helyén egy totalitárius állam, Gileád jött létre, mely vasmarokkal (azaz fenyegetéssel, terrorral) kényszeríti polgárait a vezetők szerint jónak és üdvösnek tartott magatartásformák gyakorlására és végrehajtására. Negatív társadalomképe alapján a regényt értelmezői leggyakrabban az antiutópia vagy a disztópia műfajába sorolják, rokonaként pedig többek közt olyan zsáner-klasszikusokat említene, mint George Orwell *1984* (1949) és Aldous Huxley *Szép új világ* (1932) című regényeit. A szóban forgó három alkotás valóban olyan jövőképeket ábrázol, melyekben az egyéni szabadság liberális, demokratikus elképzelése a hatalom szempontjából nem számít értéknek, ám a szabadságjogok korlátozása vagy eltörlése már más és más módszerekkel történik a regények világában. Az *1984* előképei, modelljei az olyan kegyetlen, elnyomó rendszerek, mint a sztálini Szovjetunió vagy a hitleri Harmadik Birodalom. Többek közt ezen történeti példákat alapul véve állítja (el)riasztó példaként a háborúból épp hogy csak kikeveredett nyugati demokráciák elé Orwell Óceánia szörnyű, rettegéssel teli világát. Elkövetkezett azonban 1984 és a vasfüggöny nyugati oldala biztonságos távolságban látszott állni Orwell disztópiájától, a keleti oldalon pedig már recsegték-ropogtak a kommunista diktatúrák eresztékei; röviden: úgy tűnt, az író sötét jóslata nem vált valóra. 1985-ben Niel Postman *Amusing Ourselves to Death* (Halálba szórakozzuk magunkat) című nagy sikerű könyvében arra figyelmeztet, hogy kár volna az orwelli fenyegetés elmúltával nyugodtan hátradőlni, hisz az ezredfordulóhoz közeledve Huxley disztópiája egyre inkább aktuális és számtalan elemében valósággá válik. Az *1984*-ben erős és kegyetlen külső terror készteti az embereket az engedelmességre, míg Huxley disztópiájában a polgárok önként és boldogan „engedelmeskednek” a társadalmat irányító programoknak, ideológiáknak. „Amitől Orwell félt, az az volt, hogy betiltják a könyveket” – írja Postman. „Amitől Huxley félt, az az volt, hogy nem lesz ok a könyvek betiltására, hisz senki sem akar majd olvasni. Orwell azoktól tartott, akik megfosztanak majd bennünket az információtól. Huxley azoktól tartott, akik annyi információval fognak majd elárasztani bennünket, hogy végül passzivitásba és egoizmusba merülünk. Orwell attól tartott, hogy az igazságot majd elrejtik előlünk. Huxley attól tartott, hogy az igazság az irrelevancia tengerébe fog süllyedni. Orwell attól félt, hogy a rabság kultúrájában fogunk élni. Huxley attól félt, hogy a trivialitás kultúrájában fogunk élni, melyet a tapi mozihoz [feelies], a Ford-orgiához [orgy porgy], és a centrifugális játékhoz [centrifugal bumblepuppy] hasonló szórakozások uralnak majd. Amiképpen a *Szép új világ* javított kiadásban [*Brave New World Revisited*] megjegyezte: a liberálisok és racionalisták, akik folyton a zsarnokság ellen emelnek szót, »elmulasztották számításba venni az ember csillapíthatatlan étvágát a szórakozás iránt«. Az *1984*-ben, teszi hozzá Huxley, az embereket a rájuk mért fájdalom kontrollálja. A *Szép új világ*ban az embereket a rájuk mért élvezetek kontrollálják. Röviden, Orwell attól félt, hogy amit gyűlölünk, az dönt romba bennünket. Huxley attól félt, hogy amit szeretünk, az dönt romba bennünket.”² A *Szép új világ*ban a társadalmi stabilitást egyfelől az emberi lények tervezett „termelése” és az embriókorban megkezdődő trenírozása, kondicionálása, másfelől a szóma nevű kábítószer használata teremti meg, vagyis azé a tudatmódosítóé, „amely lehetővé teszi, hogy szabadságra menjünk a tények elől.”³ A társadalmat stabilizáló kábítószer tehát a szó szoros értelmé-

² Neil Postman: *Amusing Ourselves to Death*, Penguin Books, New York, 1985, vii–viii. A Huxley által kitálatott kifejezések magyar változatát Szentmihályi Szabó Péter fordításából idézem: Aldous Huxley: *Szép új világ*, Dee-Sign Kiadó, Budapest, 2001, 62, 24, 121.

³ Huxley: *Szép új világ*, 172–173.

ben megjelenik a regényben (szóma formájában), de átvitt értelemben is elbódítottak a színre vitt világ polgárai, hisz a könnyed szórakozás számtalan formája, a szexuális és testi élvezetek habzsolása szintén valamiféle mesterséges (és felszínes) boldogságban tartják az embereket. Postman a regényben ábrázolt társadalom utóbbi sajátosságát látta megvalósulni a liberális demokráciák fogyasztás- és szórakozásorientált társadalmában, s ezért tartotta fenyegetőbbnek, mint az erőszakkal operáló Orwell-disztópiát. Érdekes és elgondolkodtató, hogy ugyanabban az évben, amikor Postman megjelenteti idézett művét, vagyis 1985-ben, Atwood egy olyan erőszak-diktatúrát vízionál a közeljövőben, mely inkább Orwell, mintsem Huxley regényéhez áll közelebb. Ennek okát *A szolgálólány meséjének* elemzői alapvetően három korabeli tendenciához kötik: egyfelől a '80-as évek új jobboldali fordulatának következtében megfogalmazódó (liberális) félelmek, másfelől az amerikai puritán ideológia ismételt előretörése, és nem utolsósorban az ezredvégen egyre szembeötlőbb fenyegetést jelentő ökológiai katasztrófa rémképe (mely a regényben voltaképpen a súlyos gondokat okozó és a főhős sorsát is alapvetően meghatározó széles körű meddőség előidézője). Az Atwood-regény megjelenése óta eltelt harmincöt év mintha az írónőt igazolná, hisz többek közt a 2008-as, súlyos gazdasági világválság, illetve a közel-keleti háborúk következtében ugrásszerűen megnőtt globális migráció az újraéledő nacionalizmus(oka)t, a populista vezetők fokozódó népszerűségét és a liberális demokráciák elhúzódó válságát idézték elő. Az autokrata vezetők térnyerése és ezzel összefüggésben a jogállamiság intézményeinek meggyengülése, egyszóval a hatalom központosításának fenyegető tendenciái újra az erőszakon és önkényen alapuló (orwelli, atwoodi) disztópiák rémképét tették aktuálissá szemben a fogyasztásra és szórakozásra alapozó liberális demokráciák huxley-i víziójával. Feltehetőleg ezek a valós társadalmi aggodalmak, szorongások állnak egyfelől a sorozat jelentős sikere, másfelől a regény újraadaptálásának alkotói ötlete mögött. Talán az sem véletlen, hogy 2017-ben a *The New York Times*ban megjelent esszéjében Atwood éppen *A szolgálólány meséjének* egyre aktuálisabbá váló üzenetéről ír Donald Trump elnökké választását követően. „A legutóbbi amerikai választások után megszorodtak a félelmek és aggodalmak. Alapvető polgári szabadságjogokat látunk veszélyben a nők jogaival egyetemben, melyeket az elmúlt évtizedekben, vagy még inkább: évszázadokban vívtak ki maguknak. E megosztó légkörben, melyben úgy tűnik, több csoporttal szemben is fokozódik a gyűlölet, és mindenfajta szélsőségesek fejezik ki megvetésüket a demokratikus intézmények iránt, biztos vagyok abban, hogy valakik, valahol – úgy hiszem sokan – leírják, hogy mi történik velük. Vagy megjegyzik, hogy rögzíthessék, amikor erre majd lehetőségük lesz.”⁴ Mindenesetre az esszé végén az írónő abbéli reményének ad hangot, hogy erre majd nem kerül sor, s ennek elkerülésében az olyan disztópiák, vagy ahogy ő nevezi: ellenjövendölések is szerepet játszhatnak, mint a szolgálólány és Winston története. De miben hasonlít még az erőszakos (terrorral, megfélemlítéssel operáló) hatalomgyakorlásra kívül az *1984* és *A szolgálólány meséjének* világa?

Gileád, akárcsak Óceánia folyamatos háborút vív a belső és külső ellenséggel. A külvilágtól nagymértékben elzárt Fredé az úgynevezett szertartás előtt várakozva (amikor is a páncsokkal közölnie kell) a televízióból értesül a háború állásáról, míg Winston az Igaz-

⁴ Margaret Atwood: *What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump*, in *The New York Times*, 2017. március 10. <https://www.nytimes.com/2017/03/10/books/review/margaret-atwood-handmaids-tale-age-of-trump.html> Az esszé Nádor Zsófia fordításában magyarul is megjelent a regény 2017-es kiadásának előszavaként. (Az idézeteket a saját fordításomban közlöm.)

ság-minisztériumban, a munkahelyén „hamisítja” – a párt útmutatásai szerint – a háborús helyzetjelentéseket. A belső elnyomás fenntartásában, a szabadságjogok eltörlésében a háború fontos szerepet játszik tehát mindkét disztópiában. Amiképpen Emmanuel Goldstein, a párt belső körének néhai tagja és ideológusa, ám az 1984 történetének idején már legfőbb ellensége írja: „a háború: béke”. Hiszen, „a tudat, hogy háborúban állunk, s következképp vesztélyben vagyunk, azzal jár, hogy a megmaradás természetes, elkerülhetetlen feltételének tartjuk azt, hogy minden hatalom egy kis kaszt kezében van. [...] Nem az a lényeg, hogy valóban van-e háború, s mivel döntő győzelem úgysem lehetséges, nem is az, hogy a háború jól megy-e vagy rosszul. Csak arra van szükség, hogy háborús állapot legyen.”⁵ A *szolgálólány meséjében* a militáns társadalomra, egészen pontosan a totalitárius állam militáns jellegére mi sem utal jobban, minthogy a szülő rabszolgákat parancsnokokhoz, vagyis Gileád katonai rangban lévő vezetőihez rendelik ki.

A szexualitás erős hatalmi kontroll alatt tartása is hasonló mindkét disztópiában.⁶ Mint említettem már, Fredé szülőrabszolgaként kerül Waterford parancsnokékhoz, és értelemszerűen a ház urán kívül tilos mással közöszlúnie. Az is kiderül a szolgálólány elbeszéléséből, hogy Gileád társadalmában szigorú szabályok rendelkeznek arról, hogy ki és milyen körülmények közt élhet nemi életet, ha ilyesmire egyáltalán engedélyt kap. Ugyanígy Óceániában is felügyeli és meghatározza az uralkodó párt a szexuális élet célját és erősen korlátolt mértékét. „A Párt igazi, de be nem vallott célja az volt, hogy a nemi aktust minden élvezettől megfosssa. Nem is annyira a szerelmet, hanem inkább az erotikát tekintették ellenségnek, házasságon belül és kívül egyaránt.”⁷ A szexuális együttlét hatalom szerinti célja pusztán a gyermeknemzés – akárcsak Gileádban –, és ezért nem meglepő, hogy Winston hajdani felesége, Katharine „gyerekklétrehozásnak” és „kötelességünk a párt iránt”-nak nevezi az örömtelen közöszlúlést.⁸ Ám hiába a szigorú és súlyos büntetéssel fenyegető szabályok, Fredé szeretői (szerelmi) viszonyba kerül Nickkel, a sofőrrel. Titkos együttléteik az ellenállás, az engedetlenség aktusaiaként is értelmezhetők, akárcsak Óceánia világában Julia és Winston hasonló, szeretői kapcsolata, hiszen a Párt szempontjából „a nemi aktus, ha önmagáért csinálták, lázadás volt. A vágy gondolatbűnnek számított.”⁹ A tiltott viszonyáért járó kegyetlen megtorlásra mindkét disztópia főhőse számíthat, és tulajdonképpen mindvégig számít is.

Közös még mindkét regényben, hogy főhőseiknek vannak még múltbeli emlékeik – a *Szép új világ* karakterei ilyennel már nem rendelkeznek –, és ezek fontos szerepet játszanak abban, hogy reflexív – azaz más élet-alternatívákat is számításba vevő módon – viszonyuljanak jelen helyzetükhöz; jóllehet az is igaz, hogy Fredéi jóval frissebbek, élénkebbek és szebbek, mint Winstonéi, ezért előbbi gyakorta menekül a jelen unalmából, a szó szoros értelemben vett bezártságából a múlt nosztalgikus világába. A totalitárius államok (Gileád, Óceánia) diktatórikus hatalomgyakorlása megköveteli a teljes kontrollt az emberek felett, melyet mindkét disztópiában vizuális (örök, kémek, kamerák általi megfigyelés) és auditív (mikrofonok, be-

⁵ George Orwell: 1984, ford. Szígyártó László, Európa, Budapest, 1999, 212.

⁶ A *Szép új világban* csak a szaporodás (és a hozzá kapcsolódó kondicionálás) van a hatalom kezében, a szexuális vágyak sokrétű kielétele nemcsak hogy engedélyezett, de szorgalmazott is Huxley regényében.

⁷ Orwell: 1984, 75.

⁸ I. m. 77.

⁹ I. m. 78.

súgók) formákban is megtapasztalják a hősök. Ami még nagyon fontos rokonsága a két disztópiának, hogy főszereplőik naplót vezetnek, és hogy ez a titkos (mert tiltott) tevékenységük hasonló okokra vezethető vissza. Egyfelől az írás az ellenállás egyik formája, hisz Winston és Fredé is a naplójában fogalmazza meg rebellis (rendszeridegen) gondolatait, másfelől a józan ész megőrzésének, a totalitárius állam által kijelölt identitásnak a felül- és újrakonstruálását jelenti a naplóírás. Mert nem az a lényeg, gondolja Winston a naplója előtt ülve, hogy meghal-e, hanem az, „hogyan épeszű tudsz-e maradni.”¹⁰ Lapjaira pedig olyan, főben járó bűnnek számító gondolatokat jegyez le, hogy „LE NAGY TESTVÉRREL”, illetve: „le fognak lőni nem törődöm vele tarkón fognak lőni nem törődöm vele le nagy testvérral mindig tarkón lövik az embert nem törődöm vele le nagy testvérral”.¹¹ Mindazonáltal persze a rokonságoknál túl jelentős különbségek is vannak Fredé és Winston naplóírásában, hiszen mindent, amit Gileádról tudunk, Fredétől tudjuk, a fikció szerint ugyanis az egész regény az ő vallomása, míg Orwell művében Winston naplójából csak néhány sort olvashatunk, máskülönben a történet nem az ő, hanem egy külső (ő) elbeszélő szavai alapján körvonalazódik. Mielőtt azonban *A szolgálólány meséjének* imént jelzett narratív technikáját az alábbiakban alaposabban megvizsgálom, hadd jegyezzem meg, hogy a disztópiákban színre vitt diktatúrák hasonlóságai ellenére a terrort irányító ideológia nyilván más és más a két regény világában, hiszen amíg az 1984 döntően a kommunizmus eszmerendszerére alapoz, addig Gileádban a Biblia a hivatkozási alap, vagyis egy (torz) vallásos világkép uralja a társadalmat.

A szolgálólány meséjének narrátora maga a főhős, Fredé, aki egyes szám első személyben beszéli el a vele (vagy jó ismerőseivel) történeteket, illetve gazdagon beszámol az átéltekhez kapcsolódó érzelmeiről, gondolatiról, emlékeiről. Gileádban tilos a szolgálólányoknak írni, naplót vezetni, azaz bármiféle írásos emléket hagyni az életükről. A regény *Történeti feljegyzések* című fejezetében arról értesülünk (Pieixoto professzor konferencia-előadásából), hogy Fredé a történetét nem az események idejében jegyezte le (a naplóját valami rejtekhelyen tárolva), hanem utólag mondta magánra, és ezeket a szalagokat találta meg az utókor egy fém katonai dobozban Gileád romjai alatt. Ebben az értelemben tanúságtétel a szolgálólány története a diktatúrában átélte és elszenvedett eseményekről, és e fiktív szituációt említett esszéjében az író nő maga olyan naplóírók helyzetével rokonította, mint Robinson Crusoe, Samuel Pepys vagy éppen Anne Frank.¹² A hangsúlyosan személyes, én-elbeszélői nézőpont egyfelől lehetőséget teremt arra, hogy nagy mélységben megismerjük a főhős érzelmeit, gondolatait, történetekhez fűződő reflexióit, másfelől a megismerés korlátját is jelenti, hisz csak azt tudjuk, amit Fredé is tud, és csak azt ismerjük meg Giládból, amire Fredének rálátása van. Nem véletlenül panaszkodik *A szolgálólány meséjének* kései értelmezője, Pieixoto professzor arra, hogy történeti szempontból túlságosan szűk az elbeszélés horizontja, és sok az információhiány a narratívában: névtelen szerzőnk – mondja, hisz nem tudja Fredé eredeti nevét – „ugyan betölthetett volna néhányat, ha másféle észjárása lett volna. Sokkal több adalékkal szolgálhatott volna a gileádi birodalom működéséről, ha egy riporter vagy egy kém ösztöneivel bírt volna.”¹³

A napló írás/mondás fontos funkciója a színre vitt, diktatórikus világban az „én-mentés”, ha szabad így fogalmazni, vagyis az identitás, a szellemi kívüállás megőrzése Gileád álszent

¹⁰ I. m. 34.

¹¹ I. m. 25–26.

¹² Margaret Atwood: *What 'The Handmaid's Tale' Means in the Age of Trump*.

¹³ Margaret Atwood: *A szolgálólány meséje*, ford. Mohácsi Enikő, Lazi Kiadó, Szeged, 2006, 364.

és képmutató világában. Ebből a szempontból a történetmondás énképző erővel bír, még akkor is, ha a reménybeli címzettek távol vannak a mesélőtől: „fáj, hogy újra el kell mondanom. Bőven elég volt egyszer is átélni. De nem adom fel, folytatom ezt a szomorú, vágyódással és aljassággal teli vontatott és csonka történetet, mert azt akarom, hogy halljátok, ahogy én is hallom majd a tieiteket, ha valaha találkozunk, akár menekülés közben is, a jövőben, vagy a mennyben, vagy börtönben, vagy a föld alatt, valami más helyen. Mert ezekben az a közös, hogy nem itt vannak. Azzal, hogy felfedek bármit is, tudatom veletek, hogy hiszek bennetek, hiszem, hogy ott vagytok, hiszem, hogy léteztek. Azért mesélek el mindent, mert akarom, hogy valóságosak legyetek. Elmondom, tehát vagyok.”¹⁴ Az idézetből az a remény olvasható ki, hogy lesz majd az embereknek egy olyan közössége, mely olvassa és érti, *megérti* Fredé történetét, hisz nekik szól a mese, ők a címzettek. A vele (szó szoros értelmében) együtt érző, egyetértő, időben, térben távoli közösségbe pozicionálja magát a szolgálólány, s ezért nincs – reményei szerint – a gileádi kollektív örülettől független gondolataival egyes-egyedül. A mondanak, a rögzítés (kommunikációs szándéka szerint) feltételezi tehát a hallgatóságot, a hallgatót, vagyis a mindenkori *Te* a napló címzettje, hisz mindezt nyilván – mondja Fredé – mesélem *valakinek*. „Az ember nem mesél csak úgy magának. Mindig van valaki, aki hallgatja. / Még akkor is, ha nincs senki. / Egy történet olyan, mint egy levél. *Kedves Te*, ez a megszólítás. Csak így egyszerűen *te*, név nélkül. Ha nevet fűznék hozzá, az hozzáakötne *téged* a való világhoz, ami kockázatos, veszélyes: ki tudja, mik a kilátásaid odakint, milyenek az életben maradási esélyeid? *Te*, *te*, ismételtetem, mint valami régi szerelmes dalban. A *te* szó jelentheti azt, hogy egynél több. / A *te* szó jelenthet ezeket.”¹⁵ Mindehhez hozzá lehet tenni, hogy a *te* mint a szöveg címzettje feltételezi és egyben meghatározza a beszélő *ént*. Merthogy a történet hallgatója (*te*) nem létezik a történet elbeszélő *énje* nélkül. Émile Benveniste a következőképpen ír a nyelv szubjektivitáskonstruáló erejéről: az „öntudat csakis akkor lehetséges, ha valami vele szemben álló váltja ki. Mindig valakihez intézve szavaimat mondom *én*-t, s beszédemben ez a másik *te* lesz. A dialógus feltétele a *személy* létrejöttének, mivel kölcsönösségében magával vonja, hogy én is *te* leszek majd egy olyasvalaki beszédében, aki szintén *én*-nek nevezi magát [...] A nyelv csak azért lehetséges, mert minden beszélő *szubjektumként* tételezi magát, beszédében (*discours*) *én*-ként hivatkozik magára. Ezért hát (*én*) tételezek egy másik személyt, aki – mivel *rajtam* kívüli – visszhangommá lesz, akinek azt mondom *te*, s aki szintén *te*-t mond nekem.”¹⁶ Az *én* és a *te* eszerint felcserélhető, komplementer viszonyban áll egymással a nyelvben, és ebből következően, amikor Fredé beszél egy másik emberhez (*te*-hez), akkor az ő beszélő (*én*) pozíciója a vázolt logika szerint címzettje számára (beszélő) *te*-ként jelenik meg. Mindennek a lényege a szolgálólány szempontjából, hogy a naplóírás egy olyan közösségben lokalizálja őt, mely a hozzá hasonlóan, ám a gileádi vezetőktől jócskán eltérő módon gondolkodók józan közössége (a „*te* szó jelenthet ezeket”). Noha ez az elbeszélés idejében csupán egy elképzelt közösség, még sincs más reménye Fredének, minthogy a sok *te* a valóságban is létezik valahol.

¹⁴ I. m. 317–318.

¹⁵ I. m. 52.

¹⁶ Émile Benveniste: *Szubjektivitás a nyelvben*, ford. Erdélyi Ildikó – Füzeséry Éva, in *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal – Vilcsék Béla – Szamosi Gertrúd – Sári László, Osiris Kiadó, Budapest, 2002, 60.

A regény utolsó fejezetéből, a *Történeti feljegyzésekből* kiderül, hogy megközelítőleg kétszáz évvel később beteljesülni látszik a szolgálólány vágya, hisz olvassák, sőt, tanulmányozzák a naplóját, az elbeszélését. A feljegyzéseket tárgyaló konferencia témái, előadásai arra utalnak, hogy a tudományos rendezvény előadói cenzúra nélkül közölhetik gondolataikat, kutatási eredményeiket. A szekció elnöknőjének, Maryann Növekvő Holdnak a nevére utalva Jonathan Bignell arra is felhívja a figyelmet, hogy „a szimpózium néhány előadójának neve azt sugallja, a jövőben Gileádon kívül a kulturális hierarchia megváltozik, és az indián etnikum képviselői az akadémiai és a politikai struktúrában is fontos pozíciót foglalnak el Kanada és Észak-Amerika területén. Úgy tűnik, a történészek egy multikulturális közösség tagjai, míg Gileád kiirtotta magából a nem-fehér rasszúakat, amiképpen ezt Khám gyermekeivel is tették.”¹⁷ A *szolgálólány meséje* címet – ezt is a *Történeti feljegyzésekből* tudhatjuk – Wade professzor adta Fredé (hang) naplójának, melynek részben az az oka, hogy a történészek nem tartják megbízható forrásnak, Pieixoto professzor például vonakodik az anyagot *dokumentumnak* nevezni. Hezitálása érthető, hisz maga Fredé is többször utal arra, hogy mindaz, amit elmesél, csupán utólagos (verbális) rekonstrukciója az átéltnek, és ezt számításba véve korántsem biztos, hogy oly módon zajlottak az események, ahogy ő azt elmeséli. „Amikor majd kikerülök innen” – mondja Fredé – „ha egyáltalán képes leszek mindezt papírra vetni, még ha tudósítás formájában is, az ugyancsak rekonstruálás lesz, noha más nézőpontból. Képtelenség egy történetet pontosan, hajszálra ugyanígy elbeszélni, ahogy volt, mert valamit mindig ki kell hagyni, túl sok a részlet, a szempont, az ellenáramlat és a nüansz; túl sok félreérthető gesztus, túl sok leírhatatlan kép, túl sok illat és íz, és rengeteg szín, árnyalat játszik közre.”¹⁸ A hangsúlyosan – és reflektáltan – szubjektív elbeszélői nézőpont nincs kedvére az objektivitásra törekvő történészprofesszornak. Fredé rekonstrukciós tevékenységének egyik legfeltűnőbb példája, amikor kétszer meséli el különbözőképpen azt, ahogy első ízben felment Nick szobájába, majd végül a második verziót (is) megkérdőjelezi: „Mégsem így történt. Igazából nem vagyok biztos benne, pontosan hogyan. Csak reménykedhetem, hogy lesz mód a történetek rekonstruálására.”¹⁹ Tovább bonyolítja a helyzetet, hogy nemcsak a saját, hanem időnként mások történetét is elmondja – mint például a barátnőjét, Moirát –, azaz mások által előadott narratívákat fogalmaz újra. Mindebből következően nem meglepő, hogy Wade professzor – a hang-napló első kutatója – elsősorban a mese műfajába sorolja a szolgálólány memoárját.²⁰

Ám nemcsak a személyes, egyes szám első személyű elbeszélés okán, hanem a narrátor neme miatt is sajátos helyet foglal el Atwood-kötete a klasszikus disztópiák sorában. Mivel *A szolgálólány meséje* egy női tanúságtétel, egy női sorstörténet Gileád totalitárius rendszerében, ezért elemzői gyakorta feminista disztópiaként interpretálják a regényt. Egy diktatúrában – mint például az 1984 Óceániájában – függetlenül a nemi hovatartozástól általában mindenki kisebb-nagyobb jogsértéseket szenved el, s így van ez Gileádban is, ahol nemcsak a szolgálólányoknak, hanem például Nicknek, a sofőrnek is a hatalom által hozott szigorú szabályok szerint kell élnie az életét. Mindazonáltal Fredét – ritka és értékes női tulajdonsága

¹⁷ Jonathan Bignell: *Lost messages: The Handmaid's Tale, novel and film*, in *British Journal of Canadian Studies* 1993/8 (1), 75.

¹⁸ Atwood: *A szolgálólány meséje*, 165.

¹⁹ I. m. 313.

²⁰ És persze részben „a nagy Geoffrey Chaucer iránti tiszteletből” (i. m. 353).

okán: képes teherbe esni és szülni – még szigorúbb szabályok kötik, egészen pontosan: szobája és teste börtönébe zárják. Sőt, olvasnia és írnia sem szabad, vagyis múltfelejtésre ítélték, és eltiltották mindenfajta jövőnek szóló emléklejegyzéstől. Ennek ellenére Fredé mindent megjegyez, és magnóra mond: így lázad a tiltás, a némasági ítélet ellen. Az elbeszélés, a tanúságtétel ebben az értelemben az ellenállás módja, de ugyanakkor – miképpen fentebb erre már utaltam – az identitás és a józan ész megőrzésének a lehetőségét is magában foglalja. „Az otthon privát terébe és annak a politikai struktúrának a peremére számúzva, mely megtagadja a létét és egzisztenciáját, Fredé mégis kiköveteli a jogot a saját történethez. S azzal, hogy így tesz, visszaszerzi az emlékezet és a vágy privát terét magának, valamint képes rehabilitálni a nők számára kijelölt tradicionális »feminin« teret Gileádban.”²¹ E megközelítés alapján Pieixoto professzor utólagos, történelmi értelmezése, mely nehezményezi a (női) személyes-séget, és hiányolja az objektív perspektívát, olyan interpretáció, mely nem sokkal kevésbé erőszakos és kisajátító, mint Gileád férfi vezetői (akik az írást is megtiltották a nőknek), hisz Pieixoto sem *egyetlen* szolgálólány privát történetét akarja hallani, hanem egy olyan mester-narratívát, mely alapján a korszak történetét képes volna tényszerűen megírni.²²

Fontos még megjegyezni, hogy nemcsak azért feminista Atwood regénye – amiképpen erre több elemzője szintén rámutatott –, mert egy nő vágyait, emlékeit, gondolatait viszi színre egy elképzelt diktatórikus rendszer keretei közt, hanem azért is, mert nyíltan reflektál a ’60-as évek végének feminista tendenciáira és törekvéseire. Ez a szál leginkább Fredé anyjának „mozgalmi” életében érhető tetten, hisz a szolgálólány anyja – tudjuk meg felidézett emlékeiből – aktív feminista volt, aki nemcsak életmódjával, hanem transzparenssekkal, felvonulásokkal is tüntetett a nők jogaiért, szexuális szabadságáért.²³ Mindazonáltal Gileád ideológiája a korabeli célok, szlogenek torz és groteszk megvalósulásaként is értelmezhető, egy olyan feminista utópiaként, „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 feminiz-mussal összeegyeztethetetlen ideológiai platform részeként.”²⁴ Nem véletlen, hogy Fredé egy másik szolgálólány, Janine születése után, számot vetve azzal, hogy társadalmi szerepük a szülőgép funkciójára redukálódott, a régi feministát megszólítva így fakad ki: „Anyám – szólítom őt magamban –, bárhol légy is. Hallasz engem? Női kultúrát akartál, hát tessék, ez az. Nem éppen ilyenre gondoltál, de létezik.”²⁵ Atwood utópiája tehát kritikus módon arra is rávilágít, hogy a feminista mozgalmak céljai, szlogenjei milyen könnyen egy nőket (is) elnyomó rendszer ideológiájának részévé válhatnak.

A továbbiakban elsősorban arra keresem a választ, hogy a diktatórikus tiltások ellenére megszólaló személyes és ebből fakadóan korlátolt női elbeszélői hang és mód miképpen jelenik meg – ha egyáltalán ez történik – a 2017-ben bemutatott televíziós sorozatban.

²¹ Coral Ann Howells: *Margaret Atwood*, Mcmillan Education, New York, 1996, 126. Egy szellemes angol szójátékkal a vázolt folyamatot úgy jellemzi Howells, hogy a történelmi narratívát (*history*) a saját, női történetével cseréli fel (*herstory*) Fredé.

²² Vö. Jonathan Bignell: *Lost messages*, 83.

²³ Vö. Atwood: *A szolgálólány meséje*, 148–151.

²⁴ Bényei: *Női antiutópia*, 83.

²⁵ Atwood: *A szolgálólány meséje*, 157.

A sorozatadaptáció főbb sajátosságai

Volt már róla szó, hogy a regény fikciója szerint Fredé utólagosan mondja magnószalagra a Gileádban, Waterford parancsnokok házában átélt eseményeket. Ezeket a szalagokat találja meg, s teszi közkincsé Wade professzor. A filmkészítőknek minden további nélkül lehetőségük lett volna rekonstruálni e szituációt például úgy, hogy a sorozat a hangszalagok megtalálásával kezdődik, s azok lejátszása indítaná a képekben megelevenedő történetet.²⁶ Az alkotók mégsem éltek ezzel a megoldással, feltehetőleg azért nem, mert a vázolt elbeszéléskeret, jöllehet a fikció részévé teszi a történetmondás szituációját, az elbeszélésmódon alapvetően mégsem változtat. A sztorin is csupán annyiban, hogy amíg a regény világában az események utólagos felmondása azt sejteti, hogy Fredé megmenekült, vagy legalábbis talált egy olyan biztonságos helyet, ahol magnóra mondhatta a történetét, addig a filmben ilyenfajta előre vetítéssel nem találkozunk.

Alapvető változtatás a megfilmesítés során, hogy a regény egyes szám első személyű én elbeszélése a filmben külső nézőpontú ő elbeszéléssé változik, hiszen a mozgóképi változatban nem Fredé (vagy valamely szereplő) perspektívájából, hanem döntően személytelen, objektív nézőpontból látjuk az eseményeket. A hangsávban sem kíséri szereplői (elbeszélői) kommentár a színre vitt eseményeket. Kétségtelenül halljuk időnként Fredé gondolatait, de egyfelől ezek nem túl gyakoriak a sorozatban (azaz semmiképpen nem uralják a narratívát), másfelől nincs címezettjük, azaz nem közlési szándékkal mondja (például mikrofonba) azokat a szolgálólány, hanem inkább csak hangosan gondolkozik Fredé, egészen pontosan egy tőle független narrátor „hangosítja ki” az ő gondolatait. Röviden: noha ezekben a belső reflexiókban valóban megjelenik valamiféle személyesség, mégsem kapcsolható ezekhez elbeszélői szándék.

Az időnként hallható belső monológok mellett több vizuális eszköz is képes a szolgálólány perspektívájának, látásmódjának megidézésére. A szubjektív kameraállások, vagyis a főszereplő nézőpontjával azonosuló látószögek a személyesség megjelenítését szolgálják, noha kétségtelenül nem alkalmazza feltűnően nagyobb mértékben ezt a filmnyelvi eljárást *A szolgálólány meséje*, mint egy átlagos hollywoodi produkció. A lassítások és a hozzájuk kapcsolódó érzelmeket, érzéseket kifejező zenei betétek is fontos kifejezői Fredé lelkiállapotainak. Az első epizód például úgy zárul, hogy Fredé megtudja Glenétől, a kísérijéül kirendelt másik szolgálólánytól, hogy a házukban van egy besúgó, egy úgynevezett szem. Ezt követően (53.20-tól) fenyegető, nyomasztó zenét hallunk, miközben lassított felvételen látjuk (többször szubjektív kameraállásból), hogy Fredé a házban járkal, és gyanakodva nézi a háziakat. A nyomasztó zene a főhős félelmét, fenyegetettségét fejezi ki, míg a lassítás a szolgálólány érzékelésébe történő vizuális belépésként is értelmezhető (a már említett szubjektív beállítások mellett). A hosszú percekig tartó jelenet alatt visszhangos léptek, a háziak halk beszéd-foszlányai hallatszanak, mintha Fredé veszélyre figyelő, ámde másra tompa tudatán átszűrve hallanánk a hangokat. A második részben hasonló filmnyelvi megoldások fejezik ki Fredé afőlötti örömet, hogy egy titkos légyotton a parancsnok a bizalmába fogadta. Az éjszakai találkát követő reggelen (42.50-től) Fredét vidám, dinamikus zene kíséretében lassított felvételen látjuk, ahogy meglehetősen elégedettséggel – és Nickkel, a sofőrrel évődő pillantásokat váltva –

²⁶ Ezt az eljárást alkalmazza például a szintén rendkívül népszerű *Csernobil* (2019) sorozat, mely úgy kezdődik, hogy az egyik kulcsszereplő, Valery Legasov utólag magnóra mondja az átélt eseményeket, s az alapszituáció szerint mi az ő tanúvallomásából ismerjük meg – az epizódrészekben bemutatott – történetet.

indul aznapi bevásárlókörútjára. A főhős perspektíváját, szubjektív érzékelését zenével és lassítással színre vivő jelenetek még bőséggel idézhetők volnának az első évadból.

Mindazonáltal Fredé érzelmeinek leggyakoribb vizuális kifejezői a filmben az arcközeliek felvételek. Az emotív gesztusokat felnagyító premier plánok, szuperközeliek kétségtelenül az uralkodó, meghatározó képtípusai a szóban forgó szériának. Oly nagy hangsúly helyeződik az – elsősorban a főhőst fókuszba helyező – arcközeliekre, hogy nem ritkán több különböző szögből is szupernagyításban mutatja a kamera ugyanazt az arckifejezést (például: 1. rész, 42.25–42.53). A szolgálólányra, egészen pontosan az arcára zoomoló kamera folyamatosan „olvassa”, közvetíti Fredé érzelmeit, belső történéseit, emotív reakcióit a körülötte zajló eseményekre (1–4. kép).²⁷ A sorozat-adaptáció a legmarkánsabb módon tehát a premier plánokkal, valamint a lassított felvételekkel írja át a vizuális nyelvbe Fredé (hang)naplójának, visszaemlékezésének gondolatokat, érzelmeket gazdagon bemutató részeit. Ezekhez a megoldásokhoz kapcsolódnak a hangsávban a hangulatfestő zenék és a szolgálólány „kihangosított” tűnődései.



1–4. kép

Az elbeszélés nézőpontja azonban alapvetően külsődleges a főhős (vagy bármely karakter) perspektívájához képest. Ennek legszembeötlőbb megnyilvánulásai, amikor a kamera (a mesélő) elhagyja Fredét, és olyan eseményekről tudósít, melyekről a szolgálólánynak nem lehet tudomása. Nem ismerheti például a férje, Luke menekülésének történetét az ő és kislányuk fogságba esése után (holott erről szól szinte végig a hetedik rész), amiképpen nem lehet tudomása Glenének vagy Putnam parancsnoknak a büntetéséről, Nick szervezéséről a Já-kob Fiai nevű, Gileádot irányító szervezetbe és így tovább. A Fredé tudáshorizontján kívül

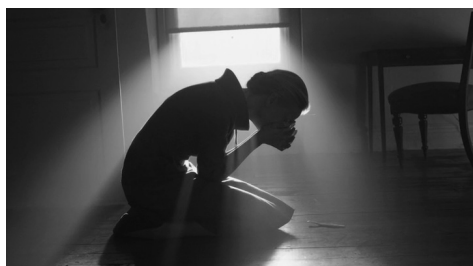
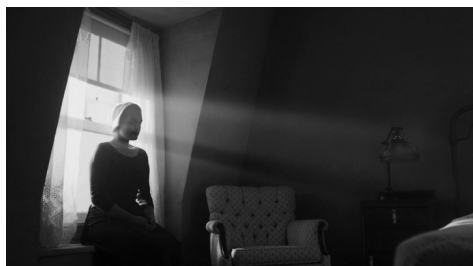
²⁷ Az arcközeliek sajátos filmnyelvi funkciójáról lásd Tóth Zoltán János: *Filmek arcközelben*, in *Metropolis* 2009/1, 100–101.

első történetszaklak bemutatása – a regényhez képest – lehetőséget biztosít arra, hogy más karaktereket is jobban megismerjünk. Waterford parancsnok és parancsnokné párkapcsolata is részletesebb kidolgozást nyer a szériában, és ennek során például a megismerkedésük és a házasságuk korai időszakának boldogabb pillanatai is felidéződnek. A szolgálólánytól elszakadó sorozatbeli narráció továbbá arra is lehetőséget ad, hogy a regény világában akár ellenségesnek tűnő karakterek kidolgozottabb ábrázolást és így emberibb arcot kapjanak. A szolgálólányokat képző központ vezetője, Lydia néni például nem ritkán a lányokat védő, szigorú nagymamává szelődik a sorozatban, a parancsnokné szenvedéseinek, férje általi elhanyagoltságának részletező színrevitele pedig őt is a gileádi rendszer áldozataként mutatja, nem véletlen, hogy egy gyenge pillanatában azt mondja Fredének: „Amit te csinálsz, amit együtt csinálunk, az annyira szörnyű. Ez szörnyen nehéz, de muszáj kitartanunk” (3. rész, 19.45–20.08). Azaz – erre utal a többszám – mintha sorsközösséget vállalna Fredével. Mindehhez még hozzá lehet tenni: a Fredétől elszakadó és a regény mellékszálait, háttértörténeteit kibontó elbeszélésmóddal Pieixoto professzor is elégedett(ebb) lehetne, hisz a sorozat alapján kétségtelenül több mindent kideríthetne az általa kutatott Gileád működéséről, hatalmi berendezkedéséről és ideológiájáról. Nagy valószínűséggel nemcsak a két médium (irodalom, film) eltérő működés- és elbeszélésmódja miatt jelennek meg az extra sztoriszalak a sorozatban, hanem az eltérő kulturális közeg is szerepet játszhat a változtatásokban, hiszen a sorozat népszerűsége és ebből fakadóan profittermelő ereje is jóval alacsonyabb lett volna, ha látványos és kalandos sztorielemezek (menekülések, üldöztetések) helyett alapvetően a főhős bezártságából és az ezzel együtt járó unalomból fakadó belső, verbális monológjai domináltak volna a TV-szériában a regényhez hasonlóan.

A sorozat legkarakteresebb vizuális vonása – a premier plánok hangsúlyos használata mellett – az erősen stilizált megvilágítás, mely a leggyakrabban a sötét terekbe betörő, beszűrődő, különböző karaktereket, térrészeket megvilágító fénysávok, fénysugarak formájában ölt testet az epizódokban. Emellett az erős, időnként (nézőt) vakító ellenfény alakjában érhető tetten még a szokatlan világítástechnika a széria mozgóképein. Az előbbi megoldás első pillanatra értelmezhető volna úgy, hogy az ártatlanul szenvedő Fredét transzcendens fény ragyogja be, hisz számtalan fénykompozícióban az ő alakjára vetül a kintről jövő fénysugár (5–6. kép). Mindazonáltal sok olyan jelenet (is) van a filmben, melyekben hasonló fényviszonyok az elnyomók alakját pozícionálják a sötétből elválasztott világos terekbe (7–8. kép). Az utóbbi esetek megkérdőjelezik a fény ártatlansággal, áldozatisággal vagy akár a kiválasztottsággal történő összekapcsolását. Éppen ezért tűnik elfogadhatóbbnak az a magyarázat, hogy a sötét terekbe kívülről jövő (korlátozott) fény inkább a bezártság vizuális kifejezője, hiszen a sötét, leárnyékolt helyiségek (szobák, nappalik, konyhák stb.) a kinti fénytől, a természetes világosságtól hangsúlyosan elzárt terek. Talán az sem véletlen, hogy a sorozatban Fredé „rabságának” allegorikus kifejezője az a doboz, melyet a parancsnoknéától kap ajándékba, és amelyben felhúzás után egy mechanikus táncosnő forog körbe. A szolgálólány maga hasonlítja helyzetét a miniatűr balerinához: „Tökéletes ajándék: egy dobozba zárt lány. Csakis akkor táncol, amikor valaki felnyitja a fedelet, amikor valaki felhúzza, hogy táncoljon” (8. rész, 47.20–47.35). Hiszen ő is csak akkor szabadulhat szobájából, amikor valaki utasítást ad erre, és megmondja, hogy mit és hogyan cselekedjen.²⁸ Ám nyilván nemcsak Fredé van szó szerint

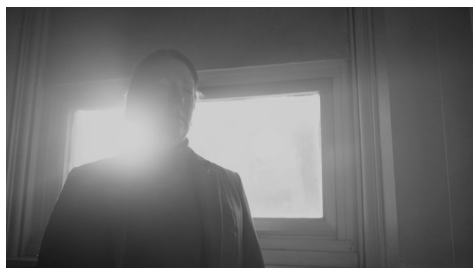
²⁸ A szolgálólány és a táncoslány metaforikus kapcsolatának szép vizuális kifejezője az a beállítás, amikor a makettfigura mögött Fredé arcképe rajzoldódik ki a fedél belső tükrében (46.50–46.55).

bezárva, hanem átvitt értelemben Gileád egész népe, melyet gúzsba kötnek a szigorú és diktatórikus törvények és rendeletek.



5–8. kép

Az ellenfény a sorozatban – mint írtam korábban – bizonyos jeleneteknél szinte elvakítja a nézőt, vagyis megakadályozza, hogy átlássa, felmérje, vagy pontosan azonosítsa a látottakat (9–10. kép). Mindennek következtében olyan pozícióba kerül, mint a szolgálólány a regényben, aki nem nézhet be a színpalak mögé, hisz erősen korlátolt a rálátása a Gileádban (egészen pontosan: a parancsnok házának környezetétől távolabb) zajló folyamatokra. Perspektívája tehát jócskán behatárolt, ahhoz hasonló módon, ahogy az ellenfény is megakadályozza a sorozat nézőjét, hogy át- és jól lássa a totalitárius rendszerben zajló eseményeket. Magyarán ez a vizuális megoldás akár még a kötet – Pieixoto professzor által kritizált – személyes, elbeszélői nézőpontjának vizuális megidézéseként is értelmezhető (akárcsak a lassítások vagy a premier plánok).



9–10. kép

A regényben számtalan utalás történik arra, hogy a láthatóság terében folyamatosan ellenőrzi polgárait a gileádi diktatúra. A *szárnyas szem* mint a titkosrendőrség jele, a *szem* mint az állami besúgók elnevezése, de még a *letekint ránk* köszönés is (mely kétértelmű módon nemcsak Istenre, hanem a hatalmon lévőkre is utalhat) mind-mind a diktatúra mindent látó (nagy testvéri) tekintetére utal. A sorozatban mind megjelennek az imént felsorolt motívumok, és egy filmes megoldással még ki is egészülnek, merthogy az utcai jeleneteket szinte mindig háttérzajként az örök, katonák adóvevőinek hangjai kísérik. A sorozat így kihasználva multimediális lehetőségét a hangzósság szférájában – még akkor is, amikor a képkeretben nem látszanak – folyamatosan jelzi a hatalom képviselőinek jelenlétét.

A történet szintjén a legszembeötlőbb változtatás a megfilmesítés során, hogy a szervezett (és egyéni) ellenállás motívumai, epizódjai jócskán megszaporodnak a TV-szériában. Fredé például kihallgatáskor félelmet nem ismerve mondja Lydia néninek: „Boldogok, akik háborúságot szenvednek az igazságért, mert övék a mennyek országa” (3. rész, 31.20–31.30), amiért persze kegyetlen büntetést kap. Fredé együtt szökök Moirával a Ráhel és Lea szolgálólányképző központból, azaz ő is lázadóvá lesz. Glené – akit lesbikussága miatt megcsónkítanak, és áthelyeznek Steven parancsnokhoz – egy autót lop, és rövid száguldozás után őrköt gázol halálra. Luke-ot egy kisebb ellenálló csoport menekíti át a határon Kanadába; Moira másodszor is megszökök rabságából, ezúttal Jézabelből, és átjut Kanadába. De talán a leglátványosabb és ha szabad így fogalmazni, legszívmengetőbb ellenállási akció mégiscsak az a sorozatban, amikor a szolgálólányok egyhangúan megtagadják egyik társuk, Janine halálra kövezését, majd ezt követően alakzatban, erőt mutatva, élükön Fredével, mint egy vörös ruhás hadsereg masíroznak hazafelé a kertvárosba (lassított felvételen, miközben Nina Simone szabadságról szóló dala, a *Feeling good* szól (10. rész, 51.00–52.00)). Az imént felsorolt epizódok, történetzsalak egyike sem szerepel a regényben. Éppen ezért úgy tűnik, a film a lázadás, az ellenállás motívumaira különös hangsúlyt helyez, és azt sugallja, közeleg a gileádi totalitárius rendszer vége. Vagy legalábbis előre vetíti, hogy a Mayday mozgalom (így hívják az ellenállás szervezett formáját) és a hozzá csatlakozók (beleértve persze Fredét is) ellenszegenek majd a diktatúra önkényének. Novák Zsófia „*A jobb sosem jelent mindenkinek jobbat*” című tanulmányában így fogalmaz a szolgálólány(ok) engedetlenségével és lázadásával kapcsolatban: Fredé (legfőképpen a kövezés elutasításával) „valamit elindított: a rendszer hiába próbálja minden erejével elhíttetni az elnyomottakkal, hogy magukra maradtak, az összefogásnak mindig megtalálják a módját, és előbb-utóbb, így vagy úgy, hallatni fogják a hangjukat.”²⁹ A tévésorozat az ellenállás, lázadás tekintetében kétségtelenül pozitívabb a regénynél, bár az is igaz, hogy a regény *Történeti feljegyzései* – jóllehet kétszáz év távlatából, de – ugyancsak „megjósolják” a gileádi diktatúra végét. Ám hogy ez milyen módon valósulhatott meg, mi okozhatta a rendszer vesztét, azt már az olvasónak kell elképzelnie.

²⁹ Novák Zsófia: „*A jobb sosem jelent mindenkinek jobbat*”, in *Alföld* 2017/11, 116.