

Kováts Judit

„És nem lesz tiszavirág-életű a győzelmed a tested felett.”

Elfriede Jelinek: *Egy sportdarab* (ford. Tandori Dezső, Budapest: Ab Ovo Kiadó 2006)

„Elfriede Jelineknél a dráma elérte a rendezhetőség és érthetőség határát.” (Marja Pflügel) Különösen az író *Egy sportdarab* (*Ein Sportstück*, 1998) című művének öt órára nyújtott bécsi bemutatója után erősödtek fel a hasonló kritikus hangok (pl. Sigrid Löffler, *Die Zeit*, 1998). A megállapítással lehet vitatkozni — gondoljunk csak Peter Handkera, Thomas Bernhardra vagy Wolfgang Bauerra —, a próza- és drámaíró Jelinek azonban ma (is) az osztrák irodalom egyik legvitatottabb személyisége. A hagyományos színházzal szakító darabjainak m i n d i g vegyes fogadatra találnak, épp úgy, mint a feminista diskurzusba új színt hozó, radikálisan társadalomkritikus prózája. A ma már visszahúzódva élő író nyilatkozatai, olvasó estjei (utóbbiak közül néhányon e sorok írójának is szerencséje volt részt venni) szintén heves vitákat váltottak ki a médiában, amelyeket műveiben nem egyszer maga Jelinek kommentál ironikusan.

Mi is valójában a 'Jelinek-jelenség'? Jelinek már *Die Liebhaberinnen* (1975) megjelenése után az ifjabb generáció egyik legkritikusabb hangú írójaként válik ismertté. Fordulópontot az írói diszpozíciójában s egyúttal esztétikai nézeteiben *Die Ausgesperrten* (1980) című, osztrák tematikájú regénye hoz. Az írot az ebben megnyilvánuló radikális társadalombírálata miatt a kritika egy sorba emeli az irodalom nagy osztrák-mítosz rombolójával, Thomas Bernharddal. Elismerése azonban nem nőtt párhuzamosan ismertségével, ennek ellenére személye, paradox módon — már az irodalmi Nobel-díj odaítélése előtt — az osztrák irodalom egyik védjegyévé vált.

Az osztrák irodalom hazai, a 90-es évek reneszánsza óta némiképp lendületét veszített recepciójában üdvözlendő esemény Jelinek egy újabb művének megjelenése. Az író eddig magyarul kiadott prózai munkáit (*A zongoratanárnő*, 1997; *Kis csukák*, 1998; *Kéj*, 2005) most egy színpadi műve követi. Az *Egy sportdarab* (*Ein Sportstück*, 1998) a szerző drámáinak sorában emblematikus értékű: összes eddigi írásának tartalmi összegzése; az alkalmazott stratégiák tekintetében a két évvel korábban keletkezett *Stecken, Stab, Stangel*-lel (1996) mutat szorosabb rokonságot. A címbeli tipológiai utalás megtévesztő, mert a monológyszerű 'darabban' szinte teljesen eltűnik a dráma külső

formája, amely tendencia Jelineknél már a *Wolken. Heim*-ben (1990) elkezdődik. Az egyetlen elem, amit a szerző a klasszikus drámából megőriz, az a kórus, új szerepben és új formában. A darab szerkezetének újszerűsége és az író által alkalmazott különböző tükrözési technikák megemelik az elvárás szintjét. Az igazi kihívást az olvasó számára mégis a darab nyelve jelenti, a poénokkal, idézetekkel, sztereotípiákkal teli, néhol drasztikus nyelv, amelynek jellegét Tandori Dezső fordítása kiválóan érzékelteti.

*

A Jelinekre jellemző, a nyelvet a társadalomkritika eszközeként használó kísérletező próza, illetve a tradicionális színházzal szakító dráma hagyománya a 60-as, 70-es évek irodalmára nyúlik vissza. A 'grazi csoport' és 'bécsi csoport' formai kísérletei — cselekmény helyett a tudatállapot tükrözése, a különféle valóságábrázoló módszerek változtatása stb. — ugyanazt célozzák, mint Jelinek törekvései: egy új esztétikai valóság konstruálását, egy autentikus nyelv általi létrehozását. Az irodalom szerepéről a 70-es években folytatott vita a nyelv és társadalom összefüggését is más megvilágításba helyezi. Új funkciója szerint a nyelv többé nem pusztán absztrakt eszköz, hanem gondolkodási mechanizmusok megjelenítője, a kritika eszköze. Az idézetek és montázsok kontrasztja, a váltakozó nyelvi duktus, a különböző ritmusú beszédek, képtörések és egyéb elidegenítő technikák célja — amelyeket radikalizálva Jelinek eljut a nyelv kitágított, legszélső határához —: az ideológia kritika jegyében a társadalmi hazugságok, a trivializálódás különböző módozatainak leleplezése.

A társadalmi közhelyek ábrázolására már a dokumentarista színház is kísérletet tesz azzal, hogy a cselekmény mimézise helyére diskurzusok mimézisét helyezi. A kultúra általános dekonstrukciója azonban teljesen felbomlasztja a hagyományos logocentrikus színházat, és kódváltást tesz szükségessé. A permanens dinamizálás elvén működő „postdramatikus” színház új jelhasználatára már az összefüggő cselekmény helyett szituációk, asszociációk láncolata lesz jellemző; a figurák nem cselekvő individuumok többé, hanem a beszéd szubjektumai, akik lehetséges véleményeket közvetítenek. Az észlelési módok kizárólagosságának megszűnése következtében a megfigyelő pozíció nyer prioritást. Mindeközben az interpretációs viszonyok is átrendeződnek átalakítva a nézőség fogalmát és a befogadás folyamatát.

Jelinek a sportot többféle relációban és funkcióban jeleníti meg: él-, küzdő-, és tömegsportként, a szurkolók és tv nézők szemszögéből, az egyes ember hétköznapijainak részeként. Taglalja nő és sport, és tágabb kontextusban politika és sport kapcsolatát is. A műnek többféle olvasata lehetséges. Értelmezhető láttelekeként



a sport és a média kapcsolatáról, a sport trivializálódásáról. Felfogható egy feminista nézőpontú 'helyzetjelentésként' a nők mai szerepéről. Továbbá felfogható Jelinek önvallomásaként a saját szerepvállalásáról, írói rezüméként aktuálpolitikai eseményekről, vallásról, a tágabb világban tapasztalható erőszakról egy elkötelezett moralista pozíciójából.

Jelinek „post-theatrális” drámájában a 'cselekmény' hátterül szolgáló színpadkép szerint egy stadiont, konkrétan a szurkolók ráccsal elválasztott két ellenséges táborát szimulálja. A színpad kettéosztottságához hasonlóan a darab szerkezete is a kétpólusúság elvére épül: áldozatok és tettesek, egyén és csoport, egyéni- és csoportérdek, hamis mítosz és valóság szembenállására, kontrasztjára. Az események szintjei a következők: 1. egy képernyőn látható sportesemény, 2. a kórus kommentárjai, amelyek ezt megszakítják, 3. a szurkolók két ellenséges tábora, 4. sporthoz kötődő és arról szóló történetek, beszédek.

A darab laza szerkezetének, amely a figurák beszédeinek halmazából áll, Elfi Elektra nyitó és záró monológja ad keretet. A nő elmékedése a társadalmi közterek hatásáról, a tömegek viselkedéséről, a sportról tartalmilag kijelölik a darab koordinátáit. Prologként ható monológiájában Jelinek önéletrajzi elemeket is vegyít, ezek az írói kiszólások jelentik az összekötő kapcsot a mű végén Elfi Elektra szerepében a darab szereplőjeként személyesen is megjelenő 'szerzőnővel'. A figura kettősségével, akinek a görög drámai hőstől kölcsönzött neve jelzés értékű, megkezdődik a műben valóságnak és fikciónak a szerepek hitelességéről szóló játéka.

A darabban a diskurzus két síkon folyik, az erőszak gyakorló és annak elszennedői között. A két tábor azonban nem különül el élesen egymástól, állandó az ingadozás a két pozíció között. Az író, aki kívülről szemléli az eseményeket, nem képvisel fix álláspontot, ehelyett számtalan erőszakdiskurzust mutat be. Adott egy 'áldozat' (neve jelzi a morális alapú írói nézőpontot), akinek halálát „túlkapások” okozták: egy futbalmeccsen halálra rugdosták. A két tábor között pulzál, miközben mindkettő tagjai rendszeresen rugdossák.

Ehhez a tragikus eseményhez egy másik is köthető: egy fiatal 'sportoló' halálos autóbalesetet szenved. Esetét anyja, a darabbeli 'nő' meséli el. A 'nő' figurának a kórossal és az áldozattal folytatott kvázi-dialógusa kettős prizmán keresztül mutatja be a fiút: szülői nézőpontból egy konfliktusos anya/ fiú kapcsolatban, és a sportvezetők, sporttársak nézőpontjából, mint egy közepes képességű fiatal futballjátékost. A 'sportoló' maga élő személyként van jelen a mű második felében. A fiúéhoz hasonlóan tragikus a darab közepén elhelyezkedő pieta jelenet Andijának sorsa is, akinek halálát szteroidok túlszedése okozta. A három eset között feltűnő a hasonlóság: mind a háromban közös a tragikum és férfialakok kapcsolata a sporttal. Ilyen értelemben az utóbbi kettő az első variációjának is felfogható.

A három férfialakhoz három női figura is társítható. Az 'áldozathoz' a 'fiktív író', aki annak szószólójaként lép fel, a sportolóhoz a 'nő', Andihoz az őt sirató 'öregasszony'. Az Elfi

Elektrával elkezdődő szerepváltás folytatódik: a 'nő' megszólal a fiát nevelő, majd gyászoló anyaként, egy mai átlagos nőként (néha az íróként), az 'öregasszony' gyászoló feleségként, özvegyként, nemének idős képviselőjeként (néha az íróként). A 'fiktív író' ezzel szemben csupán indirekt módon, monologizált dialógusok néma résztvevőjeként van jelen. A nő/sportoló pár megfelelést mutat az öregasszony/Andi párral, a fiát gyászoló 'nő' és az Andit sirató 'öregasszony' elvileg lehet ugyanaz a személy. Ugyanez az analógia állapítható meg a 'sportoló' és Andi esetében is.

Némiképp eltérő a helyzet az 'áldozat'/'fiktív író' esetében. Kettőjük viszonya bonyolultabb, mondhatni ambivalens. A 'fiktív író' pozíciója az áldozat oldalán az elkövetőkkel szemben nyilvánvaló, hisz annak szószólójaként lép fel. Feltárási szándéka miatt többféle támadás — verbális is — éri, amelyek egyúttal utalások a szerzőt magát ért személyes támadásokra. Eközben 'pártfogoltja' maga is elutasító vele szemben: nem hisz a szándéka őszinteségében. A jelenetek és figurák között tehát az a legfőbb összekötő kapocs, hogy különböző szempontok szerint mindannyian áldozatoknak tekinthetők. A figurákra jellemző pozícióváltás az 'áldozat' esetében is megfigyelhető. Nézőpontja a 'növel' és a 'tettesel' beszélgető kívülálló és az 'áldozat' között ingadozik. Utóbbiként saját esetét — ad absurdum — belenyugvással szemléli. Az egész darabban egy hangként, egy véleményként jelenlévő figura szimbolikus volta nyilvánvaló. Különböző irányból érik támadások — nem csak a 'férfi' és a 'másik elkövető' bántalmazza, hanem például a 'nő' és a 'sportoló' is —, véres batyuként ide-oda rugdossák. Pulzálása a két tábor (az erőszak gyakorló és annak elszennedői) az áldozatszerep relativitását, az áldozattá válás permanens lehetőségét tükrözi. A darab ellenpontozó elvre épülő szerkezetében az író-áldozat-tettes hármastagságot eredményez, amelyet a darab közepére helyezett oltárszerű pieta jelenet továbbberősít.

Az említett szerep- és pozícióváltások a szereplők egyik sajátosságára utalnak, az identitásnélküliségükre. Jelinek figurái nem köthetők egyetlen személyhez vagy egy konkrét karakterhez. Nem cselekvő individuumok, csupán a beszéd (monológok) szubjektumai. Néhány kivételtől eltekintve (Elfi Elektra, Andi, Akhilleusz és Hektór) név nélküli figurák, akik számára a szerző a 'nő', a 'férfi', az 'elkövető' stb. megnevezést alkalmazza. Változó szerepük miatt a többi figurához fűződő kapcsolatuk is instabillá válik. Nevük hiánya típus-jellegükre utal, az általuk képviselt nézőpont viszonylagosságára, tágabb értelemben az értékek általános relativizálódására.

A darabnak nincs összefüggő cselekménye, ehelyett a szereplők többszólalmú beszédéből építkezik. Az olvasó a monológok révén különböző véleményeket, nézőpontokat ismerhet meg. Események töredékeit, amelyekből egy összefüggő cselekményszál nem rekonstruálható. A valóságról így kapott kép nem teljes, egész, hanem többszörös törések útján létrejött, sokszínű. A monológokat logikai kapcsolat nem fűzi össze, eltekintve attól, hogy valamennyi figura kapcsolatban áll vagy kerül a

sporttal. A szereplők többnyire elbeszélnek egymás mellett vagy egymástól függetlenül rezümálnak. A beszédek egymáshoz rendelésének elve ezért sokféle lehet. A 'nő', Elfi Elektra, a 'fiatal nő' és az 'öregasszony' női nézőpontot képviselnek, ezen kívül a 'sportolóval' és Andival együtt az erőszak elszenvedői, áldozatok közvetlen vagy átvitt értelemben. A kórus, a 'férfi' az elkövetőkkel az erőszak megtestesítői. A két teniszjátékos, Akhilleusz és Hektór, két nagyhatalmú funkcionáriusként alkotnak egyseget szintén az erőszak gyakorlóinak oldalán. Lehetséges még a figurák megfeleltetése a nő/férfi, az anya/fiú, illetve az egyes/csoport(kórus) viszonylatában is. A sikok közötti átjárást a darab szerzőjének állandó jelenléte és kívülálló pozíciója biztosítja. A nézőpontok és pozíciók gyors váltakozása, az írói szereppel való játék a különböző beszédek egymásra tükröződését, többszólamú hangvételt eredményeznek. Az író nem képvisel egy fix álláspontot, ehelyett számtalan erőszakdiskurzust mutat be.

A darabban a sport elsősorban mint kollektív erőszakszerv jelenik meg. Az író szemében a sport a háború metaforája. („Ölni sport? [...] mert ciáni, az öldöklő verseny se mindig az, a gyilkos iram.”). Mindkettő hatalmi struktúrája hasonló: a vezetők a sportban is teljhatalmú urak, mint a háborúban, (a sportban a csúcsetetőt „Vezérnek” titulálják), s a hatalomgyakorlás elve mindkettő esetében ugyanaz, amit Hektór evidenciaként fogalmaz meg: „A hatalom birtokosának, nem tokosának, joga életnek-halálnak léte, nemléte. Jogunk nem kiségersereg, mert mindenki egyre megy [...]”. Fellépésével a sport dimenziói kitágulnak, mert alakja sport és politika kapcsolatát tükrözi. Sport és háború egyaránt uniformizálja és deformálja az embereket, mindkettő számára a győzelem a fontos. („Győzelemtől győzelemre élünk”, „Győztes visz el mindent”, „A sportolóban magát szereti az ember, ha nyer.”) Vesztes meccsek után kitor a háború, de nem csak a szurkolók között, jön a vezetők megtorlása is: „A keresztek feszítenek [...]”. A szabályszerűséggel hasonlóan (el)bánnak. A sportolók egymással szemben is brutálisak, bizonyítva, hogy a sportban minden szinten jelen van az erőszak, nemek, generációk, sportolók és vezetők között egyaránt, összekötve tettet és áldozatot. A szerepek tettes és áldozat között azonban szüntelenül változhatnak. Másrészt egyik pozíció sem kizárólagos: az áldozatok más relációban maguk is az erőszak gyakorlói, a 'nő' például többször lép fel erőszakosan fiával szemben. A figurák éppen ezért normalitásként fogadják el az erőszakot. A helyzet abszurditását érzékeltetve a szerző éppen az 'áldozattal' mondhatja ki: „Én szeretem az erőszakot, melytől társadalmunk rendre kap oly erős szagot”.

A figurák monológjaiból sport és média viszonyára is fény derül. Sportot és médiát a közös érdek tartja szorosan együtt. A sport egész működése a média keltette hamis mítoszra — sport = siker, hírnév és gazdagság — épül. Sztárrá ugyan csak kevesen válhatnak — a darab Andijának Arnold Schwarzenegger a példaképe —, példájuk mégis újakat és újakat vonz a sport világába. Eközben minden, ami a sportban történik, médiahírré válik, így a darabbeli 'áldozat' halála is, nemhiába beszél

malíciózusan „Médiakoporsónk”. A sport tömeghatását, a szurkolókat és nézőket egyaránt a médiának köszönheti. („A sport az emberi serdületlenség szerveződése, mely hetvenezer emberben inkarnálódik, további pár milliányi tévénező öntetével.”). Tudatformáló erővé éppen tömeghatásuk miatt válhatnak. Hatásuk egyformán tömegbázisuk nagyságán mérhető, s éppen ez utóbbi miatt válhat mindkettő a hatalomgyakorlás eszközévé. Jelinek ennek kapcsán boncolgatja hatalom és erkölcs kérdését, illetve hatalom — tömeg — csoport — egyén viszonyát. „Az erkölcsi esőítéleteinket, pardon előítéleteinket, magunk után vonszoljuk [...]” — ilyen és ehhez hasonló ironikus megállapítások árulkodnak az író ítéletéről napjaink közérkölcset illetően.

Tömeg, sport, tömegsport — a darabnak egy másik vetületét adják. Jelinek a sportot napjaink egyik legnagyobb kultúrmitoszájának tartja. „A sporttal a történet: tömegjelenség, melynek befolyása alatt az emberek másképp viselkednek, mint különben tennék.” — fogalmazza meg a verdiktet a darabbeli 'áldozat'. Eredeti funkcióját elveszítve devalválódik, („A sport kezdetben ez volt: Szerencse Szépség Szórakozás. Lett belőle emésztő szenvedély, saját emésztőrendszerrel és emésztőgödörrel.”), emberi cselekvések klisészerű metaforájává válik. A házastársak sportot űznek egymás gyöttréséből, az írók az olvasók előtti fellépésből, ad absurdum „[...] sportot űznek [...]a sportból, [...]” is. A trivializálódásnak ebben a folyamatában a kulcsszó a — test. Miközben a kisportolt test az egészség és szépség allegóriájává válik, ugyanaz a test a hatalomgyakorlás eszközévé degradálódik: testtömeg növelő szerekkel, hormonokkal kezelik a nagyobb teljesítmény érdekében. „Testem a teljesítményen kívül [...] más módon nem is létezhet” — panasolja Andi a pieta jelenetben, aki Andreas Münzer alteregójaként szintén a sport áldozata, halálát Münzeréhez hasonlóan túlzott szteroid szedés okozta. Ugyancsak a médiák keltette tévhitnek (sport = egészség) az áldozata a 'nő' is a sportoló fiú anyjaként, akinek naivságát a kórus szarkasztikus gúnnyal leplezi le: „Miért küldte el a fiát a sport háborújába, ha nyomban vissza is kívánja?”; majd a hatalom arroganciájával oktatja ki az anyát a magasabb sportérdekről: „Fia, hölgyem, szükséges! Nekünk emberek szükségeltetnek, kiket arra ellettek, hogy gondozzák a testet, bármikor elvessék a lelket.” Az emberi testtel való visszaélésnek további számtalan példáját mutatja be az író: a női test kihasználását, mint sporteszközt, mint a szexualitás tárgyát, stb., így az a kizsákmányolás általános emblémájává válik.

A sportban ugyanazok az elvek érvényesülnek, amelyek a női szerepeket újradefiniálják. A társadalmi szintű uniformizálódás a nőket is megfosztja egyéniségüktől. „Ki az individualitásból, be a tömegbe” — fogalmazza meg a bűvár a nők számára (is) kötelező új trendet. A sporthoz hasonlóan az ő életükben is jelen van az erőszak. A nők azonban nem csak áldozatai az erőszaknak, amint azt az említett példák igazolják, hanem gyakorlói is. A darab nőalakja, a sportoló anyja például maga kényszeríti a fiát arra, hogy sportoljon.

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

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

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

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

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

Bényei Tamás

Női antiutópia

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

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

