

KUSPER JUDIT

**ÖRÖK HÁBORÚK – KLASSZIKUS MITOLÓGIAI
TÖRTÉNETEK ÚJRAÍRÁSA NŐI NÉZŐPONTBÓL
MARGARET ATWOOD *PÉNELOPEIA* CÍMŰ
REGÉNYÉBEN**

„Így hát megfonom a magam meséjének fonalát.”

Pénélope

(Margaret Atwood: *Pénélopeia*)

Az emberiség történelmének legnagyobb részét háborúkon, harcokon keresztül ismerjük meg. A harc metaforája mindennapi életünk részévé vált, céljainkért harcolunk, küzdünk, véres ütközetet vívunk, ellenfelek vesznek körül minket, csatákat nyerünk, csatákat veszünk. Legyőzzük a nehézségeket, elveszítjük a küzdelmet, mintha narratíváink már képtelenek lennének eltávolodni egy olyan képvé tett világtól, mely évezredek óta közösségek küzdő mindennapjaihoz tartozott.

A háború és a harc metaforái azonban sajátos és sajnálatos következményekkel jártak a női megszólalás, szerepvállalás és önazonosság szempontjából már az ókori irodalom szövegeinek tapasztalatai alapján is: a nők számára nem az önkifejezés, hanem az elnémítás, nem a sors- és történetalkotás, hanem a sorstalanság és történetnélküliség, cselekvés helyett a passzív szenvedés terei nyíltak meg. Ezért is tekinthető üdvözlendőnek, amikor a kortárs epikus irodalom megkísérel hangot adni az elnémítottaknak, azaz olyan hősnőket szólaltat meg, akik az ókori irodalom jelentős alkotásaiban (eposzokban, drámákban) csak szenvedéstörténetükkel voltak jelen, sorsuk alakításához nem járulhattak hozzá, s ami talán ezeknél is tragikusabb, nem kaptak lehetőséget saját narratívájuk felépítésére. Tanulmányomban olyan művek elemzését kísérem meg, melyek az antik történeteket új narratív keretbe helyezik, nézőpontot váltanak, így mutatva be egy (alapvetően maszkulin) világ másik aspektusát. E művekben megvizsgálom a női beszédmód és szubjektum kapcsolatát az erőszakkal és a hatalommal, szem előtt tartva a hatalom természetrajzát vagy éppen a hatalom akarását, tematizálva a háború kritikáját, a pacifizmus kérdését, s mindezek mellett vagy éppen alapján középpontba helyezve a női megszólalás és hallgatás, a női test és identitás mozzanatait is.

Már maga az az élmény is traumatikusnak tekinthető, hogy az európai irodalom első írott formában megőrzött alkotásai, az *Íliász* és az *Odüsszeia*, majd néhány száz évvel később a görög drámák többsége háborús színtér előtt vagy közvetlenül háborús közegben játszódik. „Haragot, istennő zengd Péleidész Akhileuszét, / vészest, mely sokezer kint szerzett minden akhájnak”¹ – olvashatjuk az *Íliász* első soraiban, az *Odüsszeia* elbeszélője pedig így kér segítséget: „Férfiuról szólj nékem, Múza, ki sokféle bolygott / s hosszan hányódott, feldulván szentfalu Tróját”.² A két eposz központi témája (és metaforája) tehát a harag és a férfi, az ezekhez kapcsolódó harc, háború, rossz döntések, erőszak, hübrisz – számos olyan fogalom, mely kibillentí egyensúlyából a világot, küzdelemre és bolyongásra kárhoztatja a hősokeket, akik alig-alig hoznak jó döntéseket a művek során. A háború és a dögvész már az *Íliász* első énekében egy kifáradt, a természettől eltávolodott állapotot képvisel, amely helyzet nem pusztán egy rossz haditaktika, fenyegető tárgyalás vagy éppen Apollón papja kérésének elutasítása miatt alakult ki, hanem mindez épp azért történhet meg, mert az Átreidák (Agamemnón, Menelaosz), Akhilleusz, Odüsszeusz s a mű többi (férfi) hőse életük során számos olyan rossz döntést hozott, melyek az eposzok kitüntetett pillanataihoz vezettek. Agamemnónt nem pusztán abban a jelenetben kell értelmeznünk, amikor nemet mond rabnője visszaadására, hanem élete számos korábbi pontján: házasságkötésénél, Klütaimnésztra gyermekének és férjének megölésénél, saját lánya, Iphigeneia feláldozásánál, a rablőháború elindításánál stb., ahogyan Menelaosz sem pusztán a felszarvazott és bosszúálló férj szerepében tetszeleghet, hanem a Helenét erőszakkal, zsarolással megszerző idegenében is. Odüsszeusz sem pusztán leleményességével kápráztatja el az olvasót, hiszen tarkaeszűsége mellett számító és manipulatív is, saját érdekeit soha nem feledő.

Hős férfiak tetteit olvassuk tehát e művekben. Ám az eposzok valóban hőseinek? A bennük szereplő hősoke egy-egy kor embereszményének tekinthetők, ahogyan ezt az irodalomórákon megtanultuk? Akár korabeli, akár mai hallgatóként/olvasóként nehéz lenne kijelenteni, hogy követendő példákat, életutakat találhatunk e művekben, jószág vagy a rend helyreállítása vezérli a hősokeket. Persze nem a művekkel van a gond, sokkal inkább azzal az értelmezéskánonnal, amely így szeretné rendszerbe helyezni e nagyepikai alkotásokat, s talán egy új értelmezéskánon igénye miatt születtek meg azok az újírások (főleg a 20. század végén és a 21. században – a korábbi hipertextusokkal most nem számolva), melyek új látásmódjukkal megnyitják az utat egy komplexebb értelmezés felé.

A sokszor újramondott, sokféleképpen ábrázolt *Odüsszeia* az antik világ összetett rajzolatát kínálja. Szövevényessége felér Pénélope folyton lebontott és újraszőtt leplelével, mindig kínál újabb és újabb kibogozandó szálakat. E szövevény kifejezetten izgalmasnak tűnhet,

¹ HOMÉROSZ: *Íliász*, ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Európa, 2021, 5.

² HOMÉROSZ: *Odüsszeia*, ford. DEVECSERI Gábor, Budapest, Európa, 2018, 7.

ha a történetet az otthon maradt, hús esztendeig várakozó Pénélopé szemszögéből ismerjük meg – visszatekintésként, az alvilágból elmesélve történetét. Margaret Atwood *Pénélopeia*³ című, 2005-ben megjelent regénye – ahogyan címéből már sejtethjük – az ithakai királynét, Pénélopét választja főhőséül, és ő lesz a történet egyes szám első személyű elbeszélője, aki halála után, a túlvilági létben találja csak meg a megszólaláshoz szükséges erőt és hangot, hogy elmesélje saját történetét, s ezzel együtt egy világszerte ismert hős férj történetét egy másik szempontból. A *Pénélopeia* korántsem hős(nő)történet, sokkal inkább egy trauma regénye, melyet a kimondáson keresztüli feloldás kényszere hívott életre. „A kulturálistrauma-elméletek egyik döntő posztulátuma – írja Gyáni Gábor –, hogy a traumatikus esemény és a trauma élménye (állapota) időben elválik egymástól.”⁴

Az így latenciaként vagy lappangási időként számontartott hatás követhető a regényben, miközben Pénélopé emlékezetében újra testet ölt és nyelvet kap kiházásításának emléke, hazájának elhagyása, egy idegen (kis)királyságba való beilleszkedési nehézsége, férje idegensége, majd hosszú távolléte, vagy éppen fia féltése, a kérők ostroma, s igen erőteljesen szolgálólányai halálához kötődő traumái. Óvatos és tapogatózó kifejezései nem találják formájukat, hiszen sem fogalmai, sem nyelvi alakzatai nincsenek traumái elbeszélésére, a megtapasztalás szürke egyszerűsége, az elszenvedés passzivitása nem ruházta fel a megfelelő grammatikai, retorikai formákkal vagy éppen kulturális kódokkal. „A traumatikus emlékezet ilyenformán mimetikusan és vissza-visszatérően teremti újra az egyénben a valamikor átélt eseményt, midőn képek, álmok, fantáziák és képzelgések segítségével idézi fel.”⁵ E felidézés azonban korántsem egyszerű, hiszen maga az újramondás aktusa képes újratemteni a traumát, mely így újra és újra kiszolgáltatottá, elszenvedővé teszi az emlékezőt. Az élmény „megszelídítésének”, értelmetlenné tételének nem a leghatékonyabb, de leggyakoribb fenoménja az elhallgatás, a némaság retorikai teljesítménye lesz, mely mintegy balladisztikusan igyekszik kimondani, ám a hallgatás révén meg is semmisíteni a történeteket. Pénélopé epizódokat mesél el az életéből, melyeket hol a szolgálólányok lírai kórusa, hol egy bírósági tárgyalás formájában előadott jelenet szakít meg, létrehozva így azt a feszültséget, mely az *Odüsszeia*-beli hallgatása, némasága és jelen regény megszólalásaktusa között feszül. „Nyelvelméleti síkon a hallgatás problémakomplexuma a nyelv vagy a nyelviesülés, a nyelvvé válás határait jelzi, ezekkel függ össze?”⁶ – olvashatjuk Lőrincz Csongornál. Beszédes-e a hallgatás, kimondottá vagy éppen sajátá válhatnak-e elfojtottó szavaink? S egyáltalán: hogyan befolyásolja mindez a megszólalót vagy éppen

³ Margaret Atwood, *Pénélopeia*, ford. GÉHER István, Jelenkor Kiadó, Budapest, 2023.

⁴ GYÁNI Gábor, „Kulturális trauma: adott vagy teremtett?”, *Studia Litteraria* 3–4. sz. (2011): 5–19, 5.

⁵ *Uo.*, 7.

⁶ LŐRINCZ Csongor, „»nem valaminek a biányát akartam evvel jelölni«. A hallgatás alakzatai Esterházy Péter korai prózájában”, *Tiszatáj* 72, 167. sz. (2018): diákmelléklet, 1–16, 1.

meg nem szólalót, hogyan építheti föl önmagát önmaga vagy a (mindig) Másik tükrében? Az eposzi Pénélope hangja irreleváns volt, otthon várakozó, hűséges kiegészítője csupán a kalandozó, majd bolyongó Odüsszeusz. Leleményes megoldás tehát, hogy Atwood csupán akkor ad hősnőjének saját hangot, amikor az már a holtak birodalmában, sok idő elteltével próbálja összerendezni élete fonalát, feldolgozni (némaságának, jeltelenségének, háttérbe szorítottságának) traumáit.

„Most, hogy meghaltam, már mindent tudok”⁷ – szólal meg a regény kezdőmondatában Pénélope. Mintha élete eseménye a tudta nélkül, valami rajta kívül lévő térben és időben zajlott volna, s a saját életéről való tudást, mint valami titkot, csak halála után szerezheti meg. Úgy véli, a túlvilágra mindenki egy zsákkal érkezik, „[v]an nagyon kicsi zsák, vagy nagy; az enyém közepes méretű, s a benne lévő szavak java része kitűnő férjemre vonatkozik. Mekkora bolondot csinált belőlem, mondják egyesek. Ez volt az erőssége: bolondot csinálni a többiekből. És mindent mindig megúszott. Ez volt a másik erőssége: mindenholnan elúszni.”⁸ Az Odüsszeusz legismertebb jelzőjeként használt „leleményes” máris más megvilágításba kerül – ami az egyik fél számára lelemény, csel, az a másik oldalról nézve lehet csalás, hazugság, csak a nézőpont dönti el, melyik célt lehet szentesíteni. Míg az eposzban – az intenciónak megfelelően – Odüsszeusz útja, azaz a trójai háború s az onnan való küzdelmes hazatérés áll a középpontban, addig Atwood regényében Pénélope történetén keresztül nemcsak a feleség, hanem a mitológiai történet többi szereplőjének, a szereplők cselekedeteinek belső motivációira is fókuszálhatunk, reflektálva az események előzményeire, következményeire is.

A várakozás, a befelé fordulás és az ezekhez kapcsolódó némaság a női irodalom kedvelt motívuma, gondoljunk csak a népmesék várakozó, bezárt királykisasszonyaira vagy a 19. században hódító útjára induló, majd a 20. században uralkodóvá váló regényműfaj emblematikus női alakjaira (Bovaryné, Édes Anna, Kurátor Zsófi, Kárász Nelli stb.). A mesehősök bezárkózása, némasága azonban a felnőtté válási folyamat fontos epizódjára hívja fel a figyelmünket: a hősnő (a világtól védett állapotban) ekkor vet számot (sokszor romboló, nem folytatható) örökségével, különbséget tesz jó és rossz között, elhelyezi magát abban a rendben, amelytől harmóniát vár, azaz a befelé fordulás, a – sokszor dermedtségként, majdnem-halálként ábrázolt – komoly belső munka eredményeként eljuthat abba a stádiumba, hogy jó döntéseket hoz, s csak ezek után találhatja meg valódi útját. A mesék rendalkotó, rendet helyreállító világában felépülő szimbólum azonban új jelentésárrnyalattal bővül, ha bármi is megváltozik ebben a narratívában. A fent, példaként hozott regényhősnők esetében – ahogyan Pénélope esetében – elmondható, hogy a némasággal,

⁷ ATWOOD, *Pénélopeia*, 12.

⁸ *Uo.*, 13.

várakozással fémjelzett belső munka nem a párválasztás és a házasság előtt történt meg, hanem felnőtt életüket jellemzi (legtöbb esetben házasként), így nem is érhető el a belső rend helyreállításából következő eredmény, a szubjektum másik felének megtalálása, azaz az egésszé, teljessé válás.

Műfaj történeti szempontból ezért sokkal markánsabb változásként tematizálódik a mesei (rendhelyreállító) történetekkel szemben fellépő traumatörténetek létrehozása, ahol a mű elején felbomlott rend nem áll helyre megnyugtatóan, s a szövegek előrehaladtával annak lehetünk tanúi, mi történik akkor, ha a hősök nem azon munkálkodnak, hogy a megfelelő utat, a megfelelő módszert válasszák, vagy nem is adódik lehetőségük arra, hogy ők maguk válasszanak.

Az újramondás és a saját történet elmondásának vágya hívja életre Atwood Pénélopéját is, hogy – száj, test, hang, nyelv nélkül – elmondja végre azt, ami az elhallgattatott fél, a történet nélküli fél traumájaként megfogalmazódott benne. Egy távoli jövő olvasóját szólítja meg énelbeszélésében, rendbe szedve saját múltját, mivel „a traumatikus események túlélőinek szükségük van arra, hogy történetüket – a szimbolikus rendbe való visszatérés reményében – koherens narratívába foglalhassák: ezért különösen fontosak azok a narrációs aktusok, amelyek tanúságtételekben, önéletrajzokban vagy naplójegyzetekben öltöttek testet”.⁹ Az önéletrajzi elbeszélés így a narrátor számára az egyik legoptimálisabb műfajjá válik, a kimondás, az énelbeszélés lehetővé teszi, hogy a poszttraumás események belépjenek általa a nyelv szimbolikus rendjébe, helyet és szerepet kapjanak, s egyáltalán megformálódjanak egy odaképzelt megszólítottat, befogadót szem előtt tartva.

A regény története klasszikus királylánytörténet is lehetne, hiszen spártai királylányként fényes jövő és kérők hada várhatta volna, ám saját történetét még fiatalkorukban, de asszonykorában is elhomályosítja az unokatestvére, Helené szépsége. Pénélopé eleve „pótlékként”, másodikként kerül saját mitológiájába, hiszen Odüsszeusz is Helené kezéért versengett, s jó tanácsáért cserébe, vigasztalásként kapta meg a Helené fényében csak fakó szépségű Pénélopé, a „kiskacsa” kezét.

A saját döntéstől megfosztott nő végre – évezredek elteltével, az alvilágban – döntést hoz, ő maga fogja elmesélni gyerekkorától kezdve a saját történetét. A mű azonban nem akar új eposz lenni, minden lehetséges műfaji kritériumtól mentesíti magát, mindenekelőtt nincs (külső) énekmondója, hiszen nem is lehet senki, aki eposzként elénekelje Pénélopé történetét. A szellem-Pénélopé így magának ad hangot, illetve ő formál jogot arra is, hogy a szolgálólányaiból álló kórust megszólaltassa. Azaz a történet megidézi az ókori eposzt (elsősorban a történetet és a szereplőket), műfaji szempontból viszont eltávolodik tőle, nem

⁹ SOMOGYI Gyula, „Dekonstrukció és etika között. A trauma alakzatai Shoshana Felman és Cathy Caruth írásaiban”, *Studia Litteraria*, 3–4. sz. (2011): 20–35, 22.

kíván hősköltemény lenni, megelégszik azzal, hogy analitikusan bemutatja (s így egyben értelmezi is) Pénélopé életét s traumáit, melyeket éppen apjától és férjétől szenvedett el elsősorban. Nem tud azonban teljesen eltávolodni attól a nyelvi-metaforikus világtól, amelyet az antik eposz teremtett meg, hiszen például a szolgálólányok bemutatása tekinthető seregszemplének, vagy a nász leírásának struktúrája megfeleltethető a harc metaforájának. Mégis felfigyelhetünk arra, hogy e (szükségszerűen) szövegbe íródó eposzi kellékek egyzersmind ki is fordulnak önmagukból: a szolgálólányok nem tekinthetők seregnek, sokkal inkább segítőknek, szövetségeseeknek, olyan papnőknek, akiket Pénélopé gyűjtött maga köré az éppen eltűnőben lévő istennőkultusz és/vagy holdkultusz megőrzésére. A lányok hangsúlyos szerepeltetése rámutat arra is, hogy a *Pénélopeia* nem csupán az *Odüsszeia* női szempontú újramondását vállalja fel, hanem megidézi azt a mítoszokban lappangó világgépet, amelyet éppen az eposzok világa fedett el. Az írásbeliség kezdetén már csak lenyomata és traumája létezik a matriarchátusnak. A görög többistenhit megőrizte ugyan az archetipikus szerepminták sokféleségét, így az istennők tiszteletét (akik közt kifejezetten hatalmasok is akadnak), a főisten mégis egy olyan, harmadik generációs férfisten, Zeusz, akinek saját apját kell cselled, ármánnyal legyőzni, míg az apák folyamatosan saját fiaik hatalmától rettegnek, azaz megnyitják a kaput az állandósuló harc- és háborúmetafora előtt. Pénélopé tizenkét szolgálólánya megidézi a tizenkét holdhónapot (ahogyan sok népmesében a tizenkét lánytestvér is), hangsúlyozza a női minőséget s a nők természettel való szoros kapcsolatát. Elpusztításukról már a regény I. fejezetében hallunk, a II. fejezet pedig a kórusnak (a lányoknak) szentelt, tíz háromsoros versszakból álló dal, a *Kötélugró mondóka*. A gyerekjátékra való asszociáció mellett azonban egy korántsem vidám „játék” veszi kezdetét, melyben a lányok Odüsszeuszon kérik számon felakasztásukat: „íme a lányok / megöltél minket / megbíztunk benned”, majd szembesítik az eposzi hőst saját bűneivel: „szajhával, szirénnel / verted el éhedet / mert megteheted // a mi vétünkünk szálka / a te bűnöd gerenda / döntésed vaksága // nálad a lándzsa / nálad a szó / a két hű szolgáló”.¹⁰

Pénélopé seregének felsorakoztatása egyzersmind megmutatja Pénélopé megszólalásának okát: a lándzsa és a szó a másiknál, a férfinál van, ezek birtokában nem létezik azonos megítélés, elfogadás, egyenlőség, hiszen a hatalom mindig azé, aki fegyvert és szót birtokol. Hiába követ el Odüsszeusz súlyosabb bűnöket, mint a lányok, hiába csalja meg (nagyon sokszor) a hűséges Pénélopét, csapja be társait, hazudik saját céljai elérése érdekében, a történetet már ő szövi, a törvényt ő hozza, a lányok (és így felesége) igazsága nem befolyásolja döntéseit. Míg a természetszimbólumokhoz kapcsolódó lányok a természettel való harmóniát és a rend helyreállítását keresik, addig Odüsszeusz legyőzni szeretné a

¹⁰ ATWOOD, *Pénélopeia*, 16–17.

természetet (akárcsak Oidiposz király), ez pedig a harmónia felbomlásához, dögvészhez és háborúhoz vezet.

E felbomlott rendhez illeszkedik a harcként leírt nászjészaka is, amely sokkal inkább groteszk, mint felemelő és dicsőséggel kecsegtető:

A szertartás és a lakoma után a szokásos díszmenet kísért a nászszobába a szokásos fáklyákkal, mocskos viccekkel, részeg kajabálással. Az ágyat felkoszorúzták, a küszöböt meghintették, italáldozatot mutattak be. Az ajtó elé őrt állítottak, hogy feltartóztassa a menyasszonyt, ha a borzadálytól kirohanna, vagy visszatartsa a barátnőit, akik be akarnák törni az ajtót, hogy a sikoltozót kimenekítsék. Ez mind színjáték volt: arra a fikcióra épült, hogy a menyasszonyt elrabolták, és a násznak szentesített erőszaktételnek kellett lennie. Hódításnak, egy ellenség eltaposásának, műgyilkosságnak. Vérnek kellett folynia.¹¹

A felkoszorúzott ágy és a frivol „elrablás” között feszülő ellentét eltávolítja e leírást az eposzok fennkölségétől, heroikus küzdelmeitől, s rávilágít a háttérben kibontakozó traumatikus szcénára, ahol a hatalmat már kizárólag a férfi gyakorolhatja, győzelme pedig megkérdőjelezhetetlen. Ha nem az eposzok rapszodoszainak hangján szeretnénk hallani e „hőstörténeteket”, egyre inkább egy olyan világ bontakozik ki, ahol a nőekkel, lányokkal szembeni erőszak mindennapos, az abúzus és erőszak elfogadható, az apa (Pénélopé apja) következmények nélkül a tengerbe dobathatja csecsemő kislányát, s ahol a királylányok és királynők sem a mesékből megismert eszményi minőség metaforái, hanem eladható, elsősorban a hatalmat legitimáló árucikkek. Nemcsak e vérszerződéssel szegezi a nászágyhoz Odüsszeusz friss hitvesét, hanem az ithakai ágyuk földben gyökerező, élő lábának titkával is: „Ha híre kél ennek az ágylábnak, mondta félig tréfásan, félig fenyegetően Odüsszeusz, rögtön tudni fogja, hogy más férfit is fogadtam az ágyba, és ő – tette hozzá játékosnak szánt fenyegetéssel – akkor nagyon megharagszik, és kénytelen lesz engem apró darabokra kaszabolni a kardjával vagy felakasztani a tetőgerendára.”¹² Szó sem esik arról, hogy a titkot a férfi is feltárhatja, amikor ő hoz az ágyába más nőt a feleségén kívül, az pedig minden narratíván kívül eső terület, hogy a házasságtörő férfit milyen büntetés sújtja.

Pénélopé gyermekkori magánya akkor sem szűnik meg, amikor 16 évesen férjhez adják (pótlékként) a rövidlábú, csaló ithakai királyhoz, aki magával viszi a Spártához képest igencsak jelentéktelen királyságába. Asszonyként sem tud kiteljesedni, a lehetséges szerepek mind szétmállanak, hol férje és apósa, hol anyósa és Télemakhosz dajkája közbelépésére.

¹¹ *Uo.*, 53.

¹² *Uo.*, 78.

A királyi család tagjai egymással és önmagukkal is küzdenek, s bár egyetértenek abban, hogy Odüsszeusz uralkodik, a nézeteltérések mindennaposak. „A vacsoránál érződött leginkább a feszültség. Túl sok sérelem húzódott meg a felszín alatt, túl sokat duzzogtak, morgolódtak a férfiak, és túl sok vészterhes csönd gyűrűzött az anyósom körül. Ha szólni próbáltam hozzá, véletlenül se nézett rám, hanem egy zsámolyhoz vagy kisasztalhoz intézte érdes megjegyzéseit – amelyek pontosan illettek a bútorokkal való társalgáshoz”¹³ – írja a családon belüli kommunikációról. A beszélgetőtárs, hitvesi társ és barátnő nélkül maradó fiatalasszony ekkor kezd neki a – befelé fordulást monotonitásával is támogató – fonásnak és szövésnek: „Bizonyos fokig szerettem a szövést. Lassú, ritmikus, megnyugtató, és közben senki sem vádolhat tétlenséggel, még az anyósom sem.”¹⁴ Pénélopé alakjához ekkor tapad elválaszthatatlanul a szövés és fonás, szinte az egyetlen, egy férjezett nemesasszony által legálisan végezhető (ál)feladat – mely megnyitja a sort a következő pár ezer év női tevékenységei, a varrogatás, a zongorázás, a teázás stb. előtt. Hogy értelmet s tartalmat vigyen munkájába, történeteket sző a színes fonalakból, melyek csak sematikus, kétdimenziós lenyomatok lehetnek férje kalandjaihoz képest, de mégis ő irányíthatja, birtokolhatja, egyszerre létre is hozhatja és el is pusztíthatja e történeteket.

Odüsszeusz Trójába való távozása után a hosszú várakozás eseménytelenségét a leírás rövidsége emeli ki a regényben (az első tíz év, a trójai háború leírása alig két oldal), eseményé pusztán a hősről érkező hírek válnak:

Nem érdekeltek [a trójai háború hősei], én csak Odüsszeuszról akartam hallani. Mikor jön már haza, és űzi el életem unalmát? Ő is fel-felbukkant az énekekben, ilyenkor örültem. Most buzdító szónoklatot tart, most összebékíti a viszálykodó feleket, most kitalál valami meglepő csalafintaságot, most bölcs tanácsokat ad, most szökött rab-szolgának álcázza magát, besurran Trójába, és beszél magával Helenével, aki – a dal szerint – fürdőt készített neki, és fehér kezével kente meg a testét. / Ez a rész nem nagyon tetszett.¹⁵

Az ókori világ első nagy európai eposza néhány, hírként értelmezhető mondatba zsúfolódik – a férjihőstörténet nem más, mint énekmondók megkérdőjelezhető hitelességű dala, ráadásul a befogadó, Pénélopé utolsó mondatával visszavonhatatlanul sajátá s ezzel együtt relatívvá teszi a tíz év alatt érkezett történeteket. E történetek így ugyanolyan létrehozható és felfejthető szövetté válnak, mint a nő szövésesei, csak itt az énekmondók színezik, szövik a történetszálakat, amelyeket Pénélopé bont le, szed szét annak függvényében, melyik

¹³ *Uo.*, 75–76.

¹⁴ *Uo.*, 77.

¹⁵ *Uo.*, 85–86.

történet illik (illene) bele abba az ideális szövetbe, amelyet Odüsszeuszról szeretne ő maga is létrehozni. A férjéről szóló történet fonala azonban – ahogy az eposzokból is tudjuk – megszakad, az utolsó hír (a görög hajók hazaindulása) folytatás nélkül marad.

Az eddig sem egységes, de legalább a többiekével egyszerre érkező történeteszövedék egyre kuszábbá válik: „Kósza híreket hoztak az idegen hajók. Odüsszeusz és társai tők-részegre itták magukat az első kikötőben, aztán kitört a matrózlázadás, mondta valaki; dehogyis, mondta másvalaki, bűvös gyümölcsöt ettek, amittől elvesztették az eszméletüket”; majd később „Odüsszeusz, mondta valaki, összecsapott egy óriással, az egyszemű küklopszal; dehogyis, csak egy félszemű kocsmáros csapott patáliát, mondta másvalaki, a számla kiegyenlítése miatt”.¹⁶ Így folytatódik a sor Odüsszeusz szinte minden hőstettével, az *Odüsszeia* legtöbb epizódját fölülírva és megkérdőjelezve, a heroikus-mitikus tetteket profánná bontva, az énekmondók teljesítményét kicifrázott koholmánnyá degradálva. „Minél jobban cifrázták, annál drágább ajándékokat vártak tőlem. Mindig megkapták. Még a nyilvánvaló koholmány is vigasz, ha nincs más.”¹⁷ Az *Odüsszeia* történései – a hős hazatéréséig – kifordításaikkal együtt is kevesebb mint két oldalt (87–88.) foglalnak el Pénélope visszaemlékezésében. A több ezer oldalas művek eseményei a nő szempontjából nem lehetnek a megélt (átértett, átlényegített) múlt elemei, saját életségükbe nehezen tudja beépíteni azokat, hiszen valaki mással, máshogy (s ki tudja, hogy) történtek. E szubjektív visszaemlékezésnek így nem is válnak szerves részévé, csupán hiányukkal és bizonytalanságukkal hívják fel magukra a figyelmet. A valódi történet így sokkal inkább Pénélope történetéhsége, magánya és bizonytalansága, majd férje távolléte miatt elinduló önálló élete.

Az eposzokból megismert feleség itt kap, pontosabban teremt magának saját történetet, s válik önálló szubjektummá, akinek attribútuma és feladata nem pusztán a várakozásban merül ki, hanem – értelemszerűen azzal együtt, hogy várakozik – új tereket, cselekedeteket fedez fel, intézi a birtok ügyeit, felügyeli a szolgálkat, növeli a királyság gazdagságát – mindezt egy cél érdekében, hogy Odüsszeusz végre felfedezze benne azt az értéket, amely különbbé teszi Helenénél. „Őerte persze. Mindig csak őerte. Hogy felragyog majd az arca! Hogy meg lesz vele elégedve! – Többet érsz, mint ezer Helené – mondja majd. Nem igaz? Aztán gyöngéden a karjába vesz.”¹⁸ Az Odüsszeusz nélküli húsz évben Pénélope felépít magának és maga körül egy saját világot, amely olyan, *mintha* működne, amelyben *mintha* boldog lenne a férjével, ahol a férje többre tartaná őt, mint a mindenki által imádott Helenét, ahol van értelme a munkájának, ahol van szava és hatalma a családban. Emlékeiből és vágyaiból megteremt egy másik férfit, olyat, amilyennek Odüsszeusznak lennie kellene. Ez az álom- vagy fantom-Odüsszeusz válik a valódi, jelen lévő párjává, akihez önmagát

¹⁶ *Uo.*, 87.

¹⁷ *Uo.*, 88.

¹⁸ *Uo.*, 92–93.

viszonyítja, akinek a kedvéért cselekszik, s aki képes viszonzni az érzéseit. Ugyanakkor nem tud szabadulni a Helenével való versengés miatt kialakult kisebbségi komplexusától sem (a fenti idézet is ezt támasztja alá), álmában (Helenévé váló) gyönyörű istennővel látja férjét szeretkezni: az álom „olyan lidérces súllyal nehezedett rám, hogy felriadtam, és imádkoztam, hogy csalfa álom legyen, amit az elefántcsont kapun át küld barlangjából Morpheusz, nem pedig a szarukapun át érkező igazság”.¹⁹

Pénélopé önálló életét azonban beárnyékolja a kérők megjelenése, majd hosszú évekig tartó jelenlétük. Az egyedülálló (vagy éppen özvegynek hitt) nő szereplehetőségei szűkre szabottak, hangja és akarata nem elég ahhoz, hogy elzavarja a betolakodókat, akik lassan felélik a királyság vagyonát – miközben céljuk éppen az, hogy az időződő (s kis rásegítéssel hamarosan halottá váló) asszonyon keresztül szert tegyenek a kincstár tartalmára, azáltal pedig egy hosszú, gondtalan életre. Pénélopé így saját eszközeivel fog háborút vívni a kérők ellen: mivel sem forrófejű és még gyenge fia, sem családja nem tud neki segíteni, a fentebb már bemutatott „hadseregét”, a szolgálólányokat szólítja harcba a maga eszközeivel: a lányoknak kémkedniük kell, híreket szállítani a kérőktől úgy, hogy közben kedveseikké, szeretőiké válnak. A tizenkét lány hűségesen teljesíti a kérést, ám e hadicsel közben többen szerelembe is esnek zsarnokaikkal, ámbar ez nem gátolja királynőjükhez való hűségüket. Ám akár a sors, akár az istenek akaratából a hadicselek, háborús cselekedetek magukban hordozzák büntetésük ígérését is, hiszen nem lehet büntetlenül megbontani a rendet, rosszra használni a jót, feláldozni másokat – még akkor sem, ha ez a hadszíntér (egyelőre) vértelen háborút kínál, pusztán szolgálólányai érzelmeivel játszik a királyné. „Így hát bolond fejjel azt hittem, okos vagyok. Utólag már látom, hogy helytelenül jártam el, kárt okoztam vele. De hát fogytán volt az időm, kezdtem kétségbeesni, be kellett vetnem minden kieszelhető cselfogást és fortélyt”²⁰ – gyónja meg pár ezer évvel később hibáját Pénélopé.

A lányokat látja akkor is, amikor a koldusáruhában érkező (de a regény narrátora szerint rögtön felismert) Odüsszeusznak egyik álmát meséli el, melynek megfejtését kéri: „Húsz gyönyörű, fehér lúd szerepelt benne, és én nagyon szerettem ezeket a ludakat. Boldogan csipegették udvaromban a búzát, ám ekkor egy hatalmas, horgas csőrű sas jött a hegyekből, lecsapott rájuk, és mindet megölte, én meg csak sírtam, sírtam.”²¹ Odüsszeusz megfejtése azonban igen hiányos lesz, csupán önmagát (Pénélopé férjét) ismeri fel sasként, aki a lúd-kérőket legyilkolja, de sem a horgas csőr, sem a nő sírása nem jelenik meg álomfejtésében. Csak a traumatikus események után válik nyilvánvalóvá, hogy „a fehér lúdcsapat az én tizenkét szolgálólányom volt [...] végtelen nagy bánatomra”.²²

¹⁹ *Uo.*, 122.

²⁰ *Uo.*, 118

²¹ *Uo.*, 137.

²² *Uo.*, 138.

A szörnyű öldöklést átalussza Pénélopé, újra ahhoz a módszerhez fordul az elbeszélő, amelyet már többször megfigyelhettünk a regényben: az *Odüsszeia* történései csak röviden összefoglalt háttérként szolgálnak a (pszicho)történet feltárásához, azaz nem annak *újra-* vagy *máshogy* elmesélése lesz a mű tétje, hanem az abból kimaradt és magyarázatra szoruló epizódok felfejtése. A kérők és a lányok lemészárlása elfér néhány bekezdésben, Eurükleia meséli el (a valószínűleg elkábított) Pénélopénak, aki nem érez sem örömet, sem megkönnyebbülést, sokkal inkább mérhetetlen bánatot lányaiként szeretett és (az ő hibájából is) elpusztított szolgálólányai miatt.

A lányok kórusa helyezi most is megfelelő keretbe a történetet, hiszen a görög drámák gyakorlatát felelevenítve itt is dalok, közbeékelt betétek kísérik a történetet. Nézzük meg egy kicsit közelebbről a kórus szerepét a regényben! Azáltal, hogy egy drámai műfaji hagyományt kelt életre, eltávolodik mind az eposz nagyepikai műfajától, mind a regény klasszikus narratopoétikájától, vagy legalábbis beépíti abba a tragédiák poétikai elvárásait. A *Pénélopeiában* tízszer szólal meg a lányok kórusa, mindannyiszor frivol, burleszkbe hajló stílusban, mintha kinevetnék a halált, kigúnyolnák az eposzszerű világ nagy hőseit, nagy kérdéseit. Az első megszólalásuktól, a kötélugró mondókától indulva egyre összetettebb műfajokban és formákban szólalnak meg, a legkisebbeknek szóló gyerekdal után nagyobb gyerekek dalai, idilli dalok, matróz dal, ballada majd dráma következnek, a XXIV. fejezet „kórusdala” már egy kultúrantropológiai előadás, a XXVI. pedig egy bírósági tárgyalás. Mintha a kórus tagjai nem csupán kísérenék és ellenpontoznák az eseményeket, hanem ők maguk is – halálukban – egy komoly fejlődési utat járnának be a naiv kisgyerekkortól a tudóslétig – hogy utolsó megszólalásaikban, a XXVIII. fejezet búcsúdálában egy olyan szerelmes éneket mutassanak be, mely sokkal inkább tekinthető végső büntetésnek, egy tragédia csúcának.

A mű kulcsát sok szempontból a XXIV. fejezet kórusa kínálja a kultúrantropológiai előadása során. Maguk a lányok illesztik össze a regény korábbi mozaikdarabjait, melyek a patriarchális és a matriarchális világ szembenállására és (talán) végső ütközetére hívják fel az olvasó figyelmét:

Mert nem csak úgy egyszerűen lányok voltunk. Nem csak rabszolgák, robotosok. [...] Lehetséges, hogy tizenkét szolgálólány létünkre mi voltunk a tizenkét kisasszonyok? A tizenkét hold-kisasszony, akik a szűzies, ám halálos holdistennőt, Artemiszt kísérik? Lehetséges, hogy rituális áldozatok voltunk, odaadó papnők, akik szerepüket játsszák, először orgiasztikus termékenységi rítusba merülve a kérőkkel, majd megtisztulva, lemosva magunkról a bűnt a megölt férfialdozatok vérével²³

²³ *Uo.*, 158.

– olvashatjuk az ősi Artemisz-kultuszhoz kapcsolódó értelmezési lehetőséget. A lányok itt Artemisz hold-sötétség ciklusához kapcsolódóan önként vállalják az áldozatot, hogy újraindulhasson a Hold ciklusa. Ezt az értelmezést fejtik tovább akkor is, amikor a hajó-kötélre való felakasztásukban a hajó szimbólumát fedezik fel, „hiszen az újhold maga a hajó”.²⁴ E képhez kapcsolódik Odüsszeusz kérők felett aratott diadala is, pontosabban annak első mozzanata, az új felajzása és a nyílvesző átlövése a tizenkét fejszefokon. A képi szimbólumként a fogyó holdhoz kapcsolódó új is tizenkét, holdkarikát idéző kerek fejszefokkarikán suhan át, ami az itt megjelenő értelmezés mellett nemcsak Artemiszt és a Holdat idézi meg, hanem magát a szexuális aktust is, mely során a férfi-nyílvesző legyőzi mind a tizenkét (tehát a teljes nőiséghez kapcsolódó) fejszefoklyukat.

Itt kapunk magyarázatot arra, miért tizenketten vannak, pedig valójában egy évben tizenhárom holdhónap van. A magyarázat – értelemszerűen – a regényből bontakozik ki: „valójában tizenhárman voltunk! A tizenharmadik maga a főpapnőnk, Artemisz inkarnációja. Éspedig nem más – úgy bizony! –, mint Pénélopé királyné!”²⁵ A részek egészé állnak össze, a trójai háború és Odüsszeusz kalandjai mind ide vezetnek, ehhez a ponthoz, amikor a férfi végérvényesen átveszi az uralmat a nők fölött, nem kérdezve, nem mérlegelve a bűnököt, hiszen már hatalma van a legerősebb nők, a királynők fölött is. Ezt példázta az Átreidák erőszakos házasságkötése is, ám feleségeik még megpróbálták ellenállni az erőszaknak, s visszaszerezni méltóságukat: Klütaimnésztra megöli zsarnok és gyerekgyilkos férjét, Helené pedig (az ókori világ legismertebb történetében) elszökik erőszakos férjétől. Mindkét tett interpretációjában és történeti hagyományozódásában a férfinarratíva kerül előtérbe, a feleségek hangját s történeteik összetettségét ugyancsak 21. századi regények mesélik el.²⁶

Trója eleste után a görögök egyértelművé tették, hogy ki lett a világ új ura, s milyen narratíva szerint uralkodik: a trójai férfiak kegyetlen elpusztítása után a nőket (köztük a királynét, Hekubát és a királylányokat, többek között Kasszandrát) is rabszolgává tették, megfosztva őket legmagasabb női minőségüktől.²⁷ Odüsszeusz hazafelé tartó útja során mind Kirkét,²⁸ a varázslónőt, mind Kalüpszót, a nimfát képes meghódítani és saját céljai eléréséhez felhasználni.

A szolgálólányok kórusa a korabeli antropológiai paradigmaváltás traumáját össze- kapcsolja egyéni sorsukkal (de egyszersmind a görög eposzok és drámák pszichoszociális

²⁴ *Uo.*, 159.

²⁵ *Uo.*, 159–160.

²⁶ Costanza CASATI, *Klütaimnésztra*, ford. FÜGEDI Tímea, Budapest, General Press, 2023.; Claire HEYWOOD, *Spárta lányai*, ford. JUHÁSZ-KOCH Márta, Budapest, Álomgyár, 2021.; Natalie HAYNES, *Ezer hajó*, ford. Szántó András, Budapest, General Press, 2022.

²⁷ Erről részletesen ír Natalie Haynes regénye: Haynes, 2022.

²⁸ Kirké története is saját narratívát, gazdag kontextust kap Madeline Miller regényében: Madeline MILLER, *Kirké*, ford. FREI-KOVÁCS Judit, Budapest, General Press, 2021.

hátterével is): „Így megerősakoltatásunk és felköttetésünk azt reprezentálhatja, hogy a matrilineáris holdkultuszt megdöntötte a bitorló, patriarchális, atyaisten-imádó barbárok benyomuló csapata.”²⁹ A fejszék, melyeken átló Odüsszeusz, a matriarchális istennőkultuszban az Évkirály fejét hivatottak levágni uralkodásának egy éve után – itt a Holdkirálynő saját fegyverével diadalmaskodik Odüsszeusz a fejszék felett (amelyeket nem használ a harc során), megtagadva a „visszalépést”, a „kivégzést”, azaz azt, hogy hatalma elteljen, egy év után visszalépjen s átadja a szerepet másnak. Mítoszok és mesék visszatérő motívuma a pátriarcha-apa legyőzése – aki minden erejével védi hatalmát, s nem hajlandó átadni azt az új erőnek. A mesék rendhelyreállító narrációjában az ifjú erő mindig legyőzi a korábbi uralkodót, hogy biztosítsa a folytonosságot és a változatosságot, míg itt a visszatérő idősebb király győzi le a fiatal férfiakat és nőket egyaránt.

A kórus következő fellépésekor szembesítik a lányok a vádlottat, Odüsszeuszt az ellenük elkövetett bűnökkel. A hős védője arra építi védőbeszédét, hogy alapos indokkal oltotta ki a százhusz ifjú (plusz-mínusz egy tucat) életét, hiszen veszélyeztették fiát és nejét. Védence így a fentebb felvázolt hatalomátvételt akadályozta meg, nem tűrhette, hogy vagyonán és becsületén csorba essen (miközben éppen az *Odüsszeiá*ból tudunk arról, hogy húszévnyi távolléte során sem a trójaiakkal szemben, sem párkapcsolataiban nem tanúsított erkölcsös értékeket). Agamemnón és Klütaimnéztra történetében is hasonló mintázatot fedezhetünk fel: a megalázott, első férjétől és gyerekeitől megfosztott nőnek nincs joga lázadni, s főleg nincs joga bosszút állni férjén. Pénélope ugyancsak csellel akarta távortartani s idővel talán legyőzni a kérőket, a lányok voltak a szövetségesei, ahogyan Odüsszeusz is csellel vette be Tróját; ám míg Trójában mindenképp öldöklés lesz a csel következménye, addig Ithakában vér nélkül is meg lehetett volna oldani a konfliktust – ahogyan a védő utal rá. A tárgyaláson a felperesek az elpusztított ifjak, maga a vád megfelelnek a szolgálólányokról, akik ezt szóvá is teszik, ám a bíró is kételkedve hallgatja panaszukat. Végül az igazságot szolgáló „törvénykönyvhöz”, az *Odüsszeiá*hoz fordul segítségül, egy írott, hitelességet (igazságot) hordozó műhöz:

itt az áll – lássuk csak –, a Huszonkettedik énekben, hogy a lányokat megerősakolták. Hogy a nőekkel „rosszat műveltek” a kérők, és ebben senki sem akadályozta meg őket. [...] Vagyis kényük-kedvük szerint becstelenítették meg a lányokat, akiket rákényszerítettek, hogy velük „csúfosat” cselekedjenek. Az ön ügyfele nyilván tudott erről, hiszen a szöveg az ő saját szavait idézi. Megállapítható tehát, hogy a védtelenül kiszolgáltatott lányok erőszak áldozatai voltak, amikor „a kérőkkel titkon közösültek”.³⁰

²⁹ ATWOOD, *Pénélopeia*, 160.

³⁰ *Uo.*, 174.

Az erőszakot relativizálja mind a védő (aki három-négyezer évnyi távolságra apellál), mind Pénélopé vallomása, aki arra hivatkozik, hogy aludt, az erőszakról a lányoktól halott, s csupán „hajlottam rá, hogy elhiggyem”.³¹ A disputa az engedélyezett vagy engedély nélküli erőszak különbségén polemizál, hiszen a lányok gazdáik tulajdonai, a közösülésre való engedély vagy tiltás nem a lányok, hanem a gazda joga. A nyilvánvaló anakronizmus megnehezíti az értelmezést és így az ítéletalkotást is, holott a lányok (és az értelmezés) számára nem lehet megfelelő válasz az, hogy (ahogyan a bíró fogalmaz) „[a]kkor mások voltak a viselkedési normák”.³² A mű egyik központi kérdése így éppen az lesz, hogy egy patriarchális konszenzus legitimálja-e az erőszakot, felül tudja-e írni a traumatikus eseményeket. A hőseposzok sem hagyhatják figyelmen kívül, hogy az erőszak traumatizál – akár isten, akár ember követi el. Az ókori görög mítoszokban a fel nem dolgozott trauma megjelenítése éppen az átváltozás lehet, hiszen a traumaesemény átváltoztatja a korábbi szubjektumot, nem képes ugyanolyan lenni, mint korábban volt, sokszor megdermed egy traumatikus állapotban (különösen akkor, ha növénné vagy csillagképpé változik). Az állattá változott hősök pedig legtöbbször saját bűnük allegorikus megtestesülésévé válnak, az átváltozás traumáját vezeklésük oldhatja fel.

Amikor a tizenkét szolgálólány a tárgyalóteremben megidézi a tizenkét Erinnüszt, akik mindvégig Odüsszeusz nyomában loholnak majd, traumájukat áthelyezik a Mérgesekbe, a Fúriákba. Meggyilkolásuk traumájától a túlvilágon sem tudnak megszabadulni, üldözni fogják gyilkosukat, a harc színtere így áttevéődik a lelki-lelkiismereti síkra – felszámolhatatlanná, örökéletűvé válik. A (világ)uralmat átvevő férfi-Odüsszeusz azonban Athéné segítségével ködbe burkolózik, eltűnik a szemük elől, hogy még kilátástalanabbá, végtelessé tette a hajszát. A harc Athéné istennő így ugyancsak a patriarchális világrendet szolgálja ki és legitimálja (hiszen őt magát is a férfi Zeusz teremtette, asszony nélkül, s így valóban apja lánya), támogatóitja elsősorban férfiak – ugyanakkor a *Pénélopeia* tárgyalótermi jelenetének végén bagollyá változó szolgálólányok Athéné szerepét is átvehetik, leleményességükkel, okosságukkal, szépségükkel harcolva az istennővel igazukért.

A lányok – és így Pénélopé – traumája feloldatlan marad. Az átváltozás csak elfedi, s nem gyógyítja meg a bajt, a kibillentett egyensúly nehezen állítható helyre, ha egyáltalán lehetséges. Odüsszeusz és Pénélopé sorsa megpecsételődik, a rájuk váró élet nem a felhőtlen idillt jelenti, a mítosz egyik verziója szerint Odüsszeusz nem bír a szárazföldön élni, folyton elvágódik, míg más folytatás szerint – Theiresziász jóslatának megfelelően – Odüsszeuszt saját, Kirkétől született fia, Télegonosz öli meg, aki később feleségül veszi Pénélopét, míg Télemakhosz Kirkét veszi nőül.

³¹ *Uo.*, 175.

³² *Uo.*, 177.

Milyen logika s milyen igény mozgatja a mítoszújrairásokat, parafrázisokat, s mi teszi őket az utóbbi évtizedben olyannyira népszerűvé? A két-három ezer éves történetek közös tudásunk részei, elemei, szimbólumai szimbolikus értelemvilágunk építőkövei – így óhatatlanul nyugtalanít minket, ha egyes mítoszelemek értelmezési kánonja és/vagy az arra épülő hagyományozódás nyitva hagy vagy éppen érthetetlenül magyaráz olyan kulcskérdéseket, melyek a férfi- és a női szerepekhez, az erőszakhoz, a háborúhoz, a hatalom mibenlétéhez kapcsolódnak. A kortárs mítoszparafrázisok – így Atwood *Pénélopeiája* – arra vállalkoznak, hogy új megvilágításba helyezték azokat a kérdéseket és problémákat, amelyek akár ezredévek óta is ott lebegtek a fejünk fölött, s melyek megértéséhez szükség lenne az adott (újraírt) eposz, dráma szövegvilágán kívül egy tágabb mitológiai kontextusra és – mindenek előtt – egy másik nézőpontra, mely elkerülve az anakronizmus veszélyét, képes a mai olvasót szervesen bekapcsolni a korabeli mítoszok és így egy hihetetlenül gazdag szellemi kultúra vérkeringésébe, hogy a kapott válaszok által – a klasszikus, örök emberi pszichés tartalmaknak is köszönhetően – ma is érvényes olvasatokat és megértési stratégiákat hozhassunk létre.

Pénélope története így nem Odüsszeusz történetének a másik oldala, kiegészítője csupán, hanem egy másik fókuszú létrehozó női narratíva, ahol nem egy történet egészítődik ki, sokkal inkább egy új történet felülírja a régit azáltal, hogy rákérdez az elhallgatott és elfedett traumákra, hangot ad az éppen az eposz szimbolikus rendje által elnémított nőiségnek, ám nem új mítoszt teremtve, sokkal inkább a régi mítoszt előcsalogatva, újraterve, teljessé téve. Hiszen Atwood munkája semmi olyat nem állít, ami nem olvasható ki az antik történetekből – csak egy kicsit átállítja olvasószemüvegünk fókuszát, hogy észrevegyük azokat a részleteket is, amelyek megbújnak egy-egy előtérbe került mítoszelem (egyed)uralma mögött, vagy éppen kiemeljen egy-egy apró, ám annál fontosabb részletet egy nagy elbeszélésből, hogy aztán az eddigi „egész” értelmét is képes legyen megkérdőjelezni – mint ahogyan tette ezt a meggyilkolt szolgálólányok feldolgozatlan traumájának története.

