

vagy éppen a *Veszedelemes viszonyok* (91.) citálását, ahogy a rendkívül didaktikus részek sorát gyarapítja az az igencsak közhelyes megállapítás is, hogy „[l]lehet az élet olyan, mint a Sátántangó” (180).

A szeptember 11-i terrortámadások (130.), az Iszlám Állam (10.) vagy éppen Soros (!) (136.) emlegetése érzékletessé teszi a jelenkor folytonosan rettegő és – ettől részint nem függetlenül – gyűlöletkeltésre épülő lelkiállapotát, sajnálatos módon azonban ezek a részek (az időnként előkerülő zsidózáshoz és kommunistázáshoz hasonlóan) kevésbé szervesülnek a regényben, így inkább maradnak a zaklatott korhangulat esetleges jeleződései, mint valódi téteket hordozó szöveghe-lyek. A regény produktív módon állítja szembe a harsány és pasztellszíneket (138–139.) – kor- és hangulatfestő metaforaként is működtetve azokat –, bizonyos helyeken (lásd a Teemuval folytatott párbeszédet, 140.) azonban „túlhúzza” őket, ahogyan ezt némi hiperreflexióval kommentálja is (140.), ezen a ponton pedig a párbeszédek infantilizmusa már nem szórakoztató és ironikus, inkább érthetetlen és zavarbaejtő.

A jó ötleteket néhol agyonütő gyenge megoldások ellenére az *Egyformák vagy-tok* mégis fontos problémákat mozgató, többnyire működő vállalkozás. Annyi a re-gény alapján bizonyos, hogy a „mostantól minden másképp lesz” zárata sem a magánéleti, sem a társadalmi síkon nem olvasható megnyugtató bizonyossággént. (*Magvető*)

SZÁNTAI MÁRK

## *A cselédlány összetoldott meséje*

MARGARET ATWOOD: *ALIAS GRACE*; FORD. CSONKA ÁGNES

„Eszembe jut a sok dolog, amit leírtak rólam – hogy én egy embertelen női démon vagyok; hogy egy elvetemült gazember ártatlan áldozata vagyok [...]; hogy túlsá-gosan tudatlan vagyok ahhoz, hogy tisztában legyek azzal, mi a helyes, s az akasz-tásom törvény általi gyilkosság volna; [...] hogy olyan személynek látszom, aki jó-val felette áll alacsony társadalmi helyzetének; [...] hogy ravasz vagyok, és fondor-latos; hogy lassú észjárású vagyok, alig több egy gyengeelméjűnél. Én meg azon töprengök, hogy vajon hogyan lehetek én ennyi különböző dolog egyszerre?” (38–39) E sorokkal – a címszereplő „gyilkosnő” (37), Grace Marks belső monológ-jával – veszi kezdetét az *Alias Grace* (2017, rendező: Mary Harron), Margaret Atwood azonos című, 1996-os regényének hat epizódból álló Netflix-adaptációja.

A cselekmény megtörtént eseményeket dolgoz fel: Grace Marksot, valamint cseléd-társát, James McDermottot 1843-ban Kanadában állították bíróság elé mun-kaadójuk, Thomas Kinnear és házvezetőnője, Nancy Montgomery meggyilkolásá-ért. Ez utóbbi bűntény „tárgyalását [azonban végül] feleslegesnek tartották”, mivel a Kinnear-gyilkosságért „mindkét vádlottat halálra ítélték” (757). McDermott – aki baltával sújtott le Nancyre, Kinneart pedig lelőtte – valóban akasztófára is jutott, Marks büntetése azonban (zsenge korára és „feltételezett elmebajára” [758] tekin-

tettel) életfogytiglani fegyházbüntetésre módosult; majd több mint 30 év börtön után, 1872-ben „kegyelmet kapott [...], e dátum után [viszont] nyoma veszik” (760–761). Az ügyet a korban hallatlan szenzáció övezte, részben annak kegyetlensége, valamint szexuális és társadalmi osztállyal kapcsolatos vonatkozásai miatt – Nancy ugyanis szeretője volt a birtokos Mr. Kinnearnak, sőt, állapotos volt, mikor cselédjei végeztek vele – ám az óriási érdeklődés az eset rejtelmességének is betudható. A tárgyalások során ugyanis nem igazán sikerült felderíteni a teljes igazságot: a gyilkosságok körülményeiről, indítékairól, sőt a történet szereplőinek külsejéről és jelleméről is számos, sokszor egymásnak ellentmondó verzió látott napvilágot; a bizonytalanságot pedig tetézte, hogy maga Marks később úgy vallott, emlékezetének ezt a részét elvesztette.

A Grace Marks életét és a gyilkosságok történetét belengő ambiguitás Margaret Atwood regényében is megmarad. Az író nő mesterien ötvözi a történelmi tényeket a fikcióval: a korabeli beszámolókból és feljegyzésekből kiindulva, azok hézagjait saját elképzeléseivel kitöltve építi fel művét, melyben Grace egyes szám első személyű nézőpontja váltakozik egy harmadik személyű elbeszélőével, aki az Atwood által kitalált Dr. Simon Jordan gondolataiba és életébe enged bepillantást. A cselekmény kezdetén Grace már 16 éve a kingstoni fegyház rabja (büntetése egy részét elmeegógyintézetben töltötte); azonban egy bizottság, melynek meggyőződése, hogy a nőt ártatlanul ítélték el, megbízza Dr. Jordant, hogy térképezze fel Grace elméjét és emlékezetét, s derítse ki, milyen szerepet játszott valójában a gyilkosságokban. Jordan módszere pedig nem más, mint hogy hagyja Grace-t szabadon beszélni – e módszer, bár még az ő ideje előtt járunk, Sigmund Freud pszichoanalitikai eljárását idézi, különösen arra való tekintettel, hogy Jordan összefüggést sejt az álmok és az elme feltáratlan mélységei között. Az „ünnepezt gyilkosnő” (37) így a börtönigazgató feleségének szalonjában tölti délutánjait az orvos társaságában: mesél, eközben pedig színpompás ágyterítőket hímez az Igazgatóné és lányai számára: s ahogy a foltvarrott takaró darabjai egymás mellé kerülnek, úgy bontakozik ki fokozatosan Grace életének története. Ez azonban közel sem jelenti azt, hogy a rejtély megoldásához is valóban közelebb kerülünk – Atwood regényeitől ugyanis szinte sohasem azt kapja az olvasó, amire előzetesen számított.

Ahogy mű maga a kitaláció és a történelem elegye, úgy annak főhőse is a mese és a valóság mezsgyéjén mozog. Nem véletlen, hogy Grace történetét, elképzeléseit csak a saját szemszögéből ismerjük meg: „gondolatai és kimondott szavai összemosódnak, és az olvasó igen könnyen szem elől veszítheti, hogy mi valós és mi képzelt; ezzel szemben a sorozatban nehezebb észben tartani, hogy Grace talán csak kitalálja az egészet. Nézőként kevésbé vagyunk hajlamosak arra, hogy kétkedjünk abban, amit a saját szemünkkel látunk, hacsak nem ássák azt alá észrevehető, vizuális célzások és jelek” (Kathryn Van Arendonk: *Let's Talk About the Ending of Alias Grace*, Vulture, 2017. nov. 13. Saját fordítás.). Valóban, a regény és a sorozat között talán ez a legfontosabb különbség: míg olvasóként valamelyest képesek vagyunk fenntartani a kritikai távolságot Grace-szel és elbeszélésével szemben, a sorozatot nézve sokkal inkább azonosulunk a nő történetébe végsőkéig belegabalyodó Dr. Jordan perspektívájával, hiszen magunk is hallgatjuk „Grace halk, őszinte hangját”, mely az orvost „egy mesét mondó [dajkáéra]” (483) emlékezteti.

Ez a hasonlat Grace és Jordan ellentmondásos erőviszonyát is jelzi: az *Alias Grace* ugyanis folyamatosan aláássa az orvos és a páciens, az úr és a szolga, illetve – a korból adódóan – a férfi és a nő között feltételezett implicit alá-fölérendeltségi viszonyt. Beszélgetéseik alkalmával Jordan sokszor kerül gyermeki szerepbe – habár meggyőződése, hogy sikerül Grace előtt „[megőriznie] mindentudó tekintélyét” (479), kérdezősködése gyakran naiv színben tünteti fel a nő előtt: „Nem tréfál. Tényleg nem tudja [mik voltak Grace mindennapi feladatai]. Az ilyen férfiakkal, mint ő, nem kell feltakarítaniuk maguk után [...]. Ilyenformán a gyermekekhez hasonlatosak, nem kell előre gondolkodniuk vagy aggódniuk a tetteik következménye miatt” (353).

Viszonyuk ambivalenciája a regényben valamelyest explicitebb – míg a sorozatban az orvos oldala kissé háttérbe szorul, előbbiben Dr. Jordan elméjébe is sűrűn bepillantást nyer az olvasó: amit pedig ott lát, az nem éppen felsőbbrendűségről vagy tekintélyről tanúskodik. Jordan doktor gyakran játszik olyat magában „szellemi játék gyanánt”, hogy prostituáltként képzele magá elé a különféle nőket, „akikkel találkozik” (95); de Grace különösen sokszor válik fantáziái tárgyává: „*Gyilkosnő, gyilkosnő*, suttogja magában. Van benne valami vonzerő, már-már illat. [...] Elképzeli, ahogy beszippantja, miközben magához húzza Grace-t, miközben az ajkát a bőrére tapasztja. *Gyilkosnő*. Rányomja a torkára, akár egy billogot” (644). Jordan gondolkodásmódja a regény cselekményének idejét figyelembe véve talán kevésbé meglepő: a 19. században általános tendencia volt, hogy a nőket testiségük, szexualitásuk, vagy annak hiánya határozta meg; ez pedig Grace – egy bűnösnek talált, alsóbb néposztályba tartozó nő – esetében sokszorosan igaznak bizonyul. Mi sem szemlélteti ezt jobban, mint hogy a gyilkossági ügy kapcsán az „érdekli [...] igazából – az urakat meg az úri hölgyeket is”, hogy az akkor 16 éves Grace „szeretője [volt-e James McDermottnak], s még ők maguk se tudják, hogy igent vagy nemet szeretnének-e válaszképp” (46). Környezetének perverz érdeklődése – legyen szó akár a híres gyilkosságokat emlékkönyvbe gyűjtő Igazgatónéról, akár az orvosokról a Tébolydában, vagy a börtön káplánjáról” (514) –, valamint Dr. Jordan gondolatainak nyelvezete és jellege éles kontrasztot alkotnak Grace fejezeteivel. Narratívájának lírai szépsége, eszmefuttatásainak gyakran kifejezetten filozofikus színezete – „ha mindenkit bíróság elé állítanának a gondolatai miatt, mindannyian akasztófán végeznének” (529–530), jegyzi meg egyszer Jordannek –, éleslátása és intelligenciája a regény egészében szembetűnő. Főhősén keresztül Atwood rámutat a nők személyiségét binárisan ellentétes kategóriákba soroló tradíció helytelen mivoltára: az, hogy Jordan doktor maga is ezekhez folyamodik, visszás hatást kelt a modern olvasóban, aki számára egyértelmű, hogy Grace lelkivilága sokkal összetettebb annál, mintsem hogy leírható legyen azokkal a szűkös, egysíkú definíciókkal, amelyeket ráerőltetnének.

Jordan kihívásnak tekinti Grace megfejtését, története megértését, ám értelmezési kísérletei rendre meghiúsulnak: a főhős elillan az alakját korlátozó besorolások elől. A börtön félhomályában Grace-re tekintve az orvos kolostorba zárt apácát, várbörtönben senyvedő szüzet, „sarokba szorított nő[t]” (98) lát, s megállapítja, „minden olyan volt, amilyennek lennie kellett”; ám a fénybe kilépve leendő páciense rögtön meghazudtolja elképzeléseit: „a tekintete cseppet sem volt őrült. In-

kább nyíltan méregette [...], mintha Simon lenne a vizsgálat tárgya, nem pedig ő” (99). Érzése aligha véletlen: a történet előrehaladtával az olvasónak egyre inkább az a benyomása, hogy hiába Dr. Jordan az, aki felteszi a kérdéseket, beszélgetéseik során Grace tud meg többet a doktorról. Kiszolgáltatottsága ellenére úgy tűnik, Grace javára billen az erőegyensúly: kettejük közül neki nincs már veszítenivalója, azt pedig gondosan megválogatja, hogy a kevésből, ami megmaradt neki – az álmaiból és a gondolataiból – mit hajlandó elárulni. A főhősnő pontosan tisztában van vele, hogy hozzá „csak az jön be, aki akar valamit” (64), ez a tudás pedig nem várt hatalommal ruházza fel az orvossal szemben, akivel kapcsolatban eleinte jelentős fenntartásai vannak („Ez egy gyűjtő. Azt képzeled, elég egy almát odaadnia, s aztán betehet a gyűjteményébe” 69), később azonban felismeri a beszélgetéseikben rejlő potenciált. Míg a tárgyalások során mások adták „szájába [...] a saját szavakat”, s Grace mintha be lett volna zárva egy „babának a belsejébe”, melyből „az igazi hangja nem hallatszott ki” (491), most a maga tempójában, a maga módján adhatja elő történetét – megnyílik Jordan előtt, akár egy barack, mely túlérrett, s magától szétnyílik (115). Ám ahogy a „barack belsejében ott van egy mag”, úgy Grace részletekben gazdag története is egy lappangó, elnyomott, elhallgatott középpont köré fonódik, melyet Dr. Jordan is megsejt: „nyugtalanítja a gondolat, hogy Grace emlékeinek sokasága lehet egyfajta figyelemelterelés is, ami elvonja az elmét egy rejtett, de kulcsfontosságú tényről” (304).

Grace meséje, „édes, de veszedelmes” (694) szirénéneke minden gyanúja és óvatossága ellenére rabul ejti Jordant, aki kénytelen beismerni, hogy képtelen megőrizni szakmai távolságtartását. Különösen Grace abortuszba belehalt barátnője, Mary Whitney története rázza meg. Ezt hallgatva Jordan túlságosan is közel kerül Grace-hez, s így elvész a részletekben: minden elejtett utalásnak, minden álomnak és emlékfoszlánynak jelentőséget tulajdonít. Végso tanácsaltalanságában hiába próbál Grace egykori ügyvédjét felkeresve, valamint a gyilkosságok helyszínére ellátogatva igazolást szerezni a nő szavainak, minden ígéretes nyom zsákutcának bizonyul: „semmi sincs bizonyítva. De az ellenkezője sem” (642). Az olvasó és a néző számára sokkal hamarabb nyilvánvalóvá válik, hogy Jordan okkal érzi úgy, délibábokat kerget: mi, akik már a kezdetektől fogva bepillantást nyerünk Grace gondolataiba, jól tudjuk, hogy megbízhatatlan elbeszélővel van dolgunk – sőt, erre a tényre sokszor maga Grace is figyelmeztet: „Maglehet, hogy hazudni fogok magának” (70). Az *Alias Grace* tulajdonképpen sosem állítja, hogy főhőse és narrátora teljességgel szavahihető volna; valójában sokkal lényegesebb kérdés az, hogy vajon miért *nem* őszinte Grace – hogy vajon szándékosan vezeti-e félre Simont és hallgatóságát.

Grace egykori ügyvédje a következő választ adja Simonnak: „Azt kérde, Grace vajon hazudott-e magának? Hadd fogalmazzak másként: Seherezádé hazudott? Ő maga úgy gondolta, nem; a meséit nem lenne szabad az Igaz és a Hamis szigorú kategóriáiba besorolni. [...] Lehet, hogy [...] csak azt mondta el önnek, amit szükséges volt elmondania ahhoz, hogy a kívánt eredményt elérje [...] szórakoztatni a szultánt” (623–624). Felvetését Grace néhány elejtett megjegyzése is alátámasztani látszik: a sorozat utolsó részében, szabadulása után írott levelében Grace arról számol be Jordannek, hogy férje „éppoly lelkesen akart hallani [...] szenvedéseiről”

(750), mint az orvos, s hozzáteszi, hogy „ahogy Mr. Walsh esetében, úgy lehet, hogy a mi beszélgetéseink során is változtattam a történeteim egy-két részletén, hogy jobban megfeleljenek annak, amit érzésem szerint maga hallani akart” (6. ep. 39:45). Ám mindez csupán azt sugallja, hogy Grace tudatosan módosított az elbeszélésén – arra, hogy ezt miért teheti, a „szultán szórakoztatása” csupán egy a lehetséges válaszok közül. Grace traumájának működéséből kiindulva teljesen más megoldásra lelhetünk – az ugyanis kétségtelen, hogy Grace amnéziája traumatikus eredetű: gyökere pedig az a „szörnyű sokk”, melyet a főhős Mary Whitney elvesztésekor elszenvedett. Grace képtelen feldolgozni Mary halálát, s a trauma hatására történik meg első emlékezetkiesése, mely Nancy Montgomery gyilkosságakor megismétlődik. Grace tudata hiába próbálja meg eltemetni az emlékeket, elméjének tudattalan rétege igyekszik megbirkózni a feldolgozhatatlannal: asszociációk hatására váratlanul törnek rá a halállal, Maryvel, Nancy holttestével és a gyilkossággal kapcsolatos képek, melyek meglepik az olvasót és a nézőt, és kiszakítják a történet síkjáról. Az Igazgatóné szőnyegére hímzett virágokról Mr. Kinnear káró kártyái, azokról pedig „vaskos, megfojtott nyelvek” (47) idéződnek fel Grace előtt; a „gyilkosnő” szóról pedig az jut eszébe, „úgy susog, mint a tafotaszoknya, amikor a padlót söpri” (38) – a sorozat e szavak hatását azzal is fokozza, hogy az elhangzásukkor pergő képsorokon Nancy testét vonszolják. A Netflix-adaptáció jelentős eredménye, hogy magával ragadó képi világával képes kiegészíteni – olykor konkretizálni, olykor pedig tovább árnyalni – a regény sejtelmes szövegét, melyből rengeteg részletet szó szerint vesz át. Bravúros megoldás például, hogy az aktuális idősíkból játszódó jelenetek linearitását hirtelen felvillanó, erőteljesen oda nem illő, olykor brutális képek törik meg, ezáltal is érzékeltetve Grace töredékes belső világát.

A sorozat vizualitásának lényeges eleme a párhuzamosság és a ciklikusság – ezt pedig nem csupán a Grace beszéde során elő-előtűnő, gondolataiba befurakodó álom- és emléktöredékek szemléltetik, hanem a különböző, egyszerre elképzelhető lehetőségek felvillantása is: főhősnőnk, azon tűnődve, „mit [mondjon] Jordan doktornak arról a napról” (490), eljátszik a múlt lehetséges alternatíváival. Tény tehát, hogy Grace megmásítja a meséjét, s részleteket próbál feltalálni hozzá, melyek koherenssé tennék azt – ám az közel sem biztos, hogy ezzel Jordan szórakoztatása és/vagy becsapása a célja. Talán azért igyekszik olyannyira egységbe foglalni memóriája foszlányait, hogy az elmondás aktusa által saját magát – saját, megaláztatás és megrázkódtatás által szétszabdalt identitását – is összerakja: „ma folytatnom kell a történetet. Vagy a történetnek kell folytatnia engemet, belevinni önmagába, az ösvényen, amit végig kell járnom [...]. Amikor az ember egy történet közepén jár, az még nem is történet, hanem csak zűrzavar, sötét morajlás [...]. Csak később lesz belőle valami történethez hasonlatos. Amikor az ember elmeséli, saját magának vagy valaki másnak” (495). Meséjének szövevényeiben azonban Dr. Jordan épp annyira képtelen kiigazodni, mint Grace maga – részben ezért, részben pedig a bizottság nyomására, mely Grace kiszabadítását sürgeti, feladja saját módszerét, és beleegyezik abba, hogy páciensét a rejtélyes Dr. DuPont hipnózisnak vesse alá, s így férjenek hozzá emlékeihez.

A sorozat élményét nagyban fokozza a főhőst megformáló Sarah Gadon játéka: hitelessége: az említett nyitójelenetben, melyben Grace elsorolja, mi minden is

ő, a színésznő mimikája precíz változtatásával illusztrálja az összeegyeztethetetlennek tűnő személyiségjegyeket, melyeket Grace-re aggattak. Alakításának, de magának a sorozatnak is tetőpontja a hipnózis-jelenet, melynek során Dr. DuPont és Dr. Jordan a bizottság tagjai jelenlétében faggatja a transzállapotba került Grace-t; a hallgatóság pedig megkapja a „szörnyeteget”, ami „[kellett] nekik” (56). A titokról, úgy tűnik, lehull a lepel: a valódi tettes, aki alkalmanként – legfőképp pedig a gyilkosságok elkövetéséhez – kölcsön vette Grace „porhüvelyét” (663), s aki benne elrejtőzve él, nem más, mint Mary Whitney. Habár ezt a fordulatot – Dr. Jordannel egyetemben – elsőre talán megrökönyödéssel fogadjuk, a meglepettséget hamar felváltja a felismerés; ahogy Mary, *alias* Grace, „új, vékony hangján” (659) kitölti Grace történetének hézagjait, s eloszlatja a homályt, a kirakós darabkái összeállni látszanak. Úgy tűnik, egy csapásra értelmet nyernek a regény során finom érzékkel elhintett utalások, melyek Grace személyiséghasadására mutatnak: ilyenek például visszaemlékezései az elmeógyógyintézetre, ahol megpróbálta „gonдозói” értésére adni, hogy „nem vagyok bolond, nem én voltam” (52), hanem „[ő] volt, ő tehet róla” (54); vagy amikor később így fogalmaz: „amikor az ember megőrül, nem megy máshová, marad ott, ahol volt. S valaki más jön be” (57). A regény – egyébként minden tekintetben kiváló, Csonka Ágnesnek köszönhető – magyar fordításában sajnos olykor elsikkadnak az ilyen apró jelek, ez azonban a fordítónak semmiképp sem róható fel. Míg az angol nyelvű mű képes olyan szerkezetekkel utalni Mary jelenlétére, melyekkel nem konkretizálja, nem teszi teljesen nyilvánvalóvá, kiről lehet szó – „*her fault*” – a magyar nyelvben ez nem megoldható anélkül, hogy kifejeznénk, pontosan ki is „ő”.

Jordan meglepettségét hamarosan gyanú váltja fel: elképzelhetetlennek találja, hogy Mary szelleme megszállta volna Grace-t (holott ez a bizottság egyes tagjainak kifejezett meggyőződése, s akár a nézőben és olvasóban is felmerülhet), de páciense személyiséghasadásának lehetőségét is fenntartásokkal fogadja. Hitetlenkedése legalább akkora csalódást jelenthet Grace számára, mint egyik első kérdése, mely a „szeánsz” során kibukik belőle: „Kérdezze meg tőle [...], hogy volt-e valaha viszonya James McDermott-tal. – [Dr. Jordannek] nem állt szándékában feltenni ezt a kérdést [...]. De most jön rá: hát nem ez az, amit a leginkább tudni akar?” (657) Jordan kérdése fordulópont: ettől kezdve a válaszokat már nem az a Grace adja, akit eddig hallgattunk, helyébe valaki más – állítása szerint Mary Whitney – gúnyos, kíméletlen és dühös hangja lép. Ahogy Jordanban, úgy bennünk is felmerülhet a kérdés: miért ne lehetne ez a hang is Grace-é? A sorozatban ugyanis a szeánsz után Jordan eltűnődik azon, „hogya a [hipnotizáció] talán lehetőséget ad a nőknek arra, hogy kimondják, amit gondolnak” (6. ep. 28:55). Van okunk feltételezni, hogy Jordan ennél közelebb sosem állt az igazsághoz: mi, nézők és olvasók, akik mindvégig többet látunk az orvosnál, tudjuk, hogy Dr. DuPont nem más, mint Grace régi barátja, Jeremiah, a szemfényvesztő házaló – mely tény a hipnózis valódiságát erőteljesen kétségbe vonja –; s tudjuk, hogy Grace nincs teljesen meggyőződve arról, szeretné-e visszakapni emlékeit (632). Ezekből következően pedig nagyon is elképzelhető, hogy Grace – aki tisztában van vele, hogy hallgatósága úgyszemint fog hinni neki –, inkább úgy dönt, megadja nekik a misztériumot és vulgáritást, amelyre vágnak, egyúttal kihasználva az alkalmat, hogy tükröt mutasson

azoknak, akik lelkében és életében perverz érdeklődéssel kutakodnak – hogy vizsgázza bíraskodó, felügyelő tekintetüket, még ha csak „a fátyol alól” is. Grace tekintete a sorozatban különleges szerephez jut: amint a záróképekben kiteríti és megcsodálja ágyterítőjét – az elsőt, melyet saját magának készített, s melynek közepébe Marytól kapott alsószoknyájából, börtönbeli hálóingéből s Nancy ruhájából is hímez darabokat, hogy „így majd mind együtt [legyenek]” (756) –, az a benyomásunk támadhat, hogy Grace számára talán mégis összeállt a történet; hogy talán mégis ő az egyetlen, aki mindvégig látta a teljes képet. E végső jelenet tökéletes keretet alkot az elsővel: a sorozat a főhős tekintetével nyílik és zárul. A tükör helyett azonban Grace ezúttal egyenesen a szemünkbe néz, s ahogy pillantása felénk fordul, abba beleborzongunk – hiszen rajtakaptak bennünket: tekintetünket legalább annyira tolakodónak, kíváncsiságunkat olyan gátlástalannak érezzük, mint az összes többi szereplőét. Fáj a felismerés, hogy mi magunk is bizonyítjuk, „a gyilkos fontosabb, mint a meggyilkolt, [mert] azt jobban megbámulják” (492).

Az *Alias Grace* nem hagyományos krimi, így azokra, akik detektívtörténethez méltó, minden szálát elvarró befejezésre számítanak, csalódás vár: a legnagyobb rejtélyre, Nancy meggyilkolásának valós körülményeire – „A kendő ölte meg. Kezek húzták” (661) – sosem derül fény. Atwood nem tud és nem is akar igazságot tenni Grace Marks ügyében, regénye pedig sokkal több kérdést vet fel, mint ahányat megválaszol. Meddig lehet elmenni a törvény és az igazság nevében? Hol ér véget a bűntény felderítése, és hol kezdődik a feltételezett elkövető lelkében való vájkálás? És legfőképp: miért Grace szenvedései és megaláztatásai érdekelnek mindenkit a leginkább? Amennyiben elfogadjuk, hogy „az ember az, amire emlékszik” (668), kicsoda Grace Marks? Az egyetlen felelet, mellyel Atwood műve s a belőle készült sorozat szolgálhatnak, nem más, mint hogy ezt csak Grace tudhatja, és ez így is van jól. (*Jelenkor*)

NOVÁK ZSÓFIA

## *Dráma az anyaméhben*

IAN MCEWAN: *DIÓHÉJBA ZÁRVÁ*; FORD. LUKÁCS LAURA

Ian McEwan tizennegyedik regényével izgalmas feladatra vállalkozott, a *Hamlet* újraírására a még meg sem született gyermek szempontjából. Bár már sokan és sokszor feldolgozták a dán herceg történetét (pl. Iris Murdoch: *The Black Prince*), hasonlóan szokatlan és mégis az eredeti drámát ennyire hűen követő műre még talán nem volt példa. McEwan arra a nélküle talán soha fel nem merülő kérdésre keresi a választ, hogy milyen lenne a *Hamlet*, ha a főszereplő az anyaméhből figyelne, ahogy nagybátyja és anyja apja meggyilkolását tervezgetik.

Ha a *Hamlet*re gondolunk, valószínűleg szinte mindannyiunknak a szállóigévé vált és ezért már-már elkopott kérdés jut eszébe: „Lenni vagy nem lenni”. Gondolkodhat ezen egy magzat, és ha igen, akkor számára mit jelent a „lenni”? McEwan Hamletje már nyolc hónapja lakója anyja méhének, és ez idő alatt igen sokat meg-