

## Amnéziás szabadság S.J. Watson *Miel?tt elalszom* című domestic noirjában

### Absztrakt

A domestic noirban, ahogy S. J. Watson regényében és annak filmadaptációjában is, a női szereplők az ágencia új formáját demonstrálják: a huszonegyedik századi középosztálybeli otthonokban a háziasszonyok aktív résztvevői saját életüknek, értően elemzik saját viktimizációjukat, és alternatív eszközökkel küzdenek a változtatás érdekében. A jelen tanulmány Carisa R. Showden feltevésére alapoz, vagyis arra, hogy a női ágencia a bántalmazó kapcsolatokban is kifejlődhet, olyan helyzetekben, ahol talán a legkevésbé számítunk rá. A regény és a film is kiemelt figyelmet tulajdonít a viktimizáció és az ágencia kapcsolatának, azonban a két szöveg eltérő stratégiákat alkalmaz annak bemutatására, hogy az amnéziás főhős, Christine Lucas hogyan küzd egy önazonos és független szubjektum újraalkotásáért.

### Szerző

Zsámba Renáta egyetemi adjunktus, az egri Eszterházy Károly Katolikus Egyetem Anglisztika és Amerikanisztika Intézetében tanít angol-amerikai irodalmat és kultúrát. Fő kutatási területei a 20. századi angol és amerikai bűnügyi irodalom, valamint a kortárs magyar krimi.

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.3>

## Amnéziás szabadság S.J. Watson *Mielőtt elalszom* című domestic noir-jában

„Nincs több büntudat. Nincs több bánat. Nincs több háború. Mostantól szabad vagy” – jegyzi meg Ben diadalittasan az amnéziában szenvedő Christine-nek S. J. Watson *Mielőtt elalszom* (2011) című bestsellerének filmadaptációjában, amely *Amnézia* (*Before I Go to Sleep*, Rowan Joffe, 2014) címmel került a mozikba Magyarországon. Watson regénye a negyvenhét éves Christine Lucas történetét meséli el, aki London egyik külvárosában él, Mike-kal, aki a volt férjnek, Bennek adja ki magát. Christine anterográd amnéziában szenved, minden egyes napon úgy ébred, hogy az agya törli az előző nap összes emlékét, vagyis nem tudja, hogy ki ő valójában, hol dolgozott, vagy egyáltalán van-e családja. Christine egyes szám első személyű narratívájából azonban kiderül, hogy a jelenlegi állapota egy baleset következménye, minden jelennel és múlttal kapcsolatos emlékét az amnézia következtében a férjének hitt volt szeretője, Mike kontrollálja. A fent idézett sorokat Ben, vagyis Mike a film egyik zárójelenetében intézi Christine-hez, miközben a nő videókamerájából kitörli azokat a felvételeket, amelyeket Christine a megelőző három hétben rögzített. A kérdéses jelenet egy szállodai szobában zajlik egy reptér mellett, ahová a pár elvileg azért érkezett, hogy a házassági évfordulóját megünnepelje, azonban a lehangelő környezet láttán Christine gyanakodni kezd. Mike arra kéri Christine-t, hogy próbáljon meg visszaemlékezni arra a pillanatra, amikor legutóbb együtt voltak ugyanebben a szállodai szobában. Annak ellenére, hogy Christine amnéziája meggátolja az információ hosszú távú memóriában való raktározását, elfelejtett emlékei közül mégis beugrik az a pillanat, amikor Mike ugyanabban a szobában bántalmazta. Ekkor a félelemtől vezérelve menekülni szeretne, de Mike útját állja, majd ezt követően elveszi tőle a videókamerát. A szóban forgó jelenet csak egy a sok közül, amely az emlékek és az emlékezet kontrollálását helyezi előtérbe, és ez az, ami a regényben és filmben is meghatározza a hatalmi pozíciót.



*Nincs több emlék, nincs több bánat*

Mike megjegyzése a kontrollal és szabadsággal rendelkező férfi nézőpontjából egyértelműen ironikus, hiszen a szabadság, ahogy Carisa R. Showden fogalmaz, azokat a körülményeket jelenti, amelyek a cselekvést az egyén számára lehetővé teszik (2011: ix), ám az amnéziában szenvedő fél esetében a kettő kölcsönösen kizárja egymást, hiszen az emlékezet elvesztése olyan függési viszonyt hoz létre, amelyben az amnéziás beteg gondoskodásra és irányításra szorul, nincs választása, és képtelen az irányítást visszaszerezni saját élete felett. Christine helyzete tágabb értelemben nők millióinak sorsát idézi meg több évszázadra visszamenőleg, valamint a huszadik századi feminista törekvések nézeteit is visszahangozza. Simone de Beauvoir *A második nem* című könyvében azzal érvelt, hogy a női ágencia a férfiéhez képest csak másodlagos lehet, és kizárólag a nő férfihoz való kapcsolatának függvénye. Beauvoir szerint az ágencia egy adott helyzetben történő választás lehetőségét jelenti, amely az emberi lét egyik megnyilvánulása. A nőket azonban megfosztották ettől a kiváltságtól, mivel a társadalmi konvenció a férfiakat az értelem, a racionalitás és a logika képességével, míg a nőket a természettel, a sérülékenységgel és a racionalitás hiányával azonosította. Tehát a tudatos cselekvés képessége „a férfi habitusában keresendő, abban a viselkedési mintában, amelyet a piacgazdaság ideális típusával azonosítottak: a férfi az az autonóm szereplő, aki független, és kizárólag a saját erkölcsi és szociális helyzetéért felel” (Evans 2013: 51-52.).

Showden monográfiája, a *Choices Women Make* (2011), behatóan elemzi a házasságon belüli erőszak és a női ágencia, más szóval a cselekvési képesség kapcsolatát. A szerző részben azt kifogásolja, hogy „habár a szubjektum legfeministább elmélete bizonyos mértékben a társadalmi konstrukcionizmuson nyugszik, ez az elmélet gyakran egy modernista középpont megtartására összpontosít, a szubjektum esszenciájának ideáljára támaszkodik a konstrukción túl” (2011: x). Véleménye szerint „az ágencia feminista megközelítésében szinte feloldhatatlan feszültséget okoz az a félelem, hogy a szubjektum fogalmának legalább egy félig esszencialista meghatározása nélkül az ágencia, amely a feminista törekvések alapvető eleme, elveszik” (2011: x). Az ágencia modernista koncepciójának hagyományos felfogása szerint még egy konstruált szubjektum is szükségét érzi annak, hogy felszabadítsa magát. Azonban meglátása szerint bármilyen esszenciális kategóriára való törekvés sikere kétségbe vonható, amennyiben számításba vesszük a nők közötti különbségeket és a társadalmi nemi identitás (gender) politikai természetét (2011: x). Szerinte az

ágencia koncepcióját csak akkor érthetjük meg igazán, ha a cselekvést végző individuumot azokkal a feltételekkel együtt vizsgáljuk, amelyek számára az önértelmezést megteremtik (2011: ix). Az ágenciát nem a szabadság vagy az autonómia (egyéni törekvések és alkati adottságok) szinonimájaként értelmezi, mivel csak a két koncepció együttes érvényesülése teremtheti meg az egyén számára a cselekvés képességét, ezért az ágenciát egyrészt mint folyamatot, másrészt mint képességet határozza meg, melyek az egyén időbeli és kapcsolati körülményei hatására változnak (2011: ix). Showden úgy gondolja, hogy „a cselekvésre való képesség megítélésének problémája a szubjektíváció fogalmának ellentmondásosságából fakad, az egyén vagy áldozat, aki képtelen a saját helyzetét tisztán látni, vagy hős, aki egyénileg vagy segítséggel képes saját magát felszabadítani” (2011: x). A szerző szerint az ágencia éppen a két pólus közötti átmenetben található, és úgy véli, hogy a cselekvés képessége a strukturális determinizmus és az önrendelkezés közötti térben mozog (2011: x). „Az ágencia az ellenállás egyik formája, abban az értelemben, amely a cselekvő egyén számára előnyös módon teremti meg és rendezi újra az életkörülményeket, illetve azoknak a feltételeknek átfogó megértéséhez járul hozzá, amelyek egyrészt a cselekvést korlátozzák, másrészt az adott helyzeteknek megfelelő reakciókat eredményezik” (Showden 2011: xi).

Bár Showden könyve messze túlmutat ennek a tanulmánynak a fókuszán, hiszen elemzésének jelentős részét az empirikus kutatások eredményei határozzák meg, a már fentebb említett kritikai észrevétel, melyet a bántalmazó kapcsolatokról írt második fejezetében fejt ki, s amely a jelen elemzésnek is az egyik pillére, azon a tézisen nyugszik, hogy az ágencia és a viktimizáció egymással kölcsönhatásban lévő, és korántsem egymást kölcsönösen kizáró kategóriák (2011: 38). A domestic noirban, így Watson könyvében és annak filmadaptációjában is meghatározó motívumként jelennek meg a női áldozatok cselekvési képességének lehetőségei és annak korlátai, azonban a regény és a film eltérő stratégiákat alkalmaz ennek ábrázolására.

A domestic noir, amely a bűnügyi irodalom egyik legújabb és jelenleg talán a legnépszerűbb műfaja az angolszász országokban, a 2010-es években robbant be a könyvpiacra és ezt követően a filmiparba. A legismertebb szerzők könyvei – Gillian Flynn *Holtodiglan* (2012), Paula Hawkins *A lány a vonaton* (2015), Susan Harrison (írói neve A. S. A. Harrison) *A néma feleség* (2013) vagy Liane Moriarty *Hatalmas kis hazugságok* (2014) című regénye – a kiadást követően egyaránt bestsellerek lett, majd ezt követően Flynn és Hawkins regényeinek filmadaptációi (Harrison regényéből is várható film) és a Moriarty könyvéből készült HBO sorozat igazi világsikert hozott. Steve John Watson, akit S. J. Watson szerzői néven ismert meg a közönség, 2011-ben adta ki a *Mielőtt elalszom* című domestic noirját, amely a fenti szerzők könyveihez hasonlóan hatalmas sikert aratott az azonos című filmadaptációjával együtt. Ennek ellenére Watson regényét a kritikai recepció a fentebb említett szerzőkkel ellentétben meglehetősen elhanyagolta annak ellenére, hogy a domestic noir sikertörténetének egyik első állomása volt.

A műfajt a brit regényíró, Julia Crouch keresztelte domestic noirnak 2013-ban, miután a bűnügyi irodalom palettáján nem talált olyan kategóriát, amelybe saját könyvei beleillettek volna. A névadó akkor egy rövid blogbejegyzésben úgy fogalmazott, hogy a domestic noir a női sorsot és a nők

elleni erőszakot nem a külvilág ismeretlen démonaiban, hanem az otthoni terekben szemlélteti. Abból a feminista nézőpontból indul ki, hogy az otthon nem feltétlen melegséget és biztonságot jelent a nők számára, hanem épp ellenkezőleg, a ház kihívásokkal és veszélyekkel teli hely a benne élők számára. Az első komolyabb műfajkritika 2018-ban jelent meg Laura Joyce és Henry Sutton szerkesztésében a következő címmel: *Domestic Noir. The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. A kötetben szereplő tanulmányok messze túlmutatnak Crouch rövid műfajleírásán, a domestic noir helyét a bűnügyi irodalom hagyományainak és műfajtörténetének mentén, sokszor komparatív elemzéseken keresztül definiálják. A domestic noir a nő nézőpontjából ábrázolja azokat a témákat, amelyek a női szerepekkel és léttel szoros egységet alkotnak: család, anyaság, gyerekek, szerelem, szex és árulás. A helyszín kiemelt figyelmet érdemel, az otthoni terek és az életmód legalább annyit elárulnak a szereplőkről, mint a tettek és a szavak. A regények azt az alapvetést ássák alá, hogy az otthon a biztonság és a menedék jelölője. Az otthon egyszerre változhat ketreccé, kínzókamrává vagy az érzelmi zsarolás börtönévé (2018: vii). Fiona Peters szerint maga a kontroll, illetve a szereplők kontrollhoz való viszonya kulcsfontosságú szerepet játszik a műfajban: „a szereplők kétségbeesett menekülése a kontroll elől, illetve más szereplők határozott kontrollálása” (2018: 14).

Mivel a domestic noir a bűnügyi irodalom műfajainak szerteágazó labirintusában még keresi a saját útját, gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy a kritika két másik nagy műfaj, a krimi és/vagy a thriller alá sorolja. Mivel a krimi vagy bűnügyi regény már önmagában is gyűjtőfogalom, amely a benne foglalt műfajok teljes arzenálját lefedi, a domestic noir besorolása krimiként nem melléfogás. Ennek ellenére, ahogy Peters is fogalmaz, ezzel a gesztussal egy feltörekvő műfajt jól látható határvonalak nélküli olvasztótégelybe dobunk, vagyis a krimi és a thriller közötti különbséget <sup>[1]</sup> többek között azért is fontos meghatározni, hogy az egyik műfaj ne olvadhasson föl reflektálatlanul a másikban (2018: 12). A domestic noir és a klasszikus thriller között húzódó választóvonal kijelölésénél elsősorban azt a közeget szükséges megvizsgálni, amelyben a történetek mozognak. A klasszikus thriller világát, például Richard Condon *A mandzsúriai jelölt* (1959) című könyve és John le Carré regényei esetében, különösen *A kém, aki bejött a hidegről* (1963) című könyvben nem az intim, otthoni szféra, hanem a kémek, nagyvállalatok, politikai rendszerek és az árulás határozza meg (Peters 2018: 13). Más kérdés azonban, hogy a thriller egyes alkategóriái, mint az 1940-es években feltörekvő házassági- és amnézia-thriller, például Patrick Hamilton *Gas Light* (1938) című thrillerje, vagy Graham Greene *A félelem minisztériuma* (1943) és Margery Allingham *Traitor's Purse* (1941) című regényei, vagy más bűnügyi irodalmi irányzatok, mint a noir krimi, vagy a noir thriller mennyire befolyásolják a domestic noirként címkézett szövegeket, vagyis a műfaji határokon átívelő elemek mennyire formálják át akár a régi, akár az új műfajokat. Ahogyan az elmúlt harminc-negyven év kutatásai is bizonyítják, lehetetlen letisztult műfajokról beszélni vagy a populáris irodalom regiszterében szaporodó műfajokat statikusnak nevezni. Thomas Leitch (2020) a *The Typology of Detective Fiction* (1966) című Todorov-tanulmányt olvasta újra ahhoz, hogy bebizonyítsa, Todorov megállapításai nemcsak idejétmúltak a mai kritikai diskurzusban, de logikai buktatókat is tartalmaznak. Leitch tanulmánya többek között azt kifogásolja, hogy Todorov figyelme kizárólag három divatos

műfajra koncentrált – a whodunit (klasszikus detektívregény), a klasszikus thriller és a suspense-regény műfajokra – ezzel is kizárva számos más népszerű trendet, például a pszichológiai thrillert, de az egyes műfajokon belül jelentkező változatokat is figyelmen kívül hagyta. Ahhoz viszont, hogy feltérképezzük a domestic noir egyéb műfajokhoz való viszonyát, nem mellőzhetjük az irodalmi hagyományok és a műfajtörténeti előzmények sokszínűségét, hiszen a segítségükkel árnyaltabb kép rajzolható, amely a szigorú korlátok kijelölése nélkül a domestic noirt párbeszédbe hozza más trendekkel.

Habár ez a tanulmány nem adhat pontos képet minden egyes irányzat jellegzetességéről, a teljesség igénye nélkül azokat a modelleket és műfajokat szándékozom megemlíteni, amelyek Watson könyvében és annak filmadaptációjában is tetten érhetőek. Így a női gótika, a „whodunit”, a házassági és az amnéziathriller, valamint a noir és a pszichothriller modelljeit és stílárius elemeit ötvözte a szerző ahhoz, hogy a modern, középosztálybeli otthonokban rejtőzködő, de átlagosnak látszó szörnyűségekről, a nők félelméről és kiszolgáltatott helyzetükről szóljon. A reménytelennek, sőt halálosnak ígérkező körülmények azonban alternatív megoldást kínálnak az amnéziában szenvedő Christine Lucasnak, ami ha végleges megoldást nem, a változtatás lehetőségét mindenképp előidézi. A regény narratíváját Christine amnéziája kontrollálja, és épp ez a mentálisan kiszolgáltatott állapot alapozza meg a cselekvőképesség lehetőségét és stratégiáját a regényben.

A klasszikus krimivel ellentétben a domestic noirban nem a bűnténynek a nyomozás narratíváján keresztül megvalósuló racionális megoldásán és rekonstruálásán van a hangsúly, hanem a jelenen, az események láncolatán és a karakterek pszichés állapotán. Watson könyve azonban másképp pozicionálja a múlt és jelen kapcsolatát, hiszen a Christine betegségét okozó, múltban elkövetett bűntett legalább annyira fontos szerepet játszik a filmben ábrázolt jelen idősíkjában és a főhős valódi identitásának helyreállításában, mint az aktuálisan megtörténő események. Míg a klasszikus krimiben a bűntett története, vagyis a múlt (Todorov 1966: 44) elsőbbséget élvez a jellel szemben, amelyet a nyomozás folyamata határoz meg, a thrillerben éppen a jelenben zajló akció kerekedik felül a múltbeli eseményeken, és a múltba tekintést a várakozás váltja fel (47). Az 1940-es években felfutó amnézia-thriller elbeszélési szerkezete azonban egyforma jelentőséget tulajdonít a jelenben és a múltban történt bűncselekmények felderítésének. Ezekben a történetekben az amnézia elválaszthatatlan a nyomozástól, az emlékezés képességének visszaszerzése a cselekmény nélkülözhetetlen elemévé válik kifejezetten azért, hogy a titkokra, rejtélyekre és bűncselekményekre fény derüljön. A múlt felidézésének meghatározó szerepe azonban abban áll, hogy a főhős kivédje a jelenben rejtőzködő veszélyeket (Stewart 2006: 60). Míg a klasszikus krimiben az események ok-okozati összefüggését a detektív logikai érvelés mentén rekonstruálja, a thrillerben rekonstrukció helyett a linearitás lép életbe, vagyis a főhős az eseményeket olyan sorrendben kényszerül értelmezni, ahogyan azok megtörténnek, de egy-egy fontos részlet felidézése itt is elengedhetetlenné válik a történet megoldásában és lezárásában. Az amnéziában szenvedő szereplőknél ez a modell megtörik, és a nyomozást végző karakter szerepe a teljes zavarodottságban testesül meg; ez főleg azokban a szövegekben látható, ahol a szemantikus és az

epizodikus memória az autobiografikus memória elvesztésével párosul (Stewart 2006: 64-65.).

Christine helyzete a múlt század amnéziában szenvedő detektívjeire reflektál, mint például Margery Allingham Mr. Campionjára, akinél az emlékezés kényszere egyfajta rémálommá is válik. A nyomozó érzi, hogy valamit tennie kellene, de nem tudja pontosan, hogy valójában mi is az, ami célravezető volna. Azonban meg kell különböztetni a férfi és női detektív figuráját, illetve az amatőr női detektíveket és az átlagos nőket, mivel a múlt század klasszikus detektívregényeihez képest „a női ágenciának új típusait ismerjük meg a domestic noirban, olyanokat, amelyek a nők pillanatnyi helyzetében leginkább célravezetőek lehetnek” (Waters-Worthington 2018: 201). Ellentétben Agatha Christie Miss Marple-jével vagy Dorothy L. Sayers és Margery Allingham felső középosztálybeli amatőr női detektívjeivel, akik vagy a saját karrierjükkel, az ismerőseikkel vagy egy kihívást jelentő bűntény megoldásával foglalkoznak, „ma a középosztálybeli otthonokban átlagos feleségek és háziasszonyok saját viktimizációjukat vizsgálják és értelmezik” (2018: 202).

Amennyiben a szubjektív nézőpontot, a félelmet, a kirekesztettséget és a főhős szerepeinek sokszínűségét vizsgáljuk, tagadhatatlan, hogy a domestic noir, így Watson regénye is, sokat merít a noir thriller stílárius jegyeiből. Annak ellenére, hogy a noir egyébként is szoros kölcsönhatásban áll a thrillerrel, a noir előtag Lee Horsley értelmezésében, ebben a szóösszetételben még nagyobb hangsúlyt tulajdonít a thrillerben már megszokott elemeknek, mint például a túlzott félelem érzése, a félelemkeltés, a szorongás, a feszültség és a főhős sebezhetősége (2001: 8). Horsley *The Noir Thriller* (2001) című monográfiája a noirt inkább rugalmas kategóriaként, mintsem különálló műfajként kezeli. Véleménye szerint, a noir krimire – amely történetileg az amerikai keménykrimi, más szóval ‘hard-boiled’ iskolából merítkezett a két világháború között – vagy film noirra jellemző klasszikus stílárius jegyek egyáltalán nem merítik ki az úgynevezett noir vízió lehetőségeit, ezért a könyvében olyan brit és amerikai szövegeket elemez a klasszikus korszaktól a neonoirig, amelyek a noir kritikai apparátusát gazdagítják (Horsley 2001: 7). Talán nem véletlen, hogy épp a noir és a thriller egymás mellé rendelésében véli felfedezni azokat az irányokat, amelyek számára a noir kategóriáját új alapokra helyezhetik. Horsley meghatározásában a noir elsősorban a szubjektív nézőpontot, a főszereplő folyamatos szerepváltásait, a főhős és társadalom közötti végzetes kapcsolatot (amely az elidegenedésében és bekerítésében érhető tetten) jelenti, továbbá azokat a módozatokat, amelyekben a noir társadalmi és politikai kritikát is képes megfogalmazni (2001: 8).

Alain Silverhez és Elizabeth Wardhoz csatlakozva, Horsley is a főszereplő karakterábrázolását helyezi a középpontba, mind a noir krimiben, mind a film noirban, ami két fontos szempontra hívja fel a figyelmet: az egyik „a főhős szubjektivitásának ábrázolása – pontos és pontatlan észlelései, lelkiállapota, vágyai, szorongásai és kényszerképzetei –, a másik a főhősre kiszabott szerepek jellege, vagyis hogy milyen mértékben válik a főszereplő áldozattá, nyomozóvá, vagy bűnössé” (2001: 8). A noir karakterei komplexek és kétértelműek, a főhős könnyedén lépi át a szerepek között meghúzóódó határokat, az áldozat egyaránt lehet bűnöző és nyomozó, vagyis ezekben a történetekben ritkán tapasztaljuk, hogy a meghatározó szereplőknek egyetlen fix identitásuk van. A domestic noir, mintha a hiányzó láncszem lenne a noir történetében, a női

karakterek sokszínűségét, lehetőségeit és korlátait szemlélteti a klasszikus noir és elsősorban a film noir hagyományaival szemben, ahol a női karakterek vagy marginális szerepet játszanak, vagy szörnyszerű, negatív (*femme fatale*) karakterként jelennek meg. [2]

A domestic noir tehát megtartva a szubjektív nézőpontot, a főhős lelki gyötrelmeit és pszichés problémáit tartja szem előtt a klasszikus krimi racionalitásával szemben. A női karakterek felismerik és értelmezik azt a függően alapuló viszonyt, amelyben élnek, és alternatív módszerekkel próbálnak küzdeni ellene, ami egyidejűleg a stabilnak hitt identitásukat is felülírja. A törekvés az autonómiára egy olyan állapot megszüntetését célozza, amely egy hosszan tartó pszichés és/vagy fizikai szenvedés következménye. A domestic noirban a szenvedés mint központi motívum elengedhetetlen feltétele a női cselekvőképességnek, a regények többsége pedig többnyire az elkövetők megbüntetésével és tetteik brutális megtorlásával zárul.

A női sors, tapasztalat és ágencia kérdéseinek ábrázolásában a regény a filmmel ellentétben inkább a múltba tekint, szinte ugyanazokat a problémákat visszahangozza, amelyek a nők életét és önállósodási törekvéseiket jellemezték a tizenkilencedik századtól kezdve. Christine mindennapos küzdelmét és megpróbáltatásait a naplóján keresztül ismeri meg az olvasó, amelyet az orvosa, Dr. Nash kérésére kezd el írni. A regény nyitó fejezete Christine belső monológjával indul, ami a tudattalanul ébredő karakter dezorientáltságát hangsúlyozza. A főszereplő számára, ahogy az olvasó számára is, egy ismeretlen történet veszi kezdetét, amely az amnéziás főhős nézőpontjából rekonstruálja a múltat és értelmezi a jelent. A reggeli ébredést követő zavarodottságot először Ben, majd Dr. Nash igyekszik orvosolni egy rövid találkozás során, amikor visszaadja Christine-nek a naplóját, amelyet a nő a megelőző három héten keresztül írt. Ekkor kezdődik el Christine valódi története, a napló írása és olvasása egyrészt az identitásának folytonosságát teremti meg, másrészt a közelgő veszélyekre is figyelmezteti, még akkor is, ha az amnéziája miatt nem feltétlen bízik saját ítélőképességében.

Dr. Nash instrukciója szerint Christine feladata, hogy minden egyes napról, a kezeléséről, a benyomásairól, az érzéseiről és bármilyen emlékről, ami eszébe jut, feljegyzéseket készítsen. A bejegyzésekből azonban világossá válik, hogy a napi eseményeken túl, az írás tevékenysége a vártnál több régi emlék felidézését indítja be, így a napló átjárást biztosít a múlt és a jelen között. Annak ellenére, hogy a napló több idősíkot köt össze, az első pár naplóbejegyzésben a múlt eseményei nagyobb hangsúlyt kapnak, és ez nem véletlen, hiszen a múltból felidézett fájdalmak és veszteségek idézik elő a jelenben bekövetkező eseményeket. Az írás egyrészt a pszichoterápia egyik formájaként – az orvos és a beteg közötti képzeletbeli beszélgetés alakjában –, másrészt a nyomozás egyik eszközeként jelenik meg a regényben. Az emlékezés képessége egy koherens narratív identitás felépítését teszi lehetővé, ezen felül pedig segít felidézni azt a napot, amikor Christine-t baleset érte. Az írás olyan mértékben stimulálja Christine emlékezetét, hogy a főhős szerepe észrevétlenül elmozdul az áldozattól a nyomozó felé. Az áldozat azon törekvéseiben, hogy önnön elméje és emlékei felett visszaszerezze az irányítást, a női cselekvőképesség jeleire ismerünk, még akkor is, ha ez a cselekvőképesség az amnézia miatt korlátozott.

Watson könyvében az írás tevékenysége és a női lét élménye szorosan összefonódik. Christine naplója a domestic noirból jól ismert témákat boncolgatja: az elnyomott külvárosi háziasszony élete, szexualitás, házasság és anyaság. A napló Christine lelkének legintimebb mélységeibe ad betekintést, őszintén vall az érzelmeiről, magatehetetlenségéről, a börtönszerű otthonban eltöltött napjairól, de legtöbbször a fiáról és az anyaszerepről, aminek minden egyes percét kétségbeesetten igyekszik felidézni. A regényben az írás aktusa mintha egy filmet indítana el Christine fejében, ahol villanásszerűen ugranak be az emlékképek. A felidézésnek ezt a fajtáját a szakirodalom FBM-nek, „flash bulb memory-nak”, vagyis vakuemlékezetnek nevezi (Groes 2016: 23), amely meglepően élesen és tisztán képes felidézni a passzívnak hitt és érintetlenül tárolt önéletrajzi emlékeket. Ezeken a villanásokon keresztül ébred rá Christine arra is, hogy a balesetet megelőzően komoly szakmai karriert futott be, sikeres író volt és doktori fokozatot is szerzett angol irodalomból. Az emlékek feltörését követően azonban Christine mindig bizonytalan, Mike-tól vár segítséget és megerősítést ahhoz, hogy bízhatson magában. Mike azonban vagy hazudik, vagy csak részigazságokat oszt meg Christine-nel, miközben arra hivatkozik, hogy a teljes igazság csak fájdalmat okozna neki: „A kép egyik pillanatról a másikra eltűnt. Kinyitottam a szemem ... Ez igaz? Tényleg írtam egy regényt? ... A napló az ölemből leesett a földre. Lehet, hogy igaz? Ben erről reggel nem mondott semmit. Hogy író voltam. ... azt mondta nekem, hogy titkárnőként dolgoztam, amikor a baleset ért” (Watson 2014: 112). Amikor Christine kérdőre vonja a férfit, válaszként három mondatot kap: „Hagyd ezt. Képzeldsz. Ennyi az egész” (117). Bár Christine igyekszik annak a gondolatnak ellenállni, hogy Mike tudatosan manipulálja az emlékeit, lassanként mégis ráébred, hogy az a passzív, tehetetlen és képzetlen nő, akivel azonosulnia kellene, egy fiktív modell, amelyet a férje talált ki számára.

A Christine valódi foglalkozását övező hallgatás a tizenkilencedik század fordulóján megjelenő tudatos és alkotóvággyal rendelkező nő miatti félelmet idézi, aki, ahogy Elaine Showalter fogalmaz, „ha sikereket ért el akár az irodalomban, akár valamilyen művészeti területen, csak úgy tehette, hogy felrúgta azokat a hagyományokat, amelyekben nevelkedett és hátat fordított az alárendeltség konvencionalitásának” (1977: 225). A regény zárófejezetében, ahogy Christine magatehetetlenül megkötözve ül egy széken Mike-kal szemben, gondolatai ismét visszatérnek ahhoz a tradicionális női szerephez, amelyet a szeretője szerint feltétel nélkül vállalnia kellett volna: „Mondani akarok valamit, de nem tudom kinyitni a szám... A két kezem a hátam mögött, és a lábaim a szék alatt szintén össze vannak kötözve ... Mindig is ezt akarta ... Hogy ilyen legyek. Néma és tehetetlen” (Watson 2014: 446).

Christine nézőpontjából az írás tevékenysége egyszerre jelenti a patriarchális kontrollal szemben tanúsított engedetlenséget, amit titokban kell tartani, és – Sally Ledger szavaival élve – az individuum felszabadítását (1997: 27). Christine bűntudata Charlotte Perkins Gilman *A sárga tapéta* (1892) című novellájának névtelen női narrátorára emlékeztet, aki az írással szintén morális határokat hág át, és akinek a szorongásaiban Christine is osztozik: „Belülről bezártam az ajtót. Ez a napló szigorúan bizalmas. Titokban írom. Hallom a férjem minden mozdulatát... Ha feljön az emeletre, elrejttem a naplót. ... Nem szabad megtudnia, hogy naplót írok. Sem azt, hogyan jutottam

hozzá” (Watson 2014: 49). Az írással kapcsolatos féltelmek később is visszatérnek Christine gondolataiba: „Nagyon ideges voltam, de nem tudom, hogy miért. Mintha valami tiltott vagy veszélyes dolgot műveltem volna a naplóval” (107).

Christine naplója a házasságában megélt kontroll és elnyomás elleni lázadást jelenti, ami a szabadságot és a függetlenséget vívhatja ki számára, bár egy amnéziás beteg esetében ennek az állapotnak teljes megélése szinte lehetetlen. A napló írása és újraolvasása folyamatosan újratерemti az ágencia lehetőségét, azonban Christine állapota meglehetősen leszűkíti a számára elérhető eszközök alkalmazását és a helyváltoztatás szabadságát. Dr. Nash és egy régi barát, Claire nélkül nem képes az emlékei felett visszanyerni az irányítást és a káoszban rendet tenni. A segítő karakterek azonban nem lehetnek ott a történet befejező részében, ahol a főhős életveszélyes helyzetbe kerül. Diane Waters and Heather Worthington úgy véli, hogy a domestic noirban a női főszereplő aktivitása saját maga vagy a családja védelmében olyan szinteket érhet el, ami önmaguk vagy a környezetük számára destruktív hatással lehet (2018: 210). Ahhoz azonban, hogy a múlt rejtelmekre fény derüljön, nem logikai következtetésre, hanem a főhős aktív részvételére van szükség. A regénynek a filmhez hasonlóan szállodai szobában játszódó zárójelenetében a főhős aktív és passzív szerepei összeolvadnak, Christine-nek itt kell szembesülnie azokkal a veszélyekkel, amelyek a naplóírásból eredően folyamatosan fenyegették. Mike brutalitása ellen Christine képtelen védekezni, mégis a félelmet pillanatnyi bizonyosság váltja fel, a múlt emlékei már nem szorulnak külső megerősítésre, kristálytisztá halmazként állnak össze a fejében. A lángokba borult szobában, Christine eszméletvesztését megelőző utolsó mondatai ezért nem feltétlen a kudarc élményét, hanem a megnyugvást, az önfeladás és az erre adott reakciónak a tudatosítását érzékeltetik:

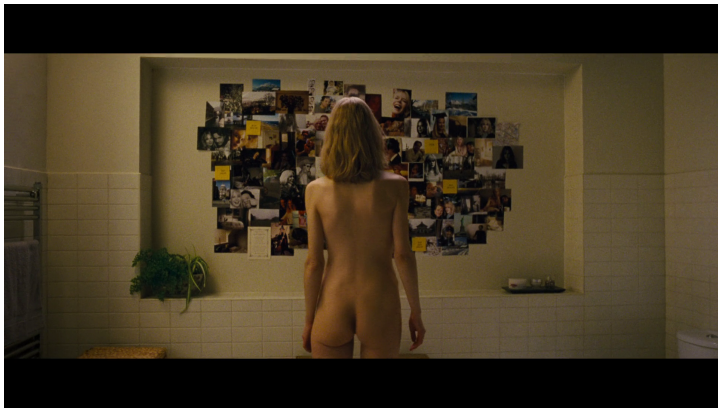
A fiamra gondolok. [...] Aztán Benre gondolok. A férfire, akihez hozzámentem, és akit elfelejtettem. [...] El akarom mondani neki, hogy most, a játszma végén végre emlékszem rá. [...] És – igen – arra is emlékszem, hogy szerettem. És tudom, hogy most is szeretem. [...] Aztán lassan elsötétül minden. Nem kapok levegőt. [...] Számomra nincs happy end. Eddig sem volt, és nem is lesz. Most már ezt is tudom. De nem bánom. Már ezt sem bánom. (Watson 2014: 451)

A regényből készített filmadaptáció a domestic noirban központi szerepet játszó témáknak legalább annyi figyelmet szentel, mint a regény, ugyanakkor kísérletet tesz arra is, hogy a műfaj határait feszegesse, és játékba hozza a kontroll, emlékezet és a high-tech eszközök kapcsolatát, amely az áldozat cselekvési lehetőségeinek új aspektusát is felvillantja. Robert Stam szerint „az adaptációk a forrásszövegeket vitalizálják, hiszen egy jóval szélesebb intertextuális dialógusba helyezik el őket. Az adaptáció ebben az értelemben kevésbé lesz az eredeti szöveg felélesztésére tett kísérlet, mintsem beágyazódás egy élénk dialogikus folyamatba” (2000: 64). Ezzel a megközelítéssel a regény és a filmadaptáció kapcsolata megszabadul attól a kritikai konvenciótól, amely az irodalmi szöveg felsőbbrendűségét hangoztatja és az adaptáció szöveghűségét kéri számon. A két alkotás így egymással párhuzamosan és egymással kölcsönhatásban lévő szöveggként

is elemezhetővé válik anélkül, hogy hierarchikus viszonyt állítanánk fel forrás és adaptáció között.

A filmben a naplót egy videokamera váltja fel, amelyre Christine rövid monológok formájában rögzíti az emlékeit. A napló helyettesítése videokamerával nemcsak praktikus – az írásban rögzített belső gondolatokat aligha lehetett volna másként filmvászonra vinni –, hanem eredeti megoldás is, amely egyúttal egy tágabb kontextusba helyezi a film szövegvilágát, hiszen az emlékek kontrollálásában már nemcsak az emberi tényezők és olyan külső memóriát tároló eszközök játszanak szerepet, mint a napló és a fényképek, hanem a komolyabb technológia is. A film így egyszerre szólítja meg a hagyományos társadalmi nemi szerepekből eredő házassági traumákat és brutalitást a középosztálybeli külvárosi otthonokban, valamint a digitális amnéziából<sup>1</sup> fakadó identitás- és emlékezetkrízist, amelyekben az elszigeteltség érzése és az amnéziás állapot akár jellegzetes tünetként is értelmezhető.

A film a médium kontrollálásából eredő hatalom egyenlőtlen megosztásának kérdéseire összpontosít. A dominancia technológiai formákban testesül meg: a férj fotókat használ arra, hogy egy képzeletbeli múltat fabrikáljon a feleség számára, amíg a neuropszichológus Dr. Nash telefonon instruálja Christine-t, hogy miként kezdjen el az identitása után nyomozni. Az amnézia miatt az áldozat nem ismeri saját élettörténetét, passzívan internalizálja azt a narratívát, amelyet a hatalmi pozícióban lévő férfi karakterek, elsősorban Christine férje hozott létre a számára. A film nyitójelenete azonnal fókuszba hozza a női lét, elszigeteltség és emlékezet relációit egy technológiailag meghatározott környezetben. A kamera Christine-t mutatja, ahogy egy férfi mellett ébred furcsa, zavart állapotban, egy idegen világban, ahol az egyetlen referenciapont a fürdőszoba falán található fényképek, amelyek az életéből kizárólag a férjének hitt Mike-kal közös pillanatait ábrázolják. A fényképek hitelességének és eredetének kérdése a regényben is megjelenik, azonban a fotók csak ebben a vizuális szövegtérben képesek életre kelni és meghatározó szerepet játszani a főszereplő hiányzó identitásának felépítésében. Christine identitása összeolvad a fotókon látott emlékekkel, hiszen a képeken látható alak és a valódi énje között nem tud különbséget tenni. Sebastian Groes azt vallja, hogy „az emlékek nem feltétlen jelentik azokat a dolgokat, amelyeket értelemszerűen mi irányítunk: gyakran az emlékek kontrollálnak bennünket, és ezzel együtt meghatározzák a viselkedésünket és azt, hogy hogyan tekintünk magunkra” (2016: 17). Christine identitásformálása a filmben egyértelműen a technológiai médiumtól függ, amely a fotók esetében egy gondosan összeválogatott képi halmazból áll. Ezért elengedhetetlen azt a kérdést megvizsgálni, hogy ki vagy mi irányítja ezt a médiumot, és ki válogatja a fotókat, amelyekből az amnéziás főhős az emlékeit és a korábbi életét visszanyerhetné.



*Ébredés*

A film első dialógusában Ben (Mike) narratívája tárgyasítja Christine-t és egy előre beállított modellt alkot, amelyhez Christine-nek igazodnia kell: a valóság férfi olvasatában Ben Christine férje; a nő a balesete óta nem emlékszik semmire, az emlékeit az agya csak egy napig képes tárolni. A női emlékezetet ebben az esetben tehát a férfi diskurzusa uralja, amelynek hitelessége megkérdőjelezhetetlen, hiszen a fotók a valóság lenyomatai, azt a múltat ábrázolják, amit a feleség elfelejtett. Christine számára csak egyetlen lehetséges kiút mutatkozik, hogy saját identitását megtalálja: naponta rögzítenie kell az eseményeket, amivel egyrészt a másnap tudatlanul ébredő énjét próbálja helyzetbe hozni, másrészt az előtte álló veszélyekre tudja saját magát figyelmeztetni. A kamerára rögzített felvételek azonban csak töredékesen tudják visszaadni a regényben feltörő emlékeket. A videokamera nem helyettesíti a naplóirásból eredő intimitást és introspekción; a hangsúly elsősorban a folyamatos félelemre és Mike fenyegető magatartására helyeződik.

A kamera napi szintű használata a filmi világ szövegéből kilépve a digitális eszközök emberi emlékezetre gyakorolt hatására és az ebből eredő aggályokra is rávilágít. <sup>[4]</sup> A fentebb is említett *digitális amnézia* terminust a Kaspersky Lab nevű cég alkotta meg 2015-ben, amely azt a jelenséget magyarázza, amikor egy emlék vagy információ külső memóriába történő feltöltés után feledésbe vész, mert a gép tárol és emlékszik helyettünk is (Finley, Naaz, Goh 2018: 170). Habár a kutatók meg tudják határozni, hogy „a belső emlékezetünkben mennyi információt raktározunk el a digitális készülékek jelenlététől függetlenül, az elsősorban válaszra váró kérdés az, hogy a belső emlékezet rendszeres igénybevétele nélkül az új információ befogadásának képessége fokozatosan sorvad-e” (2018: 170). Finley, Naaz és Goh könyve Andrew Hoskins *Archive me! Media, memory, uncertainty* című tanulmányát idézi, amelyben a szerző arra figyelmeztetett, hogy

az emberi és digitális memória összefonódásának növekedése az emlékezetünk feletti kontroll számítógépes hálózatokra való átruházásának potenciális veszélyeihez vezet, amelynek olyan kétes következményei lehetnek, mint a magánélet és biztonság elvesztése, a spontaneitás és az emberi emlékezet képiséma-alkotás visszafejlődése, és az emlékezet önmagunktól való elidegenedése. (2018: 171)



### *Digitális amnézia*

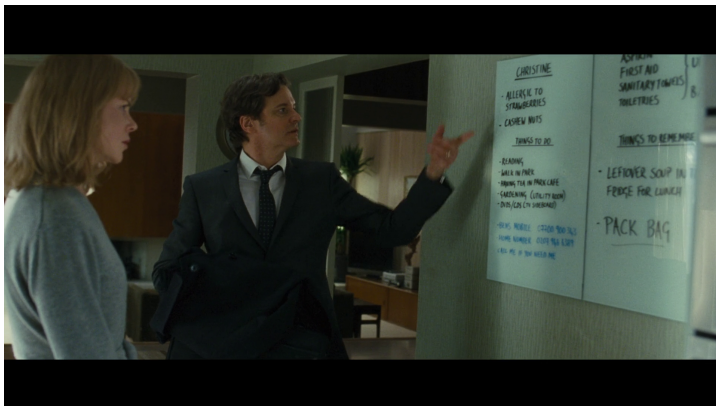
Christine amnéziája túlmutat a filmi szövegen, az individuális szint globális jelenségekhez kapcsolódik, amelyek során a digitális eszközök nélkülözhetetlenné válnak az önmeghatározásban. Ugyanakkor a film ironikusan is reflektál a digitális memória mindennapos gyakorlatára abban a jelenetben, amikor Christine az egyik technológiai médiumban tárolt emléken keresztül jut el egy másik médiumban tárolt emlékhöz. Az emlékek hitelességének megállapítása azonban mégis kizárólag a szubjektumon és annak belső (epizodikus és önéletrajzi) emlékezetén múlik. Ez az eset a fent említett fényképekhez kapcsolódik. Christine minden egyes nap a fürdőszobában rögzíti a felvételeit, fotókkal a háttérben. Amikor egyszer az előző napi videót nézi, arra lesz figyelmes, hogy a felvétel pillanatában teljesen más fényképek voltak a háttérben, mint az adott reggel. Christine azonnal rájön, hogy az eltávolított fotók a saját fotói voltak, amelyeket korábban a férje dolgozószobájában elrejtve talált. Bár nem tudja biztosan, hogy a falon függő fotók eredetiek vagy manipuláltak, arra mindenképp ráeszmél, hogy a nap mint nap látható fényképek a férje róla alkotott történetét alapozzák meg, amiből viszont a saját története hiányzik. Következésképpen a filmben az áldozat cselekvőképesége a technológiai médiumokban tárolt emlékek feletti kontroll megszerzésén múlik, mert ezek a tartalmak határozzák meg a szabadság mértékét is. Ahhoz azonban, hogy Christine a korábbi énjéhez hasonló önazonos és független szubjektumként újraalkossa magát, értenie kell a médium szakaszos és fragmentált természetét, amely megszűri és torzítja az információt.

Dr. Nash a regényhez képest a filmben dominánsabb karakterként jelenik meg, aki minden egyes reggel felhívja telefonon, és elmondja neki, hogy Christine amnéziás, a kezelése alatt áll, majd utasítja, hogy mikor mit csináljon, és használja a kamerát. Habár Dr. Nash egyértelműen Christine felépüléseért küzd, azért, hogy Christine képes legyen a valódi identitását felidézni, funkcióját tekintve mégis hatalmi figura, a kontrollal és tekintéllyel rendelkező férfit testesíti meg, akinek Christine kénytelen engedelmessé válni. Christine a múltjával és a jelenével kapcsolatban elsősorban technológiai adatok formájában kap információt: fotók, videó és telefonhívás formájában. A médiumnak vagy információs csatornának azonban mindig van torzító hatása: a kívánt információt vagy üzenetet jelnek hívjuk, amelyet torzítás vagy zaj módosíthat (Shannon 1998: 447). Ahhoz, hogy a csatornán vagy médiumon átszűrt információt értelmezni tudjunk, képesnek kell lennünk arra, hogy különbséget tegyünk jel és zaj között. Vagyis Christine kénytelen a

szükségtelen vagy hasznavehetetlen információkból a hasznosat megtalálni, ugyanakkor a helyzetét nyilvánvalóan megnehezíti a társadalmi és az információs elszigeteltség, az állandó egyedüllét a házban. Az elszigeteltség érzése, amit a külvárosban elhelyezkedő ház csak súlyosbít, kiemelt szerepet játszik a filmben, ahogy a regényben is. Habár a külső terekről vagy a pontos helyszínről egyáltalán nem esik szó egyik szövegben sem, a regényben Christine többször kommentálja a házban megélt mindennapjait:

A falra szerelt írótablára pillantok, amit Ben megmutatott, mielőtt elment. [...] Eltűnődöm, mi lenne, ha ki tudnám olvasni az egymásra írt szavakat, ha ezzel a szónaptárral visszamehetnék az időben, és felfejthetném a múltam elfeledett rétegeit, aztán rájövök, hogy ha sikerülne is, nem mennék vele sokra. Semmi mást nem találnék, mint két-három szavas üzeneteket, listákat, a vásárolni való élelmiszerek nevét, az elvégzendő házimunkákat. *Valóban ebből állna az életem?* – hasít belém újra a gondolat. *Ennyi volnék?* (Watson 2014: 26)

A film az izoláltság érzését egyrészt külső, másrészt Christine belső perspektívájából szemlélteti. A kamera gyakran mutatja kívülről a házat olyan szögben, mintha az egyetlen ház lenne az egész környéken, és hasonlóan gyakran mutatja Christine mindennapjait is, ahogy Ben az írótablához vezet, amely a napi tennivalókat sorolja, vagy azt, amikor Christine céltalanul bolyong a szobák között.



*Rituálék*

A ház idővel azonban kegyetlen börtönné alakul, ahol halálos veszély és szenvedés vár a női áldozatra. A titok, amelyet Christine amnéziája rejt, a ház fekvése, a közelgő veszély, az erőszakos és drámai események árán kiderített igazság az úgynevezett külvárosi gótika műfajában is megtalálható, melynek ismert példája Anne Rivers Siddons *The House Next Door* (1978) című regénye, ahol a legátlagosabbnak tűnő házak és szomszédok a legrémisztőbb titkokat őrzik. A magányosan álló külvárosi ház a korai gótikus regényekből ismert kísértetkastélyra emlékeztet, ahol a kegyetlen férfi főszereplő kínozza és gyöttri a rabul ejtett nőt, de az elszigetelt ház magányos lakóival a horror műfajnak is kedvelt helyszíne, ahogy Alfred Hitchcock *Daphné du Maurier Rebecca* (1938) című gótikus regényének 1941-es filmadaptációja is illusztrálja.



*Ellopott életek*

A ház ábrázolásában az egyes gótikus jegyek kiaknázása a film előnyére válik, a házban uralkodó sötétség, Christine menekülési kísérlete és Mike agresszív közbelépése az utolsó jelenetek egyikében nemcsak a feszültséget fokozza, de gyakorlatilag megsemmisíti Christine összes próbálkozását az emlékek és a technológiai médiumok kontrollálására. Úgy tűnik, hogy minden korábbi erőfeszítés hiábavaló volt, Christine másnap reggel úgy ébred, hogy nem emlékszik semmire.

A regénnyel ellentétben a film utolsó jeleneteiben egy aktívabb és agresszívebb Christine-t ismerünk meg, aki az életét is képes volna feláldozni saját szabadságáért és azért, hogy a valódi családját visszakapja. A már többször említett szállodai jelenetben Christine nem passzív szemlélője az eseményeknek: amikor Mike brutálisan bántalmazza, visszatámad, majd elmenekül a helyszínről. A film gyakorlatilag azzal a jelenettel véget is érhetne, amikor Christine a mentők megérkezésekor, egy újabb videófelvételen megfogadja, hogy többé nem hagyja soha senkinek, hogy elvegye az életét. Amíg a regényben az író egy bizakodó és az eszméletvesztést követően emlékezni képes főhőssel zárta a történetet, a film utolsó jelenete felülírja ezt az optimizmust. „A filmadaptációk gyakran újabb eseményeket adnak a történetekhez” (Stam 2000: 72), aminek számtalan oka lehet. Christine történetét ehhez képest továbbírja a film. A kórházban ébredést követően Christine csak a fiát ismeri fel, és Claire vörös hajszínén kívül semmi másra nem emlékszik. Ez az érzelmileg túlfűtött jelenet talán felülírhatja mindazt a feszültséget, amit a film Christine küzdelmein keresztül folyamatosan fenntartott, a néző talán még megkönnyebbülést is érezhet, hogy a főhős szenvedései véget értek régi-új családja visszaszerzésével. Azonban a film mégsem ennyire optimista, a tény, hogy Christine szinte semmilyen emléket nem tud a kórházban felidézni, akár kétségbe is vonhatja a kamerára rögzített fogadalmát, az amnéziás állapot időbeni meghatározatlanságát és a tudatos cselekvés képességének fenntartását.

S. J. Watson *Mielőtt elalszom* című domestic noirja és annak filmadaptációja a női lét huszonegyedik századi kihívásait tárja fel. Mindkét műben kiemelt figyelmet kap a nők ellen elkövetett családon belüli erőszak, és ennek következtében fókuszba kerül a női narrátor zavart mentális állapota is. A történet a műfajban megszokott témák felderítésén túl a női agencya lehetőségeire és annak korlátaira összpontosít, azonban a regény és a film más megközelítésben

vizsgálja a viktimizáció és a tudatos cselekvés képességének kapcsolatát. Míg a regény elsősorban a múltba tekint ahhoz, hogy a nők helyzetét és autonómiára törekvését szemléltesse, a film aktívabban kapcsolódik a modern lét kihívásaihoz. Amíg az amnéziában szenvedő főhős számára a regényben a naplórás és a folyamatos önreflexió teremti meg az ágencia lehetőségét arra, hogy Christine Lucas megírassa saját koherens történetét, addig a filmben a digitális eszközök és emlékezet feletti kontroll megszerzése a tét. Ahogy Showden is fogalmaz, a tudatos cselekvés képessége egyszerre jelenti a döntési lehetőségek mérlegelését és magát a döntéshez való jogot (2011: ix). A bántalmazott nők esetében nem annyira a kudarc-siker dialektikája határozza meg a cselekvés képességének a mértékét, mint inkább annak a felismerése, hogy az abúzus tudatosítása milyen módon katalizálja az ellenállást, az öngondoskodást, és a meghozott döntések fényében a szabadság mértékét. Ahogy a domestic noirban, úgy Watson regényében és a filmes narratívában sem a megnyugtató lezárás a cél, ahol a női főszereplő áldozatból hőssé válik, mint inkább az áldozat saját viktimizációjának felismerése, valamint az időbeli körülményektől függően az erre adott válaszoknak és ellenállásnak az ábrázolása.

## Jegyzetek

1. Fiona Peters Val McDermid brit krimiszerzőt idézi, aki szerint a krimi mindig is baloldali, míg a thriller jobboldali politikai nézeteket vallott. McDermid definíciója szerint – amit a kritikusok többnyire szkeptikusan fogadnak, hiszen műfajok közötti határvonalak nem definiálhatók egy végletekig leegyszerűsített keretben – a krimi kritikusan szemléli a status quo-t, gyakran olyan társadalmilag és/vagy politikailag marginalizált karaktereket szólaltat meg, mint például a bevándorlók, prostituáltak, szegények, öregek, és a nincstelenek. A thriller ezzel szemben konzervatív értékekre koncentrál, talán azért, mert a fenyegetés, amely a műfajban magától értetődő, maga a felfordult világ, annak az érzése, hogy az egyént a számára fontos dolgoktól fosztják meg (Peters 2018:12-13).
2. Julie Grossmann *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir* című 2009-es monográfiája épp ezt a hagyományos kritikai megközelítést kérdőjelezi meg, könyvében a film noirban megjelenő női karakterek sokszínűségéről, valamint a *femme fatale* fogalmának újraértelmezési lehetőségeiről értekezik.
3. Bővebben lásd lentebb.
4. Füzi Izabella *A képernyő és a filmvászon hibridizációja: a videóchat és a videószerzői játékfilmes idézése* című tanulmánya arra hívja fel a figyelmet, hogy „[a] kortárs filmek mai történeteibe már egyre megkerülhetetlenebb azoknak az online kommunikációs technikáknak a beemelése, amelyek nemcsak a karakterek, hanem a nézők mindennapjait is alakítják. Ez annak a következménye, hogy a mozgóképkészítés, -közvetítés, -terjesztés privilégiuma már nem korlátozódik a filmkészítőkre, hanem a mindennapi élet fontos eszközévé vált” (Füzi 2021). Ebben a megközelítésben Christine napi szintű videófelvételei a videóblog, videószerzői világméretű népszerűségére is reflektálhatnak.

## Irodalomjegyzék

- Crouch, Julia (2013): *Genre Bender*. Julia Crouch. URL: <http://juliacrouch.co.uk/blog/genre-bender>; 2021.09.25.
- Evans, Mary (2013): The Meaning of Agency. In *Gender, Agency, and Coercion*. Szerk. Sumi Madhok, Anne Phillips and Kalpana Wilson. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 47-63.

- Finley, Jason R., Farah Naaz, Francine W. Goh (2018): *Memory and Technology. How We Use Information in the Brain and the World*. Cham, Switzerland, Springer.
- Füzi Izabella: A képernyő és a filmvászon hibridizációja: a videóchat és a videószerzői játékfilmes idézése (*Remélem, legközelebb sikerül meghalnod , FOMO [Megosztod és uralkodsz Szép csendben]*). *Apertúra*, 2021. nyár. URL: <https://www.apertura.hu/2021/nyar/fuzi-a-kepernyo-es-a-filmvaszon-hibridizacioja-a-videochat-es-a-videoszerzoi-jatekfilmes-idezese/>
- Groes, Sebastian (2016): Metaphors of Memory. In *Memory in the Twenty-First Century. New Critical Perspectives from the Arts, Humanities, and Sciences*. Szerk. Sebastian Groes. Basingstoke, Palgrave Macmillan. 16-26.
- Grossmann, Julie (2009): *Rethinking the Femme Fatale in Film Noir*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Horsley, Lee (2001): *The Noir Thriller*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Joyce, Laura, Henry Sutton (2018): *Domestic Noir. The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan.
- Joyce, Laura (2018): Introduction to *Domestic Noir*. In *Domestic Noir. The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. Szerk. Laura Joyce és Henry Sutton. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 1-7.
- Ledger, Sally (1997): *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*. Manchester, Manchester University Press.
- Leitch, Thomas (2020): The Many Pasts of Detective Fiction. *Crime Fiction Studies*, 1,2, 157-172.
- Peters, Fiona (2018): The Literary Antecedents of Domestic Noir. In *Domestic Noir. The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. Szerk. Laura Joyce és Henry Sutton. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 11 – 25.
- Shannon, Claude E. (1998): Communication in the presence of noise. In *Proceedings of the IEEE*, 86. 2. 447-457.
- Showden, Carisa R. (2011): *Choices Women Make. Agency in Domestic Violence, Assisted Reproduction and Sex Work*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Showalter, Elaine (1977): *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Princeton, Princeton University Press.
- Stewart, Victoria (2006): *Narratives of Memory. British Writing of the 1940s*. Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Stam, Robert (2000): Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation. In *Film Adaptation*. Szerk. James Naremore. New Brunswick, Rutgers, 54-76.
- Todorov, Tzvetan (1966): The Typology of Detective Fiction. In uő: *The Poetics of Prose*. [1977] Ford. Richard Howard, Cornell University Press, 42–52.
- Waters, Diane és Heather Worthington (2018): Domestic Noir and the US Cozy as Responses to the Threatened Home. In *Domestic Noir. The New Face of 21<sup>st</sup> Century Crime Fiction*. Szerk. Laura Joyce és Henry Sutton. Cham, Switzerland, Palgrave Macmillan, 199-218.
- Watson, J. S. (2014): *Amnézia*. [2011] Budapest, Athenaeum.

## Filmográfia

- *A lány a vonaton* (The Girl on the Train. Tate Taylor, 2016)
- *Amnézia* (Before I Go to Sleep. Rowan Joffe, 2014)

- *Hatalmas kis hazugságok* (Big Little Lies. Jean-Marc Vallée, 2017)
- *Holtodiglan* (Gone Girl. David Fincher, 2014)

© Apertúra, 2022. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2022/tel/zsamba-amnezas-szabadsag-s-j-watson-mielott-elalszom-cimu-domestic-noirjaban/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2022.17.2.3>

