
ZSÁMBA RENÁTA

BŰNÖSÖK VAGY MODERN NŐK? – NŐI PORTRÉK ÉS ERKÖLCSI HATÁRÁTLÉPÉSEK MARGERY ALLINGHAM ÉS JOSEPHINE TEY KLASSZIKUS DETEKTÍVREGÉNYEIBEN¹

Az angolszász *middlebrow* irodalomban, ahogyan a brit krimi aranykorában is, meghatározó szerepet játszik a modern nő² karaktere, amely a tizenkilencedik század fordulóján felfutó brit és amerikai feminista irodalomban az első-hullámos feminista mozgalom törekvéseit és nézeteit képviselte. Sally Ledger meghatározásában a modern nő koncepciója eredetileg egy felvilágosult női ideált testesített meg a feministák számára, azonban a századfordulón elsősorban problémaként tekintettek rá, mert az emancipált nő önállóságra törekvése egyértelműen a viktoriánus kultúra nemi szerepeit és kulturális kódjait ásta alá. Ennek következtében a modern nőre nem művelt és felvilágosult, hanem felforgató, szexuálisan romlott individuumként tekintettek.³ Épp ezért nem véletlen, hogy az első világháborút megelőzően az angolszász feminista irodalomban többnyire pesszimista feminizmussal találkozunk,⁴ ahol a női főhős ugyan megkísérli az önálló és független életet, de a társadalmi nyomás és a nőekkel szemben támasztott elvárások miatt erőfeszítései vagy kudarcot vallanak, vagy önként mond le az álmairól. Ezzel ellentétben az első világháború után bekövetkezett társadalmi, kulturális és gazdasági változások némi módosulást mutatnak, hiszen a továbbra is uralkodó pesszimista kitekintés ellenére nem ismeretlen a művelt, sikeres és önálló nő portréja. A két világháború közötti női irodalomban a női szerepek a múlt és a jelen metszéspontjában helyezkednek el, egyszerre reflektálnak a háború előtti, viktoriánus múltira és a két világháború közötti modernizációra, ami a társadalmi nemi szerepek megújulását is maga után vonja. Nem véletlen, hogy a magas irodalom mellett

1 A tanulmányban idézett angol nyelvű szakirodalom és a regényrészletek kivétel nélkül saját fordításomban olvashatók.

2 Az angol nyelv a „New Woman”, vagyis „Új Nő” terminussal utal a századfordulón megjelenő emancipált, modern nő alakjára. A tanulmányban a modern nő megnevezés erre a nőtípusra vonatkozik.

3 Sally LEDGER, *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, Manchester 1997, 11–12.

4 Lásd például az angol Mona CAIRD Hadria Fullertonját a *Danaus lányai* (1894) című regényben, az amerikai Kate CHOPIN Edna Pontellier-jét az *Ébredés* (1899) című kisregényben vagy Charlotte Perkins GILMAN névtelen főhősét a *Sárga tapéta* (1892) című novellában.

a brit *middlebrow* irodalom⁵ és ezen belül a brit klasszikus krimi⁶ is intenzíven foglalkozik a múlt és jelen értékei közötti szakadékkal és a modern nő alakját övező bizonytalansággal és kettősséggel. Alison Light⁷ *Forever England* című 1991-es monográfiája a *middlebrow* irodalmat Janus-arcúnak nevezi, amely egyszerre képes előre- és hátratekinteni, és a múltat a jelen új formáival igyekszik kibékíteni. Meglátása szerint a brit középosztály női íróinak konzervativizmusa egészen más jellegű, mint amilyenek a kritikusok korábban gondolták, mert a szerzők konzervatív álláspontja nem a háború előtti értékeket veszi át kritika nélkül, hanem a traumatikusnak megélt modernítésra adott radikális választ jelenti, amelyet konzervatív modernitásnak⁸ nevez. Light szerint ezt a paradoxont akkor tudjuk alaposan feltárni, ha a női *middlebrow* szerzők saját viszonyát vizsgáljuk meg a változó társadalmi normák, a nők, illetve az otthonnal kapcsolatos konzervatív ideológiák vonatkozásában. Habár könyvében kizárólag Agatha Christie detektívregényeit elemzi, állításai a brit aranykor teljes korpuszára alkalmazhatók, ha a múlt bénító hatásaira és a jelen változásaiból fakadó szorongásra koncentrálunk.

A Light által bevezetett kétarcúság kritériumát Melissa Schaub a klasszikus krimi gender- és osztálypolitikájában véli felfedezni, mely szerint a műfaj genderpolitikában többnyire előre, osztálypolitikában és a társadalmi hierarchia tekintetében inkább hátrafelé, a múltba tekint.⁹ Elemzésének fókuszában olyan arisztokrata és felső középosztálybeli nő szereplők állnak, akik a viktoriánus

5 A *middlebrow* irodalom elnevezést az 1920-as évek végén kezdték el használni. A magas és az alacsony irodalom közötti mezsgyén húzódik meg, elutasítja az alacsony irodalom olcsó kliséit, ugyanakkor kigúnyolja a magas irodalom intellektuális képmutatását és felsőbbrendűségét. A *middlebrow* irodalom a középosztály irodalma; erőteljesen reflektál a két világháború közötti időszak kulturális, politikai és társadalmi változásaira, a világháborús traumákra és a középosztály identitásának kríziseire. Nicola Humble monográfiája az alábbi műfajokat azonosítja a *middlebrow* irodalommal: románc, detektívregény, gyerekkönyv, vígjátékok, otthonregények és ifjúsági fejlődésregények. A *middlebrow* irodalmat elsősorban az irodalmi kánonon kívül elhelyezkedő női (és sokszor rendkívül népszerű) szerzőkkel azonosították, például Ivy Compton-Burnett, Margaret Kennedy, Elizabeth Bowen, Nancy Mitford, Barbara Pym, Dorothy L. Sayers, Agatha Christie vagy Margery Allingham. Nicola HUMBLE, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 50s*, Oxford University Press, Oxford, 2001, 11–12., idézett oldal: 12.

6 „A klasszikus brit krimi – más néven *whodunit* – az aranykor detektívirodalmával azonosítható. A két világháború idején virágzásnak indult műfajt először 1939-ben nevezték az aranykor detektívirodalmának és azóta is a bűnügyi irodalom egyik legnépszerűbb és legtermékenyebb korszakának számít. A klasszikus krimi irodalomtörténeti meghatározásában a műfaj elsősorban a két világháború közötti időszakot fedi le annak ellenére, hogy számos jól ismert szerző, mint például Agatha Christie vagy Margery Allingham a 60-as és 70-es évekig aktívan folytatta a regényírást.” Martin EDWARDS, *The Golden Age of Murder*, Harper Collins, London, 2015, 106.

7 Alison LIGHT, *Forever England*, Routledge, Abingdon, 1991.

8 A magyar fordítás Light *conservative modernity* terminusának tükörfordítása.

9 Melissa SCHAUB, *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction*, Palgrave Macmillan, New York, 2013, 2.

úriember ismertetőjegyeit tükrözik, racionálisak, bátrak és becsületesek. Ezek a női karakterek nemcsak a férfiak és nők között meghúzódó esszenciálisnak vélt kategóriákat bontják le, hanem cselekvőképes, önálló, tudatos és egyenjogú partnerként jelennek meg a férfiak mellett. Noha Schaub is megjegyzi, hogy az aranykor detektívirodalmának koronázatlan királynői, Agatha Christie, Margery Allingham, Dorothy L. Sayers, Ngaio Marsh vagy Josephine Tey meglehetősen óvatosan nyúltak a női kérdéshez, hiszen női ábrázolásmódjukat nem annyira a radikális feminizmus jellemzi, mint inkább a modern nő összetett portréja. Könyvében azokra a nőalakokra koncentrál, akik intellektuális és egyéb (kivételes) képességeik révén kiemelkednek a többiek közül: Schaub női gentlemannek nevezi ezt a karaktert, amely a századfordulós modern nő egy újraértelmezett változata.

Schaub elismerően szól a két világháború közötti klasszikus krimiben feltűnő, mérsékelten emancipált női nyomozóról, de Carla T. Kungl pontosan ez a visszafogottság foglalkoztatja könyvében.¹⁰ A szerző irodalomtörténeti áttekintése arra mutat rá, hogy amíg az első világháborút megelőzően a női nyomozó ábrázolásában több példát találunk az önálló és sikeres karakterekre,¹¹ az 1920-as években visszalépést tapasztalunk. A két világháború között az argumentum alapja már nem az, hogy a nők leválthatják a férfi detektíveket, így az olvasó többnyire olyan forgatókönyvekkel találkozik, ahol a nők is sikeresek lehetnek a férfiak világában, de küldetésük (a fiatal nők esetében) házassággal és gyermekáldással végződik. Ebben az időszakban a női detektív már jóval kevésbé fenyegető karakter, általában a gentleman detektív partnere és segédje (*sidekick*), aki nem saját jogán nyomoz; a társadalmi hierarchiában konzervatív, a nemi egyenjogúságban pedig inkább liberális nézeteket vall, de nem a házasság intézményének megnyirbálására, mint inkább annak megújítására törekszik. A házasság kérdésében ezek a történetek inkább utópisztikusak, mert a férfi és a nő egyenjogú partnerei egymásnak, ami a nő számára lehetővé teszi a hivatás és a család közötti egyensúly kialakítását. Azonban a sikeres és elismert felső középosztálybeli modern nő mellett számos olyan típussal is találkozunk a klasszikus krimiben, amelyeknek a női emancipáció következtében továbbra is fenyegető és felforgató jellemvonásai vannak. Ebbe a csoportba tartozik az általában alacsonyabb társadalmi státuszú és ezért gyakran bűnözésre is hajlamosabb nő, az egyedülálló anya, a házias életmódra fittyet hányó fiatal feleség, a szerető vagy a szexuálisan felszabadult színésznő. Amíg a detektív partnere, mint például Sayers Harriet Vane-je vagy Allingham Amanda Fittonja példaképekké válnak, a második csoport, melynek típusai a női egyenjogúsági küzdelmek legliberálisabb módozatait tükrözik, többnyire szörnyeszerű és elítélendő karakterek a fent említett szerzők regényeiben.¹² A szövegekben a

10 Carla T. KUNGL, *Creating the Fictional Female Detective. The Sleuth Heroines of British Women Writers, 1890-1940*. McFarland and Co., London, 2006.

11 Például Catherine Louisa Pirkis Loveday Brookja vagy Orczy Emma Lady Mollyja.

12 Az aranykor detektívirodalmának legismertebb női szerzői közül Christie egyedülálló

nőábrázolásokra jellemző óvatosságot és az emancipáció pozitívumai melletti elköteleződés hiányát tapasztaljuk, ami egy változásban lévő társadalom tünete-ként olvasható. Ezzel kapcsolatban Rita Felski is megjegyzi, hogy a női lét sokszínűsége központi szerepet játszott a modern korra jellemző félelmekben és szorongásokban, miként a reményteljes képzelgésekben is.¹³

A nőalakok sokszínűségét a brit aranykor detektívregényei sokszor leegyszerűsített formában jelenítik meg, ahol a modern nő portréja érdekes módosulást mutat. Amíg a századfordulón stigmatizált nőalak továbbra is félelmet kelt, a regények némiképp másképp pozicionálják a karaktert, és két egymással szemben álló és egymást tükröző típust hoznak létre: a kifogástalan, művelt, felső középosztálybeli hivatással rendelkező modern nővel szemben megjelenik a rossz, gonosz és szexuálisan túlfűtött nő, akinek romlottsága Allingham és Tey regényeiben egyrészt az alacsonyabb társadalmi háttérrel, másrészt genetikai örökséggel is magyarázható. Allingham 1938-as *The Fashion in Shrouds [Divat leplekben]* című regénye három nőtípust emel ki: Lady Amanda Fittont, aki később Mr. Campion, az úriember detektív felesége lesz, Val Ferrist, Campion testvérét, a híres, gazdag és független divattervezőt, aki végül mégis házasságra lép a hűtlen Alan Dellel, az elismert repülőgép-tervezővel, valamint Georgia Wellst, a híres, szabados színésznőt, aki egy gyilkosság gyanúsítottja lesz a történetben. Tey *The Franchise Affair* (1948) [*A Franchise-eset*] című regénye pedig a viktoriánus erényességet és az úriember racionalitását képviselő Marion Sharpe-ot ütközteti az őt emberrablással vádoló, megbízhatatlan és szexuálisan túlfűtött tinédzserlánnyal, Betty Kane-nel.¹⁴ A női karakterek megítélésében kiemelten fontos szempont, hogy mindkét regényben a felső középosztálybeli vagy arisztokrata, fehér férfidetektív szemével látjuk a női szereplőket. Nem véletlen, hogy a kritikusokat – többek között Gill Plain – régóta foglalkoztatja az, hogy a domináns férfinézőpont fenntartása milyen mértékben tükrözi a női

abban a tekintetben, hogy regényeiben nem tapasztalható olyan mértékű elitizmus, mint kortársai esetében. Christie regényvilágában bárki lehet bűnös, a női karakterek felforgató jelleme nem kapcsolódik egyértelműen alacsonyabb társadalmi státuszhoz.

- 13 Rita FELSKI, *The Gender of Modernity*. Harvard University Press, Cambridge, 1995, 19.
- 14 Tey regénye egy tizennyolcadik századi rejtélyt, Elizabeth Canning, egy szegény szolgálólány eltűnését dolgozza fel, egy olyan ügyet, ahol a korábbi nyomozás semmilyen eredményre sem vezetett. Azonban az ügy nem vészett feledésbe, írók és újságírók egyaránt érdeklődtek az eset után. A tizenkilencedik századtól a huszadik századon át található feljegyzések, dokumentációk, illetve regények – például Lillian DE LA TORRE *Elizabeth is Missing* (1945) vagy Arthur MACHEN *The Canning Wonder* (1926) című könyve, amelyek mind racionális magyarázatot próbálnak találni Canning egy hónapos eltűnésére és váratlan visszatérésére. A feltételezések szerint Canning eltűnésének oka a lány szexuális romlottsága és eltitkolt terhessége lehetett. Tey valószínűleg ismerte a lányról megjelent feljegyzéseket és újságcikkeket, mivel számtalan részlet egyezik az eredeti történettel, ahogyan az az álláspont is, miszerint Canning alacsony társadalmi státusza révén hajlamos lehetett a hazudozásra és a szabad szerelemre. Ezzel Tey egyértelműen a középosztály felsőbbrendűsége és az egyre halványuló viktoriánus értékek mellett köteleződik el az 1948-ban megírt regényében.

szervezők emancipációhoz való viszonyát. Az elemzés ezért arra keresi a választ, hogy a felforgató jellemű és bűnöző hajlamú nők ábrázolásában alkalmazott megközelítési módok hogyan szemléltetik az egymással versengő női szerepeket, valamint a klasszikus detektívirodalom női szerzőinek genderpolitikáját a két világháború közötti időszakban. A regények arról tanúskodnak, hogy a női egyenjogúsági mozgalmak eredményei és lehetőségei ellenére a szerzők nem tudtak teljes mértékben kilépni abból a konzervatív felfogásból, amely a felszabadult női szexualitást automatikusan – a középosztálybeli értékek mentén – az alsóbb társadalmi rétegekkel, a műveletlenséggel és a hivatás hiányával azonosították. Amíg Tey a silány genetikai örökséget explicit módon kapcsolja össze a romlott fiatal nő portréjával, Allingham regénye óvatosabban, többnyire implicit utalásokkal azonosítja a bűnözési hajlamot a genetikai örökséggel, ami mindkét szerzőnél a modern nő portréjának torzított alakját eredményezi.

A női elkövető diszkriminatív ábrázolása a regényekben a tizenkilencedik század második felében megjelenő népszerű tudományos nézetek hatásként is értelmezhető, ami a bűnügyi antropológia egy ismert alakjához, Cesare Lombrosohoz kapcsolódik. Lombroso az 1876-ban *A bűnöző ember* címmel megjelent könyvében beszélt először a született bűnözőről, és azt állította, hogy a bűnözési hajlam örökletes, amit az adott ember fizikai attribútumai is alátámasztanak. 1893-ban szerzőtársával, Guglielmo Ferreróval adta ki *A női elkövető*¹⁵ című könyvet, amely a női bűnözőket igyekezett tipizálni és tetteikre biológiai magyarázatot adni. Könyvükben kifejtették, hogy „a nő fejlődésben visszamaradt férfi, aki testi felépítését illetően gyerekes maradt. A szervezeti alsóbbrendűségnek egyenes következményeként a pszichológiai alacsonyabb rendűség is jellemzi”.¹⁶ Lombroso a női bűnözőt szörnyetegnek tartotta, hiszen a nők a bűncselekmény elkövetésével egyrészt a férfi agressziót reprodukálják, vagyis férfissá válnak, ezzel pedig szembeszegülnek a nőkkel szemben támasztott elvárásokkal, így a nők ebben az értelemben kettős normasértést követnek el. Az értekezésben a prostituáltak kiemelt figyelmet kapnak, mert ahogy Gillányi Eszter is rámutat, „Lombroso nézete szerint a női bűnözők eltérnek a férfiaktól, közöttük a prostituált képviseli a született bűntettet”.¹⁷ A tizenkilencedik századi felfogás szerint a prostituáltak olyan nők, akiket feletébb érdekel a szex, és szexuálisan túlfűtöttek.¹⁸ A prostitúciót az atavizmus és a degeneráció egyik tüneteként tartották számon, melynek következtében a prostituáltakat eleve civilizálatlannak, vadnak, képzetlennak és agresszívnek

15 *La Donna delinquente* (1893; Angol fordításban: *The Female Offender*, 1895)

16 GILÁNYI Eszter, *Gondolatok a női bűnelkövetés lélektani aspektusairól – különös tekintettel a maskulinitásra*, <https://www.uni-miskolc.hu/~wwwdeak/Collegium%20Doctorum%20Publikaciok/Gil%E1nyi%20Eszter.pdf>, 3. (Utolsó letöltés: 2023. 01. 12.)

17 *Uo.*

18 Carol SMART, *Women, Crime and Criminology: A Feminist Critique*, Routledge, Abingdon, 1976, 80.

bélyegezték.¹⁹ Ennélfogva, ahogy Carol Smart is rávilágít, a prostitúciót kevésbé korlátozó és másféle szexuális erkölccsel azonosították, amely drasztikusan szembeszegült a civilizált társadalom védjegyével, az elfojtott szexualitás viktoriánus etikájával. Kate Haste *Rules of Desire*²⁰ című könyve hozzáteszi, hogy a két világháború között még mindig érvényben volt az a felfogás, mely szerint az a nő, aki a házasság előtt szexuális kapcsolatot létesít, nem más, mint amatőr prostituált.

Tey *The Franchise Affair* című regénye évtizedekkel később jelent meg a (pszeudo-) tudományos nézetek elterjedése után, Betty Kane jellemzésében mégis dominánsan jelennek meg a női bűnelkövetőkkel kapcsolatos vélekedések nyomai. Betty hamis vádakot kohol, fizikai bántalmazással és emberrablással vádolja meg Marion Sharpe-ot és anyját, Mrs. Sharpe-ot, akik mindketten a viktoriánus tiszteletreméltóság képviselői. A történet egy angol kisvárosban, Milfordban játszódik, ahol a lakosok mindent és mindenkit gyanakvó tekintettel figyelnek, ahol az idő megállt, és ahol a változás feszültséget kelt. Az ügy kivizsgálására Sharpe-ék felbérelnek egy Robert Blair nevű ügyvédet, aki a felső középosztálybeli háttérének, magániskolai oktatásának és illusztris családi múltjának köszönhetően a viktoriánus gentleman megtestesítője, leszámítva a kalandvágyat és a bátorságot, ami a második világháborút követő traumákra adott válaszok egyik tüneteként is felfogható. Blair világát a kisváros mindennapjai és szigorú rutinja határozza meg, ami gyakorlatilag mindennemű változás vagy változtatás lehetőségét zárja ki. Christie kisvárosi hangulatához hasonlóan Tey regényében is jelen van az otthonosság érzése, hiszen Milford egy olyan idilli hely lenyomata, ahol bűnözésről – vagy a második világháború következményeiről – csak az újságokból hallanak, és ahol a város lakosai egy olajozottan működő társadalmi hierarchia tagjai. Az ügyvédből nyomozóvá avanzsáló Blair talán ezért is érzi traumatikusnak az első találkozást Bettyvel. A Betty Kane-ügy nemcsak a mindennapi rituáléit szakítja félbe, de a rutinokra és öntudatlan létre épített hermetikusan elzárt életformáját is lerombolja: a kinti világ egy szexuálisan kontrollálhatatlan, bűnöző hajlamú fiatal lány személyében hatol be Blair intim szférájába. Ennek ellenére az ügyvéd-detektív elszánt nyomozásba kezd részben Marion iránt érzett tisztelete és titkolt vonzalma miatt, részben pedig azért, hogy a Bettyvel kapcsolatos megérzéseit tényekkel is alátámassza. A nyomozás során Blair kideríti, hogy Betty Londonban született egy munkásosztálybeli pár gyermekeként, és szüleit egy bombatámadás következtében veszítette el még csecsemőkorában. Ezt követően a Wynn család fogadta örökbe, aki egy kisvárosba, Aylesburybe vitte a kislányt. A család egy régi ismerősétől azt is megtudja, hogy Betty biológiai anyja rossz feleség és rossz anya volt, olyan fajta, aki naponta háromszor ment el otthonról cigarettát venni, éjjel pedig tisztekkel táncolt, ezzel is alátámasztva a középosztály képe-

19 Uo. 79.

20 Kate HASTE, *Rules of Desire: Sex in Britain, World War I to the Present* Chatto & Windus, London, 1992, 72.

letében élő alkalmatlan anya típusát. Ez a genetikai örökség megpecsételni látszik Betty sorsát, Mrs. Sharpe szavai a bűnözési hajlam genetikai kódolását igazolják: „Úgy vélem, hogy az anyja lánya; és egyszerűen túl korán kezdte az anyja útját járni. Ugyanolyan önző, kapzsi, hedonista, és alakoskodó, mint a vére”.²¹ Marion már a regény elején az anyjához hasonlítja és elítéli Bettyt, akinek a fizikai adottságai, mint például a távol ülő és mélykék árnyalatú szeme a szexuális promiskuitással kapcsolódnak össze. Az első szembesítés alkalmával, amely Sharpe-ék házában, a Franchise-ban zajlik, Marion az alábbi véleményt osztja meg a jelenlévőkkel: „Egy dolgot biztosan mondhatok róla. Szexuálisan túlfűtött [...] ilyen szemszínnel [...] az az áttetsző mélykék szem, mint a fakó sötétkék – egészen bizonyos.”²² Marion megjegyzése az idejétmúlt bűnügyi antropológiai nézeteket visszhangozza: Betty egy születetten gonosz, démoni nő legszélsebésebb megjelenítése lesz a regényben, aki ráadásul a fentebb említett Ferrero és Lombroso prostituáltokról szóló jellemábrázolásának is megfelel. Blair figyelmét nem kerüli el Marion kijelentése, aki már az első találkozás során megérzi a Bettyben szunnyadó primitív, kegyetlen ösztönlényt.²³

A klasszikus krimi narratív szerkezetének meghatározó eleme a nyomozás, ami a bűncselekmény bekövetkezése után, kizárólag a rejtély megoldására, ezzel együtt pedig a rend és egy büntől mentes, rendezett világ visszaállítására törekszik. Blair épp ezért érzi küldetésének, hogy az igazság kiderítésével kiiktassa a kisváros idilli életéből a gonosz és a bűnöző társadalmi réteghez tartozó egyének²⁴ fenyegető jelenlétét. A nyomozás elején úgy hiszi, hogy a családi háttér racionális magyarázatot ad a lány deviáns viselkedésére, de csalódnia kell. Betty csecsemőkora óta szerető és gyengéd környezetben nevelkedett örökbefogadó családjánál, ezzel a stratégiával viszont a könyv azt sugallja, hogy a családi és szociális környezet nem előfeltétele a bűnözővé válásnak. Blair illiberalizmusa Larborough Püspöke iránt érzett ellenszenvében is tetten érhető, mivel a püspök népszerű magazinokban publikált írásaiban Bettyt áldozatnak állítja be, aki a körülményeinek köszönhetően követ el bűncselekményt. A liberális nézetek nyílt elutasítása nem idegen a klasszikus detektívregényektől, ami Katherine Kenney megfogalmazásában fenntartásokkal kezelte azt a vonzó modern elképzelést, mely szerint a bűnelkövetők a környezetük áldozatai, és ezért ártatlanok.²⁵ Ennek megfelelően Blair ítéletei, melyek kiindulópontja a középosztálybeli értékrend, az évtizede vitatott tudományos elméleteken alapulnak. A lány iránt érzett előítéletét még inkább fokozzák Betty mostohaanyjának szavai: „Betty soha nem volt hajlandó a dolgokat elképzelni [...] számára

21 Josephine TEY, *The Franchise Affair* (1948) Arrow Books, London, 2009, 180.

22 *Uo.*, 36.

23 *Uo.*, 33.

24 A viktoriánusok az alacsonyabb rangú osztályokhoz tartozó embereket, főleg a munkásosztályt asszociálták a bűnözéssel és a bűnözési hajlammal.

25 Catherine KENNEY, *The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers*, The Kent State University Press, Kent, 1990, 147.

kiváltképp fontos volt, hogy egy dolog valóságos legyen [...] és kicsit mindig mohó volt”.²⁶ Azonban Blair akkor döbben meg leginkább, amikor Mrs. Wynn elmeséli, hogy a lány hazatérését követően egy rúzszt talált a kabátja zsebében. Ezt követően Blair már nem kételkedik abban, hogy Betty valóságra és sminkelesre való hajlama kizárja a lány ártatlanságának lehetőségét, hiába tetteti magát másnak. Az összegyűjtött bizonyítékok és a lány viselkedése egyértelművé teszi Blair számára az igazságot: Betty, gonosz ösztöneitől vezérelve, elcsábított egy nős férfit egy étteremben, majd elhívta moziba, végül pedig Koppenhágába utazott vele. Azért, hogy tette titokban maradjon, és ürügyet találjon kéthetes eltűnésére, kitalálta elrablásának és fizikai bántalmazásának történetét, melynek helyszíne az a ház – a Franchise –, amelyet csak kívülről, egy buszból látott. Betty szökése és szexuális kalandja egy nős férfival akár a kontrollal szembeni lázadás és a női ellenállás egyik formájaként is értelmezhető volna, azonban Betty karakterét kizárólag egy (felső) középosztálybeli konzervatív férfi szemszögén keresztül látjuk, emiatt a lányt született bűnözőnek bélyegzi a regény narrátora. Az azonosulás Blair nézőpontjával a lázadó tinédzser karakterének értelmezési lehetőségét is aláássa, hiszen az elbeszélő stratégia a tinilányból modern bosszúállót alkot, egy olyan lányt, aki végül csak „szörnyként jelenik meg Blair tudatában, és akire csak perverz lényként tudott gondolni”.²⁷

A fiatal lányban testet öltött gonosz azért is tűnhet veszélyesnek a középosztály értékeire, mert freudi értelemben Betty a felszínre törő elfojtott vágyakat testesíti meg, és ez megtöri a szexualitás tabuja körüli csendet. A Franchise névre keresztelt házat egy magas fal választja el a kinti világtól, de a falnak egyéb szimbolikus jelentése is van. Franz Eder kiemeli, hogy a szigorúan erkölcsös viktoriánusok csendben zárt falakat emeltek a szexualitás és az ezzel kapcsolatos témák köré.²⁸ Blair Bettyvel kapcsolatos rögeszméje ezért abból a kényszerből is fakadhat, hogy a privát szférához kapcsolódó intimitást a maga privát helyére szükséges száműzni a nyilvánosság elől. Tey regénye Betty térbeli mozgásával illusztrálja azt a kapcsolatot, amely a nyilvános terekben megfigyelhető a nők viselkedése és a szexuális felszabadultság között. Mielőtt Betty elszökne a nős férfival, egy emeletes buszról pillantja meg a Franchise-házat, és kíváncsiságát felkelti az a lehetőség, hogy bepillanthat a magas falak mögé. Mrs. Wynn beszámolójából azt is megtudjuk, hogy a házaspár a Larbouroughban élő rokonokhoz, a Tilsit családhoz küldte Bettyt nyaralni, amit Mrs. Tilsit elmondása alapján a tinilány rendkívül élvezett. Mivel a család egy meglehetősen lepusztult városrészben él, Blair számára rejtély, hogy Betty miért kedvelte annyira a helyet, és vajon miért vonzódott a szegényes környékhez. Mrs.

26 *The Franchise*, 77.

27 *Uo.*, 206.

28 FRANZ EDER, LESLEY HALL, LESLEY and GERT HEKMA, *Gender and the History of Sexuality in the 18th to the Early 20th Centuries*, "Introduction", Central European University, Budapest, 1999, 3.

Tilsit válaszai azonban minden kérdését megválaszolják: a vakáció idején Betty minden napját csavargással töltötte, hol moziba, hol étterembe vagy kávézóba ment, vagy épp kedve szerint buszra ült. Betty csavargása egyértelműen a viktoriánus erkölcsöket idézi, ami az utcán egyedül bóklászó nőket a prostitúcióval azonosította.²⁹ Az aranykor detektívirodalmában a tömegközlekedés és a démoni nő kétségtelenül a modernitással kapcsolódnak össze, a Bettyt szállító busz a vidéki Angliában nem kívánt látvány, az ártatlan tájba behatoló gonosz egyik jele. Betty koholt vádjai, melyek szerint a Franchise padlásán tartották fogva, Charlotte Brontë *Jane Eyre* című regényét is játékba hozza, ahol Rochester feleségét, az őrült Bertha Masont rejtegetik, aki a kulturális elfojtásnak egyik domináns szimbóluma. Az utalás Brontë regényére a viktoriánus hagyományok megtartására irányuló vágyakozás jeleként is értelmezhető volna, de Tey regényének szövegvilágában ez meglehetősen ironikusan hat. Az a tény, hogy a vidék intim szférájában a modern életmód is teret nyer, egyértelművé teszi, hogy a jelent nem lehet elnyomni, nem lehet arra várni, hogy magától tűnik el. Blair szorongása abból a felismerésből fakad, hogy a változás elkerülhetetlen, ezért nyomozásának tétje már nem annak bizonyítása, hogy Betty hazudik-e, hanem a lány szabadságából és kontrollálhatatlan viselkedéséből táplálkozó nyugtalanság.

Amikor Mr. Campion, Margery Allingham úriember detektívje a *The Fashion in Shrouds* című regényben először találkozik a híres és sikeres színésznővel, Georgia Wellsszel, az alábbi megjegyzéssel kommentálja a modern nő kétségbeejtő látványát későbbi hitvesének, Amandának: „Ez Georgia. Ez az eredménye annak, ha az arra alkalmatlan nőt emancipálják.”³⁰ Campion kiszólása tömören összefoglalja mindazt, amit Blair érez, amikor a fiatal női elkövetővel szembe-sül. Georgia Wells karaktere két típust ötvöz: a színésznőt és a prostituáltat, amivel a 30-as évek tipikus *femme fatale* imázsát teremti meg. Teyhez hasonlóan Allinghamnál is a férfi nézőpont uralkodik, mert Georgia aljas természetét Campion perspektívájából látjuk kirajzolódni. Mindkét szerző konzervatív felfogású férfi szereplőt alkalmaz arra a feladatra, hogy a rossz vagy alkalmatlan női típust szörnyként vagy fenyegetésként definiálja, ami arra enged következtetni, hogy ezeket a férfiakat aggodalommal töltik el a női emancipáció következményei, akik emiatt az erkölcsi és társadalmi határok áthágásának negatív hatásait hangsúlyozzák. Habár Mr. Campion Allingham első regényében az ostoba tőkfej mintaképe, ebben a könyvben már jóval érettebb személyiségként tér vissza. Campion józansága és komolysága két ténynek tulajdonítható. Amíg Georgia első férjének, az elismert ügyvédnek, Richard Portland-Smith öngyilkosságának körülményeit vizsgálja, egy gyilkossági ügyben találja magát, ahol a halott nem más, mint Raymond Ramilies, Georgia jelenlegi férje. Campion Georgiát első pillantásra olyan nőnek könyveli el, akiben megvan a bűnözésre való hajlam, amit a színésznő kivételesen gyors szerepváltásainak képességére alapoz:

29 FELSKI, 16.

30 *The Fashion in Shrouds* (1938), Vintage, 2006, New York City, 162.

„Attól a pillanattól kezdve, a stílusa finoman megváltozott. Olyan fokozatos és tökéletesen kivitelezett metamorfózis volt, hogy Campion alig vette észre, de a tény, hogy a *The Little Sacrifice* hősnőjére emlékeztette, makacsul kitartott. A karakter hangja észrevétlen bekúszott a [Georgia] hangjába, a kétségbeesett kicsi gesztusokba.”³¹ Habár Georgia tehetsége valósággal lenyűgözi Campiont, a detektív kísértetiesnek (és démoninak) tartja a színésznő hirtelen szerepváltásait, amelyekkel a közönség – elsősorban a férfiakat – képes elbűvölni. Campion szerint a férfiakat azért igézi meg Georgia jelenléte, mert képtelenek meglátni, hogy a nő nem tesz mást, mint közönséges lényének zavarba ejtő megnyilatkozását „csomagolja a báj köntösébe”.³² Campion is küzd a csábítás erejével, de arisztokrata származása és józan esze nem hagyja cserben, amikor a kivételeset kell a vulgáristól megkülönböztetni. Az aranykor bűnügyi regényeinek többségében a közönségesség a végső bizonyíték, olyan tulajdonság, amely könnyen a bűnözésben ölt testet: „Georgia közönséges volt, vulgaritása pedig elképesztő, olyan ellenállhatatlan, olyan elviselhetetlen, ami előtt semmi sem szent.”³³

Habár Georgia szexuális kapcsolata a férfiakkal forradalmian hat a kor erkölcsi normáinak előterében, elsősorban a szexuális kielégülésre, a birtoklásra és a kontrol gyakorlására terjed ki. Saját magára csak „természetes színésznőként” utal, akit egy kapcsolatban kizárólag egy adott karakter megformálása inspirál, de a kihívás leküzdése után könnyen elveszti az érdeklődését, unatkozni kezd egészen addig, amíg nem talál magának egy újabb játékot. Georgia számára az emberek nem jelentenek többet, mint eldobható köntösöket. A környezetében élők tárgyiasítása azt sejteti, hogy a színésznő üres és tartalmatlan: „Ez az én tragédiám. Amikor szörnyen érzem magam, elgondolkodom, hogy létezem-e egyáltalán.”³⁴ Campion fenntartásai Georgiával kapcsolatban egyrészt a színésznő visszataszító személyiségének megfigyelésén, másrészt az alacsony társadalmi származásán alapulnak. Meggyilkolása előtt Georgia második férje, Ramilies, szörnyszerű lénynek nevezi a nőt, akinek küldetése az „átkozott alacsonysorból származó vére”³⁵ miatt a férfiak elcsábításában és elpusztításában teljesedik ki.

A primitív és állati ösztönöktől vezérelt színésznő alakja nem számít újdonságnak ebben az Allingham-regényben, de tökéletesen kidolgozott karakterként itt jelenik meg először. Már az első könyvben³⁶ feltűnik a szerény háttérből származó színésznő alakja, akibe a gyilkosság helyszínéül szolgáló Black Dudley-ház arisztokrata származású tulajdonosa beleszeret. Ebben a regény-

31 Uo., 30.

32 Uo., 31.

33 Uo., 117.

34 Uo., 200

35 Uo., 104.

36 Allingham első regénye a *The Crime at Black Dudley* [*Gyilkosság a Fekete Dudley-ban*] címmel jelent meg. 1929.

ben a színésznő többek között a maffiának dolgozik, és arra kényszerítik, hogy különböző feladatokat végezzen el. Az első regény már baljós képet sejtet az efféle típusú nőkkal kapcsolatban, akiket később Mr. Campion alkalmatlannak tart az emancipációra. Ahogyan a *The Crime at Black Dudley* című regényben is megfigyelhető, a színésznő nem a bűncselekmény elkövetésében, hanem a férfiak felbujtásában tekinthető bűnösnek. A *The Fashion in Shrouds* című könyvben Georgia menedzsere, Ferdie Paul az, aki megöli a férjeket azért, hogy a nő karrierjét még sikeresebbé tegye. A történet végén Ferdie beismeri tetteit, viszont hozzáteszi, hogy a gyilkosságot kizárólag Georgia érdekében követte el, ugyanis a nő kivételes művész, és nem hagyhatta, hogy ezek a férfiak tönkretegyék színészi karrierjét. A vallomás izgalmas pontja, amikor Georgia tehetségét materiális haszonnal azonosítja: „Tudják, kivételes művész [...] Nagyon sok pénzt keresek rajta [...] Georgia becses értéktárgy, Campion; felbecsülhetetlen vagyontárgy” (273.). Ferdie kijelentése alapján Georgia két funkciót hivatott betölteni: egyszerre alkotója és tárgya saját produktumának, amelyet pénzre lehet váltani. A menedzser nézetei, melyek a hivatásos színésznőt árucikként azonosítják, Felski szavait idézik:

A kapitalista gazdaságban a nő a férfiak közötti tranzakció csereárújává vált, ami arra kényszerítette, hogy a lehető legcsábítóbbá váljon azért, hogy a férfivásárló tekintetét magára vonja.³⁷

Habár a prostituált a nőiség mint fogyasztási cikk legtökéletesebb formája, a színésznő is a nagy nyilvánosságnak okozott öröm megtestesítője: a fenti gondolatmenettel egyezően olyan valaki, aki képes reprodukálni a társadalom „termékesztetikára épülő logikáját”.³⁸

A romlott nő felszínessége és szexuális promiszkuitása mindkét regényben kiemelt figyelmet kap, de a két szerző közül Allingham beszél nyíltabban a két világháború közötti időszak fiatalabb generációjának a szexualitáshoz és az emancipációhoz fűződő viszonyáról. Mindennek ellenére az aranykor bűnügyi irodalmának elismert női szerzői továbbra is viktoriánus prűdériával kezelik a női szexualitással kapcsolatos kérdéseket, különösen az alacsony társadalmi ranggal rendelkező és ennek következtében szörnyszerű nő ábrázolásmódját az erényes, tanult és kifogástalan osztályhátterrel rendelkező modern nővel szemben. Úgy tűnik, hogy Allingham és Tey genderpolitikájában a társadalmi osztály elválaszthatatlan bizonyos genderkérdésektől: miközben a közép- és felső középosztályból származó emancipált nő csodálatra méltó és példaeértékű, az alacsonyabb rangú társaik visszataszítóvá válnak az emancipáció következtében. Annak ellenére, hogy ez utóbbi csoport tagjai nem követnek el valódi bűncselekményt, kimondottan negatív karakterként jelennek meg a regényekben. A szerzők konzervatív beágyazottsága, valamint a felső közé-

37 FELSKI, 64.

38 Uo., 19.

posztálybeli férfi perspektívájának megtartása elavult elméletek relevanciáját hangsúlyozza, ennek egyik példája a született bűnöző alakja, aki a nők esetében az emancipáció káros következményeit testesíti meg, és egyúttal a múlt és jelen közötti értékviszály bizonyítékaként is szolgál az 1920-as és 50-es évek közötti időszakban.