

„minden holminkból emlékek lombosodtak”:

**Kádár Erzsébet novelláinak tárgy- és
térpoétikája**

Tartalomjegyzék

1.	Bevezetés	3
2.	Felejtés és újrafelfedezés: a Kádár Erzsébet-életmű recepciótörténete	4
3.	A Kádár Erzsébet-novellakorpusz	7
4.	Kádár Erzsébet munkamódszere	8
5.	„A tárgyak szeretete”: tárgyak Kádár Erzsébet publicisztikájában és novelláiban.....	8
6.	Szobák és tárgyak	10
7.	Fényképek Kádár Erzsébet novelláiban.....	20
8.	Az ékszerek szimbolikája	22
9.	A tudattalan tárgyai	24
10.	Kádár Erzsébet tájai	26
11.	Átmeneti terek.....	28
12.	Összegzés	30
	Bibliográfia.....	32

1. Bevezetés

„Sem folytatni, sem elfelejteni nem lehet”¹ – Vas István írta ezt Kádár Erzsébetről (1901–1946), prófécijának második fele azonban sajnálatos módon nem igazolódott be. Pedig Kádár Erzsébet szépirói pályafutása nem is indulhatott volna ígéretesebben: első novelláinak egyikét, a *Reggeltől estig*et a Nyugat 1935-ös novellapályázatán díjazták.² Viszonylag késői indulás az övé, hiszen eredetileg festőnek készült – festményeit születési nevén, Csernovics Erzsébetként jegyezte.³ Az íráshoz a képzőművészet jelentette számára a hidat: a Budapesti Hírlap illusztrátora lett, majd rajzai lassan szövegekké alakultak.⁴ Novellái és publicisztikái a Nyugaton kívül a Magyar Csillagban, a Tükörben, az Ezüstkorbán, a Napkeletben és az Új Magyarországon láttak napvilágot.⁵ 1944-ben megjelent novelláskötete a *Harminc szőlőskosár* címet viseli, amelyet tragikusan korai halála miatt nem követhetett folytatás.

Dolgozatommal az a célom, hogy Kádár Erzsébet ne csak a felejtésről és újrafelfedezésről szóló diskurzus része legyen – amelynek alakulásával a második fejezetben részletesen foglalkozom –, hanem a szövegek szoros olvasásával feltérképezem a novellák metaforikus és szimbolikus hálózatát.⁶ Az életmű megközelítésének számos lehetséges módja közül a tárgy- és térhoétikai szempontú elemzést választottam. Hipotézisem az volt, hogy Kádár Erzsébet „tárgyközpontú” szemléletmódja publicisztikai tevékenységében gyökerezik, éppen ezért a tárgyakkal kapcsolatos publicisztikai írásait is áttekintem. A dolgozat elemző fejezeteiben más-más aspektusból közelítem meg a tárgyak és terek szövegbeli szerepét: először a szobák és a szobához tartozó tárgyak metaforikusságát, szimbolikusságát, majd két speciális tárgycsoport – a fényképek és az ékszerek – megjelenéseit vizsgálom. Az ezt követő fejezet a tárgyakat mint a szereplők tudattalanjának kivetüléseit állítja fókuszba. A dolgozatot a Kádár Erzsébet-i tájak és az átmeneti terek működésmódját bemutató fejezetek zárják. A novellák elemzéséhez Griselda Pollock, Rita Felski, Sigmund és Anna Freud, valamint Arnold van Gennep elméleti munkáit hívom segítségül.

¹ VAS István, *Kádár Erzsébet*, Válasz, VIII. évf. 3. sz. (1948. március), 269.

² SZILÁGYI Judit, *A kegyetlenség írója. Kádár Erzsébet = Nőírók és írónők*, szerk. BORGOS Anna, SZILÁGYI Judit, Bp., Noran Könyvesház, 2011, 409.

³ *Uo.*, 389, 399.

⁴ *Uo.*, 400.

⁵ *Uo.*, 389.

⁶ Jelen dolgozat – a terjedelmi korlátok miatt – nem foglalkozik Kádár Erzsébet metaforaalkotásának lehetséges előképeivel.

2. Felejtés és újrafelfedezés: a Kádár Erzsébet-életmű recepciótörténete

A Kádár Erzsébet írásairól szóló bírálatoknak, tanulmányoknak meghatározó eleme, mennyire elfeledett szerző, ugyanakkor érdemes az újrafelfedezésre.⁷ Ha műveinek feledésbe merülését a 20. századi női írók elfeledettségének kontextusában szemléljük, semmi meglepőt nem találhatunk a Kádár Erzsébet-életmű sorsában. Menyhért Anna szerint az irodalomtörténet-írás hosszú ideig szinte kizárólag férfi szerzők műveivel foglalkozott, a komoly, hazafias, tragikus, vagyis „férfias” irodalmi műfajokat és témákat előbbre valónak találta mindannál, amit könnyűnek, komolytalannak, érzelmesnek, vagyis „nőiesnek” titulált.⁸ A női írók kimaradnak a klasszikus-hivatalos kánonokból, a női irodalmi hagyomány – Menyhért Anna szavaival élve – bűvópatak módjára létezik.⁹ Az utóbbi néhány évtized fejleménye, hogy az irodalomtudományban megjelenő feminista szemléletnek köszönhetően elkezdődött a női szerzők újrafelfedezése, műveik újraolvasása feminista kritikai szempontok mentén.¹⁰

Arra a kérdésre, hogy kifejezetten Kádár Erzsébet műveinek esetében mi állhat a felejtés hátterében, többen keresték a választ. Szegedy-Maszák Mihály a szerző ismeretlenségének okát elsősorban abban látta, hogy Kádár Erzsébet elbeszéléseit nem volt lehetséges kisajátítani politikai vagy eszmei szempontból.¹¹ Szegedy-Maszák szerint az elfeledettség műfaji okokra is visszavezethető: Kádár Erzsébet novellákat írt, a rövid történeteket pedig könnyebben elfelejtjük, mint a regényeket.¹²

Szilágyi Judit a kánonon kívüliséget azzal magyarázta, hogy Kádár Erzsébetnek mindössze húsz év művészi pályafutás adatott meg, s mivel két művészeti ágban is tehetséges volt, ebből csak a második tízet szentelte az írásnak – ez pedig kevésnek bizonyult ahhoz, hogy bekerüljön a kánonba.¹³ Ehhez hozzátette, hogy Kádár Erzsébet első és egyetlen (szerzői) novelláskötete, a *Harminc szőlőskosár* nagyon szerencsétlen időpontban, 1944-ben jelent meg,

⁷ Vö. pl. VAS István, *i.m.*, 266.: „(...) novelláinak gyűjteménye, a *Harminc szőlőskosár* csak mostanában került a kezembe, s úgy érzem, elmulasztanék egy kötelességet és egy lehetőséget, ha nem beszélnék róla, és nem igyekeznék tőlem telhetően ráirányítani irodalmunk feledékeny, kihagyó köztudatát.”

RUSZNYÁK Mária, *Kegyetlenség*, Magyar Nemzet, 1967. január 29. 12.: „Furcsa, hogy elfeledték, hogy még amire emlékeznek, az is milyen hiányos, pontatlan.”

PÉNTEK Orsolya, *Életmű néhány novellából* = KÁDÁR Erzsébet, *Az utolsó őzbak*, szerk. RÁCZ I. Péter, Bp., Európa, 2021, 303–307.: „Kevés mostohább sorsú tehetsége van a magyar irodalomtörténetnek, mint Kádár Erzsébet.” (303.) „Ideje méltó helyére tenni a magyar irodalomban.” (307.)

⁸ MENYHÉRT Anna, *Saját hagyomány. Előszó* = M. A., *Női irodalmi hagyomány. Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czöbel Minka, Kosztolányiné Harmos Ilona, Lesznai Anna*, Bp., Napvilág, 2013, 15.

⁹ *Uo.*, 20.

¹⁰ *Uo.*, 20.

¹¹ SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felejtés és kisajátítás az irodalomban*, Alföld 2013/3, 40.

¹² *Uo.*, 40.

¹³ KOCIS Katica, *Egy író nő modellét áll. Megnyílt a Kádár Erzsébet-kiállításunk. Interjú Szilágyi Judittal*, 2020, https://pimblog.blog.hu/2020/07/01/kadar_erszebet, Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

ezért a kortársak elismerő fogadtatása¹⁴ ellenére később lényegében visszhangtalan maradt.¹⁵ Az első igazi méltatást 1948-ban publikálta Vas István, így azt a szerző már nem olvashatta.¹⁶ Vas írásában a novellák témájának kegyetlenségét emelte ki – a kegyetlenség kifejezés innentől kezdve végigvonul az életmű recepciótörténetén, szinte nem is született olyan kritika, amelyik ne hangsúlyozná Kádár Erzsébet témáinak, szemléletmódjának kegyetlenségét.¹⁷ Sajátos kivételként említhető Nemes Nagy Ágnes, aki a világháború tapasztalata után megkérdőjelezte, hogy a novellákban ábrázolt helyzetekre alkalmazható lenne a kegyetlenség fogalma.¹⁸

A szerző halála után húsz évvel, 1966-ban jelent meg a *Kegyetlenség* című kötet Illés Endre szerkesztésében.¹⁹ Réz Pál az *Élet és Irodalomban*,²⁰ Rusznyák Mária a Magyar Nemzetben,²¹ Rónay László a Kritika hasábjain²² méltatta a kötetet. A kritikák a dzsentrí-téma megjelenítését, a novellák lélektaniségét, festői látásmódját tárgyalják, és – noha magyarázatot nem kínálnak erre – regisztrálják az író elfeledettségét.

A posztumusz kötetet több évtizednyi csend követte, amit a publicisztikai írásokat közlő *Ritka Madár* tört meg 1993-ban.²³ E kötet kapcsán is megjelent néhány recenzió és kritika,²⁴ ám Kádár Erzsébet továbbra sem vált az irodalmi diskurzus részévé. A Kádár Erzsébet-életműre a 2010-es évektől kezdődően egyre több figyelem irányul, amiben vitathatatlan érdemei vannak Szilágyi Juditnak és Borgos Annának. A 2008-as *Százéves a Nyugat* című tárlat előkészítése során kezdték el vizsgálni, hogy milyen szerepet töltöttek be a női szerzők a Nyugaton.²⁵ A kutatómunka eredményét a *Nőírók és író nők: irodalmi és női szerepek a Nyugaton* című monográfiában összegezték²⁶ – a kötet egy egész fejezetet szentel Kádár Erzsébetnek, az

¹⁴ Gratuláló levelet küldött például Illyés Gyula, Keresztury Dezső, Sőtér István, Thurzó Gábor és Örley István. SZILÁGYI, i. m., 416.

¹⁵ KOCSIS, *Egy író nő modelljét áll...*, 2020, https://pimblog.blog.hu/2020/07/01/kadar_erszebet

¹⁶ VAS István, *Kádár Erzsébet*, Válasz, VIII. évf. 3. sz. (1948. március) 266–269.; A Kádár Erzsébet befogadástörténetét mai napig meghatározó Vas István-tanulmány bővebb változata a *Kegyetlenség* és a *Ritka Madár* köteteket vezeti be (VAS István, *Kádár Erzsébetről* = KÁDÁR Erzsébet, *Kegyetlenség*, Bp., Magvető, 1966; VAS István, *Kádár Erzsébet* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, szerk. KENEDI János, Nyilvánosság Klub–Századvég, Bp., 1993, 5–10.), a *Csók és festék*-kötet utószavaként szerepel (VAS István, *Kádár Erzsébet* = KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, szerk. SZILÁGYI Judit, TÖNKŐ Vera, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021, 317–322.), és megjelent még Vas István *Az ismeretlen isten* című tanulmánykötetében (VAS István, *Kádár Erzsébetről* = V. I., *Az ismeretlen isten*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 105–112.).

¹⁷ SZILÁGYI, i. m., 412.

¹⁸ NEMES NAGY Ágnes, „Kegyetlenség” = N. N. Á., *A magasság vágya*, Bp., Magvető, 1992, 344.

¹⁹ KÁDÁR Erzsébet, *Kegyetlenség*, szerk. ILLÉS Endre, Bp., Magvető, 1966

²⁰ RÉZ Pál, *A hamis tudat színjátékai*, *Élet és Irodalom*, 1967/3, 4.

²¹ RUSZNYÁK, i. m., 12.

²² RÓNAY László, *Kádár Erzsébet: Kegyetlenség*, *Kritika*, 1967/8, 48–49.

²³ KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, válogatta, sajtó alá rendezte KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993

²⁴ Pl. BÀN Zoltán András, *Egy úrnő. Könyvek négy szemközt*, *Beszélő*, 1994/10, 34.; VIDOR Miklós, *Kádár Erzsébet, a gáncstalan novellista*, Magyar Nemzet, 1993. március 5. 11.

²⁵ KOCSIS, *Egy író nő modelljét áll...*, 2020, https://pimblog.blog.hu/2020/07/01/kadar_erszebet

²⁶ KOCSIS, *Uo.*

életrajz ismertetésén túl bemutatja családtörténetét, képzőművészeti, publicisztikai és novellista tevékenységét, valamint az Illés Endréhez fűződő szerelmének történetét.²⁷ 2015-ben Kádár Erzsébet unokaöccse, Vajda Miklós az irodalomtörténeti elemzést családi, életrajzi adalékokkal egészítette ki.²⁸ Írását a „Kádár Erzsébet feltámasztására irányuló kísérlet részének” nevezi.²⁹

2020 nyarán a Petőfi Irodalmi Múzeumban Kádár Erzsébet képzőművészi és írói életművét bemutató időszak kiállítás nyílt *Egy író nő modellt áll* címmel, melynek kurátorai Szilágyi Judit és Lukács Ágota voltak.³⁰ A tárlat szentendrei adaptációja 2020 szeptembere és decembere között a Czóbel Múzeumban volt látható.³¹

2021-ben két novellaválogatás is napvilágot látott, érdemes megfigyelni, hogy az újrafelfedezés szándékával kiadott kötetek elő- és utószóírói miben látják az életmű jelentőségét, hogyan hívják fel a figyelmet a novellák időszerűségére. Az egyik a kiállításhoz kapcsolódóan megjelent *Csók és festék* című kötet, amelyben Kádár Erzsébet néhány grafikája is helyet kapott.³² A válogatáshoz Tönkö Vera írt előszót, aki a korábbi recenziókhoz hasonlóan a dzsentrifika-tema ábrázolását, a novellák lélektanosságát és a szerző képzőművészeti látásmódját nevezi meg az életmű legfontosabb ismertetőjegyeiként.³³ A másik friss válogatás, az Európa Kiadó gondozásában megjelent *Az utolsó őzbak*-kötet³⁴ rövid előszava a novellákban érvényesülő női nézőpont egyediségére hívja fel a figyelmet.

A novellaválogatás utószavában Péntek Orsolya elhatárolódik attól a befogadásmódtól, amely a Kádár Erzsébet-novellákat mint női szövegeket közelíti meg: „Irodalmi életműnek épphogy tekinthető prózai hagyatéka és az azt kiegészítő néhány rajza és festménye nem azért érdekes, amiért a halála utáni évtizedekben sokan annak tartották, egyszóval nem azért, mert egy nőé.”³⁵ Ehelyett azt szeretné, ha Kádár Erzsébet egy „egyedi prózai oeuvre” megalkotójaként foglalná el méltó helyét a magyar irodalomban.³⁶

Az utóbbi néhány évben annak lehetünk tanúi, hogy az új szövegkiadások hatására az irodalomnépszerűsítés különböző platformjain foglalkoznak Kádár Erzsébet prózájával: a

²⁷ SZILÁGYI, i. m., 387–440.

²⁸ VAJDA Miklós, *Háttér egy író nő portréjához. Kádár Erzsébet (1901–1946)*, Jelenkor, 2015/12, 1336–1348.

²⁹ *Uo.*, 1336.

³⁰ *Egy író nő modellt áll. Kádár Erzsébet (1901–1946)*, pim.hu, <https://pim.hu/kiallitas/egy-irono-modellt-all> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

³¹ *Egy író nő modellt áll – Szentendrén. Kádár Erzsébet (1901–1946) megnyitó*, femuz.hu, <https://femuz.hu/archiv/egy-irono-modellt-szentendren-kadar-erzsebet-1901-1946/> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

³² KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, szerk. SZILÁGYI Judit, TÖNKÖ Vera, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021

³³ TÖNKÖ Vera, *Egy író festő portrévázlata* = KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, szerk. SZILÁGYI Judit, TÖNKÖ Vera, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021, 9–14.

³⁴ KÁDÁR Erzsébet, *Az utolsó őzbak*, szerk. RÁCZ I. Péter, Bp., Európa, 2021

³⁵ PÉNTÉK, i. m., 306.

³⁶ *Uo.*, 306.

Litera *Ahogy tetszik* című, kritikai podcastjában a szerkesztők *Az utolsó őzbak*-kötetről beszélgettek, és elismerően nyilatkoztak a novellák tárgy-, természet- és miliőleírásairól, valamint a szövegek modern és öntudatos női nézőpontjáról.³⁷ A Könyves Magazin *N/ŐK is írtak* című podcastjában Szilágyi Juditot kérdezték Kádár Erzsébet életművéről,³⁸ és a szintén a Könyves Magazin égisze alatt megvalósuló *Budapesti nők* olvasóköri egyik olvasmánya *Az utolsó őzbak*-kötet volt.³⁹

3. A Kádár Erzsébet-novellakorpusz

Kádár Erzsébet publicistaként kezdte írói tevékenységét, majd párhuzamosan írt novellákat és alkotott sajtóműfajokban. Felmerül tehát a kérdés, mely írások alkotják a Kádár Erzsébet-novellakorpuszt, és melyek tartoznak az egyéb műfajú publicisztikai írásainak körébe. A különbségtétel – a műfajok átmenetisége miatt – sok esetben csaknem lehetetlen. Kiindulópontom éppen ezért nem valamilyen önkényesen választott novella-fogalom, hanem annak vizsgálata, hogy a kötetek szerkesztői – és ilyenformán a mai olvasók – mely szövegeket tarthatnak számon novellaként.

A szerzőnek életében egyetlen kötete jelent meg – a *Harminc szőlőskosár* tizenöt, szigorúan válogatott novellájának esetében nem merül fel kérdés a szövegek műfajiságával kapcsolatban.⁴⁰ A *Kegyetlenség* a *Harminc szőlőskosár* anyagát tartalmazza kiegészítve hat, csak folyóiratban megjelent írással.⁴¹ Ezek közül az *Egy város modell áll* műfaja közelebb áll az esszéhez, mint a novellához. A *Ritka Madár*-kötet a szerző publicisztikáiból válogat, de az *Ember* és a *Honfoglalás* címek alá rendezve több olyan, nehezebben meghatározható műfajú írást tartalmaz, amelyek a *Csók és festék*-kötetben – azzal a vállalásával összhangban, hogy Kádár Erzsébet novelláit adja közre – novellaként szerepelnek.⁴² *Az utolsó őzbak* rövid előszavában „karcsú kötetnyi novellaként” hivatkozik önmagára, s ez a meghatározás helytállónak bizonyul, hiszen lényegében a *Kegyetlenség*-kötet novellaanyagát közli újra, azzal

³⁷ *Ahogy tetszik* – Kritikai podcast #25: Kádár Erzsébet novelláskötetéről, litera.hu, <https://litera.hu/media/litera-podcast/ahogy-tetszik-kritikai-podcast-25-kadar-erzsebet-novellaskoteterol.html> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

³⁸ *N/ŐK is írtak: Kádár Erzsébetnél nincs felesleges szó, nincs felesleges mondat*, podcast.hu, <https://podcast.hu/podcast/konyves-magazin/24186>, Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

³⁹ *A női psziché mélyére vezet Kádár Erzsébet [Budapesti nők]*, könyvesmagazin.hu <https://konyvesmagazin.hu/friss/kadar-erzsebet-budapesti-nok-olasokor-europa.html> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

⁴⁰ *A diófa, Csók és festék, Herta, Unokatestvérek, Harminc szőlőskosár, Kápolnási ősz, Kegyetlenség, In flagranti, Férfiak, Angyalos labda, A sellő, A macska, A gyémántfüggő, Az utolsó őzbak, Augusztus.*

⁴¹ *Reggeltől estig, Toinette, Fekete kávé, Tolvajok, Félelem, Egy város modellt áll*

⁴² *A Csók és festék*-kötetben szerepel *A tragikus város, Az utolsó őzbak, a Szegény parvenük, a Kócsag, az Egy város modellt áll, Az örökség, A fénykép, Az iránytű és Az ismeretlen madár.*

a különbséggel, hogy a szerkesztő, Rácz I. Péter elhagyta a kérdéses műfajú *Egy város modellt állt*, és beemelte a kötetbe a *Dandolók foglya* című elbeszélést.

Kádár Erzsébet publicisztikájának filológiai feltárása nem teljes, az ismerteken kívül más lapokban is jelenhettek meg írásai,⁴³ vagyis még napvilágra kerülhetnek novellaként (is) olvasható szövegek. Összességében elmondható, hogy a Kádár Erzsébet-kötetek válogatói – ideértve magát a szerzőt is – harminc írást tekintenek novellának.

4. Kádár Erzsébet munkamódszere

A Kádár Erzsébet-szövegek műfaji besorolásának nehézségeivel, esetleges többműfajúságával szorosan összefügg az író munkamódszere. Kádár Erzsébet írásainak jelentős része önéletrajzi ihletésű, egy-egy meghatározó élményét publicisztika és novella formájában is megörökítette. Kenedi János írja a publicista Kádár Erzsébetről, hogy „[a] cikkek az elbeszélések előkészületei, de kiegészítései, sőt olykor épp a jobb megoldások, mint a novellaváltozatok.”⁴⁴

Kádár Erzsébet a Színházi Magazinnak adott interjújában például elmesélte, hogy velencei útja során elhagyta a kézitáskáját.⁴⁵ Az esetet aztán megírta *A Dandolók foglya* című novellában, illetve a *Méz és bors* egyik tárcájában is. A társaságban hallott történetet, miszerint a budavári lakóház alatt új életre kelt facsonk felpúposítja a lakás parkettáját, a ház úrnőjét pedig felzaklatja, hogy ki kell irtani a gyökeret, az *Új budai legenda* (Magyar Asszonyok 1939. II. 1.) című tárcájában, később pedig *A diófa* (Magyar Csillag, 1941. 2. sz.) című elbeszélésében is felhasználta. Az is előfordult, hogy az élményanyagból előbb született novella, s csak azután publicisztika, mint ahogyan az a gyermekkori, ménesi birtokon töltött nyarak emlékét idéző *Harminc szőlőskosár* (Nyugat, 1939. 9. sz.) és *Ménesi szüret* (Új Magyarság, 1943) című írásai esetében történt.

5. „A tárgyak szeretete”: tárgyak Kádár Erzsébet publicisztikájában és novelláiban

A tárca mellett egy másik sajtóműfaj, a divatlevél is hatást gyakorolt Kádár Erzsébet szépírói praxisára. Újságírói pályáját ezzel a „lenézett műfajjal” kezdte: először illusztrációkat készített a cikkekhez, rövid idő elteltével pedig a szöveget is rábízták – a Budapesti Hírlap vasárnapi mellékleteként megjelenő Vasárnapi Újságnál *Az asszony, A dáma és a divat*, majd *A divat művészete* című rovatok állandó szerzője lett.⁴⁶ Ezekben az írásaiban a párizsi, bécsi, londoni

⁴³ SZILÁGYI, i. m., 437., 67. lábjegyzet

⁴⁴ KENEDI János, *A publicista Kádár Erzsébet* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Nyilvánosság Klub–Századvég, Bp., 1993, 345.

⁴⁵ ILOSVAY Ferenc, *Baumgarten-díj 1940*, Színházi Magazin, 1940. január 28., 51.

⁴⁶ SZILÁGYI, i. m., 401.

divat újdonságait mutatta be néhány sor terjedelemben,⁴⁷ társasági események ruhakölteményeiről tudósított,⁴⁸ lakberendezési tanácsokkal látta el az olvasókat,⁴⁹ valamint a női divat,⁵⁰ illetve a tárgykultúra és a társadalom⁵¹ összefüggéseire reflektált. Szilágyi Judit is utal rá, hogy Kádár Erzsébetnél a divat többletjelentést hordoz, „egy olyan szál – és ez már írói módszertanának lényegi vonása –, melyet felfejtve messzebbre, bonyolultabb összefüggésekig juthatunk.”⁵²

Napvilágot láttak olyan esszészerű szövegei is, amelyekben az irodalom és a divat iránti érdeklődését ötvözte – Szilágyi Judit ezeket irodalmi divatkritikáknak nevezi.⁵³ A *Vaktükör* című írásában például amellet érvelt, hogy az irodalmi alkotásokban fontos szerepe van az érzékletes öltözékleírásoknak, és nehezményezte, hogy a magyar írók többsége nem szentel kellő figyelmet a szereplők ruházatának.⁵⁴ Hasonló kérdésekkel foglalkozott *A muszlin bokortól a sortig* című divatkritikájában is.⁵⁵

Bírázataiból kiderül, hogy nemcsak a ruhák, hanem általában a tárgyak szerepeltetésének narratív lehetőségei is foglalkoztatták: Kaffka Margitról megállapította, hogy „a tárgyakat választja tolmácsul, amikor hőseit vallatja”,⁵⁶ Bohuniczky Szeffi regényében dicsérte, hogy „azzal is otthonos, barátságos, ami a nőírók sajátossága: a tárgyak szeretetével.”⁵⁷

A divattal és a tárgyi környezettel való elméleti (irodalmi divatkritikák, bírálatok) és gyakorlati szempontú (divatlevelek) foglalatosskodásának nyomait tetten érhetjük Kádár Erzsébet novelláiban is. Egy-egy tárgy, ruhadarab vagy enteriőr különös jelentőséget kap: metaforaként működik, valamilyen titok hordozója vagy az emlékezet mozgásba hozója lesz. Az is gyakori, hogy a tárgyak antropomorfizálódnak, vagy éppen fordítva, az emberek öltenek magukra „tárgyszerű” tulajdonságokat. A róla szóló szakirodalom csak néhány mondat erejéig,

⁴⁷ Pl. KÁDÁR Erzsébet, *Divatmorzsák* [2]: *Színes antilopcipő, Retikülök, Az Antillák divatja, Abesszin fejdísz, Shiaperelli ötlete, Divat a kámea, Otthonra, „Tarzan” divatja, Virág a belépőn, Fehérneműdivat* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 137–140.; eredeti megjelenés: Budapesti Hírlap, 1936. I. 19.

⁴⁸ SZILÁGYI, i. m., 402.

⁴⁹ Pl. KÁDÁR Erzsébet, *Függönyök* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 119–123.; eredeti megjelenés: Budapesti Hírlap, 1937. V. 30.

⁵⁰ KÁDÁR Erzsébet, *A divat mint lázmérő*, Vasárnapi Újság, 1935. április 28.

⁵¹ KÁDÁR Erzsébet, *Az otthon és a kép* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 113–116.; eredeti megjelenés: Budapesti Hírlap 1934. X. 14.

⁵² SZILÁGYI, i. m., 402.

⁵³ *Uo.*, 436., 40. lábjegyzet

⁵⁴ KÁDÁR Erzsébet, *Vaktükör*, Tükör, 1938. március, 192–197.

⁵⁵ KÁDÁR Erzsébet, *A muszlin bokortól a sortig* = *Évkönyv*, 1938, 115–125.

⁵⁶ KÁDÁR Erzsébet, *Kaffka Margit* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993, 313–323.; eredeti megjelenés: *Ködlövegok. Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Bp., Szent-István Társulat, 1941

⁵⁷ KÁDÁR Erzsébet, *Három év. Bohuniczky Szeffi regénye* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993, 66–69.; eredeti megjelenés: Magyar Csillag, 1942. I. 56–57.

egy-egy novella kapcsán foglalkozott a tárgyak kiemelt szerepével. Sík Csaba *A diófa* című novellában elemezi a ház történetének és lakói sorsának párhuzamosságát.⁵⁸ „Ő nem nyugodott bele a tradíciókhoz ragaszkodó irodalom ítéletébe, mely a tárgyakat élettelennek bélyegezte, s megtagadta tőlük, hogy egyéniségük és sorsuk legyen. Életre keltette őket, mert bízott az ember alkalmazkodóképességében, mellyel környezete alakulásához igazodik.”⁵⁹ – írja Kádár Erzsébetről. Szilágyi Judit megjegyzi, hogy Kádár Erzsébet „novelláiban egy fülbevaló, egy zenélőszekrény, egy jegygyűrű vagy egy üvegtál leplez le titkokat”.⁶⁰ Sok esetben nemcsak a címekben szereplő tárgyak (*A gyémántfüggő, A fénykép, A szekrény*) és a novellák központi tárgyai (például a *Harminc szőlőskosárban* a gyűrű) adnak kulcsot a szövegekhez, hanem a rejtettebb összefüggésekre rávilágító tárgyak és ruhák is. Kifejezetten a ruhák metaforikussága, cselekményszervező szerepe ezidáig nem jelent meg szempontként a Kádár Erzsébetről szóló írásokban, éppen ezért ennek kiemelt figyelmet szentelek a szövegek elemzése során.

6. Szobák és tárgyak

Kádár Erzsébet novelláinak középpontjában – szinte kivétel nélkül – női szereplők állnak. Ez azt is jelenti, hogy a szereplők tárgy- és térhasználati szokásai bizonyos nemileg kódolt jellegzetességeket mutatnak. Általánosan elfogadott feminista nézet, hogy a kora modernség női térhasználata a privát terekre korlátozódott.⁶¹ A művészettörténész Griselda Pollock szerint ez a művészeti alkotásokban is visszatükröződött: egyrészt a női alkotók előszeretettel festettek belső tereket,⁶² másrészt az is gyakori, hogy egyetlen képen belül fedezhető fel a maszkulin és a feminin tér éles elkülönülése.⁶³ Egy másik kritikai irányzat képviselője, Rita Felski megkérdőjelezte a privát női terek és a kizárólag férfiak számára elérhető publikus terek szigorú elválasztottságát: az áruházak megjelenése, a munkához és a diplomához való jog elnyerése hozzájárult a nyilvános terek női birtokbavételéhez.⁶⁴

⁵⁸ SÍK Csaba, *Szerepek és helyzetek* = S. Cs., *A Parthenon lovain innen és túl*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 83–89.

⁵⁹ *Uo.*, 88.

⁶⁰ SZILÁGYI *i. m.*, 416.

⁶¹ ZSADÁNYI Edit, *A női szubjektivitás alakzatai Kaffka Margit, Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna műveiben* = Zs. E., „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”. *Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben*, Bp., Balassi, 2017, 22.

Gyáni Gábor ugyanezt a kérdést a polgári otthonkultúra felől vizsgálva megállapította, hogy a köz- és magánszféra elkülönülése során a nők helye az otthon falai között jelölődött ki. GYÁNI Gábor, *Polgári otthon és enteriőrök Budapesten = Polgári lakáskultúra a századfordulón*, összeáll. HANÁK Péter, Bp., MTA Történettudományi Intézete, 1992, 27.

⁶² POLLOCK, Griselda, *Modernity and the spaces of femininity* = P., G., *Vision and Difference. Femininity, feminism and the histories of art*, New York, Routledge, 1988, 56.; magyarul ld. erről: ZSADÁNYI, *i. m.*, 20.

⁶³ POLLOCK, *i. m.*, 62.; magyarul ld. erről: ZSADÁNYI, *i. m.*, 20.

⁶⁴ FELSKI, Rita, *Modernity and Feminism* = F., R., *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, 18–19.; magyarul ld. erről: ZSADÁNYI, *i. m.*, 22.

A Kádár Erzsébet-novellák helyszíne legtöbbször a lakás és a szoba, ahol a novellák hősnői idejük nagy részét töltik. Van azonban Kádár Erzsébetnek néhány olyan szövege is, amelyekben a nők kilépnek ezekből a szűkre szabott terekből, és az otthon adta szereplehetőségek mellett más alternatívák is kínálóznak számukra – ennyiben a Felski-féle megközelítésmód érvényesnek bizonyul Kádár Erzsébet novelláinak esetében. Ebben a fejezetben olyan elbeszélésekről lesz szó, ahol a szereplőket egy-egy belső térben látjuk, a szobák és a szobákhoz tartozó különböző tárgyak – bútorok, használati tárgyak, ruhadarabok – pedig belső világuk és konfliktusaik szimbolikus-metaforikus megjelenítőivé válnak.

A Nyugat novellapályázatán díjazott *Reggeltől estig*ben a fiatal feleség, Zsuzsanna egy reggel a cselédlánnyal kapja rajta a férjét, Jenőt. A férfi hűtlenkedése nem előzmény nélküli: szenttamási birtokukon viszonzta a kikapós román menyecskék közeledését, s az egyik parasztasszonytól, Ánától gyermeke is született. Zsuzsanna ekkor még nem gyanakodott, vagy legalábbis nem volt hajlandó tudomást venni férje hűtlenségéről – utólag pedig képtelen rekonstruálni, mennyire volt tudatában a történeteknek. Amikor a cselédlányt ura ágyában találja, Zsuzsanna egy nap leforgása alatt kísérletet tesz a múlt eseményeinek és a férjéhez való viszonyának átértékelésére, valamint a saját (női) identitásának újrateremtésére. A szövegben a tükör válik a mindenkiben ott rejlő kettős identitások metaforájává. A „rég, aranyrámas tükör” Jenő hálószobájában függ, a történet során Zsuzsanna háromszor pillant bele, s a tükröződés minden alkalommal új jelentésréteggel gazdagodik.

Az én kívülről szemlélése már a novella elején megjelenik, méghozzá Zsuzsanna vonatkozásában: „De látta saját magát is, kékszövet háziruhájában, halvány hajkoronájával, szomorkás madonnaarcával...”(20.)⁶⁵ Zsuzsanna külsejének leírása abból a szempontból is érdekes, hogy a Mária-ábrázolásokat idézi: a kék hagyományosan Szűz Mária színe, a tisztaság, engedelmesség szimbóluma, a halvány hajkorona glóriaként övezi Zsuzsanna homlokát, a „madonnaarc” kifejezés mondatba emelése pedig egyértelművé teszi a párhuzamosságot. Ezt az olvasatot erősíti Zsuzsanna anyasága, illetve az is, hogy Jenő egy szenthez hasonlítja feleségét: „– Milyen jó és tiszta maga, Kicsi! Olyan, mint egy szent mellettem...” (27.).

Zsuzsanna először közvetlenül a rajtakapás után néz bele a tükörbe, de nem ismer rá saját vonásaira, idegen számára a „szörnyűséges kifejezés az ajkak körül” és az arcára kiülő „végtelen undor”. A testi reakció megelőzi az érzelmek tudatosodását – ahogyan a grimaszba

⁶⁵ A novella-idézetek, ha másként nem jelöltem, a Kádár Erzsébet elbeszéléseit legteljesebb módon közreadó, *Csók és festék* című válogatásból származnak: KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, szerk. SZILÁGYI Judit, TÖNKŐ Vera, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021

torzult arcban magára ismer, úgy vesz erőt rajta az utálat és az undor. Amikor a délután folyamán visszatér a férje szobájába, és másodjára pillant a tükörbe, nem önmagát látja, hanem a reggeli látvány és Jenő képe idéződik fel előtte. Jenő alakja ekkor megkettőződik, „[k]ét Jenő áll egymás mellett, az egyik mosolygó, ragyogó, hódító, a másik aljas és ocsmány” (31.). Zsuzsanna eltöpreng, hogy vajon melyik Jenő az igazi, és arra jut, hogy „az ocsmány az igazibb, a testből és vérből való” (31.). A harmadik tükörbe nézés azért bír különös jelentőséggel, mert ez alkalommal Ána, Mariuca és a többi parasztasszony tekintete néz vissza rá. Zsuzsanna alakja – Jenőéhez hasonlóan – megtöbbszöröződik: a szelíd, hűséges feleségnek van egy, a tamási asszonyokéhoz hasonló, „érett, villogó, magabízó” énje, amelyik képes arra – és ez a novella zárlata –, hogy figyelmen kívül hagyja a hűtlen férj engesztelő éjjelizenéjét, és saját élete autonóm alakítója legyen.

A tükör mellett más tárgyak is többletjelentést hordoznak a novellában. A szenttamási asszonyok rendszerint apró szívességeket kérnek a kastély lakóitól: „Fát jöttek kérni gerendának, bikát a tehénhez, szerszámot kölcsön, miegymást...” (27.). Mikor pedig napszámosként dolgoznak a birtokon, kérés nélkül kötik a fejükre a konyhai törlőruhát, elcsennek egy-egy tányért, lábast, széket vagy lámpát. A kisebb-nagyobb lopások metaforikus értelmet nyernek, hiszen a román menyecskék nemcsak használati tárgyakkal rövidítik meg a ház úrnőjét, hanem a férjét is elcsábítják, saját tulajdonukként kezelik.

Zsuzsanna a novella egy pontján kézbe veszi a férjéhez kötődő tárgyakat – Jenő leveleit, fotóit, a férfi első ajándékát, egy színházi gukkert, egy mirtuszcsoport az esküvői ruhájáról. Ahogy a nap folyamán ingadozik az elválás és a megbocsátás között, úgy ingadozik a tárgyak megőrzése és elpusztítása közt. Próbál megszabadulni az emléktárgyaktól, de végül képtelen erre, hiszen a selejtezésükkel szimbolikusan a férfit is száműzné életéből. Ezek a tárgyak abból a szempontból is jelentőséggel bírnak, hogy mozgásba hozzák az emlékezetét, „új és új helyzetben idézik fel a régi Jenő képét” (31.).

A tárgyak közül a ruhadarabok szorosán kötődnek a lelepleződéshez. Jenő korábbi hűtlenségét, az Ánával való futó kalandját sáros nadrágja árulja el. A jelenetben, ahol Zsuzsanna rajtakapja a férjét, a cselédlány és rózsaszín kartonköténye szinekdochikus viszonyban állnak egymással: „Az ajtó és az ablak közt, a baloldali fal mentén volt az ágy: párnák és paplanok összevisszaságában sustorgó mozgolódás. Fénytől megvakított szeme előtt, a vörös szaténpaplan háttéréből egy asszonyi térd körvonalai bontakoztak ki. [...] Felvillan közvetlen mellette Etus jól ismert rózsaszín kartonköténye” (20.). Két szöveghelyen a ruha (és a test lemeztelenítése) metaforaként van jelen, előbb a férfitől való függés és annak felszámolása – „Úgy teliaggatta magát a Jenő terveivel, gondolataival, hogy egészen csupaszon marad, ha

leveti őket” (25.) –, majd a Jenőről alkotott idealizált kép szertefoszlása – „Az a Jenő, akit eddig ismert benne, azt ő maga aggatta tele a szépnek, a jónak, a nagynak ezer cafrangjával. Ma reggel felhasadt rajta a ruha, és egyszerre lehullt róla minden dísz” (31.) – a metafora céltartománya.

A *Reggeltől estig*ben nemcsak a tárgyak, hanem a terek is jelentéssé válnak. Egyrészt a trauma beleíródik a térbe, a megcsalás élménye elválaszthatatlanul összefonódik a tárgyi környezettel, Zsuzsanna „[a] szoba szagára, fojtott csendjére, a gyékényszőnyeg két pontjára, ahová lépett, még évek múlva is kitörölhetetlen pontossággal emlékezett” (20.). Másrészt az elbeszélés a hűtlen férj elhagyásának problematikusságát két élettér, egyfelől a múlt, másfelől a jelen idősíkjához kötődő tér szembeállításával érzékelteti – az előbbivel egyértelműen negatív, az utóbbival pozitív érzelmek, tapasztalatok konnotálódnak. A Jenőtől való különválás gondolata legfőképp azért borzasztja el Zsuzsannát, mert ez egyúttal azt is jelentené, hogy vissza kell térnie a „régis leányszobába”, s ezzel együtt azokhoz a szokásokhoz, szabályokhoz, amelyek ennek a térnek a sajátjai. A leányszoba leírása Zsuzsanna zaklatott belső monológjából bomlik ki: „Visszamenni a régi leányszobába? A régi apró, kissé kimustrált bútorok közé? Látja maga előtt, a falon a folyóiratokból kivágott színes műlapokat, a porcelánkutya-gyűjteményt a polcon [...] Nagyon mögötte vannak már ezek a gyerekességek, ízléstelen, buta dolgok...” (23.) A régi szoba képével párhuzamosan felidéződnek benne a régi életével kapcsolatos emlékei is. Az egyre szaggatottabbá váló visszaemlékezésből kiderül, hogyan határozta meg gyermekéveit a szülői ház szigorú szabályrendszere, az elfojtott és robbanásszerűen felszínre törő feszültség a szülei között. Úgy érzi, „ő már kinőtt régi otthonából” (23.), az új otthon szabadabb légköre, „[a] sok könyv, a Jenővel folytatott hosszú beszélgetések, éjjel a szenttamási széles, függönyös ágyban, az éjfélig nyúló viták...” (23.) lehetővé tették önmagára találását. Leginkább a szenttamási kertet tudta a saját képére formálni, a pünkösdi rózsákat „maga ültette, maga kereste ki a helyet nekik, maga locsolta” (23.), ezért a kert elvesztésének lehetősége különösen fájdalmas a számára. Az a dilemma, hogy egy férfihoz való kötődésben mekkora szerepet játszik egy adott térhez való ragaszkodás, *Az utolsó őzbak* című novellában is megjelenik, amikor a női énelbeszélő a családi birtok elvesztése kapcsán veszi számba az érzelmeit: „Sokáig azt hittem, Fürjesben is Ivánt szeretem. Azután jöttek az idők, amikor a mérleg lassan Fürjes felé billent. Akkoriban volt ez, amikor már nagyon éreztük a közeli búcsú szorítását” (224.).

Az *Unokatestvérek* című novella két asszony, a korán megözvegyült, kispolgári sorba csúszó Vilma, és a szerencsésebb sorsú Éva kapcsolatát mutatja be egyetlen jelenetsorba sűrítve: Vilma látogatóba érkezik unokatestvéréhez, Évához, aki a vendég jelenlétét végig terhesnek érzi. A novella terei (és a szereplők mozgása e terekben), berendezési tárgyai,

valamint az elbeszélés kulcstárgyainak tekinthető kabát és harisnya mind többletjelentést hordoznak. A novella metaforái a fent és a lent, a közelség-távolság, illetve a szűkösség-tágasság ellentétpárjai köré szerveződnek.

Éva „fent” lakik a Rózsadombon, Vilma „lent”, Pesten – a két nő lakóhelyének elhelyezkedése nemcsak társadalmi helyzetükről, hanem egymáshoz való viszonyukról is sokat elárul. Vilma mindenben próbál megfelelni unokatestvérének, csodálja őt, és féltékeny mindenkire, aki közel kerül hozzá. Évát bosszantja a másik nő ragaszkodása és esetlensége, de leginkább az, hogy a hatására lelepleződik önmaga előtt: „Kegyetlenül és ellenszenvvel nézi Vilmát – és belül, egészen belül szégyelli magát, Vilma ragaszkodó, jószívű, ártatlan lélek! Havonként egyszer jön fel. És neki még ez is sok?... Unokatestvére... Lelkiismeretfurdalás kínozza – de ennek is Vilma az oka! Vilma mindig jóvátehetetlen mulasztásokat juttat eszébe...” (189.).⁶⁶

A novella narrációja egyes szám harmadik személyű, ugyanakkor a fokalizáció lehetővé teszi, hogy mindkét nő nézőpontját megismerjük. A novella elején Vilma a fokális karakter: a nő szorongással telve érkezik az unokatestvéréhez, elbizonytalanodik, egyáltalán jól tette-e, hogy feljött hozzá, szívélyesebb fogadtatásban reménykedett. A bútorok – ahogy az Kádár Erzsébet novelláiban gyakran előfordul – antropomorfizálódnak, ők azok, „akik” a lakókkal ellentétben „barátságosan fogadják” Vilmát. Mikor közeledik a távozás ideje, ugyanezek a bútorok marasztalják: „[a] szoba is marasztalja, és a ház, a kert, a bútorok” (193.). Éva otthonának látványa többféle gondolatot indít el Vilmában. A szalon „régie nehéz, fényes” bútorai a lánykorát idézik fel benne – Vilma visszaemlékezéséből kiderül, hogy a mellőzöttséggel már ekkor szembe kellett néznie. Az ismerős bútorok között felfedez olyan tárgyakat – például egy sárkányos vázát –, amelyek Éva férjének, Bélának az ízlését tükrözik. Az idegen tárgyak jelenléte feldühíti („Sok vacak új lom! – Béla ízlése...ilyesfélét gondol” [183.]), amiben féltékenysége, Évára irányuló birtoklási vágya mutatkozik meg. Végül a szobák tágassága saját, Lónyai utcai lakásának szűkösségére emlékezteti.

Szimbolikus az is, ahogyan a nőalakok a ház terében mozognak, távolodásuk és közeledésük Éva tartózkodásának, Vilma ragaszkodó szeretetének kifejezője lesz. Éva szinte menekül Vilma elől, rögtön a megérkezésekor magára hagyja unokatestvérét – a novella első mondata: „Ülj le, Vilmi, azonnal jövök” (182.) –, és alig tér vissza hozzá, „megint eltűnik, kisurran a szobából” (183.). Vilma „nagyon hirtelen” ül vissza a helyére – ez a hirtelenség a nő zavaráról árulkodik. Éva intézeti barátnője, Irén ellenben magabiztosan közlekedik a lakásban,

⁶⁶ Az *Unokatestvérek* című novellából származó idézetek forrása: KÁDÁR Erzsébet, *Az utolsó őzbak*, szerk. RÁCZ I. Péter, Bp., Európa, 2021

a konyha felől jön – abból a helyiségből, ahol a vendégek nem szoktak megfordulni –, és egy tányér szilvát hoz, Vilma meg is állapítja, hogy „[ú]gy jár-kel, mintha itthon volna” (184.). Ebéd után a szalonban feketéznek: Irén a karosszék jobb sarkában helyezkedik el, elhúzódik Vilmától, Éva köt – mintha ez a tevékenység is azt a cél szolgálná, hogy ne kelljen a teljes figyelmét unokatestvérének szentelnie –, férje és kislánya hamar kimennek a szobából, Vilma „mellett üresek a székek” (188.). Később Éva átfekszik a pamlagra, de Vilma vágyik az unokatestvére közelségére, ezért mellül, átfogja a bokáját, föléhajol. Éva azzal az ürüggyel szabadul meg tőle, hogy odaajándékoz neki egy télikabátot.

A két nő közötti társadalmi különbséget kézzel foghatóvá teszi a kabáthoz való viszonyulásuk: Éva megengedheti magának, hogy évente-kétévente új télikabátot vásároljon magának, ezért a tavalyelőtti, divatjamúlt darab feleslegessé vált számára, Vilmát ellenben a kabát átalakíttatásának költségei is megrémisztik. A kabát egy másik szinten, a kettejük kapcsolatának szempontjából is kulcstárgynak tekinthető: Éva az ajándékozással saját nagylelkűségének látszatát szeretné fenntartani – a kabát szemmel láthatólag szűk Vilmának, Éva mégis elégedettséget érez, unokatestvérének „soha nem volt még ilyen jó kabátja” (190). Vilmát nyomasztja, hogy a „jószívú”, „gyönyörű” Éva megint olyan szívességet tesz neki, amit nem tud viszonzni.

Évát a legtöbbször Vilma tekintetén keresztül látjuk, alakja – a divatlevelek leírásaihoz hasonló módon – fragmentumokból áll össze: először téglavörös kötötttruhába öltözött sziluettje rajzolódik ki, valamivel később azt olvashatjuk, hogy Vilma szeretettel nézi Éva vékony, kissé csontos kezét, majd „nagyon hosszú, pókhálósöveten is át barnuló, kihívóan vékony lábszárán” (182.) állapodik meg a tekintete, és a bal lábán lefutott harisnyaszemek sem kerülnek el a figyelmét. Kádár Erzsébet ebben a novellájában a harisnyát, ezt az elsőre jelentéktelennek tűnő ruhadarabot avatja a szereplők jellemzésének egyik legfontosabb eszközévé – a kabáthoz hasonlóan társadalmi helyzetükről árulkodik és jellemvonásaikból is felfed valamit. Vilma a látogatásra készülve egy pár harisnyát vásárolt, pedig ez komoly anyagi terhet jelent a számára, a vásárlás előtt ki kellett számolnia, elég lesz-e a pénze a hónap hátralévő részére. A harisnya a Vilma attribútumának tekinthető pongyolaság jele: a tükörbe nézve azt látja, hogy az új szerzemény rosszul áll rajta, „kemény ráncot vet a bokája felett.”⁶⁷

⁶⁷ Hatvany Lili bárónő, a korszak meghatározó divatcikkekének szerzője a fehérneműviselésről szóló írásában a hanyag öltözködés jelének nevezi a ráncot vető harisnyát. HATVANY Lili, *Amit a ruha alatt hordunk = Divat és öltözködés*, szerk. H. L., Bp., Pesti Napló Rt. – Az Est Lapkiadó Rt. – Magyarország Napilap Rt., Pesti Napló Könyvek sorozat, é. n., 180.

Míg Éva keresetlenül szép, és vonzó megjelenésén a lefutott szemek sem rontanak, Vilmán minden igyekezete ellenére előnytelenül állnak a ruhák – cipője, szoknyája összekoszolódik a buszút során, a „combján megfeszül a fekete selyemruha” (183.), ahogy leül a fotelbe. Vilma a látogatás alatt felidéz egy történetet, amelyben szintén ruhájának szűkössége nyer önmagán túlmutató jelentést: barátnője biztatására randevúra ment egy nyugalmazott MÁV-felügyelővel, a találkozóra a barátnő választotta ki Vilma ruháját. „[...] rámerőszakolt valami mintás, tarka imprimé blúzt. Szűk volt a háta, minden pillanatban azt hittem, megreped. Szorított, vágott, szerencsétlennek éreztem magam benne!” (192.). Vilma számára a randevú-situáció ugyanolyan kényelmetlen, mint a ráerőltetett ruhák, de a barátnőjének való megfelelés vágya megakadályozza abban, hogy autonóm döntéseket hozzon az öltözkéssel vagy a magánéletével kapcsolatban.

Ahogy arról korábban szó volt, Vilma nemcsak a ruháit érzi szűknek, hanem – Éva tágas szobáihoz viszonyítva – a lakását is. A nő ruháinak és életterének szűkössége metaforikusan ráolvasható egész élethelyzetének szűkösségére, perspektívanélküliségére.

A *Csók és festék* című novella témája a férfinak alárendelődő, szerelmes nő pozíciója és az autonóm művész-szerep közötti konfliktus – erre a kettősségre utal a cím is. Mária önarcképének megfestésén dolgozik, ami egyfelől saját művészi víziójának megvalósítását jelenti, másfelől legalább ugyanilyen fontos számára, hogy a szeretett férfi, Tamás tetszését is elnyerje a kép. A festmény és festője közötti határvonal fokozatosan elmosódik: Mária egy korai munkafázisban konstatálja, hogy a kép már hasonlít hozzá, de nem elégszik meg ennyivel, változtat munkamódszerén, nemcsak ecsettel, hanem egész testével fest, tetőtől talpig beborítja a festék, „mintha ő akarna hasonlóvá válni a képhez” (50). A novella rögzíti azt a pillanatot, amikor a nő tükörképe festménnyé lényegül át: „percekig nézi tükörképét, mintha arra várna, hogy az beleitatódjék tekintetébe; látománnyá oldja, tisztult színek és leegyszerűsített vonalak képletébe” (50.). A nő és a kép felcserélhetővé válnak, Máriának az a vágya, hogy Tamás a képet szeresse helyette: „nem engem szeretne, csak valamit, ami ugyan én vagyok, de nem tisztán” (56.). Az elkészült önarckép Mária belső világát tükrözi, leleplezi „vállalt és szégyen nélküli szomorúságát” (51.).

A festmény középpontba helyezése révén a látás érzékelési módja kiemelt szerepet kap a szövegben. Mária kísérletet tesz arra, hogy különböző nézőpontokat tegyen magáévá, miközben önarcképét szemléli. Az első három nézőpont a sajátja, ugyanakkor valamilyen elmozdításnak köszönhetően mégsem azonos azzal, ahogyan több órányi munka után látja a festményt: „úgy akarja látni, mintha most látná először”, aztán „fürkészőn, szigorún”, majd „enyhült figyelemmel” nézi (49.). Két további nézőpont egy-egy személyhez kötődik: előbb mestere

bíráló tekintetével, végül Tamás szemével szeretné látni a festményt. Ezt követően a fókuszváltások határozzák meg a kép befogadásának módját. „Kitágított szembogárral mered rá, valahová a kép mögé néz; úgy látja, mint a messzelátók a közeli tárgyakat: homályosan, elnagyoltan, összefoglalón, minden részletével egyszerre az egészet” (49.). Majd hirtelen megváltozik a fókusz, a háttér elmosódik: „A kép betölti a szemet, a környezet a vászon határain túl ködössé válik. Mária nem látja a bordó falakat és az arany kereteket, kiszakad környezetéből a képpel együtt és a képhez kötötte, mint hajótest a vitorlához” (49.). A szereplők érzelmi viszonyulásának feltérképezéséhez a látás és a megértés közötti metaforikus kapcsolat adja meg a kulcsot: Mária számára mindennél fontosabb, hogy Tamás meglátja-e a képet, mert ez azt is jelentené, hogy magát Máriát látja, egyúttal megért valamit a legbensőbb valójából. A férfit viszont egyáltalán nem érdekli Mária művészete, és csak hosszas kérlelést követően hajlandó rápillantani a képre, arra pedig esély sem mutatkozik, hogy alaposabb figyelmet szenteljen neki.

A Kádár Erzsébetre jellemző antropomorfizálás ebben a novellában úgy jelenik meg, hogy a festékeket, a festéshez használt anyagokat az elbeszélő egy-egy emberi tulajdonsággal ruházza fel, ezzel kifejezve Máriának az alkotáshoz fűződő bensőséges viszonyát. A kadmiumsárga „vidám, könnyű és engedelmes” (49.) – az első két jelző gyakran párosul színárnyalatokhoz a hétköznapi nyelvhasználatban, az „engedelmes” viszont kifejezetten antropomorf jelző. A terpentín szagának jelzői – „fanyar, hetyke, eleven” (49.) – közül a hetyke és az eleven, a lenolaj párájához kapcsolódó „nyájas” jelző szintén antropomorf. Az antropomorfizálás irányába mutat az is, hogy a festékeknek nem szaga, hanem „lehelete” van. Az antropomorfizáció azzal válik teljessé, hogy Mária a festékeknek kiismerhető „jellemet” tulajdonít, „vonzódást, közönyt vagy ellenszenvet érez irántuk” (49.). A festő látásmódja jelenik meg abban, hogy a férfi öltözkészével kapcsolatos megfigyelései a színek köré szerveződnek: Tamás cipőjének sárga színéről megállapítja, hogy „nem egészen illik a férfi ruhájához” (53.), és azon gondolkodik, milyen színekkel festené meg a nyakkendőjét.

A szöveg a festés–látás–megértés metaforahálózata mellett egy másik metaforahálózatot is működtet, amelyet a színpadiasság, szerepjátszás képzetei alkotnak. Az elbeszélés egyetlen díszletszerű térben, Mária műtermében játszódik – az alkotótevékenységnek helyet adó tér egyfajta átmenetet jelent a publikus és a privát szférája között. A műterem falait sötétvörös selyem borítja, „barokk angyalok, faragott templomi díszek, oltárépítmények töredékei, csonka szobrok” (48.) díszítik, az enteriőr túláradó pompáját borszínű perzsa szőnyegek és „penészszerű miseruhák” (48.) teszik teljessé. A szoba díszletszerűségét fokozza egy cifra porcelánkandalló, amelyik nem rendelkezik valódi funkcióval, „csak dísz és hangulatkeltő elem” (48.). Fűteni a szoba közepén álló ócska vaskályhával lehet, de a koratavaszi napon,

amikor a novella játszódik, a kályha használaton kívül van. Az eredeti, Nyugat-beli közlésben ezt a színpadiasság képzetköréhez kapcsolódó megszemélyesítés fejezi ki: „a kályha már elmondta szerepét; savanyú szegényszaggal hallgat.”⁶⁸ Az ezt követő szövegkiadások elhagyták az első tagmondatot, így a kép veszített a színpadiassághoz kötődő jelentéstartalmából. Itt is megfigyelhető a Kádár Erzsébet-novelláknak az a sajátossága, hogy a szereplők valamilyen szempontból hasonlóvá válnak a tárgyakhoz: Mária visszafogott külsejével olyan idegenül hat a szobában, mint a kiszolgált vaskályha. A „színpadias” jelző két helyen szövegszerűen is megtalálható a novellában.⁶⁹

Az átöltözés gesztusában – Mária a férfi látogatására készülve leveszi koszos munkakabátját, és egyszerű fekete szövetruhát ölt magára – a művész-szerep és a szerelmes nő szerepe közötti átjárhatóság mutatkozik meg. Tamás is szerepet játszik, csak hogy a férfi való életbeli énje azonos az alakított szereppel: „Így öltöznék – gondolja Mária – a színpadon is a »jó famíliából való fiatal titkár.« Beavatott fiatalember és kegyenc, jobbfejű rabszolga...” (53.). A „színjáték” Tamásnak szól, Mária úgy választotta ki a műtermét, hogy Tamás ízlésének megfeleljen, és az ő kedvéért szépítkeznek. Mégis minden arra utal, hogy az előadás rosszul sikerül – Tamást nem nyűgözi le „az örült, értelmetlen kulisszapompa” (56.), Mária pedig „minél jobban csinosítja magát, annál hétköznapiabb” (52.). Ugyanakkor önfeladása korántsem teljes, arra törekszik, hogy „visszavítassa Tamástól a műtermet” (48.), amit a kitartó munka, az alkotás tesz lehetővé. A színpadiasság képzelete egy hasonlat szintjén is megjelenik: Mária a készülő festmény körvonalait végigköveti a kezével, majd úgy szakítja meg a mozdulatot, „akár a színész, aki a sűgőhöz fordul a végszóért” (50.). A szöveg színpadiasságra építő logikáját elfogadva a festés az önreprezentáció eszköze, amellyel Mária a saját szomorúságát viszi színre.

A színpadiasság, díszletszerűség, szerepjátszás kérdésköre Kádár Erzsébet több novellájában megjelenik, hol érintőlegesen, egy-egy szereplő vonatkozásában (*A sellő*, *Unokatestvérek*), máskor az egész szöveget ez szervezi (*A szekrény*, *A fénykép*). Az *Unokatestvérek* Vilmája a látogatás során úgy érzi, színpadon ül, de a pohárka pálinkából erőt merítve „már tudja a szerepét”. Amikor azt ismételve magában, hogy „Vidám leszek és könnyed” (182.), azt a benyomást kelti, mintha szerepet gyakorolna, később azt is megállapítja, hogy elhibázta, de próbál újra szerepbe kerülni: „Elhibázta. Nem baj, még helyrehozhatja. Most azután igazán könnyed lesz és mulatságos” (190.). *A sellő* szövegét az álarc-metafora kapcsolja

⁶⁸ KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, Nyugat, 1940. 10. szám

⁶⁹ „Mária festékfoltos, fekete munkakabátjában olyan idegen ebben a színpadias környezetben, akár a szoba közepén álló, ócska vaskályha.” (48.); „Most ott ül, felhúzott térdrel, a színpadias szoba sarkában, a kereveten, nézi a képet, és várja Tamást.” (52.)

a szerepjátszás képzetéhez: Feri a novella elején, a viszontlátáskor megmagyarázhatatlanul idegennek érzi Évát, „mintha az ismerős kék tekintet barna álarc mögül villanna rá” (39.).⁷⁰ A novella zárlatában az álarc-metaphora átértelmeződik: a féltékenységre igazolást talált férfi „[n]apbarnította álarc mögött” (50.) sápadtnak és csúnyának látja feleségét. A *fénykép* címében foglalt fénykép egy jelmezbál után készült, a központi nőalakot, Valériát jelmezben ábrázolja, ami a látszat és valóság eldönthetetlen viszonyára épülő szöveg egyik kulcsmetaforájának tekinthető.

A *szekrény* című íráson egy filmes műfaj, az 1930-as években első aranykorát élő horror⁷¹ – és különösen az 1931-ben bemutatott Drakula-film⁷² – hatása érzékelhető. Az ábrázolt tér itt is díszletszerűvé válik, azzal a különbséggel, hogy nem színházi, hanem (horror)filmes kulisszákat idéz meg: a Dohány utcai szecessziós bérház lakásából várkastély lesz, a baráti látogatás rémdrámába fordul.

A novella szüzséje szerint az elbeszélő, Juditot egy ismerőseivel, Bélával egyetemben vendégségbe hívja egy balatoni nyaralás alkalmával megismert házaspár. A meghívás céljára csak idővel derül fény: Sári és Péter egy szekrényt akarnak eladni gyanútlan látogatóiknak. A helyszín elemelése a valóságtól már a lakáshoz vezető úton megkezdődik: a lift valószerűtlen magasságokba viszi Juditot és Bélát, „emeletek végnélküli fokozatai” mellett haladnak el, az út olyan sokáig tart, hogy szinte otthonosan érzik magukat a liftben. A látványelemek – „a lépcsőház toronyszerű kiugrása”, a „meredek fal” és „a sárga fényben parázsló szürke ég” – azt az érzetet keltik Juditban, hogy akár „várkastélyból kikönyöklő rabnak is képzelhetné magát” (287.), nem sokkal később pedig „várkastélynak” nevezi a lakást. A lakásba belépve egy „hallszerű helyiségbe” érkeznek, amiről Judit megállapítja, hogy „valószínűtlenül” és „kulisszaszerűen hat” (288.). A „kulissza” része az emeletre vezető lépcső, amelyik úgy döng a léptek alatt, mint egy hangosfilmben. Judit következő gondolata, amit a belső tér hangulata hív elő, hogy egy „rémdráma kellős közepén tartunk” (288.). A „horrorisztikus” hangulat megteremtéséhez hozzájárul, hogy a történet egy ködös napon játszódik, a lakásban „ellenséges hideg” (289.) van, Péter egykor finom, karcsú ujjai pedig lilásan vörösek és duzzadtak, megfagytak a hidegben – Judit „ijesztőnek” találja a látványt.

A hétköznapi lakótér átlényegítését Kádár Erzsébet arra használja, hogy a szereplők közötti viszony elidegenedettségét, a bensőségesség hiányát – a házigazdák a baráti találkozót

⁷⁰ A *sellő* című novellából származó idézetek forrása: KÁDÁR Erzsébet, *Az utolsó őzbak*, szerk. RÁCZ I. Péter, Bp., Európa, 2021.

⁷¹ KURTA Kinga, *A terror művészete a horror műfajában*, ME.dok, 2014/2, 58.

⁷² JAKAB-BENKE Nándor, *A vámpír színeváltozásai: Drakula filmtörténete*, Helikon, 2022/23, 23.

egy adás-vétel lebonyolítására redukálnák – a tér atmoszférája révén is kifejezésre juttassa. Az intimitás megtagadásának jele az is, hogy Péter magázza Bélát, ami megütközést kelt az elbeszélőben: „Béla kérdéseket tesz fel. Péter röviden felel. Magázza. A vendéglátó a vendéget. Péter Bélát. Pillanatokig azt hiszem, rosszul hallok. De újból meggyőződöm róla, és akkor olyan szégyenkezés fog el, hogy – érzem – füleim hegyéig pirulok.” (289.)

A novella az *Ezeregyéjszaka meséit* is intertextuális játékba hozza, az elbeszélő önmagát Seherezádéval, Bélát a történetbeli pasával azonosítja, amikor egy „trónszerűen felemelt helyen” (288.), egy dobogóra állított, szőnyeggel borított kereveten foglalnak helyet, vendéglátóik pedig mint „csatlósai” a lábuk előtt ülnek. A szerepjátszás képzelete Sári és Péter vonatkozásában is megjelenik, róluk azt állapítja meg Judit, hogy „mintha új szerepet öltöttek volna erre az estére” (288.). Sárinak az öltözködése – egy bordó tafruha és egy jobb napokat látott báli cipő – is jelmezszerű hatást kelt.

A szekrény azért foglal el sajátos helyet Kádár Erzsébet szövegei között, mert a szerző – elbeszélőjének, Juditnak a tudatán átszűrve – ebben az írásában fogalmazza meg a belső terekkel kapcsolatos ars poeticáját: „A lakását veszem tehát vizsgálat alá, amely többet árul el az emberből, mint öltözködése, szokásai, talán beszéde is. Fészkéről madarat, de cókémokjáról az embert. Minden új lakás izgalmas élmény. (Inkább lakásokkal, mint lakóikkal szoktam barátságot kötni.)” (287.).

7. Fényképek Kádár Erzsébet novelláiban

A fénykép a múlt században vált a mindennapok természetes részévé és az egyéni emlékezet egy lehetséges hordozófelületévé.⁷³ Ezzel egyidejűleg az irodalomba is utat talált, a 20. század számos prózai alkotásában találkozhatunk fényképekkel és fényképleírásokkal.⁷⁴ A fénykép Kádár Erzsébet két novellájában is fontos szerepet tölt be: *A fénykép* című novellában rámutat a múlt rekonstruálhatatlanságára, a *Toinette*-ben – a tükör korábban elemzett poétikájához hasonló módon – az identitás megalkotásának eszköze.

A fénykép szereplői, egy anya és Éva nevű lánya fényképnézegetés közben bukkannak rá egy felvételre, amelyik Valéria nénit, a család régi ismerősét ábrázolja. Az anya elmeséli, hogy Valéria szerelmes volt Éva apjába, mire úgy döntenek, tréfából belopják Valéria képét az órájába. Miután sikeresen odacsempészték a képet, rábírák a férfit, hogy pattintsa fel az óra hátlapját – az anya meglepetést színlelve figyelmezteti, hogy az órában egy női fénykép lapul.

⁷³ VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon, 2017/4, 491.

⁷⁴ *Uo.*, 491–494.

Legnagyobb döbbenetükre a férfi csak annyit válaszol: „Tudom”. Innentől kezdve makacsul ragaszkodik ahhoz, hogy nemcsak tudott a fényképről, de azt ráadásul Valéria tette oda tréfából.

A történet szempontjából kulcsfontosságú, hogy a fénykép egy jelmezből után készült, ahol Valéria Pierrette-jelmezt viselt – a *commedia d’ell arte*-ből ismert karakter a szomorú és reménytelenül szerelmes Pierrot-bohóc női megfelelője.⁷⁵ Ez azt sugallhatja, hogy a nő szerelme viszonzatlan maradt, de az ezzel ellentétes olvasat mellett is szólnak érvek, például a férfi zavara vagy a Valéria testi adottságaival kapcsolatos kritika elhárítása („Valéria soha nem volt kövér... [275.]). A fényképen megörökített karneváli jelenet újra megképződik a novella jelen idejében: anya és lánya szerepet játszanak, amikor ártatlan érdeklődést tettetve bírják rá a férfit az óra felpattintására,⁷⁶ de az apa is részesévé válik a színjátéknak, talányos és egymásnak ellentmondó válaszaival az igazság és a hazugságok kibogozhatatlan szövedékét hozza létre. Végig eldönthetetlen marad, kinek a fényképét hordta az órájában – ha egyáltalán hordott ott fényképet –, Valériaét vagy másét; ahogy az is, hogy Valéria szerelme beteljesült-e vagy plátói maradt.

A *Toinette* című novella címszereplője egy francia nevelőnő, akit az elbeszélő édesanyja a Schreiber „helyszerző” cégen keresztül, fénykép alapján választ ki. A lányokról készült fényképek kompozíciója egyforma, mindegyik lány „ugyanarra a hosszú lábú asztalkára könyökölt félkarral; az asztalkán magas, karcsú váza virággal” (132.). Toinette képe mégis különbözik a többitől, és a fényképet tanulmányozó anya olyan „romlatlan” személyiséget tulajdonít a lánynak, ami miatt ideális választásnak tűnik a nevelőnői szerepre.

Toinette néha levelet kap az édesanyjától, az egyik levéllel egy fénykép is érkezik, amelyik a „Mamant” ábrázolja egy nizzai villa bejáratánál, elegáns ruhában, két férfi társaságában. Az elbeszélő és családja a fényképet látva messzemenő következtetéseket von le Toinette édesanyjának életvitelével kapcsolatban, a „rossz nő” -identitást társítják a képen látható asszonyhoz, így a fénykép közvetve a Toinette romlatlanságába vetett hitet is kikezdi. Ehhez hozzájárul, hogy tudomást szereznek Toinette bizonytalan származásáról: a lány teljesen megzavarodik, amikor édesapjáról kérdezik, a férfi vezetéknevét sem tudja megmondani.

A fénykép Toinette számára az édesanyjával való – nem létező, de vágyott – kapcsolódás megteremtésének eszköze. Toinette első nevelőnői fizetéséből egy lila kis kalapot rendel, amit mindig újabb ruhadarabok követnek. Kérésére fényképet készítenek róla új szerzeményeiben –

⁷⁵ Pierrot, *The Lovesick Clown*, Museum of the American Arts & Crafts Movement, <https://www.museumaamc.org/newsletters/newsletter03032021.html>, utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

⁷⁶ „S már tudják a szerepüket, de még mindig találnak rajta csiszolnivalót” (273.); „A lány huszadszor ismétli el a szerepét hangosan: – Apa, adja csak ide az óráját, szeretném megnézni.” (273.)

lelkesen konstatálja, hogy a kép helyszínéül szolgáló kert a nizzai fénykép háttérére emlékeztet. A képet elküldi az édesanyjának, de a remélt elismerő szavak helyett szigorú feddést kap, amiért „léhaságokra” költi a pénzét.

Toinette „romlatlan” identitásának lebontásában és „rossz nőként” való újrakonstruálásában végül szintén a fénykép játszik szerepet. Az elbeszélő anyja azért küldi el Toinette-t a háztól, mert azt gyanítja, hogy kifogásolható módon érintkezik „idegen urakkal”, a lány útját azzal adja ki, hogy „ha így folytatja, az lesz belőle, ami az anyja” (138.). Vagyis a nizzai fotón látható asszony és Toinette alakja egybemosódik, a nekik tulajdonított romlottság tekintetében – amelynek egyetlen „kézzelfogható” bizonyítéka a fénykép – szinte azonossá válnak.

8. Az ékszerek szimbolikája

Kádár Erzsébet három novellájában egy-egy ékszer működik cselekményszervező elemként, olyan módon, hogy mindhárom esetben összefüggésbe hozható a hatalmi struktúrákkal – férfiak és nők, a megszálló és a megszállott közötti alá- és fölérendeltségi viszonyokkal.

A *Harminc szőlőskosárban* a feleség jegygyűrűjének elvesztése okoz feszültséget egy házaspár tagjai között, ugyanakkor a konfliktus a múlthoz való viszonyulásuk különbözőségéről is szól. Ménes mindössze öt holdnyi szőlőültetvényből áll, de a férfi számára – aki a gyermekkorára visszatekintő elbeszélő édesapja – az őseihez való kapcsolódás lehetőségét és egy letűnt életforma megőrzésének illúzióját teremti meg. A föld nagy részét a férfi nagyapja adta el, ezért ő már csak egy „álombeli birtokon” (164.) gazdálkodhat, ábrándjaiban veheti számba, milyen jószágokat tartana. A szőlőt ennek ellenére – vagy éppen ezért – a lehető legnagyobb gonddal műveli: „A szőlő: csak játék – a szüret: szertartás” (164.). A múlthoz való végtelenségig fokozott ragaszkodás nyomai a belső terekben is megtalálhatók: a házban minden tárgy úgy áll, „ahogyan azok helyezték el, akik idehozták” (165.) őket, a nagyszoba falain temetési címerek függenek, a törölközőkbe és terítőkbe Ménes nevét hímezték. A régi tárgyak nemcsak részei Ménesnek, hanem azok alkotják, ahogy az elbeszélő megfogalmazza: „Ménes a tárgyaknak és az emlékeknek megbonthatatlan szövődéke volt, minden holminkből emlékek lombosodtak” (166.).

Amikor feleségének gyűrűje elkallódik, a férfi azzal vádolja meg, hogy szándékosan hagyta el, azért, mert gyűlöli Ménest. Állítását nem tudja érvekkel alátámasztani, de az világosan látszik ebből, hogy számára a gyűrű nemcsak a házassági kötelék, hanem a családi örökség és ezáltal Ménes szimbóluma. Az asszony tagadja, hogy a gyűrűnek bármilyen köze lenne Méneshez, azt viszont elismeri, hogy nem szereti a halottak emlékével megterhelt földet

– a gyűrű elvesztése így tudatalatti elutasítása annak a közös életnek, amelyhez Ménes is hozzátartozik. A birtok és a házasság hagyományos hatalmi dinamikája megkövetelné a feleség teljes lojalitását, de ő nem képes azonosulni a férje világával: a férfi azt várja a feleségétől, hogy megértse a Méneshez való kötődését, míg a nő az aradi házukat tartja igazi otthonuknak. Ez kibékíthetetlen ellentét marad kettejük között, ezért hiába kerül elő a gyűrű, a feszültség nem oldódik fel, a lefekvéshez készülődő gyerekek nyugtalanságáról szóló sorok zárják a novellát.

A gyémántfüggő című novellában egy fülbevaló leplezi le a ház ura és a cseléd lány közötti viszonyt. Egy háromfős társaság látogatóba érkezik a nemrég megözvegyült Halász Pál birtokára, akit érezhetően zavar a vendégek jelenléte. A különös viselkedés okára csak akkor derül fény, amikor Verón, a cseléd lány belép a szobába. Verón fekete selyemblúzt visel, amelyikről látszik, hogy eredetileg nem rá szabták. Az elbeszélő sejtése szerint a blúz Pali bácsi feleségé lehetett, ami azt sugallja számára, hogy a cseléd a ruhadarabbal egyetemben a feleség szerepét is megörökölhette. A lány fülében egy „borsónyi gyémántot” pillant meg – az elbeszélő ezt is a szeretői viszony jeleként olvassa. A fülbevaló – ha valóban Halász Pál ajándéka – a cseléd lány testének megjelölését, szimbolikus birtokba vételét szolgálja, ugyanakkor a novella záróképe nem hagy kétséget afelől, hogy kettejük viszonyában a cseléd lány az uralkodó: Verón úgy áll Halász Pál mellett, „mint rabtartó a rab mellett” (209.).

A Férfiak című novellában szintén egy ékszer válik a szeretői viszony árulkodó jelévé. Egy francia megszállás alatt álló magyar várost az tart izgalomban, vajon ki lehet az elfátyolozott úrinő, aki a francia hadsereg ezredesét látogatja.⁷⁷ A kávéház férfitvendégeinek körében nyílt titok, hogy a titokzatos hölgy Zukkó István főispán lánya, Katinka. A főispán – érintettségéről ekkor még mit sem sejtve – azzal a kéréssel fordul az ezredeshez, hogy birtokáról költöztessék ki az ott elszállásolt franciákat. Már éppen úgy tűnik, sikerrel jár, amikor Katinka nevének említésére az ezredes elkomorul, és határozottan elzárkózik a kérés elől. Zukkó észreveszi, hogy az ezredes bal csuklóján keskeny aranyláncot visel. A főispán nem tudja, pontosabban nem akarja olvasni a jelet, és csak később döbben rá, hogy a lánya karperecét látta viszont az ezredesen. Míg az ezredes és Katinka viszonyában a karkötő szerelmi zálog, Zukkó perspektívájából nézve az árulás jelképe, és a novella világában megképződő hatalmi viszonyok összetettségére is rávilágít. A főispán nagy tekintélynek örvendő személy, ugyanakkor a megszállás és a lánya érzelmi kötődése miatt az ezredesnek kiszolgáltatottá válik, azaz a hatalom és az alávetettség kérdése nemcsak a politikai és hadszíntéren meghatározó, hanem Zukkó magánéletére is hatással van.

⁷⁷ SZILÁGYI, i. m., 411.

9. A tudattalan tárgyai

Kádár Erzsébet több novellája felkínálja a pszichoanalitikus olvasat lehetőségét,⁷⁸ ahol a szereplők tudattalan folyamatait egy-egy tárgy vagy a tárgyhoz való viszonyulás tükrözi. Ebbe a sorba illeszkedik *Az örökség* című elbeszélés, melynek középponti tárgya egy zenélő szekrény. A novella névtelen énelbeszélője – egy fiatal nő – két hétig idős nagynénjénél nyaral egy délvidéki kisvárosban. Marika tanti legféltettebb kincse egy zenélő szekrény, amit csak öreg cselédje húzhat fel, az elbeszélőnek tilos hozzányúlni. Nem a szekrény az egyetlen különleges tárgy a lakásban: a nagynéni szobáiban helyet kapott egy hatalmas vörösréz teknősbéka, egy szerecsenfejet formázó tintatartó, egy ébenfa óra, meztelen keblű nőt ábrázoló festménnyel a fogaskerekei között, számtalan aranyozott szobor és barokk faoltár-maradvány. Marika tanti folyamatosan attól tart, hogy az elbeszélő kárt tesz valamelyik kedves bútordarabjában – rászól, amikor virágvázat akar állítani a faragott asztalkára, vagy letelepedne az egyik karosszékre. Egyedül az idős asszony tudja mindegyik tárgyról, hol és hogyan fogja meg, a délelőttöt „velük tölti el”, ilyenkor gondosan áttörölgeti őket. „Az emléket szereti bennük” (264.) – így magyarázza magának az elbeszélő Marika tanti ragaszkodását a tárgyaihoz. A fiatal nőt a tárgyak többsége hidegen hagyja, a zenélő szekrény viszont egyenesen megbabonázza, a tiltás ellenére – talán daczból is – újra és újra megszólaltatja.

Marika tanti tiltásai nemcsak a tárgyakra a vonatkoznak, a tanti kontrollmániája mutatkozik meg abban is, hogy eltiltja unokahúgát az olvasástól, és legszívesebben a városba sem engedné el. Minden idejét és figyelmét magának akarja, azt ismételteti, „Két hétig az enyém vagy” (265.). Az elbeszélő dühé egyre fokozódik az „álnok és ostoba tárgyak” iránt, „mindinkább elhatalmasodó csömörrel” nézi a „bútorszörnyeket és az elmés dísz tárgyakat” (265.). Valójában a nagynénjére dühös, mégis a tárgyakat teszi felelőssé ingerültségéért. Ez a pszichoanalízisben áttolás néven ismert mechanizmus, amikor az egyén frusztrációját valamilyen más, külső tárgyra helyezi át.⁷⁹ Ezt az olvasatot erősíti az is, hogy az elbeszélő a novella több pontján tárgyakra jellemző tulajdonságokkal ruházza fel a nagynénjét: „olyan szagtalan, akár egy tárgy” (262.), „[n]evetése félelmetesen hasonlít a zenélő szekrény ezerszer lejátszott, kopott, süket és ma is harsányan friss, üresen kongó muzsikájára” (264.).

Az elutazása előtti estén az elbeszélő elrontja a zenélő szekrényt. Noha maga számára véletlenként interpretálja a történeteket, azt elismeri, hogy „kísérletezett”, zenélés közben húzta

⁷⁸ Szilágyi Judit megfigyelése, hogy Kádár Erzsébet néhány művén érezhető a freudizmus hatása, példákkal azonban nem támasztotta alá állítását. SZILÁGYI, *i. m.*, 21.

⁷⁹ FREUD, Anna, *The Ego and the Mechanism of Defense*, London, Karnac Books, 44–45.

fel a szekrényt, ezért legalábbis számolnia kellett azzal, hogy tönkreteszi. A zenélő szekrény Marika tanti birtoklási vágyához, kontrolljához kötődik, így a tárgy tönkretétele – a novella pszichoanalitikus olvasata szerint – valójában egy tudattalan kísérlet arra, hogy megszabaduljon attól az érzéstől, hogy a nagynénje elnyomja. Hirtelen ötlettől vezérelve lefizeti a cselédet, hogy vállalja magára a károkozást. Mikor mégis megpróbálja bevallani a tettét, Marika tanti beléfojtja a szót, és örökösen ígéri neki a zenélő szekrényt. Az elbeszélő tehát nem zárhatja le egyszerűen a konfliktust azzal, hogy elrontott valamit, „egy hazugság súlyával és egy váratlan és kínos örökséggel” (269.) távozik.

A pszichoanalitikus olvasat értelemszerűen felmerülhet azoknak a Kádár Erzsébet-novelláknak az esetében, amelyekben a szexualitás kérdése kerül előtérbe. A szakirodalomban Szilágyi Judit jegyzi meg, hogy Kádár Erzsébetnél az erotika „alig feltűnően, de át- meg átszövi a novellákat.”⁸⁰ Példaként említi a *Reggeltől estig*et, ahol a férj és a cselédlány szeretkezése a történet gyújtópontja, a *Kápolnási őszben* elcsattanó csókot, a francia nevelőnő és a boltos között kibontakozó viszonyt a *Toinette*-ben, és végül az *Augusztust*, amelyet „teljesen átjár az aratás és az érzéki szerelem forrósága”.⁸¹ Úgy gondolom, hogy Kádár Erzsébet novelláiban a női szereplők érzéki tapasztalatai nem korlátozódnak a férfiakkal létesített szerelmi kapcsolatokra, ide sorolhatók azok az élmények is, amikor a saját testük megélése válik örömforrássá. Ilyen szituáció a fürdés, illetve a fürdést megelőzően a test lemeztelenítése. A *diófa* című novella névtelen főszereplője „[m]ielőtt belép a kádba, [...] megnézi magát a tükörben. Ismerkedik a testével, mint egy új szerelemben” (38.). Az *Augusztus* hősnője lebaráncult testét veszi szemügyre fürdés előtt, és ahogy a zsalun átszűrődő fény csíkokat rajzol a testére, „szépnek és mulatságosnak” (93.) látja magát a tükörben.

Az *In flagranti* című novella főszereplője egy tisztviselőként dolgozó elvált úriasszony, akit szoros érzelmi szálak fűznek a fürdőkádijához: „Valéria becézve végighúzza kezét a kád kerekded domborulatain. A kád a barátja a büszkesége, a lakása kincse! Forró lágy fürdővel várja, ha fáradtan hazatér. [...] A meleg fürdő jókedvre hangolja, megbékíti színtelen sorsával. A szép, szelíd, fehér, hibátlan kád átmelegszik a forró víztől, s ő belesimul, mintha a kád ölelné várakozó melegségével” (63.). Ez a mozzanat rokonítható a freudi szublimációval, melynek során az ösztönök „magasabb rendű” tevékenységekben nyernek kielégítést.⁸² Noha itt az ösztönszublimáció nem az alkotás révén történik, mint Freud elméletében,⁸³ de Valéria a káddal

⁸⁰ SZILÁGYI, i. m., 414.

⁸¹ *Uo.*, 438., 90. lábjegyzet

⁸² FREUD, Sigmund, *Rossz közérzet a kultúrában*. Ford. LINCZENYI Adorján = F., S., *Esszék*, Budapest, Gondolat, 1982, 343–344.

⁸³ *Uo.*, 344.

való bensőséges kapcsolatban egyfajta szublimált, helyettesített intimitást él át. A kád egyszerre tárgy és személyes tér, amely az önelfogadás és az öngondoskodás terévé válik a számára. A novella alapkönfliktusát az adja, hogy a házmester figyelmezteti Valériát, a csobogásból ítélve a cselédlány is használja a fürdőkádat, míg az asszony a hivatalban van. Azzal, hogy a cselédlány megfürdik a kádban, az asszony és a fürdőkád között kialakított intim viszony sérül, Valéria elveszíti a személyes tere feletti uralmat, amit a szöveg a hűtlenség metaforájával fejez ki: „S a kád, a hűtlen, aljas kád éppolyan melegen, kedvesen öleli a nagydarab testet” (65.). A leleplezés mégis szégyenteljes aktus, Valéria számára még sokkal inkább, mint a cselédlány számára.

10. Kádár Erzsébet tájai

Kádár Erzsébet novelláiban a természet és a táj nemcsak háttérül szolgál a történeteknek, hanem alakítja azokat, és visszatükrözi a szereplők belső világát – a szakirodalom álláspontja szerint ebben mutatkozik meg leginkább a szerző festői látásmódja.⁸⁴ A *Félelem* című novellában egy tóban való megmerítkezés a történet kulcsmozzanata,⁸⁵ ami a főszereplő autonómia-keresését és belső szabadság utáni vágyát fejezi ki. Anna és férje egy fürdőhelyen töltik a nyaralásukat, amikor Anna az éj leple alatt, a férfi mellől kilopózva magányos fürdőzésre indul. A fürdés leírása azt a benyomást kelti, mintha egy szexuális együttlétről olvasnánk: a víz simogatja, körülöleli, a nő „a hátán végigfutó vízcseppek olyanok, mint apró szemérmes csókok” (115.), „derekát karcsúnak érzi, akár az ölelésben” (115.) és „szemérmetlen odaadással” (115.) fekszik rá a vízre. De igazán az teszi felszabadító élménnyé Anna számára az éjjeli fürdözést, hogy nem valaki más, nem egy férfi tekintetének függvényében kell meghatároznia saját magát, hanem „[v]etélytárs nélkül szép, csak önmagának” (115.). A fürdőzés erotikus leírásával a narrátori tekintet azonban mégiscsak exponálja a testet, ilyenformán az nem lehet csak a maga számára szép. A fürdés közben megélt felszabadultság erős ellentétben áll a novella zárlatával: „Már fekszenek. Párhuzamosan, kinyújtott testtel a kettős ágyban. Mereven, idegenül, akár egy sínpár” (118.).

A *sellő* című novellában a tátrai táj változik belső tájjá, és egy házaspár közé beférkőző féltékenységek forrása és visszatükrözője lesz. Feri látogatóba érkezik a tátrai üdülőhelyen lábadozó feleségéhez, Évához, és némi rossz érzéssel veszi tudomásul, hogy a nő milyen jól megvan nélküle. Zavarja, hogy Éva egy újonnan vásárolt sárga kötött mellényt húz ismerős

⁸⁴ SZILÁGYI, i.m., 389.; VAS, i.m., 268.

⁸⁵ A fürdés motivikus kapcsolatot teremt az *In flagrantival*, de egy ellentét is felfedezhető a kád (kulturalizált) és a tó (természeti) között.

barna kosztümje fölé, és féltékenység fogja el, amikor a nő újdonsült ismerőséről, egy festőről mesél. A férfit a táj sem nyűgözi le: „Különös, nekem nem tetszik. Szeretném élvezni, s valahogyan mégis közömbösen hagy...” (43.).

A házaspár sétálni indul, Éva szokásos sétaútvonalán kalauzolja férjét – beszédét hasonlatok, metaforák és megszemélyesítések szövik át. A tátrai táj színeit a gobelinképek színeihez hasonlítja, a tó vizét „tintaszínűnek” nevezi, a földből kiforgatott fatöncökben pihenő tevéket lát. A „porcelánfényű csúcsokra” is talál egy metaforát: „színes papírból kivágták és ráragasztották őket az égre” (46.). Megmutatja a kis nyírfákat, amiknek a kérge „olyan rózsaszínű, mint a vöröshajú nők bőre” (46.), és azt a zugot, „ahol a tél ilyenkor meghúzódik” (46.). Letépi a borókabokor téglaszínű hajtását, tenyerébe veszi, és eljátssza, hogy főtt rákot kínál a férjének. Feri először meglepi felesége szellemessége, játékossága – korábban felületesnek találta, most tetszik neki ez a „szép és szinte izgalmasan kedves” (45.) Éva. A nagyszálló kávéházában összetalálkoznak a festőművésszel, aki szintén a szálló vendége. A novella elején említett sárga mellény itt visszaköszön a szövegben – kiderül, hogy a festő Éva „sárga ujjasáról” ismerte fel a túlsó parton sétáló házaspárt, ami rögtön féltékenységet ébreszt Feriben. Amikor beszélgetésük során a festő a tó kékjét antracéntintához, a nyírek rózsaszínjét vörös nők bőréhez hasonlítja, Feri rádöbben, hogy a férfi szavait, fordulatait hallotta vissza feleségétől, és teljesen úrrá lesz rajta a féltékenység.

Éva számára a táj azért szép és érdekes, mert a festő perspektívájából szemléli, míg Feri azért nem leli örömét benne, mert rossz előérzetét, féltékenységet vetíti ki rá. Ahogy a féltékenységi jelenetet követően kilépnek a szálloda kapuján, a táj a zaklatottságukat tükrözi vissza: „A nap már mélyen járt, messze lent a hegyek felé ereszkedett alá. Néhány felhőfoslány akadt az útjába, a nap széttépte a felhőket, véres tollak lebegtek körülötte – zűrzavaros, szenvedélyes harc dúlt az égen, sugarakat árnyak kereszteztek” (49).

Az utolsó őzbak az 1921-es román földreform idején játszódik, a főszereplő házaspár és vendégeik abban a tudatban töltik napjaikat a kis marosvölgyi kastélyban, Fürjesen, hogy hamarosan búcsút kell inteniük az otthonuknak. A novella elején a téliesbe forduló őszi táj leírása előrevetíti a pusztulást.⁸⁶ A kastély szinte a táj részévé vált, vályogfalai az évek folyamán olyan keményre száradtak, mint az a szikla, amelyre épült. A ház más szempontból is osztja a táj sorsát: a lecsupaszított hegyoldal megcsuszamlott, és már csak idő kérdése, hogy az épülettel együtt a mélybe omoljon. Az elbeszélő ezt úgy interpretálja, hogy a ház sem akarja, hogy más költözzön bele, megvárja a távozásukat, aztán összeomlik. A szimbólummá emelt Fürjes

⁸⁶ SZILÁGYI, *i. m.*, 415.

megsemmisülése egy életforma végét is jelenti. Személyes szinten Fürjes kötőanyagként működik a házaspár kapcsolatában – ahogy a birtok elvesztése realizálódik, úgy az elbeszélő és férje között is „meglazul” valami (224.).

11. Átmeneti terek

Ahogy arról korábban szó volt, a novellák helyszíne a lakás, esetleg a város környező, ismerős utcái vagy a vidéki birtok – Kádár Erzsébet női szereplői ezekben a terekben mozognak otthonosan. Van azonban néhány novella, amelyekben az utazás kulcsszerepet kap, és a tereknek a liminalitás fogalmával megragadható, szimbolikus jelentéstartománya kerül előtérbe. A liminalitás-koncepció kidolgozója, Arnold van Gennep az egyén életében bekövetkezett változásokkal, átmenetekkel együtt járó rítusok három szakaszát különböztette meg: a korábbi világtól elválasztó (preliminális) rítusokat, a határhelyzet alatti (liminális) rítusokat és az új világba való befogadás (posztliminális) rítusait.⁸⁷ Az átmeneti rítusoknak a térbeli dimenziója is fontos, hiszen alapmodelljüket a „materiális átmenetek” jelentik, vagyis azok a rítusok, amelyeket az emberek egyik területről egy másikra áthaladva végeznek.⁸⁸

A *Dandolok foglya* című novella elbeszélője azért utazik Velencébe, hogy kiheverjen egy szakítást, tehát az emlékezés és a felejtés közötti határhelyzetben van. Vonattal érkezik a városba, ami felidézi és visszájára is fordítja a Nyugatos prózahagyományból ismert itáliai nászút toposztát.⁸⁹ Az elbeszélő végig tudatában van annak, hogy megsérti Velence szabályrendszerét, amikor a nászutasok városába egyedül, ráadásul összetört szívvel látogat el. A város lépten-nyomon emlékezteti saját kívülállóságára: a párok és a nevetgélő társaságok összetartozónak vélt forgatagában kirekesztettnek érzi magát, szűk szállodai szobájában pedig egy hatalmas, tüllsátorral fedett ágy terpeszkedik, ami „[g]igantikus esküvői tortára emlékezteti” (302.), és szinte hallani véli a cérnahálóban rekedt szerelmes sóhajtasokat. Egyetlen pillanat van, amikor már-már megadja magát a látvány lenyűgöző erejének, de végül ez is az elfelejteni kívánt férfit juttatja eszébe, pontosabban azt a látványt, amely közös székesfehérvári kirándulásuk alkalmával tárult elé: „Kinyílik a tér a tenger felé, a szárnyas oroszlánnak a magas oszlopon, és végre teljes hosszában előtte áll a százlábú Palazzo is. Csak a víz, az erdő ilyen nyugodt és fenséges! Ilyen remegve nem ivott még magába látványt. Vagy talán mégis, fél éve, amikor a székesfehérvári bástyán könyököltek, s az alkonyatba néztek, a

⁸⁷ GENNEP, Arnold van, *A materiális átmenet = Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, szerk. VARGYAS Gábor, Kultúrák keresztútján 9, Bp., L'Harmattan, 2007, 55.

⁸⁸ *Uo.*, 55.,

⁸⁹ KOVÁCS Krisztina, „...gazdag gyűjtőteknője különböző fajták patakjainak...”: Táj- és térképzetek Hunyady Sándor prózájában, Bp., Dotnet, 2023, 152.

ködbe bűvő szőlőhegyekre, a Dunántúl Corot-távlataiba. Akkor, abban a pillanatban megértette a percet, amelyet Faust hajszolt” (302.).⁹⁰ A novella sorsfordító mozzanata, hogy az elbeszélő a Szent Márk székesegyház teraszán felejtí a kézításkáját. A táskát ugyan sikerül visszaszereznie, de feldúlt lelkiállapotában – attól tartva, hogy a késői órában bezárták az épületet – nem tudja kinyitni a templom vasajtáját. A fizikai bezártság illúziója liminális élmény, amely a belső szabadság állapotába juttatja az elbeszélőt, azáltal, hogy képes kinevetni magát, „wertheri fájdalmát” (306.). A novella szövege a felemelkedés és terhektől megszabadulás trópusaival érzékelteti ezt a változást: „Szinte eszelősen nevet. Hirtelen felemelkedik benne minden, amit teherként cipelt magában az úton, a gondolában, a hotelszobában, Velence utcáin. [...] Könnyezik és nevet, maga sem tudja, sír-e vagy kacag? Percről percre könnyebb, úgy érzi visszatérni erejét, mint a málhás számár, amikor lerakják a terhét...” (306.).

Ebben a posztliminális állapotban érkezik meg valójában Velencébe: korábban elutasította a megmerítkezést a város atmoszférájában („Talán mégis leülne közéjük, valamelyik kávéház asztalához? Nem. Elvétené a szokást, megütközést olvasna le a pincér arcáról, még jobban érezné, mennyire nem tartozik ide.” [304.]), de a templomból kiszabadulva birtokba veszi a teret, a leghangosabb kávéházban eszpresszót és erős, édes szeszt rendel, így válik számára Velence a felejtés és szabadság helyszínévé.

A *Feketekávé* című novellában a vonat átmeneti tere felfüggeszti a nők és a férfiak közötti ismerkedés szabályrendszerét. Eszter és Kata a Dolomitokból vonatoznak haza – az utastársaikkal való megismerkedésre az szolgáltatja az ürügyet, hogy a nők kávéfőznek a fülke padlóján rögtönzött konyhában. A kávéillat „szalonhangulatot”, „kandallómeleget” (55.)⁹¹ teremt, aminek hatására a két férfi beszélgetésbe elegyedik velük, és az intimitás tere jön közöttük létre. Eszter rövidesen kettesben marad a fiatalabb férfival: meghitten társalognak a folyosón, de amint a publikus szférájához tartozó tekintet behatol az intimitás terébe – a kalauz az arcukba vigyorog, szerelmespárnak nézi őket –, Eszter újból távolságtartóvá válik, visszamegy a fülkébe. Amikor Kata lehúzza az ablakot, és a huzat kiviszi a kávéillatot, az utastársak újra idegenekké válnak egymás számára.

A *Zsuzsanna esküvője* ellenpontja az előző két elbeszélésnek, az utazás itt nem a szabadság terét hozza létre, hanem a szűkülő életlehetőségek felé vezet. A novellában a házasság befogadó rítusai között az esküvői szertartáshoz hasonlóan fontos szerepet tölt be az

⁹⁰ A novellában Werther és Faust neve is felbukkan, Goethe megidézése azért figyelemre méltó, mert ő az itáliai utazásról szóló írások klasszikusának, az *Utazás Itáliában*nak a szerzője.

⁹¹ KÁDÁR Erzsébet, *Az utolsó őzbak*, szerk. RÁCZ I. Péter, Bp., Európa, 2021

utazás, melynek során a friss házások a „régi élet” helyszínét jelentő szülői házból elindulnak az „új életet” jelképező közös otthon felé. A vonat kiábrándító tere („Kemény fapadok, betört ablakok, csontig ható hideg.” [281.]) a házassággal kapcsolatos várakozások beteljesületlenségét szimbolizálja. Ahogy szimbolikus az is, hogy az elutazás előtti estén egy rövidzárlat következtében sötétségbe borul a Zsuzsanna világát jelentő szülői ház – a jól ismert arcok idegennek, az újak kísértetiesnek tűnnek. Zsuzsanna ekkor érkezik „új élete küszöbéhez” (281.). A szalon közepén álló empire asztal lábait díszítő angyalfejek eszébe juttatják, hogy gyerekkorában fekete angyalnak, vagyis ördögnek csúfolták egymást. A régi tréfa egy narrátori kommentár hatására („Zsuzsanna hitt a babonákban” [279.]) új megvilágításba kerül, és Zsuzsanna eljövendő boldogságának (vagy boldogtalanságának) perspektívájában baljós ómenként értelmezhető. A férj alakja végig homályban marad, Zsuzsanna számára a tárgyi környezet jelent eligazodási pontot a régi és az új élet közötti átmenet során: az új otthon ízléstelen berendezésének láttán arra a keserű következtetésre jut, hogy „a házasság nem beteljesülés, mint valamikor gondolta, hanem új út kezdete, új feladat” (282.).

12. Összegzés

A fentiek csak egy szeletet mutathattak meg Kádár Erzsébet prózájából, de az talán ennyiből is kitűnik, hogy a 20. század első felének izgalmas, olvasásra érdemes alkotójáról van szó. A recepciótörténet áttekintése olyan szerző alakját rajzolta ki, akinek munkásságát végig elismerés övezte, ugyanakkor kevés elemző tanulmány született róla. A Kádár Erzsébet-novellakorpusz körvonalazása és a szerző munkamódszerének bemutatása a szövegek műfaji besorolásának nehézségére is rámutatott. Fontos kérdése volt a dolgozatnak, hogy a divatlevelek, irodalmi divatkritikák és bírálatok szerzője által kialakított „tárgyközpontú” szemléletmód miként mutatkozik meg a szépirodalmi munkásságában. A mindennapi élet tárgyai és az egyes életszakaszokhoz kötődő terek magától értetődő módon képesek elindítani az emlékezés folyamatát. Ezen túlmenően a bútorok és szaniterak az elfojtott vágyak, kisiklott emberi kapcsolatok metaforikus megjelenítői, míg a tükör identitáskérdéseket problematizál. A ruhadarabok bizonyos esetekben nem metaforikus értelemben, a társadalmi helyzet jelölőiként olvasandók, de arra is találunk példát, hogy a szereplők immanens tulajdonságaiból fednek fel valamit, egymáshoz való viszonyulásukról árulkodnak, vagy a lelepleződéshez szorosan kötődő entitásokként vannak jelen. A fénykép speciális létmódjánál fogva az identitással és a múlt rekonstruálhatóságával kapcsolatos kérdéseket vet fel a novellákban, az ékszerek a hatalmi struktúrákkal összefüggésben nyernek többletjelentést. Az utazás tereiben játszódó szövegek a vonat, a hotel és az idegen város átmenetiségét arra használják, hogy határhelyzeteket, átmeneti

lelkiállapotokat jelenítsenek meg, a természet és a tájak szintén a szereplők belső világának visszatükrözői.

Összességében megállapítható, hogy Kádár Erzsébet sikerrel valósította meg a publicisztikaiban megfogalmazott irodalmi célkitűzést, a ruhák és egyéb tárgyak szerepeltetésében rejlő irodalmi potenciál kiaknázását, sőt, a terek jelentéssé tételével egyetemben prózájának egyik jellegzetességévé tette. A kutatás lehetséges folytatását jelentheti a Kádár Erzsébet-i prózapoétika előképeinek feltárása, és a szerző metaforahasználatának összehasonlítása a kortársak műveiben ábrázolt tárgyak és terek metaforizációjával.

Bibliográfia

A női psziché mélyére vezet Kádár Erzsébet [Budapesti nők], konyvesmagazin.hu
https://konyvesmagazin.hu/friss/kadar_ersebet_budapesti_nok_olasokor_europa.html

Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

Ahogy tetszik – Kritikai podcast #25: Kádár Erzsébet novelláskötetéről, litera.hu,
<https://litera.hu/media/litera-podcast/ahogy-tetszik-kritikai-podcast-25-kadar-ersebet-novellaskoteterol.html> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

BÁN Zoltán András, *Egy úrinő. Könyvek négy szemközt*, Beszélő, 1994/10, 34.

Egy író nő modellt áll – Szentendrén. Kádár Erzsébet (1901–1946) megnyitó, femuz.hu,
<https://femuz.hu/archiv/egy-irono-modellt-szentendren-kadar-ersebet-1901-1946/> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

Egy író nő modellt áll. Kádár Erzsébet (1901–1946), pim.hu, <https://pim.hu/kiallitas/egy-irono-modellt-all> Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

FELSKI, Rita, *Modernity and Feminism* = F., R., *The Gender of Modernity*, Cambridge, Harvard University Press, 1995, 11–34.

FREUD, Anna, *The Ego and the Mechanism of Defense*, London, Karnac Books, 1966

FREUD, Sigmund, *Rossz közérzet a kultúrában*. Ford. LINCZÉNYI Adorján = F., S., *Esszék*, Bp., Gondolat, 1982, 327–405.

GENNEP, Arnold van, *A materiális átmenet* = G., A. v., *Átmeneti rítusok*, ford. VARGYAS Zoltán, szerk. VARGYAS Gábor, Kultúrák keresztútján 9, Bp., L'Harmattan, 2007, 51–58.

GYÁNI Gábor, *Polgári otthon és enteriőrök Budapesten = Polgári lakáskultúra a századfordulón*, összeáll. HANÁK Péter, Bp., MTA Történettudományi Intézete, 1992, 27–59.

HATVANY Lili, *Amit a ruha alatt hordunk = Divat és öltözködés*, szerk. H. L., Bp., Pesti Napló Rt. – Az Est Lapkiadó Rt. – Magyarország Napilap Rt., Pesti Napló Könyvek sorozat, é. n., 175–181.

ILOSVAY Ferenc, *Baumgarten-díj 1940*, Színházi Magazin, 1940. január 28., 49–51.

JAKAB-BENKE Nándor, *A vámpír színeváltozásai: Drakula filmtörténete*, Helikon, 2022/23, 22–24.

KÁDÁR Erzsébet, *A divat mint lázmérő*, Vasárnapi Újság, 1935. április 28.

KÁDÁR Erzsébet, *A muszlin bokortól a sortig = Évkönyv*, 1938, 115–125.

KÁDÁR Erzsébet, *Az otthon és a kép* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993, 113–116.; eredeti megjelenés: Budapesti Hírlap 1934. X. 14.

KÁDÁR Erzsébet, *Az utolsó őzbak*, szerk. RÁCZ I. Péter, Bp., Európa, 2021

KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, szerk. SZILÁGYI Judit, TÖNKŐ Vera, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021

KÁDÁR Erzsébet, *Divatmorzsák [2]: Színes antilopcipő, Retikülök, Az Antillák divatja, Abesszin fejdísz, Shiaperelli ötlete, Divat a kámea, Otthonra, „Tarzan” divatja, Virág a belépőn, Fehérneműdivat* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993, 137–140.; eredeti megjelenés: Budapesti Hírlap, 1936. I. 19.

KÁDÁR Erzsébet, *Függönyök* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993, 119–123.; eredeti megjelenés: Budapesti Hírlap, 1937. V. 30.

KÁDÁR Erzsébet, *Három év. Bohuniczky Szeffi regénye* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993, 66–69.; eredeti megjelenés: Magyar Csillag, 1942. I. 56–57.

KÁDÁR Erzsébet, *Kaffka Margit* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Bp., Nyilvánosság Klub–Századvég, 1993, 313–323.; eredeti megjelenés: *Ködlovagok. Írói arcképek*, szerk. THURZÓ Gábor, Bp., Szent-István Társulat, 1941, 216–234.

KÁDÁR Erzsébet, *Kegyetlenség*, szerk. ILLÉS Endre, Bp., Magvető, 1966

KÁDÁR Erzsébet, *Vaktükör*, Tükör, 1938. március, 192–197.

KENEDI János, *A publicista Kádár Erzsébet* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, vál. KENEDI János, Nyilvánosság Klub–Századvég, Bp., 1993, 343–351.

KOCSIS Katica, *Egy író nő modellt áll. Megnyílt a Kádár Erzsébet-kiállításunk. Interjú Szilágyi Judittal*, 2020, https://pimblog.blog.hu/2020/07/01/kadar_erszebet, Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

KOVÁCS Krisztina, „...gazdag gyűjtőteknője különböző fajták patakjainak...”: Táj- és térképzetek Hunyady Sándor prózájában, Bp., Dotnet, 2023

KURTA Kinga, *A terror művészete a horror műfajában*, ME.dok, 2014/2, 57–62.

MENYHÉRT Anna, *Saját hagyomány. Előszó* = M. A., *Női irodalmi hagyomány. Erdős Renée, Nemes Nagy Ágnes, Czóbel Minka, Kosztolányiné Harmos Ilona, Lesznai Anna*, Bp., Napvilág, 2013, 13–29.

N/ŐK is írtak: Kádár Erzsébetnél nincs felesleges szó, nincs felesleges mondat, podcast.hu, <https://podcast.hu/podcast/konyves-magazin/24186>, Utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.

NEMES NAGY Ágnes, „Kegyetlenség” = N. N. Á., *A magasság vágya*, Bp., Magvető, 1992, 344–346.

PÉNTEK Orsolya, *Életmű néhány novellából* = KÁDÁR Erzsébet, *Az utolsó őzbak*, szerk. RÁCZ I. Péter, Bp., Európa, 2021, 303–307.

- Pierrot, *The Lovesick Clown*, Museum of the American Arts & Crafts Movement, <https://www.museumaacm.org/newsletters/newsletter03032021.html>, utolsó hozzáférés: 2024. 09. 20.
- POLLOCK, Griselda, *Modernity and the spaces of femininity* = P., G., *Vision and Difference. Femininity, feminism and the histories of art*, New York, Routledge, 1988, 50–90.
- RÉZ Pál, *A hamis tudat színjátékai*, Élet és Irodalom, 1967/3, 4.
- RÓNAY László, *Kádár Erzsébet: Kegyetlenség*, Kritika, 1967/8, 48–49.
- RUSZNYÁK Mária, *Kegyetlenség*, Magyar Nemzet, 1967. január 29. 12.
- SÍK Csaba, *Szerepek és helyzetek* = S. Cs., *A Parthenon lovain innen és túl*, Bp., Szépirodalmi, 1979, 83–89.
- SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Felejtés és kisajátítás az irodalomban*, Alföld 2013/3, 35–55.
- SZILÁGYI Judit, *A kegyetlenség írója. Kádár Erzsébet = Nőírók és írónők*, szerk. BORGOS Anna, SZILÁGYI Judit, Bp., Noran Könyvesház, 2011, 387–440.
- TÖNKŐ Vera, *Egy író festő portrévázlata* = KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, szerk. SZILÁGYI Judit, TÖNKŐ Vera, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021, 9–14.
- VAJDA Miklós, *Háttér egy írónő portréjához. Kádár Erzsébet (1901–1946)*, Jelenkor, 2015/12, 1336–1348.
- VAS István, *Kádár Erzsébet* = KÁDÁR Erzsébet, *Csók és festék*, szerk. SZILÁGYI Judit, TÖNKŐ Vera, Bp., Petőfi Irodalmi Múzeum, 2021, 317–322.
- VAS István, *Kádár Erzsébet* = KÁDÁR Erzsébet, *Ritka Madár*, szerk. KENEDI János, Nyilvánosság Klub–Századvég, Bp., 1993, 5–10.
- VAS István, *Kádár Erzsébetről* = KÁDÁR Erzsébet, *Kegyetlenség*, Bp., Magvető, 1966, 5–12.
- VAS István, *Kádár Erzsébetről* = V. I., *Az ismeretlen isten*, Bp., Szépirodalmi, 1974, 105–112.
- VIDOR Miklós, *Kádár Erzsébet, a gáncstalan novellista*, Magyar Nemzet, 1993. március 5. 11.
- VISY Beatrix, *Fénykép és szöveg, fénykép az irodalomban – elméleti közelítések*, Helikon, 2017/4, 463–500.
- ZSADÁNYI Edit, *A női szubjektivitás alakzatai Kaffka Margit, Ritoók Emma, Földes Jolán és Lesznai Anna műveiben* = Zs. E., „Bazsali, rezedá meg kisasszonycipő”. *Kulturális másság feminista kritikai értelmezésben*, Bp., Balassi, 2017, 16–63.