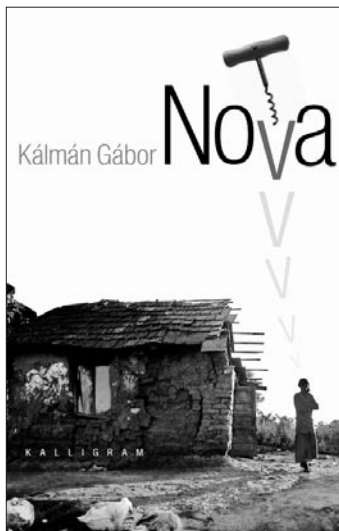


▷ Pogrányi Péter

## Különös és perverz illat

(Kálmán Gábor: *Nova*. Kalligram, 2011)



Nem sokat változtat a lényegen az, hogy novella-fűzérnek vagy regénynek nevezzük-e Kálmán Gábor elsőkötetes szerző próza-kötetét: ha nagyon el akarjuk helyezni, akkor talán a kettő között a helye. Az egy helyszínen játszódó, hasonló eszközökkel elbeszél és közös szereplőket felvonultató írásokat csak azért nem nevezhetjük egy regény fejezeteinek, mert a sok ismétlés túlságosan összeköti őket. Paradox módon éppen az összekapcsolás ezen látványos eljárása

távolítja el egymástól a szövegrészeket. Mintha a szerző újra és újra ugyanannak a történetnek futna neki, mindig előlről kezdve, ugyanazok az ellenállhatatlan erők sújtják-roppantják össze a figurák életét a legkülönbözőbb sorsok esetén is. Ugyanakkor van egy nagy ív, egy nagy hanyatlástörténet is, amely áthatja a kötetkompozíciót: emiatt a történelem előrehaladásával a szövetkezesítés, a szocializmus évtizedei, sőt a háború is – a végpont felől nézve legalábbis (a rendszerváltás utáni, posztkommunista nézőpont felől) – aranykorra stilizálódnak. Akkor legalább volt mi ellen harcolni, lázadni, volt mi elől elmenekülni. Az elbeszélés végpontján már nincs közösség, az alakok valamilyen értelemben mind halottak. Ez a tendenciózusság, a lesújtó ítélet (vagyis hogy az élet Jasná Horkán is gyötrelmes) jogosságát nem megkérdőjelezve némileg kifogásolható: esztétikai értelemben a kevesebb talán több lett volna. De ki állíthatná, hogy az elrontott, elfojtott életek nem tragikusak?

Kálmán Gábor kötete nagyon szoros szövésű, az utalásrendszerrel kezdve a nevek kiválasztásán át a nagytörténet említett ívéig pontosan megtervezett és ennek megfelelően

szinte tökéletes precizitással működik. A cím is sokrétegű: a Nova egy szőlőfajta, aminek a bora mérgező, mégis a kötet fő színhelyének, a fiktív csehszlovákiai falunak (is) meghatározó itala. Könnyen hoz sok termést, igénytelen és gyilkos. („A Nova aranyat ér, mondogatták mások, csak lenyomod a földbe a dugványokat, és négy év múlva borod van belőle. Burjánzik, mint a gaz. Ha magára hagyod, az első fára felkúszik, ott érnek be a fürtök a faágakon [...] A Nova elpusztíthatatlan, mondják, szembemegy Luciferrel is, ha kell. A Nova maga az élet.” – 10) A hetvenes évekbeli *bonmot*, miszerint az értelmiség előtt két út áll, az egyik az alkoholizmus, a másik járhatatlan, kis túlzással igaz Jasná Horka lakóira is. Kilátástalan, jelenüktől és jövőjüktől megfosztott emberek ezek, akiknek ez az állapot tulajdonképpen megfelel: akik még nem törődtek bele, időközben megteszik. A múlt eltörlésére, meghamisítására, saját testi vágyaik átírására való törekvés persze nem járhat sikerrel, de pár generáción át a látszat még fenntartható.

Az elbeszélő az élethazugságok leleplezésében, lelepleződésében érdekelt, így arra koncentrálna, hogy ez a lelepleződés mindig a legmegfelelőbb dramaturgiai pillanatban történjen meg. Ez aztán kissé túlságosan kimódolttá teszi mindezt, a mitizált elmúlás, a falu elpusztulása, a szocialista rendszer bukása történetesen egybeesik. Így annak is kiváló példája a kötet, hogy a politikai és a személyes nem választható el egyértelműen, nincs éles határ a kettő között, sőt folyamatosak az átjátsz(ód)ások. A diktatórikus politikai rendszer hazugsága és elégtelensége (hiány a gazdaságban, az árukban, a minőségben stb.) szervesen összefügg az egyéni élettörténetek hamisságával, sőt ezek kölcsönösen meghatározzák egymást. Jó példa erre a könyvben gyakran hangsúlyozott szögleteesség: a nagyüzemileg előállított szocialista élet kellékei, tárgyi környezete praktikus okokból szögletes a busztól kezdve a panelházig. (Megjegyzendő, hogy Kálmán nagy fontosságot tulajdonít a járművek precíz leírásának – említeni sem kell, hogy a szocialista blokkban mennyire túlmutat önmagán ez is.) A lekerékítetttség hiánya, az elnagyoltság és a praktícizmus *ad absurdum* vitt, torz istenítése természetesen a figurák lelkivilágára, etikai önszemléletére és identifikációs stratégiáira is kihatnak. Leginkább a sebtében felhúzott panelházak olvashatók – ha kissé erőltetetten is – a szereplők személyiségének egyfajta metaforájaként: túl egyértelműek a szerepek, a zárt faluközösség által is kikényszerített maszkok egyre jobban leválnak az ember-ről (és az olvasó számára egyre világosabbá válik mindez), majd végül, ahogy az időre, kapkodva befejezett épületek, utak, úgy az emberek is jóval hamarabb használnának el. Csak abban van különbség köztük, hogy meddig bírja még a máz, meddig nem feslik fel a szegényes lakás falára ragasztott trópusi tájkép, mikor adja meg magát végleg a már eleve fáradt anyag.

Az elbeszélő sokszor megrázó erővel képes egymásba játszani az emberi kapcsolatokat kiüresedését és a kacattermékeket előállító ipar hiányait. Az *Akasztott nyakából a kötél* című szövegben az öreg Sklenár egy mentőautóban haldoklik. „A műbőrszagú, békebeli santika majdnem szétesett útközben, zörgött, kongott

a vacak karosszéria, rozsdafoltok kezdtek ki itt-ott, a belső kárpitozás is szakadozott már, ki volt törve a kesztyűtartó ajtaja, és nagy darabok hiányoztak a belső záruk műanyag kallantyúiból.” Ez tehát a halál színhelye. Miközben Sklenár épp élete végéig tartogatott titkát mondja el fiának (miszerint egy kötelet tartott babonából a kocsmá pultja alatt, amelyre egykor egy német katona akasztotta fel magát, ő pedig végignézte a haláltusáját), Vlado „zavarában a rozsdamarta santika padlóját nézte, majd kiválasztott egy pontot a botaskyján [sportcipő], ahol a varrás felfeslett, és egy darab műbőr lógott.” (31) Az apa feje épp félrebillen, amikor a fiú arról elmélkedik magában, hogy ezeket a cipőket igazán csak egy szezonra tervezik, hiszen hamar tönkremennek. Ez az apa-fiú viszony ellentéte az öreg Sklenár és apja közti kapcsolatnak: ott az apa halála eszelős bosszút váltott ki, a háború és az ellenség elleni dühöt, mely végül mindközönségesen *unalomként* értelmeződik (ahogy az ördögi gyerek-figura, Milan rémtetteit is ez magyarázza). Meglehet, a két reakció, amelyet az apa halála vált ki, csak a felszínen különbözik, mégis nagy jelentősége van ennek, hiszen az öreg Sklenár a háború alatt veszt el apját, egész élete a háború traumájának árnyékában telik (és ha elfeledkezne róla, mindig ott a pult alatt az akasztott német kötele), halála pedig egybeesik a szovjet csapatok kivonulásával: a szovjetek nem túlélhetők, a már említett hanyatlástörténeti ívbe illeszkedik ez is.

A szöveg olvastán nem lehet nem észrevenni a Bodor Ádám prózájával megvonható párhuzamot. Persze sok különbség van: Kálmán a realizmus, a szociografikus ábrázolás irányába/-ből tart, a mitológiateremtés, a „mágikus realizmussal” kapcsolatba hozható elemek nála csak nagyon korlátozottan jelennek meg. Szó esik boszorkányokról, esetlegesen létező szellemekről, de ez inkább önironikus-giccses műfaji klisé-betétként értelmezhető néhány helyen. Ugyanakkor itt is egy szűk közösség életét ismerjük meg, amely hegyvidéki környezetben él, távol a diktatórikus hatalom központjától, ezért némileg lazább függésben tőle, de mégis áthatják annak mindennapos konfliktusai és (esztétikai, erkölcsi, anyagi) tapasztalatai. (Abafi akkor hal meg, amikor a háború végeztével a nép nevében el akarják foglalni a malmot, de ő ellenáll: ezen a ponton van egy krimiszzerű csavar.) Az identitás itt sem a nemzeti identitást jelenti elsősorban, hanem lokális természetű: arról a már-már szájbarágósan beszédes nevű szereplőről olvassuk, aki megkísérli elhagyni a falut, és közfelháborodást kiváltva a városba költözik: „Urban nem volt soha igazi Jasná Horka-i. Hogy pontosan mi tett valakit Jasná Horka-ivá, azt senki sem tudta, de a helyiek mindig tisztában voltak vele, ki tartozik közéjük és ki nem.” (19) Ez a meghatározhatatlan közösségi szellem, az általános és meghatározhatatlan többes mindig ott lebeg a dolgok felett, és ítél. Emiatt kell Strofekóvának, a tanárnőnek olyan szigorú erkölcsök szerint élnie (folytatva, majd persze megtörve a többgenerációs hagyományt), emiatt nem hagyható el a falu, emiatt alakulnak ki babonás szokások. Ezt a megfellebbezhetetlen és visszahúzó erőt érezhetjük elnagyoltnak, és néha úgy tűnik, maga a szerző is ironikusan kezeli,

hogy megmutassa: itt is marad elég mozgástér. Például az egyik, háborús harcokat felelevenítő jelenetben (az öreg) Sklenárt, aki a háború alatt meghalt apján bosszút állva vadászik önkivületi állapotban a német katonákra, tulajdonképpen (háború ide vagy oda) elítéli: „Kerülték is a többiek, mondogatták, hogy bedilizett teljesen a Sklenár, mit gondol, hol van, mindennek van azért határa.” (39) Vagyis a háború minden borzalma is kevés ahhoz, hogy a falu(siak) józan (?) mértéktartásra való igényét aláássa. De nevezzük ezt inkább valamiféle totális visszahúzó erőnek, amely minden kiemelkedő teljesítményt megüti. Érdekes, hogy ez az elbeszélés szintjén is megjelenik: az elbeszélő ritkán adja át a szót szereplőinek, legtöbbször pedig a „sokan mondják” formulával játszik, mintha ő maga is benne állna a hírek és pletykák közvetlen áramában: ezzel igyekszik elbeszélői hitelhez jutni és elbizonytalanítani egyszerre.

Ha beszélgeti a szereplőket, sokszor szlovákul beszélgeti, és maga az elbeszélő is használ szlovák szavakat. Túl azon a sajátos befogadói élményen, amely a lábjegyzetek olvasgatását is magában foglalja, ennek határozottan elidegenítő hatása van, miközben éppen arra világít rá, hogy az elmúlt évtizedek Csehszlovákiában és Magyarországon sem teltek másképp, noha ezt az összehasonlítást csak mi tesszük meg: a kötet elzárkózik az olyan komplex problémaköröktől, amiket mondjuk a Felvidék vagy Trianon névvel illethetünk. (Két ponton jelenik meg nagyon finom utalásokon keresztül a szlovák–magyar ellentét: az egyik az Ikarusz buszok leváltása („Mégse kelljen a szomszédokét használni”), a másik egy tévedésből lelévő repülő története, amelyre a magyar zászló színei voltak festve, és amelyet „gondolkodás nélkül” lőttek le. Feltevődik a kérdés, hogy a szöveg magyar nyelve hogyan viszonyul a szlovák nyelvi közeghez. Az elbeszélő hangja túlságosan egynemű ebből a szempontból: egyszerre van nagyon közel a figuráihoz és túl messze tőlük. Dinamikus elbeszélői nézőpontváltásokkal mindez izgalmasabban alakulhatott volna.

Persze vannak olyanok, kell lenniük, akik mégsem vetik alá magukat ezeknek a normáknak. Ilyen az egyik főalak, Ujo Fero, a diabolikus vadember, aki pálinkával itatja lovait és a háború idején is megközelíthetetlen erdőszelvényben lakik. Nem nehéz a *Nova* cím és Ujo Fero neve között felfedezni az összefüggést, amely épp ellentétes, ő maga a pálinkabűzbe burkolózó Régi. A korához képest igencsak energikus Fero akkor roppan össze, amikor levelet kap nyugdíjazásáról, s a nyugdíjasotthon telefonszámát is tartalmazó cinikus levélből az olvasó számára kiderül: ennek a félelmetes szörnyetegnek nincs semmije és senkije, csak a szövetkezeti állatok, akik senki mást nem viselnek már el rajta kívül. És a többiek is mind annyira kiszolgáltatottak egzisztenciálisan, hogy ez már az élethazugságok egyik alapos magyarázó okává válik. Megrendítő és egyben kétségbe ejtő az a mód, ahogy ezek a figurák szembenéznek a halállal: a szó eredeti értelmében agonizálnak, azaz megküzdnek vele. Ez nagy különbség például Bodor Ádám utolsó, a *Verhovina madarai* című kötetéhez képest: a hanyatlás és a szörnyű pusztulás itt is, ott is elkerülhetetlen, úgymond bele van kódolva a történetekbe és

az elbeszélői szólamba, ám míg ott a halál átesztétizálva jelenik meg, itt etikailag lehet csak megközelíteni: a szálnalmas emberi roncok szinte nyom nélkül válnak semmivé.

Reichert  
Gábor

On/off

(Berta  
Ádám:  
Egon  
nem  
fáradt.  
Kalligram,  
2011)

Berta Ádám novelláskötetének furcsa, első ránézésre nehezen besorolható szövegeinek kulcsát – amennyiben létezik hozzájuk egyáltalán – mintha már a borító tipográfiai megoldásai is megpróbálnák az olvasó kezébe adni. Az *Egon nem fáradt* címben szereplő személynév utolsó két betűjének kiemelése (ON) és az alul helyet foglaló, szórakoztatóelektronikai berendezések távirányítójáról ismerős ki/bekapcsolást jelző szimbólum ugyanis sokat elárulnak a könyvben

helyet kapó elbeszélésekről. Egyrészt előrevetítik, hogy a történetek kivétel nélkül 21. századi környezetben fognak játszódni. Ez már önmagában is üdítő mozzanatnak tekinthető, hiszen a kortárs magyar prózai alkotásokra – számomra nehezen érthető módon – nem igazán jellemző (persze vannak kivételek), hogy kifejezetten napjaink élethelyzeteit, visszasságait, kérdéseit helyeznék mondandójuk középpontjába. (Hogy e fájó hiánynak milyen okai lehetnek, most nem érdemes firtatni, mindenestre elgondolkodtató az a tény, hogy máig sem született túl sok olyan magyar szépprózai írásmű, ami hitelesen beszélne arról, mi is történt-történik itthon az ezredforduló óta eltelt több mint egy évtizedben.) A tematikai jellegzetességek előrebocsátása mellett pedig a szövegek sajátos működés módját is hűen érzékelteti az említett könyvészeti fogás: a változatos helyzeteket leíró, számtalan különböző karakterű, életkorú, társadalmi helyzetű szereplőt mozgató elbeszélések mintha egy tévéjét ötletszerűen kapcsolga-

tó átlagember szelektív figyelmét, hol felületes, hol pedig lényeglátó megismerési módozatait idéznék.

A távkapcsoló-metaphora a könyv egyik legjobb (noha kissé idéltlen című), *Két amcsi tali* című darabjában explicit módon elő is kerül, ahol Olgi, a második novellarész elbeszélője éppen figyelmének zaboláz(hat)atlansága miatt kesereg: „Ezekhez a sze-xi pillanatokhoz jönne kapóra, ha az élethez is lenne távirányító, és ilyenkor simán be lehetne nyomni a pillanatmegállítót. Persze csomószor úgy tűnik, pause gomb van is az életben, csak a távirányító tűnt el még az ösköd előtt, biztos beszorult valamelyik kanapépárna alá, mert most például tutifix, hogy pause-on vagyok, csak rohannak át az extrémhülye asszociációk az agyamon, ahelyett, hogy értelmes lény módjára praktikusán kihasználnám az időt, és heves locsogásból szőtt adok-kapokba bonyolódnék anyuval” (58). Olgihoz hasonlóan a többi szöveg (akár első, akár harmadik személyű) elbeszélői sem próbálják kontrollálni, vagy legalább értelmezni az események véletlenszerű folyását. A történetek átláthatatlanságának felismerése nem új keletű jelenség a kortárs magyar irodalomban, az ilyen esetekben előszeretettel beiktatott, az elbeszélés nehézségeiről értekező, tudálékos-poszt-modern gondolatfutatok azonban szerencsére hiányoznak Berta műveiből. Nemes egyszerűséggel inkább arról van szó, hogy a narrátor(ok) úgy próbál(nak) látni és olvasójukkal láttatni egy-egy eseménysort, ahogyan arra a való életben sem omnipotens hétköznapi szemlélő képes lehet.

A kötet darabjainak közös ismertetőjegye a történetmondás arányainak szinte teljes esetlegessége. Az elbeszélők jellemző módon egy-egy lényegtelennek tűnő, vagy valóban lényegtelen apróságokon képesek elmélázni, míg a történetet (eddig ismereteink szerint) történetté tevő mozzanatokat hajlamosak egy-két mondattal elintézni. Kukorelly Endre a „mindenféle szokásos csattanók” hiányában látja Berta műveinek egyediségét, ennél azonban, azt hiszem, a szerző még messzebb merészkedett. Az *Egon nem fáradt* novelláiban a műfaj hagyományos eleme, vagyis a szövegvégi csattanó vagy értelmező mozzanat tudatos száműzése mellett ugyanis a konvencionális irodalmi történetépítkezés lebontására tett kísérletre is ráismerhetünk. Ez a törekvés leginkább a narrátorok szükségességében, egészen pontosan az egyes cselekményszálak összekapcsolásának szándékolt hiányában figyelhető meg. Így például *A bukszus mögül* idős főszereplője a szemben lakó fiatal lány szokásait kilesve próbálnak megtudni valamit annak foglalkozásáról, s bár egy hirtelen nézőpontváltás során az olvasó értesülhet róla, hogy feltevésük – miszerint a lány rúdtáncos vagy prostitúcióval keresi a kenyerét – helyes volt, ez a házaspár unalmas mindennapjaira az égvilágon semmilyen hatást nem gyakorol.

A szövegeket olvasva nem érezhetjük, hogy azok egyetlen összefüggő cselekménygyűttest mesélnének el – mint ahogy a hétköznapi eseményei sem határozott sémák mentén mennek végbe, hogy aztán később novella formájában hiánytalanul elmondhatók lehessenek. Az *Egon nem fáradt* darabjai e tekintetben valóban *maiak* és furcsamód reálisak: érzékletesen beszélnek

az egyszeri ember magárahagyatottságáról, akinek semmilyen elbeszélő nem tudja megspórolni a saját életéről való gondolkodás feladatát. Berta művei ennek megfelelően sajátosan öntörvényűek. Mondandójuk ott és akkor fejeződik be („kapcsolódik ki”), ahol és amikor az aktuális narrátor kedve úgy tartja, ekképpen ellentmondva az olvasónak az elbeszélések lezárhatóságáról alkotott elképzeléseinek. Kérdés azonban, hogy ez a szellemes novellapoétika meddig tud befogadóbarát maradni, hiszen fennáll annak a veszélye, hogy a koncepciózusan lecsupaszított szövegeket az olvasó torzóban maradt kezdemények, rosszabb esetben félresikerült faviccek gyűjteményeként tudja csak felfogni.

Berta történetei jellemzően egy-egy hétköznapi találkozás, (mégoly felületes) emberi kapcsolat megvalósulásának lehetőségét villantják fel, amelyek azonban kivétel nélkül megmaradnak az elgondolások szintjén; a valódi találkozás, a másik megértésének mozzanataig egyetlen szereplő sem képes eljutni. Így például a már említett *Két amcsi tali* fejezeteinek hősei – egy korábban futó kalandba keveredő fiatal férfi és nő – hiába kereszteszik egymás útját rövid ideig tartó kapcsolatuk lezárulása után is, már nem tudhatják meg, hogyan alakult alkalmi partnerük további élete (arról már csak az olvasó értesülhet, hogy egészen biztosan nem úgy, ahogyan azt ők elképzelik). A megértés, a mögöttes tartalmak felismerésének lehetetlenségét némiképp hasonló módon, ám jóval tragikusabb hangoltsággal közelíti meg a *Bonnie és Bonnie*: a kubai társas utazáson véletlenül találkozó két meglelt korú férfi nincs tudatában annak, hogy lányaik (az egymás iránt gyengéd érzelmeiket tápláló Bonnie és Bonnie) szándékosan fizették be őket ugyanarra a nyaralásra; amikor pedig felmerülne e felismerés megtételének lehetősége, váratlanul mind a ketten halálukat lelik a havannai szálloda bárjában. A felszín alatt húzódó, a szereplőkben mégsem tudatosodó rejtett egybeesések nemcsak az egyes szövegeken belül, hanem a nagyobb szerkezetek szintjén is megmutatkoznak. Zsizsu és Nyinya, a *Lénárt Simon: Kábé legjobb barátok* központi figurái például az *Adrián az Adrián* című novellában is feltűnnek, a két történet azonban a szereplők azonosságán túl semmilyen egyéb módon nem reflektál egymásra. Ahogy Adrián és *A csavarmenet* elbeszélője, Karcsi sincsenek tisztában azzal, hogy nap mint nap találkoznak a Kodály körönd földalatti-megállójában.

Az *Egon nem fáradt* elsősorban Berta egyedi, szokatlan elbeszélői észjárása okán válhat érdekessé a befogadó számára. (Ehhez az egyediséghez egyébként a szövegek helyenként elképesztően pihent képei is hozzájárulnak, például az *Árnyékvilágban*: „Úgy érezte magát, mint aki nyilvánosan magához nyúl a zsúfolt buszon, csak mert eszébe jutott egy slamos, túlkoros némbert ábrázoló fekete-fehér fotó az 1978-as Füles évkönyvből.” – 26) Az újszerű novellaélmény azonban egyszersmind saját határait is felhívhatja a figyelmet, hiszen nehezen lehet elképzelni, hogy ez az önmaga jelentését következetesen felszámolni igyekvő kisprózai forma túl sokáig tágítható lenne. Egyelőre viszont inkább örüljünk annak, hogy Berta Ádám első könyve, ha fordulatot nem is hozó, mégis komolyan veendő és eredeti javaslatot tesz a kortársi tapasztalatok hiteles elbeszélésére.

Szentesi  
Zsolt

## Titok- zatosság, misztikum, rejtély – avagy vegyl meg, olvasó!

(Benedek  
Szabolcs:  
A vérgróf.  
Libri,  
2012;  
Szeghalmi  
Lőrincz:  
Levelek az  
árnyékvilágból.  
Magvető,  
2012)

Irodalmi szövegek szerzői régóta kedvelnek hátborzongató, homályos, akár bűnügyi krónikákba, sőt rendőrségi jegyzőkönyvekbe illő történeteket, figurákat műveikbe illeszteni, akár egy egész alkotást erre építeni. Már a XVIII. században feltűnt a bűnügyi regény, s később is gyakori, hogy az írók ilyesféle történetekkel próbáltak egyrészt bebocsátást nyerni az Irodalom szentélyébe, másrészt olvasókra szert tenni. Ismerünk e tárgy körben világirodalmi rangú remekművet (*Bűn és bűnhődés*), klasszikussá vált krimi (*Tíz kicsi néger*) és persze számtalan közepes, vagy még annál is rosszabb ponyvát, regényűjságot.

A műfaj leginkább elengedhetetlen eleme a cselekményben természetesen a gyilkosság, az elkövetett bűn. A történet sor intenzitása még felkavaróbb, elementárisabb lesz, ha több haláleset borzolja a regényvilág szereplőinek (s az olvasónak) a tudat- és lelki világát. A sorozatgyilkosság a cselekmény bonyolításában is nagy szereppel bír: az újabb és újabb helyszín- és szereplő bemutatásokon túl a nyomozóknak is mind több körülményre, figurára, vallomásra, (ellen)bizonyítékok sokaságára kell koncentrálniuk (akár az olvasónak). A több szálon is futó történet sor origója a tettes, hiszen hozzá képest mindenki sokáig csak „szalad az események után”. S mindezt már-már az ösztönök szintjén, a zsigerekig hatóan felkavaróvá teszi, ha az ölés brutális, azaz megmagyarázhatatlanul vérengző módon végez áldozataival a tettes.

Nos, Benedek Szabolcs könyvében mindebből nem szenvedünk hiányt! Mintegy 6-8 áldozatról értesülünk, mindannyian örömlányok, kiknek sajátos státuszuk volt már akkoriban (a XX. század elején) is. Egyszerre voltak lenézettek és megvetettek, a társadalom perifériájára szorultak, ám kissé titokzatosak, rejtélyesek, akiknek szolgálataira a legalacsonyabtból a legmagasabb körökig igényt tartottak (Tárnóczy Etelkát miniszterek,