

regényben, nem túlzó-e az igyekezet, hogy a narrátor minden tudását belezsúfolja a szövegbe — akármennyire is hálás dolog kultúrtörténeti adalékokkal fűszerezni egy könyvet. Ez minden bizonnyal szubjektív megítélés kérdése, de számomra ez a „mennység” ideálisnak tűnt. A szövegbe írt kor- és kultúrtörténet hitelesíti a miliőt, de nem terheli meg.

Annál több problémám van az aktuálpolitikai kiszólásokkal. A *Hajó a ködben* történelmi regényként is felfogható (megcsaláregényként, szerelmi történetként), és a történelmi regények általában a jelen számára fogalmaznak meg tanulságokat — mint, mondjuk, Péterfy Gergely *Kitömött barbár* című regénye. Csakhogy amikor ez túl átlátszó, túlságosan rímél a kortárs közélet egy-egy szolámára, jelenségére, akkor az már bizony erőltetettnek tűnik. Mint például, amikor Kornfeld Móric felesége, Marianna odamegy Imrédy Béla feleségéhez, arra kérve, hogy vesse latba befolyását, mert a férjét letartóztatták. A nő csodálkozva néz rá, sajnálkozik, és kimondja azokat a szavakat, melyekkel az újságolvasó már találkozhatott az utóbbi években: „most már mi jövünk!” (153) Hasonlóan ismerős lehet a hírolvasó számára Kamenyec-Podolszk neve a közelmúltból — ahogyan a már említett kritika is szóvá teszi ezt: „Nem érdemes úgy csinálni, mintha Kamenyec-Podolszkij neve ma nem a kormánypartii történészintézet vezetőjének nyilatkozatát és az akörül kialakult vitát juttatná az ember eszébe. [...] Természetesen nem az a probléma, hogy a Závada-regényben kiemelt helyet kap ez a vérengzés — sőt! —, hanem az, hogy ennek a kiemelésnek nem látszik az esztétikai jelentősége a regény világán belül. Csak a mai (nem is történészszakmai, hanem publicisztikus) politikai állásfoglalás lóg ki belőle, meg az elképzelt, hasonlóan gondolkodó olvasóközönség büntudatra való felhívása.”⁵

A Weiss Manfréd-rokonság egészen máshogy éli meg a zsidóüldözéseket, a gettóba zárást, mint az alsóbb osztályokhoz tartozó zsidók. A helyzetük kivételezett, de ez részben annak is köszönhető, hogy a „Dunai Repülőgépgyár már feszített ütemben szállít a németeknek”. (8) De sokáig, nagyon sokáig ők sem mérik fel a fenyegetettség valós mértékét, amikor pedig végre igen, akkor világossá válik, hogy menekülni kell. Sokakkal ellentétben azonban nekik van lehetőségük vagyoniuk egy részének és az életüknek a megmentésére. Igaz, az ország elhagyása is komoly traumát jelent a család tagjai számára, hiszen „minden elsüllyed, amiben részünk, tevőleges vagy csak élvező részünk volt”. (356)

Chorin Ferenc tárgyalja le az életüket megmentő alkut Becher alezreddel. A történet voltaképpen nem más, mint magának ennek a tárgyalásnak az előkészítése, megvalósítása, és következményeinek bemutatása. Azt is mondhatjuk, hogy a regény gerincét egy üzlet, egy procedurális eljárás alkotja. A kritikusok egy része éppen ezért teszi szóvá a példál az *Egy piaci napra* jellemző drámaiság hiányát. Bevallom, nekem nem hiányzott még több dráma, éppen elég volt ennyi is, sőt, a regény végén még sok is. Éppen ezáltal lett ugyanis hiteles, ahogyan bemutatta, hogy az emberek élete, sorsa olykor nem drámai eseményekben, hanem száraz tárgyalások, hivatali eljárások során dől el. Miközben

egy ország rohan a pusztulásba, az emberek mégis próbálják élni a mindennapi életüket — és ez hatásadás eszközei használata nélkül is plasztikusabban mutatja be a túlélés drámáját.

A regény több erénye közül az egyik a kedvesen ironizáló hangnem. Nem gúnyos, hanem szeretetteljes ironia ez. Például abban a jelenetben, amikor Kohner Artúr a munkásai megverik, és ő „bezárkózott, ápoltatta magát, és hagyta, hogy ifjú neje kedvére kényeztessen — más oldalról viszont megkeményítette szívét, és újragondolta helyzetét —, vagyis kiheverte a dolgot.” (21) Artúr jellemzése is kedvesen csipkelődő: „az ő lelkiakata összetett annyira, hogy az híven tükrözheti a Trianon utáni ország legkülönfélébb mélyáramlásait”. (47) Vagy ott van Kállay miniszterelnök felkiáltása: „szeretném én is Budapestet nyílt várossá nyilvánítani [...], de hát hiába is vonultatnám föl a pápa helyett Stern Samut, az antik műemlékek helyett pedig Gül Baba sírját...!” (81) Ezek és a hasonló gegek közelebb hozzák a szereplőket, és némi derűtséget visznek az amúgy szomorú eseményekbe.

Mindezek mellett — ha már az erényeknél tartunk — ott vannak a remek mikrojelenetek. A kritikusok többsége megemlékezett már Chorin báró és Becher alezreddes tárgyalásáról, melyre a mágnás saját villájában került sor, ám a házigazda a német tiszt volt. Bohózszerű jelenet, mely színpadon nagyon hatásos tud lenni — ahogyan az is, ha hihetünk a regény elődjét jelentő színdarab (*Az utolsó üzlet*) kritikusainak. De az is nagyon emlékeztető, amikor Artúr a szeretőjéhez, Lolához hívja meg barátját, Fenyő Maxit. A két férfi komoly dolgokról beszélget, ahogyan a komoly férfiak szokták, Lolát pedig minduntalan félbeszakítják, akinek egyre inkább az az érzése, hogy „mintha valami orfeumi nőcske csücsült volna az asztaluknál az Arizonában”. (137) Van egy-két olyan apró jelenet is, melynek a történetben semmi funkciója nincsen, ám hangulatfestő elemként hatásosak. Például amikor Heltai Jenő egyszer azt meséli Artúrnak, hogy a kapualjban látott egy patkányt, mely a tejesüveg aljáról itta ki a maradékot, és „esküszöm magának, hogy a két mellső mancsával emelte meg az üveg alját, hogy a szájához illessze”. (246)

Hasonló szerepet tölt be olvasás közben a két Zsidó-sziget emlegetése is, melyekről csak a regény végén derül ki, hogy nem funkciótlannak vannak beékelve a szövegbe. Kezdetől fogva világos, hogy sorsmetafora a Ráckevei-Duna ág két elpusztult szigete, melyek a folyó partjainak beépítése során tűntek el. Akkor tűnnek fel ismét, immár Artúr víziójában, amikor a családtagok által hátrahagyott túsza a Dunába ugrik, és mintha látná maga előtt az egyik szigetet, nyüzsgő tömeget hordozva a hátán a folyón haladni. Apokaliptikus látomás ez, és szinte megszólal az olvasó fejében a Mohácsi-fivérek rendezésére jellemző kakofón zene, és szinte látja ezt a hajót a színpad terében.

Csakhogy ez a jelenet színpadon sajnos hatásosabb lenne, mint regényben — és vélhetően az is. A történet utolsó lapjait amúgy is erősen megterhelik a szükségszerűen elintézt tragédiák: Judit öngyilkossága, Lola elhurcolása és Artúr Dunába ugrása,

⁵ *Uo.*

melyek mind az utolsó öt oldal eseményei. Mondhatni, kissé felgyorsult a regény ritmusa, ami mindenképpen kiköppenést jelent az események addigi tempójához képest. Esztétikailag is, hiszen a Zsidó sziget látomása túl harsány, túl szájbarágós, túl didaktikus akarja értelmezni a címet. *Hajó a ködben*: tudjuk, hogy egy kevésbé ismert Ady-vers címe, telitalálat. Nagyon sok mindenre lehet asszociálni a hajó és a köd metaforájáról; a Palesztinába kivándorló zsidók hajójára, Bosch *Bolondok hajója* című képére, Katherine Anne Porter azonos című regényére, és hosszan lehetne sorolni. Hangulatában is, jelentéstartományában is Ady másika, híres versére, *Az eltévedt lovasra* is gondolhatunk.

Melhardt azt állítja, hogy az utóbbi években feltűnően megsaporodott műfeldolgozó regényekkel ellentétben „itt szó sincs a perifériákon élők küzdelmeinek, elhallgatott történeteknek, traumáknak vagy ismeretlen sorsok feltárásának a bemutatásáról. Ehelyett kőgazdag arisztokratákról, felsőházi tagokról, iparmágnásokról olvashatunk.”⁶ Ez kétségtelenül így van, de az elhallgatott történetek, traumák vagy az ismeretlen sors nem csupán a perifériákon élők osztályrésze lehet. Ezért is külön érdekes és üdítő színpont, hogy Závada ezúttal „kőgazdag arisztokratákról” ír, hiszen a mindennapi embernek általában nincs hozzáférése ehhez a világhoz. A Weiss Manfréd-örökösök története nem közismert ugyan, de aki akarta, lehetett róla tudomása — bár alighanem sokan nem tudtunk róla, vagy csak nagyon elnagyoltan. Így azonban a figyelem középpontjába került ez a történet, és vele együtt az általa felvetett morális dilemma.

Ezzel függ össze a regény egyik legfontosabb problémája is, a fikció és a valóság viszonya. Závada ebben a regényben is, mint ahogyan a *Természetes fényben* és az *Egy piaci napban* is úgy dolgoz fel megtörtént eseményeket, hogy elemeli őket a valóságtól; megváltoztat szereplőket, helységneveket, vagy kérdéssé teszi a fotó és a szöveg viszonyát. Vagyis erőteljes jelzéseket ad az olvasónak, hogy nem dokumentumregényről, nem történeti írásról van szó, hanem fikcióról. Ennek számos jele van a *Hajó a ködben* című regényben is; többek között az is, hogy Weiss Edith helyett Weiss Juditról van szó, valamint a leszármazottak is szóvá tették, hogy némely dolog nem egészen úgy volt — ahogyan ez Várad Júlia Strasserné Chorin Daisyvel folytatott beszélgetéséből is kiderül.⁷ De éppen ez különbözteti meg Arisztotelész *Poétikája* szerint a történeti munkát a költészettől: az előző azt írja meg, ahogyan valami volt, az utóbbi pedig azt, ahogyan valami lehetett volna. Závada utolsó regényei mintegy átmenetet alkotnak a két terület között. Önismeretünk regénye ez. Teljesen egyetérték Radnóti Sándorral, aki szerint: „hogy van író, aki ennek felelevenítésére vállalkozik, és magas irodalmi színvonalon végrehajtja, annak a nemzeti kultúrában betöltött jelentőségét nem lehet eléggé megbecsülni”.⁸ Jómagam is úgy gondolom, hogy a nemzeti múlt egy fontos és különösen tanulságos epizódja ez a történet.

⁶ *Uo.*

⁷ Lásd KÁROLYI Csaba: *Utolsó üzlet*, Élet és Irodalom, LXIII évf., 39. szám, 2019. szeptember 27.

⁸ RADNÓTI Sándor: *Az alku*, Élet és Irodalom, LXIII évf., 25. szám, 2019. június 21.

KUSTOS Júlia

Az emlékezet teste(i)

(Molnár T. Eszter: *Teréz vagy a test emlékezete*. Prae Kiadó, 2019)

A traumatizált egyén emlékezetéről szóló kutatások az első és második világháborút követő időszakban hatványozottan vannak jelen az irodalomtudományban mind az egyéni, mind a kollektív traumát illetően. A traumát tematizáló irodalmi (és nem irodalmi) alkotások a pszichét és/vagy a testet ért erőszak megannyi válfaját megidézik, és bizonyos olvasatokban hangsúlyozottan koncentrálnak arra a kérdésre, hogy a tanúságtevő elméjének narratívaalkotó eljárása miként viszonyul a vélt igazsághoz vagy valósághoz. Molnár T. Eszter frissen megjelent regénye fontos kérdéseket vehet fel e kérdéskört illetően is. Három középkori nő élettörténetét, avagy ugyanazon nőnek három lehetséges élettörténetét bontja ki. A kiindulópont, a gyermekkorban átélt abúzus az, amely ezeket a történeteket összeköti. Az elmúlt években hangsúlyozottan előtérbe kerülő erőszak- és traumatapasztalatot mozgósító irodalmi szövegeken (bestsellerként és sorozatként feldolgozva a populárisabb Netflix-kultúrában teret kapott például a *Patricik Melrose*) vagy a sajnálatos módon elbaggatellizált MeToo-kampányon túl — vagy pontosan ez utóbbinak ellenében — nagyon fontos, hogy egy szerző úgy tudjon az erőszaktételről és annak hatásairól beszélni, hogy a nyelvezet felülkerekedhessen a témán, és olyan szerkesztési elveket használjon, melyek nem a dedukcióra építenek, hogy elkerülje azt, hogy a traumát elszennvedő alanyt mások életében traumát okozó vagy pszichésen stagnáló, csupán traumájának tükrében létező alanyként jelenítse meg.¹

Molnár T. Eszter a *Teréz vagy a test emlékezete* című regényével egy nyelvezetében nagyon szikár, finom és részletgazdag képet tár elénk. Az események a narrátor(ok) belső monológjaiból rajzolódnak ki. A narrációk erejét az események sodrása, az elhallgatás és a kimondás érzékeny egyensúlya biztosítja. Az első mondattól (mely in medias res nyitja a gyomorfogató, a kimondatlanból összeálló eseményt: „Helyes kislány vagy.”) az utolsóig egy olyan világot mozgat, melynek elemei mind hozzájárulnak az önelbeszélés egyszerre intim és tárgyilagosan kegyetlen rész-

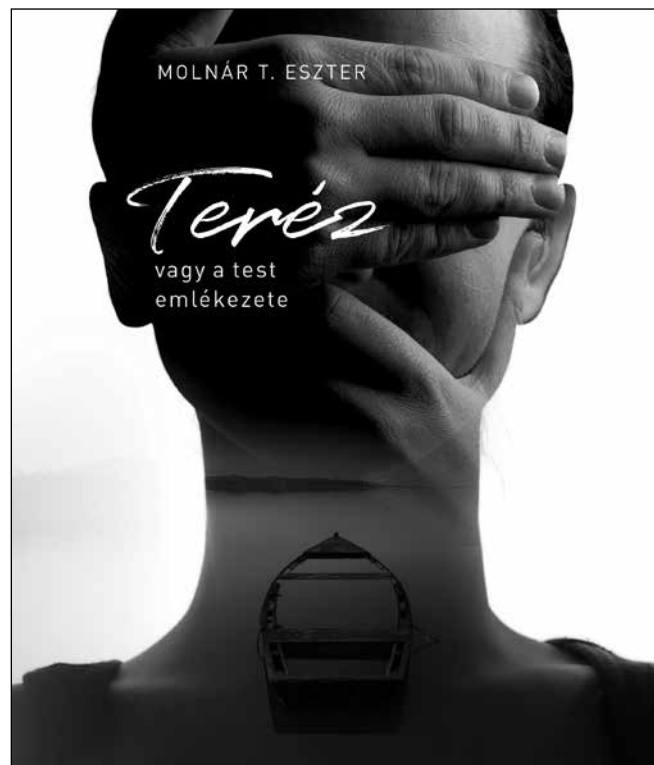
¹ Erről a tematizáló eljárásról ld. bővebben: BORDA Réka: *Akit megrontanak romlottá válik: a gyermekkori szexuális abúzus sztereotípiái a filmvásznon*, Magyar Narancs, 2019. október 12.

leteinek feltáráshoz. Egy olyan világot, amely centire kimérten épít ugyanúgy a magyar társadalmi középosztály életének centráris kérdésköreire, mint a hazáját elhagyni kényszerülő, új, kulturálisan más társadalmi játékszabályok mentén mozgó közösségekbe belépő egyén problémáira. Mindezt olyan általánosan tapasztalt, így ismerősként beépülő problémák tematizálásával, ami az olvasóknak élővé, hitelessé teszik a regény karaktereit. A narrátorokon és a közvetlen környezetükön át bemutatott valóságoknak személyes aktualitásuk válik elsődleges tétté — de a személyességen túl mindenkor aktualitásuk, problémafelvetésük ugyanúgy érvényes.

Ennek a kettős mozgásnak az egész regényen átívelő tükre a test központi szerepében is kereshető. A címbe is beemelt test mint a külvilághoz való közeledés, annak konstruálásához nélkülözhetetlen kiindulópont egyszerre feledhetetlenül jelenlevő (az erőszak elszívésekor, betegségkor, a táncban, a részegségben, a szexualitásban, az időnek a tükrében), ugyanakkor egyszerre áll takarásban (a három Teréz foglalkozását illetően, ami egyszerre teszi meg a testtudatról való gondolkodást a mindennapok általános tapasztalatává, ugyanakkor ezzel az alaptapasztalattal vonja meg humanitásától). A regény visszatérő motívuma, s egyben nyelvi kérdés a társadalom kulturális mnemotechnikáinak működtetése (hatalom és erőszak felőli közelítéssel) és az emigráció mint XX–XXI. századi, gyakran tematizálódó alaptapasztalat. Egy másik megközelítésben — a trauma tükrében — pedig a fikción belüli valóság és a fikció legitimitásának a kérdése, valamint az emlékezés időrendiségének megszakadása bizonyos emlékek beékelődésekor központi motívumnak tekinthető.

A történetek nagyon erős atmoszférával bírnak: plaszticitásuk és filmszerűségük biztosítja azt, hogy az olvasó rögtön belépessen a regényvilágba, figyelme koncentrált lehessen. A regény négy fejezetből áll: az első, az *Örvény*, megnyitja a fiktív világot. Egy elhallgatással operáló szöveg, amely a gyermekkori abúzustól traumatizált szereplő gyermeki nézőpontból formált narrációja: „[a]z orrom viszkedett az izzadságtól, mégsem mozdultam, még akkor sem, amikor a felnőttkéz megfogta, és magához húzta az enyémet”. (6) Az ezt követő három fejezet ettől a tapasztalattól 15–20 évvel eltávolodva mutat be három lehetséges folytatást az elbeszélő, Teréz életében. A *Stadt* a válást és költözést választó Teréz története, aki kislányával a Freiburg melletti Rieserfeldre költözik, és ott egy idősotthonban elhelyezkedve kezd új életet. A *Land* ismét egy széthulló házasság szcenárióját mutatja be; a család költözése, a kórházi munka, az elhidegülés, és egy harmadik fél belépése a házasságba, aminek mentén a családon belüli erőszak kirajzolódik. A *Fluss* pedig egy kötelekeket el nem ismerő, rezignált, angyszerű, foglalkozását tekintve patológus Terézt mutat be, akit nem jellemez a kötődés semmilyen formája, és aki képtelen megfoganni és életet adni.

A történeteket motivikus és szerkezeti szinten is a hármasság szüntelen jelenléte köti össze, és egymásba fonódásuk nyomán az egyes helyszíneket lehetséges egy kiterjesztett mise en abyme-hálóként olvasni. Gondolok itt az egyes életutak változásainak



dinamikáját illetően a Stadt–Land–Fluss (város–haza/ország–folyó) hármasság metapozíció-jellegére, amely kiterjeszhető az egyes narratívákon belül az élethelyszínek háromszatúságára: ti. a gyermeki otthon — a Fluss, a kiindulópont, amelyre mint a gyermekkori traumatikus helyszínre visszatér —, a második, megteremtett, de maga mögött hagyott otthon, valamint a földrajzi és kulturális szempontból is új, bár otthonnak nem nevezhető, mégis fontos élethelyszín hármására. Az e mellé becsatlakozó folklór mesei hármasa a tárgyi világban és a napi rutinok szintjén is folyamatosan kiolvasható; három zsák szemét, háromévnnyi távollét, három mosógép, háromfokú létra, háromszori ellenőrzés, háromszori elköszönés, és így tovább.

Egy másik, a prózapoétikára fókuszáló perspektívából láthatóvá válik, ahogy a szöveg a traumatapasztalatba ágyazottan hozza létre saját fiktív valóságait. A trauma működését imitálja, amely kikezdi a folytatolagosságot, az idő keretrendszereit, valamint az igazság viszonyrendszerét. A *Teréz* így olvasható három variáns helyett egyetlen személy temporalitásában töredezett, önellentmondásos narratívájaként, melyben a *Fluss* című fejezet Terézének elbeszélése vázolja fel saját maga zavaros önéletrajz-variánsait. Így tehát a három Terézzel operáló, elsőként felvázolt olvasat három teljes értékű, egymás mellett létező életvariációt biztosít, míg ez utóbbi egyetlen szemszögből egy, megkérdőjelezhető tudással és mentális állapottal bíró narrátoron keresztül megkonstruált történet, amely a metafiktív eljárásokra érzékeny (legalábbis gyanakvó) olvasásmódot igényel. Ezzel az olvasattal már csak azért is megengedő a regény, mivel

textuális szinten nem esik szó a három alternatív élettörténetről,² és az egy személynek tulajdonítható narratívát sem zárja ki semmi. Mind a három Teréznek testét és pszichéjét egyaránt érte támadás, és a későbbiekben mindannyian foglalkoznak az emberi testtel. Kettőnek a lányát Dinának hívják, de a harmadik is így nevezné el gyermekét.³ A narrátorok német kisvárosokban élnek, a nyelvek közti átjárhatósággal mind küzd, és erőszakos, általában potens férfiak keresztezik életüket. Teréz alakja így azal egyidőben, hogy ugyanazon személynek a három lehetséges életútja, egy metarefektív önélet-rajzolás olvasatát is biztosíthatja: elgondolt saját életüket jelenít meg az erőszak helyszínének, a folyó melletti kis háznak színterébe keretezett narratívaként. A karakterek egymásban élnek; nyelvezetük, kifejezőmódjuk olyanynyira egybevágh, hogy a történetek egymásról való leválasztása szinte szükségtelennek hathat.

A könyvtárgyban rejlő izgalmas megoldásokra is érdemes kitérni: ilyen az egymás mellett álló magyar és angol, illetve magyar és német szöveghasábok megjelenése, és szimbolikus egymásra utaltsága. A narrátor többször hivatkozik magára egy olyan kívülálló személyként, aki három nyelven gondolkodik, de egyiknek az elsajátítása (ebbe beleérthető/beleértendő még saját anyanyelve is) sem hibátlan.⁴ A nyelvek szerkezeti sajátosságai, a kifejezés lehetőségei, az idiomatizmusok (azoknak képi alapjai) közti különbség, és ezek lefordíthatóságának nehézsége, a nyelvet második (harmadik) nyelvként beszélő narrátor nyelvi korlátai, a kommunikációban való részvétel esélyei és a nyelvhasználat hatalmi kérdései fejezetről fejezetre előtérbe kerülnek. Utóbbinak egy szép, önmagában az emigrációt is problematizáló képe az a szöveghely, ahol a narrátor Dina óvodai zsúrján kényyszerül beszélgetésre a többi gyerek édesanyjával.⁵

A szövegeket kísérő (feltehetően) Teréz gyermeki arcképének montázsai is jelentőséggel bírnak, kép és szöveg, kép és kép, szöveg és szöveg közti kapcsolat kérdéseit vetik fel. A képek alapja ugyanaz, egy fekete-fehér fotó, melyen egy varkocsba font hajú kislány néz a kamerába. Hol saját arca, hol annak helyén német szótárak különböző — általában negatív jelentésárnyalattú — szócikkeinek fénymásolata látható. Ez motivikusan egybecseng azzal, hogy a szerző a bemutatón tranzitszótárként, a külföldre költözés szótáraként hivatkozik a könyvre.⁶ A grafika egészen egyértelműen lép párbeszédbe az utána következő fejezettel. Minden esetben kulcsszavak olvashatók le az adott fotóról. Ugyanakkor egy lépést hátrálva, ezek a Teréz-portrék kiterjeszhetők az egész könyvön átívelő Teréz-kép folytatolagosságában, vagy, hogy még távolabba menjünk, egészen addig, hogy az erőszak áldozata mint megkonstruált szerep (csakúgy mint a megcsalt asszony vagy a házasságtörő nő alakja) milyen sematikus arcokkal látja el kijelölt alanyait.⁷ A képek számukat és manipuláltságukat tekintve a látszólagos állandóság és a külső hatásokra történő változás közötti skálán mozognak — de ugyanúgy sugallnak passzivitást, szótlanságot, kiolvashatatlanságot.

A szöveg magyar nyelvű működés módja nagyon izgalmas kérdéseket vet fel a fordítást és fordíthatatlanságot, a különböző

nyelvek logikáját és képességét illetően. A *Teréz* fordítása nagyon érdekes, ugyanakkor rendhagyó vállalkozásnak tűnik, akár német és angol, akár ebből a nyelvhármásból kilépve más nyelveken. A tematizált tapasztalatok univerzalitása és az narratori hangok összefonódása miatt is fontos lehet az, hogy a regényben központi problémaként megjelenő nyelvköziséget és a fordítási kérdéseket és kísérleteket miként építi be egy potenciális fordítás a regény szövegébe. A történetek egészébe ágyazott mozaikos tranzitszótár szócikkei, azaz az egyes szavak köré rendezett tapasztalatok, történetek és jelentések hatóköre, a részletenként beágyazott szövegek hangulata, atmoszférája egytől egyig olyan megközelítésmódokat ajánl az olvasónak, ami miatt az egyszerű és egy nyelven való olvasás egyszerre csak egy-két réteget hámozhat le a *Teréz* komplex világáról.

² Nem jelzi a szöveg a fejezetváltáskor a narrátorváltást — ezentúl a *Stadt* és a *Land* című fejezetben egyaránt jelen van Dina, a kislány alakja, továbbá a narrátorok vagy a férjek személyisége sem mutat sok eltérést.

³ „Ha lehetne gyerekm, lányt szülnék, Dinának nevezném.” (141)

⁴ Eredeti idézet: „Három nyelven gondolkodom, de mind a háromban hibázom.” (62) Továbbá ennek a mondatnak egy későbbi, konkrét variációja: „Három nyelven gondolkodtam, de mind a háromban hibákat ejtettem beszélő közben.” (189)

⁵ „Mialatt Dina vízicsatát játszik, megpróbálok a többi szülővel időt tölteni. Eleinte könnyebb volt, akkoriban túl keveset értettem, és be tudtam beszélni magamnak, hogy fontos és érdekes dolgokról van szó. Most már többet értek. Ahhoz nem elegendő, hogy mindent kövessék, de ahhoz igen, hogy tudjam, nem maradok le semmi fontosról. [...] Kijávitának a mondat közepén, ha rosszul használok egy névelőt. Akkor is kijávitának, amikor az igazgatóval beszélgetek. Tiszta jószándékból. Das helyett den. Felnőni felhúzni helyett. Így nem lehet beszélni. Holnapig százszor kell leírnom. Megpróbálok beleilleni a szerepembe, de mindig kilóg valami a jóasszonykosztümöm alól.” (120–121)

⁶ Vö. a bemutatóról készült videofelvétel 14–15 percnél: https://www.youtube.com/watch?v=5tUqQ_cn3Mk.

⁷ Vö. az arcon látható szavak közül néhány: ágyrajzoló, hálótárs, koldus, undorító, undorító, ez a nő, hamis, család, emocionális.