

Zsámba Renáta

Pesszimista feminizmus Baráth Katalin feminista történelmi krimijében*

Baráth Katalin *Dávid Veron* történelmi krimisorozata 2010 és 2014 között jelent meg. A széria az első regény, *A fekete zongora*, kiadásának nehézségei ellenére¹ váratlan sikert aratott, és Kondor Vilmos nemzetközileg is elismert *Budapest Noir* (2008) című férficentrikus keménykrimijének méltó kihívója lett. Baráth hősnője Dávid Veronika, a huszonhárom éves ókanizsai boltoskisasszony és amatőr nyomozó kalandjait további három regény, *A türkizkék hegedű* (2011), *A borostyán hárfa* (2012) és *Az arany cimbalom* (2014), valamint két novella tárgyalja az Osztrák–Magyar Monarchia idején az első világháború kitörése előtti években.

A Veron-történetekben a nők, a női szerepek és a női cselekvőképesség módozatai játsszák a főszerepet, melynek ábrázolására egyrészt a krimi műfajában megszokott műfaji hibriditás, másrészt a női detektív karakteréhez köthető, döntően angolszász hagyományok átemelése jellemző. Baráth sorozata tehát a krimi nyugati trendjeinek metszéspontjában helyezkedik el, hiszen a magyar bűnügyi irodalom intézményesülésének hiányában a műfaj nem honosodhatott meg, és ezt a hiányt évtizedeken keresztül a kritika érdektelensége is tükrözte. Baráth bűnügyi regénysorozata ezért mindenképpen izgalmas jelenségnek tűnik, ugyanis a könyvek egyszerre ötvözik a krimi hagyományos és legfrissebb műfajait, amelyek a bűnügyi irodalom zsánereinek regionális változatát hozzák létre. A Veron-sorozat az 1990-es években felfutó és jelenleg is nagyon népszerű feminista történelmi krimi, a 20. század első felében virágzó, de ma ismét reneszánszát élő² klasszikus detektívregény,³ valamint a thriller metszéspontjában helyezhető el, amely egyúttal megkísérli meghonosítani a magyar feminista krimi műfaját.

* A tanulmány itt jelenik meg először.

¹ „*A fekete zongora* kéziratának eredménytelen küldözgetése után Baráth Katalin úgy döntött 2009-ben, hogy nem vár tovább, magánkiadásban megjelenteti a kotnyeles eladókisasszony, Dávid Veron történetét, és menedzselni fogja magát. Ekkor figyelt fel a századfordulós krimire az Agave Kiadó. https://konyvesmagazin.hu/nagy/barath_katalin_interju.html. [Letöltés: 2025. május 2.]

² Erre a trendre Eric Sandberg tanulmánya hívja fel a figyelmet. Ebben a szerző kiemeli Agatha Christie regényeinek legújabb filmadaptációit, az amerikai *Törbe Ejtve* és az *Üveghegyma* című filmeket, továbbá megjegyzi, hogy az Egyesült Királyság nemzeti könyvtára (The British Library) 2014 óta több mint 70 könyvet adott ki újra a *Crime Classics* sorozatban a krimi aranykorában született művek közül. Izgalmas jelenség az is, hogy a Golden Age legismertebb karakterei, mint Christie Poirot-ja, Allingham Mr. Championja vagy Sayers Lord Peter Wimsey-je, pedig Sophie Hannah, Jill Paton Walsh és Mike Ripley regényeiben térnek vissza. ERIC SANDBERG, *Detective Fiction, Nostalgia and Rian Johnson's „Knives Out”: Making the Golden Age Great Again*, *Crime Fiction Studies* 1.2, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2020, 238.

³ Hudácskó Brigitta tanulmánya szerint a Veron-sorozat egyfajta kísérletet is tesz a magyar *middlebrow*,

Az első két kötet megjelenését többségében pozitív és bizakodó kritikai fogadtatás kísérte. *A türkizkék hegedű* kiadása után Kondor Vilmos úgy nyilatkozott, hogy Dávid Veronika személyében megszületett „az első igazi magyar női nyomozó”, mások a nők társadalmi helyzetéről alkotott korhű ábrázolást méltatták, az *Elle* magazin pedig *A borostyán hárfát* olyan „női olvasmányoknak” titulálta, amelyben minden megvan, amire egy nő olvasó csak vágyhat: „kaland, izgalom, humor és romantikus érzelmek”.⁴ Kétségtelen, hogy a könyvek eladási statisztikáját és a kiadók hasznát a terméknek tekintett könyv köré csoportosuló paratextusok erőteljesen befolyásolják, ezért az ilyen jellegű marketingfogások nem feltétlenül tükrözik a regények potenciálját, azonban az *Elle* magazin rövid könyvajánlója a regényhez írt fülszövegben, valamint Kondor pozitív méltatása a második könyv kapcsán fontosnak tűnik a sorozat műfajkritikai megközelítésében, valamint a szövegek női krimiként való kategorizálásának tekintetében.

Az *Elle* magazin megjegyzése az 1930-as évek kritikai recepcióját idézi, miszerint a női irodalom, ahogy Nicola Humble is rávilágít a női *middlebrow* kapcsán, szórakoztatásra hivatott. A szövegek értékét nemcsak a szerzők nemével, hanem az olvasóközönség befogadóképességével és státuszával is azonosították: az efféle szövegek olvasói elsősorban nők, akik az irodalmat nem művelik, hanem fogyasztják.⁵ Ezzel a gesztussal azonban teljes mértékben lenulláznánk az elmúlt százötven év női detektívirodalmát, különösen azokat a női szerzőket, akik a krimi műfaját nagyon is alkalmasnak találták arra, hogy a századforduló, majd az első világháborút követő évek kulturális és politikai változásaira, valamint a nemi szerepek dilemmájára – különös tekintettel a nőkérdésre – reflektáljanak. Ennek fényében az első „igazi magyar női

az ún. „középfajú” irodalom előmozdítására, és ezen belül a *middlebrow* detektívregény meghonosítására. HUDÁCSKÓ Brigitta, *Inventing History: Katalin Baráth's Hungarian Middlebrow Detective Stories = Geographies of Affect in Contemporary Literature and Visual Culture*, szerk. GYÖRKE Ágnes, BÜLGÖZDI Imola, Leiden, Brill, 2021, 221. Nicola Humble a brit női *middlebrow* irodalomról írt monográfiája rávilágít, hogy az angolszász klasszikus detektívregény, melynek legismertebb képviselői Agatha Christie és Dorothy L. Sayers, hagyományosan ide sorolható. A *middlebrow* fogalma, amelyet az irodalmi műfajok kategorizálására az 1920-as évek végén, főként pejoratív értelemben kezdtek el használni Nagy-Britanniában, a magas és az alacsony irodalom között meghúzódnó műfajokat, elsősorban női szerzők műveit jelöli, melynek következtében a művek irodalmi értéke is erősen megkérdőjeleződött. Az 1990-es években bekövetkezett kritikai fordulatnak köszönhetően ma már egyértelmű, hogy a brit *middlebrow*, melynek középpontjában az angol középosztály áll, szerves része volt az 1920–50-es évek közötti brit irodalmi trendeknek. A női *middlebrow* jellemzően a két világháború közötti időszakban bekövetkezett kulturális, politikai, társadalmi változásokra, a világháborús traumákra, a középosztály identitásának kríziseire, a genderválásra, a változó társadalmi osztályokra, valamint a domeszticításra reflektál. Nicola HUMBLE, *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s. Class, Domesticity, and Bohemianism*, Oxford, Oxford University Press, 2004, 3, 59. A magyar detektívregény ebben a megvilágításban, ahogy Hudácskó is megjegyzi, a kulturális kódváltás miatt csak részben támaszkodhat a brit változatra. HUDÁCSKÓ, *i. m.*, 222.

⁴ *Ezüsttróka kalapban a gyilkos nyomában*, *Elle*, 2012. június 17., <https://elle.hu/kultura/ezustroka-kalapban-a-gyilkos-nyomaban-715>. [Letöltés: 2025. május 2.]

⁵ HUMBLE, *i. m.*, 50.

nyomozó” alakja nem légüres térben született, hanem egy generációkon átívelő és azokat összekapcsoló fiktív nemzetközi női nyomozóközösség tagjaként, ahol az „igazi” és a „magyar” címkék további vizsgálódásra ösztönöznek. Az elemzés ezért a Veron-sorozat négy könyvét járja körül, fókuszában a női nyomozó helye, identitása és cselekvőképessége áll az angolszász női bűnügyi irodalom trendjeinek műfaj- és genderkritikai megközelítésében. A könyvekben megjelenő feminista törekvések pozitív kritikai fogadtatása ellenére Dávid Veron karakterének teleologikus olvasata a női cselekvőképesség permanenciáját, a nők társadalmi mobilitását és önérvényesítését jobbára reménytelennek láttatja. A könyvek olvasása során azt tapasztaljuk, hogy az „első igazi magyar női detektív” önbizalma, függetlensége és érdekérvényesítése nyugati kollégáival szemben egyre halványabb, a társadalmi elvárások elutasítását inkább az azokkal való önkéntes azonosulás váltja fel, majd az utolsó regényben már Veron ágenciája is kétségbe vonható.

1. Műfaji hibriditás és a fiktív női nyomozó megjelenése

*A fekete zongorában*⁶ Veron afféle kotnyeles nyomozólányként debütál, aki annyira kíváncsi természetű, mint Anna Katherine Green vénkisasszony nyomozója, Miss Amelia Butterworth, és legalább annyira tehetséges pletykafészek, mint Agatha Christie Miss Marple-je. Dorothy L. Sayers Harriet Vane-jéhez hasonlóan könyvírással próbálkozik, és menekül a házasság (gondolata) elől, nem ad túl sokat a divatra. Veron vakmerő és olykor szeleburdi, mint Margery Allingham Lady Amanda Fittonja, valamint legalább annyira kalandvágyó, mint Agatha Christie Tuppence Beresfordja. Habár ezek az irodalmi példák jól mutatják, hogy Dávid Veron alakja a századforduló és a két világháború közötti angol-amerikai klasszikus krimi legismertebb női nyomozóinak ötvözete, a kulturális transzferből adódóan egy szoros összehasonlítás jelentős veszteségekhez vezetne. Ennek ellenére az összevetés jól tükrözi a hagyományosan brit és amerikai kultúrára szabott zsánerelemek és karakterábrázolás átemelésének korlátait. Az angolszász klasszikus krimiben a női nyomozók vagy a közép- és felsőosztályba tartoznak, vagy pedig arisztokraták, míg Veron, aki noha művelt és iskolázott, mégiscsak egy bácskai parasztgazda lánya, akinek vidéki akcentusa, egyszerű neveltetése és a társasági életben való járatlansága igen csekély alapot nyújt a klasszikus krimiből ismert női nyomozók kvalitásaival való összehasonlításhoz. Ahhoz, hogy megállapítsuk, Dávid Veron mennyire lehet beágyazott vagy újszerű női nyomozó a bűnügyi irodalmi hagyományok tükrében, érdemes megvizsgálni, hogy Baráth Katalin miért épp a már említett műfajok ötvözésével mutatja be a századforduló mindennapjait.

⁶ BARÁTH Katalin, *A fekete zongora*. Budapest, Agave, 2010.

A bűnügyi irodalom és ezen belül a detektívregény elsősorban férfiműfaj. A 20. században felvirágzó klasszikus detektívregény – amely egyébként a 19. század hagyományait egyszerre folytatta és alakította – tradicionális értelemben véve a nyomozásra elsősorban mint intellektuális játékra vagy kihívásra tekint, a cselekmény pedig a férfi detektív racionalitására és intellektuális felsőbbrendűségére helyezi a hangsúlyt. A krimire itthon még ma is sokan (intellektuális) szórakoztató irodalomként tekintenek,⁷ ami a 20. század második felében született kritikai elemzéseknek is tulajdonítható. Az elmúlt húsz év nemzetközi krimikutatásainak eredményei szerint azonban a korábbi, sokszor leereszkedő kritikai hozzáállás mögött nemcsak az a „definíciós vágy” állhat, amely a krimi egy jól felismerhető,⁸ rendszerezett mintázatban értelmezi,⁹ hanem az amerikai krimiszerző, S. S. Van Dine (Willard Huntington Wright) 1928-ban megjelent klasszikus krimikiáltványa is, a „Detektívtörténet írásának húsz szabálya”, amelyben Van Dine a detektívregény műfaját valóban a „játék” szóval azonosítja. A *Routledge krimikézikönyve* [*The Routledge Companion to Crime Fiction*] című kötet zsánerről írt fejezetében Jesper Gulddal és Stewart King azonban rámutatnak arra is, hogy a fent említett klasszikus kritikai megközelítések mellett a „krimi mint interfész” értelmezés is fellelhető, ami azt jelenti, hogy a krimi egyes narratív formái összekapcsolódnak bizonyos szociokulturális kérdésekkel és problémákkal is. Ebben a megközelítésben a krimi nem a zsáner szabályainak vakon engedelmessé, szórakoztató irodalom, hanem olyan műfajok és alműfajok összessége, amelyeknek cselekményszerkezete és elbeszélési stratégiái lehetővé teszik a társadalmi, politikai, kulturális vagy filozófiai kérdések felvetését. Ennek az értelmezésnek talán a legizgalmasabb tényezője az a kapcsolat, amely a szöveget és az aktuális közeget összeköti, pontosabban annak a kérdése, hogy a kriminarratíva mennyire módosul a benne megjelenő világ hatására.¹⁰ A krimi számos trendjébe ágyazódó szövegek újraolvasása, valamint az új zsánerek globális terjedése egyértelműen bizonyítja, hogy a krimi születésétől kezdve az egyéb irodalmi és populáris műfajokkal folytatott dialektikus viszony jellemzi, ami a narratív szerkezet rugalmasságát egyértelműen alátámasztja.¹¹

⁷ A krimi kritikai recepciója az 1990-es években radikális fordulatot vett, részben a kultúratudományi fordulat hatására, melynek köszönhetően a műfaj komoly kritikai diskurzus tárgyává vált. Ezen belül a Golden Age-krimi újraolvasása és elemzése is számtalan monográfiának, például. J. C. Bernthal, Megan Hoffman vagy Samantha Walton könyveinek, szerkesztett köteteknek és nemzetközi konferenciáknak lett fő célkitűzése.

⁸ Erre az egyik legismertebb példa Tzvetan Todorov 1966-os *A detektívregény tipológiája* című esszéje.

⁹ *The Routledge Companion to Crime Fiction*, szerk. Janice ALLAN, Jesper GULDDAL, Stewart KING, Andrew PEPPER, London, Routledge, 2020, 14.

¹⁰ *Uo.*, 15.

¹¹ *Uo.*, 16.

Arthur Conan Doyle Sherlock Holmes-detektívtörténeteinek hatalmas sikerén felbuzdulva, a 19. század fordulóján egyre több női szerző fordult a krimi felé.¹² A női szerzők a biztos megélhetés reménye mellett azért is kezdtek el krimit írni, mert a műfajt – felforgató jellegéből adódóan – alkalmasnak találták arra, hogy komoly társadalmi problémákra világítson rá. Ennek eredményeként egy új karakter, az emancipált női nyomozó jelenik meg a szövegekben, ami ugyanakkor a klasszikus krimi alapvető szabályainak megsértésével párosul. A detektívkisasszony szóösszetétel vagy a női detektív alakja már önmagában is ellentmondás, sőt pejoratív, hiszen mit kereshet egy nő a nyomozó szerepében, mit tudhatnak a nők a gyilkosságról, a gonoszságról, a racionális gondolkodásról vagy a bűnözőkről? Ezek a nők természetellenesek, szembeszegülnek a társadalmi normákkal, és nőietlen dolgokkal foglalkoznak. A 19. század fordulóján többek között ezek a kérdések is motiválták a női szerzőket, akik az elsőhullámos feminizmus hatására jelentős potenciált láttak abban, hogy egy fikatív női nyomozó alakjának megformálásával a társadalmi nemi válságban és a női kérdésben vitát kezdeményezzenek a nő helyével és szerepeivel kapcsolatban. Az első világháborút megelőzően több példát is találunk az önálló és fiatal középosztálybeli női nyomozóra, akik Orczy Emma Lady Mollyjához hasonlóan a rendőrség kötelékében vagy magádetektívként a hivatásos szervekkel is együttműködve kezdenek el nyomozni, mint például Catherine Louisa Pirkis Loveday Brooke-ja. Azontúl, hogy ezek a fikatív női karakterek tisztességes bevételhez jutnak a nyomozásban való közreműködésükért,¹³ számos új elemmel is gazdagították a detektívregény műfaját.

A középosztálybeli nők számára meglehetősen limitált munkalehetőség kínálkozott az első világháború előtt, ezért is jelentett igazi áttörést – még akkor is, ha a női detektív karaktere még hosszú ideig csak a fikcióban létezett – az a tény, hogy a nők is alkalmasak lehetnek a bűntények megoldására. A női szerzők stratégiája nem a nemi szerepek egyértelmű felforgatása, hanem a női intuíció és a háztartásban megszerzett ismeretek előnyeinek bemutatása volt. Miközben a női detektív sikere egyértelműen átértékeli és kibővíti a hagyományos női szerepekkel azonosított értékeket, a detektívkisasszonyok nem válnak nőietlenné, sőt épp a nőiességüket és a családhöz, otthonhoz köthető tudásukat alkalmazzák.¹⁴ Carla T. Kungl meglátása szerint épp ez a megközelítés eredményezte azt, hogy a női nyomozók elfogadottabbá válhattak egy férfias világban és egy kifejezetten férfias szakmában, miközben a nyomozás folyamata a női cselekvőképesség bemutatását, a nők bátorságát, gyors észjárását és tehetségét is hangsúlyozza. Az első

¹² Catherine Louisa Pirkis Loveday Brooke detektívkisasszony története 1894-ben jelentek meg, Beatrice Heron-Maxwell Mollie Delamere kalandjai 1899-ben, Orczy Emma 1910-ben megjelenő *Lady Molly of Scotland Yard* című novelláskötete ma már klasszikusnak számít a női krimi kategóriájában.

¹³ Nagy-Britanniában 1915-ig nem alkalmaztak nőket rendőri hivatásra.

¹⁴ Carla T. KUNGL, *Creating the Fictional Female Detective: The Sleuth Heroines of British Women Writers, 1890-1940*. London, McFarland and Co., 2006, 11.

világháború után a nők munkaerőpiaci jelenléte egyre növekvő félelmet keltett, és ez hatványozottan vonatkozott a hagyományosan maszkulin állásokra. A rendőrségen dolgozó nőkkel szemben kialakuló ellenszenvet az is mélyítette, hogy a háború után a hatóság kötelékeiben dolgozó nők megtagadták a pozíciójuk feladását.¹⁵

Talán épp ennek köszönhető, hogy a fiatal, sikeres és kompetens detektívkisasszony karaktere szinte teljesen eltűnik az 1920-as évektől kezdve, amikor a fiktív női detektív már kevésbé fenyegető figurává válik, általában a gentleman detektív partnere és segítője lesz, aki nem saját jogán nyomoz: a társadalmi hierarchiában konzervatív, a nemi egyenjogúságban pedig inkább liberális nézeteket vall, de ez nem a házasság intézményének kárára, mint inkább annak megújítására törekszik. Agatha Christie, Margery Allingham, Dorothy L. Sayers, Ngaio Marsh vagy Josephine Tey meglehetősen óvatosan nyúltak a női kérdéshez, női ábrázolásmódjukat nem annyira a radikális feminizmus jellemzi, mint inkább a modern nő összetett portréja. A regények olyan forgatókönyveket mutatnak be, ahol a nők is sikeresek lehetnek a férfiak világában, de küldetésük a fiatal nők esetében házassággal és gyermekáldással végződik (pl. Christie Tuppence Beresfordja a *No. 16* című novellában jelenti be Tommynak, hogy gyerekük lesz, Mr. Campion és Amanda fia Allingham *Törvénytelen halottkém* [*Coroner's Pidgin*, 1945] című regényének megjelenése után születik, valamikor 1946-ban). A házasság kérdésében ezek a történetek inkább utópisztikusak, a férfi és nő egyenjogú partnere egymásnak, ami a hivatás és a család közötti egyensúlyt jelenti a nő számára. Az angol-szász női nyomozó fiatal amatőr vagy idősebb vénlány, és ha dolgozik egyáltalán, hivatása egészen más területre szólítja, a nyomozásba is csak véletlenül keveredik bele.

A feminista történelmi krimi több ponton kapcsolódik össze a női klasszikus krimivel. Míg az aranykor detektívregényei a női kérdésben közvetlenül a saját korukra reflektálnak, a feminista történelmi krimi retrospektív módon építi újra a nők történetét, amely egyszerre rántja le a leplet a hagyományos történelemírásról, és a nőket középpontba állítva világítja meg a másik történelmet, a rejtett valóságot.¹⁶ Rosemary Erickson Johnsen a *Kortárs feminista történelmi krimi* [*Contemporary Feminist Historical Crime Fiction*] című monográfiájában úgy fogalmaz, hogy „a történelmi források felkutatása különösen nagy kihívás, hiszen a társadalom azon tagjairól szükséges információt gyűjteni, akiknek az élete gyakran észrevétlen és dokumentálatlan maradt, ez az információs űr pedig elsősorban a mindennapi élet körülményeit és feltételeit érinti, amelyek elengedhetetlenek a regényvilág felépítéséhez”.¹⁷ A feminista történelmi krimi hatékonyan ötvözi a nők múltját, jelenét és jövőjét. Seyla Benhabib szavaival

¹⁵ *Uo.*, 12–13.

¹⁶ Rosemary Erickson JOHNSEN, *Contemporary Feminist Historical Crime Fiction*. New York – London, Palgrave, 2006, 5.

¹⁷ *Uo.*, 4.

élve az ilyen regény kimondottan „a női ágenciáról, a női lét élményéről, a nők saját történelmének visszaszerzéséről szól, és egy emancipált jövő érdekében radikális társadalomkritikai aktivizmus mellett köteleződik el”.¹⁸ A krimi műfaja nemcsak azért alkalmas ezeknek a céloknak az elérésére, mert rendkívül népszerű populáris irodalmi forma, hanem azért is, mert a kezdetektől fogva a krimi a szórakoztatáson túl mindig is képes volt aktuálpolitikai kérdésekkel foglalkozni és azokat az aspektusokat középpontba helyezni, amelyek egyéb esetekben kimondatlanok maradtak. A krimi tabukat dönt le, elsősorban az erkölcsi határátlépésekre és morális dilemmákra, valamint a nyomozás stratégiáira, a bűntény történetét rekonstruáló cselekményszerkezetben a jelek értelmezésére fókuszál, a hermeneutikai kódok megfejtésére koncentrál. Az olvasó tehát nem passzív befogadója, hanem aktív résztvevője az értelmezésnek, így az adott szöveg már nem marad az eszképipizmus szintjén.

A történelmi krimi egyszerre képes informatív, kritikai és provokatív irodalomként működni. A két műfaj összekapcsolódásának eredményeként olyan női karakterek kelnek életre, akik nemcsak a nők történelmi örökségére világítanak rá, hanem az emancipált női ideált is megtestesítik, mert időt és teret átlépve hatással lehetnek a jelenre és a jövőre, példájuk politikai és társadalmi aktivizmusra szólítja az olvasót. Ennek a női ideálnak a bemutatására megfelelő választás lehet a Golden Age-detektívregényekből ismert női gentleman figurája, aki Melissa Schaub szerint a klasszikus krimi konzervatívnak tűnő elköteleződése ellenére a századfordulón megjelenő „Új Nő”¹⁹ leszármazottja, a női emancipáció elkötelezett híve, és a brit *middlebrow* irodalom feminista törekvéseinek egyik jeles, bár kritikailag alulreprezentált alakja. A női gentleman a viktoriánus úriember ismertetőjegyeit hordozza: bátorság, becsületesség, racionalitás, józan ész és függetlenség.²⁰ A női gentleman egyik legfontosabb ismérve, hogy a társadalmi hierarchiát tekintve inkább konzervatív, a genderpolitikában pedig inkább liberális és progresszív.²¹ Származásában elsősorban felső középosztálybeli vagy arisztokrata, öngondoskodó, anyagilag független, tisztességes, érzelmileg (és fizikailag) is rettenthetetlen.²² Hudácskó Brigitta szerint Veron a magyar női gentleman lehetséges változata, hiszen számtalan tulajdonságban osztozik brit és amerikai női nyomozókkal, habár megjegyzi, hogy a kulturális átfordítás nem problémamentes, hiszen Veron nem tartozik a felsőbb osztályokhoz, nincs kifinomult stílusa, és anyagilag sem független, bátorsága és leleményessége mégis egyfajta kísérlet

¹⁸ *Uo.*, 2.

¹⁹ Az angol nyelv a „New Woman”, vagyis „Új Nő” terminussal utal a századfordulón megjelenő emancipált, modern nő alakjára. Erről bővebben a „Bűnösök vagy Modern Nők? – *Női portrék és erkölcsi határátlépések Margery Allingham és Josephine Tey klasszikus detektívregényeiben*” című tanulmányomban írok: Az Eszterházy Károly Egyetem tudományos közleményei (Új sorozat 25.), 2023, 81–92.

²⁰ MELISSA SCHAUB, *Middlebrow Feminism in Classic British Detective Fiction: The Female Gentleman*, New York – London, Palgrave, 2013, 8.

²¹ *Uo.*, 2.

²² *Uo.*, 62.

egy emancipált magyar női ideál megteremtésére.²³ Veron karakterét azonban hiba volna kizárólag a Schaub-féle kritériumok mentén olvasni, már csak azért is, mert az említett kategóriák már felállításuk pillanatában is reduktívak voltak. A női gentleman alakja már első megjelenésekor is diverz és ellentmondásos volt, főleg az ún. visszatérő karakterek esetében, mint például Tuppence Beresford, Harriet Vane vagy Lady Amanda Fitton, akiket Schaub nem teleologikusan vizsgál, elemzése kizárólag a szereplők fiatalkorára koncentrál. Schaub szerint ezek a fiatal nők csodálatra méltók, példát statuálnak a többi nő számára, heteroszexuális kapcsolataikat az egyenlőség és a kölcsönös tisztelet jellemzi, ám csekély számuk épp a kor pesszimizmusára enged következtetni.²⁴ Amíg a háború előtt az „Új Nő”-regényekben a hősnők emancipációs ambíciói kivétel nélkül elbuknak, a két világháború között már sikertörténetek is zárják az elbeszéléseket, megjelennek olyan női szereplők, akik a szakmai sikerrel együtt a harmonikus párkapcsolatot is megtapasztalják. A századfordulóhoz képest mindenképp javulás mutatkozik a regények által kijelölt női ideál és feminista célok megalkotásában, ugyanakkor csak keveseknek sikerül ezt a kor erkölcsi normáihoz képest utópisztikusnak vélt állapotot elérni.

Meglátásom szerint azonban a fent említett három angol női karakter esetében egy sokkal problematikusabb feminizmust találunk, hiszen a regények kronológiájával együtt haladva azt látjuk, hogy ezek a független és sikeres nők a házasság és a gyermekáldás után szépen lassan visszatérnek egy heteronormatív rendhez, választásuk azonban sohasem kényszerből, hanem a döntés szabadságából ered. Harriettel ellentétben, Amanda újra munkába áll a fia születését követően, Tuppence pedig idősebb korában ismét nekivág a kalandoknak. Schaub szerint a társadalmi osztályoknak a második világháború következtében lezajlott átrendeződése miatt a viktoriánus úriember figurája elveszítette a varázsát, ezért az 1950-es évektől kezdve eltűnik a női gentleman alakja a brit női szerzők műveiből.²⁵ Ugyanakkor monográfiájának utolsó fejezetében mégis felteszi a kérdést, hogy van-e bármilyen relevanciája a női gentleman által megtestesített értékrendszernek a mai olvasó számára. Ez a női ideál vajon pozitív vagy negatív megvilágításba helyezi-e a feminista és ezzel együtt a társadalmi egyenlőségért vívott küzdelmet a 21. században?²⁶ Schaub úgy véli, hogy a női gentleman körüli ellentmondások, de kifejezetten az osztályelitizmus és ezzel együtt az alacsonyabb rétegekkel szemben mutatott mérsékelt együttérzés ellenére a regények egy olyan jövőbe vetett hitről tesznek tanúbizonyságot, ahol az idealizált férfi és nő (a detektív és partnere) leszármazottai megélhetik a társadalmi egyenlőséget és az úriemberhez méltó értékeknek – mint például a tisztelet és becsület – az egyetemessé válását.²⁷

²³ HUDÁCSKÓ Brigitta, *Inventing History: Katalin Baráth's Hungarian Middlebrow Series* = GYÖRKE, BÜLGÖZDI, i. m., 220–235.

²⁴ SCHAUB, i. m., 19.

²⁵ Uo., 3.

²⁶ Uo., 127

²⁷ Uo., 133.

Dávid Veron karaktere valóban izgalmas kísérlet lehet ezeknek az eszméknek a megtestesítésére, de a fentieket figyelembe véve azt látjuk, hogy Baráth hősnője rendre kibújik Schaub kategóriáiból, aminek meggyőződése szerint nem feltétlenül a magyar kontextusba való átültetés az oka, hiszen Veron barátnője és támogatója, a budapesti *flapper*, Argyelán Mara karaktere felkínálhatná annak a történelmileg hiteles emancipált nőtípusnak az ábrázolását, aki számtalan tulajdonságban osztozik a brit női gentlemannel. Annak ellenére, hogy ez a nőtípus sokszor és sokféleképpen jelenik meg a 20. századi brit *middlebrow* irodalomban, egy alapvető dolog mégis összeköti a szereplőket: a női gentleman nem szembesül azzal a kényszerrel, hogy válasszon család és karrier között, mert mindkettőt megkaphatja, vagy akár le is mondhat róla, és épp ezért válhat példaképpé mások számára. Ez a szervezőelem válik a regények legfontosabb üzenetévé, ami a szövegekben megjelenő emancipációs küzdelmek köré épülő pesszimizmusnak a legfontosabb gyökere. *Az arany cimbalom* következő sorai meggyőzően illusztrálják ezt: „Mara azóta férjhez ment, de tehetős hitvesének, aki olyannyira szerelmes volt a nejébe, hogy ... eszébe se jutott korlátozni a nagysága mozgásterét. Lipovszkyné asszony ezért színdarabokat rendezett, tüntetéseken dobálta a tortát a női választójog érdekében, elkísérte Schwimmer Róza asszonyt a nemzetközi nőkongresszusokra, valamint lőni tanult.”²⁸

A fentebb leírtak alapján megállapíthatjuk, hogy a női *middlebrow* irodalom és ezzel együtt a klasszikus krimi, ahogy a feminista történelmi krimi is, hidat képez a múlt, jelen és jövő között, vagyis a regényekben megjelenő női szereplők sorsa egy szabadabb és egyenlőbb társadalom megteremtésére ösztönöz. A Veron-sorozat azonban máshová helyezi a hangsúlyt, a reményteljes végkifejlet helyett egy erejét veszített karaktert ismerünk meg az utolsó két regényben. John Scaggs szerint „a történelmi krimiben a jelen és múlt együttállásának tudata új megvilágításba hozhatja a jelent a múlt szemüvegén keresztül”,²⁹ vagyis Baráthnak az 1910-es évekről festett női társadalomrajza több kritikai potenciált hordozhatna a társadalmi nemekkel kapcsolatos jelenkori ideológiák tükrében, mint ahogy a szövegek autentikus történelmi beágyazódása ezt első olvasásra látni engedik.

2. Veron, egy „igazi magyar női nyomozó”

A fekete zongora című regény explicit módon követi a klasszikus krimi cselekményszerkezetét és nosztalgikus hangulatát. A délvidéki Ókanizsa a tízes évek rendezett kisvárosi világának hangulatát idézi. Itt mindenki tudja a helyét, és tisztában van a szerepével.

²⁸ BARÁTH Katalin, *Az arany cimbalom*. Budapest, Agave, 2014, 63.

²⁹ JOHN SCAGGS, *Crime Fiction*. London – New York, Routledge, 2005, 134.

A sztereotipikus karakterek az otthonosság érzését keltik, a kisvárosi doktor, az orvos felesége, a rendőrfőkapitány, a pincérlány, a boltoskisasszony, a város előkelőségei és kiközösített vagy stigmatizált (zsidó származású) tagjai egy olajozottan működő társadalmi hierarchiának a tagjai. Ókanizsa egy unalmas, elszigetelt kisváros, ahol soha semmi sem történik, olyan város, melynek polgárai nagyon is ódzkodnak a változástól:

...a nagyvilág igazából mit sem tudott Ókanizsáról, amit nem csupán a telefonhálózat, villanyvezeték vagy aszfaltutak hiánya okozott, hanem a helybeliket kevésbé jellemző szenvedélyesség, ambíció és extravagancia. Iparkodni és takarékoskodni! [...] A város életéből ráadásul a hűbérúr egzotikuma is hiányzott már évszázadok óta... és függetlenségi hagyományukhoz híven egyként mondtak nemet minden olyan modernizációs vagy iparosodást elősegítő ötletre, ami egy polgártársuk kezébe az átlagosnál kicsivel több hatalmat juttatott volna – azaz minden bölcs indítványra.³⁰

Azonban az aranykor detektívregényeihez hasonlóan a vidéki közösségek izoláltsága és elmaradottsága itt is rendkívül jó termőtalajt biztosít a bűntényhez, amely alapjaiban rengeti meg a vidéki élethez kapcsolódó nosztalgikus hangulatot; Christie-hez hasonlóan Baráth regényében is hangsúlyos, hogy a legidillibb környezetben is gonosz erők működnek a felszín alatt, és bárki lehet bűnöző. Dávid Veron sehogyan sem illik az alföldi Ókanizsa rendezett társadalmába. Tanítónői diplomával rendelkezik, a modernista költészet nagy rajongója, maga is verset, regényt és újságcikkeket ír, több nyelven beszél, biciklivel jár, huszonhárom évesen még mindig hajadon, és lenézi a buta férfiakat. Nem csoda, hogy a város egyik papír- és könyvkereskedésében betöltött eladói állás nem elégíti ki kíváncsiságát és tudásszomját. Veronika megrögzötten hisz a tanulás, az önképzés és a kemény munka értékeiben, ami egy jól működő demokráciában társadalmi mobilitást, az osztályok és az etnikai csoportok közötti ellentétek kiiktatását jelenti. Ezek az értékek gyakorlatilag az amerikai álom alapvetései, vagyis Veron emancipációs törekvéseit érdemes az etnikai kisebbségek egyenjogúsági törekvéseivel együtt vizsgálni, pontosabban azt, hogy Veron kotnyeles nyomozósdija hogyan válik az elnyomottak hangjává.

Az ókanizsai kisbolt a város legizgalmasabb helyszínévé válik, amikor egy átlagos reggeli nyitás után Bolond Vili késsel a hátában jelenik meg, majd szóttanul, holtan esik össze. Ez a jelenet nemcsak azért sarkalatos pontja a regénynek, mert a holttest ténye azonnal beteljesíti a detektívregény narratív szerkezetének legfontosabb kitételét, hanem azért is, mert Vili érkezése előtt Veronika épp egy szerelmi történetet ír Josephine és Armand szenvedélyes kapcsolatáról. Ebből a fantáziavilágból zökkenti ki Vili érkezése.

³⁰ BARÁTH, *A fekete...*, 15.

Benyovszky Krisztián éles megkülönböztetése³¹ szerint ez arra utal, hogy a románcnak nincs helye a krimiben, „ahol véget ér a románc, ott kezdődik a krimi; az utóbbi megsemmisíti az előbbi”.³² Azonban a szerelem, a nőiesség és a vágyakozás mindvégig jelen marad a regényekben implicit és explicit módon is, hiszen épp ez az, ami a női létet és Veron sorsát is meghatározza az utolsó két regényben. Az egyes szám harmadik személyű elbeszélésben Veron szemével látjuk a századfordulós kisváros életét, a nőket és az eseményeket. Veron, mivel emancipált nőnek tartja magát, aki fennhangon elutasítja a férfiak udvarlását és a házasság intézményét – melynek gyökere, ahogy a regények is egyre világosabbá teszik, a szexualitástól és a szabadság elvesztésétől való félelem –, szégyelli magának bevallani, hogy titokban ő is vágyik a szerelemre.

Vili halála után az álmos kisváros hirtelen egy rettegett bűntény helyszíne lesz, ahol mindenki gyanúsítottá válik. Veron gondolkodás nélkül bele is kezd a nyomozásba, ami egyszerre előny és hátrány a lány számára. Ugyanakkor Veron nyomozási stratégiájában nagy szerepe van a női tudásnak, a megfigyelésnek, a pletykának, a nők által betöltött tereknek vagy éppen a modern, dolgozó nő kvalitásainak. Amikor a szálak egy építés helyszínére vezetnek, Dujmovics Lázó, a szerb származású főkapitány így szól Veronhoz:

– Ejha, Veronika, magát szokatlan mélységekben érdekli a kőművesmesterség! [...]

A doktor legyintett.

– Az efféle tudás megszerzéséhez... Elég piacra járni, varrónőhöz, kézimunkakörbe, segélyegyletekbe, litániára...

– Nem beszélve az Árkádiáról, amely néhanapján igencsak forgalmas – fejezte be Veron Vékony doktor gondolatmenetét. – Ugye milyen hasznos, ha valaki dolgozó nő?

A kérdést a férfiak nagylelkűen válasz nélkül hagyták.³³

Veronika azonban bármilyen lelkesen is segíti a nyomozást vezető férfiakat, női mivolta és sajátos buzgó okfejtése rendre cinikus mosolyt és lekicsinylő reakciót eredményez az őt körülvevőktől. Nyomolvasási stratégiái sem vezetnek sikerre, Vili halála után további gyilkosságok történnek, és látszólag mind összekapcsolódik Ady, „A fekete zongora” című versével. Veron annyira beletemetkezik a vers értelmezési lehetőségeinek és a gyilkos

³¹ A bűnügyi irodalomban számtalan ellenpélda van az ún. detektívrománc műfajban, de az aranykor királynői, Christie, Sayers, Allingham és Marsh, kifejezetten felforgatták a klasszikus detektívregény szigorú szabályrendszerét a romantikus detektív és női segítőtjének szerelmi szálával.

³² BENYOVSKY Krisztián, *Nem nőnek való? Gondolatok a krimi feminizálódásáról két magyar regény kapcsán*, Kalligram, 2010/4, <https://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2010/XIX.-evf.-2010.-november/Nem-nonek-valo>. [Letöltés: 2025. május 2.]

³³ BARÁTH, *A fekete...*, 37.

motivációja közötti kapcsolatnak a felderítésébe, hogy nem veszi észre azt, ami az orra előtt van. A vers nem jelent semmit, nem más, mint egy *red herring*, azaz elterelő jel.

Veron egyenjogúsági törekvése a terek használatában és a társadalmi osztályok összekapcsolásában is felfedezhető. A századforduló idején az idealizált magyar nő okos, bátor és független, de leginkább empatikus, aki saját alacsony származása miatt sem tesz különbséget az emberek között anyagi státusz alapján. Ő az, aki emberként tekint a város prostituáltjára, Hátsó Bertára, aki jó barátnője a szabados francia pincérnőnek, Giselle-nek, vagy aki a városban uralkodó antiszemitizmus ellenére részvételt tekint a zsidó Rosenberg családra. Veron emancipált alakját, akinek a demokratikus törekvései nemcsak a nőkről alkotott képet, hanem a századfordulós magyar társadalom rugalmasságát is tükrözik, *A türkizkék hegedű* csaknem teljesen felülírja. Veronnak a nyugati női gentlemanekkel ellentétben nemcsak a férfakkal, hanem a megkövült osztályhierarchiával és a magasabb társadalmi státuszú nőkkel is meg kell küzdenie.

A második regény Budapestre kalauzolja az olvasót, ahol Veron a híres pesti *Nő és a Társadalom* című „hölgylapnál” dolgozik újságíróként. Ez a könyv inkább a thriller cselekményszerkezetét követi, tematikájában pedig a klasszikus kriminél marad. Előtérbe kerül a város és vidék ellentéte: Veron idegenként mozog a modern nagyvárosban, szállását is csak a főszerkesztő-helyettes, Argyelán Mara jóindulatának köszönheti, aki az Argyelán-villa egyik leányszobáját ajánlja föl neki lakóhelyül: „Veron Bácska egyik legporosabb és [...] akkoriban leghírhedtebb városcájából, Ókanizsáról érkezett a [...] hangyabolyként nyüzsgő, idegent szívébe nehezen fogadó metropolisba, Budapestre.”³⁴ A szerkesztőségben Veron magas képzettsége és intellektuális képességei ellenére is csak „csúf, analfabéta parasztlány”,³⁵ aki bácskai dialektusával gyakran mosolygásra készíti a nemesi és polgári háttérrel rendelkező, jól nevelt, finom úrikisasszonyokat. A megalázó helyzetből egyrészt a könyvek, másrészt pedig a séta jelenti számára a kiutat, ami a modern nő emancipációs törekvésének egyik megkerülhetetlen jelölője. A cselekményt egy ötéves kislány, Lipovszky Dede elrablása indítja be, és az amatőr hármas, Veron, Mara és Lipovszky Ferenc, Dede nagybátyja együtt kezdenek nyomozni a kislány után. A nyomok Budapestről Balatonfüredre, majd a gyermek felkutatása után egy államügy miatt Abbáziába vezetnek. Habár a csapat eredményesen zárja az akciósorozatot, Veron életveszélyes helyzetbe kerül meggondolatlansága és érzelmi befolyásolhatósága miatt, ami – *A fekete zongora* kompromittáló helyzetét és kudarcát követően – ismételtlen megkérdőjelezi nyomozási módszereinek hatékonyságát. Ennek ellenére, ahogyan az első regényben, úgy a másodikban is a női élmény, a kulturális közeg és a városi élet mindennapjai játsszák a főszerepet egy kis krimivel párosítva. Veron budapesti kitérője azonban nem könyvelhető el sikerként, a nyomozás alatt már azt is tudja,

³⁴ Uő, *A türkizkék hegedű*. Budapest, Agave, 2011, 26.

³⁵ Uo., 26.

nem kívánja Pestet viszontlátni: „Könyökölni mindegyre a tömegben, a szerkesztőségben, az élet utcáin? Elviselni ostoba polgárásszonyok és még ostobább úri dámák lesajnáló pillantásait?”³⁶ *A türkizkék hegedű* zárófejezete metonimikusan kapcsolódik *A fekete zongora* nyitófejezetéhez. A második könyv végén Veron gyermekkori barátja és fáradhatatlan udvarlója, Remete Pista levelét olvassa, aki kitartóan várja, hogy a lány végre visszatérjen Ókanizsára: „E hívségekkel kelek s fekszem, e hívségekkel várom mihamarabb a maga élcekkal s gúnnyal teliírott epistuláját, miben közli a napot s az órát, mikor vonata Ókanizsára befut.”³⁷ Ha Veron és Pista Josephine-hez és Armandhoz hasonlóan szerelmesek lesznek, vajon milyen jövő vár az emancipált női nyomozólányra? A választ a harmadik regényben találjuk, ahol Veron, bár továbbra is tanúbizonytságot tesz merészségéről és leleményességéről, már jóval kevésbé emancipált karakterként tér vissza, a környezete és a szülei elvárásai felé egyre engedelmesebb magatartást tanúsít. Ókanizsára barátnője, Vékony Annus menyegzőjére érkezik, de a titkos célja az, hogy megtudja, Pista még mindig feleségül venné-e.

A borostyán hárfa egyszerre szemléli ironikusan és fájdalmas komolysággal Veron érzelmi tépelődését, félelmét a magánytól és megfelelését a párkapcsolati elvárásoknak, ami együttal döntési kényszer elé is állítja:

A lány immár nem ámította önmagát. Bevallotta magának: legfőképpen az a szándék vezérelte haza, hogy megbizonyosodjék róla, Pista még mindig boldogan feleségül venné-e. Ha érzései változatlanok, Veron kész hozzákötni az életét, és különösebb tétovázás nélkül hátat fordítani Budapestnek, nagyvárosi zsrnálkarriernek. Ráadásul erre a gondolatra mindig jóleső izgalom terjedt végig az ereiben, a bőrén, gyengítette el tagjait. Úgy vélte, ez biztos jele annak, hogy helyesen döntött.³⁸

Csak később szembesül azzal a ténnyel, hogy Pistának menyasszonya van, a tizenhét éves Sáry Irénke, aki mérgezéses gyilkosság áldozata lesz. A női gentlemannel ellentétben, Veront elragadják az érzelmei, Pista iránt egyszerre érez megvetést és vágyat, Irénke halálát pedig egyfajta elégtételnek veszi a sorstól. Sayers *Erős méreg*³⁹ [*Strong Poison*] című regényéhez hasonlóan, ahol Harriet Vane-t élettársa megmérgezésével vádolják, Veron is fogdába kerül szerelemfáltésból elkövetett gyilkosság vádjával. Ahogyan Sayersnél Wimsey ebben a regényben, úgy Baráthnál is a férfiak rendelkeznek tekintéllyel, és csak az ő segítségükkel szabadulhat hamar a börtönből. Irénke halála után újabb

³⁶ *Uo.*, 193.

³⁷ *Uo.*, 289.

³⁸ BARÁTH Katalin, *A borostyán hárfa*, Budapest, Agave, 2012, 65.

³⁹ A könyv nem jelent meg magyar nyelven, a cím saját fordítás.

gyilkosság történik, és ezúttal a bűntény megoldásával Veron számára már nemcsak saját nevének és becsületének helyreállítása a tét, hanem Pista bizalmának visszaszerzése is, bár más kérdés, hogy a megoldást, konkrét bizonyítékok hiányában, manipulációval és blöfföléssel éri el. Ebben a regényben már egészen bizonyos jelei vannak a társadalmi mobilitás illúziójának és a választási lehetőségnek. Amikor Annuska szomorúan rákérdez, hogy Veron legjobb barátja most már Argyelán Mara-e, a gazdag felsőbb osztályokhoz tartozó modern fővárosi nő, Veron nevetve csak ennyit felel: „Csakis! ... Hiszen minden vágyam, hogy paraszti őseimet és gyermekkorom lealacsonyító *freundschaftjait* feledve a társasági *crème* feledhetetlen csillaga legyek, átpasszírozva magam a társadalom korlátjain... mint tököket a gyalun!”⁴⁰ Annak ellenére, hogy Mara karaktere kidolgozatlan marad a sorozat második könyvében, *A borostyán hárfájában* pedig csak távoli segítőként funkcionál, ő válik igazi női gentlemanideállá. Az angolszász krimikben a női nyomozók nem tekintenek más nőkre példaképként, hiszen ők maguk válnak azzá, Baráth történeteiben viszont épp Mara az, aki Veron számára követendő példa lesz: gazdag, szakmailag sikeres, vonzó divatos nő, feminista aktivista és a női szexuális felszabadulás élharcosa. Veron Marától kap új ruhákat, neki köszönheti a megannyi ingyen ebédet, a latintanítványait és a fővárosi nexusainak többségét. Neki sikerül a szakmai és a magánéleti sikereket is megvalósítani. Veron számára nem lehetséges az öngondoskodás, a társadalmi mobilitás és az elismertség. A fogdában eltöltött éjszaka komor gondolatokkal szembesíti: „Mindig is tudtad, hogy nem kellesz senkinek ... Mindig is tudtad, hogy egyedül, egymagadban fogod leélni az életed. A halálos ágyadon se hitves, se gyermek nem fogja majd a kezéd, nem hív neked papot. Egyedül halsz meg! Egyedül, egyedül, egyedül, egyedül... Veron rárogyott az ágyra. Az önsajnálattal keserves zokogást fakasztott belőle.”⁴¹ Az Epilógus azonban visszacsatol az előző két regényt keretező románchoz, amikor Veron „cérnahanon” megkérdezi Pistát, hogy lenne-e a barátja úgy, mint régen.

Az arany cimbalom visszanyúl a krimi műfajának irodalmi előzményeihez, és többnyire a kalandregényre, ezen belül pedig az amerikai vadnyugaton játszódó westernszióra jellemző stílusos jegyeket ötvözi két párhuzamosan futó, majd összekapcsolódó, a leghírhedtebb rablógyilkos, Rózsa Sándor múltjára és Veron házasságának mindennapjaira fókuszáló cselekményszálban. Veron, azaz Remete Istvánné hét hónapos terhes, és egy zentai kitérő alkalmával hajdani betyárok fogságába esik a hazafelé vezető automobilos utazás során, megmentésére pedig a három magyar „cowboy”, Pista, Jóska és Dávid Szilveszter indul, akik lóháton próbálják felkutatni hollétét a bácskai tanyavilágban. Az utolsó regény meglehetősen szomorú képet mutat az ambiciózus nyomozólány lehetőségeiről, ahogy Veronika egyre hihetőbben azonosul a tiszteltetreméltó férjezett háziasszonnyal

⁴⁰ BARÁTH, *A borostyán ...*, 59.

⁴¹ *Uo.*, 215.

jellemző tulajdonságokkal. A Zentáról hazafelé vezető úton, a regény egyik nyitófejezetében, épp a Marától kapott feminista témakörben írott könyvek egyikét olvassa, ami Freud *Lélekelemzés – értekezések a pszichanalýsis köréből* című írása, és éppenséggel a női szexualitás elfojtásait elemzi, de pár sor után „elvörösödött, és vadul összecsapta a könyvét, amit találomra nyitott ki valahol a közepe táján... Ki tudja, a többi könyvben milyen pirulásra készítő mondatok várják... Számíthatott volna rá, hogy az asszonyi felvilágosodás élharcosainak lobogóját lengető Mara efféle küldeményekkel lepi meg.”⁴²

A Veron-mítoszt tovább rombolja az asszonynévvel való azonosulás. A nevet férje tekintélyének megőrzése miatt, önszántából kezdi el használni a betyárok fogságában:

– Hogy hívnak galambom?

– Remete Istvánnénak – válaszolt egy csöpp szünet után Veron. Arra gondolt, hogy Pista milyen büszke lenne most rá, mert az ifjú asszony tízből kilenc esetben Dávid Veront felelt a nevét firtató kérdésekre azóta is, hogy a Remete-ház fiatalabbik úrnője lett. Pista hónapokig békésen viselte, hogy Veron így megtagadja, de a sokadik alkalom után nem bírta tovább ... Veron minden egyes könyvének első lapjára akkurátusan, öklömnyi betűkkel rákормölte, hogy REMETE ISTVÁNNÉ. Veron szemmel láthatóan tanult az esetből.⁴³

*Az arany cimbalm*ban Veron kalandra kész dinamikus személyiségét nem feltétlen a terhesség ténye, hanem az emberrablóknak való kiszolgáltatottság, a férjére váró fogságba esett tehetetlen nő, majd az utolsó fejezetben a férje ölében üldögélő asszony imázsa ássa alá, aki hálás azért, hogy a férje által megtanulta, mit jelent a gyöngédség és a szerelem:

Pista, aki ragaszkodott hozzá, hogy Veron az ölében üljön, tiltakozásul csak a száját nyitotta ki, de végül csöndben maradt, helyette kisimította a felesége haját a homlokából. Veron elpirult. ... Nem mintha Pista apró simogatásai, könnyed ölelései a botrányosság vagy példanélküliség határait súrolták volna, de az apjától Veron sosem látott efféle gyöngéd mozdulatokat ... Veron (ezért vagy ettől teljesen függetlenül) maga sem volt az a közvetlenkedő nő ... Mégis, bár Pista zavarba tudta ejteni a vállalt gyöngédségével, Veron őszintén hálás volt neki ezért ... és úgy találta, ez a tapasztalat egy olyan ajándéka a házasságának, amire nem számított, és ami csak elmélyítette a férje iránti érzelmeit...⁴⁴

⁴² BARÁTH Katalin, *Az arany cimbalm*, Budapest, Agave, 2014, 62.

⁴³ *Uo.*, 125.

⁴⁴ *Uo.*, 409–410.

A regény befejezése megvonja Verontól azt az ágenziát, amely az első regényben a karakter elsődleges jellemzője volt, de fokozatosan erodálódott a sorozat folytatásaiban. A negyedik regény végül fel sem kínálja a századfordulón és a két világháború között megrajzolt emancipált női nyomozó alakját, helyette a főszereplő visszatér a megszokott férfihegemónia kötelékeibe, és önként fordít hátat az önmegvalósítással, osztálymobilitással kecsegtető szakmai karriernek. Ezek a szempontok azonban a regény utolsó soraiban elhalványulnak, helyettük az első világháború kitörése, valamint a fiatal pár komor szótlansága kerül a figyelem középpontjába.

Konklúzió

Annak ellenére, hogy az utolsó könyvben Veron története nyitva marad, a fiatal hősnő kalandjai a sorozat egészét tekintve megerősítik a női cselekvőképesség korlátait, a műfajnak tulajdonított kritikai erő és női nyomozó karakterében rejlő lehetőségek kiaknázása csak mérsékelten jelenik meg. Amíg a sorozat Dávid Veronika személyében a Golden Age-szerzőkhöz hasonlóan az első két regényben felvillantja, hogy lehetnek kivételek, Veron nem tudja a szakmai és a magánéleti sikereket összehangolni. Az első igazi magyar női nyomozó önmegvalósítási kísérletei sorra kudarcot vallanak, miközben az angolszász krimiben a női nyomozók társadalmilag beágyazottak, anyagilag és szakmailag is sikeresek. Jóllehet az első három regényben a nyomozás Veron ágenziájának egyértelmű bizonyítéka, az egyenjogúságra és demokráciára törekvő emancipált magyar nő alakja csak temporálisan lehetséges, ennek következtében pedig a nyugati karakterekkel ellentétben nem lesz követendő példa. Veronika karaktere abban osztozik angolszász elődeivel, hogy a sikeres nő portréját egy hasonlóan megkövült társadalmi hierarchiában építi fel, ahol a kivételes nő csak a felsőbb osztályokhoz tartozó karakter lehet, olyan, mint Argyelán Mara. Mara személyisége azonban kidolgozatlan és érdektelen marad, ezzel egyetemben pedig arra a következtetésre jutunk, hogy a Veron-történetekben a pesszimista feminizmus nemcsak abban mutatkozik meg, hogy kevesen képesek lebontani a női léttel együtt járó korlátokat, hanem abban is, hogy – a századfordulós magyar nőmozgalmak tekintetében – az arra alkalmasnak tekinthető szereplő sem kap kiemelt kritikai figyelmet. A regények nem fogalmaznak meg radikális üzenetet, a női sorsot még retrospektív módon sem képesek rehabilitálni, ugyanakkor Veron történetének lezáratlansága, a társadalmi nemi kérdésekben való egyértelmű állásfoglalás hiánya a múlt szemüvegén keresztül is lehet a jelenkori társadalmi folyamatokra adott kritikai válasz.