

KÉP-REGÉNYEK

Négy könyv a hollandokról

Tracy Chevalier: Leány gyöngy fülbevalóval
Fordította Kiss Marianne
Geopen, 2001. 247 oldal, 1490 Ft

Sylvie Matton: Én, Rembrandt lotyója
Fordította Kamocsay Ildikó
Európa, 2001. 232 oldal, 1200 Ft

Deborah Moggach: Tulipánláz
Fordította Sárközy Elga
Ulpius-ház, 2000. 236 oldal, 1680 Ft

Geert Mak: Amszterdam – Egy város életrajza
Fordította Bérczes Tibor
Corvina, 2001. 246 oldal, 2000 Ft

„Nem olvasható minden könyv ugyanolyan módon. A regények például arra vannak, hogy lenyeljük őket. Regényeket olvasni – a bekebelezés gyönyöre.”

(Walter Benjamin:

A SZIRÉNEK HALLGATÁSA)

Télvíz idején könyvekkel bélelt odünkba húzódva szívesebben fordulunk bekebelezhető regények felé. Olyan ez a négy könyv, mint a téli álomra vonuló pele odújában az eleség: újra és újra meg kell őket vizsgálni. Három regény, mindhárom nő írta, kísérőjük Geert Mak, aki ugyan műfaji értelemben nem regényt írt, de könyve mégis olvasható életrajzi regényként, s megfelelő háttérrel fest a holland miliőben játszódó történetekhez. Egy angol, egy francia, egy amerikai író nő a regények szerzője, amszterdami Vergiliusuk az egyedüli holland. A külhoni hölgyek, hála olvasmányaiknak és informátoraiknak, meglepő otthonossággal mozognak a XVII. századi holland városok, Amszterdam és Delft grachtjai között. Tudásuk forrásait nem restellik feltüntetni regényeik végén, ami meglehetősen szokatlan gyakorlat tisztán szépirodalmi művek esetében.

Ez az, ami a regények bekebelezőjét az első olvasás alkalmával meghökkenti. Fikciókat nem szokás hosszas bibliográfiával verifikálni, képzeljük csak el, ha Lawrence Norfolk A PÁPA RINOCÉROSA című opusa végére odabiggyesz-

tette volna könyvtárnyi olvasmánylistáját a X. századi Baltikumról, a XV–XVI. századi Rómáról, a pápaság intézményéről, Afrikáról, a szerzetesi regulákról, a rinocéroszok természetéről. Umberto Eco regényei végén a lista akár hosszabb is lehetne, mint maga a regény. S az író olvasottsága nem is tartozik az olvasóra, inkább írói műhelytitok. Az olvasó a regényben testet öltő bölcsességben érdekelt. Miért hát ez az igyekezet a tudás forrásainak megjelölésére? Fel kell-e sorolnia egy esztétikailag hiteles, jól megírt fikció szerzőjének mintegy mentségül az előzetesen elolvasott könyveket? Miért teszi ugyanazt mindhárom regényíró? Egyáltalán, mi ez a különös egybeesés, hogy három különböző nemzetiségű író nő egyszerre érzett rá a XVII. századi Hollandia és a holland kép jelentőségére? Műfaji szempontból regények ezek egyáltalán, vagy kultúrtörténeti képeskönyvek, melyek híres és fiktív festők életének illusztrálására, az együgyű olvasók elkápráztatására írtak, mintegy forgatókönyv-alapanyagnak, egyenesen Steven Spielberg számára? Vagy pusztán hízelegni kívántak azoknak az olvasóknak, akik otthonosak ebben a témakörben, s elolvasták könyvtárunk összes, hollandusokról szóló exemplárját, Paul Zumthortól Svetlana Alpersig, a flamand közmondásoktól Cees Nooteboomig, Huizingától Zbigniew Herbertig, elzarándokoltak Amszterdamba, Delftbe, Hágába, álltak a zandvoorti homokdűnéken? Összebeszélte az a három nő? Esetleg egy nő, aki a jámbor olvasót úgy akarja lóvá tenni, hogy ír három regényt egy szuszra, s három különböző művésznévén publikálja? Netán magyar ez a titokzatos hölgytollnok, aki egy magyar férfiúnak dedikálja művét? („Csabának, ezt is.”)

A jelenség talányos, érdekes és elgondolkodtató. Valami oka csak van annak, hogy három különböző nemzetiségű író nő, egyikük sem holland, a képet, a XVII. századi holland képet, a festés technikáját, rejtélyét és folyamatát építse be regényeibe. Sőt, Deborah Moggach a TULIPÁNLAZ-ban A FESTMÉNY címmel egy teljes fejezetet szentel a képeknek, más szöveghelyeken pedig ontja a festésről és a festményekről szóló bölcsességeket: „Festeni olyan, mint birtokba venni valamit.” (55.) „A festészet nem egyéb, mint megtévesztés.” (83.)

A három író nőt rabul ejtette a XVII. századi holland festmény, amely egy világot képe-

zett le, kettőzött meg, s ez a világ elnyelte őket, mint az amszterdami gracht Sophiát. A holland kép első pillantásra magától értetődőnek és egyszerűnek látszik, mégis van benne annyi titokzatosság, mint Giorgione *Vihar* című festményében. A holland kép, amelynek kettős természete, titokzatosságának forrása közeli dualizmussal, test és lélek, *res extensa* és *res cogitans* dualizmusával. Magában Hollandiában rejlik az a kettősség, amelynek vonzereje magához szippantotta Descartes-ot, s amelyről oly megragadóan beszél az *ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL* című művében. Háború és béke, individualizmus és közösségi lét, magány és társaság, falusi csend és a civilizáció kényelme egymás mellett egzisztál ebben az országban, s az egyén szabadságában áll eldönteni, melyikre van az adott pillanatban szüksége. (R. Descartes: *ÉRTEKEZÉS A MÓDSZERRŐL*. 1637. Ford. Boros Gábor. Matura Bölcsélet, Ikon, 1993. 41.) Igen, itt van az egyik kulcsszó, a *szabadság*, az egyén szabadsága a döntésre, a választásra, mely arra csábította Descartes-ot, hogy 1629-től 1649-ig Hollandiában lakjon, ebből 1629-től 1634-ig Amszterdamban, a Westermarkt 6. számú házában, amely előtt a *TULIPÁNLAZ* Sophiája is elsietett. A Westerkerket körülölelő kis tér klasszikus polgárházai ma is úgy állnak, mint Descartes korában, amikor a templom és környéke a város új és kényelmes negyedei közé tartozott. (Geert Mak, 83–84.) Kicsit megsüllyedtek ugyan, ne felejtjük el, hogy az egész város iszapba vert cölöpökre épült, s ennek következtében ferdén áll a Descartes emléket megörökítő táblácska a homlokzaton. Szerény táblácska, igazán. Sokkal szerényebb, mint az a szerep, melyet a megörökített személy, Descartes akaratlanul játszott a korabeli holland kép megszületésében s e kései regényfolyamban. Az ő elmeszüleménye, felismerése az emberi természet duális voltáról manifesztálódik ezeken a képeken. A képekből kiolvasható a másik descartes-i tapasztalat, hogy az ember nemcsak *res extensa* és *res cogitans*, hanem „*valamifajta közép*” Isten és a semmi között. (R. Descartes: *ELMÉLKEDÉSEK AZ ELSŐ FILOZÓFIÁRÓL*. Ford. Boros Gábor. Atlantisz, 1994. Negyedik elmélkedés. 68.) Az ember dualitása többretegű, jóvátehetetlenül kettészakított lény, soha nem találja meg lelkének békéjét. Hiába a szépen berendezett, tisztaságtól ragyogó holland

lakás a távoli országokból hozott meleg szőnyegekkel, fénylő porcelánokkal, a falon a képekkel. Csak ideig-óráig segít legyűrni a kettészakítottság résein befurakodó semmit, ami megborzongat jeges leheletével. Talán ebből a dualitásból ered a melankólia, ami az újkori művészet formaalkotó elve, a XVII. századi holland kép konstituálója. (Földényi F. László: *MELANKÓLIA*. Akadémiai Kiadó, 1992. 113–118.) A holland kép rendjét pontosan a melankólia teremti meg, mert a melankolikus ember vágyakozik a legjobban a megnyugtató rendre, a geometria rendjére, melyre az újkor a filozófiát és a festészetet alapozni akarja. Spinoza, Descartes, Leibniz bízik a geometriában, mely önmagából nyeri bizonyítékait. S a bővérű flamand barokk festészet mellett így születik meg a visszafogott holland klasszicizmus.

Deborah Moggach, Sylvie Matton, Tracy Chevalier vajon azért választották regényeik háttérül a XVII. századi holland klasszicizmust, mert bizonytalansággal, irracionálizmussal, ezoterikus hókuszpókuszokkal terhelt körünkben a geometria tiszta bizonyosságára vágytak? Regényeik poétikailag rendezett világa netalán egy újabb klasszicizmus eljöveteleire utal?

Valóban itt van a regény műfaja, hosszas hányattatás után visszanyerve legfontosabb csáberejét, a történetet, mely a XVII. századi Európában oly népszerűvé tette. Itt ül, mint egy kissé megtépázott nőalak, afféle Moll Flanders, főkéntője csipkéje szakadt, szoknyája fényes atlaszelyme pecséteti, cipellője sem kifogástalan – de itt rendezgeti fűrtjeit, felveti fitos orrát ez az életrevaló európai fehérnép, s újra az olvasás kalandjába rángat, közben minden erejével külsejének rendezettségét kívánja demonstrálni.

Megállapíthatjuk, hogy a három író helyszín- és témaválasztása aligha a véletlen műve, kifejeződik benne a radikális igény a rendre, a rendezettségre, amelyet Hollandia emblematikusan képvisel. Ez a rend azért csábító, mert a választás szabadságával jár együtt, s így válik eszményi otthonává a gondolkodó, töprengő, megfeszítetten elmélkedő melankolikus embernek, aki eredendő otthonatlansága ellen-súlyaként racionális rendre és otthonosságra vágyik.

Már a holland táj is magán viseli a szigorú kényszer szülte rendezettség nyomait. A lege-

lőket mértani rendben szabdalják fel a csatornák, partjukon szélmalomok állnak, melyek nem mások, mint a szél erejével működtetett átemelő szivattyúk. A hollandok a vízből és a víz ellenére élnek, a tengeri kereskedelemről gazdagok, és az árvizektől rettegnek. A táj monotóniáját kint a változatos felhőjáték, bent a civilizáció kényelme oldja. Hollandia olyan, mint egy hatalmas hajó, melyet lakosai, a matrózok szüntelenül mosnak, súrolnak, tisztogatnak, s ahol a rend rendszeresen újrateregeti önmagát. E hely való a melankolikuskak, megkapaszkodhat fényesre súrolt korlátjaiban termékeny tűnődése közben. Csiszolhatja a lencséit, mint Spinoza, írhatja értekezését a módszerről, és egész nap heverészhet ágyában, mint Descartes, véshatí rézlemezeit, mint Rembrandt. Valaki mindig gondoskodni fog a rend újrateregetéséről, mint a három regény szorgalmas nőalakjai.

Nem remekművekkel, csak jól megírt mesetermüvekkel van dolgunk, az azonban valószínű, hogy a klasszikus, hagyományos cselekményre épülő, olvasható regénytípus jogaiba való visszahelyezésének vagyunk tanúi.

Sylvie Matton ÉN, REMBRANDT LÓTYÓJA című regényének már a címe is elárulja az egyes szám első személyű narrátort, a kort, a festőt, s ezzel a ritkán használt, régies, de markáns stílusértékű szóval meglepett az olvasót. Különösen azt az olvasót, aki megretten az effajta szavaktól, aki jobban szeretné, ha a fordító Rembrandt szeretőjévé finomította volna a címbeli bomlott erkölcsű, hitvány, alantas nőszemélyre utaló erősen negatív stílusértékű szót. Ez az olvasó nem azt fogja kapni, amit várt. Szerencsére a fordítónak volt bátorsága ezzel a szóval megadni a cím súlyát. A könyv főhőse, narrátora Hendrickje Stoffels, Rembrandt élettársa és kislányának anyja, ez az írástudatlan, de komoly természetes intelligenciával és emberi tartással rendelkező parasztlány. Az ő mélyen hiteles, egyes szám első személyű narrációja vezeti az olvasót a regény többrétegű világában. Ez a regényvilág valóban sokrétű, gazdag és megrendítő. Az alapos háttér tanulmányok nem díszletként és önigazolásként tolnak el az olvasót, hanem az atmoszférateremtés természetes elemeként simulnak a sodró erejű történetbe. Sylvie Matton írói mesterfogása abban áll, hogy képes ezt a sokak által ismert és unásig feldolgozott

történetet interiorizálni, Hendrickje benső életévé változtatni, az ő robusztus, de mégis hallatlanul finom, érző lényén átszűrni.

Erős érzékiség van jelen a regény minden lapján. A fiatal Hendrickje önvigasztalása a szekrényágyban megérkezése első éjszakáján mesteri ábrázolásával korai Bergman-filmeket idéz. Rembrandt és Hendrickje elemi természetességgel kialakuló testi kapcsolata szépséges, elragadó, mélyen humánus és méltóság-teljes szentség. A testi szerelem vigasztaló, meenedékkereső funkciójáról aligha tudhatunk meg szebbet és bölcsébbet, mint amit Sylvie Matton Hendrickjén keresztül a tudomásunkra hoz. Az érzékiség más területei, az illatok, az ízek, a hangok és a színek pedig átszűrődnek Hendrickje gazdag egyéniségén.

Természetesen, mint a két másik regényben is, nagyon karakteresen jelen van a könyvben a holland protestantizmus. Sylvie Matton nem emeli be a vallási különbözőség motívumát regényébe, mint Tracy Chevalier és Deborah Moggach. Chevalier és Moggach könyveiben a katolikus-protestáns ellentét, a katolikusok kisebbségbe szorítása fontos szála a cselekménynek. Hendrickje Stoffels vallásossága az ÓSZÖVETSÉG szóbeli költészetén alapul, akár csak gazdája, később élettársa, Rembrandt festészete. Ez az archaikus, orális hagyomány keveredik Hollandia történelmének szintén szóban elbeszél, folklorisztikus, hazafias narratívájával és a hiedelmek, babonák szerteágazó szövevényével. Ez a szellemi alapja Hendrickje Stoffels súlyos egyéniségének, mely kiegészül a testi érzékiség és érzékenység változatos megnyilvánulásaival, az alázatos – de nem megalázkodó – és állhatatos munkaszeretettel, a folyamatos tevékenységgel és önfegyelmével. Fontos, hogy egy regényben legyenek idézhető sorok, az olvasót elmélyülésre, saját sorsának átgondolására készítő mondatok. Sylvie Matton regényében bőven találunk ilyeneket: „*A mindennapi munkád olyan, mint egy imádság, és ahogy idősödsz, egyre inkább olyan lesz. Minden nap visszaadsz valamit Istennek abból a tehetségéből, mellyel megajándékozott.*” (52.)

A tárgyi világ szintén ennek a józan, kézzelfogható, érzéki világnak a része, de a teremtés által Isten világának része is, a tárgyaknak súlya, színe, formája, de önmagukon túlmutató jelentősége is van. Metafizikai jelenlétük nemcsak és nem elsősorban a műteremtés

tekben érzékelhető, hanem Hendrickje körül, vele összefüggésben értelmezhető. Bizonyos tárgyak erejét megsokszorozza a Hendrickje és Rembrandt életében betöltött szimbolikus szerepük – ilyen tárgy az eljegyzési ajándékkul kapott ruhásszekrény és az önarcképek festéséhez használt tükör. A tárgyakkal zsúfolt ház és a kiürített, visszhangzó, üres szobák ellentéte flamand közmondásokra emlékeztet: életed elején tárgyaidd rabja vagy, később tanulj meg lemondani róluk, elbúcsúzni tőlük. Készülj oda, ahová nem vihetsz magaddal semmit, gazdagodj belül, ne félj elengedni a tárgyi világ kezét. Eljön az idő, amikor elég a másik ember jelenléte, s nem lesz semmire sem szükséged, sem festményekre, sem régiségekre, sem fehérneműs szekrényre. Sylvie Matton Hendrickje sorsán keresztül képes hitelesíteni ezt a protestáns ethoszt, az élet és a halál iránti mély alázatot.

Tracy Chevalier ugyanazt az egyes szám első személyű narrációt választja Griet, a katolikus Vermeer házába került kis protestáns cseléd lány számára, mint Sylvie Matton. A helyszín Delft, Jan Vermeer, a festő otthona. Griet családja nehéz helyzete miatt jut cselédsorsra. Tracy Chevalier mindent megtesz, hogy narrátorának személyiségét minél pontosabban dokumentálja, mindenre kiterjedően felépítse. Talán ez a túlzott dokumentatív igyekezet fordul a visszájára, mindenesetre Griet alakjában van valami zavaró, nyugtalanító, aminek árnyéka a többi szereplőre is rávetül. Megbízhatatlan narrátorral lenne dolgunk? Nem használ Griet hitelességének az sem, hogy az író nő mindenáron valami rendkívüli esztétikai tehetség birtokosának igyekszik feltüntetni a kis cseléd lányt, aki így a magányos és meg nem értett Vermeer egyedüli társává válik az alkotásban. A festő alakja határozatlan, kidolgozatlan, nem áll a cselekmény gyűjtőpontjában, holott az eredeti írói szándék ott jelölte ki a helyét. Griet nem odaadó és nem jóindulatú szolgáló, idegen és kritikus megfigyelőként van jelen a Vermeer családban, határozott és irigy ellenfele Catharinának, a feleségnek, akit igyekszik a lehető legrosszabb színben feltüntetni. Mivel a jellemábrázolás felszínes, ezért megbomlik a hitelesség látszata, az egész regényvilág egyensúlya elmozdulni látszik. Növeli a bajt, hogy az író nő egyre látszólagban sorakoztatja a bizonyítékokat megbízhatatlan narrátora mellett, így igyekezővén megnyerni

és Griet oldalára állítani az olvasót. Az olvasó azonban legalább olyan gyanakvó és fondorlatos, mint Griet. Nem hajlandó hinni a sematikus helyzeteknek, kidolgozatlan karaktereknek (Maria Thins, Van Leeuwenhoek). A regény mélypontjaként értékelhető Griet és Van Leeuwenhoek beszélgetése. A lencsecsiszoló olyan közhelyes bölcselkedéssel árasztja el a modelltől előlépett cseléd lányt, hogy a dialógus majdnem kacagató, s nagyon hasonlít a szappanoperákra. Griet soha be nem vallott mély vonzalmát gazdája iránt egy szimbolikus cselekedet, fülének fájdalmas kifúrása hivatott hitelesíteni. Mivel az érzelmet nem sikerült elenállhatatlannak ábrázolni, ezért ez az aktus tragikomikussá változik. Pedig ez lenne a regény csúcspontja, de hiába az igyekezet, az alapos előtanulmányok, a kreatív írói kurzus. Mindez kevés ahhoz, hogy az olvasót mélyen megérintő regény szülessen.

Minden fogyatékosága ellenére mégis Tracy Chevalier regénye ajándékozza meg az olvasót egy valódi cseléd karakterével. Sylvie Matton könyvében sem Geertje Dirx, sem Hendrickje Stoffels nem cseléd. Személyiségük törvényei szerint szeretik Harmensz van Rijnt, önfeláldozó, féltékeny, önsorsrontó, örültekházába vivő és parázsló szerelemmel. A háztartás ellátása, a holland tisztaság megteremtése, a piacra járás és az ételek elkészítése csak az élet kötelezettségeinek teljesítése a két nő számára, nem cselédmunka. Geertje beleőrül és elpusztul viszonzatlan szerelmébe. Hendrickje paraszti őseire, találékonyasága és hite támogatja a nehézségek Golgotáján gazdáját és társát. Az őáltala ismert varázslópraktikák, a túlélés babonái, az imádság és józan ravaszság mind Rembrandt, Titus és Cornelia érdekeit szolgálják. Csak a pestis képes megtörni ezt az életerőt, elpusztítani ezt a tevékeny szerelmet. Hendrickje halálakor nem egy cseléd leléli ki a lelket, hanem a hitves vesz az élettől méltóságát teljes bücsút.

Nem cseléd a TULIPÁN LÁZ Mariája sem. A regény szerepcseréje miatt Maria és Sophia egymás szolgálóivá és kiszolgáltatóitjaivá válnak. Maria és Sophia élete annyira összebonyolódik a történet útvesztőiben, hogy cseléd szerepről már szó sem lehet. Már csak azért sem, mert Maria eredendően nem cselédnek, hanem önmaga urának született.

Egyedül Griet egyéniségében működnek azok a személyiségjegyek, amelyek tökéletes

cselédde teszik. Cselédnek lenni külön minőséget jelent, a személyiség bizonyos torzulásával jár. Griet reakciói tökéletesen megfelelnek a cselédttől elvárható mintáknak. Kifigyeli, meglesi gazdáik szokásait, taktikusan kijátszsa a ház lakóit egymás ellen, megfélemlíti azt, akit meg lehet félemlíteni (Catharina és Cornelia), hízeleg annak, aki ezt várja tőle (Tanneke), alkudozik azzal, aki átlát rajta (Maria Thins) titkokat szed ki a gyermekekből, akik nem érzik még ennek a súlyát (a kislányok). Egyre többet hazudik, megszokja a hazugságot, s ami ennél még súlyosabb, birtokba akarja venni, ellenőrzése alá akarja vonni a háziak világát. Ez a vágy a birtokbavételre nem olyan ártatlan és őszinte álmodozás, mint Maria ábrándjai, Griet sóvárgása irigy és rosszindulatú, kíméletlenül kritikus és rideg. Jelzésértékű, hogy ő is gyöngyöt szeretne viselni, de nem akármilyen gyöngyöt, hanem ugyanolyat, mint úrnője, Catharina, akinek jogát a rendelkezésre egész egyszerűen megkérdőjelezi. Semmi nyoma nincs benne az együttélés nyomán kialakuló szolidaritásnak, családhoz tartozásnak, bármiféle meghitt, patriarchális úr-szolgá viszonyra való hajlandóságnak. Mindvégig megőrzi gőgös különállását, s azzal hízeleg megőrzi hiúságának, hogy ő Vermeer festőitkainak egyedüli tudója, mert csak ő méltó erre a bizalomra. Szerepét a festő életében kórosan felnagyítja, fontosságát kritikátlanul eltúlozza, már-már nélkülözhetetlennek tünteti fel magát. Áruklodni Vermeerhez siet, csip-csup házi torzsalkodással terhelve a festőt. A többiekkel kétszínű, saját volt világához pedig hűtlen. Vasárnapi hazalátogatásai során anyját és otthonát ugyanazzal a kíméletlen tárgyilagossággal szemléli, mint katolikus gazdáit. Hendrickje vagy Maria mély, őszinte hitének nyoma sincs Grietben. Ha valóban Griet Catharinán kitöltött bosszúja áll a füllukasztás-modellülés hátterében, akkor hajlamosak vagyunk az egész cselekménysort a nietszchei ressentiment megnyilvánulásaként értelmezni s az egész személyiséget ennek visszfényében értékelni. Griet igazi cseléd, a regény leghitelesebb figurája, a többiek csak halvány papírmásbábok a cselekmény erőltetett, olykor hiteltelen menetében. A nyelvi megformálás erőtlensége, a cselekmény közhelyes fordulatai és a vértelen mellékszereplők áruklodnak a kezdő író gyengeségeiről, viszont Griet jellemé-

nek felvázolása feltétlenül Tracy Chevalier dicséretére válik és tehetségéről tanúskodik.

A regényírói lelemények, a cselekmény feszültsége és fordulatossága, az alakok szépsége és hitelessége, a történet titokzatossága szempontjából vitathatatlanul Deborah Moggach *TULIPÁNLAZ* című regénye viszi el a pálmát. S bár a másik kettőben szintén fontos szerepet játszik a kép, a festmény születésének folyamata, Deborah Moggach regényében lép elő epikai szervezőerővé a vizualitás. A szerkesztés legfontosabb trükkje ugyanis nem más, mint a szereplők kimerevített portréinak gyors váltogatása. Ez a poétikai mesterfogás a filmkockák villódzásának dinamikáját viszi a szövegbe, megerősítve ezt a képiséget a mottóval választott flamand közmondások illusztratív jellegével. Ebben a kártyakeverés-gyorsaságú játékban középponti szerepet kap Sophia, amit dramaturgiailag egyes szám első személyű narrációval erősít meg az író. Az egyes szám első személyű narráció kizárólag Sophia kiváltsága, a többi szereplőről vagy Sophia, vagy egy másik narratív hang beszél.

A kártyakeveréses regénytechnika feszessé, dinamikussá teszi a szöveget, s az egyes portrék felvillanásakor érzékelhető az adott karakterhez tartozó saját ritmus, gondolkodás és nyelvhasználat. Így ez a technikainak látszó fogás a jellemek megalkotásának alapvető eszközeként funkcionál. A pillanatképeket legtöbbször Jacob Cats *ERKÖLCSI PÉLDÁZATOK* (1632) című művéből gondosan kiválasztott mottó vezet be. Ezek az idézetek megóvják a szöveget attól, hogy érzélgőssé váljon, ironikusan felülírják az eseményeket, ellehetetlenítenek mindenféle érzelmes, ellágyuló befogadói attitűdöt. „*Az élet fele elmúlik, mire észbe kapunk, miről van szó*” – hangzik az egyik Jacob Cats-bölcsesség Cornelis, a rászedett fétj sorsát összegezve, s ezt a mondatot akár Woody Allen is mondhatta volna. Bujkál valami rejtelmes, ironikus, képtelen az egész történetben, a józan ésszel elfogadhatatlannal könnyedén labdázik a regény alkotója, az olvasó pedig szívesen vállalja olykor a megtévesztett szerepét, mert a figyelmes olvasás mindentudással kecsegteti.

„*A festészet nem egyéb, mint megtévesztés*” – mondja Jan, a festő, Sophia kedvese (83.), s ezzel alighanem kimondta a regény kulcsszavát. Ezen nyugszik a történet, a megtévesztésen.

A kétségbeesés szülte örült megtévesztő játék kieszelője Sophia, a szomorú, tapasztalatlan, családja áldozataként egy öregemberhez férjhez adott szép fiatalasszony. A portréfestés hozza a házhoz a tragédiát, a gyanútlan Cornelisnek súlyos árat kell fizetnie ezért a megrendelésért. Sophia és Jan egymásba szeretnek, s Sophia szerelmes elméjében fogan meg a bonyolult és életveszélyes bűjőcska gondolata, melyet Jan eleinte kétkedő józansággal fogad. Sophia vakmerősége azonban leveszi a lábáról, s elindulnak mind a ketten a kiszámíthatatlan, csapdákkal teli ösvényen. Sophia álház látogatása Jan műtermében megfosztja Mariát jövődöbelijétől, a derék Willemtól. Willem ugyanis teljesen véletlenül szemtanújává válik annak a jelenetnek, amikor Sophia Maria köpenyében Jan műtermébe surran. Maria és Willem ígéretesen indult szerelme ideiglenesen vakvágányra fut. Mintha csak a grófnőt és a grófot, Figarót és Susannát, az égi és a földi szerelem archetipikus megtestesítőit látnánk Mozart operájából. Sem Maria, sem Sophia nem tudja, miért váltak egymás kölcsönös kiszolgáltatottjaivá. Az elhagyott, megesezt Maria egyetlen adu-ásza Sophia titkos randevúinak leleplezése, Maria terhessége viszont Sophia kezébe adja az elbocsátás hatékony fegyverét. A mindkettejüket megmentő zseniális gondolat Sophia agyából pattan ki, végül kölcsönös megegyezéssel belemennek a megtévesztés játszmájába. Sophiának el kell játszania a szeszélyes, elkényeztetett állapotos asszonyt férje és a külvilág előtt, Maria pedig szolgálójává teszi a törékeny és szerelmes Sophiát. Közben Sophia összeesküvést sző Janal a szabadulásra. A cseleszövés, hála Cornelis elképesztő hiszékenységének, hibátlanul működik, a feszültség mesterien fokozódik. Az utolsó lépésnél botlik meg a két szerelmes, a racionálisan kitervelt menekülési tervet a tulipánláz irracionális örülete semmisíti meg. Ebben a józan, kisúvikszolt országban a szerelem mint aberráció eltitkolható és eltitkolandó, de a pénzzel józanul kell bánni. A játékszenvedély megbocsáthatatlan, aki hazardjátékra cseréli a kiszámítható üzletmenetet, aki felelőtlenül kockáztat, az rajtaveszt.

Sophia eltűnik, kilép a regényből. A narrátor sem szolgál semmi kézzelfogható bizonyítékkal sorsát illetően, annál több bizonytalansággal, kéttelylel. Eddig ő állt a történet fókuszában, övé volt az egyetlen egyes szám első

személyű narratív hang. Eltűnése után egyes szám harmadik személyben folytatódik a narráció, így értesülünk az árván maradt alakok további sorsának ki- vagy beteljesedéséről. Az eltűnő középpont felszámolja a viszonyítás szerkezetét, a történet mintegy dekonstruálja önmagát. Minden megtörténhet. Tizenkét év telt el Sophia eltűnése óta. Jan a képekbe, saját csendéleteibe menekült, a megtévesztés és megkettőzés világába. Így mindig Sophia közelében maradhat.

Ki volt az apáca a piacon? Visszatér-e valaha Cornelis Sandvoort Amszterdamba? S egyáltalán, megérkezett-e Batáviába? Játszottunk, kockáztattunk, veszítettünk? Erről szól valamennyiünk élete?

Szerencsére egyik kérdésre sem kapunk választ. Arra az eredetileg feltett kérdésre azonban, hogy milyen regényeket olvastunk voltaképpen, változatlanul szeretnénk megnyugtató feleletet kapni. Mi ezekben a regényekben az új, izgalmas, megkapó? Milyen ismervek alapján kapcsolhatók össze, mi az a közös valami, ami miatt ennyire együvé tartozónak érezzük mindháromat, különbözőségeik ellenére?

A kép, a vizuális élmény beemelése az epikai közegbe teszi mássá és vonja azonos poétikai megítélés alá ezt a három regényt. Ezekben a szövegekben a kép fontos epikai elemmé válik, szerepet kap, nem pusztán díszítőelem, hanem működő erő. Gyakran a kép által konstituálódik a történet, abból indul ki, vagy abba tér vissza. A szöveg válik ikonná, és a képből ered a szöveg – kölcsönös dinamikájuk mozgatja a narrációt. A kép kiindulópont, szerkesztési elv és a megjelenítés eszköze. A holland kép rendje írja ezeket a regényeket, a holland képé, amely szerencsés esetben egyszerre ír le és beszél el. Akár a leírás, akár az elbeszélés kerül előtérbe az adott képen, működik a rend, ennek a klasszicista, racionalitásra épülő világnak a rendje. Az írói szem camera obscurája képpé formálja a cselekményt, és a képből eredezteti az elbeszélést. Az epikai fókus a képre irányul, s ezáltal létrejön egy új narratív jelenség, a figyelmes olvasó hermeneutikai jutalma: a kicsit játékos terminus technicussal megjelölt *kép-regény*.

A három regény olvasásakor a Walter Benjamin-i bekebelezés gyönyöre hajthatja az olvasót. Geert Mak AMSZTERDAM – EGY VÁROS ÉLETRAJZA című könyve, bár a cím biztatása szerint

olvasható életrajzként, mégsem regény, hanem érzékeny kultúrtörténeti rátekintés egy rendkívüli városra. A harmincas évek végének európai elborulása idején sokan tartották fontosnak Johan Huizinga könyveinek olvasását. Huizinga a hollandság lényegét abban a sajátos ethoszban látta, amelyet Hollandia történelme, a köztársaság intézménye és a kereskedelemmel, hajózással összefüggésbe hozható emberi *szabadság* teremtett magának. (HOLLANDIA SZELLEMI ISMÉRVE. In: HUIZINGA, A REJTŐZKÖDŐ. Balassi Kiadó, 1999. 92–127.) Geert Mak Henri Méchoulan francia történészt idézi (84.), aki szerint Amszterdam a XVI. század végén egy új szabadságfogalmat honosított meg Európában. Sikeres kereskedővárosok máshol is voltak, Genova, Velence, Antwerpen jelentősége vitathatatlan. Amszterdam azonban más – itt a pénz egy új szabadságfogalommal társult.

„Először történt meg, hogy a pénz, a szabadsággal karöltve, kiszorította a »becsület« és a »hősieség« régi középkori kombinációját. Ezzel leáldozott annak az eszmének is, hogy a legfőbb erény a hódításban, a háborúban, a lovagban, a királyban, az udvarban testesül meg.” (I. m. 84.)

A kor hőse a kockázató, börzéző kereskedő, akinek szabadságában áll gazdaggá válni, felemelkedni. Nem kell ahhoz nemesi levél, hogy Dirck Spieghel a Nyugat-indiai Társaság igazgatója legyen, pedig nagyapja még csak heringárus, apja pedig szappanfőző volt. Az emberi szabadság és egyenlőség felvilágosodást megelőlegező eszméje az amszterdami börze lármájában született meg. Geert Mak szerint a XVII. század elején következett be egy csendes társadalmi fordulat, egyetlen generáció alatt megjelent az új típusú kereskedő, aki olyan árukkal kereskedett a tőzsdén, melyeket nem is látott. A tőke legnagyobb része ezeknél a kereskedőknél halmozódott fel, s ez a tőke vándorolt új földrajzi felfedezésekbe, építkezésekbe, hatalmas vállalkozásokba. Ugyanakkor a legnagyobb tőkeerővel rendelkező kereskedők által alapított társaságok kockázatában és sikerében bárki részt vehetett mint részvényes. A korabeli nyilvántartások szerint iparosok, prédikátorok, cselédlányok találhatók a részvényesek között. Szabadok és egyenlők a vállalkozásban, bárkire rámosolyoghat a szerencse befektetése arányában, de el is veszítheti azt.

Ennek a kialakuló, szorgalmon és bátorsá-

gon alapuló önbizalomnak a történetét meséli el Geert Mak most nekünk, mint annak idején saját kortársai okulására Johan Huizinga. Újra hallanunk kell ezt a történetet, mint gyereknek a mesét? Igen, újra, mert itt, az Oude Kerk, a börze és a kikötői kocsmák háromszögében született meg a *szabadság* és a *rend* kényes egyensúlya, amely oly elevenné, vonzóvá és élhetővé tette ezt a várost, s amely kényes egyensúly most ismét megbomlani látszik.

Geert Mak lelkiismeretesen végigvezet bennünket a város történetén születésétől napjainkig, a legszebb lapokat mégis a XVI. század végétől a XVII. század végéig terjedő időszak megelevenítésének szenteli. S itt kapcsolódik Amszterdam életrajza a három regényhez. Akár olvasásuk előtt, akár utólagosan lapozzuk fel Geert Mak krónikáját, többet fogunk érteni ebből a világból, nemcsak véleményünk, hanem tudásunk lesz róla.

Ajánlom mindenkinek ezt a négy könyvet, de elsősorban azoknak, akiknek nem bántja az orrát a nedves kötélcsomók, szurkos hajótestek, heringeshordók, kikötői kocsmák pipafüstjének szaga, akiket nem zavar az Oude Kerktől karnyújtásnyira a magukat kellett prostituáltak látványa. Akiknek nem hangos a börzei alkuszok lármája, akik szeretik a halszagú kikötőt, mert ez a szabadság szaga, sós szél frissíti fel, fűszerek aromája vegyül bele.

Kívánok mindenkinek kellemes vizitációt ebben a világban. Váljunk egy kicsit hollandokká!

Ujvárosi Emese

A HOLMI POSTÁJÁBÓL

TÚZBE FELÉT!

Nagy élvezettel olvastam a *Holmiban* (2002/4. 516–525.) Szalai Júlia értő elemzését Szabó Zoltán posztumusz könyvéről (DIASZPÓRANEMZET), melyet András Sándor rendezett sajtó alá (Osiris, 1999).

Mivel megtisztelő módon engem is idéz Szabó Zoltán írói munkamódszerének szemléltetésére, hadd fűzzek hozzá egy kis kiegészítést.