

MILIÁN ORSOLYA

A „kép titka” Julian Barnes *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* című regényében*

Bevezetés egy világtörténelembe: az *anobium domesticum*ok nézőpontja

„Nagy marha ember volt [...] – majd akkora, mint egy gorilla, bár a kettejük közti hasonlóság ebben ki is merül. A flotilla parancsnoka – az Utazás felénél admirálissá léptette elő magát – egy ronda vén kecske volt, mozdulatai nélkülöztek mindennemű eleganciát, a testápolást pedig hírből sem ismerte. Még saját szőrzetet sem tudott növesztetni azonkívül, ami az arcát keretezte; testének többi részét más fajok lenyúzott bőrével kellett beborítania. Helyezzék csak oda a gorilla mellé, és könnyedén fölismerik majd, melyik a különb teremtmény: amelyiknek kecsesek a mozdulatai, nagyobb a testi ereje, és ösztönös igénye van arra, hogy tetvetlenítse magát. A Bárkán szüntelenül azon törtük a fejünket, vajon hogyan történhetett meg, hogy Isten éppen az embert választotta pártfogoltjául, előnyben részesítve őt a sokkal kézenfekvőbb jelöltekkel szemben.”²

A fenti szövegrész az experimentalizmusa miatt a kortárs „brit irodalom kamélonjának”³ tartott Julian Barnes *A világ története tíz és 1/2 fejezetben* című posztmodern regényének (1989) első, *A potyautas* című fejezetében Noéról, az „egyfajta korai környezetvédőről”⁴ olvasható prozopográfia, azaz személyleírás. Az emberszabású majommal való – nyilvánvalóan nem az ember javára eldőlt – ökokritikus összehasonlítást, az emberi faj Isten általi privilegiáltságának és az Őszövetség Istenének bírálatát is magába foglaló leírás ‘alulnézetből’, egy fában lakó és azzal táplálkozó, így a Bárkára potenciálisan veszélyes élőlény nézőpontjából hangzik el, akit saját bevallása szerint Noé „Utazáson Nemkívánatos Elemnek”⁵ tart, nem enged fel a fedélzetre (és így kipusztulásra ítélt[ne]), aki viszont az Özönvíz globális katasztrófája elől menekülve, saját fájának önérdekét szem előtt tartva titokban, hetedmagával mégis fellopózik a Bárkára. A „Nemkívánatos Elem” vagy „kitaszított”⁶ a Mózes első könyvének (*Genézis*) 6–9. részében olvasható pusztulás- és eredettörténet aprólékosan, kritikusan és gúnyorosan elbeszél alternatív, a szemtanú-túlélő tanúságtételének hitelességére igényt tartó verzióját nyújtja úgy, hogy a Bárkán utazó kisközösségét, voltaképp az egész fajt képviselve

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

² Julian Barnes, *A világ története 10 és 1/2 fejezetben*, ford. Feig István (Ulpius-ház Könyvkiadó, Budapest, 2002), 25.

³ Mira Stout: Chameleon Novelist. *New York Times Review of Books*, 1992. november 22. Hozzáférés: 2018. 07. 05. <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-chameleon.html>.

⁴ Barnes, *A világ története...*, 30.

⁵ Barnes, *A világ története...*, 12.

⁶ Barnes, *A világ története...*, 17.

többnyire többes szám első személyben, kevésszer E/1-es narrációban szólal meg, bőséges részletekkel szolgálva azokról a mozzanatokról, amelyek szerepelnek a *Genézis*ben (például a tiszta és tisztátalan állatok elkülönítése; egyes fajok számszerűen is kifejezett [állatpárok helyett hét egyed] előnyben részesítése), és azokról a mozzanatokról, amelyek nem (például különféle hibrid fajok kiirtása; az emberek állatokkal, illetve az állatok egymással való bánásmódjának részletei), és amelyek eredményeképpen „[a] paranoia és a terror hangulata uralta Noé Bárkáját”.⁷ A potyautas-narrátor kilétére egyértelműen csak a fejezet záró mondatában derül fény – „Nem a mi hibánk, hogy szűnnek születünk.”⁸ –, a „szűnnek születés”, azaz a származás sorsfordító kérdése pedig a regény egyik főbb motívuma, amely a későbbiekben hol egy közel-keleti terroristák által eltérített nyugati luxushajó, hol egy XVI. századi állatper, a XIX. századi francia haditengerészet, egy amazonasi indián törzs és egy nyugati forgatócsoport együtt dolgozása, vagy a hitleri Németországból menekülő zsidókat szállító St. Louis nevű hajó kálváriájának kontextusában bukkan fel.

A történelem elbeszéléseinek emberközpontú szemléletén (is) élcelődő nyitófejezet perze a fentieknél sokkal több olyan motívumot és narratív eljárást foglal magába, amelyek a regény eltérő helyszíneken és korokban játszódó, más-más műfaj⁹ és más-más elbeszélőt színre vivő, polifonikus fejezeteiben kisebb-nagyobb hangsúllyal rendre újra megjelenve fesszes és szerves egésszé formálják *A világ története 10 és ½ fejezetben* heterogén fejezet-elbeszéléseit. A származás és a fajiság mellett így (a jellemzően) ember által okozott katasztrófa és annak elbeszélhetősége, a (több ízben tutajokon vagy hajókon meg)menekülés és a túlélés, az önérdek vs. önzetlenség, a valamilyen (faji, nemi, vallási, szexuális, kulturális, testi épségi, gazdasági stb.) szempontból valakit alsóbbrendűnek tételezés és ennek következményei, a több nézőpontúság és az igazságérték, a racionalitás és a hit, valamint a világ történetek általi érthetővé (és élhetővé) formálása képezik azokat a témákat, amelyeket a nyitó fejezet felvet, és amelyek aztán sűrű motívumhálónak szövődnek *A világ története tíz és ½ fejezetben* elbeszéléseiben. Mindemellett, amint azt a regény több értelmezője észrevételezte¹⁰, az *anobium domesticum*, azaz a szű-elbeszélő a marginalizáltak, a kirekesztettek, a rendszerint a győztesek nézőpontját rögzítő és legitimizáló 'hivatalos' történelmi elbeszélésekből vagy a mitikus, vallási nagy narratívákból kihagyott/kimaradó nézőpontokat és hangokat jeleníti meg és képviseli – habár (például) a többi állatfaj képviselőinek lehetséges nézőpontjaihoz és mondandójukhoz képest mégiscsak privilegizált pozícióból –, eszményi bevezetőt nyújtva a regény egészében érvényre jutó *posthistoire*-szemléletbe, amelyre már a regénycímben szereplő, a töredékességre-részlegességre utaló „fél fejezet”, valamint az eredeti nyelvű könyvcím (*A History of the World in 10 ½ Chapters*¹¹) határozatlan névelője („a history”) is figyel-

⁷ Barnes, *A világ története...*, 31.

⁸ Barnes, *A világ története...*, 41.

⁹ Így például bestiáriumot, állatmesét, periratot, útleírást, levélregényt, értekező prózát, esszét.

¹⁰ Lásd például Sebastian Groes and Peter Childs eds. *Julian Barnes. Contemporary Critical Perspectives* (Continuum, London–New York, 2011); Vanessa Guignery: *The Fiction of Julian Barnes* (Palgrave MacMillan, Basingstoke–New York, 2006); Alina Roşcan: *Rewriting History in the Novels of Julian Barnes* (Editura Central Technic-Editorial al Armatei, Bucureşti, 2016); Tory Eszter and Vesztergom Janina eds. *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes's Fiction* (Department of English Studies–School of English and American Studies–Eötvös Loránd University, Budapest, 2014).

¹¹ Julian Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters* (Jonathan Cape, London, 1989).

meztet ironikusan. „A világ egy története 10 és ½ fejezetben”,¹² ez a regény egyik önmeghatározása szerinti „szubjektív világtörténelem”,¹³ ugyanis a legkevésbé sem követi a modernista történelem- és világszemlélet haladás- és totalitáselvét:¹⁴ a Noé bárkája-történet újraírását egy kortárs terrorizmus- eset, egy 1520-as szű-per, egy feltételezett atomkatasztrófa elől hajóval és két macskával menekülő nő története, a Medúza¹⁵ 1816-os hajószerencsétlenségének elbeszélése, Géricault ezt megörökítő festményének reprodukciója és a festmény ekphraszisa, majd egy ír, kissé bigott hölgy Araráthoz zarándoklásának története követi. Ezek után a *Három egyszerű történet* című 7. fejezetben a Titanic egyik – a szűk első fejezetbeli potyautasságához hasonlóan cselvetéssel (női ruhába öltözve) megmenekülő – túlélőjéről, Jónás bibliai sztorijáról és a bálnák gyomrába került matrózokról, majd a St. Louis zsidó menekültjeinek 1939-es történetéről esik szó. A további fejezetek – az utolsó kivételével – szintén a XX. században játszódhatnak: a nyolcadik egy venezuelai filmforgatás eseményeit beszéli el az egyik főszereplőt alakító színész levelei és telegramjai révén; a feledik – valójában számozatlan –, *Zárójelben* című fejezet esszé a szerelemről mint egyféle utolsó mentsvárról vagy a Történelem („A történelem nem az, ami valóban megtörtént. A történelem az, amit a történészek elmondanak nekünk. [...] A világ történelme? Ugyan, csupán visszhangzó szavak a sötétben [...]”¹⁶) előli lehetséges menekvés stratégiairól. Az utolsó előtti fejezetben egy Holdról visszatért űrhajós indít expedíciót Noé bárkájának felkutatásáért, bár végül csak a 6. fejezet főhőseinek, az Ararátot az 1830-as években megmászó ír hölgynek a csontvázát találja meg. A legutolsó, *Az álom* című fejezet a mennyország minden tekintetben az emberi vágyakhoz igazodó és azokat kielégítő, hosszú távon kimerítő, a teljes megsemmisülés igényléséhez vezető világát mutatja meg.

Az egyes fejezetek egymással versengő történetváltozatokat vagy legalábbis a történetek, tények igazságértékére kérdező eltérő nézőpontokat is megjelenítenek. Így például meglehet, hogy a mennyország csak egy (vágy)álom (10. fejezet), hogy a szű nem is tartózkodott Noé bárkáján (3. fejezet), hogy az atomkatasztrófa mindössze Kathleen Ferris képzelődése (4. fejezet); a szű és az ember az Özönvíz eseményeiről adott elbeszélése fölöttébb eltér egymástól (1. fejezet), az arab terroristák és nyugati túszaik Közel-Kelet-narratívája radikálisan más, ugyanakkor Franklin Hughes verzióját az eltérített hajón történekről, saját tetteiről végül senki sem tudja igazolni (2. fejezet), amint a Medúza tragédiáját is másképp tartja számon a kortárs francia haditengerészet intézménye, a túlélők elbeszélése és a Géricault-festmény, továbbá annak hozzáértő vagy laikus szemlélője (5. fejezet).

¹² Ford. mód. és kiem. tőlem – M. O.

¹³ Barnes, *A világ története...*, 49.

¹⁴ Hegel, Marx és Darwin elméleteinek bírálatait a regényben alaposan elemzi Claudia Kotte a következő cikkében: Claudia Kotte: Random Patterns? Orderly Disorder in Julian Barnes's *A History of the World in 10 and ½ Chapters*. *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 22, 1. sz. (1997), 107–128.

¹⁵ Bár a regény magyar fordítása az angol eredetit használja a hajó megnevezésére, *A Medúza tutaja*-ként meghonosodott festménycím miatt a magyar írásmódot használom.

¹⁶ Barnes, *A világ története...*, 278–279.

Barnes regénye önkényesen szemezget a világtörténelem nagyobb, emlékezetesebb eseményei, tényei közül, vegyítve ezeket a valóságos faktumokon alapuló,¹⁷ illetve fiktív mikro-históriákkal, gyakran kommentálva az elbeszélések módozatait és az elmondottakat,¹⁸ így historiográfiai metafikcióként, de kultúrkritikai, gender vagy ökokritikai szempontokból is termékenyen olvasható. Például, míg az első fejezetek olvastán némi joggal merülhet föl bennünk az eurocentrizmus, a zsidó-keresztény hagyomány és a nyugati kultúra iránti elkötelezettség posztkolonialista vádja (még akkor is, ha a narrátorok kritikusan viszonyulnak ezekhez a tradíciókhoz és kultúrkörökhöz), a nyolcadik, nyilván épp az efféle bírálatokon (ön)ironizáló *Ár ellen!* című fejezet a dél-amerikai dzsungelben forgató, őshonos indiánokkal kapcsolatba kerülő fehér férfi filmsztár konzumidiotizmusát, fehér fensőbbtség-tudatát, hipegoizmusát, természettel és más kultúrákkal kapcsolatos naiv értetlenségét karikőrözi – röviden, a gyarmatosító tekintet és attitűd kritikáját, metapoétikai értelemben: ironikus önkritikáját nyújtja. Hasonlóképpen, kritikai funkcióval bírnak a *herstory*-elemek is: így például a XIX. századi, magánéleti és vallási okokból az Ararát-hegyhez utazó, Géricault festményét a Medúza-szerencsétlenségről készített mozgó panorámánál többre tartó, művelt és műértő nő fejezet-főszereplővé emelése, történetének elbeszélése és a „világtörténelembe” illesztése (6. fejezet: *A hegy*) a „híres férfiak”¹⁹ tettheinek sorozataként elbeszélte történelemmel [*history*] „torkig lévő” nőt főszerepbe helyező 4. fejezet (*A túlélő*) történelmi elbeszélés-kritikájára adott egyféle válasz. Az egyes fejezetek közti összefüggéseket szorosra fűzve, a 4. fejezet az általam az alábbiakban tüzetesebben vizsgált, *Hajótörés* című 5. fejezetben elmondott Medúza-katasztrófával kapcsolatos narratív előrevetéseket foglal magába (a katasztrófát túlélés, a horizonton fel-, majd félóra múltán eltűnő hajó, a tengeri úton menekülőre tett nyomasztó hatás,²⁰ a paranoid képzelgés motívumai, valamint a konfabuláció önreflexív szóba hozása), míg a 6. fejezet a Medúza-szerencsétlenséget feldolgozó Géricault-festmény utóéletéről tartalmaz – részben valós²¹ – tényeket.

Egy másik hajó a horizonton

A regény „Hajótörésként” és „Hajóroncsként” egyaránt fordítható 5., *Shipwreck* című fejezete két, római számokkal elkülönített alfejezetből áll. Az elsőben egy 1816. június 17-én elinduló, Szenegálba tartó expedíció fregattjának hajószerecsétlenségét beszéli el egy heterodiegeti-

¹⁷ Néhány valós, a regényben feldolgozott esemény: az 1840-es földrengés Arghuriban; a Medúza 1816-os és a Titanic 1912-es hajószerecsétlensége; a St. Louis hajó 937 utasának 1939-es története; az Achille Lauro nevű hajó 1985-ös, palesztin fegyveresek általi eltérítése; az 1986-os csernobili atomkatasztrófa.

¹⁸ Vö. például a 4. fejezetben (női elbeszélőtől) és a feledik fejezetben (a beleértett szerzőtől) ismételt elhangzó (önreflexív) részlettel: „[...] konfabulálunk. Kitalálunk egy történetet, amellyel elfedjük azokat a tényeket, amelyek vagy nem ismerünk, vagy nem vagyunk képesek elfogadni; megtartunk néhány valóságos tény, s ezek köré új történetet szövünk. Páni félelmünket és fájdalomunkat csupán a nyugtató konfabuláció képes enyhíteni: és ezt hívjuk történelemnek”. Barnes, *A világ története...*, 279.

¹⁹ Barnes, *A világ története...*, 115.

²⁰ Barnes, *A világ története...*, 111.

²¹ Például azt, hogy a Marshall fivérek mozgó panorámája, amelynek 5. képe Géricault festményét plágizálta, az ugyanakkor, 1821-ben Dublinban kiállított eredeti festményénél jóval több látogatót vonzott, hatásosabb és 'hitelesebb' látványosságnak számított. Vö.: Christine Riding: Staging *The Raft of the Medusa*. *Visual Culture in Britain* 5, 2. sz. (2004), 1–26.

kus narrátor, az első fejezet csattanójához hasonlóan csak az alfejezet végén árulva el a hajó nevét: *Medúza. A világ története 10 és ½ fejezetben* végén feltüntetett *Szerzői jegyzetből* tudható, hogy Barnes a történet „tényanyagát és nyelvezetét”²² a Medúza-katasztrófa két túlélője, Jean-Baptiste Henri Savigny és Alexandre Corréard franciául 1817-ben, angolul 1818-ben megjelent beszámolójából merítette – ami azt illeti, a *Hajótörés* első alfejezete számos jelöletlen, a túlélők szövegéből kimetszett, szó szerinti idézetet tartalmaz (a változtatások az eredeti szövegen túlnyomórészt Savigny és Corréard T/1-es narrációjának T/3-assá alakításában merülnek ki, illetve Barnes olykor-olykor módosítja az elbeszélte események sorrendjét).²³ A hajótörés történetéből mindössze néhány mozzanatot emelek ki: a zátonyra futó fregatton nincs elég mentőcsónak, így tutajt ácsolnak, amit a csónakokkal vontatnának ki a szárazföldre; a tutajra százötvenen kerülnek – meghatározó jelleggel a legénység tagjai, míg a kapitány és a tiszték többsége a csónakokkal menekül –, azonban „olyannyira tele volt zsúfolva, hogy az utasok képtelenek voltak akár csak egy lépést is mozdulni; az elöl és hátul állók derékig álltak a vízben”²⁴. A hajótesttől mintegy hatmérőföldnyire távolodva elvágják a vontatóköteleket (vagy elszakadnak), s a tutaj irányíthatatlanul, navigációs eszközök nélkül, csekély élelemmel és innivalóval sodródik a nyílt tengeren. Két hétig tartó kálváriájukat viharok, lázadások, gyilkosságok és öngyilkosságok, kannibalizmus, az utolsó napokban a betegek tengerbe vetése²⁵ kíséri, mígnem a horizonton fel-, majd eltűnik egy hajó, amit a tizenöt túlélő két-ségbeesetten vesz tudomásul; legvégül viszont az Argus nevű hajó megmenti őket.

A regény eredeti nyelvű kiadásával megegyező módon, az alfejezet szövegét egy kihajtható, kétoldalas, magyarázó képaláírás – így a festő neve, a festménycím és a keletkezési év – nélküli színes reprodukció követi, amelyben a képzőművészetekben jártas olvasó Théodore Géricault Savigny és Corréard írott és szóbeli beszámolóin alapuló *A Medúza tutajja* című (*Hajótörés-jelenet* címváltozatú), 1819-ben befejezett monumentális (5x7 méteres) festményére, a romantika egyik csúcsteljesítményére ismerhet, a járatlanabbakat azonban csak a *Hajótörés*-fejezet továbbolvasása juttatja el ezekhez az információkhoz.²⁶ Bár kétségtelen, hogy egy felületes olvasó át is lapozhatja az egyébként gyatra minőségű fotografikus reprodukciót (esetleg rongált, immáron reprodukció nélküli könyvpéldányt forgat), de ha találkozik a képpel rövidebb-hosszabb időre, a vizuális dimenzió szövegbe ékelődése következményekkel jár mind a kibetűző, mind a Barnes-szöveget és a képet külön-külön vagy egymással szoros összefüggésben értelmezni törekvő befogadás számára. A befogadás gyakorlati folyamata során (a kép szemlélése és az első alfejezettel kapcsolatba hozása után) ugyanis folytathatjuk a regényszöveg lineáris, a szövegre fókuszáló olvasását, de megeshet az is, hogy a *Hajótörés*-fejezet második alfejezetének, különösen az elkészült festményre vonatkozó leírásoknak az

²² Barnes, *A világ története...*, 360.

²³ Vö. Henry J.-B. Savigny and Alexander Corréard: *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (The Marlboro Press, Marlboro, 1986). Online: <http://www.gutenberg.org/ebooks/11772>. Hozzáférés: 2018. 07. 14.

²⁴ Barnes, *A világ története...*, 135.

²⁵ „Az egészségeseket elkülönítették a betegektől, akár a tisztákat a tisztátalanoktól” – jegyzi meg szárazon ezzel kapcsolatban az elbeszélő. A mondat Savigny és Corréard beszámolójában nem fordul elő, Barnes betoldása tehát, ami a *potyautasban* már felbukkant motívum jelentéskörét gazdagítja. Barnes, *A világ története...*, 140.

²⁶ Hacsak nem fordulnak segítségért a Google képkeresőjéhez.

olvasásakor rendre visszalapozunk a reprodukcióhoz,²⁷ meg-megszakítva a szövegben való előrehaladást akár azért, hogy 'ellenőrizzük' a szöveg állításait, akár azért, hogy az új információk és kérdések fényében újra elmerüljünk a kép tanulmányozásában. Ha az utóbbi olvasásmódra esik a választásunk, akkor nyilvánvalóan egy fragmentáris, a kép és a szöveg közt folyton oszcilláló befogadói tapasztalatra teszünk szert, ami jó esetben az olvasás és szemlélés gyakorlataira, a saját médiumokhoz vagy mediális hibridekhez való viszonyulásainkra is reflektáltathat minket. (A *Hajótörés* nyílt médiumközi keveréke pontosan az olvasás és a szemlélés fragmentarizálása révén válhat a regényszerkezet töredékességének, kevert beszédmódjainak *mise en abyme*-jává. A médiumok keveredését látványosan színre vivő fejezet [és maga a regény] hibriditása ugyanakkor összefüggésbe hozható *A potyautas* fejezetének szű-elbeszélője szerint hozzá hasonlóan „Nemkívánatos Elemeknek” tartott kevertfajú állatokkal [a baziliskusszal, a griffel, a szfinxszel, a hippogriffel és az egyszarvúval], amelyeket Noé ugyan felenged a Bárkára, ám aztán elpusztítja őket, az *anobium domesticum* szerint azért, mert „[...] hibridek voltak. Mi úgy hisszük, hogy Sém volt az – de lehetett éppen maga Noé is –, akinek vesszőparipája volt a fajok tisztasága.”²⁸ Ebben az értelemben *A világ története 10 és ½ fejezetben* kép/szöveg hibridje a „diszkriminatív állatpolitika”²⁹ ellen érvel.)

A reprodukció, a képi dimenzió befurakodása a textuálisba ugyanakkor egyéb áthelyeződéseket is maga után von: a festmény kompozíciója (a tutaj szinte 'kilóg' a képkeretből) a nézőt már-már az események résztvevőjévé avatja – Barnes szavaival, „akarjuk vagy sem, minket is odadob a tutajra”³⁰ –, és így a reprodukció intrúziója egyrészt felszámolhatja kényelmes, kívülálló voyeur-, erősebben fogalmazva: katasztrófa-turista pozíciókat, ahonnan a Medúza-történetet esetleg olvastuk (vagy legalábbis kibillant kissé ebből az attitűdből). Másrészt az első alfejezetben elbeszél és lekerekített túlélés-történet olvasása után a reprodukció visszavet minket a szenvedések helyszínére és a tutajon lévők megmenekülésének kétségességébe, így pedig az első alfejezet lezárult, verbálisan megfogalmazott története és a kép közti feszültség (járatlanabbak számára akár egyenesen ellentmondás) maga is érzékelteti azt a bizakodás és reményvesztettség közti ingadozást, amelyet a Géricault-festmény gúlába, illetve háromszög-kompozíciókba rendezett emberalakjai megjelenítenek, és amelyet a szakértői értékítéletekre támaszkodó regényszöveg a festmény legnagyobb érdemének, ugyanakkor a konkrét történelmi epizódon túlmutató sodró hatás kulcsának tart.

A *Hajótörés*-fejezet második alfejezete egy esztétikai, a regényre és a Géricault-festményre is vonatkoztatható problémafelvetéssel indít: „Hogyan változtathatjuk a katasztrófát művészetté?”³¹ A kérdésre adott esszéisztikus válasz a művészetnek hermeneutikai és terapeut-

²⁷ Természetesen a jobb minőségű látványért ezúttal is fordulhatunk az internethez, mely esetben nyilván másképpen megy végbe, másképpen töredezhethet szét az olvasás pragmatikus folyamata.

²⁸ Barnes, *A világ története...*, 23.

²⁹ Barnes, *A világ története...*, 16.

³⁰ Barnes, *A világ története...*, 157–158.

³¹ Barnes, *A világ története...*, 145. A *Hajótörés* önállóan is megjelent *Géricault: Catastrophe into Art* címmel a Barnes képzőművészeti esszéit közreadó *Keeping an Eye Open* című kötetében, melynek bevezetője szerint *A világ története tíz és ½ fejezetben*-hez készített *Hajótörés*-fejezet volt az első ilyen jellegű írása. Az esszé szövege, kettős tagolása változatlan, azonban a regénykiadásokkal szemben itt négy, az esszé második részéhez kapcsolódó, az illusztráció szerepét ellátó reprodukció szerepel (a kannibalizmus-jelenetet ábrázoló Géricault-vázlat, illetve három részlet az elkészült festményről). Vö. Julian Barnes, *Keeping an Eye Open* (Jonathan Cape, London, 2015).

tikus funkciót tulajdonít, a „hogyan”-nal kapcsolatban pedig részletekbe menően beszámol a kép keletkezéstörténetéről, Géricault drasztikus módszereiről³² – például arról, hogy „afféle Senki Se Zavarjon jelzésként, leborotválta vörösseszőke fürtjeit”³³. A festményt értelmező és a későbbiekben leíró ekphraszis sajátos *digressió*val él: az elkészült festménnyel való foglalatosság elől kitérve, előbb annak előzményeit, az elvetett ötleteket (az alaptörténet megrendítő vagy társadalmi-politikai botrányt keltő mozzanatait; a fennmaradt vázlatokat, előtanulmányokat), a *nem* vagy *csaknem* megfestett jeleneteket és azok lehetséges következményeit, hatásait veszi számba, elképzelt és létező, ám *A világ története tíz és ½ fejezetben* kiadásában – a *Keeping an Eye Open* kötetével ellentétben – nem látható, csak szavak által közvetített képek rövid leírásait és/vagy kommentárjukat alkotva meg. A termékeny pillanat elve mentén előálló, vagyis az eseménysor kulminációs pontjait felölölő nyolc lehetőség listáját a *Jegyzetek* alcímű, vagyis az értekező szakszövegek egyik jellegzetes fogására rájátszó rész fejt ki, s csak ezután következik el az elkészült Géricault-festmény ekphraszisa, ami következetesen – a naiv és az ideális regényolvasói tekinteteknek megfeleltethető – „tájékozatlan tekintet” és a „tájékozott szem”³⁴ bifokalizációjával él (egy ízben közbeékelve egy olajtanulmányról szóló adalékot a listához).

A „tájékozatlan”, a festmény ikonográfiai háttéréről mit sem tudó, ám a Medúza történetét ismerő ’ártatlan’ tekintet a valóságelv és a dokumentumszerűség felől közelít a festményhez („honnan tudnánk ezekről az emberekről ott a tutajon, ha *nem* mentették volna meg őket?”³⁵; „*Miért látszanak a túlélők ennyire egészségesnek?* [...] A tizenöt közül öten csak alig valamivel élték túl a megmentésüket. Akkor hát miért festenek úgy, mintha éppen egy body building edzésről érkeztek volna?”³⁶). A „tájékozott” szem ezzel szemben a kompozicionális megoldások, az ikonográfiai hagyomány, valamint Savigny és Corréard írott beszámolója alapján, azzal szorosan összevetve értelmezi a festményt. Vagyis egyrészt megjeleníti a *Hajótörés* első alfejezetét már ismerő, a reprodukciót ennek kontextusában szemügyre vevő lehetséges regényolvasói és képszemlélő eljárást és ennek eredményeit (például: „az esemény nem az ábrázoltak szerint történt”³⁷). Másrészt viszont szemlélődése közben rávilágít az ikonográfiai képértelmező módszer egyik vakfoltjára, jelesül, hogy az adott kép megértését a textuális hagyományoktól teszi függővé, azoknak rendeli alá, megfeleledkezve a képi sajátlagos diskurzusáról (a „tájékozott” szemet épp a „formai kérdések”³⁸ vizsgálata fogja elvezetni a „kép titkához”³⁹), Géricault festményét mintegy Savigny és Corréard beszámolójának – vagy a *Hajótörés* első alfejezetének – pusztá illusztrációjává fokozva le.⁴⁰ A laikus és a hozzáértő tekintet feltevései és értelmezései a regény játékszabályaihoz illeszkedő módon eltérnek egymástól – amit a szakirodalom rendszerint az eldöntetlenséggel, a nézőpontok szubjektivi-

³² Lorenz Eitner *Géricault: His Life and Work* című monográfiája (1982) alapján.

³³ Barnes, *A világ története...*, 146.

³⁴ Mindkét szószerkezet innen: Barnes, *A világ története...*, 152.

³⁵ Barnes, *A világ története...*, 151. Kiem. Barnestól.

³⁶ Barnes, *A világ története...*, 158. Kiem. Barnestól.

³⁷ Barnes, *A világ története...*, 157.

³⁸ Barnes, *A világ története...*, uo.

³⁹ Barnes, *A világ története...*, 160.

⁴⁰ Beszámolójuk 1821-es párizsi kiadásában egyébként szerepelt a Géricault-festményről készült litográfia. Vö. Riding, *Staging...*, 12.

tásának hangsúlyozásával, az interpretációk sokféleségének színre vitelével és a múltreprezentáció problematizálásával hoz összefüggésbe⁴¹ –, de gunyoros ütköztetés⁴² vagy éles szembenállás helyett itt jóval inkább az együttműködés stratégiája⁴³ jut érvényre. Némileg más lesz a helyzet azonban akkor, ha a médiumok működ(tet)éséről adott metaképként⁴⁴ vizsgáljuk meg a *Hajótörés*-fejezet ekphrasziszát.

Egyetlen, a reprodukcióra vetett szempillantás elégséges annak belátásához, hogy a *Hajótörés*-fejezet nem szokványos ekphrasziszt foglal magába, hiszen az ekphrasziszok rendszerint nem jelennek meg az általuk leírt vizuális műtárgyakkal közös tipográfiai térben, mi több, egyik legfőbb jellegzetességük, hogy pusztán a szavak performatív erejére támaszkodnak. Figyelembe véve azt is, hogy Mitchell vagy Kibédi Varga Áron⁴⁵ nézetei szerint az ekphrasziszok a nyelv kép feletti uralmával vagy legalábbis az erre való törekvéssel járnak együtt, felmerül a kérdés, hogy a reprodukció/a kép és az ekphraszisz közös térben történő felbukkanása mennyiben alakítja át az ekphrasztikus összekapcsolódás hierarchikusnak tartott kép-szöveg viszonyát, amelyben a kép számára rendszerint az alárendelt, metaforikus fogalmazással élve: a szű-szerepet tartják fenn?

Nos, liberalizációról vagy egyenrangúságról aligha beszélhetünk. Több okból sem: egyrészt a fentiekben említett nyolc, meg nem festett festményt ekphrasztikusan felsorakoztató lista voltaképp eltávolít az elkészült Géricault-festménytől, és így annak reprodukciójától/a képtől is, amennyiben – legalábbis *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* kötetének vonatkozásában – pusztán a szavak által hozzáférhető, mondhatni általuk 'felügyelt' és a képzeletünkre bízott látványszerűségeket, afféle pótlékokat képez meg. Másrészt ezek kifejtése ugyan olykor tanulmányrajzokra, de túlnyomórészt Savigny és Corréard beszámolójára támaszkodik, amivel mintha inkább az első alfejezet újraolvasására, a szöveghez, mintsem a reprodukcióhoz/a képhez visszalapozásra hívna fel. Harmadrészt, *A Medúza tutaja* bifokalizációra épülő ekphraszisa abban az értelemben is végső soron elmismásolja a reprodukciót/a képet és *A Medúza tutaját*, hogy a „tájékozatlan” és a „tájékozott” tekintet mást lát, így másképp is nevezi meg vagy írja le ugyanazt a látványelemet, következésképpen mást is láttatnak: a festményből egyedül kitekintő öregember alakja így változhat a megmenekülésben már nem reménykedő, csalódott aggból halott fiúgyermekét sirató apává,⁴⁶ így lehet naplementéből napkelte,⁴⁷ sőt *A Medúza tutajából* vagy *Hajótörés-jelenetből* romantikus pátosszal megfogalmazott egyetemes emberi „hajótöröttség”-reprezentáció: „A festményen a legmagasabbra tornyosuló hullám nem kap formai választ, mint ahogy a legtöbb emberi érzés sem válaszol-

⁴¹ Ezek összegzéséhez lásd Guignery, *The Fiction...*, 65–66.

⁴² Bár erre is akad példa: „Egyébként, szólal meg a tájékozott szem, valóban vannak hátrányai a tájékozatlanságnak”. Barnes, *A világ története...*, 154.

⁴³ Vö.: „Éppen a naiv kérdés az, ami legtöbbször centrálisnak bizonyul.” Barnes, *A világ története...*, 158.

⁴⁴ Vö. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, Chicago, 1994).

⁴⁵ Vö.: „[A]hol szó és kép egymást követve jelennek meg [...] a később megjelenő elem uralja az eredetit [...]. Ha a kép előzi meg a szót, az alkalmazott kifejezés ekphraszisz vagy *Bildgedicht* [...]”. Kibédi Varga Áron: A szó-és-kép viszonyok leírásának ismérvei. In *Kép – Fenomén – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, 300–320 (Kijárat Kiadó, Budapest, 1997), 310–311.

⁴⁶ Barnes, *A világ története...*, 153–154.

⁴⁷ Barnes, *A világ története...*, 151–152.

tatik meg. És itt nem egyszerűen a reményre gondolok, de bármilyen lelket megviselő sóvárgásra: becsvágyra, gyűlöletre, szerelemre (különösen a szerelemre) – mily ritkán találunk rá vágyaink megérdemeltnek tűnő tárgyaikra! Mily reménytelenül adjuk a jeleket; mily sötét az ég; mily hatalmasak a hullámok! Mindnyájan hajótöröttek vagyunk a tengeren, remény és kétségbeesés közt hánykolódunk, és integetünk valaminek, ami talán sohasem jön, hogy megmentsen bennünket.”⁴⁸ Ez a képértelmezés voltaképp kitorli a Medúza-szerencsétlenséget, a történelmi esemény referenciáját a festmény interpretációs teréből, mintegy a feledésre ítélt vagy már elhomályosult tudástartalmak közé utalva azt, amint a *Hajótörés*-fejezet is a Géricault-festmény lassú pusztulási folyamatának megjelenítésével zárul – amely folyamatban, legalábbis a kép kereteit illetően, feltehetően tevőlegesen részt vesznek a szűk.



ÁKNAY JÁNOS: EMLÉK, 2017

⁴⁸ Barnes, *A világ története...*, 160.