

gy furcsa párhuzam *A mágius gondolkodás éve és az Egy ócegy története* kötet könyv megjelent, sok olvasó tudott már egy kiegészítő, kulcsfontosságú tényről, nem számolt be. Didion esetében ez lánya, Quintana halála, amellyel a szerző tudásában foglalkozik: Oates esetében pedig házasságtörése egy neurobiológus a létezésére elég szende utalás történik az utolsó oldalon. Érvelhetünk azzal, hogy a Gyászról írnak, mindenki másnál sokkal inkább a saját koordináta-rendszerükre – de ezzel együtt is van valami bántó abban, ahogyan Oates elsiklik e könyv tizenkét hónapról ír, ami 2008. február 18-án kezdődött; saját szájából tudjuk, hogy adott interjújából), hogy második férjét 2008 augusztusában ismerte meg, kezdtek hosszabb gyalogutakra és túrákra járni együtt, és 2009 márciusában születte. Ha Didion mindjárt könyve legelején felvetette „az önsajnálat kérdését”, a című fejezetben szintén megpróbál közelíteni a probléma bonyolult lényegéhez. Hogyan árulják el az élők a halottakat. Mi, akik élünk – mi, akik túlélünk – mind tudunk az, ami a halottakkal összeköt: Állandóan halljuk őket, ahogy szóvaljukban erősödő kétkedéssel: *Nem fogsz elfelejteni engem – úgye nem? Hogy megem?* *Hisz senkim sincs rajtad kívül!*”

bejelent, gyorsan félre is teszi a témát; amikor később visszatér ahhoz a könyv „elárulja” a férjét, sokkal szűkebb kontextusban teszi – abban, hogy az őt a számos titkot Ray Smith családjáról és neveltetéséről. De azért teszi, magyaráz, nemcsak szemlélően célkitűzését nem teljesítheti, ha nem őszinte. Ahogy a cím is jelöli: *„Hogyan nem?”*

„Hogyan kézikönyve címet viselő fejezettel zárta, amelynek teljes szövege: „Az én halál-kötelessége közül egy van csupán, ami igazán számít: férje halálánál kellene gondolnia. *Életem tartottam magam.*”

közben történetesen azt is gondolja, „[Lehet], hogy néhány héten belül újra ez nem változtatja meg vajon egy hangyányit ennek az utolsó kijelentésnek az én erkölcsi kommentár: lehet, hogy Oates Marianne Moore mondását idéli, de az ősszága a magány”, de sok embernek sütsége van arra, hogy házasságot ne néha arra is, hogy újra házasságot kössön. Ennek ellenére egyes olvasók úgy érezték, az egyetlen? És mi van akkor azzal a sok évvel növevnyel, amit tiltott? Ohmson megírta esszéjét *A bánat szabályozásának megfélelő módszereiről*, amit meg. Az esemény két évvel később következett be, negyvenhárom éves volt, amikor a múltva levélben ezt írja vigasztalásul Thomas Lawrence-nek, aki nem vesztette el a feleségét: „Az, aki túléli egy feleséget, akin hosszú időn keresztül szerelmevel, elvágya találja magát az egyetlen lélektől, amelynek ugyanazok a szímei és az érdeklődése; az egyetlen társról, akivel sok jóban vagy rosszban el szabadlára engedhette a gondolatát; újra felderíteni a múltat, vagy előre létezés folyamatosságát szét lett szaggatva, az érzelem és cselekvés megszo- szól, és az élet maga felülgesztve, moccanatlanul áll, míg külső okok új csatlakoznak. De a felülgesztés ideje szörnyű.”

MILLIÁN ORSOLYA fordítása

## MILLIÁN ORSOLYA

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

Hozzávetés egy világtörténelemből: az *anobium domesticumok nézőpontja*

„Nagy marha ember volt [...] – majd akkora, mint egy gorilla, bár a kettejük közti hasonlóság abban is is merül. A flotilla parancsnoka – az Utazás felénel admirálissá lépette elő magát – egy ronda vén kecske volt, mozdulatai nélkülöztek mindennemű eleganciát, a testápolást pedig hirtől sem ismerte. Még saját szőrzetet sem tudott növeszteni azonkívül, ami az arcát keretezte; testének többi részét más fajok lenyúzott bőrével kellett beborítania. Hejjezzék csak oda a gorilla mellé, és könnyedén fölismerik majd, melyik a külsőn teremtmény: amelyiknek kecskesek a mozdulatai, nagyobb a testi ereje, és ösztönös igénye van arra, hogy tetveletitse magát. A Bárkán szüntelenül azon törik a fejünket, vajon hogyan történhetett meg, hogy Is- ten éppen az embert választotta pártfogójául, előnyben részesítve őt a sokkal kézenfekvőbb jelöltekkel szemben.”<sup>2</sup>

A fenti szövegrész az experimentáliszmusa miatt a kortárs „brit irodalom kaméliónjának”<sup>3</sup> tartott Julian Barnes *A világ története tíz és 1/2 fejezetben* című posztmodern regényének (1989) első, *A polypautas* című fejezetében Noé-ról, az „egyfajta korai környezetvédőről”<sup>4</sup> olvasható prozopopográfia, azaz személyleírás. Az emberszabású majommal való – nyilvánvalóan nem az ember javára eldőlt – ökokritikus összehasonlítást, az emberi faj Isten általi privilegizáltságának és az Öszövényesség Istenének bírálatát is magába foglaló leírás „alulnézetből”, egy írában lakó és azzal táplálkozó, így a Bárkára potenciálisan veszélyes élőlény nézőpontjából hangzik el, akit saját bevallása szerint Noé „Utazáson Nemkívánatos Elemnek”<sup>5</sup> tart, nem enged fel a fedélzetre (és így kipusztulásra ítéljél), aki viszont az Özönvíz globális katasztrófáján elől menekítve, saját fájának önérdékét szem előtt tartva titokban, hetedmagával mégis fellopózik a Bárkára. A „Nemkívánatos Elem” vagy „katasztróft”<sup>6</sup> a Mózes első könyvének (*Genesis*) 6–9. részében olvasható pusztulás- és eredettörténet aprólékosan, kritikusan és gyomorosan elbeszélte alternatív, a szentantú-túlélt tanúságtételnek 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.

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

<sup>3</sup> 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>.

<sup>4</sup> Barnes, *A világ története...*, 30.

<sup>5</sup> Barnes, *A világ története...*, 12.

<sup>6</sup> Barnes, *A világ története...*, 17.

többnyire többes szám első személyben, kevésszer E/1-es narrációban szólal meg, bőszéges részletekkel szolgálva azokról a mozzanatokról, amelyek szerepelnek a *Genezis*ben (például a tiszta és tisztátalan állatok elkülönítése; egyes fajok számszerűen is kifejezett [állatpár]ok helyett hét egyed] előnyben részesítése), és azokról a mozzanatokról, amelyek nem (például különböző hibrid fajok kiirtása; az emberek állatokkal, illetve az állatok egymással való baurala Noé Bárákját? A potyautas-narrátor kitérére egyértelműen csak a fejezet záró mondatában derül fény – „Nem a mi hibánk, hogy szűnnek születünk”<sup>8</sup> –, a „szűnnek születés”, azaz a származás sorsfordító kérdése pedig a regény egyik főbb motívuma, amely a későbbiekben hol egy közép-keleti terroristák által eltérített nyugati luxushajó, hol egy XVI. századi állatport egyült dolgozása, vagy a hitleri Németországból menekülő zsidókat szállító St. Louis nevű hajó kálváriájának kontextusában bukkan fel.

A történelem elbeszéléseinek emberközpontú szemléletén (is) élcelődő nyitófejezet persze a fentieknél sokkal több olyan motívumot és narratív eljárást foglal magába, amelyek a regény eltérő helyszíneken és korokban játszódó, más-más műfaj<sup>9</sup> és más-más elbeszélői színré vívó, polifonikus fejezeteiben kisebb-nagyobb hangsúlyval rendelkező megjelenve fejezetei elbeszélésait. A származás és a fajiség mellett így (a jellemzően) ember által okozott katasztrófa és annak elbeszélhetősége, a (több ízben tutaajokon vagy hajókon meg)menekülés és a épségi, gazdasági stb.) szempontból valakiről alsóbbrendűnek tevélezés és ennek következményei, a több nézőpontúság és az igazságérték, a racionalitás és a hit, valamint a világ történetek által érhetővé (és élhetővé) formálása képezik azokat a témákat, amelyeket a nyitó fejezet felvet, és amelyek aztán sűrűn motívumháálóvá szövődnek *A világ története tíz és ½ fejezet-anobium domesticum*, azaz a szű-elbeszélő a marginalizáltak, a kirekesztettek, a rendszert a győztesek nézőpontját rögzítő és legitimizáló 'hivatalos' történelmi elbeszélésekből<sup>10</sup>, az mítikus, vallási nagy narratívákból kihagyott/kimaradó nézőpontokat és hangokat jelent meg és képviseli – habár (például) a többi állatfaj képviselőinek lehetséges nézőpontjaihoz és mondandóikhoz képest mégiscsak privilegizált pozícióból –, eszményi bevezetőt nyújtva a regény egészében érvényre jutó *posthistoire*-szemléletbe, amelyre már a regény címben szereplő, a töredékességre-részlegességre utaló „fél fejezet”, valamint az eredeti nyelvű könyvcím (*A History of the World in 10 ½ Chapters*<sup>11</sup>) határozatlan névelője („a history”) is figyel-

<sup>7</sup> Barnes, *A világ története...*, 31.

<sup>8</sup> Barnes, *A világ története...*, 41.

<sup>9</sup> Így például bestáriumot, állatmesét, peritratot, útleírást, levélregényt értékező prózát, esszét.

<sup>10</sup> 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 Roșcan: *Rewriting History in the Novels of Julian Barnes* (Editura Centrala Technic-Editorial al Armatei, București, 2016); Tony Eastler and Veselgorn Jashta eds, *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes's Fiction* (Department of English Studies–School of English and American Studies–Fótvös Loránd University, Budapest, 2014).

<sup>11</sup> 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”,<sup>12</sup> ez a regény egyik önmeghatározása szerinti „szubjektív világörténelem”,<sup>13</sup> ugyanis a legkevésbé sem követi a modernista történelem- és világszemlélet haladás- és totalitáselvét:<sup>14</sup> a Noé bárkája-történet újatírását egy kortárs terrorizmus-eset, egy 1520-as szű-per, egy feltételezett atomkatasztrófa elől hajóval és két macskával menekülő nő története, a Medúza<sup>15</sup> 1816-os hajószerecsenlankájának elbeszélése, Géricault ezt megötköltő festményének reprodukciója és a festmény elkphraszisa, majd egy ír, kissé bigott hölgy Araráthoz zárándoklásának története követi. Ezek után a *Három egyszerű történet* című 7. fejezetben a Titanic egyik – a szűk első fejezetbeli potyautasághoz 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 bevezető el az egyik főszereplőt alakító színész levelei és teleggramjai révén; a felédik – valójában számozatlan –, *Zárójelben* című fejezet esszé a szerelemről mint egyféle utolsó mentőváltóról 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 [...]”<sup>16</sup>) előli lehetséges menekvési stratégiáról. Az utolsó előtti fejezetben egy Holdról visszatért űrhajós indit expedíciót Noé bárkájának felkutatásáért, bár végül csak a 6. fejezet főhősének, 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 igényeléhez vezető világot mutatja meg.

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

<sup>12</sup> Ford. mód. és kiem. töltém – M. O.

<sup>13</sup> Barnes, *A világ története...*, 49.

<sup>14</sup> 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.

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

<sup>16</sup> Barnes, *A világ története...*, 278–279.

Barnes regénye önkényesen szemezget a világtörténelem nagyobb, emlékeztetesebb eseményei, tényei közül, vegyítve ezeket a valóságos faktumokon alapuló,<sup>17</sup> illetve fikatív mikrohistoriákkal, gyakran kommentálva az elbeszélések módosztatit és az elmondottakat,<sup>18</sup> így historiográfiai metafikcióként, de kulturkritikai, gender vagy ökokritikai szempontokból is termékenyen olvasható. Például, míg az első fejezetek olvasásán némi joggal merülhet föl bennünk az eurocentrizmus, a zsidó-keresztény hagyomány és a nyugati kultúra iránti elköltelezettség posztcolonialista vádja (még akkor is, ha a narrátorok kritikusan viszonyulnak ezekhez a tradíciókhoz és kulturkörtökhöz), a nyolcadik, nyíltán épp az efféle bírálatonkon (ön)ironizáló *Ár ellen!* című fejezet a dél-amerikai dzsungelben forogató, őshonos indiánokkal kapcsolathba kerülő fehér férfi filmsztár konzumidiotizmusát, fehér fensőbbiség-tudatát, hiperegoizmusát, természetét és más kultúrákkal kapcsolatos naiv értetlenségét karikőrizza – röviden, a gyarmatosító tekintet és attitűd kritikáját, metapoétikai értelemben: ironikus önkritikáját nyújtja. Hasonlóképpen, kritikai funkcióval bírnam a *herstory*-elemek is: így például a XIX. századi, magánéleti és vallási okokból az Ararát-hegységhez utazó, Géricault festményét a Medúza-szerencsétlenségéről készített mozgó panorámánál többre tartó, művelt és műértő nő fejezet-főszereplővé emelése, történetének elbeszélése és a „világtörténelemben” illesztése (6. fejezet: *A hegy*) a „híres férfiak”<sup>19</sup> tetteinek sorozataként elbeszélte történelemmel [*history*] „korrigáló” nő főszerepbe helyezte 4. fejezet (*A túlélő*) történelmi elbeszélés-kritikájára adott egyféle választ. Az egyes fejezetek között összefüggéseket szorosra fűzve, a 4. fejezet az általam az alábbiakban tüzetesebben vizsgálta, *Hajótörés* című 5. fejezetben elmondott Medúza-katasztrófiával kapcsolatos narratív előrevetéseket foglal magába (a katasztrófát túlélés, a horizonton fel, majd félóra múltán eltűnő hajó, a tengeri úton menekülőre tett nyomászó hatás,<sup>20</sup> a paranoiá képzéges motívumai, valamint a konfabuláció ömreflexív szóla hozzásal), míg a 6. fejezet a Medúza-szerencsétlenséget feldolgozó Géricault-festmény utóéletéről tartalmaz – részben valós<sup>21</sup> – tényeket.

### Egy másik hajó a horizonton

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

<sup>17</sup> 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-os, palesztin fegyveresek általi elterfésége; az 1986-os csernobili atomkatasztrófia.

<sup>18</sup> Vö. például a 4. fejezetben (női elbeszélőtől) és a feledek fejezetben (a beleértett szerzőtől) ismételt ten elhangzó (ömreflexív) részlettel: „[...] konfabulálunk. Kitalálunk egy történetet, amellyel elfedjük azokat a tényeket, amelyeket vagy nem ismerünk, vagy nem vagyunk képesek elfogadni; megtartunk néhány valóságos tényt, s ezek köré új történetet szövünk. Páni félelminket és féjaldalmunkat csupán a nyugtató konfabuláció képes enyhíteni: és ezt hívjuk történelemnek”. Barnes, *A világ története...*, 279.

<sup>19</sup> Barnes, *A világ története...*, 115.

<sup>20</sup> Barnes, *A világ története...*, 111.

<sup>21</sup> Például azt, hogy a Marshall-férek mozgó panorámája, amelynek 5. képe Géricault festményét plágizálta, az ugyanakkor, 1821-ben Dublinban kiállított eredeti festményével jóval több látogatót vonzott, hatáskosabb és „hitelesebb” látványosságának számított. Vö.: Christine Riding, *Slugging The Roof 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 nevet: *Medúza*. *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* végén feltüntetett *Szerzői jegyzetéből* tudható, hogy Barnes a történet „tényanyagát és nyelvezetét”<sup>22</sup> a Medúza-katasztrófia két túlélője, Jean-Baptiste Henri Savigny és Alexandre Corréard franciaú 1817-ben, angolú 1818-ben megjelent beszámolójából merítette – ami azt illeti, a *Hajótörés* első alfejezete számos jelöltem, a túlélők szövegéből kimentszett, szó szerinti idézetet tartalmaz (a változtatások az eredet szövegen túlnyomórészt Savigny és Corréard T/1-es narrációjának T/3-assá alakításában merülnek ki, illetve Barnes olykor módosítja az elbeszélte események sorrendjét).<sup>23</sup> A hajótörés történetéből mindössze néhány mozzanatot emelek ki: a zátonyra futó fregatton nincs elég mentőesónak, így tutaít ácsolnak, amit a csónakokkal vontatnának ki a szárazföldre; a tutaia százóttvenen kerülnek – meghatározó jelleggel a legénység tagjai, míg a kapitány és a tisztek 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”<sup>24</sup>. A hajótesttől mintegy hatmérföldnyire távolodva elvágják a vontatókötteleket (vagy elszakadnak), s a tutaia 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 vetése<sup>25</sup> kíséri, mígem a horizonton fel, majd eltűnik egy hajó, amit a tizenöt túlélő kétségeseen vesz tudomásul; legvégül viszont az Argus nevű hajó megmenti őket.

A regény eredeti nyelvű kiadásával megegyező módon, az alfejezet szövegét egy kihajtható, kétoldalas, magyarázó képalírás – így a festő neve, a festménycím és a keletkezési év – nélküli színes reprodukció követi, amelyben a képzőművészetekben jártas olvasó Théoodore Géricault Savigny és Corréard írott és szóbeli beszámolóján alapuló *A Medúza tutaia* című (*Hajótörés-jelent* címváltozatú), 1819-ben befejezett monumentális (5x7 méteres) festményére, a romantika egyik csúcsteljesítményére ismerhet, a járatanabbbakat azonban csak a *Hajótörés*-fejezet továbbolvasása juttatja el ezekhez az információkhoz.<sup>26</sup> Bár kétségtelen, hogy egy részletesebb olvasó át is lapozhatja az egyébként gyatra minőségű fotografikus reprodukciót (esetleg rongált, immáron reprodukció nélküli könyvpéldányt forogtat), 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 kapcsolathba hozása után) ugyanis folytatathatjuk a regényszöveg lineáris, a szövegre fókuszáló olvasását, de megeshet az is, hogy a *Hajótörés*-fejezet második alfejezetének, különösen az elkészült festményre vonatkozó leírásoknak az

<sup>22</sup> Barnes, *A világ története...*, 360.

<sup>23</sup> 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.

<sup>24</sup> Barnes, *A világ története...*, 135.

<sup>25</sup> „Az egészségesekeket elkülönítették a betegektől, akár a tiszteket a tisztálatlanoktól” – jegyzi meg szárazon ezzel kapcsolatban az elbeszélő. A mondat Savigny és Corréard beszámolójában nem fordul elő, Barnes betoldása tehát, ami *A polyautóban* már felbukkant motívum jelentéskörét gazdagítja. Barnes, *A világ története...*, 140.

<sup>26</sup> Ha csak nem fordultnak segítségért a Google képkeresőjéhez.

olvasásakor rendre visszalapozunk a reprodukcióhoz,<sup>27</sup> meg-megszaktatva 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 olvasásmódrára esik a választásunk, akkor nyilvánvalóan egy fragmentáris, a kép és a szöveg közti folyton oszcilláló befogadói tapasztalathoz teszünk szert, ami jó esetben az olvasás és szemléltetés reflektáltható minket. (A *Hajótörés* nyílt médiumközi keveréke pontosan az olvasás és a szemléltetés fragmentarizálása révén válhat a regény szerkezetét töredékességének, kevert halmazsémájának *mise en abyme*-jává. A médiumok keveredését látványosan szívre vivő fejezetelés maga a regény] hibriditása ugyanakkor összefüggésbe hozható *A polyantas* fejezetekkel: szü-elbeszélője szerint hozzá hasonlóan „Nemkívánatos Elemeknek” tartott kevertfajú állatokkal [a baziliszkrusszal, a griffel, a szfinxszel, a hippogriffel és az egyszarvúval], amelyeket Noé ugyan felenged a Bártkára, ám aztán elpusztítja őket, az *anodium domesticum* szerint Noé is –, akinek vesszőparipája volt a fajok tisztasága.”<sup>28</sup> Ebben az értelemben *A világ története 10 és 1/2 fejezetben* kép/szöveg hibridje a „diszkriminatív állatpolitika”<sup>29</sup> 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 részvevőjévé avatja – Barnes szavaival, „akarijok vagy sem, miniket is odadob a tutajra”<sup>30</sup> –, és így a reprodukció intruzíója egyrészt felszámolhatja kényelmetlen Medúza-történetet esetleg olvasunk (Vagy legalábbis kibillent kissé ebből az attitűdből). Másrészt az első alfejezetben elbeszél és lekerékelt túlélés-történet olvasása után a reprodukció visszavet minket a szemvedések helyszínére és a tutajon lévőket megmenekülésének kétségességébe, így pedig az első alfejezet lezárult, verbálisan megfogalmazott története és a kép között feszültség (járatlanabban számárta akár egyenesen ellentmondás) maga is érzékelhető, illetve hátramoszóg-kompozíciókba rendezett emberalakjai megjelenítenek, és amelyet a Géricault-festmény gúnyába, értődi értékelésekre 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 vonatkozható problémafelvetéssel indít: „Hogyan változathatjuk a katasztrófát művészté?”<sup>31</sup> A kérdésre adott esszéisztikus válasz a művészetnek hermeneutikai és terapeuti-

<sup>27</sup> Természetesen a jobb minőségű látványért ezúttal is fordulhatunk az internethez, mely esetben nyilvánvalóan másképpen megy végbe, másképpen töredezhethet szét az olvasás pragmatikus folyamata.

<sup>28</sup> Barnes, *A világ története*..., 23.

<sup>29</sup> Barnes, *A világ története*..., 16.

<sup>30</sup> Barnes, *A világ története*..., 157–158.

<sup>31</sup> 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 kötetben, melynek ilyen jellegű írása. Az esszé szövege, keletos tagolása változatlan, azonban a regénykivágásokkal szemben itt négy, az esszé második részéhez kapcsolódó, az illusztráció szerepét ellátó reprodukció szerepel (a kánnibalizmus-jelenetet ábrázoló Géricault-vázlat, illetve három részlet az elkészült festményről). Vö. Julian Barnes, *Keeping an Eye Open* (Jonathan Cape, London, 2015).

ikus funkciót tulajdonít, a „hogyan”-nal kapcsolatban pedig részletekbe menően beszámol a kép keletkezéstörténetéről, Géricault drasztikus módszeréről<sup>32</sup> – például arról, hogy „afféle franki Se Zavarjon jelzéseként leborotválta vorosesszöke fűrjtjeit”<sup>33</sup>. A festményt értelmező és a későbbiekben leíró ekphraszisz sajátos *digressió*val éli: az elkészült festménnyel való foglalkozás elől kitérve, előbb annak előzményeit, az elvetett ötleteket (az alaptörténet megrendítő vagy társadalmi-politikai botrányt keltező 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 1/2 fejezetben* hirdetésében – a *Keeping an Eye Open* kötetével ellentétben – nem látható, csak szavak által közvetített képek rövid leírásait és/vagy kommentáriumokat alkotva meg. A termékny pillanat elve mentén előáll, vagyis az esemény sor kulminációs pontjait felölölő nyolc lehetőség listáját a *Jegyzetek* alcímű, vagyis az értekező szakszövegeket egyik jellegzetes fogsárára rájátszó rész fejt ki, s csak ezután következik el az elkészült Géricault-festmény ekphraszisz, ami következetesen – a naiv és az ideális regényolvasói tekinteteknek megfélemlhető – „tájékozatlan tekintet” és „tájékozott szem”<sup>34</sup> bifokalizációjával él (egy ízben közbekeelve egy olajtanulmányról szóló adalékot a listához).

A „tájékozatlan” a festmény ikonográfiai háttéréről mit sem tudó, ám a Medúza történetét ismerő 'ártatlan' tekintet a valóság és a dokumentumszerűség felől közölt a festményhez („honnem tudnánk ezektől az emberkektől ott a tutajon, ha nem mentették volna meg őket?”<sup>35</sup>, „Mért lássanak a túlélők emyire egésszágességek? [...] A tizenöt közül öten csak alig valamivel éltek túl a megmentésüket. Akkor hát miért festenek úgy, mintha éppen egy body building edzésről érkeztek volna?”<sup>36</sup>). 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 lelkészrészéről (a „tájékozott” szemet épp a „formai kérdések”<sup>38</sup> vizsgálata fogja elvezetni a „kép titkához”<sup>39</sup>), Géricault festményét mintegy Savigny és Corréard beszámolójának – vagy a *Hajótörés* első alfejezetének – pusztán illusztrációjává fokozva le.<sup>40</sup> A laikus és a hozzáértő tekinthet félrevessei és értelmezései a regény játékszabályaihoz illeszkedő módon eltérnek egymástól – amit a szakirodalom rendszerint az eldöntetlenséggel, a nézőpontok szubjektivi-

<sup>32</sup> Lorenz Eimer *Géricault: His Life and Work* című monográfiája (1982) alapján.

<sup>33</sup> Barnes, *A világ története*..., 146.

<sup>34</sup> Mindkét szó szerkezetet innen: Barnes, *A világ története*..., 152.

<sup>35</sup> Barnes, *A világ története*..., 151. Kiem. Barnestől.

<sup>36</sup> Barnes, *A világ története*..., 158. Kiem. Barnestől.

<sup>37</sup> Barnes, *A világ története*..., 157.

<sup>38</sup> Barnes, *A világ története*..., 160.

<sup>39</sup> Barnes, *A világ története*..., 160.

<sup>40</sup> Beszámolójuk 1821-es párizsi kiadásában egyébként szerepelt a Géricault-festményről készült litográfia. Vö. Ridling, *Staggling*..., 12.

lásának hangsúlyozásával, az interpretációk sokféleségének színe vitelével és a múltreprezentáció problematizálásával hoz összefüggésbe<sup>41</sup> –, de gunyoros ütköztetés<sup>42</sup> vagy éles szembenállás helyett itt jóval inkább az együttműködés stratégiája<sup>43</sup> jut érvényre. Némileg vizsgáljuk meg a *Hajótörés-fejezet* ekphrasziszát.

Egyetlen, a reprodukcióra veletl szempillantás elégséges annak belátásához, hogy a *Hajótörés-fejezet* nem szokványos ekphrasziszot foglal magába, hiszen az ekphrasziszok rendszertől nem jellemnek meg az általuk leírt vizuális műtárgyakkal közös tipográfiái térben, mivel több, egyik legfőbb jellegzetességük, hogy pusztán a szavak performatív erejére támaszkodnak. Figyelembe véve azt is, hogy Mitchell vagy Kibédi Varga Áron<sup>45</sup> 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 felbontása mennyiben alakítja át az ekphraszitikus összekapcsolódás hierarchikusnak tartott kép-szöveg viszonyát, amelyben a kép számára rendszert az alárendelt, metaforikus tartalomgalnázással élve: a szó-szerepet tartják fenn?

Nos, liberálizációról vagy egyenrangúságról aligha beszélhetünk. Több okból sem: egyrészt a fentiekben említett nyolc, meg nem festett festményt ekphraszitikusan felsorakoztatott 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 látványseritűségeket, afféle pótlékokat képez meg. Másrészt ezek kifejtése ugyan olykor tanulmányrajzokra, de túlyomóférszt Savigny és Corréard beszámolójára támaszkodik, amivel mintha inkább az első alfjezetet újraolvasására, a szöveghez, minsem a reprodukcióhoz/a képhez visszalapozásra hívna fel. Harmadrészt, *A Medúza tutajja* bifokalizációra épülő ekphrasziszja abban az értelemben is végső soron elmismsolja a reprodukció/a képet és vezi meg vagy írja le ugyanazt a látványelemet, következőképpen mást is láthatnak: a festményből egyedül kitekintő öregember alakja így változhat a megmenekülésben már nem napkelede,<sup>47</sup> sőt *A Medúza tutajdól* vagy *Hajótörés-jelenetből* romantikus pártosszal megfogalmazott egyetemes emberi „hajótöröttség”-reprezentáció: „A festményen a legmagasabbra tornyosuló hullám nem kap formai választ, mint ahogy a legtöbb emberi érzés sem választól-

<sup>41</sup> Ezek összegzéséhez lásd Guignery, *The Fiction...*, 65–66.

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

<sup>43</sup> Vö.: „Éppen a naiv kérdés az, ami legfőbbbször centrálisnak bizonyul.” Barnes, *A világ története...*, 158. Vö. W. J. T. Mitchell: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation* (University of Chicago Press, Chicago, 1994).

<sup>45</sup> Vö.: „[A]hol szó és kép egymást követve jelennek meg [...] a később megjelenő elem urálja 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 – Fenomen – Valóság*, szerk. Bacsó Béla, 300–320 (Kijárat Kiadó, Budapest, 1997), 310–311.

<sup>46</sup> Barnes, *A világ története...*, 153–154.

<sup>47</sup> Barnes, *A világ története...*, 151–152.

tatik meg. És itt nem egyszerűen a reményre gondolok, de bármilyen lelket megviselő sóvárgásra: becsvágásra, gyűlöletre, szerelemre (különösen a szerelemre) – mely ritkán találnak rá vágyaink megérdemelnék tünő 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 integtünk valaminek, ami talán sohasem jön, hogy megmentsen bennünket.”<sup>48</sup> Ez a képértelmezés voltaképp kitörli a Medúza-szerencsétlenséget, a történelmi esemény referenciáját a festmény interpretációs teréből, mintegy a feladás-re félt vagy már elhomályosult tudástartalmak közé utalva azt, amint a *Hajótörés-fejezet* is a Géricault-festmény lassú pusztulási folyamatának megjelentetésével zárul – amely folyamatban, legalábbis a kép kereteit illetően, feltehetően tevéőlegesen részt vesznek a szűk.



AKNAV JÁNOS: EMLÉK, 2017