

A „kép titka” Julian Barnes *A világ története 10 és ½ fejezetben* című regényében*

Bevezetés egy világtörténelemben: az anobium domesticumok 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 mindenmű eleganciát, a testápolást pedig hírből sem ismerte. Még saját szörzetet sem tudott növeszteni 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 pártfogoltjává, előnyben részesítve őt a sokkal kézenfekvőbb jelöltekkel szemben.¹

A fenti szövegrész az experimentalizmusa miatt a kortárs „brit irodalom kameleonjának”² tartott Julian Barnes *A világ története 10 és ½ fejezetben* című posztmodern regényének (1989) első, *A potyautas* című fejezetében Noéről, az

* Jelen tanulmány a Bolyai János Kutatási Ösztöndíj támogatásával készült.

1 Julian BARNES, *A világ története 10 és ½ fejezetben*, ford. FEIG István (Budapest: Ulpius-ház Könyvkiadó, 2002), 25.

2 Mira STOUT, „Chameleon Novelist”, *New York Times Review of Books*, 1992. nov. 22, hozzáférés: 2018.07.05, <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/01/02/25/specials/barnes-chameleon.html>.

„egyfajta korai környezetvédőről”³ olvasható prozopográfia, azaz személyleírás. Az emberszabású majommal való – nyilvánvalóan nem az ember javára eldő-
lő – ökokritikus összehasonlítást, az emberi faj Isten általi privilegizáltságának és az Ószövetség Istenének bírálataát 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”⁴ tart, nem enged fel a fedélzetre (és így kipusztulásra íté[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”⁵ a Mózes első könyvének (*Genesis*) 6–9. részében olvasható pusztulás- és eredettörténet aprólékosan, kritikusan és gunyorosan elbeszél alternatív, a szemtanú-túlélő tanúságtételének hitelességére igényt tartó verzióját nyújtja úgy, hogy a Bárkán utazó kisközösséget, voltaképp az egész fajt képviselve többnyire többes szám első személyben, kevésszer E/1-es narrációban szólal meg, bőséges részletekkel szolgálva azokról a mozzanatokról, amelyek szerepelnek a *Genesis*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 szerepelnek benne (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”.⁶ A potyautas-narrátor kilétére egyértelműen csak a fejezet záró mondatában derül fény – „[n]em a mi hibánk, hogy szúnak születünk”⁷ –, a „szúnak születés”, azaz a származás sorsfordító kérdése pedig a regény egyik főbb motívuma, amely a későbbiekben különböző kontextusokban bukkan fel újra meg újra: hol egy közel-keleti terroristák által eltérített nyugati luxushajó, hol egy 16. századi állatper, egy 19. századi francia hajószerencsétlenség, egy amazonasi indián törzs és egy nyugati forgatócsoport koprodukciója, vagy a hitleri Németországból menekülő zsidókat szállító St. Louis nevű hajó kálváriájának kapcsán.

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,

3 BARNES, *A világ története...*, 30.

4 Uo., 12.

5 Uo., 17.

6 Uo., 31.

7 Uo., 41.

más-más műfajt⁸ és más-más elbeszélőt színre vivő, polifonikus fejezeteiben kisebb-nagyobb hangsúllyal rendre újra megjelenve feszes 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 szövének *A világ története 10 és ½ fejezetben* elbeszéléseiben. Mindemellert, amint azt a regény több értelmezője észrevételezte,⁹ 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 narratívák-ból 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*¹⁰) határozatlan névelője („a history”) is figyelmeztet ironikusan. „A világ egy története 10 és ½ fejezetben”,¹¹ ez a regény egyik önmeghatározása szerinti „szubjektív világtörténelem”,¹² ugyanis a legkevésbé sem követi a modernista történelem- és világszemlélet haladás- és totalitáselvét:¹³ a Noé bár-

8 Így például bestiáriumot, állatmesét, periratot, útleírást, levéregényt, értekező prózát, esszét.

9 Lásd pl. Sebastian GROES and Peter CHILDS, eds., *Julian Barnes*, Contemporary Critical Perspectives (London–New York: Continuum, 2011); Vanessa GUIGNERY, *The Fiction of Julian Barnes* (Basingstoke–New York: Palgrave MacMillan, 2006); Alina ROȘCAN, *Rewriting History in the Novels of Julian Barnes* (București: Editura Centrul Technic-Editorial al Armatei, 2016); Eszter TORY and Janina VESZTERGOM, eds., *Stunned into Uncertainty: Essays on Julian Barnes’s Fiction* (Budapest: Department of English Studies–School of English and American Studies–Eötvös Loránd University, 2014).

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

11 A fordítás módosítása és kiemelés tőlem. M. O.

12 BARNES, *A világ története...*, 49.

13 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, no. 1. (1997): 107–128.

kája-történet újraírását egy kortárs terrorizmus-eset, egy 1520-as szű-per, egy feltételezett atomkatasztrófa elől hajóval és két macskával menekülő nő története, a Medúza¹⁴ 1816-os hajószerencsétlenségének elbeszélése, Géricault ezt megörökítő festményének reprodukciója és a festmény ekphrasisza, 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 20. században játszódnak: 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”¹⁵) előli lehetséges menekvés stratégiairól. Az utolsó előtti fejezetben egy Holdról visszatért úrhajós indít expedíciót Noé bárkájának felkutatásáért, bár végül csak a 6. fejezet főhősének, az Ararátot az 1830-as években megmászó ír hölgynek a csontvázat 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)álmom (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 teteiről végül senki sem tudja igazolni (2. fejezet), amint a Medúza tragédiáját is másképp tartja számon a francia haditengerészet, a túlélők elbeszélése és a Géricault-festmény, továbbá annak hozzáértő vagy laikus szemlélője (5. fejezet).

14 Bár a regény magyar fordítása az angol eredetit használja a hajó megnevezésére, *A Medúza* tutajaként meghonosodott festménycím miatt a magyar írásmódot használok.

15 BARNES, *A világ története...*, 278–279.

Barnes regénye önkényesen szemezget a világtörténelem nagyobb, emlékezetesebb eseményei, tényei közül, vegyítve ezeket a valóságos faktumokon alapuló,¹⁶ illetve fiktív mikrohistóriákkal, gyakran kommentálva az elbeszélések módozatait és az elmondottakat,¹⁷ 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 fensőbbiség-tudatát, hiperegoizmusát, természettel és más kultúrákkal kapcsolatos naiv értetlenségét karikírozza – röviden, a gyarmatosító tekintet és attitűd kritikáját, metapoétikai értelemben: ironikus önkritikáját nyújtja. Hasonlóképpen kritikai funkcióval bírnak a *herstory*-elemek is: így például a 19. 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”¹⁸ teteteinek 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 fél óra múltán eltűnő hajó, a tengeri úton menekülőre tett nyomasztó hatás,¹⁹ a paranoid képzelgés motívumai, valamint a konfabuláció önreflexív szóba hozása), míg a 6. fejezet a Medúza-szerencsétlenséget feldolgozó Géricault-festmény utóéletéről tartalmaz – részben valós²⁰ – tényeket.

16 Néhány valós, a regényben feldolgozott esemény: az 1840-es földrendés Arghuriban; a Medúza 1816-os és a Titanic 1912-es hajószerencsétlensége; 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.

17 Vö. például a 4. fejezetben (női elbeszélőtől) és a feledik fejezetben (a beleértett szerzőtől) ismételten elhangzó önreflexív részlettel: „konfabulálunk. Kitalálunk egy történetet, amellyel elfedjük azokat a tényeket, amelyeket 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.

18 Uo., 115.

19 Uo., 111.

20 Például azt, hogy a Marshall fivérek mozgó panorámája, amelynek 5. képe Géricault festményét

Egy másik hajó a horizonton

A regény *Hajótörés*ként és *Hajóroncs*ként 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 heterodiegetikus 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”²¹ 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).²² 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 tisztek többsége a csónakokkal menekül –, azonban „olyannyira tele volt zsúfolva, hogy az utasok képtelenek voltak akár csak egy lépést is mozdulni; az elől és hátul állók derékig álltak a vízben”.²³ A hajótesttől mintegy hatmérföldnyire 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 vetése²⁴ kíséri, mígnem a horizonton fel-, majd eltűnik egy hajó, amit a tizenöt túlélő kétségbeesetten vesz tudomásul; legvégül viszont az Argus nevű hajó megmenti őket.

plagizálta, 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, no. 2. (2004): 1–26.

21 BARNES, *A világ története...*, 360.

22 Vö. Jean-Baptiste Henri SAVIGNY and Alexander CORRÉARD, *Narrative of a Voyage to Senegal in 1816* (Marlboro: The Marlboro Press, 1986), <http://www.gutenberg.org/ebooks/11772>.

23 BARNES, *A világ története...*, 135.

24 „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 potyautas*-ban már felbukkant motívum jelentéskörét gazdagítja. Uo., 140.

A regény eredeti nyelvű kiadásával megegyező módon, az alfejezet szövegét egy kihajtható, kétoldalas, magyarázó képaláírás – így a festő neve, a festmény-cím 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 tutajaja* című (*Hajótörés-jelenet* címváltozatú), 1819-ben befejezett monumentális (5×7 méteres) festményére, a romantika egyik csúcsteljesítményére ismerhet, a járatlanabbakat azonban csak a *Hajótörés*-fejezet továbbolvasása juttatja el ezekhez az információkhoz.²⁵ 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 olvasás 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 olvasásakor rendre visszalapozunk a reprodukcióhoz,²⁶ 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 Bárbára, ám aztán elpusztítja őket, az *anobium domesticum* szerint azért, mert „hibridek voltak. Mi úgy hiszünk, hogy Sém volt az – de lehetett éppen maga Noé is –, akinek vesszőparipája

25 Hacsak nem fordulnak segítségért a Google képkeresőjéhez.

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

volt a fajok tisztasága.”²⁷ Ebben az értelemben *A világ története 10 és ½ fejezetben* kép/szöveg hibridje a „diszkriminatív állatpolitika”²⁸ 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”²⁹ –, és így a reprodukció intrúziója egyrészt felszámolhatja kényelmes, kívülálló voyeur-, erősebben fogalmazva: katasztrófaturista pozícionkat, ahonnan a Medúza-történetet esetleg olvastuk (vagy legalábbis kibillent kissé ebből az attitűdből). Másrészt az első alfejezetben elbeszélte 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?”³⁰ A kérdésre adott esszéisztikus válasz a művészetnek hermeneutikai és terapeutikus funkciót tulajdonít, a „hogyan”-nal kapcsolatban pedig részletekbe menően beszámol a kép keletkezéstörténetéről, Géricault drasztikus módszereiről³¹ – például arról, hogy „afféle Senki Se Zavarjon jelzésként, leborotválta vörösesszőke fürtjeit”.³² A festményt értelmező és a későbbiekben leíró ekphraszisz sajátos *digressio*val él: az elkészült festménnyel való foglalatosság elől kitérve, előbb annak előzményeit, az elvetett ötleteket (az

27 BARNES, *A világ története...*, 23.

28 Uo., 16.

29 Uo., 157–158.

30 Uo., 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 10 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* (London: Jonathan Cape, 2015).

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

32 BARNES, *A világ története...*, 146.

alaptörténet megrendítő vagy társadalmi-politikai botrányt keltő mozzanatait; a fennmaradt vázlatokat, előtanulmányokat), a *nem* vagy *csaknem* megfestett jeleneteket és azok lehetséges következményeit, hatásaikat veszi számba, elképzelt és létező, ám *A világ története 10 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, azaz az eseménysor kulminációs pontjait felölelő 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”³³ 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 („honnán tudnánk ezekről az emberekről ott a tutajon, ha *nem* mentették volna meg őket?”³⁴; „*Miért látszanak a túlélők ennyire egészségesnek?* [...] A tizenöt közül öten csak alig valamivel éltek túl a megmentésüket. Akkor hát miért festenek úgy, mintha éppen egy body building edzésről érkeztek volna?”³⁵). 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”³⁶). 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, megfélelmezve a képi sajátlagos diskurzusról (a „tájékozott” szemet épp a „formai kérdések”³⁷ vizsgálata fogja elvezetni a „kép titkához”³⁸), Géricault festményét mintegy Savigny és Corréard beszámolójának – vagy a *Hajótörés* első alfejezetének – pusztá illusztrációjává

33 Mindkét szó szerkezet innen: uo., 152.

34 Uo., 151. Kiemelés az eredetiben.

35 Uo., 158. Kiemelés az eredetiben.

36 Uo., 157.

37 Uo.

38 Uo., 160.

fokozva le.³⁹ A laikus és a hozzáértő tekintet feltevései és értelmezéseik a regény játékszabályaihoz illeszkedő módon eltérnek egymástól – amit a szakirodalom rendszerint az eldöntetlenséggel, a nézőpontok szubjektivitásának hangsúlyozásával, az interpretációk sokféleségének színrevitelével és a múltreprezentáció problematizálásával hoz összefüggésbe⁴⁰ –, de gunyoros ütköztetés⁴¹ vagy éles szembenállás helyett itt jóval inkább az együttműködés stratégiája⁴² jut érvényre. Némileg más lesz a helyzet azonban akkor, ha a médiumok működ(tet)éséről adott metaképként⁴³ 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 Áron⁴⁴ 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

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

40 Ezek összegzéséhez lásd: GUIGNERY, *The Fiction...*, 65–66.

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

42 Vö.: „Éppen a naiv kérdés az, ami legtöbbször centrálisnak bizonyul.” Uo., 158.

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

44 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 (Budapest: Kijárat Kiadó, 1997), 310–311.

inkább az első alfejezet újraolvasására, a szöveghez, mintsem a reprodukcióhoz/a képhez visszalapozásra hívna fel. Harmadrészt, *A Medúza tutajja* 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, következőképpen mást is láttatnak: a festményből egyedül kitekintő öregember alakja így változhat a megmenekülésben már nem reménykedő, csalódott aggból halott fiúgyermekét sirató apává,⁴⁵ így lehet naplementéből napkelte,⁴⁶ 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 válaszoltatik 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.⁴⁷

Ez a képértelmezés voltaképp kitörli 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 szúk.

45 BARNES, *A világ története...*, 153–154.

46 Uo., 151–152.

47 BARNES, *A világ története...*, 160.