

dc\_190\_11

Kulturális (ön)reflexivitás  
Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeiben

Akadémiai doktori disszertáció

Sélei Nóra  
Debreceni Egyetem BTK  
Angol–Amerikai Intézet  
Angol Irodalmi Tanszék  
2011

## Tartalomjegyzék

### Bevezetés 1

- Problémafelvetés: a harmincas évek a woolfi életműben 1  
 Tézis: kulturális reflektáltság a harmincas évekbeli szövegekben 4  
 Kritikai kontextus, elmélet és módszer: recepció, kultúrszemiotika és szoros olvasat 7  
 Szövegelemzések: másság és azonosság 11

### Fogadtatás: a harmincas évektől, a harmincas évekről 17

- Woolf, a (női) modernista 18  
 Woolf, a női modernista 33  
 Woolf a harmincas években 50

### Közelítés: elméleti-kritikai kaleidoszkóp 55

- A (női)szerző-központú monográfia „a szerző halála” után 61  
 Határvidék: irodalomtudomány, kritikai kultúrakutatás, a társadalmi nemek kritikai vizsgálata 70  
 Mezők viszonya: modernizmus, női modernizmus és a harmincas évek 80  
 Intertextualitás mint kulturális emlékezet 91  
 Kaleidoszkóp-reflexió 104

### Változatok a viktoriánus fedőtörténetre: *Flush* 106

- Vicc vagy komoly allegória 111  
 Kezdet és eredet: retorikai *trouvaille* 118  
 A viktoriánus élet rajza: a Mitford-család mint *mise-en-abyme* 125  
 A viktoriánus életrajz 134  
 A viktoriánus (szoba)belső 143

### Kulturális–narratív terek: *Az évek* 155

- Keret és közjáték 162  
 Családragény a klubban 172  
 Családragény a nappaliban 190

### Az esszé mint a kritikai beszéd tere: *Három adomány* 206

- A *Három adomány* mint „dühös” szöveg 211  
 A beszélő mint kulturális disszidens 224  
 A levelező nő mint diszkurzív szubjektum 229  
 „Hazátlan gondolatok szigete” – Orwell kontra Virginia Woolf *Három adománya* 228

### A sosem-volt Éden elvesztése: *Felvonások között* 252

- Az idill csábítása 257  
 Táj és történelem 270  
 A szekérszínház és közönsége 285

### Összegzés és nyitás: új vonalak a woolfi életműben 305

### Felhasznált irodalom 308

## Bevezetés

Problémafelvetés: a harmincas évek a woolfi életműben

Virginia Woolfot elsősorban nagymodernistaként tartja számon az irodalomtudomány, aki ezt az irodalomtörténeti jelentőségét – még akkor is, ha ez a jelentőség sokáig egyáltalán nem volt egyértelmű – az 1925 és 1931 között publikált modernista „trilógiának”, a *Mrs. Dalloway*nek (*Mrs Dalloway*, 1925), a *Világítótoronynak* (*To the Lighthouse*, 1927) és a *Hullámoknak* (*The Waves*, 1931) köszönheti. Az alapvetően a húszas évek második feléhez köthető trilógia azonban csak töredékét teszi ki a woolfi életműnek, hiszen összesen tíz regényt írt, van két, külön-külön is kötet terjedelmű esszéje, négy kötetnyi összegyűjtött esszéje, egy kötetnyi kisprózája, egy kötetnyi önéletrajzi írása, egy életrajza, valamint hat kötetnyi levelezése és öt kötetnyi naplójegyzete. Ennek a hatalmas életműnek azonban sokáig csak a töredéke képezte értelmezések tárgyát, és maguknak az értelmezéseknek a megközelítései, módszerei, s ekként eredményei is alapvetően eltértek egymástól. A Woolf-életmű recepciótörténete esettanulmányok sorát kínálja annak vizsgálatára, hogy a különféle, sokszor nem is nyíltan megfogalmazott esztétikai-politikai előfeltevések miképpen befolyásolják egy szöveg fogadtatását, annak megítélését és értelmezését.

Woolf szövegei először az elvont esztétikum fogalmának – és az újító, kísérleti irodalomnak, a modernista esztétikának – az elvárási horizontja felől kiindulva váltak egyáltalán láthatóvá és olvashatóvá, és évtizedeken keresztül az ekkor létrejövő első Woolf-kánon (a trilógia) igen szűkre szabott korpusza határozta meg a Woolf-recepciót. A szövegeket ekkor elsősorban elbeszéléstechnikai újításaikért értékelte a recepció; egyéb elemeiknek – maguknak a fiktív világoknak – az értelmezése még váratott magára. A fordulat a nyolcvanas évek elején következett be, amikor a feminista irodalomkritika elméleti háttérű irányzata magáévá tette (avagy „elsajátította”) a posztstrukturalista szubjektumelméleteket és szövegértelmezési stratégiákat, minek következtében a szövegeknek olyan rétegei nyíltak meg, melyek nemcsak a narratív stratégiák technikai aspektusaira irányították rá a figyelmet, hanem a fiktív szövegvilágok értelmezési lehetőségeire is.

Ez a megközelítés azonban alapvetően még mindig érintetlenül hagyta a nagymodernista Woolf-kánont, hiszen továbbra is a trilógia állt a monográfiák középpontjában, és bár fokozatosan az első kísérletező regény, a *Jacob szobája* (*Jacob's Room*, 1922), illetve a trilógiába ékelődő *Orlando* (*Orlando*, 1928) is kezdett beszüremkedni a korpuszba, az előbbi esetében az tette érdekessé a szöveget az értelmezők számára, hogy narrációtechnikai megoldásai hasonlítanak a trilógiához; utóbbi pedig éppen a trilógiába ékelődő, narratív szempontból kakukktojás-mivolta miatt vált értelmezések tárgyává. Ezt a kis elmozdulást tehát továbbra is a trilógiának a Woolf-kanonban elfoglalt középponti – és a modernista esztétika szemszögéből megkonstruált – helye motiválta. Ezzel körülbelül egy időben vált kulcsfontosságú szöveggé a *Saját szoba* is (*A Room of One's Own*, 1929), mely alapvető értelmezési szempontokat szolgáltatott a feminista irodalomértésnek, azonban ennek a szövegnek az értelmezése is jelentős átalakuláson ment át, ugyanis a korai, hetvenes évekbeli feminista irodalomkritika sokkal inkább valamiféle kompendiumként, instrukció-, idézet- és igazsággyűjteményként kezelte a szöveget, míg a nyolcvanas évektől kezdve magát a szöveget, annak retorikai megoldásait is elemezni kezdték, illetve a retorikai megoldások értelmezése révén a szöveg egyre inkább alkalmassá vált arra is, hogy az elméleti irányultságú, pszichoanalitikus és dekonstrukciós feminista irodalomelmélet alapszövegévé váljon.

A woolfi kánon ezzel – a trilógiához képest – kétszeresére nőtt, és egyúttal a szűken értelmezett műfaji határok is elkezdtek tágulni, átjárhatóvá válni, hiszen a *Saját szoba* játékba hozta a többi szöveget is, miközben maga is szövegértelmezés tárgyává vált. Kronológiai tekintetben azonban ez a szövegtörzs még mindig a húszas évekre korlátozódott, és alapvetően még mindig a modernista szövegesztétika által kanonizált művek köré rendeződött (még akkor is, ha már nem kizárólag a modernista esztétika szempontjából értékelte ezeket a szövegeket), és az ennek a korszaknak a két időbeli margóján – a tízes és a harmincas években – írott regények változatlanul kívül estek a kritikai érdeklődés fókuszán. A két korai regény közül a *Messzeséget* (*The Voyage Out*, 1915) a feminista és a posztkoloniális kritika határterületén mozgó értelmezések tudták legjobban felnyitni, míg az *Éjre nap* (*Night and Day*, 1919) mind a mai napig megmaradt abban a kategóriában, amelybe a recepció megjelenésekor is helyezte: Woolf leginkább viktoriánus nagyregényeként tartják számon, nemcsak terjedelme („three-decker”), hanem szerkezete, narrációs technikája és tematikája miatt is – afféle búcsúként attól a regényparadigmától,

amelyet éppen a szöveg megjelenésekor hagyott maga mögött Woolf, részben deklarált formában a „Modern regény” című 1919-es esszéjében, részben pedig az ekkor írt kisprózájában, például a „Kew Gardens”-ben vagy a „Folt a falon”-ban („Mark on the Wall”).

A tízes évek e két regényének kánonon kívüliségét akár természetesnek is tekinthetjük azon az alapon, hogy korai írásokról, szárnypróbálgatásokról van szó (még ha megjelenésükkor Woolf harminhárom, illetve harminchét éves volt is), amelyekben kereste a saját hangját, módszerét és témáját. A harmincas években írt szövegek kánonon kívülisége viszont sokkal problematikusabb. Az a legalapvetőbb kritikai megállapítás ezekről a szövegekről (amely meggyőződésem szerint a szerző egyik naplóbemjegyzésének a félreértelmezéséből fakad), hogy Woolf a harmincas években nemcsak elfordult a modernista kísérletezéstől (és már e megállapításból is nyilvánvaló, hogy ismét a trilogia szolgáltatja a referenciális keretet), hanem egyenesen visszatért a realista, mimetikus regényhagyományhoz. Ennek az állításnak az alátámasztására többnyire *Az éveket* (*The Years*, 1937) hozzák fel legmeggyőzőbb példaként, amely a történelmi és családrégi hagyományához fordul, és – teszem hozzá – valóban a woolfi „viktoriánus” nagyregény, az *Éjre nap* egyfajta újraírásának tekinthető.

*Az évekre* vonatkozó kritikai konszenzus rávetül a korszakban írt többi regényre is, így a harmincas években írt Woolf-szövegeket többnyire afféle hanyatlásként és a realizmushoz való visszatérésként szokták értelmezni (és a kettő a *modernista esztétika* szempontjából ugyanannak is tekinthető) annak ellenére, hogy a harmincas évek többi szövegére ez a megközelítés igen kevésbé alkalmazható, illetve csak a szövegek alapvető vonásainak figyelmen kívül hagyásával lehet erre a következtetésre jutni. Ha csak a kötet terjedelmű fiktív szövegeket vesszük figyelembe ebből a korszakból, azaz a *Hullámok* 1931-es megjelenése és Woolf 1941-ben bekövetkezett halála között eltelt egy évtizedből, amelyet a „harmincas évek”-nek lehet nevezni a woolfi életműben, akkor *Az éveken* kívül a *Flusht* (*Flush*, 1933), a posztumusz megjelent *Felvonások közöttet* (*Between the Acts*, 1941) és az ezekkel a szövegekkel sok szempontból párbeszédet folytató, mi több, *Az évekek* egy töről fakadó (mert eredetileg esszéregénynek tervezett) *Három adományt* (*Three Guineast*, 1938) kell vizsgálni. Ennek a négy szövegnek az elemzése azonban nemcsak sokkal árnyaltabb képet ad a harmincas évekbeli Woolfról, de belátásaik fényében megítélésem szerint az a kritikai alapállás is cáfolhatóvá válik, miszerint a harmincas

évekbeli írásokat, beleértve *Az éveket* is, a realista paradigma és a mimetikus reprezentációs modellek újjáéledésének, az ezekhez a modellekhez való visszatérésnek kell tekinteni.

Tézis: kulturális reflektáltság a harmincas évekbeli szövegekben

A fentiekben vázolt kritikai hagyománnyal ellentétben úgy vélem, hogy bár Woolf a harmincas években látszólag visszatért a tizenkilencedik századi nagyregény bizonyos formáihoz – legnyilvánvalóbb módon *Az években* –, ez a visszatérés korántsem az önmagát transzparensnek és mimetikusnak láttatni akaró realista ábrázolás feltétlen és reflektálatlan átvétele és használata. Épp ellenkezőleg: a harmincas években Woolf mintha kényszeresen tért volna újra és újra vissza az irodalmi hagyomány bizonyos formáihoz, toposzokhoz, a műfajokban (a regény különféle formáiban) rejlő narratív és retorikai modellekhez. Ha a visszatérésnek (avagy vissza-visszatérésnek) ezeket a szövegeit szoros olvasással olvassuk, arra az eredményre jutunk, hogy az irodalom különféle műfajainak (avagy diszkurzusainak) ezen woolfi újrahasznosítása mögött két alapvető kérdés húzódik meg: egyfelől az, hogy az irodalom a maga hagyományával miképpen íródik bele elkerülhetetlenül, már-mindig-is írottan a kultúra diszkurzusaiba, másfelől ennek fordítottja: Woolf azt vizsgálja, hogy maga az irodalmi diszkurzus miképpen írja maga is a kultúra diszkurzusait, aminek következtében az irodalom a maga látszólagos „ártatlanságával” is része annak az ideologikumtól és politikumtól sem mentes kulturális szövetnek, amelynek révén létrejönnek az olyan legalapvetőbb kulturális (antropológiai, szociológiai és szubjektumelméleti), az angol kulturális önzonosságot igen nagymértékben és specifikusan alkotó fogalmak, mint – többek között – a nemzet, a nem, az otthon, a másik, a kint és a bent, a személyes és a nyilvános, a város és a vidék, a hatalom és a szubjektum, kollektív trauma vagy kollektív emlékezet.

Amikor tehát Woolf a harmincas években „visszatér” a tizenkilencedik században használt műfajokhoz (életrajz, történelmi regény, családregegy, etikettregény, illetve a *Felvonások közöttben* szinte a teljes angol irodalomtörténeti hagyomány), akkor meglátásom szerint ez a visszatérés a húszas évek nagymodernista esztétikájának – és természetesen benne magának a woolfi pozíciónak – is a reflektált

újraértelmezése, amely nem jelent radikális fordulatot abban az értelemben, hogy teljesen elvetné azt a modernista esztétikát, amelynek a kialakításához Woolf maga is hozzájárult mind esszéivel, mind pedig szövegeivel, hanem sokkal inkább egyfajta szintézisről van szó. Ha a húszas évek modernista – elsősorban a narrációs technikákkal való – kísérletezését úgy fogjuk fel, hogy az egyúttal a szubjektum és a szöveg viszonyára, a szubjektum szövegbeli reprezentációjának lehetőségére kérdez rá (még akkor is, ha a szubjektum a szövegben is mindig be van ágyazva egy bizonyos kultúrszemiotikai rendszerbe), akkor a harmincas évek szövegeiről azt mondhatjuk, hogy itt megfordulnak a hangsúlyok. Bár az egyéni szubjektum és a szöveg viszonyának kérdése nyilvánvalóan ekkor sem tűnik el, a szövegek fókuszába elsősorban egyfajta kollektív „én” – pontosabban: „mi” – kerül, mint ahogy ezt – szinte összegzésszerűen és reflektáltan – meg is fogalmazza a korszak utolsó szövegének, a *Felvonások között* az írása előtt. Másrészt viszont a szövegek a kísérleti narrációs technikák helyett mintha azt kérdeznék, hogy az angol irodalom műfajai miképpen hozzák létre azt a kollektív „én”-t, amely „az” angol irodalom és kultúra tárgyaként és alanyaként egyúttal hozzájárult annak a létrejöttéhez, amit összefoglalóan angolságon értünk, annak kultúrszemiotikai összetettségében. Ezek a harmincas években írott szövegek eközben – részben elbeszélői technikák „újrahasznosításával”, részben bizonyos toposzok átértelmezésével – a woolfi életmű korábbi szövegeire is reflektálnak, azaz az eddigi alapvető kritikai állásponttal szemben, mely törést lát Woolf húszas évekbeli nagymodernista szövegei (elsősorban a trilógia) és a harmincas évekbeli szövegek között, én azt állítom, hogy bár utóbbiak valóban olvashatók transzparens realista szövegekként is, a szinte mindenütt jelen lévő intertextuális utalások felnyitják és reflektálttá teszik őket, és ekként egyszerre folytatnak szövegközi párbeszédet a(z elsősorban) tizenkilencedik századi regényformákkal, melyeket Woolf elvetett pályája elején és Woolf modernista regényeivel.

Ezt az állítást továbbgondolva úgy is fogalmazhatunk, hogy ebben a korszakban Woolf – amellet, hogy valóban visszatért bizonyos tizenkilencedik századi regényformákhoz – egy új esztétikának és belső szövegszerkezetnek és -szerveződésnek a jegyében alkotott. A „Modern regény” (1919) és a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” (1924) című, modernista, az „edwardiánus” prózahagyománnyal radikálisan szakítani akaró, szinte programszerű két esszéjében megfogalmazottakkal ellentétben prózáirói gyakorlata a harmincas években sokkal közelebb áll mindahhoz,

amit T.S. Eliot fogalmazott meg „Hagyomány és egyéni tehetség” című esszéjében, amely bár maga is egyfajta modernista manifesztum, alapvetően másféle viszonyt fogalmaz meg a hagyománnyal kapcsolatban. Eliot a két tényező viszonyát nem ellentétként fogalmazta meg, hanem kölcsönhatásként, amelynek révén minden új szövegnek elkerülhetetlenül párbeszédbe kell lépnie minden korábbi szöveggel, és ennek a párbeszédnek a révén nemcsak az új szöveg értelmezhető a régebbiek fényében, hanem fordítva is: minden új szöveg újraértelmezi a szöveg létrejötte előtt létező korpuszt.

Bár Eliot szerint ez minden szövegnek az alapvető jellemzője, az is nyilvánvaló, hogy egyes szövegtípusok ezt a vonásukat inkább elfedik, mások viszont inkább felfedik. Woolf harmincas években írt szövegeiben ennek a két tendenciának a párhuzamos jelenléte fedezhető fel: mint ezeknek a szövegeknek a hagyományos fogadtatása is jelzi, részben elfedik önmaguk konstruáltságát, részben viszont fel is fedik önmaguk elkerülhetetlen intertextualitását. Azon túl, hogy ez a vonás az elsősorban tizenkilencedik századi szövegtípusoknak, műfajoknak mint az angolság kulturális mítoszát létrehozó diszkurzív gyakorlatoknak az újraértelmezéseként olvasható, ezzel a megközelítéssel Woolf feladni látszik azt a pozíciót, amely kimondva-kimondatlanul benne rejlik a modernista narratív technikákat manifesztumszerűen szinte követelő esszéiben: azaz azt a felfogást, miszerint lehetséges kilépni bizonyos beszédmódokból, lehetséges radikálisan új diszkurzust teremteni. A harmincas éveknek az intertextualitást és konstruáltságot jelző, „varratokat” felfedő szövegei sokkal inkább azt a – posztmodern és posztstrukturalista – belátást sugallják, hogy nem lehetséges kilépni a diszkurzív térből. Kilépés helyett a harmincas évek woolfi szövegei inkább reflektálnak erre a „térre”, az angol kulturát és irodalmat létrehozó és az angol irodalom és kultúra által létrehozott szemiotikai rendszerre, és egy részben külső, részben – elkerülhetetlenül – belső nézőpontból, szinte a kritikai kultúratudomány (és persze a posztmodern) bizonyos előfeltevéseit megelőlegezve újra „felkeresik” és újraértelmezik annak legfontosabb narratíváit, toposzait.

Bár Woolfot éppen a harmincas években írott szövegei alapján már posztmodern íróként is kategorizáltak (Pamela L. Caughie, *Virginia Woolf*), amit a szövegek intertextuális önreflexivitásának alapján el is lehet fogadni (magam is szinte posztmodern szövegjátékokat fedeztem fel Woolf utolsó éveiben írt, befejezetlen önéletrajzában, a „Vázlat a múlttól”-ban), jelen dolgozatban ezeket a szövegtechnikai



megoldásokat inkább a harmincas évek irodalmi kontextusában fogom elhelyezni. Az angol kritikai hagyomány ugyanis amellett, hogy nem igazán tudott mit kezdeni Woolf harmincas évekbeli szövegeivel az életművön belül, egyúttal szinte kibékíthetetlen ellentétet teremtett „Woolf” és a harmincas évek szépprózája között. Pedig ha Woolf harmincas évekbeli szövegeit – a kifejezést az irodalom- és kultúratudománytól kölcsönözve – „kulturális fordulat”-ként értelmezzük, amelynek része az ebben a korszakban írt, „A ferde torony” című esszében megfogalmazott, explicit módon politikai woolfi álláspont is, akkor az is láthatóvá válik, hogy Woolf ekkor írt szövegei beleilleszkednek a harmincas évek szépprózájának bizonyos tendenciáiba, miközben mind az irodalomtörténet által teremtett kulturális hagyománnyal, mind pedig saját korábbi szövegeivel is beszédbe elegyednek.

Annak, hogy a harmincas évek woolfi korpuszát ekként fogjuk fel, még egy eredménye lehet: ezzel belső logikát fedezhetünk fel az egyébként mostanáig eléggé megfoghatatlan, eklektikusnak tűnő, ebben az évtizedben írt szövegek viszonyában. Ha nem a modernista trilógia aspektusából értelmezzük ezeket a szövegeket, hanem egymáshoz való viszonyukban, akkor – műfaji változatosságuk ellenére – közös nevezőként és egy életműszakasz markáns jelölőjeként működhetnek a korszak szövegeinek említett vonásai: az intertextualitás és a kulturális (ön)reflexivitás, miáltal egy, *korszakként* mindeddig szinte nem is létező – de legalábbis marginalizált – szövegegyüttes új értelmezést és egyúttal jelentőséget nyerhet nemcsak a woolfi életművön belül, hanem a korszak irodalmában és az angol irodalomtörténetben is.

Kritikai kontextus, elmélet és módszer: recepció, kultúrszemiotika és szoros olvasat

Mint a problémafelvetésből és a tézisek alapállításaiából is nyilvánvaló, a disszertációnak számot kell vetnie a Woolf-recepcióval mint kritikai kontextussal, azon belül különös tekintettel a harmincas évekbeli szövegek fogadtatására, azoknak a Woolf-kánonban elfoglalt helyével (és annak történeti változásaival), a feminista kritika révén megváltozott Woolf-képpel, valamint bizonyos mértékben általában a „harmincas évek” irodalomtörténeti helyével. A recepciótörténet egyik fő csomópontját a nyolcvanas évek elejében megkezdődött feminista Woolf-újraértelmezés teszi ki, aminek két oka van. Egyrészt az én olvasataimban is igen nagy szerep jut a genderérzékeny értelmezésnek: a Woolf által újra „felkeresett”

műfajok igen nagy mértékben „nemes” műfajok, amennyiben hozzájárultak a társadalmi nemek diszkurzusának, szemiotikájának, ikonográfiájának a létrehozásához. Másrészt pedig azért a feminista irodalomkritikai és -elméleti megközelítések által létrehozott „Woolf” alkotja a recepció egyik nagy fókuszát, mert az angol nyelvű szakirodalomban ennek a megközelítésnek a hatására jött létre a kánonban teljes jogú tagként helyet foglaló Woolf mint női modernista. Életművének gazdagságát a feminista irodalomkritika tudta korábban elképzelhetetlen mélységben megmutatni, miközben Woolfnak magának a szövegei is (regényei és esszéi egyaránt) hozzájárultak nemcsak a feminista irodalomelmülethez, hanem ahhoz is, hogy a genderérzékeny irodalomszemlélet az angol nyelvű kultúrákban teljesen elfogadottá vált, maga is kanonizálódott.

A Woolf-recepció kontextusa mellett legalább olyan jelentősége van az értelmezésben a Woolf-szövegek egymással való párbeszédének. Bár az értekezés törzsét a harmincas években írt négy kötetterjedelmű szöveg (*Flush*, *Az évek*, *Három adomány*, *Felvonások között*) értelmezése alkotja, szerepet játszanak a kisebb esszék, az esszé és a kispróza határán álló szövegek, a levelek, a naplóbejegyzések és a többi regény is. Ezeket a szövegeket azonban, amikor bevonom őket az értelmezésbe, nem valamiféle autentikus szerzői intenció vagy jelentés bizonyítására használom, hanem arra, hogy kimutassam a „Woolf” szerzői névvel ellátott szövegek közötti kapcsolódási pontokat. Nemcsak a Woolf-szövegek kapcsolódási pontjainak, hanem a Woolf-recepciónak a feltérképezésekor is leginkább a foucault-i értelemben vett „szerző-funkció” értelemben használom „Woolfot”, azaz diszkurzusként és diszkurzív tényként, amelyek az e szerzői névvel ellátott szövegek társadalmon belül létezését, cirkulálását és működési módját alapvető módon meghatározzák („Mi a szerző?” 127).

Annak ellenére tehát, hogy a disszertáció szerzőközpontú monográfia, nem veszi adottnak a szerző fogalmát, éppen ellenkezőleg: Foucault alapvetően diszkurzív gyakorlatok eredőjeként, diszkurzív tényként felfogott szerzőfogalmán túl számot vet azzal is, hogy – Elizabeth Grosz nyomán – mit jelent a szerzői, pontosabban a *női* szerzői aláírás a „szerző halála” és a dekonstrukciós szubjektum- és szövegfelfogás után. És bár nem tulajdonítok valamiféle esszenciális – avagy transzcendentális – lényegiséget a szerzőnek, a szöveg értelmezése feletti autoritást pedig végképp, egyetérték a szerzőnek (szerző-funkciónak) azzal a disszertációmban is alkalmazott értelmezésével, hogy a szerzői aláírás egyszerre van a szövegen belül és kívül (Grosz, „Nemi” 228), és mint olyan, nem egyszerűen Woolf tulajdonneve, hanem egyúttal

ennek az irodalomtörténeti értelmezésekkel telített névnek az idézése vagy ismétlése. Ez pedig igen produktív felfogás a történetileg radikálisan változó „Woolfok” irodalomtörténeti tartalmának és ezen tartalmak mögött meghúzódó esztétikai előfeltevéseknek, valamint a Woolf-szövegek közötti párbeszédnek a vizsgálatára egyaránt.

Az elemzésekben Catherine Belsey *Critical Practice*-ében megfogalmazott (és a mögötte meghúzódó elméletírók által megalapozott) értelmezésstratégiákat követem, mert Woolfnak a harmincas években írott szövegei – fent vázolt szövegjellemzőik miatt – különösen alkalmasak annak az állításnak az alátámasztására, hogy egyetlen szöveg sem tekinthető kizárólagosan állító („declarative”) vagy kérdező („interrogative”) szövegnek. Míg a harmincas évekbeli Woolf-szövegek azon tulajdonságai, melyek a felé az értelmezés felé vitték az olvasókat, hogy Woolf ekkor visszatért a realizmushoz, inkább „állító” szöveggént tételezik a szövegeket, az én olvasatom a „kérdező” szövegekre jellemző tulajdonságaira összpontosít: a szövegek réseire, elhallgatásaira, felfejtlen előfeltevéseire, (ön)reflexív mozzanataira. Ezen az alapvető értelmezési stratégián túl azonban olvasataim nem nélkülözik sem a genderérzékeny, feminista értelmezések tanulságait és belátásait, sem pedig az irodalomértelmezés kulturális fordulatának eredményeképp megnyíló értelmezési lehetőségeket.

A feminista és kritikai kultúratudományi szempontok, elméletek és módszerek bevonása az elemzésekbe ugyanakkor – akárcsak a „szerző-funkció” esetében – nem jelenti azt, hogy reflektálatlanul vonom be az elemzésbe a „valóságot”. Ellenkezőleg: az elemzésekben azt vizsgálom, hogy a szövegekbe beszüremkedő, azok határára mozgó kulturális konstrukciók miképpen eredői és eredményei egyszerre azoknak a szövegtípusoknak, melyeket Woolf újra „felkeres”, és melyek alapvetően hozzájárultak az angol irodalmi hagyományról alkotott fogalmakhoz. Ezzel a megközelítéssel vizsgálom a szövegek toposzait, és az ezek következtében létrejövő, a szövegekben hangsúlyosan megjelenő kulturális ikonográfiát. Ezen belül kiemelt helyet kap a Benedict Anderson-i elképzelt közösség és a Jan Assmann-i kulturális emlékezet fogalma, melyeknek segítségével részben értelmezni lehet a woolfi „kulturális fordulatnak” a tartalmát, mely a harmincas években lezajlott. Woolfnak ezt a kulturális reflexiókkal telített korszakát ugyanis kísérletnek lehet tekinteni, melynek során a woolfi szövegek a múlt (különböző diszkurzív formáinak az) értelmezése révén maguk is a hozzájárulnak a történelem – az irodalom- és kultúrtörténet –

szemiotizációjához, azaz részévé (és jelen esetben reflektáltan tudatos részévé) válnak annak a folyamatnak, amely az emlékezés révén megteremti a múltat. Ebben az értelmezési, hermeneutikai folyamatban Woolf esetében azonban éppen az az érdekes, hogy a harmincas évek szövegei egyszerre teremtik újra a megidézés révén – ha az assmanni logikát követjük: elkerülhetetlenül – az irodalmi-kulturális múlt mítoszát, miközben ki is kezdik azt, éppen a reflektált megidézés révén.

Woolf szövegei (köztük a harmincas években írottak is) azonban nemcsak kultúrszemiotikai elemzésre adnak általában lehetőséget, hanem – a megidézett diszkurzusok „neme” révén – a Toril Moi-i értelemben vett textuál-szexuálpolitikai elemzésre is (Moi, *Sexual/Textual Politics*). Mindegyik woolfi szövegnek az az egyik középponti kérdése, hogy miképpen jönnek a szövegek belső működése és intertextuális utalások révén a nemkonstrukciók, azon belül is hangsúlyozottan, Alice Jardine fogalmával, a *günézés*, „a nő” mint diszkurzus. Az ő felfogásában a *günéma* az olvasás, értelmezés eredményeképp jön létre mint rögzítetlen és végső identitás nélküli effektus, ami az ő értelmezésében összefügg a legitimációs válságban lévő narratívákkal is (Jardine 25), márpedig Woolf éppen az angol irodalmi hagyomány „legitim” narratíváit vonja kérdőre. Bár ennek a folyamatnak az is kétségtelen alkotóeleme, hogy a kulturális környezet (ön maga is mint diszkurzív konstrukció) kétségtelenül beszüremkedik a szövegekbe, az elemzésekben a hangsúly áttevődik kontextusról az irodalmi szövegek belső mechanizmusaira, egymás közötti dialógusára és a kulturális jelölőgyakorlatokra, melyeknek szoros olvasása révén feltárhatók a látszólag öltés nélküli szövegek hasadásai, rései, önellentmondásai és a kulturális gyakorlatok eredményeként létrejött, de rejtett előfeltevései.

Woolf szövegeinek a megidézett múlttal folytatott párbeszédét elemezve pedig arra is rámutatok, hogy irodalomtörténeti szempontból Woolf harmincas évekbeli szövegei az által a kettős gesztus által, hogy egyszerre idézik meg és nyitják is fel reflexíven a múltat, bele is illeszkednek egy, a harmincas években megjelenő tendenciába. A harmincas évek néhány regényére való kitekintés és a woolfi életmű korábbi szövegeinek a felvillantása révén nemcsak Woolf harmincas évekbeli szövegei válnak értelmezhetővé, hanem ennek a woolfi periódusnak a korszakhoz való viszonya, valamint felvázolható egy olyan Woolf-életmű is, melynek az abszolút hangsúlyai nem feltétlenül esnek egybe a modernista trilógiával.

## Szövegelemzések: másság és azonosság

A disszertáció által elemzett négy nagy szöveg (*Flush*, *Az évek*, *Három adomány*, *Felvonások között*) mind Woolf utolsó évtizedében, a *Hullámok* és Woolf halála között keletkezett. A négy szöveg között mind tematikailag, mind narratív, szövegszerkezeti megoldásaikban hasonlóságokat és párhuzamokat lehet felfedezni, de olykor még az is előfordul, hogy egy regényt egy másik szöveg részletének kifejtéseként is lehet értelmezni: a *Felvonások között* például ott találjuk csírájában *Az évek* egyik, szinte kivételesen nem Londonban játszódó jelenetében. És ugyan kérdéses lehet, hogy a *Három adomány*, Woolf legnyíltabban politikai, antifasiszta és pacifista nagyesszéje miképp kerül az elemzett szövegek közé, azonban tudván, hogy a végül *Az évek* és a *Három adomány* címen kiadott két szöveg eredetileg a *The Pargiters* munkacímet viselő, kísérleti esszeregénynek indult, amelyben a narratív szakaszok közé illesztett esszérészek reflektálnak az előbbiekre, és csak több évnyi munka után vált szét a két szöveg, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy a *Három adomány*nak helye van ebben a sorban. Eközben a *Három adomány* – antifasiszta polémia lévén – igen szorosán köthető a *Felvonások között*hez is, ugyanakkor a *Flush*nak a viktoriánus korszakot megidéző fiktív világára is reflektál, mint ahogy *Az évek* is, amely szintén az 1880-as években indul és a „jelenig” vezeti az olvasót. Szintén a „jelen” a narratív ideje a *Felvonások között*nek, melynek jellegzetesen woolfi, egy nap alatt lejátszódó cselekménye egy a reneszánszig visszamenő kultúr- és irodalomtörténetet idéz meg egy birodalomnapi falusi színjáték jeleneteiben, de csak azért, hogy – az egész korszak *mise-en-abyme*-jaként – a zárójelenetben a nézők a jelenben legyenek kénytelenek belenézni a shakespeare-i dráma-mint-tükör metaforaként funkcionáló, de ez esetben darabjaira töredezett és groteszk képet mutató tükörbe.

Azon túl, hogy a maga módján tematikusan is megidézi mindegyik szöveg a kulturális-irodalmi múltat, mindegyik szöveg olyan módon is referenciális szöveg, hogy a narratív hang, a beszélő pozíciója minden esetben reflektál önmagára, vagy explicit módon, szinte posztmodern önpozicionálással, vagy pedig egy bizonyos diszkurzív-narratív hagyományra és beszédmódra való utalásokkal. A *Flush*ban a narrátor egyszerre játszik az austeni etikettregénnyel és a (már részben Lytton Strachey által is szubverzíven átírt, és az ő átírására is utaló) életrajzzal mint műfajjal, miközben – *Flush*nak, Elizabeth Barrett Browning kutyájának a „tudatfolyamán”

keresztül – a leghíresebb woolfi modernista narratív technikára is reflektál. *Az évek*, melyben – a kritikai hagyomány szerint – Woolf visszatérni látszik a realista hagyományhoz, végleges formájában ugyan kevésbé formabontó, mint ha az eredetileg tervezett esszéregényt írta volna meg Woolf, azonban kísértetiesen jelen van benne a a *Hullámoknak* az a megoldása, hogy „közjátékok” szabdalják a szöveget. A *Hullámok* esetében az egynapos időkeret előrehaladtával a tenger hullámainak és a nap állásának a változása, *Az évek* esetében pedig – és mi lehetne ennél „angolabb” – pillanatnyi „időjárásjelentések”, utcaképek, térmontázsok állítják meg a narratívát és merevítenek ki egy pillanatot.

A *Három adomány*ban szinte posztmodern nyilvánvalósággal reflektál önmagára a narrátor, aminek során nemcsak az esszé mint – az angol kultúrában szintén nagy hagyományra visszatekintő – műfaj beszélőjeként pozicionálja magát, hanem hangsúlyosan olyan női beszélőként, aki (mind elvont, mind konkrét értelemben) eddig nem hallgattatott meg, és aki újként értelmezett pozíciójában, teljes jogú politikai szubjektumként épp azt a történelmi örökséget problematizálja, mely ezt a politikai megszólalási pozíciót mindeddig lehetetlenné tette a női szubjektum számára. Ez a női szubjektum ugyanakkor nem egyéni, hanem *kollektív* női szubjektum, ami kapcsolódási pontot teremt az esszé és az utolsó regény között, hiszen a *Felvonások között* egy közösségi eseményt idéz meg, de a jellegzetes woolfi egynapos keretben, amelyben paradox módon nemcsak az egyéni szubjektumok, hanem a közösség mint szubjektum is visszafordíthatatlanul fragmentálódik, annak ellenére, hogy emblemikus közösségteremtő napon zajlik a cselekmény: a birodalom napján. A közösségi szubjektumnak ebbe az egynapos narratív keretbe zárt széttöredezése pedig részben megidézi a modernista woolfi regényeket, melyek – egyféle olvasatban – a szubjektum konstruálódásának kérdése körül forognak, részben pedig annak átírása is azáltal, hogy a közösségi szubjektum (ki)alakulásának kérdését hangsúlyosan a kulturális-irodalmi hagyomány kontextusába – avagy tükrébe – helyezi és performatív konstrukcióként veti fel a műfaja révén a tizenharmadik századig visszamenő falusi színjáték és a nézőközönség kapcsolatának problematizálása révén.

A *Flush*, *Az évek*, a *Három adomány* és a *Felvonások között* a tematikus és narratív megoldásokhoz köthető kapcsolódási pontokon (s ekként hasonlóságokon) túl azonban természetesen önmagukban is rendkívül érdekes szövegek, melyek a maguk egyedi módján teremtenek fiktív világokat és szemiotizálják a kulturális-irodalmi

hagyományt. Ennek az emlékezés-értelmezés révén megteremtett múltnak a *Flush* az első példája a harmincas években, melynek deklarált (alcímbe megjelenő) formája – „életrajz” – önmaga is az emlékezés értelmező tevékenysége révén létrejövő múlt egyik paradigmatisz műfaja. A szöveg egyszerre veszi magát komolyan és reflektál parodisztikusan nemcsak az életrajzra, hanem a tizenkilencedik századi diszkurzusok egész rendszerére, amelybe beletartozik az austeni etikettregény lerontott-megidézett változata, a tudományos-értekező próza szoros logikai kapcsolatokra épülő, argumentatív műfaja (és annak kifordítása), a viktoriánus tudománytörténetre való reflektálás a jelen szemszögéből, de a viktoriánus – és ebből következően, elkerülhetetlenül a kortárs – lakásbelső és bizonyos külső terek politikuma és térszemiotikája is, mint ahogy olyan kétosztatúságok játékba hozása (és gyakran szubverzív átértelmezése) is, mint az „anyaország” és a birodalom. Ez a becsapósan rövid és kedves szöveg gazdag tárháza a narratív megoldások sokféleségének, melyekben ugyanolyan fontos szerepet játszanak az explicit módon kimondott és problematizált kulturális konstrukciók, mint az elhallgatások és a rések. Ezeknek az elemeknek a vizsgálatával fel lehet nyitni a szöveg textuálpolitikumát, amelyet a *Flush* nyilvánvaló cselekménye annyira elfedett, hogy a szöveg mindmáig a Woolf-korpusz legmarginalizáltabb szövege, pedig szoros olvasás eredményeként akár azt is lehet mondani: egyik középponti, és meglehetősen szubverzív kapszulája.

*Az évek* – bár szintén „londoni” szöveg, és szintén a viktoriánus korhoz nyúlik vissza, még ha annak kései szakaszához is – a *Flush*sal ellentétben komolyan veszi önmagát (nem paródia), és alapvetően két, a tizenkilencedik század elején és végén megjelenő regénytípust „keres fel”: a családregeényt és a történelmi regényt, de ebben is jelen van az austeni etikettregény és a woolfi modernista regény is. A szöveg mintha tudatosan akarná szemléltetni azt az assmanni tételt, mely szerint a múlt az emlékezés értelmező aktusa révén jön létre: az 1880-ban kezdődő cselekmény a jelenbe vezet, és a múlt a jelen perspektívájából jön létre, míg a jelen a múlt egyfajta eredője. Ez a fragmentált cselekményű és időszerkezetű, valamint főszereplő – és narratív fókusz – nélküli szöveg Woolfnál a történelem egyik diszkurzusának, a történelmi (család)regénynek az „elsajátítása”, ami már önmagában is fontos narratív gesztus. *Az évek*ben Woolf elmozdul a történelmi (család)regény megszokott elbeszélői módszereitől, sokszorosan széttördeli és ezáltal el is bizonytalanítja azt. Azon túl, hogy feladja a mindentudó narrátor pozíciójából fakadó bizonyosságot (nem tér vissza hozzá), a regény szinte rendszerszerűen számba veszi a tizenkilencedik

századi regények ikonikussá vált helyeit, többek között és hangsúlyosan az angol klubot és a polgári otthon nappaliját, de *Az évek*ben ezek a regényterek – ellentétben a tizenkilencedik századi szövegekkel – már nem tudják a magától értetődő természetesség és otthonosság látszatát kelteni.

A hagyományos regényterek kikezdése mellett azonban a regény új tereket is kérdőre von, amelyek közül a legfontosabb a városi utca, ez a nemi szempontból aszimmetrikusan konstruált tér, mely a regény elején a nők számára belakhatatlan. *Az évek* – paradox módon – azokat a műfajokat egyesíti ebben a történelmi (család)regényben, amelyek az angol irodalomtörténetben hagyományosan leginkább teret adtak a női narratíváknak, és míg történelmi (család)regényként megnyit bizonyos tereket a női narratívák előtt, megkérdőjelezi a hagyományosan női narratívák magától értetődő mivoltát, „lakhatóságát”. Ekképpen pedig nemcsak saját modernizmusára reflektál Woolf, hanem az angol regényhagyomány több műfajára és azok nemi kódjaira is, és hoz létre ezáltal *Az évek*ben egy olyan szöveget – és műfaji szövetet – melynek intertextuális sűrűsége egyúttal jelzi az akár kimondatlan, akár elmondott, akár elmondhatatlan, akár elmondható női narratívák kulturális szövevényét.

Esszé lévén, műfaja miatt a *Három adomány* helye ebben a dolgozatban akár meg is kérdőjeleződhet, azonban Woolfnál a műfaji határok, különösen a széppróza és az esszé között sokszor nehezen vonhatók meg. Példa erre, hogy a „Mr. Bennett és Mrs. Brown”, amelyet esszének szokás tartani, gyakorlatilag ugyanazokat a kérdéseket veti fel, mint az „An Unwritten Novel” („Megíratlan regény”), ráadásul szinte ugyanabba a narratív szituációba helyezve a narrátort, illetve a beszélőt: a vonatfülkében, ismeretlenekkel együtt utazás váltja ki mindkét esetben a cselekménybe ágyazott reflexiókat. A műfajok átjárhatóságára példa az esszéregénynek tervezett *The Pargiters* is. Ennek az „esszéfeléből” lett a *Három adomány*, mely magán hordozza nemcsak *Az évek*kel rokon tematikát, hanem a narrativizáltságot is. Az esszének van egy narratív kerete, de azon túl is sok, retorikailag gondosan felépített mininarratívából épül fel, melyek mindegyike hozzájárul az esszé alapkérdésének megválaszolásához: „Az Ön véleménye szerint miképp lehet megakadályozni a háborút?” (*Három* 5). Ehhez viszont számot kell vetni azzal, hogy miképp függ össze a háború a teljes angol társadalmi intézményrendszerrel, a haza, a nemzet fogalmával és mindennek nemi kódoltságával. Woolfnak ez a mind a narratív önreflexivitás, mind pedig kultúraértelmezés



szempontjából talán legradikálisabb szövege azonban nem ad biztos fogódzókat az olvasónak, illetve olyan sok rétegét érinti a társadalmi intézményrendszernek, és olyan érzékenységeket sért, merthogy a legalapvetőbb – és ezért adottnak vett, sokak szerint meg sem kérdőjelezhető – társadalmi és kulturális fogalmak és mítoszok újragondolására kényszerít, hogy az olvasó egy kibillentett, meglehetősen otthontalan és hazátlan világban találja magát, amelynek a belakása időbe telik.

A woolfi hattyúdal, a *Felvonások között* is az angol kultúra egyik otthonos terét, az ikonikussá vált angol vidéket, a természetközeli – természetes? – falusi és szinte premodern létmódot teszi meg az egynapos cselekmény színhelyévé. A szöveg azonban éppen a „természetes” fogalmát dekonstruálja, legyen bár szó a természetről vagy a természetesnek tekintett történelmi-irodalmi hagyományról. Bár a szöveg – a *Flush*hoz hasonlóan – még most is sokszor képes elhitetni olvasóival, hogy nosztalgikusan egy bukolikus-idilli (s ekként talán soha nem is létező) világba nyúlik vissza, melyet a jelenbe helyez ugyan, de a szöveg éppen a vidéki Anglia történeti-kulturális ártatlanságának mítoszáat idézi meg. Az én értelmezésemben azonban a szöveg a legelső mondatnál széttöri ezt a „természetes” (azaz konstruált) ártatlanságot, amennyiben egy szinte erőszakos képpel, a régi római út és a reneszánsz nemesi kúria nyomaira építendő szennyvíztárolóval felnyitja a történelmi múlt – a „természet” által szinte öltésmentesen elfedett – traumáit. A szöveget ebből a perspektívából értelmezve azt látjuk, hogy mind a falusi, birodalomnapi népünnepély színelőadásának a jelenetei, mind pedig a keretet adó narratíva: az előadásra való készülődés és az előadás kommentálása a szünetekben és utána egyaránt a traumatikus – önmagában is traumák következtében kialakuló tünetek nyomait hordozó, de egyúttal traumatizáló – kulturális-irodalmi-történelmi narratívák és diszkurzusok összességéeként is értelmezhető. Ekként pedig a második világháború kitörését előrevetítő, az utolsó „békebeli” birodalom napján játszódó cselekmény radikálisan átírja az idilli angol vidék toposzát, és ártatlanságát a kulturális diszkurzusok általi elkerülhetetlen – és elkerülhetetlenül traumatikus – írottággal helyettesíti.

Az elemzések alapján pedig létrejöhet „a másik Woolf” képe, melyet „más nézőpont, más mérce” (Woolf „George Eliot” 204)<sup>1</sup> jellemez, és új látószögbe helyezi Woolfnak a kritikai hagyományban eddig elhanyagolt harmincas évekbeli írásait, de

<sup>1</sup> Saját fordítás („the difference of view, the difference of standard”), az oldalszám az angol szövegre vonatkozik; a magyar fordítás kontextusában: „a szemléletbeli, az értékrendbeli különbözésről” (271).

nemcsak azokat, mert jelentős hangsúlyeltolódásokat hoz létre a woolfi életmű egészében, lakmuszpapírként láthatóvá téve az eddig a Woolf-korpusz margójára szorult szövegeket, s egyúttal reflektálva az életmű hagyományos magját alkotó trilógiára is. Ez az eltolódott hangsúlyú, új összefüggéseket és vonalakat létrehozó életmű-kép ugyanakkor az eddigi kritikai hagyománytól eltérő megvilágításba helyezi azt a viszonyt is, amely „Woolf”-ot mind a teljes irodalmi–kulturális hagyományhoz, mind pedig a harmincas évekhez fűzi.

### Fogadtatás: a harmincas évektől, a harmincas évekről

„Ebben a fejezetben azonban a feminizmus – avagy a militáns nőies érzékenység – tüskés régióin kell átkelnem, amihez – már ha beszélhetek ennyire kevésbé elegáns módon – Mrs. Woolf hátát választottam szállítóeszközként”<sup>2</sup> – ezzel kezdi a vorticista, antiliberalis és Bloomsbury-ellenes<sup>3</sup> Wyndham Lewis 1934-es könyvében (*Men Without Art*) a Virginia Woolfról írt fejezetet, majd így folytatja: „Biztos vagyok benne, hogy bizonyos kritikusok azonnal ellenem vetik majd, hogy Mrs. Woolf mérhetetlenül jelentéktelen – hogy csak afféle feminista jelenség –, és hogy manapság már senki nem veszi komolyan, [. . .] és hogy a feminizmus egyébként is halott ügy már” (335). Ez a megítélés ugyan a harmincas években sem számított kizárólagos pozíciónak Virginia Woolf fogadtatását illetően, mi több, Lewis leginkább ürügyként használta Woolfot önmaga retorikai pozicionálásához, azonban tünetszerűen jelez számos, ha nem is minden elemet Woolf recepciótörténetéből. Lewis szövege nem sokkal azután jelent meg, hogy Woolf kiadta a *Flusht*, az általam tárgyalt szövegek közül kronológiailag az elsőt, illetve Woolf ekkor már azon a szövegén dolgozott – a *The Pargitersen* –, amelyből később létrejött a harmincas évekbeli Woolf-szövegek két jelentős darabja, *Az évek* és a *Három adomány*. Lewis – meglehetősen dühös – kirohanása tehát sokat elárul arról a kritikai-kritikusi, illetve, Woolf szempontjából kritikus pillanatról-időszakról, amelyet Woolf harmincas évekbeli írásainak nevezek.

S ha Wyndham Lewis Woolfot használta retorikai kiindulópontként, én Lewist fogom használni kiindulópontként ahhoz, hogy a teljesség igénye nélkül bemutassak bizonyos tendenciákat a Woolf-kritikában, részben Woolf általános fogadtatására és kanonizációjára, részben pedig a harmincas évek szövegeinek kritikai visszhangjára vonatkozóan. A fenti Lewis-idézet ugyanis olyan aspektusokra összpontosít, amelyek

<sup>2</sup> Minden olyan esetben, amikor a szövegnek nincs hivatalos magyar fordítása, az idézeteket saját fordításban adom meg.

<sup>3</sup> Wyndham Lewis azért is ennyire ellenséges a Bloomsbury-csoporttal, mert pályája elején kapcsolatban állt a szintén „bloombsburys” Roger Fry esztétikája ihlette és Bloomsbury képzőművészek alkotta (többek között Vanessa Bell – Woolf nővére –, Duncan Grant) Omega műhellyel. Lewis azonban hamar szakított Bloomsburyvel, hogy aztán annál ellenségesebben forduljon ellenük. 1930-as könyve, a *The Apes of God* a kortárs londoni irodalmi élet szatirikus képét nyújtja, melynek középpontjában a Bloomsbury-csoport és a Sitwell család áll (Bradbury 194). Bloomsbury-ellenessége általános liberalizmusellenességgel kapcsolódott össze, ami szélsőséges – a fasizmussal szimpatizáló – politikai irányba vitte. 1931-ben megjelent *Hitler*-könyvének Hitlerre vonatkozó pozitív állításait még Hitler hatalomra jutása után sem gondolta újra.

évtizedekig jelen voltak a Woolf-recepcióban. Akármit jelentsen is Lewis értelmezésében a „militáns nőiesség”, Woolf szövegeinek „nőies” mivolta mint probléma sokáig kísértett, mint ahogy az a – mai perspektívából meglepő – állítás is, miszerint „Mrs. Woolf mérhetetlenül jelentéktelen.” De nem kevésbé volt problematikus Woolf feminizmusa sem, legalábbis ameddig és ahol ezt a kifejezést negatív konnotációk (és előítéletek) kísérték, és kísérik még most is bizonyos kritikai kontextusokban. Ráadásul ezek a kritikai ítéletek (avagy kifogások) többnyire egymást erősítették: kimondva vagy kimondatlanul épp azért tartották sokáig – ha nem is mérhetetlenül, hanem aránylag – *jentéktelen* írónak Woolfot, mert szövegeinek nagy része „*nőies*”, akármit értsünk is ezen a kifejezésen.

Wyndham Lewis fejezetkezdő mondata azért is tanulságos, mert teljesen nyilvánvalóvá teszi azt, amit sok későbbi kritika el akar fedni, önmagáról nem akar bevallani: hogy a kritikus mindig egy bizonyos pozícióból beszél (a Donna Haraway-féle szituációba ágyazott tudás pozíciójából), még akkor is, ha elvekre, elvont és egyetemes értékekre, esztétikumra hivatkozik. Ebből a szempontból a Woolf-recepció sokféle változatát vonultatja fel annak, hogy a kritikus pozíció miképpen befolyásolja egy író vagy szöveg megítélését. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy bemutassam a Woolf-recepció jellegzetes tencenciái, pozíciói mögött rejlő kimondott vagy kimondatlan előfeltevéseket, különös tekintettel arra, hogy az adott pozíció és megítélés miképp befolyásolta a harmincas években írt woolfi szövegek recepcióját, mi több, sok esetben láthatóságát (pontosabban láthatatlanságát).

### Woolf, a (*női*) modernista

Hogyan is írható tehát le az a pozíció, amelyből Wyndham Lewis megszólal, azaz mi a tétje annak, ahogy beszél? Két fő célpont körvonalazódik Woolf-kritikájában, de mindkettőnek az alapmetaforája a „szalon”, ami a kifinomult (s ekképp, Lewisnál: erőtlén) nőiességet, valamint az elitista irodalmat (másképp fogalmazva: magasirodalmat) és intellektualitást jelenti, abba beleértve – James Joyce kivételével – a modernista kísérleti prózát. Lewis szövege mesterpéldája annak, miképpen csúszik egyik fogalom a másikba, hogy a metaforák és jelzők révén miképp jön létre egy olyan, látszólag sima szövegfelszín, mely bár saját alapállítását sem bizonyítja, mégis meggyőzően hat, és rájátszik bizonyos – jelen esetben maskulin és

antielitista – előítéletekre. Annak ellenére, hogy a kezdőmondat feminizmusról és militáns nőiességről szól, ezáltal hatáskeltő ügyességgel megszólítva azokat, akiknek a számára akár mindhárom szó, akár csak közülük egy vagy kettő önmagában is problémás (avagy ellenséges érzelmi töltésű – és a „militáns” szóval kapcsolatban például nem tűnik túlzásnak ez a minősítés), a szöveg sem Woolf feminizmusával nem foglalkozik – pedig tehetné –, sem azt nem fejti ki, hogy miképpen tartozik össze a nőiesség és a militánság. Épp ellenkezőleg: a kezdő mondat is konnotációk egymásra és egymásba csúsztatásának iskolapéldája. A militáns mint jelző ugyanis – annak ellenére, hogy formailag csak a „nőiesség” szó jelzője – épp úgy beleszűrődik a feminizmus szóba is, minek következtében a „militáns nőiesség” – mint egyébként igen nehezen értelmezhető jelzős szerkezet – vagy a feminizmussal válik azonossá, vagy egy újfajta, de mindenképp ijesztő, hiszen „militáns” formája a nők felől (a kétosztatóság logikájából fakadóan nyilvánvalóan a férfiak irányába) érkező veszélynek és veszélyeztetettségnek tűnik, ami az első világháború utáni férfigeneráció egyik alapélménye volt.<sup>4</sup>

Az indító mondat premisszaként kezel két állítást: az egyik, hogy Woolf feminista és „militánsan” nőies, a másik pedig az – még ha „bizonyos kritikusok” szájába adja is az ellenvetést Lewis –, hogy Woolf „mérhetetlenül jelentéktelen”, mi több, a kettőt össze is köti, hiszen a jelentéktelenséget burkoltan épp ezzel magyarázza: „csak afféle feminista jelenség”. Noha Lewis szerint a közvélekedés azt állítja, Woolf jelentéktelen, ő mégis úgy érzi, írnia kell róla, mégpedig mint feminista írónőről, ezáltal úgy tesz, mintha fel akarná értékelni (hiszen méltónak tartja arra, hogy írjon róla). Ugyanakkor ezt a saját maga által teremtett retorikai teret arra használja, hogy éppen annak a veszélyességére mutasson rá, amit ő Woolf lényegének tart: a „militáns nőiesség”-re, amely a maga paradox avagy oximoronikus módján az életerős férfiasság energiáit csapolja meg. Woolfnak a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” című esszéjét használja fel arra a célra, hogy kimutassa Woolf modernista írói programjának „mesterkélttségét”, és azt, hogy szerinte Joyce-szal és az ő remekművével ellentétben Woolf szövegei „csinos kis szalondarabok”, melyeket „hozzájuk illő sápatagság és egyfajta rendezetlenség” jellemez (Lewis 334). Az

<sup>4</sup> Elég itt utalni az első világháborút követő elveszett nemzedék szexuális metaforákban is megmutatózó (pl. impotencia) életérzésére, vagy arra, hogy akár T.S. Eliot *Prufrockja*, akár D.H. Lawrence bizonyos regényei (többek között a *Szülők és szeretők* vagy a *Szerelmes asszonyok*) azt problematizálja, hogy a kulturálisan évszázadokig adottnak vett férfitest és férfivágy miképpen veszi el ezt a megkérdőjelezhetetlen, problémátlan potenciálját (a *Prufrockról* ilyen szempontból kissé részletesebben ld. Séllei, *Mért félünk* 33.).

természetesen a legkevésbé sem zavarja, hogy ez a szembeállítás éppen annak a Woolf-esszének mond ellent, amelyre mint az erőtlen szalondarabok elméleti, programadó darabjára hivatkozik, hiszen Woolf ebben az esszében éppen Joyce-ot tartja a Lewis által mesterkéltnek tartott (sápatag és rendezetlen) modernista (György-kori) próza fő képviselőjének. Ráadásul Lewis teljesen figyelmen kívül hagyja a több mint egy évtizeddel azelőtt írt esszé legfontosabb elemét, azt, ahogyan Woolf ebben az esszében értelmezi a rendezetlenség és fragmentáltság fogalmát, az edwardiánus próza bizonyos jellemzőivel szembeállítva.<sup>5</sup>

De nemcsak magának Woolfnak a szövegeit illeti hasonló jelzőkkel, hanem általában „Bloomsbury”-nek is tulajdonítja azt a „káros” hatást, amelynek következtében bizonyos írás- és festészeti technikák „általánosan elismertté váltak” képviselőik révén, ami pedig, „[s]zükségtelen is mondani, mennyire hátrányára vált bármiféle *életerős* megnyilvánulásnak a művészetek terén; hiszen az efféle ember fáradságot nem kímélve arra törekszik, hogy elfojtson bármit, ami felette áll a »szalon« mércéjének” (Lewis 335 – kiemelés tőlem). A két kiemelt szó, az „életerős” és a „szalon” kétértelműsége – a korábbi, a „csinos kis szalondarabok” kifejezéshez tapadó és a szavakba beszűrődő feminin konnotációkból fakadóan – egyszerre idézi meg a kifinomult, felső-középosztálybeli elittel szembeni (osztály)ellenállást és az életerős férfiasság és a sápatag, mi több, a férfíúi életerőt szinte vámpír módjára kiszívó-elfojtó szalon-nőiességet.

A nőiesség fogalmát azonban (legyen az militáns vagy sem) Lewis még tovább értelmezi, és felvonultatja a negatív előítéletek – és az azt tápláló részben kulturális, részben tudattalan képzetek – egész sorát. Proustot sem kímélve ekképp „érvel” (és ebben a rációnak és objektivitásnak már nyilván semmi szerepe nincs): „Egy kissé vénlányosak, úgy vélem, a Proustok és al-Proustok. És amikor két vénkisasszony – vagy vénkisasszonyok egy csoportja – összeaszik és összegyűlik, egymás fülébe kuncognak és finoman kacarásznak” (336). A mondat fő figurájának megválasztása, a társadalom által szinte páriaként kezelt vénlány, akinek sorsa elkerülhetetlenül az összeaszás, hiszen nem tudta beteljesíteni „biológiai funkcióját”, az anyaságot (ami az esszencialista nemfelfogás szerint a nő egyetlen érvényes és célvü hivatása<sup>6</sup>), a nőiesség előző képek által megidézett negatív konnotációin túl

<sup>5</sup> Arról nem beszélve, hogy maga a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” a legkevésbé sem feminin hangvételű esszé: épp ellenkezőleg nagyon is határozottan (militánsan?) áll ki a modernista prózafordulat mellett.

<sup>6</sup> A Wyndham Lewis-i pozícióból szólal meg pl. D.H. Lawrence két rövid, az esszé és a széppróza határán játszó írása is: „Cocksure Women and Hensure Men” és „Matriarchy”.

egyúttal még a céltalan (avagy öncélú), társadalmilag haszontalan, szinte torz élet képét is rávetíti Woolfra, Bloomsburyre és általában a modernista prózára.

A vénkisasszony (avagy vénlány) alakjának megidézésével utal arra a tizenkilencedik század közepéig visszavezethető és a rögzült nemi szerepek változásából adódó kulturális válságra, melynek során – mint Pauline Nestor rámutat – megszorodnak az angol újságokban az effajta kérdések: Mit tegyünk vénkisasszonyainkkal? Mennyire lehet megbízni a nőkben férfi felügyelet nélkül? Milyen mértékben tekinthető egészségesnek a nők egymás közötti kapcsolata? Egyáltalán képesek-e a nők saját nemükön belül barátságra? (4, 7) Ezek a kérdések – és a vénkisasszonylét mint diszkurzív tény – abból eredtek, hogy az 1850-es évek elején megnövekedett a „felügyelet” – azaz szoros családi kontroll – nélkül élő egyedül álló középosztálybeli nők száma Angliában. Ez a társadalmi-kulturális jelenség kétféle reakciót váltott ki: a nevetség szinte közhelyes tárgyává tett vénkisasszonyokat részben marginalizálták a kinevetés révén, részben viszont épp ez a válság tette egyértelművé, hogy a vénkisasszonyok léte destabilizálja a rögzítettnek (és természetből adott) hitt nemi szerepeket, s ekként a marginalizált vénkisasszonyok kinevetése egyúttal annak tudattalan bevallása is, hogy akár (verbális) agresszió révén is távol kell őket tartani, mert „veszélyesek”. Amikor tehát Lewis a vénkisasszonyok képét vetíti rá nemcsak Woolfra és a Bloomsbury-csoportra, hanem az egész modernista prózára, akkor azon túl, hogy ezáltal a nőiesség fogalmát újabb jelentéssel gazdagítja, a nőiességet egyszerre teszi nevetségessé és állítja be veszélyesnek is, amely ellen védekezni kell.

Lewis „érvelésében” tehát a fogalmak fokozatos, szinte észrevétlen, ugyanakkor nagyon hatékony (mert hiszen a tudattalan szintjén is játszó) elcsúsztatása és összemossa figyelhető meg, a feminizmustól és a militáns nőiességtől kiindulva a szalonon, az erőtlenségen és a sápatagságon át a vénlány – többféleképp is értelmezhető és kulturális konnotációkkal terhelt – figurájáig. A végkövetkeztetésként létrejövő „énpozíció” ezek után nem is meglepő:

Meglehetősen remegő térdekkel – és úgy érezve: tojásszönyegen tapodok – ragadtam meg ebben a fejezetben szarvánál fogva a tehenet, és tettem szóvá azt a kérdést, hogy milyen szerepet játszott a nőies elme – és azok a mélyen

nőiessé lett elmék is, melyek technikai értelemben nem a „hímzőnők”<sup>7</sup> oldalán helyezkednek el – a jelenlegi kritériumok felállításában. Tizenöt évig tartottam ki ebben a számomra fojtogató atmoszférában. Úgy éreztem magam, mint a partra vetett hal, teljesen idegenként állva az összes körém épített mérce előtt. Képességeim legjavát használva védtem magam azon hatások ellen, amelyeket alakulóban lévő és fordított, zsarnoki ortodoxiának éreztem. (Lewis 337)

Lewis kétségtelenül szélsőséges álláspontot képvisel Woolffal szemben, úgyannyira, hogy a Woolf-recepció kritikai hagyatékának szerkesztői egyenesen az „Egy ellenség” címet adták a neki szentelt fejezetnek, azonban a Woolf képviselte esztétika elleni kirohanása (ne feledjük: épp tizenöt évvel Lewis könyve előtt jelent meg Woolf első programszerű modernista esszéje, a „Modern próza”) pusztán csak nyilvánvalóvá teszi a kritikai ítéletek és metaforák mögött megbúvó, és nagyon is elterjedt előfeltevéseket. Ha ebben az esetben a nőies „hímzőnők” „fordított” esztétikai ortodoxiát hoznak létre, akkor abból nyilvánvaló, hogy a nem fordított (azaz „normális”) esztétika ennek épp az ellenkezője: férfias, annak minden, az esszében fel-felbukkanó konnotációjával együtt (erőteljes, életerős, stb.). És talán ezen a ponton az is kiderül, miképp lehet a nőies egyúttal militáns is, legalábbis a Wyndham Lewis-i szemszögből: úgy, hogy zsarnoki elvnek vagy sajátosságnak érzékeli, amely ellen minden idegszálával küzdenie és védekeznie kell.

Lewis szövege tehát „elárulja” magát, ellentétben a Woolf-recepció más, mértékadóvá vált szövegeivel, melyek azonban hasonló metaforák révén működnek, és hasonló előfeltevéseken alapulnak, csak ezt jobban képesek palástolni, egyetemes esztétikai értékek álcája mögé bújtatni. És ebben a fogadtatási-kanonizációs folyamatban a kihagyások legalább olyan sokatmondóak, mint a kimondott ítélezések. Azon akár meg sem lepődhetnénk, hogy F.R. Leavis, a huszadik század közepének legnagyobb befolyásra szert tevő kritikus, az angol irodalom, azon belül a próza egyik fő kanonizálója, meglehetősen Bloomsbury- – és ekképp Woolf- – ellenes nézeteket képviselt, egy a Wyndham Lewisétől teljesen eltérő pozícióból szintén elitistának tartva őket. Az angol próza nagy hagyományát megteremtő, kanonizáló

<sup>7</sup> A szöveg a „distaff” kifejezést használja, amely egyszerre jelenti a női munka egyik szimbólumát, a guzsalyt és magát a női munkát. Mivel magyarul a guzsaly mint metafora kevésbé alkalmas ennek a kifejezésére, a „hímzőnő”-t választottam, amely konkrét metaforaként közel áll a „guzsaly”-hoz, de Lewis esszéjének szelleméhez is (a hímzés mint túlfinomult, s ekként értelmetlen és női „szalonmunka”).



monográfiájába, melynek egyébként is nagyon szűk a fókusza, Woolf nem fért bele. Leavis számára a *The Great Tradition* narratíváját Jane Austen, George Eliot, Henry James, Joseph Conrad és D.H. Lawrence alkotja. Igaz, később Charles Dickensszel is bővítette a saját maga által felállított kereteket egy kései monográfiában (1970), és Dickens hiányára ő maga is reflektál a *The Great Tradition* bevezetésében (18–19), mint ahogy mások hiányára is: Trollope, Gaskell, Thackeray, Meredith, Hardy, Woolf (Leavis 9) vagy Joyce (Leavis 26). Ezen túl a bevezetéshez írott megjegyzésében („Note”) kitér arra, hogy a Brontë-nővérek közül Emily Brontët ő is géniusznak tartja. Emily Brontë azonban – tegyük hozzá: valóban – nem fér bele a *The Great Tradition* koncepciójába, és nagysága jelentőségét Leavis pusztán abban látja, hogy radikálisan szakított mind a Walter Scott-féle romantikával, mind pedig a tizennyolcadik századból eredeztethető realista hagyománnyal. Azonban mivel szerinte csak jelentéktelen „kisebb” művekre volt hatással, az *Üvöltő szelek* nem fér bele a leavisi kánonba, megmarad – Leavis szerint – „afféle szórakozásnak” (27).

Emily Brontë kizárása és általában a leavisi kánon „szereplőinek” igen csekély száma kellőképpen jelzi a keretkonceptió szűkre szabott mivoltát. Leavis felfogásának leglényegesebb eleme, hogy az általa a „nagy hagyományba” tartozónak vélt írók „mindegyikét az különbözteti meg, hogy alapvető képességük van a tapasztalásra, megvan bennük az élet iránti tiszteletteljes nyitottság, és a nyilvánvaló erkölcsi intenzitás” (9). És miközben beleillenek az őket megelőző hagyományba (George Eliot például Jane Austenre épít, Henry James pedig George Eliotra), „új dolgokat, új fejleményeket dolgoznak ki”, de ezt mindig a „valóság” tükrében teszik. Ahogy Lawrence-szel kapcsolatban fogalmaz: „ahogy ezt ő mint az élet rendkívül tudatos és intelligens szolgájaként szükségesnek látta” (Leavis 24). Ebből az alapállásból természetesen nem nehéz eljutni ahhoz a – mostanra meglehetősen kérdésessé vált – állításhoz, miszerint Lawrence „a forma, módszer és technika nagyon bátor és radikális megújítója”, és egyúttal szinte teljesen kihagyni az angol modernista próza igazi megújítóit: Joyce-ot és Woolfot. De ha túllépünk a prózatechnikai újításon mint önmagában vett esztétikai értéken, a modern kutatások tükrében – és ez ennek az értekezésnek is az egyik alapállítása – az is egyre nyilvánvalóbb, hogy Woolfnak, még ha nem is közvetlen, reflektálatlan módon, sokkal több köze volt ahhoz, amit „valóság”-nak lehet nevezni, akármennyire valóságtól elrugaszkodottnak tartották sokáig, illetve annak a bizonyítását is megkísérlem, hogy Woolf szerves részét képezi az angol próza fejlődésnarratívájának:

a harmincas évekbeli írásaiban nemcsak támaszkodik a Leavis által is felvázolt prózahagyományra, hanem még reflektál is rá.

Leavis azonban kikerülhetetlen, ha az angol prózahagyományról beszélünk, mert – mint Bényei Tamás megfogalmazza az F.R. Leavisről írt fejezet összegzéseként:

[. . .] hatása évtizedekig érezhető az angol regényről írott kritikai elbeszélések narratív szerveződésében [. . .]. E narratívák egyben az „angol regény” vagy az angol regénydiskurzus termelésének egyik legfontosabb, folyamatosan íródó és újrainódó módozatát testesítik meg, s leghatásosabb változataikat – jelentős részben Leavis el nem múló hatásának köszönhetően – egészében véve máig az angol ideológia túlsúlya jellemzi. (*Ártatlan* 69)

Bényei azt is hozzáteszi: „Leavis retorikájának van még egy nyíltan ugyan soha nem hangoztatott, de retorikájában mindvégig ott kísértő eleme, amely összekapcsolódott az ötvenes évek retorikájával: az angol hagyomány alapvető férfiasságának hangsúlyozása” (*Ártatlan* 68), aminek egyik kézzelfogható eleme, ahogy „Forster »vénkisasszonyos prózáját« emlegeti” (*Ártatlan* 68). Utóbbi szinte tükörképe annak, ahogy Wyndham Lewis Proustot és az „al-Proustokat” minősíti, ami kettejük szinte homlokegyenest eltérő politikai álláspontját tekintve akár képtelenségnek is tűnhet, azonban kellően szemlélteti az angol kultúra – beleértve a kritikai narratívákat is – genderkódoltságát (avagy maskulin előfeltevéseit), ami nem könnyítette meg Woolf kanonizációját.

Ennek fényében azon sem lepődhetünk meg, hogy Woolf kimaradt Dorothy van Ghent szintén korszakos, részben az amerikai új kritika által ihletett, de nyilvánvalóan a leavisi narratívára, elvekre és értékekre építő – és egyébként kiváló – elemzéseiből is (*The English Novel: Form and Function*), pedig ő a (pre-)modernisták közül már Joyce-nak is helyet adott Henry James, Joseph Conrad és D.H. Lawrence mellett. Mivel Van Ghent a regényt mint „esztétikai egészet” tekinti, az ő koncepciójába tökéletesen beleill(het)ett volna Woolf, de az írók közül csak a Leavis által nagyra tartottak: Jane Austen, Emily Brontë és George Eliot egy-egy regényét elemzi, mégpedig talán éppen a tanulmánygyűjtemény azon leavisi gyökerei miatt, melyet ő maga így fogalmaz meg: „a regénynek igazolnia kell az étellel való kapcsolatát” (viii–ix), s ekképp monográfiájának is „a valóság mint orientációs pont

adja fő bizonyosságát” (ix). Márpedig Woolfot ebben a kritikai korszakban nem a valósághoz való viszonya miatt értékelték.

Van Ghent kötetét kissé megelőzve jelent meg Richard Churchnek az angol prózatörténet szinte egészét felölelő kismonográfiája (címében: *The Growth of the English Novel* mintha Ian Wattot előlegezné meg: *The Rise of the Novel* [1957]), amely szinte üdítő kivétel a leavisi narratívához képest, hiszen az alapvetően realista hagyománnyal és morális elkötelezettséggel szemben Church „a szimbolikus ábrázolás képességét hangsúlyozza (1) és úgy véli, épp az olyan regények, mint az *Üvöltő szelek* vagy Woolf *Hullámokja*, melyek nem illenek bele a leavisi koncepcióba,

emlékeztetnek bennünket arra, hogy a regényíró több és nemesebb eredettel rendelkezik, mint a születések, halálok és házasságkötések pusztá lejegyzője; hogy a szavaknak és azok zenéjének a misztériuma érdekli, és olyan események, melyek valami magasabb rendű dolgot képviselnek annál, mint amit a mi társadalmi értelmünk elképzelni képes. (Church 2)

Szimbólumokra, képekre összpontosít, és magát a monográfiát is egy kép köré rendezi: a fa növekedésének (valljuk be: nem túl eredeti) képsorára építi fel fejlődésnarratíváját, melyben Woolf is, de rajta kívül sokan mások is (mint a Leavis által sosem emlegetett Dorothy Richardson és *Pilgrimage* [„Zarándoklat”] című tizenhárom kötetes tudatfolyamregénye) sokkal könnyebben megtalálják a helyüket, illetve sokkal összetettebb összefüggésrendszerbe helyeződnek.

Church jellemző módon Woolfnak csak a *Hullámokját* említi és elemzi röviden, viszont kiválóan rátapint a regény legfontosabb vonásaira: arra, hogy a kísérleti próza olyan állomása, amelyen túl valószínűleg nem is lépett még senki (esetleg Joyce), és hogy a korábbi regényekhez képest itt a tudatfolyamtechnika nem az egyéni tudatra fókuszál, hanem egy kisebb közösségre, s ezáltal válik „sok részből álló fugává”, miközben a többi regényéhez hasonlóan ez is megőrzi a líraiságot, ám egyúttal éles, világos és pontos is maradt: „a nyelvi forma hangsúlyos érthetősége” jellemzi (Church 173). Van egy visszatérő jelzője, amelyet Woolf szinte minden említésekor használ: „kifinomult” („exquisite’ [64, 152, 173]), melynek kétszer pozitív jelentése van, az első említéskor azonban – szinte tudattalan elszólásként – szinte a lewisi–leavisi pozíciót visszahangozza, méghozzá reflektáltan: „A

»kifinomult« jelzöt manapság [. . .] az érzékeny és túl-idegesen kimunkált művekre alkalmazzuk, mint amilyenek Mr. E.M. Forsteréi és Virginia Woolféi» (64) – azaz a Bloomsbury prózaírókra. Ez az elszólás azért érdekes, mert Church koncepciójába valóban beleillik Woolf, és szövegei közül is azt elemzi, amely a legkevésbé „leavisi”, azonban épp a kifinomult és a „túl-ideges” összekapcsolása jelzi, hogy mennyire nehéz olyan diszkurzív keretet létrehozni még az angol próza kritikai narratíváin belül is, amely nem negatív módon láttatja Woolf életművét.

Ekkor, az ötvenes évek táján kezdtek megjelenni az első, a teljes életművet felölelő Woolf-monográfiák is,<sup>8</sup> illetve az olyan monográfiák és irodalomtörténetek, amelyekben komolyabb fejezetet szentelnek Woolfnak. Az egyik legkorábbi Woolf-monográfia, Joan Benneté, (*Virginia Woolf: Her Art as a Novelist* [1945]), mai szemmel nézve is igen értően és érzékenyen elemzi a woolfi teremtett világot, a regényformákat, az elbeszélőtechnikát, a markáns narrátori hang eltűnését, a szereplők sokszoros tükrözöttségét a többi szereplő tudatában és a szereplők ezáltal létrejövő összetettségét, az idő- és térkezelést, a lezáratlanságot, a töredezettséget, és Woolfot általában is elhelyezi a modern próza történetében. Elsősorban a „trilógia” darabjait elemzi, de utal a *Jacob szobájára* és *Az évekre* is, valamint külön fejezetet szentel a *Felvonások közöttnek*: utóbbi egészen különleges bánásmódban részesül, hiszen az előbbieket a fejezetekben szétszórva elemzi, míg a *Felvonások közöttet* önmaga keretein belül, és az életmű szerves részének tekintve, amennyiben szerinte ebben a szövegben Woolf visszatért a fegyelmezett, zárt szerkezethez. Jelentőségét pedig abban látja, hogy „a tapasztalatok, egymással való szembeállításuk révén, egymásra is új fényt vetnek, mint ahogy a visszatérő képek, szimbólumok és – itt talán még inkább, mint más szövegeiben – a ritmusváltozatok is (Bennett 131).

Woolf kanonizálásához azonban Joan Bennetnél sokkal hatékonyabban járult hozzá David Daiches, valamint Frederick R. Karl és Marvin Magalaner: előbbi *A regény és a modern világ* című, magyarra is lefordított kismonográfiájával (1960 [1978]), utóbbiak pedig az *A Reader's Guide to Great Twentieth-Century English Novels* (1959) című kötetével. E két kötet jelentősége abban áll, hogy Woolfot nem önmagában tárgyalják, hanem beillesztve a modernista (huszadik századi) próza

<sup>8</sup> A korai, de Woolf halálát követő monográfiák közé tartozik R.L. Chambersé (1947) és Bernard Blackstone-é (1949) is. Érdekes módon már a harmincas évek közepén, Woolf életében (és utolsó regényei megjelenése előtt) elkészült két monográfia róla: Winifred Holtbyé (1932) és Ruth Gruberé (1935). Mivel mindkettő problematizálja Woolfnak mint írónőnek a szerepét, erre a két monográfiára később térek ki.

vonulatába, ekképp részben ellensúlyozva, átírva az F.R. Leavis-i modernista kánont. Mi több, mindhárman olyan szerzők, akik nemcsak hatalmas kritikusi hagyatékot hagytak hátra, hanem szerkesztői-kritikusi munkájuk – azon túl, hogy a közvetlen szakmának szólt – a művelt közönséget és az egyetemi hallgatókat is megcélózta. Azaz munkásságuk igen nagy részben hozzájárult ahhoz – mind irodalmi szöveggyűjtemények szerkesztése révén, mind pedig a szövegekhez írt akár nevükben is „reader’s guide”-nak nevezett, tanuláshoz is kézikönyvként, tankönyvként használható kötetek révén –, hogy létrejött az angol irodalom modernista kánonja.

Daiches monográfiájának első változata még Woolf életében, 1939-ben jelent meg, és Daiches maga is elhamarkodottnak tartotta (Bécsy, „Utószó” 240), így 1959-ben megjelentette az átdolgozott változatot, amely alapvető kézikönyvvé vált az idők folyamán. Fontos váltásnak is tűnhet, hogy Daiches az elemzett négy angol modernista regényíró közé – Conrad, Joyce és Lawrence mellé utolsóként – Woolfot is beveszi. *A regény és a modern világ* mégis ambivalens Woolf kanonizációjának szempontjából. A már Woolf kortárs recepciójában is feltűnő elemek, mint a jelentéktelenség, nőiesség, illetve a jelentéktelenség *mert* nőiesség Daichesnél nyeri el azt a formáját, amelynek alapján elismerték ugyan Woolf narrációtechnikai újításait, azonban hosszú ideig az angol irodalomtörténetben sem tartozott a nagy mesterek közé. Daiches – mértékadó irodalomtörténészként – a maga határozott értékítéletével ezt állítja: „Virginia Woolf a regényírás második vonalához tartozik” (*A regény*, 210), mert bár *semmitmondónak* tartja azt a vádat, hogy „Virginia Woolf munkássága a gondtalan időtöltés művészete”, mégis *igaznak* véli azt (208 – kiemelés tőlem). Szerinte az író „a lírai költészet eszközeivel rendkívül gazdag jelentésű szimbolikus események és álmokképek rendszerét építi ki, s ezt olyan prózában közvetíti, amelynek szuggesztív felhangjai és erőteljes ritmikája” van (9), így „Woolf hatásának alapja [...] műveinek hangulati értéke” (208), azaz szövegeinek az a képessége, hogy „fogékony, álmatag bódulattal hatnak,” és látszólag ismerős hangulatok révén „új tudás felé kormányoznak” (209). Ez a látszólag pozitív megjegyzés azonban ennek a „tudásnak” a milyenségére vonatkoztatva már a visszájára fordul, hiszen Daiches szerint „Virginia Woolf ahelyett, hogy kitágítaná, leszűkíti a jelentőség fogalmát”, márpedig „[h]a egy regényíró ilyen leszűkített értékrenddel dolgozik – folytatja –, vállalnia kell a kockázatot, hogy műveinek hatását is csökkenti vele” (209).

Való igaz, hogy Woolf több kis- és nagyesszéjében, például a *Saját szobában* is amellet érvel, hogy el kell mondani a névtelenek (a nők) megíratlan, láthatatlan

élettörténeteit, melyek nem kaptak helyet a történetírás lapjain, hiszen e történeteknek teljesen más a létmódja: „valahol szanaszét szórva” találjuk meg őket (*Saját szoba* 64), s ekképp jelentéktelennek tűnnek. Woolf azonban mind modernistaként, mind feministaként a nem kanonizált, a rejtett, a fragmentált, a mindeddig láthatatlan *újfajta* megjelenítése mellett állt ki, illetve épp az volt legfőbb törekvése, hogy olyan tartalmak számára is kialakítsa a narratív kereteket, amelyek nem fértek bele a hagyományos beszédmódokba. Így érvel „A modern próza” című esszéjében is: „[n]e higgyük el vakon, hogy az élet teljesebben létezik abban, amit általában nagynak szokás nevezni, mint abban, amit általában kicsinek” (486). Mivel Woolf tudatosan vállalta a „hagyományosan” jelentéktelennek tűnő jelenségek átértékelését, a jelentőség fogalmát – a Woolf-kritika uralkodó alapállását egészen a hatvanas évek végéig képviselő Daiches idézett véleményével ellentétben – nem leszűkítette, hanem kitágította a „kicsi” beemelésével a prózába, s a „kicsi” nála sok esetben – kimondva vagy csak beleértve – egyúttal „női” is. Daiches azt tartja „az író nő jellegzetes gyengéinek”, hogy „hajlamos rá, hogy mindent, még az élet legsúlyosabb dolgait is légiessé finomítsa” (235). Viszont épp emiatt – nőies kifinomultsága, „a lényegre”, az élet súlyos kérdéseire való koncentráció hiánya miatt – tartották sokáig „kismesternek”, akinek a kritika nagyra becsülte ugyan elbeszéléstechnikai megoldásait, prózájának világát azonban már korántsem annyira: ezért lehetett Mrs. Dalloway alakját sokáig a problémátlan, s ekként felszínes, felsőközéposztálybeli lét megtestesítőjeként látni.

Daiches nemcsak általános értékítéleteiben hangoztatja Woolf másodrendűségét. Szerinte Woolfnak a „világa is jóval szűkebb, mint Joyce-é” (*A regény* 226), a *Mrs. Dalloway* pedig „rövidebb és kevésbé nagyigényű, mint a *Ulysses*, így a technika, amelyet alkalmaz, ugyancsak egyszerűbb és könnyebben elemezhető” (223). Daiches ugyan nagyon könnyen tesz efféle kijelentéseket Woolf-fejezetében, azonban nem lehet eléggé hangsúlyozni, mennyire sebezhető következtetései formális logikai kiindulópontja, hiszen azt, hogy Woolf világa kevésbé nagyigényű, ő maga jelenti ki, tautologikus módon; másrészt attól, hogy egy irodalmi szöveg rövidebb, nem állíthatjuk biztosan, hogy a technikája is egyszerűbb (ilyen alapon axiómaként kezelhetnénk azt az állítást, hogy szinte bármelyik viktoriánus regény technikailag bonyolultabb – s ekként nehezebben is elemezhető –, mint jóformán bármelyik modernista regény). Daiches azon törekvésének, hogy Woolfot a másodvonalon tartsa, az a legironikusabb példája, amikor *A*

*világítótorny*ról beszélve szinte önmagának kell ellentmondania, és nyakatekert érvelésbe kell bocsátkoznia ahhoz, hogy fenntarthassa – öntudatlanul is bevallva: nehezen fenntartható – értékítéletét:

Az irodalom második vonalának ragyogó teljesítménye ez a könyv – második vonalról beszélünk, hiszen az emberi élményeknek csupán a mellékvizein hajózunk, de ragyogó teljesítmény, mert amit Woolf csinál, kifogástalanul csinálja. A napi sajtó recenzióiban második vonalba utalni valakit sértésszámba megy, de itt más értelemben használjuk ezt a kifejezést. Egy elsőrangú mű a második vonalból sok másodrangú első vonalbeli művel felér.  
(*A regény* 234)

Pedig Daiches *A világítótorny*t azon három szöveg közé sorolja, amelyekben létrejött „az az időleges egyensúlyi állapot, amelyet Virginia Woolf művészete megkövetel” (*A regény* 239) – vagy még több „feminin” jelzővel ellátva: „törékeny finomságú művészete rendkívül kényes egyensúlyi állapotot igényelt” (238) –, és „nagyon könnyen kibillent egyik vagy másik irányba” (238). A *Mrs. Dalloway* és *A világítótorny* mellett a *Felvonások között* sorolja a technikailag sikeres szövegek közé (akárcsak Joan Bennett), ezzel szemben a „trilógia” harmadik darabjáról, a *Hullámokról* úgy véli: nincs meg benne a (mint tudjuk: „kényes” és „időleges”) egyensúly, mert kibillen a túlzott stilizáltság irányába (237), míg *Az évek* Daiches számára épp „a másik végletet közelítette [. . .] meg” (238).

Daiches tehát eleve olyan fogalmakkal közelít a woolfi életműhöz, amelyek alapján szinte lehetetlen, hogy Woolf az „első vonalba” tartozzon. Daiches Woolf ellen fordítja intellektusát, és – leavisi logikával – a súlyosabb valóság jelenlétét hiányolja szövegeiből (ami ráadásul, tegyük hozzá, paradox módon, a legkevésbé sem tartható állítás, éppen akkor, ha a regény *technikáját* valóban számításba vesszük az *alakok komplexitásának* a vizsgálatakor), de magát a woolfi szövegvilágot is olyan metaforákkal írja le (törékeny, finom, időleges, rendkívül kényes egyensúly), melyek retorikájából következően eleve kudarcra van ítélve bármiféle „robotosabb” vagy „tartósabb” teljesítményre való törekvés. Kétségtelen kanonizációs lépés viszont, hogy – ellentétben Leavisszel vagy Dorothy van Ghenttel – Daiches meghatározó monográfiájában Woolf, még ha nagyon feltételesen is, de negyedikként bekerült a modernista kánonba, mint ahogy az is fontos: a *Flush* kivételével mindegyik Woolf-

regényről szó van a fejezetben. Ezzel együtt: Woolf kanonizációja szempontjából kétélű a daiches-i értékelés, hiszen pusztán – olykor sikeres – technikai megoldásaiért értékelt „kismester”-ként szerepel benne.

Daichessel ellentétben Karl és Magalaner nem helyezik Woolfot élettelenül éteri intellektuális magasságokba (128), mégis nehezen szabadulnak a Woolfra addigra ráakódott értelmezésektől, mi több, ők maguk is létrehoznak néhányat. A kötethez írt bevezetőjükben tág filozófiai-eszmetörténeti keretbe helyezik a huszadik századi regény létrejöttét, és nemcsak az új esztétikai paradigma létrejöttének okait elemzik, hanem azokat a formákat is, amelyek „a” huszadik századi regényt jellemzik. Megközelítésükre elsősorban az amerikai „új kritika” van hatással: jegyzetapparátusukban ott szerepel szinte mindegyik új-kritikai alaplínia.<sup>9</sup> Joggal feltételezhetnénk, hogy erről az alapról kiindulva a formális szempontú elemzés értőbb, kongeniálisabb értelmezéshez vezet, azonban ők sem tudnak szabadulni számos kritikai közhelytől, mi több: ők azok, akik igen nagy mértékben hozzájárultak ahhoz, hogy a woolfi alapkánon a „trilógiával” lett egyenlő. Ők ugyanis csak a *Mrs. Dalloway*, *A világitótoronyt* és a *Hullámokat* elemzik – és említik. Tagadhatatlan, hogy ugyanígy járnak el a többi regényíróval is: bizonyos szövegeket kiválasztanak, azokat elemzik, a többiről pedig szót sem ejtenek, azonban éppen a kötet címe (ne feledjük: *A Reader's Guide to Great Twentieth-Century Novels*) és célja (kézikönyv az intelligens olvasó és az angol szakos hallgatók számára) már önmagában is jelzi a kötet kanonizációs szándékát. És kétségtelen: ők is tágítanak kissé a modernista kánonon, amelyben a Conrad, Joyce, Lawrence hármason és Woolfon kívül helyet kap Forster és Huxley is.

Indításként ők is kijelentik, hogy a *Mrs. Dalloway* „sokkal kevésbé ambíciózus regény”, mint az *Ulysses* (Karl, Magalaner 129), majd ennek egyik elemeként azt az – egyébként új kritikai szempontból is rendkívül problematikus – érvet hozzák fel, hogy „mindegyik tudatfolyam a szerző nyelvén vagy elméjén keresztül verbalizálódik – mindegyik szereplő maga Virginia Woolf –, és mind beszédükben, mind gondolatrítmusukban épp olyan artikulált és költői, mint briliáns alkotójuk”, ami „potenciálisan halálos egyformasággal fenyeget” (131). A szerző azonosítása a tudatfolyamregényben egyébként is formális funkcióra redukált narrátorral már önmagában is problematikus, Karl és Magalaner azonban a szöveg

<sup>9</sup> Daiches monográfiájának érdekessége, hogy szoros értelemben nem tudományos mű: még a felhasznált szakirodalom listája sem szerepel benne, mint ahogy Karl és Magalaner sem adja meg hivatkozásait, épp csak a szakirodalmi tételeket sorolják fel.



nem kizárólagosan technikai elemzésével megszilárdították a *Mrs. Dalloway* egysíkú értelmezését, amelyben Clarissa „hüvös, sznob és felsőosztálybeli” (131), és a regény fő témájának „az egyetemes szeretetet” tartják (134). Az egyetlen érdekessége elemzésüknek, részben még önmaguknak is ellentmondva, hogy Septimus Warren Smitht Clarissa Dalloway másik, „irracionális, a visszahúzódó, a zaklatott” énjének tartják (135), amivel megelőlegezik a későbbi értelmezéseket.

*A világitótorony* és a *Hullámok* elemzésekor mintha két különféle utat választottak volna, de mindkettő sokkal értőbbnek tűnik, mint akár saját *Mrs. Dalloway*-elemzésük, akár Daiches fejezete. Míg *A világitótorony* esetében egyértelműen a szöveg témáira fordítanak nagyobb figyelmet, *A Hullámok*nál a kísérleti technikára, a lírai hangvételtre helyezik a hangsúlyt. Önmagában mindkettő újdonság, hiszen előttük nemigen elemezték *A világitótoronyt* az emberi kapcsolatok szövegeként, mint ahogy a *Hullámokat* sem nevezték addig írástechnikai győzelemnek (Karl, Magalaner 146), amely nem mellékesen az identitásról szól (141). Összességében, a néhány – saját előfeltételezéseit nem vizsgáló – negatív megjegyzéstől eltekintve a szerzőpáros fejezete (akárcsak Daiches könyve) mindenképpen hozzájárult ahhoz, hogy Woolf visszavonhatatlanul része legyen a modernista kánonnak: Karl és Magalaner azonban bizonyos pontokon túl tudott lépni azon a besoroláson, amelyen Daiches nem, s ekként abban is szerepük van, hogy Woolf ne csak másodlagos „kismester” legyen a (férfi)modernisták között.

Hogy Karl és Magalaner képes volt erre a fordulatra, abban talán annak is szerepe van, hogy forrásaik között megtaláljuk azt a szerzőt, akinek egyik elemzéséről Woolf recepciójának egyik szakértője, John Mepham ezt írja: „ekkor történt meg először, hogy Woolf-ra ruházták azt a magas státust, hogy korának képviselője” (Criticism 50). A szerző nem angol, hanem német: Erich Auerbach, akinek 1946-ban jelent meg németül, 1953-ban angolul, 1985-ben pedig magyarul *Mimézis: A valóság ábrázolása az európai irodalomban* című monográfiája, melynek egyik leghíresebb fejezete lett egy Woolfnál is rendkívül hétköznapi tárgy: „A barna harisnya”. Mepham szerint az elemzés jelentősége abban áll, hogy rámutat: „újító technikája révén Woolf új módot talált az első világháborút követő időszakra jellemző európai életérzés középponti témáinak kifejezésére” (Criticism 51). Teljesen egyet lehet érteni Mephammal: Auerbach elemzése új szakaszt nyitott a Woolf-recepcióban, mivel – Daichessel ellentétben – a woolfi kísérletező technikát nem egy elvont éteri világ intellektuális termékének tekinti, hanem egyúttal egy olyan világ leképezésének is,

amelynek a fogalmai nem ragadhatók meg realista mimetikus eszközökkel. A woolfi sokszorosán közvetített, elvontnak ható elbeszélői módszer nem önmagáért és öncélúan létezik, hanem része az adott, szélesebb értelemben vett kulturális közegnek.

Auerbach elemzése révén Woolf az európai (és egyetemes) kánon részévé vált, egy poétikai paradigma mintaszerű képviselőjévé. De Auerbach azért is új fejezetet nyitott, mert *A világitótorony* egy körülbelül kétoldalas részletét értelmezi hosszú tanulmányában, azaz – ellentétben az elvileg „új kritikai” alapú Karl és Magalanerrel – Auerbach valóban szoros olvasást végez, miközben alapvető következtetésekre jut nem csak Woolfra, hanem általában a modernizmusra vonatkozóan is. Anélkül, hogy akár Leavishez, akár Daicheshez hasonlóan közvetlenül és reflektálatlanul a valóság tükrözését vonná be szempontként elmezésébe, Woolfot mégis kiemeli az elvont intellektuális játék kategóriájából, és belehelyezi abba a kulturális kontextusba, amelynek lenyomata – a technikai újításokon túl is – megtalálható műveiben. És azért jelentős Auerbach elemzése, mert – szintén ellentétben Daichessel – nála sem a woolfi szövegek nőies mivolta, sem a hétköznapi, „jelentéktelen” tárgyak középponti szerepe nem válik negatív (elő)ítéletek alapjává és tárgyává. Épp ellenkezőleg: szerinte „Virginia Woolf műve az ilyen kisszámú könyvek egyike, amelyet jó s igaz szeretet jár át, egyszersmind azonban valaminő asszonyi irónia, alaktalan gyász és életkétely is” (540), és bár ez a nőies mivolt az értelmezésében is a mindennapok apróságainak megélésével függ össze, nála ez nem egyenlő a jelentéktelenséggel:

Ámde milyen mély valósága van mindenütt az egyes eseménynek, például annak, ahogyan a harisnya hosszát megméri! Az eseménynek olyan övezetei, olyan más eseményekhez fűződő kapcsolatai tűnnek fel, amilyeneket addig alig sejtettek, sohasem tapasztaltak, soha figyelembe nem vettek – pedig ezek meghatározzák valóságos életünket. Amiről ebben a regényben szó van, azt kísérli meg minden ilyen jellegű mű, de persze nem mindig ugyanazzal a belső felismeréssel és mesterségbeli tudással: a hangsúly a tetszőleges eseményre kerül, de ezt az eseményt nem egy eltervezett cselekményegész szolgálatában aknázzák ki, hanem önnönmagában; ezáltal pedig valamiféle egészen új és elemi minőség tűnik fel: vagyis minden pillanatnak az a gazdag valósága s mély életszerűsége, amelynek akaratlanul odaadjuk magunkat. (Auerbach 540–41)

Auerbach ebben a nagyon korai fejezetben sok szempontból is többet látott meg Woolf szövegében (és potenciálisan: szövegeiben), mint az angol és amerikai kritikusok még évtizedekkel később is. Auerbachnak azonban közel sem volt akkora hatása a(z angol) Woolf-recepcióra – vagy általában az angol irodalom történetének kritikai narratíváira –, mint Leavisnek, Daichesnek vagy a Karl–Magalaner szerzőpárosnak. Mint John Mepham is megjegyzi: a hetvenes évek közepéig nagyon kevés könyv jelent meg Woolfról (Criticism 1), és, teszem hozzá, azokat is az angol kontextusra jellemző kritikai attitűd jellemezte. Nem véletlenül írja azt a neves Brontë-szakértő, Patsy Stoneman, aki az 1960-as években volt angol szakosként egyetemista Angliában, hogy 1973-ban, amikor egy kolléganője, Marion Shaw meghívta, vegyen részt egy új modul tanításában, amelynek az volt a címe: „A nők az irodalomban és a társadalomban 1837-től napjainkig”, Stoneman döbbenet hallgatta kolléganője elemzését, miszerint „*A világtorony*, melyet addig az esztétikai kísérletezés egyik gyakorlataként olvas[ott], egy viktoriánus családról szól, a férfiasság és a nőiesség szeterotípiáiról és egy emancipált nő erőfeszítéseiről, hogy kitörjön a házasság és a gyerekszülés kényszeréből” (Stoneman 115). Ezt az olvasást – és azt, hogy egy nőies tapasztalatokat megidéző szövegvilágot ne lehessen automatikusan triviálisnak, jelentéktelennek minősíteni – részben Auerbach is felvillantotta már, azonban éppen a hetvenes évek elején kibontakozó feminista irodalomszemlélet volt az, ami – ha, mint látni fogjuk, nem is azonnal, de – létrehozta egy újfajta Woolf-értelmezés, pontosabban újfajta Woolf-értelmezések egész sorának lehetőségét.

#### Woolf, a *női* modernista

Woolfot legalább három (de kis fenntartással akár azt is mondhatjuk: négy) évtizede korántsem pusztán modernizmusa miatt tartja nagyra – és immáron nem is második vonalba tartozónak – az irodalomtörténet. Ehhez azonban paradigmaváltásra volt szükség: hogy szövegeinek ne csak arra az aspektusára figyeljen a kritika, hogy – „A modern próza” című esszéjét idézve – „áradnak a benyomások”, hanem arra is, hogy milyenek ezek a benyomások, honnan jönnek, és miféle értelmezési mezőbe kerülnek, amikor belépnek egy-egy szereplő tudatának szűrőjébe, illetve hogy a

Daiches által is emlegetett, lírai költészetre jellemző, szimbolikus, sokszor álomszerű, szuggesztív prózai megoldások és azok denotációi és konnotációi miféle jelentésmezőket hoznak létre a woolfi szövegekben. Egyre inkább láthatóvá vált a woolfi szövegek addig láthatatlan rétege: a szövegek esztétikumának a helyét átvette a szövegek politikuma – a szónak tágabb, a kulturális materializmus, a kritikai kultúrakutatás és a feminista irodalomszemlélet által meghatározott értelmében.

A szemléleti váltás azt jelentette, hogy a woolfi időtechnika vagy a szabad függő beszéd elemzése csak az egyik eleme lett a Woolf-kritikának, s ezeket az elemeket sokkal kevésbé önmagukért, hanem inkább funkcionálisan, a gazdag metaforikus szövegek-szövetek fényében kezdték elemezni, de eközben annak a kérdésnek a határait is elkezdtek feszegetni, hogy fenntartható-e az irodalom (a művészet) mint az esztétikum tiszta szférája olyan fogalomként, melyet egyetemes, érdek- és politikummentes értékek határoznak meg, vagy pedig a tiszta esztétikum fogalmának diszkurzusába – és akármennyire tagadják, a „tiszta esztétikum” szemszögéből létrejövő diszkurzusokba – is elkerülhetetlenül beszűrődik „az irodalom külpolitikája”, hiszen, Paul de Man érvelése szerint „a hatalom [. . .] állhatatosan igyekszik önmagát különböző álöltözetekben kinyilvánítani; a legdurvább ideológiától kezdve, az esztétikai és etikai ítéletek legkifinomultabb formájáig” (117).

Ennek fényében a fenti kérdés retorikai ambivalenciáját (hogy fenntartható-e a tiszta esztétikum szférájának a fogalma) egyértelművé is lehet tenni, mondván, ha az esztétikai ítéletekbe elkerülhetetlenül beszűrődnek a hatalmi diszkurzusok, akkor az esztétikum szféráját nem lehet elválasztani a politikumtól, pontosabban magának az esztétikumnak is megvan a maga politikuma. Woolf pedig jó esettanulmány ennek a vizsgálatához. De úgy is lehet fogalmazni, hogy a Woolf-fogadtatás lépcsői, elmozdulásai a kritikai-elméleti paradigmaváltások lenyomataiként és alakítóiként is értelmezhetők. Az a radikális átértelmezés, amely az ő esetében végbement, egyértelműen jelzi: mindaddig, amíg Woolf „(női) modernista” volt, szövegeinek nőies értékei jobb esetben is zárójelbe voltak téve, ugyanis egy önmagát egyetemesnek mutató – valójában azonban a nőiességet negatívan megítélő – esztétika szempontjából a nőiesség csakis zavaró, zárójelbe teendő, kiiktatandó jel lehetett, amelynek az értelmezése kizárólag pejoratív értelemben vett másságként tételezhető ebben a diszkurzusban.

„A női modernista” Woolf alakzata ezzel szemben más esztétikai-politikai paradigmát képvisel: bár fenntartja a nemi különbséget (*sexual difference*), a „női”

ebben az esetben ellenáll a maszkulin diszkurzusok marginalizáló hatásának, mi több, ez a közelítés tudatosan vállalja azt az elméleti(-politikai) pozíciót, hogy az irodalmi szövegeket, beszédmódot körülvevő, a szó tág értelmében vett kulturális szövegek is beszűrődnek az irodalmi szövegekbe (az én értelmezésemben a szemiózis folyamatába is), így azok jelentése nem választható el a diszkurzív rendszer egészétől, amelynek része az is, hogy egy kulturális közeg miként alkotja meg a „nőies” és a „férfias” fogalmait, azok konnotációival együtt. Amikor tehát Woolf – az általam jelölt – „(női) modernistából” „női modernista” lesz a kritikai diszkurzusban, akkor ez azt jelenti, hogy ez a diszkurzus immár nem elrejteni akarja Woolf „zavaró” másságának a modernizmus domináns diszkurzusa által kijelölt és ezáltal abban elfoglalt helyét, hanem éppenséggel felszínre hozza azt és reflektál rá, még akkor is, ha – kissé paradox módon – Woolfnak a hetvenes évek elején létrejövő feminista kánonba való beilleszkedése nem volt egészen zökkenőmentes.

Ennek oka pedig – meglátásom szerint – elsősorban az volt, hogy a feminista irodalomkritika első szakasza egybeesett a feminista mozgalomnak az 1970-es évekre eső második hullámával, eredetét tekintve pedig maga a feminista irodalomkritika is szorosan összefonódott a politikai mozgalommal. Márpedig ennek a mozgalomnak – mint minden más politikai mozgalomnak – jól körülhatárolható és aránylag rögzített identitásra volt szüksége ahhoz, hogy artikulálhassa céljait, mind a mozgalom, mind pedig az egyének szintjén. Ebben a korai szakaszban tehát olyan szövegeket kerestek – és olyan szövegekben találtak magukra – mind az irodalomkritikusok, mind pedig az erre érzékeny olvasók, amelyek aránylag problémátlan azonosulási pozíciókat ajánlottak fel az olvasó számára még akkor is, ha a legtöbb esetben ehhez el kellett végezni egy komoly újraolvasási, újraértelmezési folyamatot: ekkor indult meg a klasszikus irodalom többnyire írók által írt szövegeinek újraértelmezése, illetve az elfeledett, kánonból kiírt írók szövegeinek újrafelfedezése és átértelmezése.

Ezeket az önmaguk identitását – legalábbis az irodalmi megjelenítés kódjai révén – kevésbé álcázó szövegeket a hetvenes években a feminista irodalomkritika elsősorban a tizenkilencedik századi realista szövegekben (és azok huszadik századi örökségében) találta meg. A realista szövegek ugyanis – mivel álcázzák önmaguk konstruáltságát és a „természetes” történetmesélést szimulálják – sokkal közvetlenebbül (azaz egyszerűbben) ajánlják fel magukat és szereplőiket azonosulási

pozícióként, mint ahogy azt a modernista szövegek teszik.<sup>10</sup> Ez a burkolt identitáspolitika azonban – bármennyire fontos feladata volt is – kissé avítnak hatott éppen abban a kulturális pillanatban, amikor létrejött a posztmodern próza, illetve elvont filozófiai szinten a posztstrukturalista szubjektumelméletek, amelyeket éppen a rögzített identitás, a felvilágosodástól örökölt autonóm individuumból lebontásaként lehet értelmezni. Patricia Waugh ekképp foglalja össze a probléma lényegét:

Az 1960-as években Vonnegut érzékeny búcsút vesz a fiktív jellemtől, miközben az írók – *a történelemben először* – épp ekkor kezdenek hozzá saját identitás létrehozásához abból a felismerésből kiindulva, hogy a nőknek fel kell fedezniük az egységes én, a racionális, koherens, hatékony identitás érzetét, sőt, ezért harcolniuk is kell. Miközben a férfi írók már a kimúlásán siránkoznak, a nők még meg sem tapasztalták azt a szubjektivitást, amely megadja nekik a személyes autonómia, a folyamatos identitás, a történelem és a világban való cselekvés érzetét. (62)

Ebből a perspektívából *nem* meglepő, hogy Woolf és a feminista kánon nem talált egymásra az első pillanatban, Woolf szövegei ugyanis nem könnyen adják meg magukat az értelmezőnek. Az az ellentmondásos helyzet állt elő, hogy miközben az 1929-ben írt *Saját szoba* – a maga Woolfra jellemzően hihetetlenül elmés, poentírozott, megjegyezhetően szentenciális mondataival és emlékezetes paraboláival – a feminista irodalomkritikának szinte kiskatéjává vált (avagy Patrick Parrinder kifejezésével és némi iróniával: a hetvenes években „az angol nyelvű feminista kritika »szent könyve« lett [Authors 327]),<sup>11</sup> addig a regényeinek feminista értelmezése váratott magára. Ennek oka részben abban keresendő, hogy a kísérleti

<sup>10</sup> Ilyen szempontból rendkívül érdekes lenne annak a feltérképezése, hogy az elmúlt négy évtizedben miképp és milyen fázisokban változott az a korpusz, amelyet a feminista irodalom fokozatosan felfedezett, pontosabban megteremtett magának. Ennek vizsgálatára itt most természetesen még csak vázlatosan sem vállalkozhatom. Jelzésértékűnek vélem ugyanakkor, hogy a hetvenes években írt, a feminista korpuszt létrehozó legnagyobb hatású monográfiák vagy tizenkilencedik századi szövegeket értelmeztek (mint Gilbert és Gubar, *Madwoman* [1979]), vagy pedig tizenkilencedik és huszadik századi szövegeket és szerzőket elemeztek, de elsősorban azokat, akik beleilleszthetők voltak a realista paradigmába (Showalter, *A Literature* [1977]). Gilbert és Gubar az 1980-as években kezdték kiadni a huszadik századi háromkötetes monográfiájukat (*No Man's Land*, 1988, 1989, 1994), melyben részben továbbvizsgálják saját, a *Madwoman*-ban létrehozott módszerüket (a szövegek „másikjára”, a szubtextusra való koncentráció dekonstrukciós szoros olvasatot, kombinálva a szövegek értelmezésének szemiotikai folyamatába besűrűdő „külpolitikával”).

<sup>11</sup> A szöveg érveléséről és retorikájáról részletesebben ld. „Egy anyafarkas: Virginia Woolf: *Saját szoba*” (Séle, *Mért félünk?* 36–54).

elbeszéléstechnikával íródott modernista regények eleve feltételeznek egyfajta olvasói tudatosságot, részben pedig – mint a fenti, 1973-ból származó történet is sugallja – az addig domináns Woolf-értelmezések és főleg értékelések (intellektuális, elit, éteri, törékeny, sznob, életidegen, formális, kísérleti, egyéni tudatfolyam) olyan mértékben rakódtak rá a szövegekre, hogy az első feladat e rétegek lehántása volt. További gondot okozott, hogy Woolfnak a narrációs technikából fakadóan és esszéi szerint programmatikusan is a töredezettségről, az autonóm és egységes identitás széteséséről (vagy legalábbis problematizálásáról) szóló szövegei nem ajánlottak olyan azonosulási pozíciót, melyre akár csak a szó tág értelmében is identitáspolitikát lehetett volna építeni (ráadásul Woolfnak mint a Bloomsbury-csoport tagjának az – addigra megjelent Quentin Bell-féle kétkötetes életrajz alapján kirajzolódott – alakja sem tette különösebben szerethetővé magát a szerzőt sem). És visszatérve az ekkorra kanonizált (női) modernista Woolfra: sem a woolfi kánon középpontjában álló trilógiára, sem pedig az annak határán lebegő *Felvonások közöttre* nem tartott igényt a feminista irodalomértés *ebben a kritikátörténeti pillanatban*. Ez nem is meglepő, hiszen azon túl, hogy a szövegek az irodalom mibenlétére reflektálnak nagyon elvont szinten, és hogy az identitás széteséséről szólnak, ha a női főszereplőket vesszük számba, úgy tűnik, valamilyen módon mindegyik beleillik egy felsőközéposztálybeli létbe – mi több, *látszólag* elégedett is azzal –, amit persze körülbelül egy évtizeddel később a dekonstrukciós-posztstrukturalista feminista kritika átértelmez. Az egyetlen kivételnek Lily Briscoe tűnik, aki viszont művész lévén sokkal inkább az e pozícióból fakadó kivételességet és kivételezettséget testesíti meg még akkor is, ha megkérdőjelezhetetlen a szöveg szerepe a női művészregény mint műfaj történetében.

A feminista irodalomértelmezésen *belüli* paradigmaticus vitát Woolf (de nem csak Woolf) helyéről és értelmezési lehetőségeiről Toril Moi folytatta le Elaine Showalterrel a *Sexual/Textual Politics* című – mostanra klasszikussá vált – kismonográfia bevezetőjében. Moi a címben is reflektál a feminista irodalomszemlélet egyik alapmonográfiájára (Kate Millett: *Sexual Politics* [1970]), a különbség azonban híven jelzi a fókuszeltolódást: a hangsúly a *textus* szexuálpolitikumán van. A könyv az addigi feminista irodalomértelmezés áttekintése és egyben az első szakasz kritikája, valamint a francia posztstrukturalista-pszichoanalitikus alapú feminista elméletírók (Hélène Cixous, Luce Irigaray, Julia Kristeva) szövegeinek értelmező összefoglalása, amely egyúttal megteremtette a feminista irodalomértelmezés angol/amerikai–francia kettéválását. Akármennyire problematikusnak tartom több

szempontból is<sup>12</sup> ezt a felosztást, kétségtelennek tűnik, hogy a Moi képviselte posztstrukturalista és pszichoanalitikus elméleti alapú feminista irodalomszemlélet nyitott utat ahhoz, hogy Woolf szövegei beléphessenek a feminista kánonba, azaz létrejöjjön „Woolf, a női modernista”, mégpedig zárójelek nélkül.

Míg Showalter – anélkül, hogy szinte egy szót is „vesztegetne” Woolf regényeire vagy akár a *Saját szoba* más feminista kritikusok által rendszeresen idézett elemeire –, fejezetében („Virginia Woolf and the Flight into Androgyny” [Virginia Woolf és az androgüniába való menekülés], 263–97) kizárólag a woolfi androgünia fogalmát értelmezi, mégpedig az identitáspolitikai szemszögéből, és azt a(z) esszenciális) nőiség előli menekülésnek tartja, addig Moi épp ezt a fogalmat használja arra, hogy Woolf szövegeit „felszabadítsa” és a gender dekonstrukciójaként olvassa. Moi értelmezése szerint Woolf elveti a nők és a férfiak közötti különbséget, mondván, hogy az pusztán metafizikai (*Sexual/Textual* 12–13), és az androgünia fogalmában egy sokkal szabadabb, rögzítetlen, a nemi korlátokon átlépni képes pozíció lehetőségét látja, amely Moi szerint egyrészt túllép a liberális humanizmus emberfelfogásán, másrészt szerinte ebből a perspektívából jobban meg lehet érteni Woolf esztétikájának politikumát is (17). Moi természetesen nemcsak Woolfra gondol, amikor a szövegek szexuálpolitikumáról beszél, az azonban igen sokat elárul, hogy azt a Virginia Woolfot hozza fel és elemzi a szövegközpontú, dekonstrukciós feminista értelmezések iskolapéldájaként, akinek „(női) *modernistaként*” a *nőisége* volt zavaró tényező, ekképp lett másodvonalbeli „kismester” („nagymester” *modernistaként* való kanonizációjához pedig gyakorlatilag ki is kellett iktatni nőiségét), és akinek *feministaként* való kanonizációját a feminista irodalomkritika szemében bő egy évtizedig éppen *modernizmus* akadályozta meg.

Moi – és a Woolfot hozzá hasonlóan értelmező kritikusok – pozíciója azonban közel sem „menekülés” (hogy Showalter „vadját”, *mutatis mutandis*, rájuk is vetítem), közel sem apolitikus felfogás, épp ellenkezőleg: miközben számot vet Woolf szövegeinek modernista összetettségével, feltárja azok textuális politikumát. Szerinte Woolf „mintha az írás dekonstrukciós formáját gyakorolná, amennyiben tudatosan szembesül a diszkurzus kétszínű mivoltával, és pellengérré állítja azt. Saját textuális gyakorlatában Woolf rámutat, hogy a nyelv miképpen áll ellen annak, hogy egy megelőző, esszenciális jelentéshez rögzítsék” (11). Moi maga is reflektál arra, hogy a dekonstrukció, beleértve a posztstrukturalista szubjektumelméleteket – mint

<sup>12</sup> Erről részletesen ld. Séllei, *Mért félünk?* 66–94.



erre Waugh fenti idézete is rámutat – problematikus viszonyban áll a feminista politikummal, és új megvilágításba helyezi annak a lehetőségét, hogy miképpen lehet egy értelmezés (avagy primér szöveg) egyszerre feminista és dekonstrukciós:

Továbbra is fontos *politikailag* a feministák számára, hogy megvédjék a nőket *mint* nőket annak érdekében, hogy ellenálljanak a patriarchális elnyomásnak, amely éppen azért veti meg a nőket, *mert* nők. A „második hullámos” feminizmus „dekonstruálatlan” formája azonban azt a veszélyt rejt magában, hogy – nem lévén tudatában a genderidentitások metafizikai jellegének – a szexizmus megfordított formájává válik. (13)

Nyilván túlzás lenne azt állítani, hogy Moi kismonográfiája indította el a feminista kritika Woolf-gyárát, amely a nyolcvanas évektől kezdve három évtizeden át hangsúlyosan jelen volt az angol irodalomkritika diszkurzusában, és jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a feminista – avagy genderérzékeny – irodalomszemlélet bekerült az irodalomról, kultúráról való beszédmódok fősodrába (a „mainstream”-be). Ez a „kritikai Woolf-gyár” olyan mennyiségben ontotta a monográfiákat, a Woolfról szerkesztett tanulmánygyűjteményeket, illetve szerepeltetett Woolfról szóló tanulmányokat tematikusan szerkesztett kötetekben, hogy ezt a kritikai termést jóformán kategorizálni sem lehet, nemhogy számba venni és érdemlegesen bemutatni. Legfeljebb bizonyos tendenciákat fogok felvillantani annak érdekében, hogy megmutassam, milyen elméleti nézőpontok érvényesültek, illetve miképpen változott a kritika a bevont Woolf-szövegek szempontjából, azaz hogy a feminista irodalomkritika miképpen rendezte át nem pusztán Woolfnak mint női modernistának a megítélését, hanem azt is, hogy miképp tágult az elemzett regények köre, illetve miképp váltak Woolfnak nem csak a regényei, hanem esszéi, levelei, önéletrajzi írásai, naplói is elemzés tárgyává.

Annak ellenére, hogy a szinte robbanásszerű szövegtermelés fő korszaka a nyolcvanas évek elejére tehető, természetesen nem lehet sem azt állítani, hogy ezt követően nem jelentek meg olyan kritikai szövegek, amelyekben a genderérzékenység nem tartozott a középponti kérdések közé, mint ahogy azt sem, hogy ezt megelőzően nem voltak olyan szövegek, amelyek Woolfot mint írónőt (affirmatív értelemben) vagy mint feministát kezelték volna, és azt sem, hogy a nyolcvanas évek óta megjelent genderérzékenységű elemzések mind posztrukturalista-dekonstrukciós

elméleti háttérrel íródtak volna: pusztán csak bizonyos tendenciákról beszélhetünk. Az első „kivételre” (a nyolcvanas évek táján megjelent nem genderszemléletű kötetekre) példa T.E. Apter monográfiája (1979), amely alapvetően fenomenológiai szempontból közelít a szövegekhez, a *Flush* kivételével mindegyiknek külön fejezetet szentelve, de csak az *Orlando* elemzésében kap hangsúlyt a nőiesség kérdése. Hozzá hasonlóan végigveszi az egész Woolf-regénykorpuszt (a *Flusht* szintén kihagyva) Howard Harper *Between Language and Silence* című Woolf-monográfiájában, amelynek a címe, megjelenési dátuma és témakezelése között érzékelhető némi feszültség. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a nyelv és a csend fogalma nagyon sokféleképpen értelmezhető, de mivel a hetvenes évek feminista irodalomkritikájának az egyik kulcsszava éppen a csend (az elhallgatás, az elhallgattatás) és a nyelv mint eszköz problematikája volt, kissé furcsán hat, hogy a monográfia még csak nem is reflektál arra, hogy ezeknek a kifejezéseknek genderpolitikai töltetük is van, melyek áthatották a keletkezését megelőző évtizedet. Ehelyett a kötet – elsősorban az „új kritika” módszerével, de fenomenológiai alapú elmélettel – a woolfi szövegekben fellelhető „narratív tudat” jelentésképző folyamatát vizsgálja. Figyelemre méltó még John Batchelor 1991-es kismonográfiája, amelyik gyakorlatilag nem vet számot a nyolcvanas évek Woolf-értelmezéseiben bekövetkezett paradigmaticus eltolódásokkal. Ez a vonása azonban annál érdekesebb, mert a könyv sokkal inkább oktatási segédanyagként készült (a *British and Irish Authors: Introductory Critical Studies* sorozatba), mint komoly szakmai könyvnek, márpedig – mint Leavis, Daiches és a Karl–Magalaner szerzőpáros esetében érveltem – az oktatási vagy tág értelemben vett ismeretterjesztő könyveknek igen nagy a felelősségük: komoly kánonképző szerepük van. A kötet címe: *Virginia Woolf: The Major Novels*, és jóformán változatlanul hagyja a trilógia-alapú Woolf-kánont: a trilógián kívül csak az első modernista regény, a *Jacob szobája* és a trilógiával sok szempontból szintén rokonságot tartó (és már Daiches által is kánonba emelt) *Felvonások között* szerepel benne.

De mint ahogy a nyolcvanas évek után is keletkeztek olyan szövegek, amelyek nem vetnek számot Woolf szövegeinek affirmatív nőiségével (avagy feminizmusával), úgy – mint már említettem –, volt két nagyon korai monográfia, melyeket még Woolf életében írtak: Winifred Holtbyé és Ruth Gruberé, melyek már a harmincas években is megerősítő módon hangsúlyozzák a szövegek nőiességét. Holtby a semmitmondó és kissé félrevezető „kritikai memoár” alcím mögé rejti

szövegét, mely azért érdekes, mert Holtby maga is író volt, Woolfnál egy generációval fiatalabb, és meglehetősen feminista- és osztálytudatosság jellemezte. Ez kihatott monográfiájára is (mely a legelső Woolf-monográfia): artikulálja Woolf felsőközéposztálybeli helyzetét, és számára is problémát okoz, nem meglepő módon, a woolfi androgünia fogalma, ugyanakkor igen nagyra értékeli az *Orlandót* és a *Saját szobát*, miközben a *Hullámokban* is meglátja a szövegszerkezet értékét.

Korai monográfia lévén, Holtby még nem írhatott a harmincas évek regényeiről, mint ahogy Ruth Gruber sem. Utóbbi esetében azonban már könyvének az alcíme is jelzi a fókusz: *The Will to Create as a Woman*. „Elfogadja nőiségét; Virginia Woolfnak sem az életfilozófiája nem elvont, sem az esztétikája nem intellektuális”, állítja Gruber (40), mintha már előre vitatkozni akarna azzal a felfogással, amelyik Woolf elvont, életidegen intellektualizmusát hangsúlyozza. Gruber elemzése szinte hihetetlenül friss és korszerű: akárcsak Auerbach, azt hangsúlyozza, hogy a woolfi világ első látásra szűknek tűnik ugyan, de a korlátok egyúttal a női (és mindennapi) lét mélységét és szépségét jelzik. Mint írja, [a] nőies értékek kifejezése jellemzi Virginia Woolf számára a nőíró integritását” (140), és amellet, hogy értően elemzi Woolf írástechnikáját, olyan apróságokat vesz észre és értékeli a szövegekben, mint a ruhák anyaga, a színek, az étel vagy a vacsora felszolgálása, és reflektál arra, hogy Woolf milyen tudatosan használja a szobabelsőt mint klasszikusan feminin teret és annak nyílásait: az ajtókat és ablakokat (142). Mindez méltó előfutárává teszi annak a kulturális gyökerű genderérzékenységnek, amely a feminizmus második hullámának hatására alakult ki a hetvenes években.

Érdekes módon az első olyan monográfiát, melynek címében is szerepel a feminizmus szó, egy férfi, Herbert Marder jegyzi, és még a feminista irodalomkritika (és jóformán a feminizmus második hullámának kibontakozása) előtt jelent meg: *Virginia Woolf: Feminism and Art* (1968). Marder megközelítésének újdonsága, hogy Woolfot nem pusztán mint nőies világú szerzőt tárgyalja, hanem nagyon komolyan figyelembe veszi a woolfi életmű egészét és azt, hogy a különféle műfajban írott szövegek miképpen folytatnak dialógust egymással. Monográfiáját tudatosan annak az addigra jellemzővé vált megközelítésnek a megkérdőjelezése ihlette, miszerint Woolf maga „»a tiszta« művészet” (Marder 2); épp ellenkezőleg: Marder meggyőződése szerint Woolf – tág értelemben vett – feminizmusa rajta hagyja a lenyomatát minden szövegén, és „lényegileg hozzátartozik valóságfelfogásához” (2). Tudomásom szerint – a kortársak első reakcióin és a recenziókon túl – az elsők között

tartja a *Saját szobát* és (ami a harmincas évek szempontjából még fontosabb) a *Három adományt* elmezésre érdemesnek, mint ahogy *Az éveknek* is elég sok teret szentel; a *Flusht* és – meglepő módon – a *Felvonások közöttet* viszont feltűnően elhanyagolja. Bizonyos szövegek beemelése az elemzett művek közé azonban nem jelenti azt, hogy feltétlenül jónak is tartja őket. Az egy töről fakadó *Az évek* és a *Három adomány* között szerinte például az a különbség, hogy a regény „egészséges könyv”, míg az esszé „neurotikus könyv” (174). Ezzel együtt fontos Marder monográfiája, hiszen kétségtelenül kibővíti a woolfi életmű spektrumát, mi több, szinte át is rendezi annak központját (a *Mrs. Dalloway* és a *Hullámok* alig jelenik meg benne), és egyúttal átírja a domináns Woolf-képet is.

A nyolcvanas évektől kezdve nagy intenzitással meginduló Woolf-kritikát – annak ellenére, hogy az elméleti alapú irodalomszemlélet helyezte a kritikai diszkurzus fókuszába Woolfot – nem kizárólag az elméleti közelítésmód jellemzi. Épp ellenkezőleg, erőteljesen beindult az életrajzírás, több változatban is: átfogó életrajzként, mint Hermione Lee szinte bestsellerré váló, ugyanakkor mértékadó életrajza (1997); a Woolf-életrajz bizonyos aspektusait kutató életrajzok (pl. Suzanne Raitt Woolf és Vita Sackville-West kapcsolatát vizsgálja [1993], Vanessa Curtis Woolf és általában a nők kapcsolatát [2002]); és természetesen megjelentek a Bloomsbury-csoporthoz köthető szövegek is, részben az „ős-Bloomsbury”<sup>13</sup> leszármazottainak (Nigel Nicolsonnak, Sackville-West fiának [2000] vagy Quentin Bellnek, Woolf unokaöccsének [1995]) tollából, mint ahogy befejeződött – részben az ős-Bloomsburyt követő generáció közreműködésével – Woolf leveleinek és naplójának kiadása is, de a Bloomsbury-csoport egyéb dokumentumait (például egymásról írott memoárjaikat, S.P. Rosenbaum szerkesztésében [1995]) is egyre intenzívebben kezdték kiadni.

Bizonyos esetekben szinte képtelenség meghúzni a határt a biográfia és az irodalomkritikai monográfia között, mint John Mepham esetében (*Virginia Woolf: A Literary Life* [1991]), aki az egyes regények írását körülölelő alkotói korszakok köré rendezi Woolf-életrajzát, ami – ismerve, hogy Woolfnál menyire összefolyt a kettő –, teljesen adekvát megoldás. Ennek megfelelően Mepham komolyan tekintetbe veszi nemcsak Woolf regényeit, hanem Woolf életének első két évtizedétől kezdődően mindazokat a tényezőket, amelyek íróvá tették Woolfot, beleértve az általa írt házi újságot, Woolf recenzensi munkásságát és önéletírásait is. Hasonlóképp működik

<sup>13</sup> V.ö.: Woolf, „Ős-Bloomsbury” (*Egy jó házból* 153–76).

Shirley Panken monográfiája (*Virginia Woolf and the „Lust of Creation”* [1987]): a regények elemzését beleágyazza Woolf adott korszakának – leveleken, naplókön alapuló – pszichoanalitikus vizsgálatába. Kissé furcsa módon azonban (akárcsak Mepham esetében) túlságosan is tiszták a határok a szakaszok között, mintha az élet a szövegekhez igazodva szerveződött volna, mintha maguk a szövegek alig beszélnének egymással, és a szövegekben is túlságosan csak arra figyel, hogy mennyiben található meg bennük Woolf személyes (pszichológiai) problémái. Az írás és az élet elemeinek reflektálatlan egybemosása jellemzi Thomas C. Caramagno monográfiáját is (*The Flight of the Mind: Virginia Woolf’s Art and Manic-Depressive Illness* [1992]), ráadásul ebben az esetben a harmincas évekről szó sem esik: furcsa módon a trilógián túl csak a *Messzeség* és a *Jacob szobája* fér bele a koncepcióba.<sup>14</sup> Louise DeSalvo monográfiája (*Virginia Woolf and the Impact of Childhood Sexual Abuse* [1989]) elsősorban életrajz, mégpedig valóban pszichoanalitikai szemléletű, amely azonban rendkívül kritikusan viszonyul a freudi ortodoxiához, és – Caramagno bagatellizálásával ellentétben – fontosságot tulajdonít a Woolfot gyerekkorában ért többszörös abúzusnak, amelynek feltárásához a korai széprózai és az önéletrajzi szövegeket is felhasználja, szimpptomaként értelmezve őket.

A pszichoanalízis mint kulcsszó és megközelítési mód rendszeresen felbukkan nemcsak a Woolf-életrajz, hanem a szövegek értelmezésekor is. Ez is jelentős elmozdulás az életidegen-intellektuális-kísérletező Woolf kritikai képétől, hiszen a pszichoanalízis – már amennyire lehet „a” pszichoanalízisről beszélni – nem nevezhető esztétizáló felfogásnak. A nyolcvanas évek vége különösen gazdag volt ebből a szempontból: ekkor jelent meg Ellen Bayuk Rosenman monográfiája (1986), mely egy jól körülhatárolt témát, az anya-lány kapcsolatot járja körül pszichoanalitikus szemszögből, és bár támaszkodik Freudra és Lacanra, az anya-lány viszony ambivalenciájára vonatkozóan leginkább Nancy Chodorow feminista pszichoanalitikai-szociálpszichológiai belátásait használja. A kötetnek – a *harmincas évek metafikciós* szövegeinek és általában a Woolf-életműnek a szempontjából – az az egyik érdekessége, hogy az első felében a fejezeteknek tematikus fókuszuk van, míg a

<sup>14</sup> De még a meglehetősen kérdéses megközelítésen túl is érzéketlenség jellemzi Caramagno szemléletét: a gyermekkori szexuális abúzusnak kitett Woolf önmaga különös szexualitásához való problematikus viszonyát úgy jellemzi, Woolf önéletrajzi írásának egy passzusát elmezve, hogy „Virginia” a feltételezhetően felébresztett szexuális érzések hatására valójában vágyik az állatias testiségre, csak épp neurotikus módjára nem meri bevallani (140). Caramagno kötetét tehát leginkább úgy lehet összefoglalni, hogy egyfelől mintha kihasználta volna a feminista kritika pszichoanalitikai vonalát, másfelől azonban mintha nem értette volna meg a lényegét, ráadásul a Woolf-kánont sem bővítette jelentősen.

második felében három regényt (*Mrs. Dalloway*, *A világítótorony*, *Felvonások között*) az „anyai irodalmi hagyomány” és a női művész figurájának szempontjából elemez, majd egy összefoglaló fejezetben azt is artikulálja, miképpen hozta létre Woolf a maga nőirodalom-narratíváját.

A pszichoanalitikus megközelítés nyolcvanas évek végére jellemző meghatározó mivoltát mutatja Elizabeth Abel monográfiája, a *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis* (1989) is, amely Woolfot a pszichoanalízis történetének kontextusába helyezi, miközben a szövegeit is pszichoanalitikus módon olvassa. Abel monográfiájának az adja a jelentőségét, hogy egymással párhuzamosan olvassa a pszichoanalízis és Woolf narratíváit, mégpedig úgy, hogy bár elismeri: Woolf sokáig nem olvasott pszichoanalitikus elméleteket<sup>15</sup> (14), meggyőzően mégis úgy értelmezi Woolf szövegeit, mint amelyek számos ponton reflektálnak a pszichoanalízis narratíváira, és nemcsak Freudra, hanem Melanie Kleinra is, aki részben Freud követője volt, részben viszont átírta a freudi alaptételek egy részét, és – elsősorban a gyermekpszichológiát – a freudi biológiai alapokkal szemben tárgyrelációs alagra helyezte. Abel első látásra meghökkenítő módon válogatja ki az elemzett szövegeket: *Mrs. Dalloway*, *A világítótorony*, *Saját szoba*, *Három adomány* és *Felvonások között*, azonban a válogatás rögtön érthetővé válik, ha az okát is látjuk. Abel ugyanis úgy véli, míg az első három szövegben (és a húszas években) az anya-lány kapcsolat a fontos a Woolf-szövegekben, addig a harmincas években az apa-lány kapcsolat válik központi kérdéssé; utóbbit történelmi kontextusba is helyezi, és a harmincas években felerősödő fasizmussal és háborús fenyegetettséggel hozza összefüggésbe. Ezzel egyúttal össze is köti az egyéni és kollektív trauma, a pszichoanalízis és történelem narratíváit.

Makiko Minow-Pinkney monográfiája, a *Virginia Woolf and the Problem of the Subject* (1987) talán a legtökéletesebb megvalósítása annak, amire Toril Moi gondolhatott, amikor a *Sexual/Textual Politics* előszavában a posztstrukturalista feminista értelmezések mellett érvelt. Minow-Pinkney ugyanis teljes összhangban látja Woolf feminizmusát és modernizmusát, mondván, hogy Woolf esetében „az

<sup>15</sup> Woolf valóban csak élete utolsó éveiben olvasott Freudot, a második világháború kitörése után (Lee 722; Woolf, „Vázlat” 78), és miután fel is kereste Freudot annak londoni, hampsteadi otthonában (Lee 713). Ez a kései Freud-olvasás, ismerve Woolf olvasmánylistáját és olvasottságát, önmagában is meglepő, de abban a kontextusban még inkább, hogy öccse, Adrian maga is pszichoanalitikus volt, mint ahogy az ös-bloomsburys Lytton Strachey bátyja, James Strachey is, aki feleségével, Alix Stracheyvel együtt először kezdte fordítani Freudot, a húszas évektől kezdve csak válogatott írásokat, majd a Freud-összest huszonnégy kötetben 1956 és 1974 között. Ezeket a könyveket – újabb kapcsolódási pontként – Woolfék Hogarth kiadója jelentette meg.

esztétikai újítás és a feminista meggyőződés mélyen összefonódik” (8), legfeljebb a húszas évek táján fojtja el némileg az utóbbit (5), elveti az egyetemes individuum homogenitását és egyfajta heterogén harmónia létrehozására törekszik (10), és amellet érvel, hogy „a feminista szövegnek éppen azt az identitást kell megkérdőjeleznie, amelyik a kétosztatú ellentétek mintáját támasztja alá” (12). És még tovább menve, Roland Barthes-ra hivatkozva azon Woolf-kritikusok lába alól is kihúzza a talajt, akik Woolf elvontságát és valóságtól elrugaskodottságát vetik a szemére, hiszen Barthes szerint az a valóság, amelyet elvileg a realizmus mimetikusan leképez, maga is ideológiai konstrukció (13). Minow-Pinkney – szintén Moival összhangban – érvelése alátámasztására lacani és kristevai elméleteket használ. Ha valami hiányérzetem mégis van, akkor annak az az oka, hogy Minow-Pinkney csakis a húszas évek regényeit elemzi, és még akkor is, ha a woolfi kánon magját kissé ki is tágitja (nemcsak a trilógiát, hanem a *Jacob szobáját* és az *Orlandót* is elemzi), Woolf modernizmusának valóban radikális és felszabadítóan friss szemléletű újraértelmezése nem terjed ki az életmű egészére.

Lehetetlen számba venni a nyolcvanas évek óta megjelenő Woolf-monográfiákat és tanulmányköteteket, mint ahogy az is jelzés értékű, hogy 1995-ben a New York-i Pace Egyetemen megalapították a *Woolf Studies Annualt*, amely az induláskor ekképp írja le a Woolf-kritikát és határozza meg saját feladatát:

Az elmúlt húsz évben a Virginia Woolf iránti megnövekedett érdeklődés kalandvágó, új belátásokat hozó, politikailag tudatos és intellektuálisan ösztönző tudományos területet hozott lére, mely új kapcsolatokat teremt a hagyományos diszciplínák között, elismeri, hogy Woolfnak sokféle értelmezője lehet, és új elméletekkel dolgozik. Woolf kritikai és szépprózai munkásságának elemzésével ez a kutatómunka is azt bizonyítja, hogy Woolf írásai relevánsak az irodalomtudományi, a feminista és a kritikai kultúratudomány számára mind a huszadik, mind pedig a huszonegyedik században. A *Woolf Studies Annual* felvállalja a Woolf-kritika közelítési módjainak teljes spektrumát annak eklekticizmusával együtt, és új perspektívákat tár fel. (hátsó borító)

Ez az önmeghatározás és a Woolf-kritika leírása híven mutatja a tudományterület fejlődését, amely ki is lépett az irodalomtudomány szűk határain

túlra, és az interdiszciplinaritás szellemében megsokszorozta önmaga tárgyát. Már tendenciákat is nehéz megállapítani, és a kötetek címei sem adnak feltétlen fogódzót. Woolf korai kritikusai minden bizonnyal döbbenetesen szemlélnék az olyan monográfiák sorát, melyekben Woolf mint feminista jelenik meg, mi több, címük alapján repetitívnek is gondolhatnánk ezeket a köteteket, azonban ha összevetjük például Rachel Bowlby (*Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf* [1997]), Jane Goldman (*The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf* [1998]) és Naomi Black (*Virginia Woolf as Feminist* [2004]) című munkáit, akkor a különbségeket is látjuk: míg Goldmanénak az a tétje, hogy az életmű első felének posztimpresszionista hatásra létrejövő modernista esztétikájában fedezze fel egyben a feminista esztétikát is, addig Bowlby – a feminista elmélet eklektikájának a jegyében – szemelget a Woolf-életmű kevésbé ismert darabjaiból; Black pedig gyakorlatilag a *Három adomány*ról írt egy monográfiát, és arra fűzi fel Woolf feminizmusának különféle aspektusait.

A *Három adomány*ban hangsúlyosan megjelenő Woolf-féle patriarchátuskritikát és politikumot azonban más szövegekben – és a szövegek több szintjén – is fel lehet fedezni és elemezni. Jane Marcus monográfiája (*Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy* [1987]) úgy változtatja a konkrét (de szinte kizárólag marginalizált) Woolf-szövegeket retorikai szoros olvasással elemző fejezeteket a Woolfot körülvevő családi háló teremtette kulturális környezet diszkurzív elemzésével, hogy a kialakuló összkép „Woolfja” rá sem ismerne az éteri és törékeny modernista „Woolfra”, mert az előbbi mély gyökerekkel tapad bele és válik részévé annak a kulturális (s ekképp politikai) mezőnek, amelyről sokáig azt állították: semmi köze hozzá. Hasonló utat jár be az elemzéseiben szintén dekonstrukciós-pszichoanalitikus elméleteket használó Margaret Homans,<sup>16</sup> aki *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays* című szerkesztett kötetében Auerbachtól és Joan Bennett-től Geoffrey Hartmannon keresztül jut el Elizabeth Abelig, Rachel Bowlbyig és Laura Marcusig. Bár első látásra eklektikusnak tűnhet a lista, mindegyik tanulmány azt a kérdést járja körül, hogy „Woolf sokféle modernista stílusa [. . .] nem véletlenszerű, hanem ellenkezőleg: kulcsfontosságú a patriarchális intézményrendszer kritikájához” (3).

<sup>16</sup> Az elsők között volt, akik a pszichoanalízist feminista értelmezésre használták. Elsősorban a tizenkilencedik század szakértője: két monográfiája (*Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women's Writing*; *Women Writers and Poetic Identity*) a korszak kutatásának klasszikusává vált.



Nem Marcus az egyetlen, aki a marginalizált Woolf-szövegeket elemzi: a trilógia kizárólagosan központi szerepének csökkenésével és a woolfi politikum előtérbe kerülésével egyre fokozottabban fordul a figyelem az addig elhanyagoltabb műfajok felé is: Patricia Clements és Isobel Grundy az elsők között közölnek Woolf kisprózáját vagy a korai regényeket elemző tanulmányokat; Shari Benstock (*The Private Self*) nem pusztán a „tényszerű” életrajzi elemek miatt olvassa Woolf „Vázlat a múltról”-ját a női önéletrajzokról szóló monográfiájában, hanem retorikai elemzésnek veti alá; az éves Woolf-konferenciákat is jegyző Beth Carole Rosenberg és Jeanne Dubino Woolf esszéiről jelentet meg egy szerkesztett kötetet, Judith Allen pedig – akárcsak Naomi Black a *Három adománynak* – gyakorlatilag a *Saját szobának* szentel egy kismonográfiát. Anna Snaith a szintén eléggé a periférián lévő fiatalkori írások, a kései önéletrajz, a torzóban maradt (pontosabban *Az évekre* és a *Három adományra* váló) *The Pargiters*nek és magának a *Három adománynak* az elemzése a viktoránus világ legalapvetőbb kétosztatóságának, a nyilvános és a privát szférának a feltárásához vezet el (*Public and Private Negotiations*), Joanne Campbell Tidwell Woolf naplóinak politikumát és esztétikumát elemzi,<sup>17</sup> míg Pamela L. Caughie, az egyik legkövetkezetesebben dekonstrukciós feminista Woolf-kritikus szintén néhány kevésbé központi szépprózai Woolf-szöveg (mint az egyébként szinte minden monográfiából kihagyott *Flush*) és Woolf esztétikai nézeteit összefoglaló esszéjének elemzése alapján arra a következtetésre jut, hogy Woolfot akár posztmodern szerzőnek is tekinthetjük (*Virginia Woolf and Postmodernism*). Ezzel akár azt is hihetnénk, visszatértünk az esztétika – ezúttal nem a modernista, hanem a posztmodern esztétika – kérdéséhez, azaz a Woolf-kritika kiindulópontjához. Ez azonban természetesen csak a látszat: Caughie olvasata kritikai metaszöveggént működik, mely tudatában van mindazoknak a politikai-esztétikai jelentéseknek, amelyeknek következtében ez a „Woolf” létrejött.

Az esztétikai és irodalmi hagyomány szempontjából számos egyéb út is nyílt a Woolf-kritikában, amelynek az egyik legfontosabb újabb vonulata Woolf elhelyezése „Bloomsbury”-ben Ennek a törekvésnek vannak olyan aránylag hagyományos esztétika-szemponthú képviselői, mint David Dowling E.M Forster és Woolf szépprózáját és esztétikai elveit összehasonlító monográfiája, mely Roger Fry és Clive Bell posztimpresszionista festészetet leíró elméleteit veszi alapul fenomenológiai elemzéseikhez. Bloomsbury és a Bloomsbury képzőművészet azonban ennél kevésbé

<sup>17</sup> Judith Simons pedig egy írónők naplójáról írott monográfiában szentel egy fejezetet Woolf naplóinak.

ismert arcát is megmutatja: Mary Ann Caws a Bloomsbury női művészeiről írt monográfiájában Virginia Woolf és nővére, Vanessa Bell, valamint Dora Carrington művészetének a közös vonásait vizsgálja mind személyes, mind esztétikai szempontból; Diane Filby Gillespie pedig még szorosabbra vonja a kört, és Vanessa Bell posztimpresszionizmus ihlette festészetét és Woolf modernizmusát szemléli azok kölcsönös egymásra hatásában (*Sisters' Arts*). Gillispie-nak egy szerkesztett kötete is megjelent: *The Multiple Muses of Virginia Woolf*, amelynek az első fele a modernista festészet és próza összefüggéseit taglalja, a második része azonban olyan teljesen új területeket is bevon annak a tárgyalásába, hogy mely művészeti ágak hatottak Woolfra, mint a fényképezés, az akkor megszülető filmművészet, a századelőn szintén híres orosz balett vagy a zene.

Ennek a rekontextualizálásnak és újraolvasásnak része az is, hogy Woolf sokáig elvontnak értelmezett szövegeit is visszahelyezik az adott történelmi-kulturális pillanatba (ld. Whitworth), és – Patsy Stoneman történetét kissé megváltoztatva – akár az is előfordulhat, hogy olyan éteri szövegek, mint a *Mrs. Dalloway* vagy a *Hullámok* nem pusztán a technikai kísérletezésről szólnak, hanem a háborúról (mint a Mark Hussey szerkesztette kötetben), vagy pedig Woolf birodalomellenességéről (mint Kathy J. Phillips monográfiájában). És az is nyilvánvalónak tűnik, hogy magának a modernizmusnak a fogalma sem tartható fenn változatlan formában, hiszen a feminista irodalomkritika több évtizede után nem nehéz belátni, hogy nincs olyan kulturális diszkurzus vagy intézmény (benne az irodalom), amely mentes lenne a genderjelentésektől. Ezt támasztja alá Gilbert és Gubar már említett *No Man's Land*jének első két kötete (*The War of the Words, Sexchanges*), a Bonnie Kime Scott szerkesztette szöveggyűjtemény (*The Gender of Modernism*), de Scott kétkötetes monográfiája is, a *Refiguring Modernism*, melyben egyrészt két modernista generációt különböztet meg: az 1914-es férfiakat és az 1928-as nőket, másrészt pedig – Caughie-hoz hasonlóan és részben az ő nyomdokában járva – azt állítja, Woolf szövegeire annyira jellemző a nyelvi önreferencialitás, hogy ő is úgy véli: akár posztmodernnek is nevezhetjük.

A „Woolf” körüli határok egyre jobban elmosódnak: a modernizmus jelentése, tartalma átértelmeződik, de a definíció külső vonalai sem olyan egyértelműek már. Nemcsak a posztmodern felé nyit, hanem az irodalomtörténet korábbi korszakai felé is. Ironikus kissé, hogy az őt közvetlenül megelőző írógeneráció ellen olyan élesen kirohanó Woolf szövegeinek elemzése során kiderül, hogy az eddig véltnél sokkal

mélyebben gyökerezik az irodalmi hagyományban. Az erre vonatkozó tanulmányok is többféle módszert választanak: Patricia Oudek Laurence lacani alapon értelmezi az angol irodalomtörténet csendjeinek fényében Woolf csendjeit; Alison Booth George Eliot és Woolf egy-egy regényét olvassa egymással párhuzamba állítva; mások pedig – aránylag új fejleményként – Woolf viktoriánus gyökereit elemzik. Emily Blair a tizenkilencedik századi otthonregényre hoz példákat és vetíti rá ezeket Woolf szövegeire (melyek közül – számomra meglepő módon – hiányzik a *Felvonások között*, és *Az éveknek* is csak a tervszövegét, a *The Pargiterst* értelmezi valamelyest), Steve Ellis pedig Woolfnak a viktoriánus korszakhoz fűződő meglehetősen ambivalens viszonyát elemzi. Ez a két utóbbi, egyaránt 2007-es kötet nyilvánvalóan átírja a kizárólag a modernista kísérletező próza keretein belül elképzelt Woolfot, de úgy tartják tárgyukat az irodalmi-irodalomtörténeti diszkurzus keretein belül, hogy közben mindvégig annak is tudatában vannak: „tisztá” irodalom nem létezik, mert mindig bele van ágyazva a hatalmi diszkurzusok eredőjeként létrejövő politikumba.<sup>18</sup>

<sup>18</sup> A teljes képhez hozzátartozna az is, hogy miképp jelenik meg Woolf „magyarul” a recepcióban, hiszen egy magyar nyelvű Woolf-monográfiának mind az angol, mind a magyar kontextussal számot kell vetnie. A magyar recepció viszont külön fejezetet igényelne, de mivel nagyon elcsúszna az értekezés fókuszra, és mivel angolul már megjelent a „magyar Woolf”-ról szóló tanulmányom („The Problem” 2008), a részletes bemutatástól most eltekintek, csak néhány tendenciát, az angollal való párhuzamosságot vagy eltérést vázoló fel.

A magyar Woolf-recepció sok szempontból párhuzamosan halad az angollal, amennyiben – részben nyilvánvalóan átvéve az angol értékelést – Woolf sokáig a „kismester” és a „nagyemester” státusa között libeg. Két eltérés van ilyen szempontból: mivel Magyarországon elsősorban az első *nyugatos* generáció esztétikájának elveit valló kritikusok írnak először Woolfról (már amennyiben beszélhetünk egységes első generációs *Nyugat*-esztétikáról), például Schöpflin Aladár, Szerb Antal, Gyergyai Albert, ők – F.R. Leavisszel ellentétben – nem kérik rajta számon a valóságot; illetve az is különbség, hogy a magyar recepcióban nem jelenik meg a korai időszakban Woolf nőisége (avagy feminizmusa) mint jelentőségét érdekesebbé tevő vonás. Az első *nyugatos* ihletésű írások ekképp még meg is könnyítették egy kissé magyarországi jelenlétét, ráadásul, – mint Szegedy-Maszák Mihály emlékeztet rá – nagy volt a nyitottság az angol nyelvű irodalmak iránt a magyar irodalom modernizációjának érdekében („*A Nyugat*” 6). Nehezítette ugyanakkor a befogadást, hogy – szintén Szegedy-Maszák érvelése szerint – részben az első világháború miatt nagyon esetleges volt, hogy mi jutott el Magyarországra (17–18).

1948 és 1956 között Woolf gyakorlatilag nem volt jelen Magyarországon: a kor esztétikai felfogásába nem illett bele Woolf kifinomult polgári és individuális világa és kísérleti prózája. Sokat elárul, hogy az 1956 után megjelent első regénye a politikailag-esztétikailag legártatlanabbnak tűnő *Flush* volt. 1965, de főleg 1971 után azonban megszorodnak a kiadott primér szövegek is, és az elemzések is: a világirodalom ekkor már elég szabad terep volt, még akkor is, ha az egyébként értő elemzéseket sok esetben megtoldották egy-egy kellően (ön)tudatos, marxista esztétikában gyökerező kommentárral (pl. Sükösd). 1980-ban megjelent Woolf esszékötete (*A pille halála*) Bécsy Ágnes szerkesztésében, aki ugyanebben az évben monográfiát is jelentetett meg róla az Írók világa sorozatban, amely bár kis mértékben magán hordja a kor lenyomatát, igen informatív munka, és mindmáig az egyetlen Woolf-monográfia magyarul.

Ezen a ponton, 1980-ban azonban ismét elválnak az angol és a magyar recepció, Magyarországon ugyanis a rendszerváltásig szó sem lehetett genderérzékeny irodalomszemléletről, de még utána is körülbelül csak egy évtizeddel később érezhető a kissé markánsabb jelenléte, mint ahogy a kultúratudományi vagy pszichoanalitikus szemléletű irodalomértés sem vált mindmáig olyan elfogadottá, mint az angol nyelvterületen. Szintén hiány, hogy noha nagyon sokan hivatkoznak Woolfra, komoly elemzés nem sok jelent meg róla, pedig az Európa kiadó 2003 és 2007 közötti részben új életműkiadása (még ha igen problematikus is némelyik fordítás) – amellyel egy időben

## Woolf a harmincas években

Mint a fogadtatástörténet nyolcvanas évektől kezdődő szakaszából kiviláglik, az elmúlt három évtizedben alapvető paradigmaváltás ment végbe a Woolf-értelmezésben. Azon túl, hogy Woolfnak megkérdőjelezhetetlen szerepe lett modernistaként az angol irodalom történetében, részévé vált egy tágabb értelemben vett irodalomtudományi diszkurzusnak, amelybe beletartozik a pszichonálízis, a feminizmus, valamint a szellemtörténet és az az interdiszciplináris kultúratudomány, mely az irodalmat nem mint kiemelt társadalmi-művészeti beszédmódot kezeli, hanem a teljes kulturális diszkurzusrendszer egyik, még csak nem is kiemelt elemének tartja, azaz kikezdi az irodalomértelmezés új kritika által felállított szűk határait. De még a szorosabb értelemben vett irodalomértelmezés keretein belül is új perspektívák nyíltak a Woolf-értelmezésben, hiszen a Woolf-életmű sokáig kizárólag a kísérleti-újító modernista széppróza keretein belül létezett, az elmúlt évtizedek azonban megnyitották az utat egy olyan értelmezés felé is, amely szerint Woolf legalább annyira részese és folytatója az angol irodalom tizenkilencedik században létrejött hagyományának, mint amennyire tudatosan felszámolja ezeket a gyökereket a modernista paradigmaváltással.

A kritikai szemléletváltás érdekes módon mintha leképezné – természetesen átvitt módon – azt a váltást is, amelyet Woolf prózájában is megfigyelhetünk az 1930-as években, élete utolsó évtizedében, amikor az egyéni tudat rezdüléseire koncentráló modernista nagyregények (*Mrs. Dalloway*, *A világitótorony*, *Hullámok*) után ha nem tér is vissza az *Éjre nap* viktoriánus világába, de az elbeszéléstechnika – s ezáltal az elbeszélői perspektíva – részleges átalakításával a harmincas évek két nagyregénye közül *Az években* az eddigieknél szélesebb, történelmi kontextusba helyezett társadalomképet akar leírni, a *Felvonások között*ben pedig egy vidéki népünnepélyben kristályosodnak ki az egyéni, de éppen az eseményből következően egyúttal hangsúlyosan a közösségi létezés által is meghatározott sorsok. Ez utóbbi természetesen nem azt jelenti, hogy a trilógiaként is emlegetett három modernista nagyregényben az egyéni tudatfolyamoknak nem része az, amit leegyszerűsítve „társadalomnak” avagy társadalmi diszkurzusoknak lehet nevezni (hiszen részben épp ezeknek a rétegeknek a kimutatása változtatta meg a Woolf-recepciót). Mi több, jelent meg a *Három adomány* is először magyarul (2006), mindezeket pedig megelőzte Woolf önéletrajzi írásainak kötete (*Egy jó házból való angol úrilány* 1999) – kisebb Woolf-kultuszt teremtett Magyarországon is.

éppen a harmincas évek elejére átnyúló *Hullámok*, amely a trilógián belül is leginkább szakít a realista-mimetikus hagyománnyal, és szinte a kísérleti próza (egyik lehetséges) legvégső határáig viszi a narrációtechnikai újítást, paradox módon egyúttal meg is nyitja az utat az általam harmincas évekbelinek tekintett szövegek felé, amennyiben a hat (avagy hét) szereplő szubjektivitása legalább annyira a társadalmi, mint az egyéni diszkurzusok eredője, és legalább annyira a kollektív, mint a személyes traumatizált psziché tudattartalmait próbálja verbalizálni.<sup>19</sup>

Ugyanakkor a harmincas években írt regények és a kötet terjedelmű esszé, azaz *Az éveken* és a *Felvonások között*n kívül a *Flush* és a *Három adomány* is egy tőről fakadnak, amennyiben mindegyiknek a középponti kérdésfelvetése akörül forog, hogy miképpen jön létre a szubjektum a diszkurzusok révén, aminek ebben az esetben igen hangsúlyos részét képezi az is, hogy milyen az egyén viszonya az irodalom által is létrehozott történeti narratívákhoz, illetve hogy az irodalmi narratívák miképpen funkcionálnak maguk is a történelmi narratívák emlékezhelyeiként. Ebből következően pedig az is nagy szerepet kap ezekben a szövegekben, hogy az egyes irodalmi műfajok vagy narratívátípusok – legyenek bár a regény különféle altípusai vagy esszék – miféle beszédmódra adnak lehetőséget a szubjektum számára, illetve maga a szubjektum miképp jön létre éppen ezeknek a műfaji determináltságú beszédmódoknak a következményeként, és hogy mindez miképp ágyazódik bele abba a tágabb történeti-társadalmi diszkurzusrendszerbe, amelyet ezekben a szövegekben (*Flush*, *Az évek*, *Három adomány*) Woolf szinte kényszeresen a sokáig olyannyira megtagadott, eltávolított, elfojtott tizenkilencedik századig vezet vissza, a *Felvonások között*ben viszont egyenesen a modernitás – és a *modern* angol irodalom– ikonikus kezdetéig, a reneszánszig, és még azon túl is, az angol irodalom kezdetéig, Chaucerig.

Ha ezekre a szövegekre ebből a szempontból tekintünk, akkor viszont kibontakozik egy olyan életműszakasz, amelyet jelentéssel bíró, koherens életműszakaszként eddig nem fogalmazott meg a Woolf-szakirodalom.<sup>20</sup> Annak

<sup>19</sup> Jane Marcus egyenesen a brit birodalmiság traumatikus élményeként olvassa a regényt („Britannia”).

<sup>20</sup> Bécsy Ágnes ezt írja a harmincas évekről: „Valami daccal vegyes anakronizmustudat, az utolsó mohikán halálhangulata és lázas tettvágya hatalmasodik el Virginia Woolfon a következő években. Ha végignézzük, hogy 1931-től haláláig mit és hogyan írt, a zavar és a zaklatottság állandó jeleivel találkozunk. Ezidáig elszánt tervszerűséggel dolgozott, feszült koncentrációval, könyvről könyvre haladó fegyelmezett rendben – most kapkodni kezd témái és vélt kötelességei, nyúgai és vágyai között. Talán már az *Orlando* és a *Saját szoba* enyhe kitérői is ennek előjelei voltak; [. . .] a *Flush* egészen menekülés jellegű.” (*Virginia Woolf* 216–17) Nem gondolom, hogy ez a részben ismeretterjesztő szándékú 1980-as monográfia mutatja a Woolf-kritika jelen állapotát, azonban tünetszerű ez az összegzés azért is, mert nem lát semmiféle összefüggést a szövegek között, de azért is, mert – szinte kísértetiesen – éppen azt a két szöveget emeli be a „zavarodott” szövegkorpuszba, melyek szerintem is szoros egységet alkotnak a harmincas évekbeli szövegekkel, csak véleményem szerint ennek az

ellenére ugyanis, hogy – mint láttuk – mind a Woolf-kánon, mind pedig a megközelítési mód igen jelentős bővülésen és gazdagodáson ment keresztül az elmúlt három évtizedben, még azok a monografikus woolfi életműnarratívák sem kerestek kapcsolatot a harmincas évek szövegei között, amelyek akár az összes regényt számba vették (kivéve a szinte örökös hiányzót, a *Flusht*), de azok sem, amelyek valamilyen szempontból a harmincas évek szövegeivel foglalkoznak (mint Black). John Mepham a *Literary Life*-ban három szakaszra tagolja a harmincas éveket, amelyeknek nem sok közül van egymáshoz (1932–37: *The Outsider*, 1938–40: *Life-Writing*, 1941: *The Illusion Fails*); Herbert Marder csak *Az éveket* és a *Három adományt* köti össze monográfiájában (és mint láttuk, azokat is igen ambivalens módon), a *Flush* és a *Felvonások között* csak elvétve és egészen meglepő kontextusban jelennek meg a szövegben.<sup>21</sup> Avrom Fleishman, annak ellenére, hogy még idézi is egy jegyzetben Woolf önreflexív megjegyzését arról, hogy a *Flush* nemcsak életrajz, hanem bújtatva történelmi regény is (203), a *Flusht* épp csak megemlíti, de a *Három adomány* is – *Az évekek* közös gyökerek ellenére – alig jelenik meg a szövegben, *Az évekek* és a *Felvonások között* elemzésében pedig szinte nincsenek keresztutalások. Woolf-monográfiájában Harper elemzi ugyan *Az éveket* is, a *Felvonások között* is, azonban egyértelműen a kettő közötti különbséget hangsúlyozza. Szerinte a *Felvonások között*ben Woolf „*Az évekek*kel való viaskodás után a jelentőség kutatása során a politikai, szociológiai és ideológiai aspektusok felől ismét az ösztönösebb, a lélektanibb és líraibb valóságok felé fordul, amelyek mindig is szépprózája lelkét alkották” (282). John Batchelor pedig, aki annak ellenére, hogy csak a *Felvonások között*et elemzi, felállít egy összefüggésrendszert a négy szöveg között, arra a következtetésre jut, hogy a *Felvonások között*

a csúcspontja az életmű utolsó szakaszának, amennyiben a harmincas években írt többi műben – *Flush*, *Három adomány* és *Az évekek* – alkalmazott módszerek letisztulása és kikristályosodása. A többi szöveg azonban szembehelyezkedik az őket megelőző formákkal: a *Flush* szubverzív életrajz, a *Három adomány*

---

összetartozásnak nem a kapkodás és a zaklatottság a kulcsa, hanem épp ellenkezőleg: a Woolf-életmű egy eddig elhanyagolt, de világosan látható és összefüggő vonulata.

<sup>21</sup> Szerinte „*Az évekek*ben és a *Felvonások között*ben Virginia Woolf arra utal, hogy az emberi kapcsolatokról szóló igazságot már nem lehet olyan társadalmi intézmények fogalmaival kifejezni, mint a házasság és a család. Rassz- és mitikus fogalmakkal kell kifejezni. Az egyén sokkal elszigeteltebb, mint valaha, így nem léphet be a közös társadalmi formák ernyője alá, és nem menekülhet elszigeteltségéből. A visszavonulásra nyitva maradt utolsó vonal arra helyezi a hangsúlyt, hogy mi a közös az összes emberben, pusztán csak emberi mivoltuk révén.” (Marder 64)

agresszív politikai propaganda, *Az évek* pedig ironikus viszonyban áll a „krónikaregénnyel” [. . .]. A *Felvonások között* azonban sikeresen szigeteli el magát az irodalmi kontextustól. Nem szembehelyezkedő vagy konfrontatív mű, hanem tökéletesen kiegyensúlyozott szimbolikus dráma, amely azok elszigeteltség-, veszteség- és valóságérzetének tapasztalatát fejezi ki, akik érzékenyen reagáltak a harmincas évek politikai agressziójára. (146)

Akármennyire problematikusnak érzem is a szövegek efféle szembeállítását, Batchelor legalább felajánl, ha mégoly dióhéjban is, egy kritikai narratívát, amelyben a harmincas évekbeli Woolf-szövegek beszélnek egymással. Furesza módon a korszak szövegeinek efféle összekapcsolására még az irodalomtörténeteket író kritikusok sem vállalkoznak. A jelek szerint Woolf annyira a húszas évekhez tartozó modernista jelenségnek tűnik a kritikai narratívákban, hogy a harmincas években írt szövegei inkább csak ebben a keretben jelenhetnek meg. Tünetszerű, ahogy Malcolm Bradbury a modern angol regényről írt monográfiájában Woolfot egyértelműen a húszas évekbe sorolja: a harmincas években írt regényei is az erről az évtizedről írt fejezetben jelennek meg, minek következtében Woolfnak a harmincas években írt szövegei nélkülözik a harmincas évek irodalmi kontextusát, pedig meglátásom szerint értelmezésükhöz legalább annyira fontos az, hogy woolfi szövegek, mint az, hogy a harmincas években íródtak. Egy másik példa Valentine Cunninghamnek kifejezetten a harmincas évekről írt irodalomtörténeti szemléletű (530 oldalas) monográfiája, amelyben annak ellenére, hogy azt állítja, „a regény a harmincas években is [. . .] az írók klasszikus médiuma volt” (*British Writers* 26), Woolf szintén csak úgy szerepel, mint aki jelen volt ugyan, de csak mint olyan, már korábban is jól ismert író, aki ebben az évtizedben is folytatta munkásságát (26). És talán itt is tünetszerű, hogy bár a monográfia a harmincas évekről szól, Woolf húszas években írt szövegei talán hangsúlyosabban vannak benne jelen, mint a harmincas években írottak, és utóbbiak között nem kísérel meg összefüggést találni, azaz nem törekszik arra, hogy kialakítson egy harmincas évekbeli „Woolfot”.

Én arra vállalkozom, hogy Woolfnak a harmincas években írt négy szövegét szoros szövegelemzések révén beszélő viszonyba állítsam egymással, s kialakítsak egy „másik Woolfot”, akinek (amelyiknek?) a harmincas években írt szövegei nem kizárólag a kánon magját képező, húszas években írott trilógia nézőpontjából látszanak és nyerik el jelentésüket és értéküket. Ennek a harmincas évekre vonatkozó

kritikai narratívának a segítségével a woolfi életmű további összefüggései is feltárulhatnak (miképpen függ össze a harmincas évek a pályakezdettel is, de a trilógiához képest kakukktojásnak tűnő húszas években írt szövegekkel is), mint ahogy arra is alkalmat adhat, hogy Woolf harmincas évekbeli írásait ne csak önmagukban, belső logikájukban és egymáshoz való viszonyukban szemléljük, hanem arra is, hogy feltegyük azt a kérdést is, hogy ezek a szövegek miképpen viszonyulnak ahhoz, amit a harmincas évek angol prózájának hívunk.



**Közelítés: elméleti-kritikai kaleidoszkóp**

A Woolf-fogadtatás kritikátörténeti fejezetén végigvonul az az olykor kimondott, olykor kimondatlan gondolat, hogy minden kritikai értékelésnek megvannak a maga előfeltevései, premisszái, nem vizsgált axiómái is, amelyek – akár elismeri ezt az értelmező, akár nem – hatással vannak mind az értelmezés folyamatára, mind pedig az értelmezés eredményére, ami ugyanakkor természetesen nem jelenti azt sem, hogy az előfeltevésekből automatikusan következtetni lehet az eredményekre is. Hogy ne keltsünk olyan hatást, mintha axiomatikusan adótnak vennénk saját kritikai pozíciókat, nem lehet elkerülni bizonyos mértékű reflektáltságot, ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy nem könnyű megtalálni az egyensúlyt egy kritikai pozíció teljes reflektátlansága és az önreflektálásban való elmerülés között, mivel nem lehet utánagondolni minden egyes állítás és előfeltevés összes előfeltevésének, mert az végtelen – és bizonyos mértékig terméketlen – önreflexióvá válna, aminek következtében szinte el sem lehetne jutni odáig, hogy önmagunk beszédpozícióján túl bármiféle más tárgy vizsgálatába kezdjünk. A teljes reflektátlanság viszont ahhoz vezethet, hogy bizonyos kritikai állítások – amint láttuk a Woolf-kritika történetének (különösen a korai szakasznak) ebben a vázlatos ismertetésében – mintha az egyetemes igazság pozícióját vindikálnák maguknak, márpedig, mint erre Pierre Bourdieu rámutat, az érdekmentes univerzalitás pozíciója nem lehetséges. Bourdieu saját bevallása szerint rendszeresen megdöbbenette közönségét, amikor szakított „az emberi viselkedés »varázssal átítatott« és misztifikáló felfogásával”, és „kissé kiábrándultan [. . .] szemlél[te] azokat az univerzumokat is, amelyek – mint például a szellemi élet – par excellence érdekmentesnek tűnnek (legalábbis a benne részt vevők képzeletében)” („Lehetséges-e?” 127). Ő viszont éppen ennek az érdekmentességnek a lehetőségét kérdőjelezi meg, mégpedig a szellemi élet, a kultúraértelmezés területén, amibe beletartozik az irodalomértés is. Így ír erről:

Azzal, hogy felhívtam a figyelmet arra – amiről valamilyen módon mindenkinek tudomása van –, hogy az intellektuális játékoknak is vannak tétjeik, és ezekhez érdekek kapcsolódnak, tulajdonképpen megkíséreltem kiterjeszteni a tudományos szemléletre jellemző [. . .] megértési és magyarázó

elveket valamennyi emberi cselekvésre, azokra is, amelyek érdekmentesnek mutatkoznak, vagy amelyeket akként élnek meg, és megszüntetni a szellemi élet kivételes státusát vagy területenkívüliségét, amellyel az értelmiségiek előszeretettel ruházzák fel. („Lehetséges-e?” 127)

Ezt a belátást véve kiindulópontként nyilvánvaló, hogy a reflektálatlan pozícióból való beszélés nem jelenti a pozíció-nélküliséget, legfeljebb egy azt elmosó, eltüntető, „misztifikáló felfogást”.

Ezt elkerülendő, ebben a fejezetben arra teszek kísérletet, hogy felvázoljam, honnan, milyen elméleti-kritikai pozícióból beszélek. Ez az állítás már önmagában is tartalmaz egy olyan elemet, amely problematikus: az „én”. Mivel igyekszem tudatosan pozicionálni „magam”, nem lehet elkerülni az egyes szám első személyű névmás használatát, ami a posztstrukturalista szubjektumelméletek és a tudományos beszédmód magyar hagyományának szempontjából egyaránt vet fel problémákat. Ugyanis a magyar nyelvű értekező-tudományos próza hagyományának részben ellentmondva, nem próbálom magam retorikailag kiírni a szövegből sem a személytelen szerkezetek elvontsága mögé bújva, sem pedig a mesterkéltséget, a szerénység álcájaként szolgáló, az beszélő „én”-t a szövegben ál-„mi”-vel helyettesítő stratégiát követve (amikor a szerző úgy tesz, mintha nem is ő mondaná, amit mond, mert ő nem akarja magát „tolakodóan” a szöveg retorikai középpontjába helyezni, pedig hát éppen a retorikai modorosság révén válik feltűnővé a jelenléte).

Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ennek a szövegnek a retorikai középpontjában „én” fogok állni, állandóan előtérbe tolva „magam”, hanem csak azt, hogy egyrészt az elemzésekben reflektáltan nem is akarok úgy tenni, mintha az elvont és egyetemes esztétikai értékek szemszögéből beszélnék, s ekképp azt sem gondolom, hogy ezekről a szövegekről ne lehetne másképp beszélni és akár az enyémmel ellentétes következtetésekre is jutni. Másrészt az előző állítás implikációit egyértelművé téve: tudatában vagyok annak is, hogy a szövegekről tett megállapításaimhoz az – általában saját magamnak, illetve ennek az elemzésnek a céljaira kialakított – elméleti eszközkészletnek köszönhetően jutottam el, azaz tisztában vagyok vele, hogy saját előfeltevéseim hatással vannak következtetéseimre. Harmadrészt pedig önmagam elméleti – mi több, ha úgy tetszik, politikai – pozicionáltságát sem akarom elfedni, és ezt az itt következő fejezetek is retorizálják; olykor többes szám első személyt használva pedig nem az értekező próza

hagyományos alszerény megoldásához térek vissza, hanem abba olvasómat is belefoglalom, és bízom benne: olvasóm velem olvas, és együtt hozzuk létre a szöveget.

Az „én” (és a „velem” olvas) még ekkor is problematikus persze, hiszen az „én”, ha elfogadjuk a posztstrukturalista szubjektumelméletek „én”-re vonatkozó alapállításait, legfeljebb textuális-retorikai figura, nyelvi-grammatikai eszköz lehet, ami viszont, tegyük hozzá, ellentmond a disszertációk azon követelményének, hogy világosan különüljön el, mi az a nóvum, amit a „szerző” (egy újabb problematikus kategória) állít. Az „én”-t tehát performatív figuraként használom, amelynek az a funkciója, hogy elmondhatóvá váljon egy Woolf-értelmezés, amelyet egy bizonyos szubjektumpozícióból, avagy elméleti-kritikai-episztemológiai helyzetből, másképp fogalmazva egy bizonyos szituációba ágyazott tudásból kiiindulva lehet (tudok) elbeszélni. A szituációba ágyazott tudás fogalma pedig Donna J. Harawayt idézi, aki így fogalmaz:

[o]lyan politika és episztemológia mellett kívánok érvelni, amelyet a lokalizálás, a pozicionálás és a szituációba ágyazás jellemez, ahol a racionális tudásállítások föltétele nem az egyetemesség, hanem a részlegesség. [. . .] Egy olyan nézőpont mellett szeretnék érvelni, mely [. . .] nem fentről, a semmiből, a leegyszerűsítések birodalmából érkezik. (132)

Haraway episztemológiája markánsan feminista és posztstrukturalista episztemológia, amely – amellet, hogy előfeltevései egybeesnek Bourdieu fent idézett álláspontjával, miszerint a szellemi életben sem lehetséges az érdektelen álláspont – kifejti azt is, hogy ugyanakkor a maguknak univerzális pozíciót (és azáltal Igazságot) vindikáló beszélők az uralmon lévők pozícióját foglalják el: ők „azonosak magukkal, jelöletlenek, testetlenek, közvetítónélküliek, transzcendensek”, márpedig ez a pozíció „kisajátít és elrendez minden különbözőséget” (Haraway 130). Ez a pozíció pedig nem más, mint a liberális humanizmus felvilágosodástól örökölt, autonóm és egyetemes individuumának – mostanra elméletileg megkérdőjelezett – képze, avagy fantáziája. Haraway továbbviszi gondolatmenetét, és nemcsak azt fogalmazza meg, milyen tudás *ellen*, hanem azt is, milyen *mellett* érvel: „a részleges látás és a korlátozott hangok uralta tudást kutatjuk. Nem a részlegességért magáért,

hanem azokért a kapcsolatokért és váratlan megnyílásokért, amelyeket a szituációba ágyazott tudás tesz lehetővé” (133).

A részlegesség tudatos (és elkerülhetetlen) vállalása mellett éppen ezeket a váratlan megnyílásokat keresem Woolf harmincas évekbeli írásaiban, miközben magát „Woolfot” – és a harmincas évekbeli írásokat is – a „szituációba ágyazott tudás” eredőjének tartom, és akként kezelem. Csak „Woolfról” lehet beszélni (még ha a modorosság elkerülése érdekében nem is fogom a nevet minden alkalommal idézőjelbe tenni), idézőjel nélküli Woolfról semmiképpen, hiszen utóbbi nem létezik: a szöveg csakis az értelmezés révén jön létre. Woolfot, klasszikus lévén, még kevésbé könnyű értelmezni, mint egy kevésbé szétolvasott korpuszt, annál is inkább, mert mint a kritikátörténeti áttekintésből is kiderül, nemhogy Woolf, de „Woolf” sincs, legfeljebb „Woolfok”. Szövegeire ugyanis ráakódtak az eddigi, eltérő pozíciókból következő értelmezések, azok összetettségével és minden ellentmondásával együtt. Amikor tehát „a másik Woolf”-ot vélem felfedezni a harmincas években írt szövegek alapján, akkor egyrészt nyilvánvalóan azt a sokáig szinte kizárólagos és még most is domináns kritikai pozíciót kérdőjelezem meg, miszerint az irodalom- (és teszem hozzá: kultúrtörténeti) szempontból fontos „Woolf” azonosnak tekinthető a húszas évek végén írt modernista trilógia „Woolf”-jával, részben pedig önmagamnak mondom ellen, amennyiben én is legfeljebb „egy másik Woolf” a kritikai létrehozásáról beszélhetnék. „A másik Woolf” alakzata ebből következően azt a szándékot tükrözi, hogy a leginkább kanonizált modernista trilógiával – és általában a húszas évek „Woolf”-jával – szemben, illetve amellett és azzal párhuzamosan rámutassak a woolfi életmű olyan aspektusaira, melyeket részben az új kritikai alapú, dekontextualizáló, részben a modernista szövegekben egyértelműen a technikai újításokra koncentráló, részben pedig az elvont humanitásként megjelenő, ugyanakkor egyértelműen maszkulin (avagy férfias szempontú) preferenciákat rejtő irodalomértés sokáig nem engedett láttatni.

Ilyen értelemben lehet azt mondani – visszatérve e fejezet egyik korábbi állítására –, hogy egy-egy kritikai pozíció előfeltevései alapvetően hozzájárulnak ahhoz, hogy irodalmi szövegek esetében maga az elemzés milyen következtetésekre jut, miféle olvasatot hoz létre, azaz miképpen változik ennek következtében a vizsgált szöveg. Utóbbi azonban – mint a kutatás tárgya – ontológiai értelemben szintén nem létezik, hanem a kutatás előfeltevései által kijelölt határok között, azok következtében jön létre. Bár a testekre vonatkoztatva, de Haraway ezt így fogalmazza meg:

A tudás tárgyát képező testek is materiális-szemiotikai generáló csomópontoknak tekinthetők. Határaik a társadalmi interakcióban születnek. A határokat a feltérképezés során rajzoljuk; azt megelőzően a „tárgyak” nem léteznek, mivel azokat maguk a határok jelölik ki. A határok belülről változnak, mégpedig nagyon rafinált módon. Ami egyszer a határon belülré került, mindvégig képes testeket generálni és létrehozni. A határok megvonása nagyon kockázatos feladat. (137–8)

Ezen a ponton azonban vissza is lehet (vagy kell?) vonni a tárgymeghatározás fenti különbségtételét: „bár a testekre vonatkoztatva”. Hiszen az irodalomtudományi metaforarendszernek egyik központi kategóriája a test: a korpusz (mint a szövegek összessége vagy egy bizonyos csoportja), illetve a szövegtest (mint egy bizonyos vizsgálandó szöveg, akár a maga materialitásban is). A fenti Haraway-passzust tehát meg lehet kísérelni közvetlenül is az irodalomértésre alkalmazni, és egyúttal megvonni a saját értelmezési határait – és egyúttal megteremteni az ebben a szövegben beszélő „én”-t –, akármennyire „kockázatos” is ez a feladat.

Azt, hogy „Woolf” határai miképpen változtak az értelmezési „határok” avagy horizontok következtében, láttuk az előző fejezetben: mind az értékelés (kismester, nagymester, női modernista), mind pedig az, hogy mi „tartozik bele” a woolfi életműbe (a trilógia mint centrum, amely apró lépésekben, de fokozatosan tágult mind a bevont szövegek számát, mind pedig a szövegek értelmezési lehetőségeit tekintve), annak az eredményeképp alakult ki, hogy miképpen változtak az értelmezés határai – „ha mégoly rafinált módon” is. Ilyen szempontból is érvényesnek tűnik tehát a leírás: „ami egyszer a határon belülré került, mindvégig képes testeket generálni és létrehozni”, amihez még azt is hozzá lehet tenni, hogy minden újabb „bekerülő” szöveg megsokszorozza azon szövegek („testek”) számát, melyek potenciálisan bekerülhetnek. Ugyanakkor a határokon belül kerülő szövegek mindegyike az értelmezés eredményeképp válik tárggyá: ha úgy tetszik, a foucault-i diszkurzív gyakorlatok eredőjeként létrejövő diszkurzív tényként, amely kifejezés önmagában rámutat a folyamat paradox voltára: arra, hogy tényként kezelünk szövegeket, korpuszokat, miközben azok hermeneutikai folyamatok eredményei.

Ilyen szempontból már maga az értekezés tárgya is diszkurzív tény: „Woolf harmincas évekbéli írásai”, hiszen az például, hogy mit sorolunk ide, részben a woolfi

életmű alapvető diszkurzív működéséből fakad, ugyanis például a *Hullámok*, hiába 1931-ben jelent meg, a húszas években írt trilógiához tartozik, nem pedig a diszkurzív módon létrehozott harmincas évekhez, melyről az a legfőbb kritikai alapállítás, hogy visszatérés egy hagyományosabb regényparadigmához. Részben azonban – összhangban a Haraway által mondottakkal, miszerint a kutatás tárgyát magának a kutatásnak a határai hozzák létre – többek között éppen ez az értekezés, a maga „határaival” hozza létre „Woolf harmincas években írt szövegeit”<sup>22</sup> abban az értelemben, hogy téziséim szerint a szövegekben meglévő kulturális (ön)reflexivitás olyan összekötő kapocs a négy tárgyalt szöveg között (amelyek „természetesen” azáltal lettek a harmincas évek fő szövegei, hogy ezeket választottam ki), amely egyúttal arra is alkalmasnak tűnik, hogy részben megkérdőjelezzem a harmincas évek szövegeire vonatkozó uralkodó kritikai alapállítást, miáltal pedig kialakulhat egy új kép „Woolf harmincas években írt szövegeiről” is.

Ehhez a folyamathoz azonban meg kell teremteni ennek a szövegnek az „én”-jét, meg kell vonni önmagának mint kritikai beszélőnek a „határait” is, azaz tisztázni a ki beszél és honnan beszél kérdését. Szükség van mind elméleti, mind pedig további kritikátörténeti beágyazásra, melybe beletartozik a Woolf-monográfiára mint szerzőközpontú értekezésre való reflektálás; az irodalomtudomány és a kritikai kultúratudomány – benne a gendertudományi elméletek – viszonyának az értelmezése abból a szempontból, ahogy az elemzések használják ezek belátásait; a modernizmus és a harmincas évek viszonyának értelmezése, beleértve a modernizmus fogalmának változását, a női modernizmus fogalmának kialakulását és a populáris kultúra helyét (többek között a harmincas évek „Woolf”-jában) és a harmincas években lezajló paradigmaváltást, amely egy bevallottabban politikus próza irányába mutat. Végezetül pedig azt járom vázlatosan körül, hogy az intertextualitásnak és a műfaji újraírásnak, amelyeket a kulturális (ön)reflexió egyik fő formájaként fogok fel, milyen szerepük van abban, hogy az irodalom egyúttal a kulturális emlékezet egyik formájaként működik általában is, de specifikusan Woolf harmincas évekbeli írásaiban is, amennyiben ezekben a szövegekben a műfaji újraírásokban is megnyilvánuló kulturális (ön)reflexivitás (amelynek tárgyai közé tartoznak Woolf korábbi szövegei, nagyon hangsúlyosan a trilógia is) egyúttal a szövegek által konstruált angolság- és nemfogalmakra (genderkonstrukciókra) is reflektálnak. Ekképp Woolf harmincas

<sup>22</sup> „A Szöveg [. . .] egy módszertani mező. [. . .] a szöveg csak a cselekvésben, a létrehozásban tapasztalható meg” (Barthes, „A szerző” 68).

években írt szövegei akár az angol irodalom- és kultúratörténet metatextusainak is tekinthetők.

A (női)szerező-központú monográfia „a szerző halála” után

Mi lehet magától értetődőbb vállalkozás, mint szerzőközpontú monográfiát írni? És mi lehet kevésbé magától értetődő vállalkozás, mint szerzőközpontú monográfiát írni? Míg az előbbi kérdés az irodalomtörténeti hagyomány egy oly sokáig megkérdőjelezhetetlen és axiómaként adottnak vett *figuráján* – annak hagyományos és köznapi értelmében vett *alakján* –, a szerzőn alapul, addig az utóbbi ugyanannak: a szerző *figurájának* – mint *alakzatnak* – a posztstrukturalista elméletek által megkérdőjelezett felfogásán áll, vagyis talán inkább borul. És míg szerzőközpontú monográfiát klasszikusan a szerző halála után szoktak írni, merthogy az esetek többségében elvileg akkorra lezárul az életmű és láthatóvá válik a szerző a maga teljességében és összetettségében (már ha a kutatás tárgyát adottnak vesszük azzal ellentétben, amit Haraway a kutatás tárgyának kialakulásáról állít), addig – komolyan véve a barthes-i fogalom jelentéseit és következményeit – „a szerző halála” után akár annyira problematikus is válhat a szerző figurája, hogy elméletileg lehetetlenné teszi a szerzőközpontú monográfiát. Ha ugyanis a szerzőt teljesen leválasztjuk a szövegről, és ennek a leválasztásnak a következményeit radikális következetességgel végiggondoljuk, akkor kérdésessé válhat annak a jogosultsága is, hogy bizonyos szövegeket – pusztán csak azért, mert ugyanazt a szerzői nevet hordozzák magukon – miért lehet együtt olvasni, miért ezeket olvassuk inkább együtt, nem pedig másokat, illetve (és ez is része az értekezésnek) miért és miképp lehet felhasználni olyan szövegtípusokat a kiválasztott szövegek értelmezéséhez, amelyek még szorosabb értelemben kapcsolódnak a szerzőhöz (például a levelek és a naplók), mint az alapértelmezésben is fiktívnek tartott szövegek.

Barthes szerint ugyanis „az írás lerombol mindenféle hangot, minden eredetet. Az írás éppen e semleges, e kompozitum, a mellékösvény, amelyen át szubjektumunk elillan, a fehéren-fekete, amelyben minden személyazonosság feloldódik, s mindjárt elsőként az írói test azonossága” („A szerző” 50). Ez utóbbi – szerinte szinte atavisztikus – kitartását egy rövid kitérő erejéig konkrét irodalomkritikai gyakorlatok sorát felvillantva is problematizálja, mondván hogy „még mindig a *szerező* uralja az

irodalomtörténeti kézikönyveket, az írók életrajzait, a magazinok interjút, de még az irodalmárok tudatát is, [. . .] mintha a fikció többé-kevésbé áttetsző allegóriáján túl végső soron mindig egyetlen személy hangját hallanánk, a *szertőét*, aki feltárja titkait” („A szerző” 51 – kiemelések az eredetiben). Barthes ugyan éppen a szerzőközpontú monográfiát nem említi, noha ez a műfaj – mivel adottnak veszi a szerzőt mint központi és ekképp a szövegeket összekötő figurát – szintén ellentmondani látszik a szerző barthes-i halálának. Nem mond ellent ugyan annak a tésisnek, hogy „[a] modern író viszont saját szövegével egy időben születik meg: nem tekinthetjük olyasvalakinek, aki megelőzi saját írását” („A szerző” 53), azonban a barthes-i perspektívából továbbra is kérdés, miképp lehet fenntartani a szerzőközpontú monográfia műfaját.

Barthes végső következtetése szerint ugyanis az írással „a szerző belép saját halálába. [...] Nyelvészeti szempontból a szerző pusztán az, aki ír, ahogy az *én* is pusztán az, aki kimondja, hogy *én*: a nyelvnek »alanya«, nem »személye« van” („A szerző” 51–2), és ennek logikus folyamánként eltávolítja egymástól a szerzőt és a szöveget, mondván, ha „szerzőt adunk a szövegnek, azzal valamiféle végpontot jelölünk ki számára, végső jelöltet találunk neki, lezárjuk az írást” (54), és az írás (valamint, szerintem, az olvasás) érdekében a szerző helyébe az olvasót állítja: „az írásnak csak akkor lesz jövője, ha megfordítjuk a mítoszt: az olvasó születésének ára a Szerző halála” (55). Utóbbi megoldja az olvasó (értelmező) egyik problémáját, amennyiben felszabadítja a szerzői intenció mint jelentést adó végpont (vagy végső jelentést adó pont) igézete alól, azonban továbbra is kérdés, miképp lehet elméletileg megindokolni egy (ráadásul nőinek nevezett) szerző szövegei egymással való párbeszédének szükségességét, kiváltképpen akkor, ha ezek között a szövegek között olykor fel-feltűnnek a „*személyes*” műfajok is (napló, levelek), márpedig, mint látjuk, „a nyelvnek »alanya«, nem »személye« van, [. . .] amelyben – teszi hozzá Barthes – semmi nincs, pusztán az őt meghatározó nyelvi megnyilatkozás” (52 – kiemelés tőlem).

Ez az elméleti pozíció a szerzői monográfia számára akár zsákutcát is képezhet. Látszólag Barthes-éhoz hasonló következtetést von le a szerzői név referencialitásáról Michel Foucault is, hiszen a szerző szerinte is elveszíti hús-vér, referenciális jellegét, ő azonban megfogalmaz egy olyan szerepet, amely összeköti az azonos szerzői névvel ellátott szövegeket, még ha nem is a szövegek belsejében, azok eredetpontjaként. Szerinte



a szerzői név bizonyos értelemben a szövegek határain mozog, elválasztja őket, letapogatja széleiket, kifejezésre juttatja, vagy legalábbis jellemzi létezmódjukat. [...] E szerzői név sem a személy polgári állapotának, sem a műbeli fikciónak nem képezi részét; azon a törésvonalon helyezkedik el, amely a diszkurzus új csoportjait és sajátos létezmódját hozza létre. Következésképpen azt mondhatjuk, hogy kultúránkban a „szerző” olyan funkció, amellyel bizonyos szövegek el vannak látva, mások pedig nem. Egy magánlevélnek lehet aláírója, egy szerződésnek lehet ellenjegyzője, de nincs szerzője. A szerző-funkció tehát azt a módot jellemzi, ahogy bizonyos diszkurzusok a társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek. („Mi a szerző?”127)<sup>23</sup>

Ebben a felfogásban a szerző a kulturális diszkurzusrendszer létrehozta jellé válik – azaz részben a nyelvi jel rokonává –, melyet ugyanolyan módszerrel lehet vizsgálni, mint a kultúra bármely más jelenségét, hiszen, teszem hozzá, ezáltal a szerzői név részévé válik a szemiózishoz, annak a jelentésadási folyamatnak, amelynek révén egy szöveget egy bizonyos szerzői név által ellátott szöveggé értelmezünk. A szerzői név ugyanis beleszűrődik abba, amit egy adott szöveg (jelen esetben „Woolf” szövege) jelent, és hozzájárul ahhoz, ahogy ezek a szövegek és a róluk szóló diszkurzusok – visszautalva a fenti Foucault-idézetre – „a társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek”. Mint később írja, „nem az eredeti forrásként felfogott alkotó szubjektum témájának felújítására van szükség, hanem arra, hogy feltárjuk e szubjektum kötődéseit, funkcionálási módját, függőségi viszonyait” („Mi a szerző?” 137) – azaz Barthes-tal összhangban a foucault-i elméletben is megszűnik a szerző mint a szöveg *eredetének* a kulcsa, Barthes-tal ellentétben viszont nem szűnik meg mint a szövegek határain mozgó és az azokról folyó diszkurzusokban *jelentéssel* bíró tényező.

A „szerző halála” – abban az értelemben is, ahogy Foucault értelmezi – összefügg az írás mibenlétével is, hiszen

<sup>23</sup> Mivel a Foucault-fordítások egy része diszkurzusként, más része diszkurzusként fordította a foucault-i fogalmat, és mivel szerintem a kifejezést meg kellene különböztetni a magyar „diskurál”-hoz fűződő szóbokortól, írásomban – a fordításoktól függetlenül – következetesen a „diszkurzus” alakot használom.

[a]z írás (*écriture*) fogalmának jelenlegi értelme valóban nem tartalmazza az írás (*écriture*) gesztusát, sem pedig annak a megjelölését (szimptomáját vagy jelét), amit a szerző mondani akart; tulajdonképpen nem egyéb, mint figyelemre méltóan komoly kísérlet arra, hogy végiggondoljuk bármely szöveg általános feltételeit: mind térbeli szétterjedésének, mind időbeli kibontakozásának feltételeit. („Mi a szerző?” 124)

Ilyen értelemben gondoltam végig az előző fejezetben a Woolf-írások (életmű?) kritikai diszkurzus általi létrejöttét, amelyet egyaránt lehet térbeli és időbeli kibontakozásnak is tekinteni, hiszen a kritikai diszkurzus teremti meg a szöveget mint további kritikai elemzések tárgyát, márpedig ha a Woolf-kánon időbeli változásán túl annak fokozatos gazdagodását térbeli kiterjedésnek tekintjük,<sup>24</sup> akkor az előző fejezet tulajdonképpen azt vizsgálja, hogy „Woolf” mint szöveg általános létmódja miképp jött létre.

A „»Woolf« mint szöveg” kifejezés ugyanakkor egy lépéssel előrébb is viszi a szerzői monográfia mint irodalomtudományi műfaj kérdésének megválaszolását, ugyanis a szerzőnek – Foucault fenti érvelése szerint – egyéb funkciói is lehetnek, mint a szöveg eredetpontja. Különösen igaz ez az irodalomtörténet olyan központi alakjaira (avagy) figuráira, a szó több jelentésében, akik már-már kultikus szerepet játszanak – mint Woolf, legalábbis a nyolcvanas évek óta. Ráadásul az ő esetében igen bizonytalanok a szövegei, az általa használt szövegtípusok közötti határvonalak, így csak nagy nehézségek árán lehet megállapítani, hol is ér véget egy szöveg. Számtalan példa van arra, hogy szinte csak a kritikai hagyomány besorolása miatt tartunk egy-egy szöveget vagy szépprózának, vagy esszének. Ez különösen a rövidebb írásaira igaz: tagadhatatlan a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” és az „An Unwritten Novel”, a „Modern Fiction” és a „Monday or Tuesday” elemi összefüggése, mint ahogy az *Orlando* és a *Saját szoba* is igen közeli rokonságban van egymással. A sor szinte végtelenül folytatható: miképp tekinthető a „Professions for Women” címen posztumusz megjelenő esszé a *Három adomány* gondolati kiindulópontjának, míg maga a *Három adomány* miképpen függ össze *Az évekkkel*, illetve a *Felvonások között*tel, utóbbi kettő pedig miképpen reflektál – mindkettő a maga módján – szinte az egész, megelőző woolfi életműre. De ebből az összefüggésrendszerből nem

<sup>24</sup> Természetesen a térbeli szétterjedésnek része az is, ahogyan az angol nyelvű kontextuson túl, más kultúrákban létrejön „Woolf” – ennek elemzése azonban túlmutat jelen vállalkozásomon.

hagyhatók ki Woolf „személyes” műfajai sem: a naplók és a levelek, amelyeknek bizonyos részei nemcsak olyan módon olvashatók, hogy „mit is akart Woolf”, hanem úgy is, mint amelyek a „Woolf mint szöveg” részeként tekintve más módon reflektálnak ezekre az írásokra.

Ezeknek a meg- és bejegyzéseknek a kritikai diszkurzusba való bevonását éppen a szerzői intencionalitás visszahozásának a szempontjából akár problematikusnak is tarthatjuk, azonban ha szem előtt tartjuk azt, hogy a posztstrukturalista önéletírás-kutatás is destabilizálta a szerzőt mint az önéletírás végső igazságának eredetét<sup>25</sup>; ha elfogadjuk, hogy Woolf esetében nemcsak a szövegeknek, hanem az egyes, az irodalomtörténet által megteremtett műfajoknak is elmosódnak a világos határai; és ha a Woolf-életmű minden darabját – melyeknek a széleit, a műfajokhoz hasonlóan, a szövegek egymással folytatott párbeszéde miatt határozott bizonyossággal szintén nem lehet letapogatni – a korpusz részének tekintjük, és azt vizsgáljuk, miképpen függenek össze, akkor meg lehet teremteni a posztstrukturalista elméleti alapot is ahhoz, hogy „»Woolfot« szöveggént” kezelve, egyrészt szerzőközpontú monográfiát írjunk, másrészt viszont annak a lehetőségét is, hogy a vizsgálódásba bevonjuk azokat a szövegtípusokat, amelyeket sokáig a szerzői intenciót bizonyító szövegekként értelmeztek (napló, levelek).

Még ez után is marad azonban egy probléma: a *női* szerző fogalma. Kérdés ugyanis, hogy miképp lép be az irodalomkritikai diszkurzusokba jelentésem elemként az, hogy egy szerző *női* szerző. Ezzel ugyanis újabb aláaknázott elméleti *mezőre* lépünk (a szó bourdieu-i értelmében is), hiszen a feminista irodalomkritika megjelenése, azaz a hetvenes évek eleje óta ez az egyik sarkalatos kérdés: van-e női szerző, és ha van, az mit is jelent. Ennek a vitának az összefoglalására szintén nem vállalkozhatom, legfeljebb csak fel tudok villantani egy-két sarkpontot, illetve meg tudom határozni saját – legalábbis a Woolf-szövegek elemzéséhez kialakított – értelmezői pozíciómat. Ha a *mező* bourdieu-i fogalmát veszem alapul, akkor azt, hogy az író fogalma miképpen cirkulál az irodalomkritikának és irodalomtudománynak nevezett *mezőn*, amelyen az író jelenléte korántsem volt egyértelmű, kiválóan szemlélteti az Elaine Showalter által kettős kritikai mércének (*A Literature* 73–99) nevezett jelenség, miszerint az író egy huszonkettes csapdájában (avagy, szociológiai fogalommal: kettős kötésben) találta magát: ha „nőiesen” írt, azaz olyan

<sup>25</sup> Ennek összefoglalóját lásd a női önéletrajzokról szóló monográfiám (*Tükröm, tükröm*) bevezető fejezetében.

módon, amilyenek a kortárs fogadtatás a nőies írásmódot megkonstruálta, akkor semmiképpen sem lehetett része annak, amit az irodalomról tételeztek, azaz kizárt volt, hogy egyetemes érvényű igazságokat és élettapasztalatokat közvetítsen, mivel e szerint a definíció szerint a női tapasztalat soha nem is lehet egyenlő az egyetemessel, márpedig ebben a paradigmában „az” irodalom feladata az egyetemes emberi megjelenítése. Ha viszont egy író kilépett a nőiesként konstruált beszédmódból, akkor a transzgresszív maszkulinitás vádjával illethették. Woolfnál, mint a szövegeinek nőiességét illető értékítéletekből világosan kiderül, az első esetet láthatjuk: az ő esetében szövegeit – azok nőiesnek tekintett mivolta miatt – sokáig egyenlőnek tekintették a jelentéktelenséggel, a partikulárisissal, a részletekben való elveszéssel.

Showalter azonban – a gúnokritika alapján állva – még aránylag problémátlanul érvelhetett amellest, hogy az íróknak meg kell(ett) küzdeniük a kettős kritikai mércével, 1977-es monográfiája ugyanis adottnak veszi az író alakját: a biológiailag nőnek született író, aki ráadásul többnyire női szerzői nevet is visel (hacsak nem fedi el férfi álnévvel, mint George Eliot, vagy nemsemleges névvel, mint Currer, Ellis és Acton Bell, azaz a Brontë-nővérek). Ez az adottnak vett nemi identitás paradox módon biztos alapot szolgáltatott annak az elemzéséhez, amit egyébként a szerzői név társadalmi diszkurzusokban való (foucault-i) cirkulálásának lehet tekinteni. A probléma a feminista irodalomkritika posztstrukturalista elméleti fordulatával kezdődik (vagy inkább folytatódik), amikor a „szerző halála” egyúttal a „női szerző halálát” is jelenti, ugyanis ha a szerzőt nem tekintjük a szöveg eredetének, akkor kérdéses az is, hogy „női” mivolta miképpen íródik bele a szövegbe (ha beleíródik), miképp változtatja meg a szöveg státusát (ha megváltoztatja), és miképp lehet megtartani a gúnokritika alapjául szolgáló fókuszot, az „írónt” (ha meg lehet).

Elizabeth Grosz „Nemi aláírások: Feminizmus a szerző halála után” című tanulmányában éppen ezt a kérdéskört járja körül, négy olyan tényezőt – a női szerzőt, a szöveg tartalmát, az olvasó nemét és a szöveg stílusát – vizsgálva, melyek mindegyike felmerült a feminista irodalomkritika bizonyos szakaszaiban és tendenciáiban mint olyan, amelyre alapozni lehet a feminista/nőies szöveg léte melletti érveket. Ezek közül elsőként a női szerzőt tárgyalja, és azt az előfeltevést járja körül (amelyet sok feminista kritikus adottnak vesz), hogy „a szerző neve némileg jelzi, ha nem is garantálja a szöveg feminista vagy női pozícióját” („Nemi” 216), amin azt értik, hogy „a szöveg női mivolta attól függ, ki írja” (217). Grosz ezt az

elméletileg valóban nehezen tartható pozíciót Barthes, Foucault és Derrida alapján veti el, mondván: „[n]incs átvitel – legalábbis nincs *egyszerű* átvitel – a *szöveget író személy*, a szerző és aközött, amit ír a szövegben. Az aláírás, melyet oly jól lehet hamisítani, átalakítani, megismételni, új kontextusba helyezni, nem garantálja az autentikusságot, nem annak a maradványa, hogy a szubjektum politikuma teljes mértékben jelen volt” (219). Ha ezt elfogadjuk, akkor viszont azzal is szembesülnünk kell, hogy az aláírás – avagy a szerző neve – nem garantálja azt sem, hogy az aláírás tulajdonosa mint személy, mint szubjektum teljes mértékben jelen van a szövegben a maga politikumával, aminek része a nemi politikum is. Mint Grosz hozzátézi: „[p]aradox módon az aláírás az egyedi és a helyettesíthetetlen végtelen ismétlésének lehetősége [. . .]. Az aláírás nem áll meg önmagában, és nem adott, nem lehet önmagának való jelenlét, mert mindig szükség van egy ellenjegyzésre, egy befogadásra, egy másikra, aki szintén aláírja” (219).

Ez a másik nem más, az olvasó, a befogadó, az értelmező, aki vagy „nemesíti” az olvasott szöveget, vagy nem, vagy nőiesként (vagy férfiasként) olvassa, a szerzői aláírás nemétől függően vagy attól függetlenül, vagy nem. Grosz ezt a folyamatot Derridára támaszkodva ekként írja le:

Ironikus módon Derrida a címzett vagy ellenjegyző fogalma által vezeti be – és veti fel problémaként – a nemi különbség homályos és ironikusan meghatározatlan fogalmát: „S azt találjuk, hogy visszatér a címzett fülének a kérdése. Ez arra a másikra vonatkozik, akire végső soron rábízom az aláírásomat. [. . .] A címző neme a másiktól és a másik által várja saját meghatározását. A másik az, aki talán eldönti, hogy ki vagyok én – nő vagy férfi. De még akkor sincs egyszer s mindenkorra eldöntve. Egyik alkalommal így működhet, másik alkalommal úgy. Mi több, ha a nemek sokasága létezik (mert kettőnél talán több is van), amelyek mind másképp írnak alá/jelölnek, akkor nekem magamra kell öltennem kell ezt a poliszexualitást”. (Derridát idézi Grosz, „Nemi” 219–20, 5. jegyzet)

Ez a derridai értelmezés teljesen egybecseng Barthes – sokkal kifejtetlenebb és a szerző nemének szempontját nem érintő – esszéjének végkicsengésével, hiszen ne feledjük: Barthes írása ezekkel a szavakkal zárul: „az olvasó születésének ára a Szerző halála” („A szerző” 55), azaz a szövegértelmezés aktusát és annak felelősségét átadja

az olvasónak, miáltal a (*női*) szerző sok feminista kritikus által magától értetődőnek tekintett mivolta is megszűnik létezni. Derrida szövege azonban – ha belegondolunk – egy másik síkra is elviszi a problémát: az olvasó nemcsak a szöveget magát olvassa, hanem a szöveg részének tekintve a szerző aláírását is értelmezi – beleértve a szerző aláírásának a nemét vagy a szerző nemének aláírását. Ezzel azonban valamilyen szinten mégiscsak visszaszivároghat a szövegbe, a szöveg értelmezésébe, vagy az értelmezés révén létrejövő szövegbe a szerző és a szerző neve, amennyiben az olvasó határozza meg „a címző nemét”, és mihelyt nemet ad neki (ha ad) – másképp fogalmazva: nemmel ellátottként értelmezi a szerző aláírását –, az hatással lehet a szöveg értelmezésére is.

Grosz – miután végigjárja a fenti négy kritérium mindegyikét – így összegzi álláspontját, amellyel teljes mértékben azonosulni tudok:

Az aláírás a szöveg végtelen ismételhetségének, az újrapozicionálás iránti állandó nyitottságnak, a szüntelen újraolvashatóság és újraírhatóság képességének a feltétele; annak a feltétele, hogy a szöveg képes legyen belecsusszanni feminista kontextusokba és érdekekbe – és kicsusszanni belőlük; a szöveg politikai státusát és hatékonyságát illetően pedig az aláírás az alapvető képlékenységnek és anyagi esetlegességnek a feltétele. És bár talán nem válaszoltam kellően arra a kérdésre, hogy mitől lesz egy szöveg feminista, és bár nekem úgy tűnik, hogy nincsenek világos és kikezdzhetetlen kritériumok, azt kell megérteni, hogy egyetlen szöveg sem viseli magán politikai státusát névtáblaként vagy címkeként, egyetlen szöveget sem lehet egyszer s mindenkorra sem teljesen feministának, sem teljesen patriarchálisnak besorolni: ezek a megjelölések a kontextustól függenek, a szöveg kontextuson belüli helyétől, és attól, hogy kik, miképpen és milyen célra használják fel. Ez a sokféle eltérő körülmény pedig azt diktálja, hogy egy szöveg legjobb esetben is csak ideiglenesen, csak pillanatnyilag feminista vagy patriarchális, csak bizonyos, de nem az összes lehetséges olvasataiban, és csak bizonyos, de nem az összes lehetséges hatásaiban. („Nemi” 232)

Elismerem, ez az összegzés általában a szöveg politikai – és ebbe beleértve: nemi – státusáról szól, nem pedig a szerző nevének (vagy aláírásának) neméről és arról, hogy az utóbbi milyen szerepet játszhat egy szöveg értelmezésében, vagyis nem

a női szerző mibenlétéről. Mivel azonban Grosz értelmezésében a *szerző neve* az egyik legfontosabb elem annak a kérdésnek az eldöntésében, hogy van-e a *szövegnek neve* és magától értetődő politikuma, nagyon fontosnak tartom következtetését amiatt, hogy bár nem hozza vissza az identitáspolitika jegyében értelmezett (női) szerzőt mint a szöveg eredetét, nem is törli ki azt teljesen a szövegből. Ezzel ugyanazt a dilemmát oldja fel, amelyet Foucault is a maga módján, bár a szerző nemének említése nélkül, nevezetesen hogy vajon a szerző aláírásának a neve része lehet-e az olvasatnak, beleszűrődhet-e a szöveg – olvasó által létrehozott – jelentésébe.

Grosznak az okos lány válaszaire emlékeztető következtetése (hozott is ajándékot, nem is) részben elveszi annak az előfeltevésnek a megkérdőjelezhetetlen mivoltát, hogy a női szerző szövegeit nőiként lehet vagy akár kell olvasni; részben viszont meg is nyitja a szövegeket – hozzáteszem: mindenféle szöveget – a „politikai” olvasat lehetősége előtt, amennyiben az értelmezés politikumát a mindig is, elkerülhetetlenül politikai szubjektumként létező értelmezőbe helyezi. Ez utóbbi nyilván nem jelenti – a világnak ezen a felén különösen rossz ízű konnotációkat megidéző – direkt politikum „beleolvasását” a szövegbe, azonban ha szintén dekonstrukciós alapon elfogadjuk, hogy minden olvasás félreolvasás is egyben, akkor ez – visszatérve Grosz következtetésére – azt jelenti, hogy egy szövegkorpusz esetében, még ha mások ezt félreolvasásnak tartják is, azt is a szövegbe beszűrődő jelentés elemnek lehet tekinteni, ha a szöveg szerzőjének aláírása női nevet jelöl.

Az a *női* név pedig, amelyről itt szó van, a Virginia Woolfé, szerző-funkcióként igen markánsan hozzájárul ahhoz a módhoz, ahogy a Woolfról szóló irodalomtudományi diszkurzusok – visszatérve Foucault-hoz – „a társadalmon belül léteznek, cirkulálnak és működnek” („Mi a szerző?” 127). Ezzel – Grosz szellemében – nem azt akarom mondani, hogy Woolfot csakis és kizárólag mint női vagy feminista szerzőt lehet olvasni, azonban úgy vélem, hogy Woolf szövegeinek olvasásakor, részben azok fent kifejtett jellege miatt, azaz mivel a szövegek közötti határokat igen nehéz megvonni, mert a szövegek beszélnek egymással, sokszor elválaszthatatlanul egybe is folynak, különösen a harmincas évek szövegeiről beszélve szinte lehetetlen elkülöníteni a „szépiró” és az életmű legnyilvánvalóbban politikai esszéjét, a *Három adományt* jegyző „Woolfot”.

Ha a húszas évek trilógiájának fogadtatását a szövegek túlságosan is kifinomultan és légiesen (s ekképp „jelentéktelenül”) nőies jellege nehezítette meg, akkor a harmincas éveket – azon túl, hogy a szövegek kiléptek a kísérletező

modernizmus tiszta paradigmájából – véleményem szerint az tette nehezen befogadhatóvá az értelmezés számára, hogy a kísérletező elbeszélői technikával való (noha, mint látni fogjuk: csak részben) szakítás miatt mintha sokkal több szűrődne be a szövegekbe a társadalmi diszkurzusrendszer többi eleméből, mintha a modernista esztétika elvontságával szemben a „valóság” kontamináló jelenlétével kellene számolni, és mintha a „valóság” eme beszűrődésének hangsúlyosan része lenne az is, hogy egy sokkal „karcosabb”<sup>26</sup> Woolf-hangot lehet kihallani ennek a korszaknak az írásaiból. Ez a hang értelmezhető női hangként, nőies hangként, de feminista hangként is, ami a depolitizált „modernista Woolffal” igen feszült viszonyban állt. Woolf harmincas évekbeli nőiségének a politikuma azonban – meglátásom szerint – elsősorban abból áll, hogy a szövegek az angol irodalomtörténeti hagyomány által jellegzetesen „angolként” kanonizált szövegtereket (bizonyos műfajokat és a műfajok által teremtett narrációs tereket) járják be és írják újra, és ennek az újraírásnak az az egyik központi kérdése és tétje, hogy a műfajok mint diszkurzusok miképpen hozzák létre a nőiség (és általában a nemiség) konstrukcióit a kulturális szövegek inter- és metatextuális újraírása révén, melyek egyúttal reflektálnak is a szövegtípusoknak erre a diszkurzív funkciójára. Ebben a folyamatban szerepe van „Woolfnak” mint nőiszerző-funkciónak. Legalábbis, visszatérve Grosz konklúziójához, ez is egy lehetséges értelmezés, a szövegek „bizonyos, de nem az összes lehetséges olvasataiban, és csak bizonyos, de nem az összes lehetséges hatásaiban” („Nemi” 232).

Határvidék: irodalomtudomány, kritikai kultúrakutatás, a társadalmi nemek kritikai vizsgálata

Ha a Woolf-szövegekről azt mondjuk, hogy a közöttük, illetve a különféle műfajok közötti határvonalak csak nehezen húzhatók meg, akkor az előző fejezet kérdésfelvetése – és válasza – elvezet egy másik kérdéshez, amelyik ott kísért az elmúlt évtizedek irodalomelméletében: ahhoz, hogy milyen viszonyban áll az irodalmi szöveg azzal, amit legprimérből módon referenciális valósággént fogunk fel. A kérdés így hangzott: mit jelent a (női) szerző, lehet-e szerzőközpontú monográfiát

<sup>26</sup> Szolláth Dávid magánjellelű-szerkesztői megjegyzése egy, a *Felvonások között*ről írt Woolf-tanulmányom kapcsán.



írni, és ha igen, miképpen lehet a szerzőt úgy értelmezni, hogy ne a szöveg eredetként fogjuk fel, és ne mossuk el a szöveg és a referenciális „valóság” közötti határvonalat, de ne is szüntessük vagy tagadjuk meg teljesen a részben a szöveg „külsőjén”, részben a „belsőjében” létrejövő aláírás (vagy szerzői név) jelentésképző hatását. A válasz két irányba is mutat: egyrészt az olvasó irányába, másrészt a társadalmi diszkurzusok rendszerének irányába, amelynek része, mi több, egyik privilegizált működési módja az irodalom és az irodalomtudomány, melyek sem egymástól, sem az egyéb diszkurzív működési módoktól nem választhatók el.

A szöveg és a valóság viszonya azonban nemcsak a szerző és a szöveg kérdésével kapcsolatosan merült fel, épp ellenkezőleg: meghatározó kérdése az irodalomtudomány történetének. Mint láttuk, Woolf fogadtatástörténetének első szakaszát az határozta meg, hogy mind a leaviszi alapú, mind pedig a korai feminista irodalomkritikusok hiányolták regényvilágából az „életet”, ugyanakkor bizonyos szövegeit, mint például a *Három adományt* éppen explicit politikai töltete miatt vetették el. Az irodalmi beszédmód formáinak kódjai és a referenciális „valóság” közötti viszony meglehetősen problematikus, amit Paul de Man „a fikcionalitás és a valóság részeseinek mondott kategóriák kölcsönhatásán[ak]” értelmezésekor az irodalmi formák strukturális elemzése és – azóta bevett kifejezésével – „a külügyek, az irodalom külpolitikája” közötti ellentétként fogalmaz meg (115):

Egyfelől: az irodalom sohasem fogható fel csupán a referenciális jelentés meghatározott egységeként, ami maradéktalanul dekódolható lenne. A kód szokatlanul szembetűnő, összetett és rejtélyes, rendkívüli erővel vonja magára a figyelmet, melynek egy rendszer szigorúságára kell szert tennie. Magára a kódra irányuló figyelem szerkezetének vizsgálata nem kerülhető el, így az irodalom szükségszerűen hozza létre saját formalizmusát. Az irodalom módszertani vizsgálatában csak akkor jelentkeznek technikai újítások, amikor ez a fajta figyelem érvényesül.[. . .]

Másrészt – és ez az igazi rejtély – az irodalmi formalizmus legyen bármilyen pontos és tartalmas is elemző ereje, soha nem létezett anélkül, hogy ne tűnt volna redukáló hatásúnak. Ha a formára, [sic] mint az irodalmi jelentés és tartalom külsődleges díszére tekintünk, felszínesnek és feláldozhatónak tűnik. Az immanens, formalista irodalomtudomány huszadik századi fejlődése megváltoztatta ezt a modellt; most a forma az önreflexió szolipszisztikus

kategóriája és a referenciális jelentés vált külsődlegessé. A belső és külső ellentétei megcserélődtek, de a szóban forgó ellentétek még mindig ugyanazok: a belső jelentés külső referenciává változott, a külső forma pedig belső szerkezeté. (115–16)

De Man „a nyelv retorikai figuratív képességeit magával az irodalommal azonosít[ja]” (120), retorikán pedig „a trópusok és alakzatok vizsgálat[át]” (117), mégpedig a retorikai elemek kétértelműségének egyidejű jelenlétét és azok (dekonstruktív) elemzését érti, tehát úgy tűnik, elsősorban a szöveg „belsejével” foglalkozik, mégis – mi más jellegzetes gesztust várhatunk egy dekonstruktortól – arra a következtetésre jut, hogy végső soron

[v]isszatértünk oda, ahonnan elindultunk, a külső/belső modellhez [. . .]. A grammatika-retorika pár – természetesen nem bináris ellentét, minthogy egymást nem kizárók – szétzúzza és összezavarja a külső/belső példa tiszta antitézisét. Ezt a sémát átvihetjük az olvasás és értelmezés aktusára is. Az olvasás által – ahogy mondani szoktuk – a szöveg *belsejébe* juthatunk, amely elsőre idegen volt számunkra, de most a megértés által sajátunkká válik. De ez a megértés egyszerre egy nyelven kívüli jelentés reprezentációjává válik. (122)

Bár de Man megközelítése valóban „szétzúzza és összezavarja a külső/belső példa tiszta antitézisét”, ami valamilyen módon a (női) szerző aláírásának is a tétje, a külső és a belső közötti kétosztatóság határainak fellazítására, átjárhatóvá tételére más tendenciák is kísérletet tesznek, mégpedig ennél markánsabban is. Ennek egyik példája a kritikai kultúrakutatás, mely a Raymond Williams-i kulturális materializmus alapján állva vált az angol kultúraértelmezés egyik legfőbb vonulatává. Utóbbinak egyik legfontosabb eleme, hogy megpróbálja lebontani a társadalom különböző intézményrendszerei közötti határokat (mint a művészet, azon belül pedig az irodalom és a társadalom), illetve bizonyos – elitista értékítéletet is magukba foglaló – irodalomértési kategóriákat, mint az elit- (avagy magas-)kultúra és a tömeg- (avagy populáris) kultúra, és mindezt olyan fogalmakkal hozza összefüggésbe, mint iparosodás, demokrácia, tömegkommunikáció<sup>27</sup>. Nyilvánvaló, hogy ez a megközelítés,

<sup>27</sup> Angolul ld. Williams klasszikus kötetét: *Culture and Society*; magyarul pedig két rövid szövegét: „Kultúra”; „A kultúra elemzése”.

a hagyományos diszciplináris határok átjárhatóvá tétele megnyitja az utat ahhoz, hogy az irodalom – Paul de Man által nem kis iróniával emlegetett – külpolitikája beleszóljon a szöveg értelmezésébe.

A határok átjárhatóvá tétele azonban két irányban is működik. A történettudomány irányából közelít – a leghíresebb példánál maradva – Hayden White, aki szerint „a történelem mint tudományág azért van manapság ilyen rossz bőrben, mert elvesztette szem elől azt, hogy eredetileg az irodalmi képzeletből származik. A tudományosság és objektivitás *látszata* érdekében elnyomta és megtagadta önmagától saját legnagyobb erőforrását és megújulásának lehetőségét” (354 – kiemelés az eredetiben). Raymond Williams és az ő alapvetéseit később továbbvivő gondolkodók és kritikusok, többek között az újhistorizmus képviselői pedig egy ellenkező irányú folyamatot próbálnak követni: azt, hogy miképp van jelen a tágabb értelemben vett kultúra a szűkebb értelemben vett kulturális javak létrejöttében – avagy megtermelésében. Stephen Greenblatt Shakespeare-t hozza fel példaként, és kétségtelen, hogy a reneszánszkutatásra hatott legelőször és talán mindmáig legerőteljesebben az újhistorizmus, amelynek lényegét Greenblatt így írja le:

nem olyan szövegekkel van dolgunk, amelyek az intézményen kívül íródtak és csak később kapcsolódtak ahhoz, vagy olyan megmerevedett alkotásokkal, amelyek egy régi és ideológiailag konzervált környezetet visznek színpadra, hanem olyan irodalmi alkotásokkal, amelyek egy kialakuló kereskedelmi gyakorlattal szoros és élő kapcsolatban jöttek létre. (366)

És bár valóban nem minden irodalmi szöveg van olyan mélyen (vagy legalábbis egyértelműen) beleágyazva a kultúra *materialitásába*, mint a shakespeare-i színház, a Greenblatt által „áramló társadalmi energia” címszó alatt felsorolt lista: „hatalom, karizma, szexualitás, izgalom, kollektív álmok, csoda, vágy, nyugtalanság, vallásos áhítat, szabadon áramló intenzív tapasztalatok: [. . .] minden, amit a társadalom létrehoz, részt vesz az áramlásban, hacsak szándékosan nincs abból kizárva” (371).

A sor, (irodalom)történeti kortól függően, szabadon bővíthető; a módszer elnevezése azonban változik, a létrejövő elméleti-kritikai formáció pedig a kritikai kultúrakutatás, ami elég tudatosan vonja meg a határokat önmaga és részben az

újhistorizmus, részben a Williams-féle kulturális materializmus között, annak ellenére, hogy gyökereik nyilvánvalóan közösek.<sup>28</sup> Alan Sinfield, a kritikai kultúrakutatás egyik fő képviselője abban látja a különbséget, hogy (azon túl, hogy az újhistorizmus elsősorban a reneszánszkutatásra koncentrál) míg a két másik törekvés elsősorban a kultúra (újra)termelésének materiális és domináns elemeit elemzi (v.ö. Kiss–Sári 277; Sinfield 60), addig a kritikai kultúrakutatás éppen a domináns ideológiák által kitermelt „szakadár gondolatokra” irányul, melyek azokból a „kényszerűségekből és feszültségekből” fakadnak, amelyeket „a társadalmi rend óhatatlanul kitermel, még akkor is, ha célja önmaga megszilárdítása” (Sinfield 61). Ilyen módon a kulturális materializmus és a kritikai kultúrakutatás közös gyökerekből táplálkozik, azonban a kutatás fókusza mintha ugyanannak a jelenségnek két oldalára irányulna. Ugyanakkor a használt módszerek sem ugyanazok: míg a kulturális materializmus sokkal közvetlenebbül marxista gyökerű elmélet és kritikai gyakorlat, addig a kritikai kultúrakutatás mint interdiszciplináris elemzés felhasználja a kortárs elméletek szinte teljes tárházát, úgyannyira, hogy „[a] kilencvenes évek fejleményei [. . .] arról tanúskodnak, hogy a kritikai kultúrakutatás – és általában a kultúra mint vizsgálati terület – olyan fokú elismertséget és intézményesülési szintet ért el, mely a tudományterület önazonosságának elvesztésével, az interdiszciplináris mező teljes fragmentálódásával fenyeget”, s ezt többen is egyenesen „expanziós válságnak” tartják (Sári 17).

Ezen a ponton ér össze a feminizmus – avagy gendertudatos irodalom- és kultúraszemlélet – és a kritikai kultúrakutatás, mivel a feminizmus maga is a domináns és hegemón rendszer által kitermelt „szakadár gondolat”, mely a férfiközpontú társadalom és kultúra által létrehozott feszültségek egyikére adott válaszreakciónak tekinthető, s ekként maga is komolyan hozzájárult a kritikai kultúrakutatás létrejöttéhez, fogalmi alapjainak megteremtéséhez. Ekképp a genderkutatás a kritikai kultúrakutatás forrása és része egyszerre, ugyanakkor azonban önálló kutatási terület is, amely viszont – a kritikai kultúrakutatáshoz hasonlóan – szintén „expanziós válsággal” küzd éppen amiatt, mert a kritikai kultúrakutatáshoz hasonlóan szintén felhasználja a kortárs elméleti megközelítések szinte mindegyikét,<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Erről ld. Kiss Gábor Zoltán és Sári László utószavát az Alan Sinfield-kötethez; valamint Sári László bevezető tanulmányát („A kultúra demokratizálása”) az általa szerkesztett tematikus *Helikon*-számban (2005. 1–2; A kritikai kultúrakutatás); illetve a Wessely Anna szerkesztette kötet releváns fejezeteit.

<sup>29</sup> Ezt az elméleti sokszínűséget bizonyítja minden feminista elméleti szöveggyűjtemény, melyeknek a blokkjait többnyire éppen az egyes módszerek köré építik. Az egyes kategorizálások és elméleti iskolák összefüggéseiről pedig ld., többek között, Moi, *Sexual/Textual Politics*; Chris Weedon, *Feminist*

s ebből kifolyólag igen komoly belső elméleti viták is folynak. Amikor tehát valaki azt mondja magáról, hogy feminista irodalmár, vagy hogy genderkritikai eszközökkel elemzi a kulturális szövegeket, akkor ezzel elméleti szempontból még nem sokat árult el magáról. Ráadásul – és itt visszatérek az értekezés „én”-jének mint szerzőnek a problémájára – az sem biztos, hogy ugyanaz a szerzői név ugyanolyan módszereket és elméleteket alkalmaz minden alkalommal, akár azért, mert előző szövegei írása óta újakat is elsajátított, akár azért, mert egy új tárgy (amely persze a megközelítés nyomán jön létre) másfajta elemzést és elméletet igényel.

A továbbiakban azt fogom felvázolni, hogy – az irodalomtudomány, a kritikai kultúrakutatás és a társadalmi nemek vizsgálata mint (inter)diszciplína fentebb vázolt összefüggéseinek fényében – milyen módszerrel közelítek Woolf harmincas évekbeli szövegeihez, és miért. Mivel a harmincas évek szövegei sokkal nyilvánvalóbban politikus szövegek, mint a húszas években írottak, mivel ez a politikum – tézisé szerint – egyúttal az irodalmi reprezentációk kódjaiban van elrejtve, mivel – harmadik elemként – ez a politikum hangsúlyosan női szempontú, olykor kifejezetten feminista politikum, mely „női” irodalmi műfajokba van kódolva, és mivel az én olvasatomban mindennek következményeként – negyedik elemként – a domináns diszkurzusrendszernek ellenálló, vagy legalábbis azt megkérdőjelező és kérdőre vonó szövegekről van szó, számomra a legfontosabb kérdés, hogy miként lehet ezeknek a területeknek a határait átjárhatóvá tenni az elmélet segítségével. Ehhez meg kell nyitni egymás előtt az irodalmat és a politikumot (a szöveg külpolitikáját); de meg kell vizsgálni azt is, hogy egyes irodalmi műfajok mint kódok miképpen működnek (úgy is, mint genderdiszkurzusok); a szövegeket emellett bele kell helyezni abba az irodalmi-kulturális kontextusrendszerbe (bourdieu-i kifejezéssel: mezőbe) is, amelyben létrejöttek (és amely, tegyük hozzá, maga is a róla szóló irodalomkritikai megközelítések változásának eredménye); valamint fel kell térképezni, hogy mely elméletek tűnnek használhatónak ahhoz, hogy a szövegeket kiemelhessem abból a kritikai pozícióból, amely Woolfnak ezt a korszakát mostanáig meghatározza.

---

*Practice and Poststructuralist Theory*; Marianne Hirsch, Evelyn Fox Keller (szerk.), *Conflicts in Feminism*; Susan Stanford Friedman, *Mappings*; Stacy Gillis, Gillian Howie, Rebecca Munford (szerk.), *Third Wave Feminism*; Susan Gubar, *Critical Condition*; magyarul: Showalter, „A feminista irodalomtudomány a vadonban”; „Grosz, „Ontológia és kétértelműség”; Patricia Waugh, „A posztmodern és a feminizmus”; Toril Moi, „Bourdieu elsajátítása”; Dale Bauer, „A gender Bahtyin karneváljában”; Biddy Martin, „Feminizmus, kritika, Foucault”; Jacqueline Rose, „Lacan és a női szexualitás”; Séllei, *Mért félünk?* 57–110.

Ahhoz, hogy felnyissam ezeket az szövegeket, elsősorban szoros olvasást fogok végezni, melyhez alapként Catherine Belsey részben barthes-i, részben benveniste-i alapon álló fogalmait: az állító és kérdező szöveg fogalmait fogom használni.<sup>30</sup> Belsey úgy véli, hogy „a klasszikus realista szöveg megfelel annak a modalitásnak, amelyet Benveniste *kijelentőnek* hív, s amely »tudást« közvetít az olvasónak, akinek a pozíciója ezáltal stabilizálódik egy olyan diszkurzus keretében, amelynek a kódjai – eltérő mértékben bár, de – láthatatlanok” (91). Ezzel szemben a *kérdező* szöveg „felbomlasztja az olvasó egységét, mégpedig azáltal, hogy nem ösztönzi a megnyilatkozás egységes szubjektumával való azonosulásra,” s ekként arra „invitálja az olvasót, hogy válaszolja meg a rejtetten vagy nyilvánvalóan feltett kérdéseket” (91). Belsey természetesen azt is hozzáteszi, hogy ezeknek a szövegtípusoknak a határvonalai élesen elkülönülnek egymástól (91). Belsey a két szövegtípus közötti egyik legalapvetőbb különbséget abban látja, hogy a kijelentő szöveg illuzionista, amennyiben a valóság illúzióját kelti a privilegizált beszélő státusából fakadó diszkurzív hierarchia következtében, valamint amiatt is, hogy elfedi önmaga textuális kódjait; míg a kérdező szöveg alapvető működési módjának azt a vonást tartja, hogy hiányzik belőle a kizárólagosan privilegizált beszédmód, illetve azt, hogy aláássa önmaga illuzionizmusát, és felhívja a figyelmet önmaga textualitására (92).

Bár Belsey maga is megjegyzi, hogy sem az állító, sem a kérdező szöveg nem létezik tiszta formában, mégis sokatmondó, hogy az előbbire éppen a klasszikus realizmust hozza fel példaként (talán túlságosan is azonosítva a két fogalmat), azaz azt a szövegmódozatot, amelybe Woolf harmincas évekbeli szövegeit besorolták. De még ha Belsey fenti állításán túl (miszerint az állító – klasszikus realista – szövegnek sincs vegytiszta változata) tekintetbe vesszük azt is, hogy az elmúlt évtizedekben éppen a dekonstrukciós kritika fordult nagy előszeretettel a tizenkilencedik századi klasszikus realista szövegek felé,<sup>31</sup> ami önmagában is cáfolja a klasszikus realista

<sup>30</sup> Számomra – és tapasztalataim szerint mások számára is – a Belsey által használt fogalmak (avagy metaforák) közelebb visznek a probléma megértéséhez, mint Barthes-éi. Belsey a barthes-i „texte lisible” („olvasható szöveg”) fogalmához közel álló értelemben használja az állító, míg a barthes-i „texte scriptible”-hez („írható szöveg”) [S/Z 14]) hasonlóan a kérdező szöveg fogalmát, miközben saját alapszavait Benveniste háromkategóriás diszkurzustipológiájából eredezteti, melyből a harmadikat (felszólító szöveg) mint a propagandisztikus beszédmód megfelelőjét nem használja az irodalmi szövegek értelmezésének fogalmaként.

<sup>31</sup> Csak két magyarul is olvasható példa: az S/Z-ben Barthes is, és „A nők és az örültség” című tanulmányában Shoshana Felman is Balzac-szöveget eleméz. Ugyanakkor kétségtelen, hogy Julia Kristeva nagy hatású értekezésében, a *Költői nyelv forradalmában* a modernista avantgárdot tekinti olyan jellegzetes szövegtípusnak, amelyben a nyelv látszólag sima, racionális, denotatív felszínét megbomlasztják a nyelv irracionális elemei (magyarul részletek olvashatók a bevezetésből).

szövegeknek mint tisztán állító szövegeknek a besorolását, akkor is úgy vélem, hogy Woolf harmincas évekbeli szövegei elsősorban „kérdő” szövegek olyan értelemben, hogy egyrészt felnyitják saját működési kódjaikat, másrészt éppen a kódok felnyitása révén nem is akarják a „valóság” mimetikus illúziójának a látszatát kelteni vagy fenntartani, hanem sokkal inkább a kulturális konstrukciók (műfajok, narratívák, kulturális képzetek) performatív működési módjaira kérdeznek rá. Ez természetesen egyúttal az én olvasói pozícióból eredő olvasat, ami ismét összhangban van azzal, amit Belsey mond: „egy másfajta olvasás, egy másfajta kritikai közelítés áttehet egy szöveget az egyik modalitásból a másikba” [92]).

Amikor pedig azt állítom, hogy Woolf harmincas évekbeli szövegei inkább kérdező, mint állító szövegek, akkor ennek további elvi, illetve a Woolf-olvasásra vonatkozó gyakorlati következményei is vannak. A kérdező szövegnek ugyanis – Belsey definíciójában – az ellentmondásosság, a feloldatlan és a feloldhatatlan ütközés, feszültség is része (92), és a szöveg felszínén ekképp létrejövő hasadásokban, résekben lehet megteremteni azt, amit Louis Althusser „belső távolságnak” nevez attól az ideológiától, amelynek a szöveg maga is részese, ez pedig lehetővé teszi az olvasó számára, hogy a szövegen belül létrehozza ennek az ideológiának a kritikáját (idézi és összefoglalja: Belsey 92). Ezen a ponton viszont összeér a dekonstrukciós szoros olvasás a kritikai kultúratudomány politikai értelmezésével, mert – akárcsak a szerzői név esetében – a kint és a bent kétosztatúsága beomlik: mivel a szöveget az olvasó írja, és a szöveg a maga ellentmondásosságával nem egyértelműen pozicionálja az olvasót, megteremtődik az a rés vagy hasadás a szövegben, amelyben artikulálódhat a hegemon (vagy domináns) diszkurzusoknak ellenálló olvasat.

Meglátásom szerint Woolf harmincas évekbeli szövegeiben ez történik: miközben intertextuális módon „újralátogatja” az angol kultúra (vagy kulturális emlékezet) szövegtereit, ezek a „látogatások” – újraírások – egyúttal heterogén szövegtereket hoznak létre, amelyekben kérdéssé válnak olyan fiktív-narratív terek (a szó legtágabb értelmében), amelyeket az a bizonyos műfaj adottként használt. Felfeslik a szövet, a domináns narratívát aláásva elszólja magát a szöveg, még hozzá mind a négy itt elemzendő szövegben privilegizált ponton: a narráció elején, ami után már igen nehéz behelyezkedni az „illuzionista” hagyományba illő beszédmódba. És nem kevésbé kényes kérdést tesznek fel a szövegek – „kérdő” szöveghez illően –, mint azt, hogy a kulturális narratívák hagyománya miképp járul hozzá az angolság mint elképzelt közösség fogalmi és képzeletbeli létrejöttéhez, és hogy ez az

angolságfogalom miképpen képzelel el önmagán belül a nemek konstrukcióját, vagy fordítva: a kulturális narratívák által megteremtett nemkonstrukciók miképpen járulnak hozzá ahhoz az elképzelt közösséghez, amelyet angolságnak szokás elgondolni. És mint sejthető, ezek a woolfi szövegek – paradox módon, éppen az irodalmi hagyományhoz való visszatérésük révén – nem erősítik meg feltétlenül és kritikátlanul az angolságot mint elképzelt közösséget, épp ellenkezőleg: kritikai és kritikus távolságot tartanak tőle.

Hogy mennyire egyértelmű akár az egyes szövegek tétje, akár ennek a kritikai pozíciónak a megfogalmazása, a tárgyalt négy szöveg esetében természetesen igen változó. A *Három adomány* akár benveniste-i „felszólító”, azaz propagandaszöveggként is olvasható, mégpedig antifasiszta, háborúellenes és feminista politikummal, míg a regények sokkal jobban elrejtik a kódjaikat – ugyanakkor, szoros olvasással, a kódokat elő lehet hívni. Ez pedig elvezet annak a kérdésnek a megválaszolásához is, hogy a szövegek miért és miképp olvashatók – a *Három adomány* kivételével, amelyet mindig is „dühös” szövegnek tartottak – olykor akár idilli-nosztalgikus szöveggként (mint a *Felvonások között*) vagy kedves-aranyos-bájos szöveggként (mint a *Flush*), de akár alapértelemben vett történelmi-családragényként is (mint *Az évek*), amennyiben ezen azt értjük, hogy a műfaj mint diszkurzus hozzájárult a nemzettudat és a nemzeti ideológia kialakulásához és fenntartásához, miközben pedig – egy másik értelmezésben – olvashatjuk ezt a négy szöveget kegyetlenül kiábrándult megnyilatkozásként is.

Azok, akik nem látják meg ezekben a szövegekben a kritikai távolságtartást, a műfaji újraírásban pusztán csak az ismétlés és a nosztalgikus visszatérés elfogadó gesztusát látják meg. Az én értelmezésemben viszont ezek kiábrándult és keserű politikumot felfedő szövegek, és az újraírás gesztusában annak a jellegzetes foucault-i (és egyúttal derridai) elképzelésnek a belátását vélem felfedezni, mely szerint nem lehet kilépni a diszkurzusból, nincs azon kívül megfogalmazható pozíció, tehát az ellenállási pont sem lehet azon kívül, legfeljebb belül, egy kissé más ponton, melyet a hatalmi diszkurzusnak az a logikája hoz létre, hogy a szubjektum hatalomnak való alárendeltsége nem olyan abszolút alávetettséget jelent, melyben a szubjektumnak lehetősége sincs az ellenállásra. Woolfnak ezen szövegei éppen ebből a kettősségből adódóan heterogén szövegek, melyeknek a széleit-határait nem lehet pontosan letapogatni és kijelölni, s melyeknek a beszédmódjaiba részben a tág és szűk értelemben vett kulturális szövegek megidézése révén elkerülhetetlenül betüremkedik



a „külvilág” – és az értelmező – politikuma. De a szövegek önreflexivitása révén annak a tudata is ott kísért bennük, hogy ezek az átírt-újraírt szövegmodellek (és persze az „eredetijük”) milyen módon hozták létre mind a nemzet, mind pedig a nemek konstrukcióit, a természetesség látszatát keltve, „természetessé” téve e konstrukciókat. Az újraírások viszont éppen ennek a természetességnek a látszatával játszanak, amennyiben egyszerre teszik azt átlátszóvá, s ekképp láthatatlanná, és láthatóvá, utóbbi esetben előfeltevéseivel együtt. Ezzel a kettős gesztussal a szövegek megteremtik a kritikai, mégpedig a *genderszemponú*, *feminista* ellenállás pontjait, hiszen, mint Grosz írja, a feminista szövegnek az az egyik kritériuma, hogy „láthatóvá kell tennie a saját kontextusát és elkötelezettségeit irányító patriarchális és fallocentrikus előfeltevéseket. A szövegnek valamilyen formában meg kell kérdőjeleznie ezeknek az előfeltevéseknek a szövegek alkotása, befogadása és értékelése során kifejtett hatását” („Nemi” 231).

Woolf harmincas években írt szövegei épp ezt teszik. Felfedik azt, amit a nőiesség diszkurzív konstrukciójáról szólva Alice Jardine ekképp fogalmaz meg: „a *günézés* »a nő« diszkurzusba kerülése,” azaz olyan folyamat, melynek az „eredményeképp létrejött tárgy nem is személy, nem is tárgy, hanem egyfajta horizont, amely felé maga a folyamat halad: *günéma*. A *günéma* az olvasás eredménye: a nő-mint-effektus, mely soha nincs rögzítve, és nincs identitása” (25). Jardine ugyan csak „a nő” diszkurzusba kerüléséről, diszkurzus általi létrejöttéről beszél, de mindenképpen releváns ennek a megközelítésnek a használata, hiszen Woolf szövegeiben a „nő-mint-effektus” igen hangsúlyosan van jelen. Másrészt Jardine elképzelése alkalmazható más kulturális konstrukciók esetében is, illetve – barthes-i alapokon – a szövegolvasás fogalmát is ki lehet terjeszteni. Hasonlóképp gondolja el ezt a folyamatot Judith Butler is, aki mintha Jardine mondatát folytatná, amikor kifejti, hogy nemcsak „a nő”, hanem általában a *gender* maga is effektus, okozat (*Gender Trouble* 32, *Problémás nem* 88), „a test minduntalan megismétlődő stilizációja, egy nagyon merev szabályozási kereten belül megismételt és az idők során megszilárduló cselekedetsor, melynek az a célja, hogy a szubsztancia, egyfajta természetes lény látszatát keltse” (*Gender Trouble* 33<sup>32</sup>), s ekként a *gender* performativitás, regulatív aktus, nem pedig főnév (*Problémás nem* 75–76). Woolf kulturálisan (ön)reflexív szövegei pedig éppen a természetesség látszatát keltő

<sup>32</sup> Saját fordításomban idézem, mert a magyar fordítás (*Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*) ezen passzusa számomra problémás.

kulturális-textuális stilizáció folyamatának mozzanatait tárják fel azáltal, hogy láthatóvá teszik – Kaja Silverman központi kifejezésével – a réseket elfedni hivatott „varratokat”. A természetesség látszatára törekvő beírás folyamata azonban sosem lehet tökéletesen átlátszó (transzparens), mert ahogy a varrat mint metafora is jelzi, valami „heg” mindig is marad a beírás nyomában, ahonnan viszont felfejthető maga a konstrukció, ekképp létrehozva a *feminista* kritikai ellenállás pontjait, melyek Woolf harmincas években írt szövegeinek esetében nemcsak a kulturális hagyományhoz kötődnek ezer szállal (ön)reflexivitásuk révén, hanem egyúttal a szövegek keletkezésének a korszakához is.

Mezők viszonya: modernizmus, női modernizmus és a harmincas évek

Woolf „korszaka” sokáig egyértelműnek tűnt: modernizmus. Aztán változott a besorolás: Woolf korszaka a *női* modernizmus, majd az újraértelmezett, már a gender problematizálást is magába foglaló modernizmus lett. De lehet, hogy tovább kell mennünk és még összetettebb korszakmegjelöléseket kell bevezetnünk, és azt kell mondani, hogy Woolf korszaka a női modernizmus (vagy az átértelmezett modernizmus) és a harmincas évek? A következőkben felvázolom ezeknek a fogalmaknak az egymáshoz való viszonyát, legalábbis egy bizonyos szemszögből, és kifejezetten csak azzal a céllal, hogy bemutassam: a kritikai diszkurzusok változása révén az irodalomtörténeti korszakok mint kulturális mezők tartalmának dinamikus átalakulása hatással van arra is, hogy miképp lehet értelmezni a woolfi életmű különféle szakaszait és azok egymáshoz való viszonyát. Woolf esetében ugyanis meglátásom szerint arról van szó, hogy a harmincas években írt szövegek mindaddig értelmezhetetlenek maradtak, amíg Woolf „modernista” volt; a harmincas években írt *egyed-egy szövegeknek* azonban radikálisan megváltozott a státusuk, mihelyt létrejött a sokkal markánsabban politikai töltetű (pontosabban önmaga politikumát bevalló, arra reflektáló) *női* modernizmus, majd a gender marker nélküli, de a gender politikumát magába foglaló modernizmus fogalma. Mindazonáltal – mint a Woolf-fogadtatás elemzésekor rámutattam – ekkor is megmaradt egyrészt a húszas években írt trilógia dominanciája a kritikai Woolf-diszkurzusban, másrészt pedig a „harmincas évek” elnevezés Woolf esetében nem vált korszakjelölővé: sokkal inkább annak az esetleges ténynek vált a jelölőjévé, hogy bizonyos szövegeket ezekben az években írt. Ha

azonban – akármilyen vázlatosan is – áttekintjük, hogy ez a három (vagy négy) irodalomtörténeti fogalom miképpen (és részben miért) változott, akkor talán kevésbé tűnik fenntarthatónak a húszas évek modernizmusa és a harmincas évek közötti meglehetősen éles kritikai szembeállítás Woolf esetében.

Egyet kell érteni Bourdieu-vel, amikor azt állítja:

az alkotók társadalmi terét is relációban kell megragadnunk: az a társadalmi mikrokozmosz, amelyben a kulturális alkotások megszületnek – az irodalmi, a művészeti és a tudományos mező – a pozíciók közötti objektív viszonyok tere [. . .]. Csak akkor érthetjük meg, mi zajlik ebben a térben, ha ismerjük minden egyes ágens vagy intézmény többiekhez viszonyított tényleges helyét a mezőben. („Kulturális alkotások” 56)

Bár Bourdieu megközelítését irodalomszociológiának szokták nevezni, és mint olyat eleve az irodalom „külpolitikájához” sorolni, Bourdieu *mező*-modelljét alkalmasnak találom arra, hogy leírja az irodalmi-kulturális mezőn belüli paradigmaváltások dinamizmusát, amely viszont már nem feltétlenül vagy kizárólag az irodalomszociológia területe, hanem például az esztétikáé, a kanonizációé vagy a kritikátörténeté, illetve ezek összefüggéseie. Toril Moi szerint Bourdieu elmélete és (hadd tegyem hozzá: gyakorlata) kiválóan alkalmas a „feminista elsajátításra”<sup>33</sup> is, hiszen, mint Moi Janet Wolffra támaszkodva érvel, „»csak a társadalomban lévő nemi választóvonalaknak és a kulturális termelés társadalmi vonatkozásainak, valamint a textualitás, a gender és a társadalmi szerkezet összefüggéseinek elemzése által válhat« a feminista irodalomkritika valóban olyan eszközzé, mely megfelel tárgyának” (Wolffot idézi Moi, „Bourdieu elsajátítása” 132).

A bourdieu-i *mező*fogalom a maga alkotóelemeivel (melyek közül a legfontosabbak: habitus, szimbolikus tőke, felszentelés, szimbolikus erőszak, legitimáció, elismerés, doxa, heterodox, kiválóság<sup>34</sup>) alkalmas arra, hogy leírjuk egy kulturális *mező* belső változásait, a *mező*n helyet foglaló „játékosok” viszonyát figyelembe véve, még ha arra nem is vállalkozhat senki, hogy feltárja „minden egyes

<sup>33</sup> A fogalmat [*appropriation*] Moi így magyarázza: ezen „egy adott elméleti formáció kritikus értékelését értem, azzal a szándékkal, hogy átvegyük és feminista célokra használjuk” („Bourdieu elsajátítása” 131). Sajnálatos módon Moi épp csak felvillantja a bourdieu-i fogalmak használatát egy rövid példában, amelyben Hélène Cixous és Simone de Beauvoir kapcsolatát elemzi.

<sup>34</sup> Ezek értelmezését lásd: Moi, „Bourdieu elsajátítása” 137–50.

agens vagy intézmény többiekhez viszonyított tényleges helyét a mezőben”, ahogy Bourdieu fogalmaz. A Woolf-recepció kritikátörténeti fejezete tulajdonképpen azt a folyamatot írja le, amelynek során Woolf „kiválósággá”, azaz megkerülhetetlen modernista szerzővé vált, mégpedig több fázisban: (női, és emiatt ebben a fázisban kismester) modernistából először modernistává, majd *női* modernistává, miközben „maga” is hozzájárult ahhoz, hogy a modernizmus fogalma átértékelődjön. Az viszont, hogy az 1980-as évektől kezdve *női* modernistaként vált kanonizált szerzővé, egyúttal azt is jelzi, maga az irodalomtörténet által megalkotott mező is radikális változáson esett át. Az a mező, amelyik az uralkodó alapelv, a doxa alapján mindaddig *leplezte* önmaga nemi kódjait, a feminista irodalomkritika és -elmélet heterodox nyomásának hatására átértelmeződött, és elismerte a látenszen meglévő maszkulin(ista) kódok létét. Ennek a paradigmaváltásnak a következményeképp nemcsak Woolf vált a modernizmus központi alakjává, hanem maga a modernizmus is radikálisan átalakult: ahogy ma érti az angol irodalomtörténet és -kritika, annak szerves alkotórésze a korszak összetett és egyúttal ambivalens, sokszor ellentmondásos genderkódoltsága,<sup>35</sup> mint ahogy az elvont filozófiai és esztétikai elveken túl a modernizmus materialitása is, beleértve a populáris (vagy tömeg-)kultúrához fűződő viszonyt.

A(z angol) modernizmus sokáig elvont, intellektuális „mezőként” létezett, amelynek filozófiai-episztemológiai hátterét a darwini, nietzschei, freudi, bergsoni elmélet adja, és amely a művészetek kódjaira lefordítva a formai kísérletezésben, az avantgárdban, a modernista elbeszéléstechnikában, a perspektívák szóródásában, egy új pszichéss modellre épülő reprezentációban, tematikailag pedig fragmentáltságban, elidegenedésben, az elveszettség alapállapotában nyilvánult meg.<sup>36</sup> Az is nyilvánvaló volt az elveszett nemzedék erősen szexualizált szimbólumokkal kifejezett életérzéséből, hogy az első világháborút követő évek irodalmi-művészeti diszkurzusa *nem* a maszkulin heroizmus ünneplésének jegyében zajlott, ugyanakkor tematikus

<sup>35</sup> Sandra M. Gilbert és Susan Gubar háromkötetes monográfiájának (*No Man's Land*) első két kötete (*War over the Words; Sexchanges*) a modernizmus genderszemponitű összefüggéseit elemzi. Az 1990-es évektől kezdve sorban jelentek meg a modernizmust és/vagy a századelő kultúráját genderszemponitű újraértelmező monográfiák és tanulmánykötetek, például: Shari Benstock: *Women of the Left Bank*; Alice Gambrell: *Women Intellectuals, Modernism and Difference*; Jane Eldridge Miller: *Rebel Women*; Mary Loeffelholz: *Experimental Lives*; Angela K. Smith: *The Second Battlefield*; Sally Mitchell: *The New Girl*; a Hugh Stevens és Caroline Howlett szerkesztette tanulmánygyűjtemény: *Modernist Sexualities*. Magyarul a hivatkozott szövegeken túl lásd: *Kalligram* Tematikus szám: A modernség neme (szerk.: Horváth Györgyi) (2002.9).

<sup>36</sup> Az angol modernizmust kanonizáló korai monográfiák és szöveggyűjtemények mind ezen fogalmak köré rendeződtek. Ld. Spender; Howe; Daiches; Bradbury és McFarlane.

szinten mégiscsak a körül a kérdés körül forgott, hogy vajon lehetséges-e visszanyerni azt a férfierőt – „a férfi” kulturálisan mindaddig megkérdőjelezhetetlen helyét –, amelyet a háború előtti korszak többé-kevésbé magától értetődőnek tartott,<sup>37</sup> még akkor is, ha a domináns genderdiskurzuson keletkező repedések már az első világháború előtt is látszottak. Ennek a talán legszélsőségesebb példája Marinetti 1909-es futurista kiáltványa, mely – akármilyen paradoxonnak hangozzék is, hogy egy klasszikusan nőinek tartott pszichés betegséggel jellemzem – hisztérikus szöveg, mely éppen annak a kulturális válságnak a tüneteiként értelmezhető, amely az „új nő” színre lépésével (a női emancipáció kezdetével) megjelent, amikor is a férfiaság kódjai már nem tudtak maguktól értetődő kulturális automatizmusokként működni. Marinetti kiáltványa ebből a szempontból szimptomatikus, hiszen alapvetően az erő minden változatának és annak a – szintén erőt sugalló – technikának a dicsőítése, mely az alapértelmezésben a nőiként konstruált természet legyőzésének szimbóluma, még akkor is, ha ezt nyíltan nem mondja ki. Van azonban a szövegnek két pontja, amelyek úgy is felfoghatók, mintha a szöveg tudattalanja hirtelen a felszínre törne: kiáltványának a két helyén szerepel „a nő”, és ezeket a passzusokat akár a szöveg tétjének is tekinthetjük. Csak néhány pontot idézve:

1. A veszély szeretetét, az erőre és merészségre való törekvést akarjuk megénekelni.
2. A bátorság, a vakmerőség, a lázadás lesznek költészetünk lényeges elemei.  
[. . .]
9. A háborút akarjuk dicsőíteni – a világ egyetlen megtisztítóját –, a militarizmust, a patriotizmust, a felszabadultak destruktív magatartását, azokat a szép elveket, melyekért meghal az ember, *és a nő megvetését.*
10. Le akarjuk rombolni a múzeumokat, a könyvtárakat, az akadémiák minden fajtáját, *és harcolni akarunk az erkölcsösködés, a nőmozgalom és minden megalkuvó vagy hasznos hitványság ellen.* (428 – kiemelés tőlem)

Az önmaga határait kétségbeesetten, bármi áron megerősíteni akaró maskulinizmus hangja ez, amely annál inkább a hagyományosan férfiasnak kódolt erőre, háborúra, veszélyre hagyatkozik, minél kevésbé egyértelmű mindez, mégpedig

<sup>37</sup> Értelmezésemben tökéletesen beleillenek ebbe a tematikába olyan szövegek, mint T.S. Eliot *Prufrockja*, D.H. Lawrence regényei és rövidebb szövegei (mint például a „Cocksure Women and Hensure Men” vagy a „Matriarchy”).

részben éppen a maszkulinként kódolt domináns kultúra egyre kevésbé elhallgatható másikja, „a nő” – mi több, a nőmozgalom – miatt. Retorikailag ebben a kontextusban lehet ugyan megvetni a nőt és a nőmozgalmat „megalkuvó és hasznos hitványságnak” nevezni (mi több: a szöveg igenlése éppen ebben a tagadásban és elhallgatásra törekvésben nyeri el jelentését), egy dolgot azonban nem lehet: nem létezővé tenni, elhallgattatni. És épp ezért hisztérikus ez a szöveg: mintha saját kulturális tudattalanja, a nő visszavonhatatlan nyilvános jelenléte ellen küzdene elfojtó mechanizmusokkal (de láthatóan hiába, hiszen a nő meg-megborzolja a diszkurzus homogenitását), és bizonygatná a maszkulinitás felszínének háborítatlan (és háboríthatatlan) simaságát, azaz a patriarchális diszkurzusok kikezdetlen hegemoniáját.

Lehet persze azt mondani, hogy Marinetti extrém példa (mint ahogy valóban az), azonban mint ahogy Sandra M. Gilbertre és Susan Gubarra hagyatkozva Bényei Tamás is utal rá, „a magas modernizmus egyik fő impulzusa eredetileg nem volt más, mint hisztérikus reakció a nőírók egyre erőteljesebb jelenlétére” (*Ártatlan* 102). Rita Felski is hasonlóképp fogalmaz: „a férfi modernisták műveit jellemző macsó esztétiká[nak] az a sarokköve, hogy kizár mindent, ami a nőiességgel áll összefüggésben” (41), Marianne de Koven pedig ekként elemzi a nőiesség századelős mizogün diszkurzusban való metaforizáltságát:

A századfordulón és a huszadik század első felében a nőt egyszerre redukálják vaginává és növelik a tengerek tengerévé, s lesz ezáltal a hiány hiányának utópisztikus helye, a nem-osztály-faj deterritorializálása, minden vágyak letéteményese. Ugyanakkor a nőt megbüntetik a férfi vereségéért, csalódásáért a nő (a polgári kultúra) arra való képtelensége miatt, hogy a valóságban is megteremtse ezt a teljességet, és egyúttal azért is, mert a reterritorializálás helyeként működik. (35)

A huszadik századi kulturális reprezentáció ezen alapvető kódjai és kódolásai azonban sokáig nem voltak láthatóak, hasonlóan a genderkódokat és a huszadik század elején bekövetkező kulturális változásokat figyelmen kívül hagyó „modernizmus” esztétikájának – a feminista kritikusok által problémássá tett – másik aspektusához, nevezetesen ahhoz, hogy

[a] modernizmus központi gondolatainak – a transzcendens művészek, a lelkiállapota objektív korrelatívját kereső vagy a háttérben közömbös istenségként körmét nyesegető személytelen (férfi)művészek<sup>38</sup> – vajmi kevés közül van azokhoz a problémafelvetésekhez, amelyek például Woolf, Dorothy Richardson, Katherine Mansfield vagy Gertrude Stein prózájában megjelennek. (Waugh 73)

Nem véletlen, hogy azt, amiről – a modernista formai kísérletezésen túl – Woolf szövegei szólnak, sokáig nem lehetett artikulálni, merthogy nem voltak meg hozzá a megfelelő kódok. Woolf szövege mindaddig üresen csengett – vagy üres formaként kongott –, amíg Mrs. Dalloway alakja csak felső középosztálybeli úriasszony volt, aki unalmában pusztán arra képes, hogy partikat adjon. Amikor azonban arról is lehetett beszélni, hogy Clarissa Dalloway azt a női kulturális hasadtságot testesíti meg, amely egyrészt eljártssza a hagyományos női szerepeket, merthogy nem nagyon van más választása, másrészt viszont épp ebbe betegszik bele, és muszáj, hogy létrehozson magának egy olyan belső teret a saját kis manzárdszobájában, amelyben szinte „szűzen”, a patriarchális világ jelenlététől mentesen létezhet, még ha ideiglenesen is, akkor ezáltal a woolfi kísérletező forma és szimbolika is más jelentést nyer. Mint ahogy Mansfield szövegei sem a jelentéktelen mindennapiságba süllyednek ebből a perspektívából, hanem a nézőponttechnikával kettős pozíciót: részben távolságot, részben behelyezkedést kialakító narráció olyan példái, melyek a jelentéktelen mindennapiság genderpolitikumára mutatnak rá.

Ez az érvelés azonban még mindig megmarad a magas modernizmus keretein belül, és nem kérdőjelezi meg azt az alapelvet, hogy a modernizmus egyenlő a magas irodalom formai kísérletezésével (azaz a modernizmus bourdieu-i értelemben vett mezőjének nem változnak a legfontosabb szervező elemei). Ennél radikálisabban közelítik meg a problémát azok a kritikusok, akik azt a kérdést feszegetik, mi a tétje a magas modernizmus mint privilegizált irodalmi forma fenntartásának.<sup>39</sup> Rita Felski így fogalmazza ezt meg:

<sup>38</sup> Az objektív korrelatív utalás T. S. Eliot esztétikájának középponti fogalmára, a kész mű működését szemlélve körmét nyesegető közömbös istenség képe pedig James Joyce-nak az *Ifjúkori önarcképben* megfogalmazott művészi önmeghatározására.

<sup>39</sup> A feminista irodalmárok között is vita folyik arról, hogy meddig terjed (terjeszthető ki) a modernizmus határa. Bonnie Kime Scott például egyértelműen ellenzi azt a tendenciát, hogy magas modernizmus kísérletező újításával szemben a kritikusok figyelme a népszerű írásmódok felé fordult, ráadásul ezeket a szövegeket is a modernizmus részének tekintik (*Refiguring I* xxxi).

A modernizmus csak *egy* aspektusa annak a kultúrának, melyet a nők modernitásának nevezünk. [. . .] az irodalomtörténet feminista kritikáját nem úgy lehet legjobban megvalósítani, hogy tagadjuk a szövegek közötti formai és esztétikai különbségek létét, hanem inkább azáltal, hogy megkérdőjelezzük és újragondoljuk azokat a jelentéseket, melyek gyakorta tapadnak ezekhez a különbségtevésekhez. (43)

Felski ki is fejt az érvelése mögött meghúzódó előfeltevés lényegét. Eszerint mindaddig, amíg az irodalomtörténet fenntartja azt a diszkurzust, amely a századelő kultúráját – és irodalmát – a magas modernizmussal azonosítja, addig a modernizmus feminista újragondolása ellenére fennmarad az irodalomnak mint kulturális diszkurzusnak a privilegizált státusa, mégpedig anélkül, hogy ennek a privilegizált státusnak az előfeltevéseit vizsgálnánk (43). Ebbe a diszkurzusba – ezzel ő is egyetért – beléphet ugyan néhány szinte kivételes író, mint például Virginia Woolf vagy Gertrude Stein,<sup>40</sup> és a kánon akár még bővíthető is (41), véleménye szerint azonban az igazán radikális fordulat az lenne, ha a modernizmuskutató is a szemiotikai eméletekből merítő kultúratudományra támaszkodna, amely – mint én is érvelek fentebb – átjárhatóvá teszi a különféle szövegek (mint irodalom, kultúra, társadalom) közötti határokat, „rámutatva a kultúra egészének jelekkel terhelt természetére”, ugyanis Felski meglátása szerint „[a] kulturális szöveg e kibővített értelmezése jelentősen hozzájárulhat a modernség elméletének újrafogalmazásához azáltal, hogy megszünteti a (gyakran maszkulinként kodifikált) radikális avantgárd és a gyakran szentimentálisnak, femininnek és regresszívnek leírt tömegkultúra közötti hagyományos különbségtevést” (47–48).<sup>41</sup>

Nem véletlen, hogy Andreas Huyssen, aki a kérdéshez nem a gender szemszögéből közelít, hanem a magas- és a tömegkultúra „nagy választóvonalára” érdeklő, szintén fontos elemnek tartja az erről a binaritásról szóló diszkurzusnak a genderkódoltságát. Szerinte „[l]eginkább az a 19. században teret nyerő eszme érdekes itt, amely a tömegkultúrát a nővel kapcsolta össze, míg az igazi kultúra a férfi kiváltsága maradt” („A tömegkultúra” 21). Hozzáteszi, hogy nem magának a kultúrának a kettéosztottsága és egyúttal nemiséggel való felruházása az érdekes

<sup>40</sup> Őket akár a bourdieu-i értelemben vett „csodás kivételeknek” is lehet tekinteni.

<sup>41</sup> A másik ellentétpár, amely kísérti a magas modernizmus és a tömegkultúra fogalmait, az „autentikus” és „inautentikus” jelzők, mint például Thomas Strychacz monográfiájában (7).



ebben a kortörténeti jelenségben, hiszen a nőket korábban is kizárták a magas művészetből:

Valami másról volt szó azonban, amikor a 19. század vége és a 20. század eleje felidézte a „kapukat döngető” tömeg rémét [...] és az evvel járó kulturális–civilizációs hanyatlás felett siránkozott, mindig a tömegkultúrát hibáztatva. A születő szocializmus és az első nőmozgalmak idején a kapukat döngető tömeget sok esetben a férfiak uralta kultúra kapui előtt bebocsátásra várakozó nők jelentették. Érdekes megvizsgálni, hogy a századforduló politikai, pszichológiai, esztétikai beszédmódja hogy nőneműsítette [*genders as feminine*] a tömeget és tömegkultúrát, miközben a magaskultúrát (legyen az hagyományos vagy modern) változatlanul a férfiak uralták. („A tömegkultúra” 21)

A maskulin és haladó magaskultúra és a feminin és regresszív tömegkultúra bináris oppozíciója azonban nem csak a modernizmus újrafogalmazása szempontjából, hanem Woolf és a harmincas évek miatt is fontos, akármilyen meglepő is ez az állítás egy olyan írónő esetében, akit a magas modernizmussal szoktunk azonosítani. Monográfiájában Peter Childs ekképp fogalmazza meg a modernizmus fogalmának elmozdulását: a korábbi „progresszív modell helyett”, melyben az egymást követő „irodalmi beszédmódok elhalványítják az előzőeket vagy föléjük kerekednek”, ez az újrafogalmazott modernizmusfelfogás „elismeri először is azt, hogy a szövegben több stílus is létezhet egymás mellett, másodsor pedig azt, hogy a modernizmus elválaszthatatlan a korszak tágabb társadalmi struktúráitól, a tömegmozgalmaktól és a modernitás népszerű kultúrájától egyaránt” (4). Ezen túl pedig a modernizmust „a különféle művészeti ágakban tevékenykedő egyének olyan erőfeszítéseinek fogja fel, akik akár formai, akár politikai értelemben elmozdultak a reprezentáció rögzült formáitól”(133).<sup>42</sup>

<sup>42</sup> Hasonló megközelítést lehet felfedezni David Trotter monográfiájában (*The English Novel in History 1895–1920*), mely három fő tematikus blokk köré rendeződik. Marshal Berman is egyértelműen a századelős kultúra materialitásának kontextusába helyezi monográfiáját; Michael Tratner a magas modernistákat (Joyce, Woolf, Eliot, Yeats) helyezi meglepő kontextusba: a tömegkultúrába; Gerard Delanty, Neil Larsen, Trudi Tate és Mark Wollaeger modernizmus-monográfiáját pedig egyértelműen a kritikai kultúrakutatás, azon belül részben a médiatudomány interdiszciplináris megközelítése ihlette.

Márpedig ha így értelmezzük a modernizmust, akkor közel sem olyan éles a választóvonal sem a modernizmus és a harmincas évek között általában, sem a kanonizált (és privilegizált) Woolf-szövegek és a harmincas években írt szövegek között, mégpedig több okból: egyrészt mert ez a felfogás megszünteti a magas modernizmus és a formai kísérletező szövegek kiemelt státusát, másrészt a szövegek poliglossziás mivoltát (vagy soknyelvűségét) hangsúlyozza, amibe beletartozik a népszerű (vagy tömeg-)kultúra is, harmadrészt pedig beemeli a hegemon diszkurzusoknak ellenálló politikumot is mint a modernizmus integráns részét. A harmincas évek irodalmát viszont éppen ezek a vonások jellemzik, még akkor is, ha magához a modernizmushoz meglehetősen ambivalens az évtized irodalmának a viszonya. A harmincas évekről írva Valentine Cunningham is ezt hangsúlyozza: érvelése szerint a harmincas évek regényírói a húszas években alkotó modernista elődökhöz fűződő nem egyértelmű viszonyuk ellenére (hozzáteszem: vagy talán épp azért, hiszen ambivalens volt a viszony) felhasználtak bizonyos, a modernizmusban bevett textuális megoldásokat. Szövegeiket „éppen az az urbánus modern bábeli nyelvzavar jellemzi, mint amelyben az olyan modernista szövegek, mint az *Átokföldje*<sup>43</sup>, az *Ulysses* vagy Virginia Woolf regényei lubickolnak” (Cunningham, „The Age” 18). Cunningham ezt „demotikus soknyelvűségnek” (18) nevezi, és úgy véli, hogy a népszerű zeneszámok, a balladák, a népszerű dalok és himnuszok jelenléte a magas irodalomban „a tömegek szövegeként és intertextusaként [. . .] ideológiailag befogadó és egyúttal transzgresszív textualitást alkot” (18–19).

Cunningham azonban ebben a tanulmányában is – akárcsak a harmincas évek irodalmáról szóló nagymonográfiájában – szinte kizárólag olyan szerzők szövegeit elemzi, akiket „a harmincas évek” szerzőinek tart – Woolfot alig. Pedig Woolf esetében a „demotikus soknyelvűség” kérdését másképp is fel lehet tenni. Mint Keith Williams és Steven Matthews is emlékeztetnek rá, az 1930-as évek összetett korszak, mert a „magas modernisták még alkottak ekkor”, köztük Woolf is, aki „a *Hullámok* és *Az évek* megírásával kiterjesztette a formai kísérletezés feltérképezésének a lehetőségeit, amely Woolf számára, paradox módon, egyre elválaszthatatlanabb lett a szexuálpolitika iránti egyre szorosabb elkötelezettségétől” (Williams and Matthews 1). Matthews máshol arra hívja fel a figyelmet, hogy a harmincas évekről szóló kritikai diszkurzus megteremtésekor elsősorban azokon az írókon (például Evelyn Waugh-n, George Orwellen, Elizabeth Bowenen, Christopher Isherwoodon) volt a

<sup>43</sup> Vas István fordításában. A másik ismert fordítás Weöres Sándoré, *Pusztai ország* címmel.

hangsúly, akik „a *modernista* hatás miatt szorongtak,<sup>44</sup> és akik ennek következtében „tudathasadásos módon viszonyultak a formában rejlő politikai és esztétikai felelősséghez” (91–92 – kiemelés tőlem). Ennek a kettős tendenciának a következtében a modernistaként induló szerzők harmincas évekbeli szövegeinek diszkurzív megkonstruálása nehézségekbe ütközött, hiszen egyrészt a harmincas évekről beszélve a modernista írók általában nem jöttek szóba, másrészt pedig ez a kritikai fókusz „elhomályosította a magas modernista írók életművén belüli későbbi fejleményeket” (92) – ahogy ez Woolf esetében is tapasztalható.

A fent felvázolt alapon, miszerint a modernizmuson sem feltétlenül csak a magas modernizmus formai kísérletezését kell érteni, közelebb hozható egymáshoz ez a két egymást követő korszak: az újraértelmezett modernizmus és a harmincas évek, melyeket pedig sokáig csakis bináris oppozícióként lehetett elképzelni. Ugyanakkor az is kétségtelen, hogy a harmincas évek szövegeinek megvannak a maguk jellegzetességei, amelyek olyan szoros összefüggésben állnak a társadalmi-kulturális környezettel, hogy a harmincas évek monográfusa, Cunningham nem is tesz kísérletet ezen mezők elválasztására, hanem ekképp írja le saját módszerét: „minden textusról és kontextusról úgy fogok gondolkodni, mint amelyek hajlamosak arra, hogy elveszítsék jól körülhatárolt identitásukat, közvetlenül beleomoljanak egymásba, létmódjukat ugyanis leginkább így lehet leírni: (kon)textus” (*British* 1). Igaz, az újraértelmezett modernizmust is így ragadják meg fogalmilag a kritikusok, az azonban továbbra is különbségnek tűnik a két korszak között, hogy mennyire vállalják fel a szövegek nyíltan önmaguk politikumát, ami miatt mégsem lehet egybemosni a két korszakot, még ha valamelyest átjárhatóvá lehet is tenni a határokat. Hisz mint ahogy „a harmincas évek írói” is ambivalensen viszonyultak Woolfhoz, még a harmincas évekbeli írásait is „túl-esztétizáltak, kifinomultnak és antiszociálisnak” (Bradbury 212) tartva, ugyanúgy Woolfnak sem volt egyértelmű a viszonya a harmincas évek irodalmi kultúrájához, beleértve saját műveinek fogadtatását is. Woolf nem véletlenül üt rá az elitizmus bélyegét: szinte paranoiásan félt a köznapi értelemben vett sikertől, ami mintha annak a rémével fenyegette volna, hogy ő maga is a tömegkultúra részévé válik. Ez a veszély a húszas években nem állt fenn (a modernista trilógiát sosem olvasták „tömegek”), a harmincas években viszont két regényével is megtörtént, hogy nagy közönségsiker lett (*Flush*, *Az évek*). Előbbit az

<sup>44</sup> Angolul: „the anxiety of *modernist* influence” – utalás Harold Bloom *Anxiety of Influence* („Hatásiszony”) című, könyvére.

USA-ban a Book Society bevette a könyvei közé (*Diary 4* 160, 175), és a hónap könyvévé választották megjelenése után alig néhány hónappal, utóbbi pedig a legsikeresebb Woolf-regény lett az eladott példányszámok alapján: két hónappal megjelenése után bestsellerré vált (Lee 699), az USA-ban hónapokig sikerlistás volt.<sup>45</sup> Woolf előre sejtette a sikert, és a *Flush* megjelenése előtt már előre undorodott a népszerűségtől<sup>46</sup> (még ha a bevételnek örült is mindkét esetben [*Diary 4* 176; *Diary 5* 92]), ami jelzi: saját szövegeit az elitnek, a kiváltságosoknak szánja, és szinte beszennyezve érzi magát, ha túl sokan olvassák.<sup>47</sup>

Ez a megnyilatkozás – legalábbis a személyes attitűdöt tekintve – az elvont, intellektuális, távolságtartó Woolf képét erősíti. Ezzel egy időben azonban megírja „A ferde torony” című esszéjét, melyben az az alapvető érvelése, hogy a művész elefántcsonttorony-beli helye nem tartható, mivel 1914 augusztusát követően „[a] könyvek a változás hatása alatt íródtak és a háború fenyegetése nyomán” (442), 1930-ban pedig egyenesen „lehetetlen volt – ha az ember fiatal, érzékeny és bő fantáziájú –, hogy ne érdeklődjék a politika iránt” (44). Ebből következően (még akkor is, ha van a szövegben néhány rosszízű osztályalapú kitétel), a toronynak a föld felé kell hajlania, s Woolf ezt a „hajlást” olyan osztály- és genderfogalmakkal határozza meg, melyeket ma így neveznénk: a test politikuma és az írói szubjektum pozicionálásának materiális megtestesülése.

De nemcsak „A ferde torony”-ban írja ezt le szinte programszerűen, hanem a harmincas években írt regényei is olvashatók egyértelműen politikummal telített szövegekként – nem beszélve leginkább politikummal telített feminista esszéjéről, a *Három adományról* –, amelyek reflektálnak is önmaguk politikumára; olyan szövegek, amelyek használják azt a határfeszítő beszédmódot, amelyet Cunningham „demotikus soknyelvűségnek” nevez, annak minden rejtett jelentéstartalmával együtt. Ez a demotikus soknyelvűség ugyanakkor – mint Woolfnak a még életében megjelent két harmincas évekbeli regényéből látható –

<sup>45</sup> *Az évek* 1937. márciusában jelent meg. Woolf az 1937. június 1-jei naplóbejegyzésben említi, hogy amerikai kiadója értesítette: a könyv sikerlistás, elkelt 25.000 példány, ami – mint Woolf megjegyzi – valószínűleg egyéni rekordja. Ennek a napnak a bejegyzéséhez később széljegyzeteket fűz: a regény júniusban és júliusban vezeti a heti listákat, augusztusban kezd visszaesni: második és harmadik, de még októberben is sikerlistás, igaz, már csak az utolsó helyen (*Diary 5* 90–91).

<sup>46</sup> 1933. október 2-án írja: „nagyon fogom utálni a *Flush* népszerűségét” [the popular success], és azzal biztatja magát, hogy a könyv csak egy kis „vízcsörgedezés, fuvallat” volt, ami után leülhet a komoly munkához (*Diary 4* 181). Ironikus módon ekkor kezd el dolgozni a *The Pargitersen*, amelyből aztán az újabb sikeres regény is lesz, *Az évek*.

<sup>47</sup> John Mepham ezt ekképp summázza: „Az évtized során megnövekedett hírnévnek, gazdagságnak és szélesebb olvasóközönségnek örvendhetett Virginia Woolf, épp egy olyan időszakban, amikor ő maga a legkevésbé volt biztos munkája értékében” (*Literary Life* 147).

sokkal inkább olvasóbarát szövegeket hoz létre ebben a korszakban, mint a húszas években, de – véleményem szerint – anélkül, hogy ez csökkentené a szövegek összetettségét és a rétegek egymáshoz való viszonyrendszerének kifinomultságát; mindezt pedig olyan szövegszerkezetekben és narratívákban hozza létre, melyek reflektálnak a domináns angol kulturális hagyomány szinte egészére (beleértve saját korábbi szövegeit is), olykor radikális módon újraírva azt, s ezáltal szubverzív: többnyire feminista, részben fasizmus- és háborúellenességgel ötvözött ellenállási pontokat képeznek éppen azon a szöveten belül, mely azt hivatott elfedni – egy lehetséges olvasatban legalábbis –, hogy a magas irodalom, beleértve a magas modernizmust is, más társadalmi mezőktől független önálló létmóddal rendelkezik, és a politikummentesség szférája. Ezt a képzetet – akárcsak az évtized többi írójának szövegei általában – Woolf harmincas évekbeli írásai is szertefosztatják, utóbbi azonban „önmaga” húszas évekbeli szövegeire is ambivalensen reflektálva, elsősorban a szövegek kulturális (ön)reflexivitása révén a szövegek szerkezetébe kódolja a kritikai ellenállás pontjait, azaz látszólag az irodalmi szövegek működésére koncentrálnak, egyúttal azonban feltárja maguknak a reprezentációs kódoknak a politikumát is.

#### Intertextualitás mint kulturális emlékezet

„Tudjuk most már, hogy egy szöveg nem szavak egyetlen vonalra illeszthető sorozata, amelyek sorra átadják egyetlen jelentésüket, mintegy teológiai mintára (azaz a Szerző-Isten »üzeneteként«), hanem sokdimenziós tér, amelyben sokféle írás verseng és fonódik össze, s ezek közül egyik sem eredeti: a szövegidézetek szövedéke, amelyek a kultúra ezernyi forrásából rajzanak elő”, írja Barthes „A szerző halálában” (53). Ennek alapján bármelyik és mindegyik szövegnek elkerülhetetlen vonása az intertextualitás („a szövegidézetek szövedéke”), amely soha nem lehet statikus abban az értelemben, ahogy Barthes a szöveget érti: „működésben lévő jelentésfolyamat [*procès de signification*] vagy jelentéstér, tehát mint *jelentésképzés* [*significance*] [. . .], amelyet nem befejezett, lezárt végtermékként [*produit*], hanem éppen alakuló, más szövegekhez, kódokhoz »csatolódó« (ez az *intertextualitás*) előállításként [*production*] veszünk szemügyre”. Ehhez még azt is hozzáteszi, hogy „[e] szerint az elemzési mód szerint a társadalom, a Történelem nem determinista,

hanem idéző [*citationelle*] módokban artikulálódik” („Edgar Poe” 137). Ez a feltevés azon túl, hogy a szöveget folyamatként írja le, illetve hogy az intertextualitást minden szöveg alapvonásának tekinti, számomra azért is fontos, mert egyrészt a szöveg folyamat-mivoltát, azaz plurális jelentését jelentős mértékben az intertextualitáshoz köti. Másrészt pedig azért jelentős, mert amit „A szerző halálában” metaforikusan fogalmaz meg: „a szövegidézetek szövedéke [. . .] a kultúra ezernyi forrásából rajz[i]k elő”, azt a Poe-mese elemzésében fogalmibb módon ragadja meg,<sup>48</sup> és a kritikai kultúrakutatáshoz hasonlóan az irodalmi szöveget nem elkülönült, még kevésbé kiemelten privilegizált beszédmódként, hanem a társadalmi-történelmi és egyéb beszédmódokkal citációs kapcsolatban lévőként fogja fel.

Az intertextualitásnak a jelrendszerek közötti mozgásra való alkalmasságát, és ami ezzel összefügg: a jelentést felnyitó képességét hangsúlyozza Julia Kristeva is, amikor így határozza meg ezt a jelenséget:

[a]z intertextualitás fogalma egy (vagy több) jelrendszernek egy másikba való áthelyezését jelenti, [ami] azt is jelenti, hogy az egyik jelölő rendszerből a másikba való átmenet a megnyilatkozási és denotatív pozicionalitás új artikulálását is megköveteli. Ha elfogadjuk, hogy a jelölő gyakorlat nem más, mint a több jelölő rendszer áthelyezése (az intertextualitás) eredményeképp létrejövő mező, akkor azt is megértjük, hogy a megnyilatkozás „helye” és a denotatív „tárgy” sohasem egyedi, teljes és önmagával azonos, hanem mindig plurális, szétszóródott, és képes az elmozdulásra. Ily módon a poliszémia [a jelentés különböző szintjei vagy típusai] a szemiotikai polivalencia – a különféle jelrendszerekhez való tartozás – eredményének tekinthető. (idézi: McAfee 26)

Ez a felfogás a posztstrukturalista elméletek szempontjából egyáltalán nem meglepő, amennyiben azonban elfogadjuk a tézist, miszerint az általam tárgyalt harmincas évekbeli Woolf-szövegek hangsúlyos és önreflexív módon intertextuálisan működnek, és hogy meglátásom szerint éppen ennek a vonásnak a kritikai diszkurzusbeli elhanyagolása vezetett oda, hogy ezeket a szövegeket beírták a majdnem öltés- és varratmentes „állító” (realista) szövegek sorába, akkor az is könnyen belátható, hogy a barthes-i–kristevai értelemben vett intertextualitás meg

<sup>48</sup> Még akkor is, ha tudjuk, a fogalmaknak is többnyire trópus az alapjuk.

tudja nyitni ezeknek a szövegeknek a plurális jelentéseit, és képes kimozdítani a szövegeket abból a jelentésmezőből, amelybe a kritikai hagyomány beírta őket. És továbbmenve: úgy vélem, hogy a kristevai értelemben használt „elmozdulások” ezeknek a szövegeknek az esetében épp a különféle jelölőrendszerek találkozásainak tulajdoníthatók, és ezeken a találkozási pontokon jönnek létre azok az ellenállási pontok, amelyeknek alapján azt állítom, a hegemon diszkurzusba közel sem engedékenyen besimuló szövegekről van szó. Harmadik elemként pedig azt is állítom, hogy a harmincas években írt Woolf-szövegek ilyen értelemben értett intertextuális mezőjének az angol irodalomtörténet mint jelölő rendszer (már amennyiben ez önmagában nem szinte végtelen számú jelölő rendszert jelent) legalább annyira része, mint a tágabb értelemben vett kulturális jelölő rendszer, viszont az ezek közötti határok jóformán kitapinthatatlanok. Ennek kövekeztében viszont az elemzések is elkerülhetetlenül mozogni fognak a különféle kulturális jel- (és jelölő) rendszerek között.

Azt, hogy Woolf mennyire „akarta”, hogy ezek a szövegek intertextuálisak legyenek, és hogy ilyen módon legyenek intertextuálisak (hogy épp az általam felfedezni vélt szövegeket „idézzék”), természetesen nem akarom eldönteni (és abban sem vagyok biztos, hogy az explicit és az implicit intertextualitás között könnyű meghúzni a határvonalat), még Woolf rendelkezésre álló személyes megjegyzései alapján sem. Sokkal érdekesebb az a kérdés, hogy a harmincas években írt szövegek beszédmódja, amely – szerintem – sokkal tudatosabban intertextuális, mint ahogy akár Barthes, akár Kristeva azt (egyébként meggyőző módon) minden szöveg sajátjának tartja, miképpen viszonyul Woolf modernista paradigmájához. Ezzel a kérdéssel persze épp azt a kétosztatúságot teremtem újra, amelyet a Woolf-életmű legnagyobb, de nem feltétlenül indokolható határvonala teremt: a trilógia és a többi szöveg ellentétét. Ugyanakkor mindaddig, amíg a Woolf-kánon középpontja a trilógia, egyúttal állandó kritikai-retorikai pontként is szolgál. Van azonban más oka is annak, hogy visszatérek a modernista szövegekhez mint woolfi alapparadigmához, ugyanis nemcsak a regények, hanem Woolf esszéi is hozzájárultak a modernista elbeszéléstechnika kialakulásához, megalapozásához. A harmincas évek szövegeit tehát nemcsak a húszas évek trilógiájához lehet viszonyítani, hanem a két, szinte programszerű esszé, a „Modern próza” és a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” fényében is újra lehet őket olvasni.

Azon túl, hogy mindkét esszét úgy tekintjük, mint a modernista próza alapjainak elvi megfogalmazását, mindkettőnek van egy sajátos retorikája, amelynek a legalapvetőbb trópusa a múlt és a jelen ellentétére, a múlt jelen általi meghaladására és a kettő közötti éles és visszavonhatatlan határra épül. A „Modern próza”, mint közhelyszerűen tudjuk, a leghíresebb határvonalat a „materialistának” nevezett Bennett, Wells és Galsworthy, valamint a „spiritualista” Joyce között állítja fel; a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” pedig az „edwardiánus” jelzővel illeti az írók első csoportját, a másodikat pedig „georgiánusnak” nevezi, de ebben a csoportban Joyce mellé felsorakoztatja Forstert, Lawrence-t, Lytton Stracheyt és egyetlen költőként T.S. Eliotot is.<sup>49</sup> Ami számomra most érdekes, az a határvonalnak a hihetetlen élessége, amelyet többféleképpen is körüljárnak és retorizálnak az esszék. Ezek közül a legemlékezetesebb „1910 decemberében vagy ilyentájt,”<sup>50</sup> amely szinte mitikus erővel ruházta fel azt az időpontot:

És most megkockáztatok egy másik megállapítást, amely talán vitathatóbb, nevezetesen hogy 1910 decemberében vagy ilyentájt az emberi jellem megváltozott. [. . .] Minden emberi viszonylat eltolódott – az úr és a szolga, a férj és a feleség, a szülő és a gyermek közötti is. S ha az emberi viszonylatok változnak, akkor ezzel egyidőben változik vallás, életmód, politika és irodalom is. Hadd egyezzünk meg abban, hogy e változások egyikét úgy körülbelül az 1910-es esztendőre tesszük. („Mr. Bennett” 493–94)

Nyilván lehet érvelni ennek a retorikának a funkciója mellett,<sup>51</sup> azonban elgondolkodtató, hogy bár az esszé beszélője belehelyezkedik mind az edwardiánusok, mind a georgiánusok beszédhelyzetébe, mindkét irányból csakis a különbséget, a két generáció közötti fogalmi és módszerbeli szakadékot lehet látni – azt láttatja az esszé,<sup>52</sup> és semmiféle átfedés nincs a két korszak között, önmagukban

<sup>49</sup> Apró megjegyzés: a két jelzőpár a két esszében külön-külön szerepel a két csoport jelölőjeként, a Woolf-kritika azonban annyira egybeolvassa ezt a két szöveget, hogy mindenki adottnak veszi a kettő összetartozását (mint ahogy a jelöltjük valóban ugyanaz), és Woolftól „idézi” ezt a két kollokációt: „materialista edwardiánusok” és „spiritualista georgiánusok”, pedig ilyen formában sehol nem szerepelnek Woolfnál. „A modern próza” a materialista–spirituális párta épít, míg a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” az edwardiánus–georgiánus ellentétpárra.

<sup>50</sup> Nem véletlen, hogy e hónap százéves évfordulóján, 2010 decemberében, több Woolf- vagy modernizmus-konferenciát is szerveztek ezzel a címmel.

<sup>51</sup> Magam is így tettem (*Mansfield* 90–92).

<sup>52</sup> Csak egy-egy példa: „De most vizsgáljuk meg, mit mondott a továbbiakban Mr. Bennett. Azt mondta, hogy a georgiánusok között egy nagy regényíró sem akadt, mert nem voltak képesek olyan jellemelek teremtésére, amelyek valódiak, igazak és meggyőzőek” (502); „georgiánus” szemszögből



megálló egységekként követik egymást, amit – nem véletlenül – az egymást követő, és egymástól bizonyos távolságot tartó vasútállomások képe metaforizál: „Ott ül [Mrs. Brown] a kocsi sarkában, abban a kocsiban, mely nem Richmondtól a Waterloo pályaudvar felé tart, hanem az angol irodalom egyik korszakából a következőbe” („Mr. Bennett” 508). Ez a retorika a legminimálisabban sem épít a hagyományra, hanem csakis a kísérletező újításra, az „előző állomás” maga mögött hagyására. Ez a felfogás pedig – azon túl, hogy a modern *próza* programadó leírása – magának a magas modernizmusnak is fogalmi megragadása, legalábbis annak történetileg kialakult első értelmében, amelynek központi kérdése (akárcsak Woolf esszéjének) az „eszköz”, az újító, kísérletező forma. Woolf esszéje egyúttal retorikailag tökéletesen megfelel annak a modellnek, amelyet Peter Childs – visszautalva egy korábbi idézetre – „progresszív modellként” ír le, melyben az egymást követő „irodalmi beszédmódok elhalványítják az előzőeket vagy föléjük kerekednek” (4) – Woolf retorikája szerint pedig jóformán *nyom nélkül* maguk mögött hagyják egymást, és ezt a vasút, a vonat mint metafora segítségével fejezik ki.

A metafora azonban mindig kétélű fegyver, hiszen a homogén jelentés ellenében hat, mint itt is. Meglehetősen ironikus módon, ugyanakkor „a” modernizmussal összhangban Woolf esszéje a tér és a természet legyőzésére hivatott – s ekként maszkulin konnotációktól sem mentes – vonatot, a technikai fejlődés egyik központi képét, az emberi léptéket (szó szerint is) legyőzni képes, a teret és az időt radikálisan átalakító eszközt használja az irodalmi paradigmaváltás kifejezésére. Ez a modernizmusfelfogás (akármennyire is a Mrs. Brown felé forduló humánusot hangsúlyozza „egyébként” az esszé) retorikailag szimbolikus erőszakot sugall, az előző generáció irodalomtörténetből való kiírását. Ez pedig igen távol áll attól, amit szintén generációs metaforával, alig öt évvel később a *Saját szobában* Woolf így fogalmaz meg: „[m]ert ha nők vagyunk, az anyánk révén emlékezünk” (107). Ebben az első nagy lélegzetű feminista esszéjében, amelyben többek között éppen az írónők intertextuális irodalmi hagyományának a létét fogalmazza meg, az alapretorika már a kérdezőre, az előfutárookra, a szó szerinti és elvont „anyákra” való támaszkodás a legyőzés, maga mögött hagyás (maszkulin) retorikája helyett. Ebből azonban a modernista próza mellett érvelő esszékben még semmit sem lehet látni. Nem véletlenül írja azt Minow-Pinkney a woolfi életmű genderközpontúságra váltásával kapcsolatban, hogy „Woolf kiáltványszerű kijelentései és valós irodalmi gyakorlata a pedig: „Az edwardiánus szerszámok nem alkalmasak a mi használatunkra (512).

*Jacob szobájától a Hullámokig* a szimbolista modernizmus keresését mutatják [. . .]. Amíg ezt az avantgárd identitását akarta létrehozni, Woolf elnyomta magában kezdeti feminizmusát, amely azonban a legkorábbi regények óta nyilvánvaló” (4). Woolfnál tehát a modernista kiáltványnak is tartott esszék retorikája egyúttal a szöveg tudattalanjának genderretorikája is, csak épp nem a Woolfnál megszokott feminin, hanem maszkulin módon, hogy beleilleszkedhessen a (maszkulin) modernizmus paradigmájába.

A vasút-vonat metaforának van azonban egy másik eleme is, amelyik zavaró, mégpedig azért, mert aláássa a metafora Woolf által használt alapjelentését: az előző „állomás” emberi léptéknél gyorsabb és szinte nyomtalan magunk mögött hagyását. A zavaró elem nem más, mint maga a nyom, a nyomvonal. A vasútnak ugyanis megvan a maga nyomvonala, útja, amin közlekednek a vonatok – nem lehet tehát nyom nélkül magunk mögött hagyni az előző állomásokat, azokkal elkerülhetetlenül össze vagyunk kötve, még akkor is, ha a vasútvonalat teleologikusan egyenesnek képzeljük el (bár tudjuk: vannak váltók és elágazások is). Azaz – visszavetítve az irodalmi korszakok egymásutánjára – az előző állomásokhoz vezető nyomot, nyomvonalat nem lehet kitörölni, legfeljebb csak a Marinetti-felé erőszakkal (ami ismét visszavezet a modernizmus fogalmi retorikájában potenciálisan rejlő erőszakra). Mindezt visszavetítve a kiindulópontra, az intertextualitás kérdésére Woolfnál, azt lehet mondani, hogy a kizárólag a formai újításra összpontosító, a (maszkulin) modernista paradigmába beleilleni akaró „Woolf” modernista programja erőszakosan el akarja szakítani a „modern prózát” a megelőző szöveghagyománytól, ezzel szemben a *Saját szobában* retorikailag is beírja magát a párbeszédre épülő intertextuális szituációba, a harmincas évek prózájában pedig írásmódjában is megvalósítja ezt a dialógust.

Van azonban egy (férfi) költő, ráadásul Woolfnak nagyon közeli barátja, akinek a verseit Woolfék kiadója, a Hogarth Press rendszeresen kiadta, és aki ugyanabban az évben, amikor Woolf a „Modern prózát” megjelentette, írt egy hasonló esszét, amelynek címében megtévesztő módon a hagyomány szerepel, de valójában nagyon modern, akár a posztstrukturalista elméletírók által is megirigyelhető gondolatiságú szöveg, többek között arról, amit később intertextualitásnak neveztek az elméletírók: T.S. Eliot „Hagyomány és egyéniség” című esszéje.<sup>53</sup> Eliot ebben az esszében úgy ragadja meg fogalmilag a hagyomány és az egyéni tehetség kérdését,

<sup>53</sup> Pontosabban, angolul: „Tradition and the Individual Talent” – azaz „A hagyomány és az egyéni tehetség”.

hogyan lebontja a kronologikus idő teleologikus logikáját, ehelyett az irodalmi hagyomány egészének az egyidejűségét és szükségszerű együtt létezését, párbeszédét hangsúlyozza, aminek az is része, hogy az egyes szövegek visszamenőleg is átértelmezik egymást. Szerinte „múlt és jelen ugyanabba az egységes rendszerbe tartozik,” s ennek megfelelően „a történelmi érzék távolról sem áll abban, hogy a múltban csupán a múltat ízleljük, hanem éppen aktualitását is.” A múlt efféle értelmezése azonban nemcsak az olvasóra igaz, hanem – sokszorosan – „a költőre” is:

az új költő kapcsolódik a múlthoz vagy igazodik hozzá, de ez nem egyoldalú jelenség; mikor egy új alkotás jelenik meg a művészetben, ezzel olyasvalami történik, mint ami, épp ezáltal, éppúgy megtörténik, szimultánul, mindazokkal a műalkotásokkal, melyek ezt az újat megelőzték [. . .]. Ezáltal minden egyes műalkotás viszonya, aránya, értéke az egész eddigi rendhez viszonyítva más lesz; éppen ebben áll a régi és az új összjátéka. (63)

Ebben a felfogásban a múlt és a jelen szövegei elkerülhetetlen és dialektikus mozgásban állnak, végtelen számú viszonyt képesek egymással kialakítani, ami állandó újraértelmezést jelent, ez pedig az intertextualitáson mint viszonyrendszeren belül lehetséges, amelyen belül sem a pre- (vagy hypo-)textus, sem az inter- (vagy hiper-)textus nem játszik az elnevezés ellenére sem alá- vagy fölérendelt szerepet. Eliot nem használja ezeket a fogalmakat, de érvelése és utalásos költői technikája ebbe az irányba mutat, és – a woolfi retorikával ellentétben – olyan „irodalomtörténeti” narratívát alakít ki, amely megfelel ennek a nem kizárás, hanem bennefoglaláson alapuló modellnek: „[a] költőnek tökéletesen tisztában kell lennie azzal a legbanálisabb ténnyel, hogy a művészet nem »tökéletesedik« – egyszerűen csak arról van szó, hogy a művészet anyaga időnként változik” (64–65).

A T.S. Eliot által felvázolt modell közel áll mind a posztstrukturalista szövegfelfogáshoz – magának a „szöveg”-nek a „mű”-től megkülönböztetett fogalmához (v.ö. Barthes, „A műtől”) –, mind az újraértelmezett modernizmushoz, mind pedig – és számomra most ez a legfontosabb – ahhoz a beszédmódhoz, amelyet Woolf harmincas évekbeli szövegeiben felfedezhetünk, és amely – visszatérve a modernista manifesztum-esszé, a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” retorikájára –, mintha annak a belátását tükrözné, hogy nem lehet problémátlanul magunk mögött hagyni a(z

egyébként az intertextualitás kontextusában is jelentésszerű<sup>54</sup>) „nyomot”, a nyomvonalat. Igaz, hogy a Woolf-i „vonaton” utazó „írók ki-be szállnak” (509), ez azonban nem azt jelenti (továbbgondolva a Woolf-i metaforát), hogy egyszerre csak egyikük utazhat, hogy egy állomáson csak egyikük tartózkodhat; és még ha leszállnak is, nyomokat hagynak maguk után, amelyek elkerülhetetlenül a „vonat” és az „állomás” részeivé válnak, és az új „utasoknak” is ezt a sokszorosan rétegzett teret kell használniuk.

Woolf harmincas évekbeli szövegei, mintha T.S. Eliot modelljén alapulnának, nem szüntetik meg az elődök nyomait, épp ellenkezőleg: nemcsak olyan értelemben jellemzi őket az intertextualitás, mint ahogy akár Eliot, akár Barthes, akár Kristeva gondolja (azaz hogy az intertextualitás minden szövegnek hozzátartozik a létmódjához), hanem ennél nyilvánvalóbban is átvesznek szövegrészeket és toposzokat, strukturált elemeket idéznek.<sup>55</sup> Az általam elemzett négy Woolf-szövegnek az egyik legmarkánsabb működési módja a genette-i értelemben vett (tág értelemben pedig intertextualitásként is felfogható<sup>56</sup>) transztextualitás teljes tárházának a felvonultatása. Mind a négy általam elemzett Woolf-szövegben felfedezhető a genette-i transztextualitás valamely formája, melyek között kiemelt szerepet játszik az allúziós technika mint szűkebb (genette-i) értelemben vett intertextualitás; ezen túl a *Flush* mint életrajzparódia – és egyúttal komolyan vehető életrajz – hipertextusként működik, de éppen a műfaji kapcsolódási pontok miatt architextualitásként is lehet értelmezni, mint ahogy *Az éveket* és a *Három adományt* is (előbbit a regény különféle válfajainak újraírásaként, utóbbit pedig az esszé mint

<sup>54</sup> V.ö.: Michael Riffaterre, „Az intertextus nyoma”.

<sup>55</sup> Gérard Genette meghatározása szerint transztextualitás „mindaz, ami a szöveget nyilvánvaló vagy rejtett kapcsolatba hozza más szövegekkel” (82); az intertextualitást pedig „két vagy több szöveg együttes jelenlétéből fakadó kapcsolatként, azaz – eidetikusan és leggyakrabban – egy szövegnek egy másik szövegben való tényleges jelenléteként határoz[za] meg” (82–83).

Laurent Jenny, azt a kérdést felvetve, hogy „[m]elyik pillanattól kezdve beszélhetünk egy szöveg jelenlétéről a másikban, intertextuális értelemben?” a következő választ adja: „csak abban az esetben beszéljünk intertextualitásról, ha képesek vagyunk megjelölni egy szövegben a már előzőleg strukturált elemeket, mégpedig – magától értetődően – a lexémákon túl, ugyanakkor strukturáltsági szintjüktől függetlenül” (29).

<sup>56</sup> A barthes-i és kristevai értelemben használt intertextualitás fogalmába mint a jelentésképzés alapvető folyamatába véleményem szerint beleérthető a genette-i transztextualitás mind az öt válfaja, akár még olyan értelemben is, hogy például a paratextualitás vagy metatextualitás is funkcionálhat tudatos allúziós technikaként, azaz a genette-i, szűkebb értelemben vett intertextusként. A metatextualitásnak megfelelő jegyzetapparátus, előszó, források feltüntetése vagy index használata is lehet intertextus, mi több, parodisztikus hipertextus is (mint Esterházy *Termelési regényében* vagy Woolfnál a *Flushban* és az *Orlandóban*), és mint olyan: a barthes-i/kristevai értelemben vett jelentésképzés integráns része; de hasonlóképp működnek bizonyos paratextuális jegyek is, amelyek egyúttal a szöveg hipertextus-mivoltához járulnak hozzá, mint például a „biográfiai hitelesség” bizonyításaként a képek szintén a *Flushban* és az *Orlandóban*, de – bár más funkcióban – a *Három adományban* is. Genette egyébként maga sem tekinti ezeket a típusokat „elszigetelt kategóriák[na]k”, melyek között sem érintkezés, sem kölcsönös átfedés nincs” (88).

műfaj nyújtotta narratív tér újraértelmezéseként); mind a *Flush*, mind a *Három adomány* tudatosan játszik a paratextusokkal (borítók, képek), és utóbbi komoly metatextuális apparátussal is rendelkezik jegyzetek formájában. A *Felvonások között* pedig jóformán idézetsorként is felfogható, a legváltozatosabb módokon rekontextualizálva az angol irodalomtörténet kulcsszövegeit, narratív trópusait és toposzait Chaucerig és a reneszánszig visszamenőleg, ekként idézve meg – és vonva kérdőre – az angol kulturális hagyományt.

Az irodalomról a kultúrára való váltás nem tudattalan csúsztatás vagy átcsúszás, hanem tudatos áthelyezés, részben a kritikai kultúrakutatás módszerének megfelelően, részben a kristevai áthelyezés (vagy transzpozíció) értelmében, részben pedig a kultúra barthes-i „idézhetőségének” szellemében. Meglátásom szerint ugyanis a Woolf harmincas évekbeli szövegeiben felfedezhető intertextualitásnak az igazi tétje nem az irodalomnak *mint* irodalomnak és irodalmi hagyománynak az újraértelmezése, hanem az *irodalomnak mint a kultúrától elválaszthatatlan diszkurzív mezőnek* az újraértelmezése a megnyilatkozás intertextualitás révén létrejövő újrapozicionálásának eredményeképp. Woolf szövegei dialektikusan képzelik el ezt a kapcsolatot: azt a kérdést is felteszik a tág értelemben vett allúziós (inter- vagy transztextuális) technika segítségével, hogy az irodalmi szövegek milyen módon eredeztethetők a kulturális diszkurzusokból, de azt is, hogy az irodalom mint diszkurzus miként járul hozzá maga is a tágabb kulturális mező beszédmódjainak és a beszédmód egyes, olykor mitologikussá, axiomatikussá, érinthetlenné váló elemeinek a létrejöttéhez; mindeközben pedig az allúziós szöveghelyek „roncsolása”, a legkevésbé sem tiszteletteljes kezelése révén kritikai pozíciók alakulnak ki a szövegben.

Ez a kultúrára reflektáló woolfi intertextualitás – vagy kulturális (ön)reflexivitás egyúttal a kulturális emlékezet egyfajta működéseként is felfogható, amit alátámaszt az is, hogy a modernista szövegek azon vonásával ellentétben, hogy az *egyéni* tudat működését jelenítik meg tudatfolyam- vagy nézőponttechnikával, szabad függő beszéddel, még akkor is, ha több szereplő nézőpontjába illeszkednek bele, a harmincas években az „én”-ről egyre inkább áttevődött a hangsúly a „mi”-re. Ez legkevésbé a *Flush*ban egyértelmű, ugyanakkor ha az életrajzot mint műfajt a nemzeti identitást létrehozó diszkurzusként fogjuk fel, akkor a *Flush* is bizonyos

mértékben ennek a harmincas években dominánssá váló „mi”-diszkurzusnak a része.<sup>57</sup> Az években viszont (akármilyen általánosan hangozzék is) „az emberi élet egészét” (*Diary 4* 134) szándékozik megírni egy család történetében, elsősorban a női alakokra koncentrálva; a *Három adományban* – az esszé narratív keretének kivételével, ahol néhány esetben „én”-ként jelenik meg a beszélő – vagy csak olyan „én”-nel találkozunk, amelyet hasbeszélőként beszéltet a narrátori hang (azaz az „én”, az esszé műfajának retorikai hagyományával ellentétben kiírja magát a szövegből, illetve állandóan újrapozicionálja magát), vagy pedig, másik megoldásként, a „mi” pozícióját veszi fel „a tanult férfúik leányainak” személyében. A *Felvonások között* írásának elején pedig ezt tűzi ki célul Woolf: „az »én« elvetve, »mi«-re cserélve” (*Diary 5* 135).

A húszas évekre jellemző kérdésfelvetés, az *individuális* szubjektum tudatműködése után a harmincas években tehát a *kollektív* tudat, az interszubjektivitás válik dominánssá, mégpedig oly módon, hogy a szövegekben a szubjektum a tág értelemben vett kulturális diszkurzusrendszer eredményeképp jön létre, aminek fontos része éppen ennek a kulturális diszkurzusrendszernek a „felkeresése” és egyben újrapozicionálása az intertextualitás (a megnyilatkozás intertextualitás révén létrejövő áthelyezése) által. Az irodalmi–kulturális szövegek efféle „felkeresése” pedig felfogható a kulturális emlékezet egyfajta működéseként, játékba hozásaként is, Jan Assmann felfogásában. Assmann ugyan a korai magaskultúrákat elemzi *A kulturális emlékezet* című monográfiájában, felfogását azonban ki lehet terjeszteni a ezen a koron túl is, már csak azért is, mert az Assmann által elkülönített fázisok közül a második, az írásbeliség megjelenésére vonatkozó, érvényesnek tűnik az írásbeliség történetének egészére. De van még egy indok, amely miatt az írásbeliség fázisának és a kulturális emlékezetnek az összefüggéseire vonatkozó assmanni elképzelés akár huszadik századi szövegek értelmezésére is alkalmas lehet. Assmann ugyanis azt állítja, hogy a „textuális koherencia az írásbeliséggel bekövetkezett szakadáson túli viszonyokat állítja helyre, és olyan horizontot nyit meg, amelyen belül egyes szövegek évezredek keresztül jelen vannak, hatást fejtenek ki és kapcsolódásra

<sup>57</sup> Paradox módon a legszélsőségesebben kísérletező regény, a *Hullámok*, amely egyben a narratív technika megújításának a végpontja is Woolfnál, szintén az „én”-ről a „mi”-re való áthelyeződés kérdéseit teszi fel, hiszen a szöveg mind technikailag, mind tematikailag akörül forog, hogy milyen az egyéni tudat viszonya egy kisebb csoport kollektív tudatához, milyen interszubjektív kapcsolatok jöhetnek köztük létre. A *Hullámok* írásának és megjelenésének időpontja mintha éppen ezt az átmenetet szimbolizálná: a húszas évek legvégén írta Woolf, és 1931-ben jelent meg a regény.

alkalmasak maradnak,” ezt a kapcsolódást pedig *intertextualitás*nak nevezi (101).<sup>58</sup> Woolfnál ugyan nyilván nincs szó évezredekén át jelen lévő szövegekről, évszázadokon keresztül jelen lévőkről viszont igen, s ezek egyúttal a kollektív múlt kulturális emlékezetének a szövegeiként is működnek, működés módjuk pedig meglátásom szerint megfelel annak, ahogy Assmann leírja a kultúra és a kulturális emlékezet fogalmát.

Egyik előfeltevése az, hogy a gyerek minden kultúrában megtanulja azt mondani, hogy „mi” (ami, ne feledjük, Woolf harmincas évekbeli szövegeinek az alanya és tárgya), és ami Assmann szerint „az egyes individuumokat »mi«-vé kovácsolja, nem más, mint a közös tudás és önelképzelés konnektív struktúrája, amely egyfelől közös szabályokra és értékekre, másfelől a közösen lakott múlt emlékeire támaszkodik” (16). Érvelését így folytatja: „[m]inden konnektív struktúra alapelve az ismétlés” (17), amely a „végtelen sormintaként ismétlődő” ünnepléshez kapcsolódik, és „rituális koherenciát” hoz létre (17), mely elsősorban az írásbeliség előtti fázisra jellemző, ugyanakkor nem zárható ki teljes egészében az írásbeliség utáni kulturális emlékezet működési formái közül sem (Woolf *Felvonások közöttje* például egy évente ismétlődő rituális ünnep, a birodalom napja köré szerveződik). A kulturális emlékezet azonban más formákban is megnyilvánulhat: a *megjelenítés*ben, amely a hagyomány *értelmezésének* az eredményeképpen jön létre. Ebben az esetben, Assmann emlékezetes megfogalmazása szerint, a „liturgia helyébe a hermeneutika lép” (17). Mindez pedig, legyen szó a kulturális emlékezet bármelyik válfajáról, nem független attól, hogy a társadalmak miképp alkotják meg „önelképzelésüket” és identitásukat nemzedékeken keresztül: az emlékezés kultúrája hozza létre a társadalmi identitást (v.ö. 18). Ekképp – érvel Assmann – a kulturális emlékezet mindig intézményesített és mesterséges képződmény, amely megteremti mind a kollektív identitást, mind pedig a politikai képzeletet (25).

Assmann a kulturális emlékezet további (Woolf szempontjából is fontos) elemeire is rámutat. Szerinte az „emlékezés kultúrája messzemenően – ha nem is kizárólagosan – a múlthoz való viszony formáin nyugszik. Múlt ugyanis, állításunk szerint, egyáltalán azáltal keletkezik, hogy az ember viszonyba kerül vele” (31), mégpedig többek között a kollektív és intézményesített mnemotechnikák különböző válfajai révén (v.ö. 52–53). A kollektív mnemotechnika viszont korántsem objektív

<sup>58</sup> Mivel korai magaskultúrákat vizsgál, az azokra jellemző intertextuális formákat vizsgálja, és a következő három válfajt különbözteti meg: kommentár, utánczás, kritika.

folyamat, mivel a kulturális emlékezet „a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja” (53). Ez az átalakulás pedig hermeneutikai folyamat: Assmann megfogalmazása szerint „csak a jelentőségteli múltra emlékezünk, és csak az emlékezetben tartott múlt telik el jelentőséggel. Az emlékezés a jelentéssel felruházás, a szemiotizálás aktusa. Ez ma is igaz, bármennyire hitelét veszítette is a történelem tekintetében az »értelemadás« fogalma – márpedig a szemiotizálás nem jelent egyebet” (77).

Ily módon a történelmi múltat csakis a történelem folyamatának az internalizálásaként lehet felfogni, ami a kozmosz szemiotizálását váltja fel (v.ö.: Assmann 78). A kettő között lényegi különbség van, a kozmosz harmóniáját ugyanis egy bizonyos, mindenki által osztott tudás és fogalmi egyetértés, terminológiai koherencia jelöli, pontosabban termeli, mégpedig a rítusok *tökéletes* kivitelezésével. Ezt Assmann – freudi konnotációktól sem mentes fogalommal – ismétléskényszerként írja le: magyarázata szerint „[p]ontosan ez a kényszer biztosítja a *rituális koherenciát*, és pontosan ezt a kényszert vetik el a társadalmak a *textuális koherenciába* való átmenettel” (89). Tehát mind a rítus, mind pedig a textuális koherencia létrehoz a hermeneutika segítségével egy bizonyos rendet, amely a nemzeti és közösségi identitás szempontjából normatív és formatív egyszerre. De amíg a rituális koherencia kizár mindenféle variációt és eltérést, a textuális koherencia nem az ismétlés strukturális szükségszerűségén alapul, hanem az *értelmezésen*, az újraértelmezésen. Assmann arra hívja fel a figyelmet, hogy „az *újítás* felejtést eredményez [. . .]” (98), és az sem véletlen, hogy ez az újítás éppen az írás születésével esik egybe. De ennél még kevésbé elhanyagolható egybeesés számomra a Woolf-szövegek értelmezése szempontjából, hogy ezen a ponton összeérni látszik a kulturális emlékezet assmanni fogalmában rejlő, kollektív identitást létrehozó textuális koherencia mint hermeneutikai újítás és szemiotikai újraértelmezés az intertextualitás – Assmann-nál tágabb értelemben használt – fogalmával, amennyiben utóbbi alapelemének tekintjük azt, hogy a transzpozíció révén, a különféle jelölő rendszerek közötti hasadéokban jön létre az intertextuális szöveg alapvető vonása, az értelmezés lehetősége, a szemiotikai polivalencia.

Assmann-nál ugyanis két szinten is rés nyílik a koherencia öltésmentességében, és ebben kiemelt szerepet tulajdonít a „literatúrának”, amely „kifejlesztette a változtatás és az újítás alapelveit, s így módon az eszmék szisztematikus evolúciójának és a tudás revolúciójának közegéül szolgált” (98). Ez a



megnyíló rés szerinte olyan pozíciót hoz létre, amelyből a közösségi identitásra vonatkozó kérdéseket is fel lehet tenni. Az örökölt és ciklikusan, rituálisan megismételt tudás természetességétől távolodva második lépésként pedig bekövetkezik az is, hogy a „kifejtett s megvitathatóvá tett tudás *ipso facto* módosítható, kritikával illelhető” (147). Ez pedig „a kulturális reflexió metaszintje,” pontosabban a kulturális formációk önreflexivitásának a szintje, amely egyúttal kulturális pluralizmust és kulturális komplexitást hoz létre (v.ö. 146–47), hiszen a kultúra „korántsem mindig integrál és egységesít, éppúgy okozhat rétegződést és elkülönülést is” (147), ami, hadd tegyem hozzá, kulturális ambivalenciát hoz létre a csoportkoherenciában és az identitástudatban.

Woolf harmincas évekbeli szövegei értelmezésében éppen ezt a csoportkoherenciában és identitástudatban megnyilvánuló ambivalenciát „viszik színre” nyelvi performativitásként. Olyan módon idézik meg a kulturális emlékezetként működő pretextusokat, hogy egyúttal kérdőre is vonják, értelmezik azokat, és akármennyire az az alapfunkciójuk ezeknek a kulturális szövegnek, hogy szimbolikus formákban tárgyiasuló „identitásbiztosító tudáskomplexumként” működjenek, amelynek részét képezheti a mítoszoktól az étkezési szokásokig, a szent szövegektől az utakig bármi (Assmann 89), Woolf szövegeiben az identitás, a kollektív identitás egységét kikezdi nemcsak általában az intertextuális transzpozíció, hanem a megnyilatkozás alanyának a politikai képzelete is, amely, ne feledjük, Assmann szerint szintén a kulturális emlékezet eredményeképp jön létre. Márpedig a harmincas évekbeli woolfi szövegeknek igen markáns, a kulturális diszkurzusok ellentmondásainak hasadékaiban kialakított – és az ellentmondásokat felszínre hozó – „politikai képzelete” van, amely a kulturális hagyománnyal való szembesülés, számvetés, értelmezés folyamatából eredeztethető.

A szövegek politikuma pedig az angol kulturális hagyomány női szempontból olvasott, genderérzékeny átértelmezésének irányába mutat, és az angol kultúrtörténet olyan „szent” szövegeit sem kíméli, mint a reneszánsz vagy a Woolf személyes életét is minduntalan kísértő félmúlt, a viktoriánus kor. Az intertextualitás kulturális emlékezetként működik ebben az újraértelmezési folyamatban, melyben a szövegek felnyitják mindazokat az identitáskonstrukciókat, amelyek, noha a(z angol) kultúra szövegei látszólag öltésmentesnek, adottnak, „természetesnek” mutatják őket, éppen konstruktivitásuk miatt sosem lehetnek sem természetesek, sem öltésmentesek. A szövegek értelmezésében két ilyen központi identitáskonstrukció újraértelmezésére

és felnyitására épülnek: a nemzetre és a nemre, külön-külön is, de a kettő egymáshoz való viszonyában is. Mind a nemzeti, mind a nemi identitás olyan alapvető alkotó része az egyéni szubjektumnak és a közösségnek egyaránt, hogy bizonyos kulturális és politikai kontextusokban fel sem lehet tenni akár egyik, akár a másik fogalom kulturális konstruáltságának, a kulturális konstrukció mikéntjének és tétjének kérdését, a kettőnek mint kulturális konstrukcióknak egymáshoz való viszonyára pedig még kevésbé lehet rákérdezni. Pedig – többek között – Benedict Anderson, Judith Butler és Nira Yuval-Davis óta nem kérdéses, hogy ezek egyike sem, de egymáshoz való viszonyuk sem természetes és főleg nem adottnak vehető tartalommal rendelkező fogalom, legfeljebb azért *transzparens*, mert „természetessé” vált, hiszen az emberek többnyire mind a nemet, mind a nemzetet „normális” és mindennapi dologként élik meg. Mindennapi ismétlődésük pedig, beleértve a diszkurzív gyakorlatok minden válfaját is, a naturalizálás (természetessé válás) erejével hat, még akkor is, ha egyébként ezek a mindennapi ismétlések éppen a diszkurzív gyakorlatok beíró-megerősítő performatív funkciójára mutatnak rá. A harmincas években Woolf az angol kulturális hagyomány ilyen értelemben vett performativitására kérdez rá az intertextualitás mint kulturális emlékezet segítségével, és hoz létre olyan szövegeket, melyek kulturális (ön)reflexivitásuk révén alakítják ki a kritikai ellenállás pontjait, és alkotnak ennek a vonásuknak az alapján nemcsak egy markáns politikumú, hanem egyúttal jellegzetes, és Woolf modernista esztétikáját is több szempontból revidáló, az irodalmi beszédmód jegyeivel is leírható korszakot a woolfi életműben.

### Kaleidoszkóp-reflexió

A kaleidoszkópban gyorsan és szinte kiszámíthatatlanul váltakoznak a színes képek: ez a belenéző tapasztalata – vagy azé az olvasóé, aki végigpörgette ennek a fejezetnek a talán esetlegesnek tűnő, kissé kavalkádszerű szempontrendszerét és a felvázolt elméleti háttérét. Egy kicsit elemzőbben is meg lehet közelíteni azonban a kaleidoszkópot, és rákérdezni etimológiájára: „a szépség formáinak képét mutató”. Ennek a szinte esztétikai eredménynek azonban megvan az oka: a szép kép a kaleidoszkópba beleépített tükörrendszer révén jön létre, amely részben széttördeli, részben pedig az egymásra vetítés révén megsokszorozza a tükrözés tárgyát, minek

következtében olyan alak(zat) jön létre, amilyen semmilyen más konfigurációban nem látható. A kaleidoszkóp tehát magában foglalja mind az esetlegességet, a véletlenséget, a kontingenciát, mind pedig a tükörből mint reflexív felületből eredő kiszámítható törvényszerűséget: azt, ahogy a tükrök elhelyezkedésének következményeként a „tárgynak” tükröződnie kell. A tárgy azonban részben szintén a kaleidoszkóp működésének – a kaleidoszkóp forgatásának – eredményeképp jön létre, ekképp a tükrözés tárgya sem állandó, hanem, még ha látszólag esetleges módon is, a kaleidoszkóptól, a forgatástól függően változik (hiszen annak, hogy egy forgatás következtében miképp mozdulnak el az egyes darabok a kaleidoszkóp belsejében, ismét megvannak a maga törvényszerűségei). A fentiekben az értekezés számomra hasznos elméleti-kritikai kaleidoszkópját – avagy Haraway kifejezésével: „határait” – alkottam meg (és az egyes szövegek értelmezésében további apró „tükröket” fogok beleépíteni), amelyik a maga speciális tükrörendszere és belső szerkezete révén alkalmas arra, hogy a „forgatás révén” létrejövő „tárgyat” visszatükrözze, mégpedig bizonyos szögekből, szögekombinációkból, és ezáltal új képeket, új konstellációkat hozzon létre, amelyeknek elemei közé tartoznak mind az esetlegességek (még ha valahol azok mögött is kimutatható ok-okozati viszony), mind pedig bizonyos belső törvényszerűségek. És bár lehet, hogy a létrejövő kép sokak számára nem fog feltétlenül megfelelni a kaleidoszkóp etimológiájának, mert nem a számukra megkérdőjelezhetetlen szépség formáit láttatja – azt is tudjuk: a szép, ellentétben a klasszikus definícióval, sosem érdek nélkül tetszik; az én erre az alkalomra készített kaleidoszkópom pedig ezt a változó Woolf-képet tudja ezzel a tükrörendszerrel létrehozni, előhívni.

Változatok a viktoriánus fedőtörténetre: *Flush*

A Woolf-életműnek kevés olyan darabja van, mint a *Flush*, amely néhány kivételes elemzéstől eltekintve még most is kívül esik a Woolf-szakirodalom látókörén,<sup>59</sup> és amelyet első megközelítésben így szoktak leírni: Elizabeth Barrett Browning kutyájának az életrajza – avagy magának Elizabeth Barrett Browningnak az életrajza, csak éppen a kutya szemszögéből. Az olvasók szemében (beleértve a kritikusokat, hivatásos értelmezőket is) a szöveg érdekessége többnyire kimerül abban a nézőpontban, amelyet a szöveg teremt *Flush*, a cocker spániel számára, valamint abban a híres irodalomtörténeti románcban, amelynek *Flush* valóságbeli megfelelője szem- (avagy orr-)tanúja volt a Barrett–Browning levelezés és egyéb dokumentumtok alapján. Elhanyagoltsága ellenére azonban a regény kulcsszövege Woolf kései, harmincas évekbeli korszakának. Értelmezésben a *Flush* ugyanis – az *Orlandóhoz* hasonlóan – játékosan bár, de ugyanazon kérdések körül forog, mint az életmű utolsó nagy szövegei, *Az évek*, a *Három adomány* és a *Felvonások között*: a hagyományosabb irodalmi formákhoz és elbeszélői technikákhoz való látszólagos visszatérés kulturális (ön)reflexivitásként értelmezhető.

A szöveget akár a harmincas évek egyfajta *mise-en-abyme*-jének is tarthatjuk, részben azért, mert egészen rendkívüli kritikai elhanyagoltsága miatt mintha a harmincas években írt szövegek általános margóra szorultságát jelenítené meg, részben pedig azért, mert olyan összetett módon reflektál a viktoriánus kulturális hagyományra, beleértve az irodalmi hagyományt is, hogy szinte magába sűríti a harmincas évek többi szövegének intertextuális és kulturális önreflexivitás-módozatait. Tematizálja a viktoriánus patriarchális családmodell belső dinamikáját (mint mindhárom másik szöveg), bejárja az angol regény legklasszikusabb tereit (a látszólag idillinek mutatkozó vidéki élettel indítva, majd a londoni polgári otthon szobabelsője és a londoni utca, a nyilvános tér következik); azon túl, hogy életrajz(-paródia), azaz mimetikusnak műfajnak álcázza önmagát (mint *Az évek*, ha azt család- és történelmi regénynek fogjuk fel), egyúttal Austen etikettregényének is az átírata (mint *Az évek* bizonyos részei), mint ahogy az esszé (vagy érvelő-tudományos próza) műfajával is játszik (mint a *Három adomány*), mindezekon túl reflektál Woolf húszas

<sup>59</sup> Pamela L. Caughie ebből következően egyenesen a kánonformálás allegóriájaként értelmezi a *Flush*-t („*Flush*” 49).

években írt szövegeire is, de a többszörös műfaji- és beszédmódallúziók miatt a *Felvonások között* korai megelőlegezésének is lehet tartani.

A *Flushban* Woolf a korai viktoriánus korszakhoz és – ha az alapműfajt nézzük – az életrajzhoz mint műfajhoz nyúlik vissza, és a kutya perspektívája, a szabad függő beszéd, valamint a közvetlen narrátori kommentárok segítségével olyan kettős – és kettősen defamiliarizált – látásmódot hoz létre, mely megkérdőjelezi ugyan az adottnak vett beszédmódokat, ugyanakkor tudatában van annak, hogy nem lehet belőlük teljesen kilépni. A szöveg önreflexivitása ellenére azonban a regényről sokáig csakis azokon a nyilvánvaló kereteken belül lehetett beszélni, amelyeket a cselekmény, a mögötte meghúzódó irodalomtörténeti románc (Barrett és Browning legendává vált házassága) és a szöveg létrejöttének körülményei felajánlottak. Ezek a nyilvánvaló keretek azonban alkalmatlanok voltak arra is, hogy magához a *szöveghez* közelebb vigyenek, de arra is, hogy a *Flusht* az életmű egészén belül értelmezhetővé tegyék.

A szövegről írott első recenziók ambivalens értékítéletről tanúskodnak, és sokszor még a dicséret is alig rejtett kritikus megjegyzés inkább. Az első recenziót a Bloomsbury-körhöz tartozó David Garnett írta, aki mondván, hogy ha a regény a Lytton Strachey-féle életrajzot visszhangozza, akkor ugyanolyan tényszerűnek kellene lennie, és bár egyetlen ténybeli tévedést sem említ, megkérdőjelezi a szöveg hitelességét (499)<sup>60</sup>. Ugyanakkor úgy véli, bár Woolf sok szebben megírt szövegrészlettel büszkélkedhet más írásaiban, a „*Flush* tökéletesebb arányokkal rendelkezik, mint bármely más könyve – épp oly arányos, mint a tárgya maga” (498). Azt is hozzáteszi, hogy bár a *Flush* túl kifinomult ahhoz, hogy paródia legyen, mégis „incselkedő tisztelgés Lytton Strachey emléke előtt,” miáltal *Flush* lett „az első állat,

---

<sup>60</sup> Eredetileg megjelent: *The New Statesman and Nation*, 1933. október 7., 416. Ami a tényeket illeti: valóban vannak a szövegnek olyan részei, amelyek nem felelnek meg a „valóságnak”. *Flusht* a kocsit szállította a Barrett-család otthonába, mégpedig Torquayba (Adams 6), nem pedig londoni házukba, és nem maga Mary Russell Mitford vitte el, ahogy a Woolf-szövegben (Adams 6); az eltérésre másik példa, hogy *Flusht* háromszor rabolták el (Adams 26, 27, 36), de a szöveg a hármát összesűriti egyetlen eseménybe. Meglátásom szerint azonban a szövegnek nem a ténybeli hitelesség a lényege, hanem az életrajzzal mint műfajjal – mint diszkurzussal – való kísérletezés, még akkor is – vagy annál inkább –, ha Lytton Strachey nyomán teszi ezt. Értelmezésemben a *Flush* sokkal inkább a viktoriánus kor mítoszainak újragondolásáról és átértékeléséről szól – ekképp tökéletesen megfelel az éppen a *Flush* írása közben meghalt Strachey szellemének –, és ehhez az szükséges, hogy a szövegben kikristályosodott, desztillált, vegytiszta formában jelenjenek meg a viktoriánus múlt kulturális mítoszai. A „valóságtól” való eltérések, többnyire sűrítés formájában, ezt a célt szolgálják.

aki kiváló viktoriánussá vált” (499).<sup>61</sup> A kétes dicséret iskolapéldája a Mark van Doreen által írott recenzió, mely hemzseg az ilyen mondatoktól:

Mrs. Woolf soha nem írt ennél jobbat. De az is igaz, hogy soha nem volt ennyire kevés mondanivalója. Dicsősége triviális, mert legjobb esetben is csak azt mondhatjuk, hogy finoman elkerülte a veszélyeket. Legrosszabb esetben pedig azt mondhatjuk, abban tévedett – és mily finoman is –, hogy úgy tett, mintha sokat tudna a Mrs. Barrett lábánál fekvő kutya gondolatairól. (502)<sup>62</sup>

Meglehetősen kétélű bókok ezek, melyek ráadásul Woolf poentírozott esszé- és recenzióstílusát idézik, miközben a szerző ezzel a stílusutánzással mintha éppen azt akarná palástolni, hogy *neki* mennyire nincs mondanivalója a szövegről: semmiféle argumentatív fogást nem talál rajta.. A legpozitívabb kritikát E.J. Scovell írta,<sup>63</sup> aki – bár a Woolf által gyűlölt és (ha saját írásai minősítéséről volt szó: rettegett<sup>64</sup>) jelzöt használja: „elbűvölő” (501) – a „költői vízióra,” a „teljesség” megteremtésére, a Woolf esszéire is jellemző „ravasz, gyakran ironikus urbánus szemléletmódra” (500, 501) helyezi a hangsúlyt. Az empátiás olvasat ellenére a woolfi elbeszélői technika alapvető meg nem értéséről tanúskodik a regény utolsó – Flush halálát követő – mondatának („S a szalonzal, bármily különös is, mozdulatlan maradt” [118]) kritikája, mely szerint ez a lezárás a „kulturált könnyedségből” fakadó „keménység és felelőtlenység” hangja, és Scovell rendkívül sajnálja, hogy ez az „elbűvölő történet ezzel a mondattal” ér véget (501).<sup>65</sup>

<sup>61</sup> „The first animal to become an Eminent Victorian” – utalás Lytton Strachey *Eminent Victorians* című életrajzi kötetére, melyben a viktoriánus kor néhány kulcsfigurájának a legkevésbé sem tiszteletteljes életrajzát írta meg: Manning érsekét, Florence Nightingale-ét, Thomas Arnoldét és Gordon ezredesét.

<sup>62</sup> Eredetileg megjelent: *The Nation*, 1933. október 18., 450.

<sup>63</sup> Eredetileg megjelent: *Time and Tide*, 1933. október 14., 1234.

<sup>64</sup> „Csütörtökön megjelenik a Flush, én pedig, azt hiszem, depressziós leszek attól, ahogy dicsérni fogják. Azt mondják majd: »elbűvölő«, finom, nőies. És népszerű lesz. [. . .] Én pedig nagyon utálni fogom a Flush népszerűségét.” (*Diary 4* 181)

<sup>65</sup> Érdekes módon, Katherine Mansfield „Bliss” („Gyönyör”) című elbeszélését olvasva Woolf ugyanazt a szót használja Mansfielddel kapcsolatban 1921-ben, mint amivel őt illeti a *Flush* recenzió: „callous”: „Ezzel a felkiáltással dobtam le a Gyönyört: »Neki annyi!« És tényleg nem tudom, hogy egy ilyen történetet hogy élhet túl a bele vetett bizalom – akár mint nöbe, akár mint írőba. Attól tartok, el kell fogadnom tényként, hogy nagyon sekélyes talaja van az agyának, négy-öt centinyi, és az is kopár sziklán terül el. [...] És mint mondtam, nagyon kemény [*callous*] emberi lény benyomását tette rám. Még egyszer elolvasom, de nem valószínű, hogy meg fogom változtatni a véleményemet. Ő pedig ugyanezt fogja csinálni, saját maga és Murry legteljesebb meglegedésére. Megkönnyebbültem, hogy nem jöttek. Vagy abszurd ezt a személyes kritikát az elbeszélésre vonatkoztatni?” (*Diary 1* 179)

Még háborzongatóbb egybeesés, hogy Mansfield elbeszélése ugyanazzal a retorikai eszközzel fejeződik be, mint a *Flush*: egy sorsdöntő pillanatot – Mansfieldnél epifániát – egy már korábban is jelen lévő, de a pillanatra a legkevésbé sem reagáló kép, ez esetben természeti kép jelenít meg: „But the

Hosszú időnek kellett eltelnie ahhoz, hogy az értelmezők igazán elemezzék a kisregényt – avagy életrajzot. Lola L. Szladovits még 1970-ben sem lépett túl azon, hogy beágyazza Woolf életrajzába a szöveget, és hogy párhuzamokat vonjon Woolf és Elizabeth Barrett élete között, beleértve azt is, hogy mindketten szerették a kutyákat (504–10).<sup>66</sup> Néhány évvel később Cynthia Sau-ling Yu pedig arra tesz nem túl célravezető kísérletet, hogy a *Flusht* a taoizmus fogalmaival közelítse meg.<sup>67</sup> Az első jelentős értelmezés Susan M. Squieré, aki a *Saját szoba* szemszögéből olvasva nem Woolf és Barrett, hanem Flush és Elizabeth Barrett között von párhuzamot, és az a legfontosabb állítása, hogy

a *Flush*nak a londoni bebörtönzöttségéből a külföldi városokban, Pisában és Firenzében megvalósuló szabadság állapota felé irányuló fizikai és pszichológiai utazás áll a középpontjában: ez pedig az író fejlődésének az archetípusa is, ahogy eljut a patriarchális és korlátokat szabó urbánus kultúra fogalmától annak a tudatáig, hogy a városban benne rejlik a felszabadulás lehetősége is, és addig az elhatározásig, hogy élvezze is ezt a felszabadulást. (122–23)

Ebben az értelmezési narratívában „Barrett (és burkoltan minden nő) marginalizált és elnyomott helyzetét Flushnak, a spánielnek a párhuzamos marginalizált és elnyomott helyzete mutatja meg” (125), melyben a Barrettek lakhelyéül szolgáló Wimpole Street „az anyagi egységesség, következetesség és tekintély fallokratikus világát tárja elénk” (126).

Squiernek a szöveget túl komolyan vevő, annak humorától teljesen eltekintő értelmezése azonban legalább annyira problematikus, mint a *Flush* komolytalan mivoltát hangsúlyozó – vagy a szöveget nem is komolyan vevő – kritikák, ahogy arra Pamela L. Caughie is rámutat. Szerinte

---

pear tree was as lovely as ever and as full of flower and as still” (105; magyarul: „De a körtefa éppolyan szép volt, mint azelőtt, éppolyan nyugodt, s éppúgy talpig virágba volt borulva” [354]). Ez a látszólag kívülálló érzéketlenséget sugalló kép ugyanannak a narrátori mozgásnak a következménye, mint a *Flush* elbeszélőjéé: a főszereplőre fókuszált narráció és a drámai erejű epifánia után (a főszereplő rájön: a férje megcsalja) a narrátor belép egy személytelennek, s ekként kegyetlennek tűnő perspektívába, mely mindkét esetben mentes attól az egyébként igen elterjedt irodalmi eszköztől, hogy élettelen tárgyaknak vagy a természetnek emberi érzelmeket tulajdonítsanak [*pathetic fallacy*].

<sup>66</sup> Eredetileg megjelent: *Bulletin of the New York Public Library*, 1970. április 4., 211–18.

<sup>67</sup> Eredetileg megjelent: *Virginia Woolf Miscellany*, 3, (1975 tavasz), 7–8.

Squier érvelése megőrzi a domináns esztétikával összefüggő olyan fogalmakat, mint egységesség és következetesség, aminek révén magasabb esztétikai kategóriába helyezheti a könyvet: „több pusztá viccnél” (137). A vicc elvetése a felszín alatt meghúzódó komoly igazság érdekében azonban akaratlanul is éppen annak az értékrendszernek a fenntartását szolgálja, amely oly sokáig trivializálta a nők írásait és a népszerű irodalmat: ami nyilvánvaló (a felszínen mindenki látja), az triviális („csak vicc”), ami rejtett (és csak a beavatottak bonthatják ki), az egyben mély is („mélységesen komoly”). („*Flush*” 61)

Caughie-nak a *Flushra* mint pusztán „túlzásra” és „pazarlásra” fókuszáló dekonstrukciós értelmezése, mely kizárólag a kánonformálás mintapéldájaként kezeli a kisregényt (avagy életrajzot), ugyanakkor szintén figyelmen kívül hagyja a *szöveg belső működését*, amelynek különlegességét éppen a *komolyan* is vehető *humor* adja, illetve nem számol a szöveget a Woolf-életműhöz fűző összetett viszonyrendszerrel sem. A *Flush* – azáltal, hogy mind tematikusan, mind a textuális önreflexió szintjén korszakokat, stílusokat és műfajokat is összeköt – nemcsak a Woolf-életmű sokkal összetettebb mivoltára világít rá a maga humoros (bájos?) módján, hanem egyúttal az angol irodalom és kultúra gazdagságának további árnyalataira és olyan korszakok rejtett összefüggéseire is, amelyeket az irodalomtörténet inkább elkülönítve, mint együtt szokott értelmezni: mint a viktoriánus kor és a modernizmus.

Akácsak Caughie, én is azokat a szavakat, fogalmakat, jelzőket fogom használni a *Flush* értelmezéséhez, melyekkel Woolf naplóbejegyzéseiben és leveleiben utal a szövegre („waste”, „joke”), én azonban magát a szöveget fogom szoros olvasás révén értelmezni, és nem *általában* a kánonformálás allegóriájaként, hanem a *woolfi* kánon szempontjából. A *Flush* afféle talált tárgy – talán az írónak is, az értelmezőnek azonban mindenképpen –, mely nem valami alapszükségletet elégít ki, hanem inkább felesleg, luxus, aranyos kis butaság, kilépés a normalitásból, ugyanakkor titkos, tudattalan vágyak megtestesülése is lehet. Márpedig Woolf éppen ilyen szavakkal írta le a *Flusht*: „az a buta kis könyv” („that silly book” [*Diary 4* 153]), „vicc” („a joke” [*Letters V* 83]), „micsoda pazarlás” („what a waste” [*Diary 4* 133]) – csak remélni lehet, hogy a folytatás már nem vonatkozik rá: „micsoda unalom” („what a bore” [*Diary 4* 133]). Azon túl, hogy egy kutya – részben nézőponttechnikára épülő – életrajzának a megírása „nyilvánvalóan” nem lehet



komoly vállalkozás, akármennyire el akarunk is tekinteni a szerzői intenciótól, ezek a szerzői címkék sem segítettek abban, hogy a *Flusht* komolyan vegye az irodalomtörténet és általában a Woolf-kritika. Mind a téma, mind a szerző lekicsinylő megjegyzései kívül helyezték a szöveget a klasszikussá vált woolfi korpuszon, miközben pedig éppen vicc- és pazarlás-mivolta mutat rá azokra a határookra, amelyekhez képest túlzás, pazarlás és vicc; ez utóbbi fogalom azonban freudi értelmezéséből fakadóan egyúttal rámutat a woolfi életmű egy olyan vonulatára, mely éppen a *Flush* írása közben kezdett talán tudattalanul körvonalazódni, és amely mind a mai napig problematikus viszonyban áll a húszas évek végén írt „trilógiával”, a kanonizált, nagymodernista Woolffal.

#### Vicc vagy komoly allegória

A *Flush* első fejezetét olyan szöveggént olvasom, amely frivolsága ellenére a woolfi életmű egyik fordulópontjaként – akár egyik kulcsaként is – értelmezhető, afféle komolytalan feleslegesnek tűnő butaság, egyúttal azonban vicc is, valamint a freudi értelemben vett nyelvbtlás, amely ezáltal sokat elárul a szorongásokról és vágyakról is. Ehhez azonban el kell helyezni a szöveget a woolfi életműben: mind a szoros értelemben vett kronológiában, mind a kanonizált (és kevésbé kanonizált) szövegekhez való viszonyában. A puszta tények így hangzanak: Woolf 1931 nyarán kezdte el írni a *Flusht*, a *Hullámok* korrektúrázása közben; a könyv 1933-ban jelent meg, amikor viszont Woolf már a *Pargiters* munkacímet viselő, esszéregénynek tervezett szövegén dolgozott, amely később kettévált egy regényre (*Az évek*, 1937) és egy kötet terjedelmű esszére (*Három adomány*, 1938). És míg a *Hullámok* Woolf modernista, kísérleti trilógiájának utolsó darabja, addig *Az évek* – az irodalomtörténet így tartja számon – visszatérés egy kevésbé kísérletező írásmódhoz és két hagyományosabb műfajhoz (a családregegyhez és a történelmi regényhez), és hasonló kérdéseket feszeget, mint a *Három adomány*: a viktoriánus múlt és a jelen összefüggéseit. *Az éveknek* a cselekménye is kapcsolatban áll valamelyest a *Flush*éval, hiszen mindkettő a viktoriánus korba nyúlik vissza, és kimondva vagy kimondatlanul a tizenkilencedik és a huszadik század kultúrája közötti összefüggésekről (is) szól.

A *Flusht* kakukktojásként szokták kezelni, amelyik egyszerűen beékelődik a modernista és a harmincas évekbeli woolfi szövegek közé, pedig mind tematikusan, mind textuálisan tökéletesen beleillik az életműnek ebbe a belső teleológiájába, ha úgy tetszik narratívájába, mert egyszerre utal vissza a modernista nagyregényekre, és egyben előre is, a harmincas évek szövegeire. A tematikus kapocs nyilvánvaló, hiszen valamilyen szinten mindegyik kései szöveg, beleértve a hattyúdalként számon tartott *Felvonások közöttet* is, mintha azt a kérdést firtatná, miképp íródik bele a jelenbe a kulturális-irodalmi-történeti múlt szövege, miképpen nem lehet a jelen más, mint már-mindig-is írott. A múlt és a jelen viszonyában Woolf számára pedig a viktoriánus kor tűnik a leginkább kardinális kérdésnek: az a kor, amelyet pályája elején annyira maga mögött akart hagyni mind személyes életében (ennek szimbolikus aktusa volt apjuk halála után a Vanessa<sup>68</sup> kezdeményezte költözés Kensingtonból Bloomsburybe), mind pedig az irodalomban, az írástechnika szempontjából: a modernista próza jellegzetességeit elméletileg is megfogalmazó esszéi a paradigmaváltást csakis úgy tudták elképzelni, hogy a realizmust egyszer s mindenkorra el kell felejteni. Afféle félmult a viktoriánus kor, amely túl közel van, szinte része a jelennek, s amelyet annál kétségbeesettebben akar „más”-ként konstruálni az „én”, legyen az személyes vagy kulturális – írói, irodalomtörténeti – identitás. Élete utolsó évtizedében viszont mintha éppen arra tenne kísérletet Woolf, hogy a múltat, s azon belül hangsúlyosan a viktoriánus (fél)multat a jelenre vonatkoztassa, a jelen részévé tegye, pontosabban elismerje, elfogadja, hogy a (fél)mult elkerülhetetlenül része a jelennek, a jelen bele van íródva a (fél)multba.

Ennek az egyik példája *Az évek*, a maga 1880 és a „jelen” közötti kronologikus narratívájával, de a *Flush* és a *Három adomány* is értelmezhető ekképpen, hiszen a *Három adomány*, miközben azt vizsgálja, miképp függ össze az Európában kialakuló fasizmus a mindennapi lét hierarchikus és autokratikus berendezkedésével, érvrendszerét elsősorban a viktoriánus korból meríti, melynek egyik archetipikus alakja éppen annak az Elizabeth Barrettnek az apja, akiről a *Flush* szól. A *Három adomány*ban a Wimpole Street-i Mr. Barrett a viktoriánus, „gyermekkori fixációban” szenvedő, ugyanakkor (vagy éppen ezért) autokrata pátriárka östípusaként jelenik

<sup>68</sup> Virginia Woolf nővére; mindketten „Stephen”-lányok, apjuk és anyjuk második házasságából származó édestestvérek, akik életük végéig nagyon közel álltak egymáshoz; mindketten a Bloomsbury-körhöz tartozókhoz mentek férjhez (Clive Bell, Leonard Woolf), és mind Londonban, mind Sussexben közel laktak egymáshoz. Vanessa Bell maga is művész, az angol posztimpresszionista festészet egyik fontos képviselője. A család belső viszonyairól és fiatalokról ld. Woolf önéletrajzi írásait és memoár-esszéit (magyarul: *Egy jó házból való angol úrilány*).

meg, a típus legvégletesebb – s ekképp legijesztőbb – alakjaként, aki tudattalanul tartotta hatalmában – s ezáltal tönkre is tette – lányát, aki nem véletlenül menekült pszichoszomatikus betegségekbe évtizedeken keresztül (*Három* 253). A *Flush* szövege-szövege sem áll messze ettől az értelmezési mezőtől, épp ellenkezőleg. Bár látszólag pusztán a Barrett–Browning-pár és *Flush* történetéről szól, és a cselekmény lezárul *Flush* halálával, és nincsenek a szövegben a jelent a kora-viktoriánus múlttal összekötő nyilvánvaló hidak és kapcsok (nem úgy, mint *Az években* és a *Három adományban*), a múltban és ebben a „bájos” történetben való elmerülés korántsem öncélú, mert az életrajzparódia éppen arra ad lehetőséget, hogy Woolf látszólag „felelőtlenül”, tét nélkül felkeresse a viktoriánus múltat, és a kutya látószögének parodisztikus perspektívájából kiforgassa a viktoriánus kultúra bizonyos ikonikus tereit és műfajait.

Tematikusan egyéb Woolf-korabeli társadalmi ügyek is ott kísértnek a szöveg mélyén. Anna Snaith úgy látja, hogy Woolf ebben a szövegben „az íróók fogadtatásával kapcsolatos elképzeléseivel, valamint a szexizmus és minden másfajta kontroll közötti összefüggésekkel játszik,” s ez utóbbi kérdés középpontba kerülésében elsődleges szerep jutott az Európában egyre terjedő fasizmusnak és Woolf fasizmustól való félelmének („Of Fanciers” 614–15). Snaith ennél is tovább megy, és *Flush* ellopását (és a váltságdíj követelését) egyenesen a rasszizmus és a fasizmus kontextusába helyezi, meggyőző érveléssel („Of Fanciers” 621–33). A *Flush* tehát, bár a *korai* viktoriánus korig nyúlik vissza, s ekként történelmi félmultként való értelmezése problémás lehet, tematikusan szervesen kapcsolódik a *The Pargiters*ként induló, abból kifejlődő két szöveghez, *Az évekhez* és a *Három adományhoz*, de még a *Felvonások között*hez is, melyek mindegyike a múlt és a jelen összefüggéseit boncolgatja, miközben a szöveg egyszerre reflektál, kimondva vagy kimondatlanul, a woolfi életmű megelőző, kísérleti és a későbbi, harmincas évekbeli szövegekre jellemző *textuális* megoldásaira is.

A *Flusht* ugyanis – a tematikán túllépve – egyenesen a kutya tudatfolyamregényének lehet tartani, ami, mihelyt a kutya perspektíváját nem vesszük olyan komolyan, mint az emberi perspektívát, már önmagában is (ön)parodisztikus. Mint Károlyi Csaba megjegyzi, „végső soron ez a mű nem csupán az angolszász önéletrajz nagyhatású műfajának paródiája, hanem – akarva-akaratlanul – magának a tudatfolyam-technikának is” („Áradnak”). Paródiajellegéből fakadóan a szöveg definíció szerint reflexív és intertextuális (vagy cizelláltabb genette-i fogalommal:

hipertextuális) viszonyban áll azzal a korszakkal (a trilógia fémjelezte modernizmussal), amelyet Woolf éppen akkor zárt le, amikor a *Flusht* elkezdte írni, és amelynek hírnevét köszönhette. Ilyen szempontból a szöveg nyilván „vicc”, afféle bugyuta ostobaság, mely akár a *Hullámok* kiadása miatti aggodalmak és fáradtság levezetésének is tekinthető: ezt Woolf egy levélrészlete alá is támasztja (*Letters V* 161). A *Flush* – mint arra Pamela L. Caughie is rámutat – ugyanazt a célt szolgálhatta, mint az *Orlando* 1928-ban, azaz hogy Woolf kiereszthessen magából valami frivolságot a „komoly” regény, *A világitótorony* írása után („*Flush*” 52). A *Flush* azonban olyan szempontból lényegesen más, mint az *Orlando*, hogy míg az utóbbi narrátora a mindentudó és olykor szinte posztmodern módon önreflexív harmadik személyű elbeszélő szerepében tetszeleg, aminek narrációtechnikai szempontból szinte semmi köze sincs Woolf egyidőben írt nagy modernista regényeihez – nem alakít ki velük reflexív viszonyt –, addig a *Flush* mint elbeszéléstechnikai önparódia a dolog lényegéből eredően reflektál Woolf saját modernista szövegeire, meglehetősen ambivalens viszonyt alakítva ki azzal a szövegkorpusszal, amelyet parodizál – ha mégoly „bájosan” teszi is ezt. Ilyen szempontból a szöveg narrációs stratégiája a modernista kísérletező korszakon való túllépést is sugallhatja, miközben a szöveg bele is írja magát a modernista hagyományba.

De életrajzi kapocs és párhuzam is van a modernista regényekhez képest kakukktojásnak tűnő, azok szünetében, illetve írásuk után fellélegzéseként írott két „komolytalan” szöveg, az *Orlando* és a *Flush* között. Míg az *Orlandót* Vita Sackville-West (Woolf leszbikus partnere) távollétében, hiányában írta, és – elvont szinten – róla mintázta Woolf, afféle fantasztikus-fiktív életrajzként, életrajzparódiaként, addig a *Flusht* Elizabeth Barrett történetén túl Woolfnak a Sackville-Westtől (részben leszbikus partnerétől, részben íróntárstól) *ajándékba* kapott kutyája,<sup>69</sup> a szintén cocker spániel Pinker ihlette (ami egyúttal párhuzamba állítható *Flush* történetével is, aki szintén ajándékként került a szintén író Mary Russell Mitfordtól Elizabeth Barrettthez). A két „pihenőregény” ekként egyúttal beleíródik a(z illegitim) vágy ökonómiájába is. Mi több, újabb párhuzamként mind *Flush*, mind a *Flush* mintájául szolgáló Pinker (akinek fényképe nem mellékesen az első kiadás külső borítóján és

<sup>69</sup> Maureen Adams részletesen elemzi a kutyák szerepét Woolf életében, általában az emberek közötti kapcsolatteremtésben (paradox módon Woolf a kutyáknak erre a szerepére akkor döbönt rá, amikor gyermekkorában egyszer megharapta egy kutya, és ekkor egyébként távolságtartó édesanyja sokat törődött vele [197]); Adams többek között azt is kifejti, hogy Woolf és Vita Sackville-West kapcsolatában milyen nagy szerepet játszottak a kutyák. Ennek sokatmondó példája, hogy kettejük viszonyának végét képzeletbeli közös kutyájuk, Potto „halála” jelenti (232).

belső fedőlapján is szerepel „Flush”-ként,<sup>70</sup> de későbbi kiadások<sup>71</sup> is felhasználják valamelyik Pinker-képet) tanúja volt egy-egy titkos vagy illegitim szerelmi kapcsolatnak: Elizabeth Barrett és Robert Browning végül titkos házasságkötésben és nem lány-, hanem feleségszöktetésben végződő szerelmének, illetve Woolf és Sackville-West – a korban illegitim – leszbikus kapcsolatának. Ekként a két „komolytalan” regény, a két modernista regény után pihenőként megírt két fiktív-fantasztikus életrajz (avagy életrajzparódia) háttérében alig kimondható vágyak húzódnak meg ihlető elemként, amit akár úgy is lehet értelmezni, mint vágyat egy másfajta szövegtípus, textuális paradigma után, mely paradox módon a többek között Woolf esszéi és regényei által is megteremtett modernizmus szemszögéből akár illegitimnek is tűnhet. Ez a műfaj a valóság mimetikus reprezentációjaként felfogható életrajz (és a későbbiekben további olyan regénytípusok, melyek a realista nagyregények hagyományához is köthetők), amelyet – illetve amelyeket – ugyanakkor egyfajta önreflexivitással újra is ír, többek között a mimetikus reprezentáció kiforgatásával.

Ezáltal – és egyéb vonások révén – nem a modernista tudatfolyamregény az egyetlen irány, amerre a *Flush* mutat a szövegszerkezet és a rejtett vagy nyilvánvaló intertextuális utalások szintjén. Legalább annyira fontos az, ahogy a *Flush* a harmincas évek woolfi korpuszának műfaji és narrációs technikáihoz viszonyul. Akárcsak a másik három elmezett szöveget, a *Flusht* is egyfajta intertextuális tudatosság, a regényhagyományba való beilleszkedés, de egyszersmind ugyanattól a regényhagyománytól való kritikai és reflexív távolságtartás is jellemzi. A *Flush* legegységértelműbb műfaji kategóriája az életrajz, amely – és amelynek a paródiája – sem ártatlan ilyen szempontból, hiszen a parodisztikus átírás is intertextuális párbeszédet folytat a műfajjal, egyszerre felidézve és átírva mindazokat a kulturális jelentéseket, amelyek rárakódtak története folyamán: abból a szempontból is, hogy miként járult hozzá az életrajz mint műfaj – a történetírásba való beírottsága folytán – a genderkonnotációktól sem mentes nemzetfogalom kialakulásához, de abból a szempontból is, hogy az életrajz által felvállalt tényszerű-mimetikus ábrázolásmód miképp tartja fenn a valóság illúzióját, amit a paródia, a „vicc” – a *Flush* –

<sup>70</sup> Köszönet a Lilly Library Collectionnek (Indiana University, Bloomington, USA), hogy megtekinthettem és összehasonlíthattam a *Flush* első angol (Hogarth Press) és amerikai (Harcourt, Brace and Company) kiadásait.

<sup>71</sup> Az általam idézett kiadásnak az a kép van a fedőlapján, amelyik az első kiadás belső címlapján: Pinker- (vagy Pinka-)Flush egy viktoriánus szobabelsőt idéző ágy tetején trónol, önmaga fontosságának teljes tudatában.

ugyanakkor felszínre is hoz. És amikor bizonyos szöveghelyeken az austeni etikettregényt kelti életre, egyúttal a műfaj legalapvetőbb textuális megoldásait, azoknak a kultúrába ágyazottságát és genderjelentéseit feszegeti.

És még ennél is tovább lehet menni egy fél lépéssel. Ha a *Felvonások között* úgy fogjuk fel, hogy abban Woolf számot vet azzal az irodalmi-kulturális hagyománnyal, amely számára leginkább a reneszánszig visszamenőleg jelentette a modern angol kultúrát és irodalmat (addig a korszakig, amellyel a kulturális hagyomány felforgatásának a „vicces” változata, az *Orlando* is kezdődik, illetve ameddig esszéinek a tematikája is visszanyúlik), akkor a *Felvonások között* nagyon keserű hatyúdál. Hiszen ebben a szövegben a reneszánszig visszanyúló „roncsolt” klasszikus-idézetek, amelyeket a népünnepélyen eljátszanak a „falusiak”, épp azoknak a szövegeknek és szövegtípusoknak a hatalmi diszkurzusokban való cinkos bennefoglaltságát hozzák a felszínre, amelyek az angol irodalmi hagyomány legkanonizáltabb szövegei. Ekkép a *Felvonások között* úgy is értelmezhető, mint afféle keserű számvetés azzal, hogy a woolfi (modernista) esztétika és esztétikum – mint ahogy egyetlen esztétika és esztétikum – sem mentes a politikumtól: a kívülállás csak nagyon korlátozott mértékben lehetséges, így aztán az irodalmi hagyománnyal való bármiféle párbeszéd, még a látszólagos tagadás is része annak a kulturális diszkurzusnak, amellyel látszólag szembefordul. Ez a pozíció viszont nyilván visszavezeti az értelmezőt Woolf modernizmusához, ahhoz, hogy vajon a harmincas évekbeli szövegek mennyiben értelmezhetők úgy, mint amelyek átírják Woolfnak azt a radikális pozícióját, amelyet a „A modern próza” és a „Mr. Bennett és Mrs. Brown” című esszéiben megfogalmaz: a modernista újításnak, az újragezésnek, az elődök elvetésének a lehetőségét, azaz egy elvontabb szinten azt, hogy az irodalmi kánon – amelyet vagy a tiszta esztétikum szférájának vagy pedig a domináns kultúrát szubverzív módon megkérdőjelező korpusznak szoktak tekinteni –, mennyire cinkos annak a domináns kultúrának a létrehozásában és fenntartásában, amelyhez képest vagy független, vagy szubverzív mivoltában szokták megkonstruálni.

A *Flusht* akár ezen kérdésfelvetés korai megfogalmazásának is tekinthetjük, ha mégoly viccesen komoly, komolyan vicces formában is, minek következtében helyzete nem kevéssé ambivalens. Nem véletlen, hogy Caughie a kanonizáció kérdését feszegeti a *Flush* keletkezés- és recepciótörténetéről írt elemzésében, és azt állítja, hogy „a *Flush*nak nem is annyira az a lényege, hogy szeszélyes szöveg, hanem a szeszélyesség nagyra értékelésének a következménye,” mivel Woolf ekkoriban

„attól félt, hogy figurává válik, illetve attól a megállapodottságtól, amely egy bizonyos fajta ökonómiában együtt jár a hírnévvel,” s ekként a szöveg „egy összetett és konfliktusos esztétika terméke” („*Flush*” 55–56), amelynek a woolfi kánonból való kirekesztettsége éppen a kánonformálás politikumára – avagy, teszem hozzá, „rejtett tantervére” – mutat rá. A *Flush*nak ezt a kánonon kívüliségét lehet komolyan is értelmezni, ahogy Susan M. Squier teszi elemzésében, párhuzamokat vonva a kutya és a tizenkilencedik századi nők helyzete között, az előbbit az utóbbi allegóriájaként értelmezve, s ekként kiemelve a szöveget a vicc hétköznapi értelméből, és áttemelve a vicc freudi – komoly – értelmébe, „tudattalan igazságmondásként” (Squier 124). S bár kétségtelenül jelen vannak az allegorikus olvasatnak alapot szolgáltató párhuzamok a szövegben, csakis egyet lehet érteni Caughie megjegyzésével, hogy ehhez viszont Squiernek ki kell iktatnia az értelmezésből a szöveg azon elemeit, melyek nem a hasonlóságot, hanem a különbségeket hozzák a felszínre *Flush* és Elizabeth Barrett között. Squierrel ellentétben Caughie úgy véli, a *Flusht* olyan – derridai értelemben vett – feleslegként kell olvasni, amely „kikezdi a műfajok közötti, az elit és a népszerű irodalom közötti, a fajtiszta és a kevert közötti határokat [...], s ekként egyszerre szükséges elem és felesleges melléktermék” („*Flush*” 62).

Caughie ugyanakkor nem elemzi a *Flusht*, pusztán csak felvázolja ezt az értelmezési keretet. Caughie ambivalens-dekonstruktív pozícióját továbbgondolva és a kánonformálás általános kérdéseiről a woolfi kánonra – Woolf harmincas évekbeli szövegeinek központi kérdéseire – vetítve úgy fogom értelmezni a szöveget, hogy nem pusztán viccként tekintem (akár a köznapi, akár a freudi értelemben), de nem is veszem annyira komolyan, hogy ezáltal megfosszam a szöveget a humorától, s attól a képességétől, hogy kikezdje az elit és a népszerű irodalom közötti határvonalat. A szövegben meglévő kettős („kutyai” és „emberi”) látásmódból eredő és a szöveg lényegét képező állandó vibrálás hasonló értelmezői pozíciót igényel, mert egyébként vagy ismét marginalizálódik a szöveg, vagy pedig túl komolyan kell venni, s ezáltal megfosztjuk a minden olvasó számára első olvasásra nyilvánvaló jellemzőjétől, a humorától és a kutya nézőpontjától.

Kezdet és eredet: retorikai *trouvaille*

A szöveg első mondata így hangzik a magyar fordításban: „Hősünk családjának eredete a köztudat szerint a legtávolabbi múltba nyúlik vissza” (5). Nem rossz kezdő mondat, de mennyivel másképpen hangzik angolul: „It is universally admitted that the family from which the subject of this memoir claims descent is one of the greatest antiquity” (7). Amellett, hogy a magyar fordításból kimaradnak retorikailag fontos elemek, az eredeti mondat felidézi az angol irodalom egyik leghíresebb első mondatát (márpedig Woolf legalább olyan igényesen válogatta meg első mondatait, mint az, akinek a szövegére a *Flush* nyitása intertextuális utalás). Jane Austen *Büszkeség és balítéletéről* (*Pride and Prejudice*) van szó, melynek első mondata így szól: „It is a truth universally acknowledged that a single man in possession of a good fortune must be in want of a wife” (1; magyarul: „Általánosan elismert igazság, hogy a legényembernek, ha vagyonos, okvetlenül kell feleség” [7]).<sup>72</sup> S bár a magyar olvasót a két fordítás közötti különbség – és a *Flush* nyitó mondatának nyilvánvalóan egyszerűsített szerkezete – nem segíti a két szövegrész közötti rokonság felismerésében, az angol mondatok szerkezete és kádenciája alapot szolgáltat a kapcsolat megteremtéséhez.

A mindkét esetben három részre tagolható két mondat szinte ugyanazokkal a szavakkal kezdődik: „It is a truth universally acknowledged” – „It is universally admitted”, melyek közül az utóbbi mintha kissé gondatlanabb lenne, mintha nem kellene már olyan pontosan fogalmaznia, mintha az intertextuális utalás a maga precizitásával úgyis beszűrődne ebbe a szövegbe is. A második szerkezeti egység mindkét esetben az alárendelt tagmondat alánya, mégpedig vagy egy jelzős és hátravetett jelzős szerkezettel („a single man in possession of a good fortune”), vagy pedig egy alárendelt mondattal („the family from which the subject of this memoir claims descent”) kiegészítve, pontosítva, meghatározva az alanyt, mégpedig oly módon, hogy a *Flush* közbeékelte tagmondatában – látszólag hosszabb mivolta ellenére – a főhangsúlyos, azaz a mondatok ritmusát meghatározó szótagok száma nem több, mint a látszólag rövidebb austeni második szintagmatikus egységben; majd

<sup>72</sup> John Wiltshire monográfiája, *Recreating Jane Austen*, annak ellenére, hogy több ponton is idézi Woolf Austenre (és a filmadaptációkra) vonatkozó megjegyzéseit, nem tesz említést arról, hogy – mint látni fogjuk más harmincas évekbeli szövegekben is – Woolf milyen összetett viszonyt alakított ki az austeni hagyományhoz.



ezeket követi az alárendelt mondat állítmánya: „must be in want of a wife” – „is one of the greatest antiquity”, szintén hasonló ritmussal.

Mivel nem rendkívüli mondatszerkezetről van szó, a legelső szavakat („It is universally admitted/a truth universally acknowledged”) akár véletlen egybeesésnek is lehetne tekinteni, azonban ha megvizsgáljuk, hogy a két mondat miképpen teremti meg az egész szöveg retorikáját, akkor a véletlen hasonlóságot kizárhatjuk. Austen *Büszkeség és balítéletében* az extradiegetikus narrátor első mondatát szó szerint értelmezzük mindaddig, amíg a második mondat újra nem értelmezi az elsőt, fokolizálás révén korlátozva annak az „általánosan elismert igazságnak” az érvényességét, melyet az első mondat fenntartások nélkül mond ki: „However little known the feelings or views of such a man may be on his first entering a neighbourhood, this truth is so well fixed in the minds of the surrounding families, that he is considered as the rightful property of some one or other of their daughters” (1; „Ez az igazság oly mélyen bevésődött a vidéki családok lelkébe, hogy ha ilyen ember csöppen a szomszédságukba, rögtön egyik vagy másik leányuk jog szerinti tulajdonának tekintik, még ha nem ismerik is érzéseit vagy nézeteit” [7]<sup>73</sup>). A fokolizáció általi korlátozás azonban nem azt jelenti – és ebben áll az austeni regényvilág egyedisége –, hogy ezáltal rögzülne a narrátor fókusz, éppen ellenkezőleg: a szabad függő beszédben megfogalmazott mondatok mindvégig fenntartják a kettősséget a narrátor és az adott esetben fokolizáló szereplő (avagy ez esetben: szereplők csoportja, a „környező családok”) nézőpontja között, és mivel a narrátor nem feltétlenül azonosul a fokolizálók álláspontjával, lebegő, elcsúszó, sokszor ironikus távolság jön létre a szövegben, amely éppen a fentiekhez hasonló „általánosan elismert igazságokat” ássa alá. Ebben az esetben nyilvánvalóan legfeljebb egy részleges nézőpontból igazságnak tűnő – vagy igazságként feltüntetett – állítás (a nyitó mondat „általános igazsága”) tesz úgy, mintha érvényét egyetemesé lehetne kivetíteni, illetve az a bizonyos nézőpont a sajátját csakis egyetemesként tudja látni, aminek a hamisságát viszont az extradiegetikus narrátor drámai iróniával le tudja leplezni.

A kezdő mondatban azonban van még egy csavar: nemcsak arról van itt szó, hogy a második mondat utólag értelmezve radikálisan átírja az elsőt, hanem arról is, hogy az első mondat a maga abszurditása révén ennek a regényvilágnak és műfajnak a

<sup>73</sup> Az eredeti tagmondatsorrend felcserélése és az első szám harmadik személyű névmás semleges mivolta miatt a magyar szövegben nem egyértelmű, hogy az utolsó tagmondat kire vonatkozik: a vagyonos férfiemberre vagy az őt tulajdonának tekintő eladósorba került lányra.

legalapvetőbb lényegére mutat rá: kimondhatóság és kimondhatatlanság kérdése.<sup>74</sup> Hisz nyilvánvaló, hogy nem a vagyonos legényembernek van szüksége feleségre, hanem a korabeli angol törvények révén az öröklésből gyakorlatilag kizárt „eladósorba” került lányoknak van arra szükségük, hogy vagyonos legényember kerüljön az útjukba, mert ez az egyetlen módja annak, hogy hosszú távon közép- vagy felső osztálybeli életminőséget biztosíthassanak maguknak. A *Büszkeség és balítélet*ben – tekintettel a Bennet-család öt lánygyermekére – ez a probléma hatványozottan jelentkezik, az apa halála esetén ugyanis egy távoli unokatestvér örökölné a birtokot. A regény nyitó mondata ezt a kegyetlen tényt azonban nem mondhatja ki, hiszen ez annak a bevallását jelentené, hogy az öt lány valóban „eladó”, elkerülhetetlenül részei egy olyan gazdasági–társadalmi ökonómiának, amelynek a létéről a vidéki földbirtokos réteg, ha még oly elszegényedett is, nem akar tudni, hiszen ha van valami, ami rettegést árnyékként kísérti életüket, az a pénz: a hiányától való félelem is, de a pénzkeresés kényszerétől (a gazdaság látható, kézzel tapintható működésétől) való félelem is. A „kereskedés” [*trade*] az egyik legszennyezettebb és legszennyezőbb fogalom, amely lebontaná identitásukat, de amely mindvégig ott kísért nemcsak az austeni regényben, hanem az egész tizenkilencedik század folyamán (ennek egyik iskolapéldája Elizabeth Gaskell *Észak és délje*). Amikor tehát a *Büszkeség és balítélet* azt az „általánosan elismert igazságot”, miszerint a fiatal nők számára létszükséglet, a társadalmi túlélés eszköze, hogy vagyonos legényemberhez menjenek férjhez, elfedi azzal a mondattal, hogy a vagyonos legényembernek van szüksége a feleségre, akkor ez a nyitó mondat akár az egész szöveg – és az austeni etikettregény – *mise-en-abyme*-jének is tekinthető mind tematikailag, mind pedig retorikailag, hiszen az austeni etikettregény éppen arról szól, hogy az etikettnek („manners”) megfelelően, az etikettregény színhelyén, a szalonban zajló udvarias beszélgetések sohasem azt mondják, amiről szó van, hanem mindig valami fedőretorikával – sokszor egyenesen az ellenkezőjével – helyettesítik, mert az, amiről valójában szó van (ez esetben az öt lány áruba bocsátása a házassági piactéren), teljes mértékben kimondhatatlan ebben a társadalmi ökonómiában.

---

<sup>74</sup> Marylea Meyersohn Austen szereplőinek bőbeszédűségét elemezve arra a következtetésre jut, hogy „a nőknek nincsenek elmesélhető történeteik”, hogy a szereplők hallgatásukkal jellegzetesen a titkaikat őrzik, és hogy „a hosszú monológokat előadó női szereplők elvesztik nőies integritásukat” (37–38); másutt pedig amellettt érvel, hogy „a női szereplők belefagynak a rájuk osztott női szerepekbe. Szoronganak a státusuk miatt, és »diszkurzív stratégiáik« hosszas repertoárja erre a szorongásra irányul” (41).

Ha elfogadjuk, hogy a *Flush* kezdő mondata az austeni híres nyitó kifejezés („It is a truth universally acknowledged”) kissé átírt-roncsolt megismétlésén túl a mondat szerkezete, kádenciája miatt is a *Büszkeség és balítélet* intertextusa, akkor további kérdésként merül fel, hogy a pusztán formai, szövegszerű és szerkezeti egyezésen túl van-e a *Flush* első mondatának ahhoz hasonló funkciója, mint az austeni szövegnek. Az tehát a kérdés, hogy a *Flush* retorikai–narrációs megoldása mennyiben hasonlít az austeni narrációhoz, illetve hogy ez a narratív stratégia mennyire funkcionális, és ez a funkció mennyiben hasonlít arra, amit az austeni szövegekben tapasztalunk. Úgy vélem, hogy ha az austeni regényvilág egyik legalapvetőbb (és a filmváltozatokba szinte átvihetetlen, adaptálhatatlan) vonásának a diegézist, azon belül pedig a részben ironikus távolságot tartó, részben a fokalizálttal azonosuló, sokszor szubverzív narratori hangot tartjuk, akkor a *Flush* nem véletlenül kezdődik Austen-intertextussal, hiszen a szövegnek az egyik legalapvetőbb vonása a kutyanak a „normális” emberi látószögtől különböző, elkülönülő, elidegenedett, defamiliarizáló nézőpontja, melyet a narrátor éppen arra használ, hogy kiforgassa a „köztudat szerint” általános igazságoknak tételezett állításokat és felfogásokat. Mi több, a narrátor – akárcsak Austen esetében – nemcsak akkor viszonyul az elbeszél világához szubverzíven, amikor éppen a kutya nézőpontjából közvetíti a tapasztaltakat, hanem az első mondatától kezdve olyan pozíciót vesz fel, amelynek köszönhetően minden adottnak vett állítás elveszíti általános érvényét, minden relativizálódik, mégpedig egy kettős kontextualizálás révén: a „köztudat” általános igazságai részben a kutya perspektívája révén billennek ki, részben pedig azáltal, hogy a narrátor a szabad függő beszéd révén sokszor azonosulást tetteve, de mégis távolságtartóan közeledik az általa megjelenített viktoriánus világhoz, annak teljes értékrendszeréhez. Retorikailag sokszor felveszi az azonosulás maszkját, szinte hasbeszélőként kimondva az „általánosan elismert igazságokat”, de csak azért, hogy a következő mondatban levegye a maszkot, kifordítsa, sokszor a feje tetejére (vagy a talpára) állítsa az előző állítás logikáját.

Ebben a váltakozó pozícióban ugyanakkor nemcsak a kívülállás, a távolságtartás lehetősége és szükségszerűsége fogalmazódik meg, hanem – retorikailag – legalább annyira az is, hogy szinte lehetetlen kilépni a diszkurzusból, hogy képtelenség teljesen kívülálló pozíciót létrehozni: a kiindulópont mindig a „köztudat szerinti” igazság, logika és retorika, amelynek a kiforgatásához szükség van a „kutyai” – avagy legalább a kutyaéhoz hasonlóan defamiliarizált – perspektívára.

Márpedig épp ez az az attitűd, amely meglátásom szerint Woolf harmincas években írt szövegeinek az irodalmi–kulturális–retorikai hagyományhoz való viszonyát jellemzi: a textuális–kulturális (diszkurzív) kívülállás kényszere és lehetetlensége közötti feszültség, amely ebben a szövegben sokszor humoros–komikus formát ölt.

De hogy is működik szövegszerűen mindez a *Flushban*? Az austeni visszhangokat keltő első mondatot – akárcsak a *Büszkeség és balítélet* felütését – hasonlóképp érdemes darabjaira szedni: önmagában is, és a következő szövegrész fényében is. Lássuk tehát ismét: „It is universally admitted that the family from which the subject of this memoir claims descent is one of the greatest antiquity” (7). A mondat kulturális előfeltevéseken alapuló, sokszoros várakozásokat kelt, miközben bizonytalanságot is sugall. A magyar fordítással ellentétben („Hősünk családjának eredete a köztudat szerint a legtávolabbi múltba nyúlik vissza” [5]) az angol meghatározza a műfajt (memoár), amely önmagában nemcsak műfaji-diszkurzív keretet idéz meg, hanem kulturálisat is, hiszen „köztudott”, hogy memoárokat arra érdemesek írják (és arra érdemesekről olvasnak): azok, akiknek az élete beleillik a tizenkilencedik században eredeztethető – a nemzetfogalom kialakulásához is nagyban hozzájáruló – történelemfelfogásba, mely szerint a történelem nagy emberek (férfiak) nagy tetteinek az összessége. Ennek szellemében fogant a Virginia Woolf apja, Sir Leslie Stephen főszerkesztésével elkezdett alapmű is, a *Dictionary of National Biography (DNB)*, mely Woolf (avagy Virginia Stephen) lánykorában a mindennapi élet része volt, s melynek szellemével Woolf egész életében küzdött. Amikor tehát a *Flush* első mondatában megidézi a történetírás egyik alapvető forrását és műfaját, a memoárt, mely a (maszkulin) nemzettudat kialakulásához is jelentősen hozzájárult, akkor látszólag belehelyezkedik a műfaj által képviselt diszkurzusba, adottnak véve azt mint diszkurzív keretet.

A mondat biztos („köztudott”) állítását ugyanakkor kikezdi a fordításból szintén kimaradt elbizonytalanító, lebegtető beszúrás: „from which the subject of this memoir *claims* descent” (kiemelés tőlem), mely, mint látni fogjuk, még egyszer megjelenik az első fejezetben. A tömör angol igei szerkezet kettős jelentést hordoz: egyrészt azt, hogy a memoár alanya jogot formál arra (joggal), hogy a legtávolabbi múltból eredeztesse magát a családja révén, másrészt viszont úgy is értelmezhetjük, hogy pusztán *csak azt állítja*, hogy a legtávolabbi múltból – vagy más fordításban: legnagyobb óriási korból – ered a család. A család ősi gyökereinek sugallata pedig „nyilvánvalóan” arisztokrata, feljegyzésekből fennmaradt eredettörténetet sejtet,

hiszen, mint az „köztudott”, csak az írásosan dokumentált történetű családok tarthatnak igényt az ősi jelzőre. A második mondat azonban – akárcsak a *Büszkeség és balítélet*ben – kifordítja (avagy talpára állítja) ezt a logikát, elvitatva az adottnak vett igazságok, ez esetben a társadalmi–történetírási diszkurzív gyakorlatok eredményeként létrejövő „tények” maguktól értetődő mivoltát: „Therefore it is not strange that the origin of the name itself is lost in obscurity” (1; „Nem csoda hát, ha nevének keletkezése elvész az idők homályában” [5]). A mondat ironikusan metsző humora újabb, Elizabeth Barretthez közeli intertextus megidézése is lehet, hiszen Robert Browning a „My Last Duchess”-ban („Elhúnyt nőm, a hercegnő”) a nem kellő tisztelet híján akár gyilkosságig is elvezető arisztokrata néveredet-fetisizmus mögötti kegyetlenséget leplezi le – mint ahogy a woolfi mondat a pusztán az írásbeliségig visszavezethető „ösiséget” kezdi ki mint megkérdőjelezhetetlen hivatkozási alapot.

A diszkurzív-műfaji rendszerekbe való belehelyezkedés – majd azok retorikai kiforgatása – ezzel nem áll meg, mert a homályba vesző család- és néveredet az életrajzíró filológiai kötelességének és a tudós hipotetikus feltevéseinek kényszerét hívja elő. A spániel szó eredetére vonatkozó két bekezdésnyi fejtegetés olyan retorikai bravúr, melyet a tudományos értekező prózát oktató kurzusok anyagaként lehetne tanítani. Az életrajz – és ebből következően az eredetre vonatkozó fejtegetés – tárgyát és bevett retorikáját továbbra is magától értetődőnek véve, és hosszú mondatokon keresztül meg sem nevezve, a szöveg egy ideig tökéletesen elhiteti az olvasóval a fejtegetés igazságát (még meg is akarjuk „tanulni” – és okkal, mert a Woolf által a spániel eredetére vonatkozóan felvázolt elméletek egy része még most is érvényes), annál is inkább, mert az érvelés történésziskolák egymásnak ellentmondó álláspontjait idézi, vetíti egymásra – mint ahogy ez a tudományos hipotézisek vitájában lenni szokott –, és stílusbravúrokat bemutatva használja az értekező próza kötőszavait, fordulatait, szövegtani sajátosságait.

Az életrajz – és az értekezés – tárgyának homályban hagyása (avagy adottnak vevése), ha az olvasó esetleg nem tudja, hogy a memoár tárgya egy spániel, a teljesen logikus érvelés ellenére is kibillentí az olvasót, mert a feltételezett értelmezési kereten belül értelmezhetetlenné válik, hogy miért kell visszamenni sok millió évet a növényzet – majd a nyulak és a nyulászó kutyák: a spánielek – megjelenéséig. Ha viszont, mint feltételezhető, az olvasó előre tudja, hogy *ennek* a memoárnak a tárgya Flush, a spániel, akkor éppen ennek a tárgyát adottnak vevő retorikának az iróniájából fakadó kibillentésben van része, ami ugyanakkor nem akadályozza meg abban, hogy

hitelt adjon magának a spánielnek az eredetére vonatkozó feltevéseknek mindaddig, amíg – szinte dekonstrukciós logikát követve – a harmadik hipotézis nem válik olyannyira hihetlenné és hiteltelenné, hogy maga a narrátor veti el, további hipotézisekkel egyetemben, ezáltal visszamenőleg az előzőeket is megkérdőjelezve:

Van egy harmadik elmélet is: eszerint, ahogyan a szerelmesek becézik szeretőjüket szörnyetegnek meg démonnak, úgy emlegették a spanyolok is kedves kutyáikat „kajlának” vagy „borzasnak” (mert az „espana” alighanem azt jelenti), fonákjára fordítva a valót, minthogy a spánielnek éppen nem kajlák vagy borzasak; ez a föltevés azonban sokkal kalandosabbnak tűnik előttünk, semhogy komolyan foglalkozhatnánk vele. (6)

Ennek ellenére a narrátor visszatér a történeti diszkurzushoz, és ezen a „biztos” alapon állva rendületlenül folytatja érvelését, csak azért, hogy kikezdje – mint erre Snaith is felhívja a figyelmet („Of Fanciers” 618) – a harmincas években komoly politikai jelentést hordozó „fajtisztaság” fogalmát. A fennkölt, emelkedett stílus és az értekező próza retorikai elemeit használva jut el spániel fajtaleírásáig, mely – miközben nagyon pontosan idézi fel a kutyatenyésztők fogalmi rendszerét – egyúttal, az áthallások révén, ki is forgatja sarkaiból a tiszta faj(táj)ú spániel definíciójának objektív mivoltát:

Ez a kiváló testület ugyanis félreérthetetlenül leszögezte, mi *bűn* és mi erény egy spánielnél. *Nem kívánatos*,<sup>75</sup> ha világos a szeme; még rosszabb, ha bodros a füle; az pedig egyenesen végzetes, ha fakó orral vagy szörpamaccsal jön a világra. Erényeit ugyanilyen világosan meghatározták. Sima, orrától lágyan emelkedő vonalú fejének kell lennie; fejlett, inkább kerekded koponyájában bőséges hely jusson az agynak; szeme telt legyen, de ne kiugró; tekintete okosságot és szelídséget sugározzon. (7–8)

<sup>75</sup> A dőlt betűvel kiemelt részek saját fordítások. A megjelent fordításban: „bűn” helyett „hiba” – az angolban: „vice”. Az angol sokkal erőteljesebb szó, morális töltettel, amit a „hiba” szó nem ad vissza, de amely ugyanakkor véleményem szerint mélyen áthatja a faji tisztaságra vonatkozó fasiszta retorikát. Hasonlóképp: a megjelent fordításban: „nem kívánatos” helyett „kellemetlen” – az angolban: „undesirable”, mely szintén rájátszik a fajelméletek szóhasználatára.

Ez a szövegrész, amely az életrajzt indító, a spániel mint kutya fajta eredetére vonatkozó „tudományos értekező próza” retorikai zárása, az objektivitás látszatát akarja kelteni, miközben pedig éppen azt ássa alá azáltal, hogy az – egyébként is teljesen önkényes kritériumokon alapuló – osztályozásba és fajtameghatározásba több szempontból is beszüremkedik a szubjektív, az emberi elem. Morális kategóriákat használ a szöveg („mi bűn és mi erény”), ugyanakkor többszörösen is emberi viszonyrendszerbe helyezi a spániel fajtatisztaságának „objektív” leírását, hiszen az emberre vonatkoztatja az ideálisnak tartott jegyeket: „kívánatos” (még akkor is, ha a szöveg elhallgatja – vagy éppen adottnak veszi –, hogy kinek a szempontjából kívánatos), és antropomorf fogalmakkal írja le („okos”, „szelíd”) a kutya tekintetét, amely az emberrel való kapcsolattartás fő eszköze. Ez az áthallásos szövegrész, miközben lezárja a spániel eredetének leírását, egyúttal a szövegre jellemző kettős látásmódnak is az első emlékezetes példája, melyben erodálódnak az emberi és az állati közötti határok, de nem teljesen, és emiatt meg is maradnak a határok nyomai, aminek révén a két „oldal” egymásra is reflektál, az azonosságokra és a különbségekre egyaránt (mint Angeliki Spiropoulou is jelzi: „a *Flush* minduntalan kérdőre vonja ez emberi és állati közötti hierarchizált különbséget” [98]). Ennek a stratégiának a része az austeni etikettregényre visszavezethető elfedő beszédmód, de része (és össze is függ vele) a kutya „viccesen” defamiliarizált – és kritikaiként értelmezhető – látásmódja is, amellyel a szöveg a narrátor és a kutya révén a viktoriánus kultúra kikezdzhetetlennek tűnő mítoszaihoz közelít.

A viktoriánus élet rajza: a Mitford-család mint *mise-en-abyme*

A fenti idézet áthallásos szövege átmenetet képez az „életrajz” közvetlen tárgya, a spániel *Flush* és a között az emberi közeg között, amelybe a kutya kerül, és amelynek a kulturális keretét a viktoriánus kor adja. *Flush* viktoriánus életrajza egyúttal a viktoriánus élet rajza is, amely nem járhatja ugyan be a kor teljes intézményrendszerét, de sokkal összetettebben reflektál erre az ambivalensen gazdag és – mint a kortárs neoviktoriánus nosztalgia is bizonyítja – a modern Anglia arculatát és önképét, önmagáról való gondolkodását is meghatározó kulturális hagyatékra, mint ahogy eddigi értelmezői észrevették. A Lytton Strachey szellemét idéző mítoszrombolás már a viktoriánus kor első szövegbeli megjelenésekor, a fajtatiszta

spánielről az emberi „fajtára” való átvezetésben megjelenik, egyúttal újabb áthallást teremtve, ezúttal a huszadik század harmincas éveit, a regény írásának korát idézve meg. A leírás, mivel kizárólag a kutya *fejének* részleteire koncentrálna (pedig kutya fajtatisztaságát bizonyítandó az egész testet is leírhatná), a kutyatenyésztők spánielre vonatkozó leírásán túl a viktoriánus korszak jellegzetes áltudományaira, a frenológiára és kranimetriára is utal, melyek viszont a – harmincas években egyre inkább láthatóvá-hallhatóvá váló – náci fajelmélet számára is „tudományos bizonyítékként” szolgáltak.<sup>76</sup>

A(z) tudományos objektivitás és a szinte kényszeres (egyben állandó határhúzást és elhatárolódást is jelentő) viktoriánus osztályozás megidézésével, amely többek között az állat- és növénytan, az antropológia, a viktoriánus orvostudomány alapját képezi, Woolf a viktoriánus világ- és önkép ezen központi diszkurzusait – vagy mítoszait – kétértelműen jeleníti meg. A spánielek hivatalos leírását mint „pozitív” példát kivetíti az emberek világára, ahol – látszólag sajnálkozva jegyzi meg a narrátor – ehhez képest „*micsoda káosz és micsoda végkifejlet*”<sup>77</sup> tárul szemünk elé! Nincs klub, melynek hasonló bíraskodási joga lenne az emberfaj fölött.” (8) A narrátor ezen a ponton mintha azonosulna azzal az elképzeléssel, hogy egy a kutyákéhoz hasonló kritériumrendszerrel kétségek nélkül be lehet – sőt, be kellene – vezetni az emberi társadalom osztályozására is. Nem szabad azonban elfeledni, hogy – akárcsak Austen narrátorai – a *Flush* elbeszélője is mindvégig változtatja az általa elbeszélte narratívához való viszonyát, legyen az akár a *Flush*-történet egyik részlete, s ekként klasszikus elbeszélte történet, akár a viktoriánus korszak valamely történet-eleme.

A kutyákéhoz hasonló, emberekre vonatkozó kategorizálás hiánya feletti sajnálkozást is ebben a kontextusban kell értelmezni. A kutya-fajtatisztaság abszurd mivoltának fényében ugyanis ez már csak ironikusan kifordított állítás lehet, még akkor is, ha – vagy éppen azért, mert – visszavezet az arisztokrata családok azon öndefiníciós törekvéseihez, melyek révén saját kasztbeli tisztaságukat akarják megőrizni, és ehhez részben biológiai metaforákat használnak (pl. „vér”, „vérvonal”), részben pedig önkényes kulturális jelölőket (például házuk bejárata felé aggatott

<sup>76</sup> Woolfék számára, lévén Leonard Woolf zsidó származású, Virginia Woolf pedig leszbikus, a náciizmus és egy lehetséges német invázió közvetlen fenyegetést is jelentett az évtized vége felé.

<sup>77</sup> A megjelent fordításban: a dőlt betűvel szedett helyett „mily zürzavar, mily zagyvaság” – az angolban: „what chaos and conclusion”. A végkifejlet (vagy következtetés/következmény) szót fontosnak tartom, mert azt a jelentést erősíti, hogy a fizikai vonások alapján morális következtetéseket vonnak le, aminek politikai töltetű következményei vannak.



címereket), amelyek viszont a fenti ironikus logikának a fényében semmivel sem kevésbé önkényesek, mint a kutyákra alkalmazott, biológiai „adottságokon” alapuló kategóriarendszerek és következtetések, ekként forgatva ki egyszerre – a két rendszer egymásra vetítésével és ezáltal a narrátori kettős látás eszközével – mind a biológiai, mind a kulturális jelrendszerek egyértelmű, adottnak vett, az alapfeltételezéseket soha meg nem kérdőjelező – és ezáltal abszurdá és önkényessé váló – értelmezését.

Ez a retorikai egység – saját belső logikájának engedelmeskedve – a valamikori arisztokrata (vagy legalábbis arisztokrata ösöket magáénak valló) dr. Mitford groteszk leírásában csúcsosodik ki. Ebben a bekezdésben nem különülnek el az arisztokrata családokat megkülönböztető kulturális jelölők a biológiai jelként olvasott – s egyúttal erkölcsi tartalommal is telített – testi leírástól. Dr. Mitford egyszerre a Bertram Castle-beli Mitfordok leszármazottja (mintha ez önmagában erény lenne), ami „feljogosítja” őt arra is, hogy önmagához hasonló társadalmi rétegből válasszon magának feleséget, a Bedford hercegi család távoli leszármazottját, Miss Russellt. Ezen a ponton, megfordítva a kategorizálás relevanciájának az érvényességét (hiszen a kutya leírásakor emberi fogalmakat használt mérceként), a narrátor a fajtisztá spánielek fizikai vonásait meghatározó Spániel Klubra támaszkodik, amellet érvelve, hogy „nincs olyan bíróság, amely nemcsak hogy az előkelő származáshoz, hanem egyáltalán utódok nemzéséhez való jogát elismerte volna” (9). Megismétli ugyanazon „elfogadhatalan” fizikai vonásokat és „tenyésztési-párosodási” hibákat, melyek egy spánielt kirekesztenének a fajtiszták klubjából: „Mitford doktor olyan családból eredt, melyben a szabályok oly otromba semmibevevésével *párosodtak*,<sup>78</sup> hogy nincs bíróság, mely nemcsak hogy az előkelő származáshoz, hanem egyáltalán utódok nemzéséhez való jogát elismerte volna. Szeme világos, füle csipkés, koponyáján a végzetes pamacs.” (9) Ez meglehetősen aggályos retorika is lehetne, hiszen az egész bekezdést áthatja a fajtisztaság fogalma, illetve a fajtisztaságot megállapító „Klubnak” (a tiszta fajúságot a tekintély és a tudás pozíciójából meghatározók elit csoportjának) a megléte vagy hiánya, ami némi értelmezésre szorul, éppen az önkényesen megállapított biológiai alapú fogalmak normatív használatának politikuma miatt.

Bár mint Snaith elemzése rámutat, a *Flush* írásakor Woolfék köre igen közelről szemlélhette az angol fasizmus megjelenését („Of Fanciers” 615), úgy vélem,

<sup>78</sup> A dőlt betűs saját fordítás. A hivatalos fordításban: „házasodtak”; az angolban: „mating” (10); az angol kifejezés konnotációja megtartja az emberi és az állati közötti határvonal elmosásából eredő kétértelműséget.

ez a passzus több irányú utalást rejt magában. Meglehetősen ironikus, hogy a Woolf-házaspár ismeretsége a fasizmussal éppen a Pinkert ajándékozó Vita Sackville-West férjének, Harold Nicolsonnak tulajdonítható, aki Oswald Mosley Új Pártjának tagja és híve volt, és olyan meggyőzően érvelt mellette, hogy egy ponton az egyébként szocialista meggyőződésű – és zsidó származású – Leonard Woolf is úgy vélte: ez az egyetlen alternatíva (Snaith, „Of Fanciers” 627). 1932 januárjában azonban már Nicolson sem annyira egyértelmű követője Mosleynak: elkíséri ugyan Rómába Mussolinihoz, de nem hajlandó vele találkozni (Snaith, „Of Fanciers” 628–29), és ekkorra már Woolfék is megrettennek attól, milyen közel kerültek a fasizmushoz. A *Flush* megjelenése után néhány hónappal pedig Woolf kijelenti, hogy ha Mosleyék hatalomra kerülnek, ő emigrál (Quentin Bellnek írt levelét idézi Snaith, „Of Fanciers” 629).

Snaith elemzése a *Flush* egyik későbbi részére, a Wimpole Street és Whitechapel közötti viszonyokra irányul, és figyelmen kívül hagyja a szöveg első fejezetének ezt a megalapozó retorikáját, amely a szöveggörnyezetből kiemelve akár úgy is értelmezhető, mintha valóban a kutyákat „értékessé” tevő faj(ta)tisztaság retorikáját vetítené rá az emberekre adottnak, „természetesnek” vett kritériumrendszerként, azonban a megelőző retorikai megoldások fényében sokkal inkább az válik önkényessé, ahogy az emberi fogalomrendszer biológiaiainak, azaz természetesnek nevezett kritériumok alapján teljesen önkényesen alkotja meg a kutyák fajtatisztaságának a kritériumait (amit a firenzei fejezetek retorikája: a korcskutyák, a „hibriditás” ünneplése, a fajtatisztaság külső jeleinek, mint például a gyönyörű kutyaszőrnek a szó szerinti levetése még egyértelműbbé tesz). Márpedig ha a kutyák fajtatisztaságának leírása eleve ironikus a szövegben, akkor az emberekre vonatkozó – épp akkoriban terjedő és a tiszta fajra vonatkozó – tanok és kritériumok legalább ennyire ironikus kontextusba kerülnek. Amikor tehát újabb retorikai váltással Woolf mégiscsak visszahozza a kutyatenyésztés retorikáját, és azt – hangsúlyosan biológiai-tenyésztési fogalmakat használva – az emberekre vonatkoztatja, akkor mind a kutyatenyésztés, mind a „tiszta fajú” emberek retorikáját elbizonytalanítja. Majdnem ugyanazt a retorikai–logikai megoldást használja itt Woolf, mint Jonathan Swift a „Szerény javaslat”-ban („A Modest Proposal”), amikor egy alapvetően abszurd helyzetet és logikát a végletekig visz. Woolf azonban megáll a legvégső

következtetés előtt, mert nála a kettős – a kutyára és az emberre – vonatkoztatott retorika kellően destabilizálja mindkét fogalmi keretet.<sup>79</sup>

Helyette viszont újabb diszkurzív váltással bevezet egy erkölcsi–etikai nézőpontot, amelynek alapján a narrátor mégiscsak kialakít magának egy olyan retorikai helyzetet, amelyből ítéletet mond Mr. Mitford fölött. A férfira jellemző fizikai – és a fajtisza spánielek leírásának ellentmondó – felsorolást: „[s]zeme világos, füle csipkés, koponyáján a végzetes pamacs” (9) ugyanis a következő mondatban „lefordítja” emberi-erkölcsi vonásokra: „szörnyűségesen önző volt, különködő és féktelen természetű, mulatós, képmutató és szenvedélyes kártyás. Eltékozolta a saját vagyonát, el a feleségét, el a lánya keresetét<sup>80</sup>” (9–10). Ez a mondat – bármennyire elfedi is a kettős retorikából eredő humoros-ironikus kontextus – a viktoriánus jogrendszernek a nők szempontjából egyik legproblematisabb pontjára világít rá: arra, hogy – mint azt az oxfordi jogászprofesszor, William Blackstone 1795-ben megfogalmazta – a nő a házasságkötés pillanatában megszűnik önálló jogi személy lenni (ennek az állapotnak a jogi megfelelője a *femme couverte*)<sup>81</sup>; helyette és nevében minden ügyben a férje jár el, ő képviseli, és ebből a logikából következően minden olyan vagyontárgy felett is teljes körűen rendelkezhet, amelyet a felesége vitt a házasságba. Ha akarja, gyarapítja, de ha akarja, eltékozolja – a feleségének semmilyen jog nem biztosítja még azt sem, hogy beleszóljon, mi történik a házasságba vitt hozományával, mint ahogy a nők nem is örökölhettek automatikusan sem a férjüktől, sem az apjuktól, illetve az apáknak – mint Mr. Mitford és Mr. Barrett példája is mutatja – a lányuk öröksége, de még keresete fölött is teljhatalmuk volt.<sup>82</sup>

Az öröklési és tulajdonjog felvillantásával viszont ismét megidézi a szöveg Jane Austent, hiszen a *Büszkeség és balítélet* vagy az *Értelem és érzelem* (*Sense and Sensibility*) egyik központi kérdése éppen az, hogy mi történik, ha meghal az apa, és a

<sup>79</sup> A tizennyolcadik század irodalmára való rejtett utalásokat (Swift, és mint a későbbiekben látni fogjuk: Pope) akár az apa, Leslie Stephen irodalomtudósi és kritikusi munkássága előtti öntudatlan tisztelgésnek is lehet tekinteni, hiszen az ő kutatási területe ez a század volt.

<sup>80</sup> A dőlt betűs saját fordítás. A hivatalos fordításban: „örökségét”; az angolban: „earnings” (11).

<sup>81</sup> „By marriage, the husband and wife are one person in law: that is, the very being or legal existence of the woman is suspended during the marriage, or at least is incorporated and consolidated into that of the husband; under whose wing, protection, and *cover*, she performs every thing; and is therefore called in our law-French a *femme-couverte*” (Blackstone 442)

<sup>82</sup> A „Férjzett nők birtokjogáról szóló törvény” (Married Women’s Property Act) két változatát csak a késői viktoriánus korszakban fogadták el: az 1870-es törvény azt biztosította, hogy rendelkezhessenek a munkával megszerzett jövedelmük felett a nők, és hogy örökölhessenek; az 1882-es lehetővé tette azt is, hogy a házasságba vitt vagyontárgyaik felett rendelkezhessenek, azaz csak ekkorra szűnt meg a Blackstone által megfogalmazott „couverture” – férj általi „lefedettség” – intézménye (v.ö.: D’Cruze 79).

feleség és a lányok fedél nélkül maradnak, mert még az addig családi otthonnak gondolt épületben sem maradhatnak. Az apa tékozló, felesége és lánya vagyonát elverő életmódja mint lehetséges viktoriánus családregegy szüzsé továbbá megidézi azt a Magyarországon méltatlanul ismeretlen szöveget is, amely a viktoriánus kedélyeket borzoló realizmussal ábrázolta azt a típusú házasságot, amely teljhatalmat ad a férjnek, aki azzal korlátlanul visszaélhet. Ezt a kérdést a tizenkilencedik században Anne Brontë *Wildfell Hall asszonya* című regénye problematizálta legteljesebben, mely szókimondásával és a viktoriánus család mítoszának lerombolásával annyira felháborította az olvasókat, hogy még nővére, Charlotte Brontë is megtiltotta a regény újbóli kiadását, mondván, húga igen „szerencsétlenül választott témát” (Ch. Brontët idézi Smith, „Introduction” x–xi).

Woolf a *Flush* idézett passzusában nem az Anne Brontë-i szókimondás, hanem az austeni elfedés-kódolás eszközéhez folyamodik – ami újabb retorikai kapcsolódási pont kettejük között –, és ahelyett, hogy végigvinné az erkölcsi-etikai gondolatot (mint teszi majd a *Három adományban* a viktoriánus atyákról szólva), keserű humorba torkolló mondattal oldja fel azt a félig kimondott önkényt, amely megadatott a viktoriánus férfiaknak:

Ugyanakkor azonban el kell ismernünk, hogy ha lett volna a világon valaminő a Spániel Klubnak megfelelő Ember Klub, Mitford doktor hiába írja ‘t’-vel a nevét, hiába hetvenkedik azzal, hogy rokona a Bertram Castle-beli Mitfordoknak: semmi sem menthette volna meg a megvetéstől, semmi sem óvhatta volna meg a száműzetéstől és kitzasztástól, semmi sem akadályozhatta volna meg, hogy *korcsemlernek, és ekként* alkalmatlannak minősítsék fajtája továbbvitelére.<sup>83</sup> Csakhogy Mitford doktor ember volt. Következésképp semmi sem akadályozhatta meg benne, hogy feleségül vegyen egy jó házból való és jól nevelt<sup>84</sup> hölgyet, hogy több mint nyolcvan esztendő megérjen, hogy több nemzedék agarat és spánielt tenyészessen ki, s végül, hogy egy leányt nemzzen. (10).

<sup>83</sup> A dőlt betűs saját fordítás. A hivatalos fordításban: „szörnyűségesen alkalmatlannak minősítsék fajtája továbbvitelére”; az angolban: „from being branded as a mongrel man unfitted to carry on his kind” (11).

<sup>84</sup> Az angolban: „breeding”, ami szintén az állattenyésztés retorikáját idézi meg.

Woolf szövege következetesen alkalmazza az Austenre utaló elfedő retorikai megoldásokat, amikor a viktoriánus kor nemkonstrukciójának kritikus szemszögből szinte kimondhatatlan aspektusairól van szó – ahogy Austen is mindig elrejt, kódolja, de valamiképp mégis kimondja azokat a tartalmakat, amelyek nyílt kimondása sértené a decens felszín fedőnarratíváit, minek következtében Austent sokáig konzervatív írónak tartották, ahogy Woolfot is sokáig kizárólagosan a kísérleti narratív megoldásaiért értékelte az irodalomtörténet. A fenti, szinte jókedvűen-joviálisan anekdotaszerű hangnem ebben az esetben éppen azt a genderpolitikumot rejt el, miközben persze beszél is róla, melynek jegyében a viktoriánus *pater familiast* „semmi sem akadályozhatja meg” olyan dolgok véghezvitelében, amelyekre egyébként alkalmatlannak tűnik. Ezt a kontrasztot erősíti az is, hogy éppen ő tenyészt a fajtatiszta agarakat és spánieleket (és egyben annak is a megmondója, hogy melyik kutya fajtatiszta), aki ez emberi–morális mérce szerint egyébként elbukna.

A következő nagyon rövid, Woolftól szinte idegen, tényszerű felsorolás azonban olyan, mintha erőszakkal kellene visszafogni a narrátort annak részletes elemzésétől (ahogy a *Három adományban* fogja a beszélő), hogy mit jelent a nőnek az otthon terébe való és ideális létmódként feltüntetett bezártsága, és hogy mi is annak a rejtett politikuma, hogy mindent csak le- és elfedve tehettek: „[i]gaz, Miss Mitford sokszor a házba *kényszerült*.<sup>85</sup> Órákon át kellett előbb felolvasnia apjának, azután kártyáznia vele; s mikor az végre elszunnyadt, leült a veranda asztalához és írt, írt, írt, hogy megpróbálja kifizetni számláikat és törleszteni adósságaikat” (11). Ez a modell hasonlatos ahhoz, ahogy Austen és sok későbbi viktoriánus írónő (például Mrs. Oliphant, Charlotte Riddell) is írta regényeit, és ahogy Woolf is megidézi Austent a *Saját szobában*:

Ha egy nő írt, ebben a közös nappaliban kellett írnia. [. . .] Jane Austen élete végéig így írt. „Bámulatos, miképpen tudta ezt megvalósítani – írja emlékezéseiben az unokaöccse –, hiszen nem volt külön dolgozószobája, ahová visszahúzódhatott volna, és munkája javát a közös nappaliban kellett elvégeznie, kitéve mindenfajta váratlan zavartatásnak. Gondosan ügyelt rá, hogy elfoglaltságát se a cselédek, se a látogatók vagy bárki a családi körön kívülálló személy ne gyaníthassa.” (94)

<sup>85</sup> A dőlt betűs saját fordítás. A hivatalos fordításban: „sokszor bezárkózott a házba”; az angolban: „was much confined to the cottage” (12).

Ez a leírás többszörösen is megjeleníti a *Flush* által is megidézett austeni etikettregény alapretorikáját: a szövegek írásának a fizikai színtere és mikéntje, azaz a közös nappaliban való írás (mint cselekvés) és a minduntalan eltakart írás (mint eredmény) tökéletes megfelelője annak, hogy a tizenkilencedik századi középosztálybeli nőknek nemcsak alkotásra alkalmas saját szobájuk nem volt, hanem magánéletük sem, hiszen állandóan szem előtt kellett lenniük. Ez a terek genderkódjainak egyik legnagyobb paradoxona, hiszen a (polgári) otthon a személyesség és a nőiesség tereként konstruálódott, azonban a nappali, a személyes tér középponti tere panoptikumként működött, amelyben csakis a nőiesség elfogadott kódjainak megfelelő tevékenységeket lehetett végezni: hímezni, finoman társalogni, a vendégeket zenével szórakoztatni. Az austeni etikettregény már említett elfedő-álcázó beszédmódja éppen ennek a társadalmi-(társasági-)lelki térnek a létmódját képezi le a diszkurzus szintjén: a nappaliban, ebben a kvázi-személyes szférában a mindenki füle hallatára elhangzó beszélgetések sokkal inkább elfednek, mint felfednek bármit is, amennyiben betartják a kimondhatóság és az illendőség egymással összefüggő kódjait. És bár általában „[a] házat, úgy is, mint épületet, de úgy is, mint fogalmat, kibogozhatatlan kötelékek fűzik a nők mindennapi életéhez, a munkájukhoz, a társadalmi terükhöz és identitásukhoz” (Blair 11), ezen a téren belül is kiemelt és szimbolikus szerepe van a nappalinak.

A ház- vagy szobabelső, a domesztikus tér tehát klasszikusan feminin tér, s mint ilyen nem mentes a társadalmi nemkonstrukciók politikumától, amely azonban soha nem teljesen „repedésmentes”. Akámmennyire idealizálták a „házi angyalt” (Coventry Patmore – korában rendkívül népszerű, azóta inkább elhíresült – versének címadó alakját), a viktoriánus korszak ikonikus figuráját, és bármennyire úgy alkotta is meg a viktoriánus genderideológia a domesztikus teret, mint amely részben maguknak a nőknek az alkotása, részben pedig védelmet nyújt az egyébként sebezhető és védtelen „gyengébbik” nemnek, a viktoriánus belső térnek mint ezen funkciókat ellátó homogén női térnek a lebontása már magában a viktoriánus korban elkezdődött. A *Flush*ban ez a rövid kis passzus a maga visszafogott, tényszerű mondataival éppen azt a feszültséget idézi meg, mely a viktoriánus belső tér legfontosabb sajátága, és ezért fontos az angol eredeti és a regény fordítása közötti különbséget hangsúlyozni: míg a magyar mondat önként vállalt bezárkózást sejtet, az angol ezzel szemben személytelen ágensű – azaz személyhez nem köthető, szinte

kimutathatatlan, láthatatlanul működő és működtetett – folyamatot jelöl, amelynek a következménye a megfoghatatlan hatalmi diszkurzusnak való engedelmesség. Az angol kifejezés – „confined” – még egyéb, szintén a nőiességhez kapcsolódó konnotációkat is megidéz, mivel ezt a kifejezést használták a szülés utáni, gyermekágyas időszakra is. A szó tehát összekapcsolja – egybemossa – a nők domesztikus térbe zártságát azzal a biológiai funkcióval, amelyre a viktoriánus genderideológia szerint hivatottak, és ezáltal transzparenssé teszi azt.

A *Flush* Miss Mitfordja is ennek a láthatatlan genderideológiának engedelmessé válik, amikor – akárcsak John Milton lányai, akik ennek a női szerepnek a mitikussá nőtt ősmotívumai – a magára maradt, idősödő apa szolgálatának szenteli az életét, hisz az önfeláldozás, az altruizmus a legalapvetőbb vonása kellett, hogy legyen a viktoriánus nőnek. Julia Prewitt Brown is a domesztikus tér és a női „jótévis” közötti összefüggést mutatja ki a polgári belső terek angol irodalmi megjelenítéseit elemző monográfiájában, többek között Woolf édesanyjának, Julia Prinsep Stephennek és *A világítótorony*ban alapvetően róla mintázott Mrs. Ramsaynek az alapján (103–18). És bár Mrs. Ramsay alakja már ebben az 1928-as regényben sem annyira egyértelműen idealizált, hogy ne lehessen észrevenni a repedéseket a házi angyal viktoriánuskori alapmítoszában, a *Flush*ban a Miss Mitford és apja mindennapi életét leíró mondatok a maguk szaggatottságában és magyarázatot követelő rövidségében épp azokra az ellentmondásokra világítanak rá, amelyek a személyes és nyilvános terek nemi kódjai alapján létrehozták azon tevékenységeknek a rendszerét, amelyeket egy nő és egy férfi – legalábbis jó hírük elvesztésének kockázatát nélkül – végezhetett.

Amikor ugyanis Miss Mitfordnak „[ó]rákon át kellett előbb felolvasnia apjának, azután kártyázni vele” (11) akkor az apja testi-lelki jólétéről gondoskodó, önmagát apjának alárendelő lány ikonikus alakját idézi meg a szöveg. A mondat második fele („s mikor az végre elszunnyadt, leült a veranda asztalához és írt, írt, írt, hogy megpróbálja kifizetni számláikat és törleszteni adósságaikat” [11]) azonban azt az ellentmondást hozza a felszínre, ez esetben megsokszorozva, amely ott feszül a családjáról (főleg női családtagjairól) gondoskodó és védelmező *pater familias* mítosza és a családtagjai – és a családtagjai mindenféle vagyona – felett teljhatalommal rendelkező, azzal akár vissza is élő, a vagyont elherdáló apa alakja között, aki ugyanakkor fenntartja a már régen nem létező életmód látszatát, amibe az is beletartozik, hogy nem elég, hogy ő nemhogy nem keres, hanem el is herdálja a

pénzt, ugyanakkor a nemesi osztály erkölce (ha még oly elszegényedett is) azt sem engedélyezi, hogy lánya az ő szeme láttára keressen pénzt. Szó szerint szemet kell hunynia felette (elalszik), mert másképp megsérül a nők számára kodifikált illedelmesség viktoriánus kódja, amely egy bizonyos osztály felett nem engedélyezi a nőknek, hogy ők maguk saját jogon (azaz „védtelenül”) kilépjenek a nyilvános (*publikus*) térbe, amibe beletartozik a munka, a pénzkereset – az írás, a *publikálás* – is.

A *Három adomány* egyik kulcsfontosságú, viktoriánus korabeli parabolája nem véletlenül egy Sophia Jex-Blake<sup>86</sup> és az apja közötti, pénzkeresethez kötődő vitát idéz meg. Sophia Jex-Blake-nek kezdett elfogyni az apjától kapott évi apanázsa, és amikor felajánlottak neki egy magántanítói állást, el akarta fogadni, apja azonban ezekkel az érvekkel ellenezte: „Drága gyermekem, csak ebben a pillanatban szereztem tudomást róla, hogy azt fontolgatod: *fizetést* fogadsz el a tanításért. Ez nem lenne méltó hozzád, *nem egyezhetek bele*” (*Három* 255) A történet híven szemlélteti a nők anyagi-erkölcsi-társadalmi státusának alig rejtett összefüggéseit, amelyek kizárják a nők nyílt (nyilvános) pénzkeresését egy bizonyos társadalmi (egyúttal erkölcsi jelentéseket is megidéző) osztályon belül és azon felül. A lány kereső foglalkozása feletti szemet hunyás ugyanakkor, mint a *Flush* egyszavas utalásából láttuk, nem akadályozza meg az apát, Mr. Mitfordot abban, hogy elherdálja lánya keresetét is – bár a pénz megkeresésének módja csakis illegitim lehet (szemben Miss Mitford legitim tevékenységével, azaz apja szórakoztatásával).

### A viktoriánus életrajz

Miss Mitford apja kiszolgálásával eltöltött életének epizódszerűen rövid (egy oldalnyi), szinte elhanyagolhatónak tűnő felvillantása – azon túl, hogy felszínre hozza a viktoriánus domesztikus tér genderpolitikumát, amelyen a viktoriánus kor társadalmi és térszerkezete nyugodott – egyúttal rendkívül ironikus is, mivel az ebben a szövegrészben Miss Mitford által képviselt altruista nőiességkép legikonikusabb alakja az a Florence Nightingale, aki Lytton Strachey *Eminent Victorians* („Kiváló viktoriánusok” – kissé ironikusabb fordításban: „Azok a derék viktoriánusok”) című,

<sup>86</sup> Sophia Jex-Blake (1840–1912) az egyik első orvosnő volt Angliában, aki komoly szerepet játszott abban, hogy a nők felsőfokú oktatásban részesülhessenek, azon belül pedig, hogy orvosi egyetemre járhatnak. Részt vett két női orvosképző intézmény megalapításában (Edinburgh-ban és Londonban), valamint ő az alapítója egy edinburgh-i női kórháznak is.



négy életrajzból álló kötetében az egyik életrajz alanya. Florence Nightingale képe ugyanis „a lámpás hölgy”-ként („the lady with the lamp”) ivódott bele a köztudatba: az önfeláldozás határát súroló segítőkészséget megtestesítő alakként, aki legalapvetőbb fizikai szükségleteit – az alvást – is megtagadja önmagától azért, hogy a krími háború sebesültjeit szolgálhassa éjnek idején is (ide vezethető vissza a kép: lámpással a kezében járja éjszaka is a kórtermekeket). Az ápolást hivatássá emelő és pályalehetőségként jó hírük veszélyeztetése nélkül a középosztálybeli nők előtt is megnyitó Florence Nightingale-t azonban, mint Lytton Strachey életrajza rámutat, közel sem az önfeláldozás vezette, amikor elment a krími háborúba, annak ellenére, hogy ekként vált viktoriánus kultuszfigurává.

Mint a másik három esszében is, a Nightingale-ről írottban is visszajára fordul „a kiváló viktoriánusok” kiválósága Lytton Stracheynek a viktoriánus ikonokat leromboló, „tiszteletlen” szövegeiben, melyek ekként válhattak a viktoriánus múlt szubverzív és kritikai újraértelmezésének kulcsszövegeivé.<sup>87</sup> Woolf természetesen maga is pontosan látta Strachey újításának lényegét, és így kommentálja azt: „a viktoriánus kor dúskált a figyelemre méltó alakokban, akik közül sokakat deformált a gipszből köréjük épített képmás. Ahhoz a feladathoz, hogy újratereptsük őket, hogy valójukban mutassuk meg őket, a költőéhez vagy a regényíróéhoz hasonló tehetségre volt szükség” (Woolf, „The Art of Biography” 222). Nightingale története is ellentmond a mítosznak ebben az új értelmezésben. Strachey szerint Nightingale-t az motiválta, hogy tehessen valamit, hogy megvalósíthassa önmagát, hogy kiszabaduljon a domesztikus térből, amely ugyanúgy megbénította őt, ahogy Elizabeth Barrettet is szó szerinti paralízisbe kényszerítette apja korlátlan hatalma. Nightingale, miközben a domináns viktoriánus genderideológia ellenében alkotta meg új énjét, ugyesen éppen ennek a genderkonstrukciónak az egyik alappillérére támaszkodott, és az abban rejlő lehetőségeket használta ki: a középosztálybeli viktoriánus nő kötelességét, a jótevést, a jótékonykodást, a szegényekről, elesettekről való gondoskodást vitte át egy olyan szférába, a háborúba, amely közel sem mondható nőiesnek, mi több, a maszkulinitás legnyilvánvalóbb megjelenési formája.

---

<sup>87</sup> Strachey a kötet mindegyik esszében kulturális mítoszokat rombol: Dr. Arnold például (aki a költő Matthew Arnold apja volt) a neves magániskola, Rugby oktatási reformjával írta be nevét a történelemkönyvbe. A róla írott esszé azonban az oktatási reform értelmetlenségéről: a módszereknek, az olyan elvont (vagy ideológiai) fogalmaknak, mint „keresztény neveltetés” a korszerű tudás fölötti eluralkodásáról szól. Arnold ezzel a „reformmal” éppen ellenkező hatást ér el: a korábnál sokkal idejétmúltabb és hierarchizáltabb nevelési-oktatási rendszert.

Miközben azonban olyan nyilvános terepre lépett, amelyen korábban „tiszteség” nő nem fordulhatott meg, éppen a másokon segítő viktoriánus nőideál képének a kihasználásával elérte, hogy egyrészt az alakját értelmező viktoriánus köztudat az önfeláldozó nőt („a hölgy a lámpással”) lássa meg benne, másrészt viszont megteremtette saját maga és követői számára annak a lehetőségét, hogy radikális módon maguk mögött hagyhassák az otthon fojtogató, bénító, a nőket semmittevésre (vagy legalábbis értelmetlen áltevékenységekre) kényszerítő terét, és a „jótevés” áthelyezésével egyúttal professzionalizálja is azt, megnyitva ezáltal a középosztálybeli nők előtt a cselekvés terét a nyilvános szférában is, de anélkül, hogy megsértenék a nőiesség alapvető kódjait. Mi több, Strachey „a lámpás hölgy”-nek nemcsak a krími háborúban betöltött szerepét hangsúlyozza, hanem azt is, hogy a háború után hazamenve Nightingale-nek – kapcsolatai révén – milyen nagy befolyása volt bizonyos kormányhivatalokra, azaz sikerült átlépnie a személyes és a nyilvános szféra közötti, genderszempontról a tizenkilencedik század első felében szinte átjárhatatlannak és abszolútnak tűnő határvonalat<sup>88</sup>: olyan fogalmak voltak ezek, melyeknek „középponti jelentőségük volt mind a feminizmus, mind a nőtörténet szempontjából” (Snaith, *Public* 6), és melyeknek nemcsak a tizenkilencedik században volt meghatározó szerepük, hanem a woolfi életműben is.

Nightingale ambivalensen ikonikus alakja történetileg ugyan a viktoriánus kor valamivel későbbi szakaszához köthető, mint a *Flush* története, ha azonban elfogadjuk, hogy a *Flush* reflektál Strachey életrajzaira, lehetetlen úgy olvasni Woolf *Flush*-szövegét, hogy ne feltételezzük a Florence Nightingale-i történet Strachey általi újraírásának beszűrődését egy olyan szövegbe, amely mind Miss Mitford, mind pedig – még hangsúlyosabban – Elizabeth Barrett alakjában a középosztálybeli nő és a viktoriánus megosztott szférák kérdését problematizálja. Miss Mitford és apja közös életének felvillantása tehát olyan szempontból is funkcióval bír, hogy ezáltal a szöveg megkettőzi az apa–lány kapcsolat alapvető dinamikájának megjelenítését, egy kissé más szempontból, egy kissé más belső működési jegyekkel, hiszen a lányának mindent megadó, de lányát épp ezáltal szociális – és hosszú távon pszichoszomatikus

<sup>88</sup> Stracheynél ugyan kísért még Florence Nightingale-nek mint hisztérikus nőnek a figurája, a hisztérikusságot pusztán a tünetek alapján értelmetlennek és értelmezhetetlennek tartva. A hisztéria mint a viktoriánus genderideológia elfojtásos és elnyomó rendszere következtében létrejövő, nagyon is komoly (még ha nem is mindig egy-egyértelmű) ok-okozati viszonyokat létrehozó betegség fogalmát és jelenségét a feminista kritikai kultúrakutatás tárta fel (ld. pl. Showalter: *Female Malady*; Vrettos: *Somatic Fictions*; Busfield: *Men, Women*; Bronfen: *Knotted Subject*; Ender: *Sexing the Mind*; Matus: *Unstable Bodies*, Rigby: *Madness and Sexual Politics*).

– benuhátra kényserítő Mr. Barrett épp annyira mindenható, mint a lánya és annak minden szabad perce és keresete felett teljhatalommal rendelkező Mr. Mitford.

Közös bennük, hogy mindkettejük attitűdjét szentesítik a jogi és az íratlan erkölcsi szabályok egyaránt, melyeknek érvényességét azonban éppen a narrátor kérdőjelezi meg azáltal, hogy egymásra vetíti a kutyára és az emberre vonatkozó kétféle diszkurzust. A nem fajtiszta spániel fizikai leírásának az emberi-erkölcsi fogalmakra való fordítása (Mr. Mitford „fajtisztasága” és a „szaporodásra” való alkamassága) látszólag nyilvánvalóvá teszi a kétfajta „nyelv” közötti különbséget, ugyanakkor a kettő mégis összeér abszurdításában azon a ponton, amikor a narrátor a két diszkurzív rendszer egymásba úsztatása révén a természetesnek tartott fogalmak önkényességére mutat rá mindkettőben (melyik kutya mely tulajdonságok révén lehet a „klub” tagja, és melyik nemi-társadalmi pozíció milyen – a jog által kodifikált – etikai normákat tesz természetessé és elfogadottá). És ezt a következtetést – mivel a két viktoriánus apa attitűdje ugyanazokból a megkérdőjelezhetetlen axiómákból eredeztethető – egy olyan szöveg narrátora vonja le, amely reflektál a „kiváló (vagy derék) viktoriánusokra”, a Strachey-esszék alig leplezetten kaján hangnemére, de egyben arra a műfajra is, amelyet már maga Strachey is parodizál a maga módján: a viktoriánus életrajzra, mégpedig hangsúlyosan genderszempontról.

Woolf így jellemzi a viktoriánus életrajzot és a mögötte meghúzódó kulturális dinamikát:

Tételezzük fel, hogy ez a zseniális férfiú erkölcstelen volt, rossz természetű, aki könyveket vágott a cseléd fejéhez. Özvegye mégis azt mondja: „Mégis szerettem – ő volt a gyerekeim apja; a közönségnek pedig, akik szeretik a könyveit, semmiképp sem szabad csalódást okozni. *Leplezzük el*, hagyjuk ki”. Az életrajzíró engedelmeskedett. S ekképp a viktoriánus életrajzok olyanok, mint a Westminster-apátságban megőrzött viaszfigurák, melyeket a temetési menetben végighurcoltak az utcákon – képmások, melyek csak szabályos és felületes hasonlóságot mutatnak a koporsóban lévő testtel. („The Art of Biography” 222 – kiemelés tőlem)<sup>89</sup>

<sup>89</sup> A rossz természetű, elviselhetetlen, önkényeskedő viktoriánus pátriárka képébe beleszűrődik Woolfnak saját apjáról alkotott képe is, akiről így ír önletrajzában: „Akkoriban a zsarnok apa – a követelőző, erőszakos, jeleneteket rendező, érzelmeit kinyilvánító, énközpontú, önsajnálamba merülő, süket, megindító, egyszerre szeretett és gyűlölt apa – volt az, aki uralkodott rajtam. Olyan volt, mintha egy ketrecbe lettem volna összezárva egy vadállattal. Ha azt feltételezzük, hogy akkor, tizenöt évesen én ideges, makogó kis majom voltam, aki mindig mogyorót tör vagy köpköd, és szétszórja a héját, aki

Természetesen lehet vitatkozni az idézet ki nem mondott feltételezésével, miszerint az „új életrajz” (többek között a Lytton Strachey művelte változatban) nemcsak *felületesen* hasonlít a „testre”, hanem valóságghűen ábrázolja azt, ahogy előszavában Strachey is ezt tűzte ki célként maga elé mint életrajzíró elé: „a feladat az, hogy [az életrajzíró] feltárja az eset pusztá tényeit”, igaz, utána hozzáteszi: „ahogy ő értelmezi azokat” (*Eminent* 10), azaz nem zárja ki a hermeneutikai elemet az életrajzírából. Strachey szövegeinek intertextualitása és kulturális reflexiói nem a „valóságra” irányulnak elsősorban, hanem arra, hogy – mint fogalmaz – „[k]ísérletet tett [. . .] arra, hogy az életrajz médiumán keresztül bemutasson néhány viktoriánus víziót a modern szem számára” (*Eminent* 9). Ez a mondat, akármilyen kifejtetlen is, többszörösen is reflektál arra, amit a szövegek „csinálnak”, hiszen figyelembe veszi a műfajt mint médiumot, amelynek a rögzített beszédmódját nem könnyű újraírni (Strachey ezt teszi), de a médium, még ha átírt formában is, a maga diszkurzív materialitásban akkor is megmarad; „viktoriánus víziókat” akar átírni, azaz elkerülhetetlenül párbeszédet folytat az adott „alak” viktoriánus viaszfigurájával; és harmadik elemként megjelenik a szövegek irányultsága is: a modern szem számára, a modern szemszögnek megfelelően akarja átírni ezeket a viktoriánus víziókat – még akkor is, ha igyekszik ragaszkodni a „tényekhez”.

Strachey „új életrajza” tehát a viktoriánus „elfedéseket”, a testek köré vont viaszfigurát akarja eltávolítani, miközben maga sem tagadja a viktoriánus elfedések alól kiszabadított „tények” értelmezésének elkerülhetetlenségét az életrajzírában. Mint Ray Monk rámutat, éppen a tény és a fikció (avagy értelmezés) kérdése körül forog Woolf egyik 1927-es esszéje, a „The New Biography”, mely valójában egy életrajzról írt recenzió, azonban fontos része annak a folyamatnak, amelynek során Woolf kialakította a maga pozícióját az életrajzzal mint műfajjal kapcsolatban. Monk szerint a tény és a fikció életrajzban jelen lévő keveredésének kérdésére adott válasz Woolfnak az esszét megelőző szövegeiben, regényeiben található (6). Én viszont úgy gondolom, hogy az esszé legalább annyira előkészíti a húszas évek végén írt és nem a trilógiához tartozó szövegeit, azaz az *Orlandót*<sup>90</sup> és a *Saját szobát*, valamint a

---

fintorog és pofákat vág, eltűnik a sötét sarkokban, majd gyönyörteljesen végighintázik a ketrecen, akkor apám a méltóságteljesen lépdelő, veszélyes, morózus oroszlán volt, aki mogorva, mérges és meg van bántva, hirtelen vérszomjas lesz, majd nagyon alázatos, majd fenséges, aztán porosan és legyektől zaklatva lefekszik a ketrec egyik sarkába.” („Vázlat” 86)

<sup>90</sup> Monk reflektál ugyan az *Orlandóra* (annál is inkább, mert a Woolf-recenzió tárgya Harold Nicolson egyik életrajzi írása: *Some People*, azaz a Woolf által recenzált szerző nem más, mint – az *Orlando*

harmincas években írt szövegeket, köztük hangsúlyosan a *Flusht*, mint amennyire az 1927 előtt írt szövegekre reflektál, hiszen „az álom és a valóság furcsa keveréke, a gránit és a szivárvány állandó házassága” – ez „a módszer még felfedezésre vár” (Woolf, „The New Biography” 235). Értelmezésben a harmincas évek szövegei e körül a kérdés körül forognak, és bár a *Flusht* életrajz(paródiá)nak, *Az éveket* és a *Felvonások között* regénynek, a *Három adományt* pedig esszének tartják, nemcsak a műfaji határok határok mosódnak el, de a szövegek mindegyike reflektál arra is, hogy a tények és a fikció közötti határokat sem lehet meghúzni, mivel a tények is legfeljebb – foucault-i kifejezéssel – diszkurzív tények lehetnek, részei egyfajta narratív értelmezésnek, melyek az adott kontextusban és az értelmező szemszögéből nyerik el jelentésüket.

Ez a kérdés viszont visszavezet ahhoz, hogy vajon az „új életrajz” mennyire képes lefejtani a viaszfigurát az alakokról, és hogy miképpen is lehet ezekhez a viaszfigurákhoz viszonyulni, hiszen valamilyen módon annak a belátása, hogy a tényeket nem lehet tisztán megkülönböztetni a fikciótól, azt is jelenti, hogy – visszatérve a woolfi metaforához – az egyik viaszfigura helyett csak egy másikat lehet teremteni. Ez azonban nem jelenti azt, hogy nincs más megoldás, mint visszatérni a viktoriánus életrajzhoz, amely Woolf számára nem alternatíva. A *Saját szoba* nyilvánvalóvá teszi a woolfi pozíciót: „Az utóbbi időben étrendem kissé egyhangúvá vált; a történelemkönyvekben túl sok a háború; az életrajzokban túl sok a nagy ember” (153), ami tökéletesen rímeli a történelemnek és a nagy történelmi személyiségnek (pontosabban: férfúnak), akiről persze az életrajzokat írják, arra a felfogására, amely Thomas Carlyle nevéhez fűződik, és amely meghatározta a tizenkilencedik század történelemszemléletét, mely utóbbi viszont alapvetően hozzájárult a nemzetfogalom kialakulásához is, de olyan egyéb fogalmak tartalmát is befolyásolta, hogy mi a nagyság és az érték általában.

Janis M. Paul szerint a carlyle-i koncepciónak az volt a lényege, hogy „[m]inden egyéni teljesítményt egy nagy kulturális kontinuum részeként fogtak fel,” és Carlyle egyik könyvéből, az *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic in History*-ből idéz, mely szerint „[a]z ezen a világon elért eredmények története alapjában véve a Nagy Emberek/Férfiúk Történelme, akik itt tevékenykedtek.” Paul következtetése szerint – amely nem áll távol Woolf pozíciójától – „[a] nagy emberek mint életrajz tárgyát képező – Vita Sackville-Westnek a férje), de Monk azt a következtetést vonja le, hogy az *Orlando*, mivel pusztán fikció, nem oldja meg a tény és a fikció kérdésének életrajzokban felmerülő problémáját (27–29).

a nagy tettek szinonímái [. . .]. A tizenkilencedik század közepére vetett felületes pillantás alapján is nyilvánvaló, hogy milyen mértékben összefüggött az életrajz és a történelem [. . .]. A viktoriánus kor a nagy férfiak nagy tettei által határozta meg és a kulturális fejlődés közegébe helyezte el önmagát” (13). Ez az a közeg, amelyet Woolf „egyhangú érendként” ír le, és amely ellenében Woolf több helyen is a „névtelenek” életének lejegyzését javasolja. A *Saját szobában* arra biztatja a beszélő Mary Carmichealt, a fiktív írónőt, hogy „[e]zt az összes, tökéletesen névtelen életet is le kell jegyezned”: azokét, akiknek az élete a háztartásban és a gyereknevelésben oldódott fel, azon túl pedig „[n]em maradt semmi. Elenyészett minden. Nincs életrajz, nincs történelemkönyv, mely egyetlen szóval is emlékezzék rá.” (126). A névtelenek Woolfnál – a Nagy Emberek (azaz Férfiak) tökéletes (a)szimmetrikus párjaként – kivétel nélkül nők, mint ahogy „A névtelenek élete” című esszéjében is, amelyben olyan tizennyolcadik és tizenkilencedik századi írónőknek állít emléket, akikről az irodalomtörténet elfeledkezett: Ann Taylornak, Maria Edgeworthnek és Laetitia Pilkingtonnak.

Nem véletlen, hogy azoknak az írónőknek az élete, akikről a „névtelenek életében” ír, időben egybeesik a *Flush* történeti idejével, mi több, még Miss Mitford is megjelenik mindkét szövegben. A *Saját szoba* egyik leggyakrabban idézett passzusa<sup>91</sup> ugyanis a tizennyolcadik és a tizenkilencedik század fordulójára, Jane Austen korára teszi az irodalmi paradigmaváltást, amelynek következtében megszűnt az irodalom egy- (azaz férfi-)hangúsága. A woolfi logika szerint azonban irodalom és történelem éppen a tények és a fikció határainak bizonytalan mivolta miatt nem különül el élesen, ami a műfajok radikális újragondolását is jelenthetné, ugyanakkor részben egyetértek azon kritikusok érvelésével, akik azt állítják, hogy „Woolf magáévá tette elődeinek, többek között apjának, Leslie Stephennek a legfontosabb témáit”, minek következtében „nem teremtett új életrajzi trendeket, hanem csak átformálta a régiakat” (Atkinson 252–53). Bár ez a belátás „A névtelenek élete” című esszéjére vonatkozik, ki lehet terjeszteni a *Flushra* is, amely kétségtelenül betartja az életrajz legalapvetőbb műfaji szabályait, azaz a műfaj által lehetővé tett beszédmódot, hiszen mint Leigh Gilmore – az önéletrajzzal kapcsolatban, de minden műfajra érvényesen – megfogalmazza, a műfaji kötöttségek nem mások, mint „a nyelv által teremtett és

<sup>91</sup> „Így a tizennyolcadik század végére olyan változás állt elő, melyet, ha újra/átírnám a történelmet, sokkal részletesebben írnék le, és sokkal jelentősebbnek tartanék, mint a keresztes hadjáratokat vagy a rózsák háborúját. A középosztálybeli nő írni kezdett (92 – a dőlt betűs saját fordítás). Az idézet itt is releváns; részletes értelmezését ld. Séllei, *Mért félünk?* 45–47.

rendelkezésre bocsátott szabályok gyűjteménye, melyek megelőlegezik, mi több, meg is határozzák a kifejezés történeti módjait. Más szóval, amikor egy író az önéletrajz műfaját választja, akkor a stílus retorikája korlátozza, de egyúttal eszközökkel is szolgál számára” (42).

Woolf azonban a *Flush*ban – éppen azért, mert számára az életrajz tényszerűségének és a fikciónak a viszonya nem egyértelmű – valóban újraértelmezi a műfaji kötöttségeket (vagy a „stílus retorikáját”), és újítása nem merül ki annyiban, hogy bizonyos tényeket „átír”, mint a már említett esetekben. Ebben a kontextusban lehet elhelyezni a szöveg kettős retorikai kezdetét (vagy eredetét) is. Azáltal, hogy egy kissé „roncsolt” Austen-intertextussal indítja a szöveget, az alcím szerint „életrajz”-nak szánt szöveget belehelyezi abba az irodalmi hagyományba és beszédmódba, amelynek a kimondva-kimondatlanul „kéthangúvá” válását (a női hang megjelenését) Jane Austen korához lehet kötni. Az austeni kezdő mondat ugyanakkor szinte észrevétlenül vezet át a tudományos értekező prózához, mely viszont – a fikcióval ellentétben – objektívan és racionálisan hivatott működni, majd azt is elvezetve önmaga diszkurzív határáig, a két beszédmódot egymásba omlasztja. Követi tehát a műfaji szabályokat, de minduntalan át is lépi azok határait, és ilyen szempontból úgy vélem, a *Flush* jellegzetes harmincas évekbeli szöveg, amely visszatér a hagyományos műfajokhoz, intertextuálisan reflektál rájuk, de át is írja őket.

Ha a *Flush*nak mind Strachey, mind a Strachey által is átírt viktoriánus életrajz az előképe, akkor a szöveg egyik leginkább transzgresszív és a paródia alapját adó eleme természetesen maga az életrajz tárgya: Flush, a spániel. Strachey csak a testekre nem emlékeztető, az emlékezés és emlékműállítás gesztusa által eltorzult viaszfigurákat fejtette le és próbálta meg az alakokat a lerakódások nélkül szemlélni, de alapvetően nem változtatott azon a paradigmán, hogy kik azok, akiről a viktoriánus korban életrajzokat írtak, és azok az életrajzok miképpen íródnak bele a diszkurzív mezőbe, és járulnak hozzá az angol történelem, s ekként az angolság fogalmának létrejöttéhez. Nemcsak a három férfialak, de még Florence Nightingale is beleillett a Carlyle-i történelemfelfogásba, hiszen ez utóbbi is tökéletesen beleíródott mind a háború heroikusságának maskulin diszkurzusába, mind pedig a viktoriánus nőiesség kódjaiba (mindaddig, amíg Strachey újra nem írta alakját). Woolf azonban, miközben retorikailag a viktoriánus életrajzra mint műfajra és mint a stílus retorikájára hagyatkozik, a kutya Flush figurája révén alapvetően kérdőjelezi meg a

műfaj viktoriánus implikációit, melyeknek egyik legfontosabb eleme a verbális emlékműállítás, egyfajta – Jan Assmann kifejezésével – textuális koherencia, melynek révén hermeneutikai kapcsolatba lépünk a múlttal. Woolf szövegében viszont az életrajz tárgya egy kutya, „aki” a legkevésbé sem felel meg a Carlyle-i Nagy Férfiú fogalmának, és még akkor is problematikus, ha azt is tudjuk, Lord Byron szó szerint is emlékművet: szobrot állíttatott egyik kedvenc újfundlandijának, Boatswainnek arisztokrata otthonának, Newstead Abbeynek a kertjében. Byront viszont épp elég különnek tartják ahhoz, hogy nála ez jóformán természetes legyen.

Woolf esetében viszont felmerül a kérdés, hogy miért a kutyát választotta tárgyául. Ha a viktoriánus életrajzot akarta volna újraírni, akkor választhatott volna olyan központi alakot, akinek a szemszögéből elmesélve a Barrett–Browning-történetet, szintén a Nagy Férfiúk Nagy Tetteinek az ellenpontja jött volna létre: ha például Elizabeth Barrett cselédjének, Lily Wilsonnak a szemszögéből írja meg a szöveget.<sup>92</sup> Mint Anna Snaith felhívja rá a figyelmet, Woolf szövegében Wilson története, aki „jellegzetes képviselője a történelem hatalmas hadseregnyi kifürkészhetetlen, szinte-szótlan, szinte-láthatatlan cselédlányainak” (*Flush* 109),<sup>93</sup> egy jegyzetbe, a szöveg kimondatlan rétegébe kerül: „Flush a Barrett–Browning-levelek ki nem mondottja, Wilson a *Flush* ki nem mondottja [. . .]. A jegyzet, akárcsak a cselédek terei, egyszerre jelzi a szöveg túlfolyását, excesszusát és ki nem mondottját” (Snaith, „Of Fanciers” 620). Továbbvive a metaforát és a gondolatot, a jegyzetbe mint a szöveg „alagsorába” utalt Wilson története azért is meglepő, mert a jegyzet éppen olyannak írja le Wilson életét, mint aminek a megírására a *Saját szoba* beszélője biztatja a fiktív írónőt: „Lily Wilson élete fölöttébb homályos, s ennek folytán valósággal kivívja az életrajzíró figyelmét” (122). Az angol szövegben ugyanaz a szó szerepel („obscure”), amit mind a *Saját szobában*, mind „A névtelenek élete” című esszében „névtelenek” fordítottak. Azaz Wilson éppen azoknak a jellegzetes képviselője, akiknek az életét Woolf több esszéje szerint is meg kell írni. És mégis, Wilsoné helyett egy kutya szemszögéből olvassuk történetet, amely a viktoriánus életrajz, az austeni etikettregény, a tudományos értekező próza többszörösen parodisztikus és intertextuális újírása. Vajon miért?

<sup>92</sup> Ezt később megtette Margaret Forster a *Lady's Maid* című regényében (1990).

<sup>93</sup> Saját fordítás; angolul: „she was typical of the great army of her kind – the inscrutable, the all-but-silent, the all-but-invisible servant maids of history” – az oldalszám az angol kiadásra vonatkozik. A fordításban: „Wilson kétségtelenül a szobalányok történelmének lehallgatagabb, legkevésbé feltűnő, legzárkózottabb asszonya” (126).



## A viktoriánus (szoba)belső

A fenti kérdésre többféle választ lehet adni, köztük személyeset is: Woolf igen ambivalens kapcsolatban állt a cselédekkel. Míg anyja számára természetes volt ez a hierarchikus viszony, és „tudott bánni” velük, Woolf, bár egész életében cselédekkel volt körülvéve, és ők biztosították számára a mindennapi létezés fizikai feltételeit, összetett – a vágyakozást, a dühöt és a lelkiismeretfurdalást vegyítő – viszonyban állt a cselédekkel, ami átszivárgott írásaiba, az írásai által teremtett cselédfigurákba is (v.ö.: Alison Light monográfiája: *Mrs. Woolf and Her Servants*). Az ő számára – éppen a hatalmi és hierarchikus viszonyok nem magától értetődő mivolta miatt – a cselédeknek mint alárendelteknek a pozíciója nem maradhatott magától értetődő. Wilson kiírása a szövegből – pontosabban az „alagsorba”, a cseléd helyére, a jegyzetbe való utalása – akár ennek fényében is értelmezhető: ott is van a szövegben, és nincs is, mintha teret követelne magának, mintha a tudattalan legalább a szöveg margóján, a jegyzetekben a felszínre törne. Ez sokkal összetettebb viszonyt tükröz annál a sokszor hangoztatott véleménynél, hogy Woolf érzéketlen volt az osztályviszonyokra és az abból fakadó hierarchiára. De az is igaz, hogy mégsem Wilson a Barrett–Browning-történet központi figurája, noha jó alkalom kínálkozott volna, hogy Woolf megírja az egyik „névtelen” életét, a klasszikus viktoriánus életrajz radikális újraírásaként.

A kutya felől is megközelíthetjük a kérdést, hogy miért éppen ő a középponti alakja ennek a szövegnek, és ebből az irányból is többféle válasz kínálkozik. Kétségtelen, hogy Woolf nagy kutyabarát volt, és a kutyákhoz fűződő kapcsolata közel sem volt olyan ambivalens, mint a cselédekhez való viszonya.<sup>94</sup> Az, hogy Woolf kedvelte a kutyákat, természetesen nem igazi válasz a kérdésre, viszont továbbvezet ahhoz, hogy a szöveg miként és milyen narratív módszerekkel jeleníti meg a „főszereplő” Flusht, és hogy ennek a narratív megoldásnak milyen következményei vannak. Bár a szövegben többféle elbeszélői technika van jelen, én mostanáig azokat a bevezető részeket elemeztem, amelyekben a narrátor nem azt a pozíciót veszi fel, amely azt a bizonyos, Woolf által nem kedvelt különös „bájt” kölcsönzi a szövegnek, ami a kutya szem- (vagy orr-)szöge, hanem a szöveg retorikáját, intertextuális utalásait és stilisztikai megoldásait, valamint az azokkal sokszor összefüggő

<sup>94</sup> Woolf ugyanakkor sosem jutott el odáig, mint Emily Brontë, aki az egyetlen iskolában, ahol tanított, azt mondta, jobban kedveli a kutyát, mint a diákokat.

kultúrtörténeti utalásokat megteremtő és azokra ugyanakkor reflektáló narrátor által uralt szövegrészeket.

A narrátor fent elmezett, kettős retorikára alapuló, az egyes rendszereken belül adottnak vett igazságokra építő, de más kontextusba helyezve összeomló logikáját és érvrendszerét tovább destabilizálja a szöveg „másik” hangja, a kutya nézőpontja. Woolf a saját modernista narrációs technikáját a kutyára alkalmazva használja arra, hogy kibillentse a viktoriánus életrajzot és a viktoriánus kulturális teret az adottnak vett megkérdőjelezhetetlenségből. Ekképp lehetséges, hogy a szöveg paradox módon egyszerre reflektál a húszas évek trilógiájára és a mindentudó narrátorra épülő viktoriánus szövegek „bizonyosságára”. De éppen ez a két (illetve a kutyai perspektívát harmadik elemnek tekintve: három), ráadásul összeegyeztethetetlennek tűnő narratív elem hozza létre azt a perspektívát is, amelyből egyszerre válik lehetővé az azonosság és különbözőség, a belehelyezkedés és a kívülállás, a viktoriánus kulturális szövetben való *elmerülés* és kritikai és kritikus *távolmaradás*. És mindezt a vicc, az ártatlan bájoság, az Elizabeth Barrett és Flush vizuális (és egyben szociális) hasonlóságából és különbségéből fakadó megjelenítés és az ezekre rendszeresen reflektáló humoros narratori hang (valamint az „életrajz” első kiadásában a kutya és gazdasszonya kísérteties módon hasonló – és persze egyúttal különböző – képeiből is fakadó humor) leplezi el, mint kettejük első találkozásakor:

Most látta először szemtől szemben Flusht. Flush most látta először szemtől szemben a kereveten fekvő hölgyet.

Mindketten meglepődtek. Miss Barrett arcát hosszú hajfonatok keretezték: nagy szeme élénken csillogott; ajka mosolygott. Flush pofáját lompos fülek keretezték; az ő szeme is nagy volt és élénk: a szája is nagy volt. Hasonlítottak egymásra. Szemügyre vették egymást, s mindegyikük azt gondolta: „Lám, ott vagyok én!” – aztán: „Milyen különbség!” A lány arcán a napfénytől, levegőtől, tágas terektől elzárt betegek fáradt sápadtsága. A kutya pofája: egészséget és ösztönös erőt sugárzó vöröses, nyers állatpofa. Különválasztva, elhatárolva egymástól, s mégis ugyanegy malom garatjába vetve: ki tudja, nem arra rendeltettek-e, hogy kölcsönösen kiegészítve egymást, kölcsönösen beteljesítsék, ami a másikban még csak titkon szunnyadt? Hogy sóvárgott minderre a lány; de ő, Flush: nem, ő nem! Kettejük között ott tátongott az a legmélyebb szakadék, mely élőt élőtől elválaszthat. A lány tudott beszélni; a

kutya néma volt. A lány nő volt, ember volt; Flush kutya<sup>95</sup>. Így méregették egymást, közvetlen közelből és végtelen messzeségből. De Flush egyetlen ugrással a kereveten termett, ahol ezután állandó helye lesz: a paplanra, Miss Barrett lábához. (21)<sup>96</sup>

A kutyának ebből az ember(i)hez hasonló, de egyben hangsúlyosan defamiliarizált látásmódjából eredően láthatóvá válnak a viktoriánus kor szó szerinti és elvont értelemben vett építményei, ezek különféle rétegei, olykor tabui, illetve felnyílnak azok a diszkurzusrendszerek is, melyek létrehozzák magát a viktoriánus építményrendszert. Flush mint narratív elem, mint figura a „maga” látásmódjával lehetőséget ad arra – akárcsak Orlando képzeletbeli, négyszáz éven átívelő élete –, hogy az olvasó újralátogassa azokat a kulturális helyeket és tereket, amelyek a viktoriánus kor pilléreit képezik. A szöveg, miközben reprodukálja a (viktoriánus) életrajznak az olvasót a tényekről meggyőző teljes paratextuális eszköztárát (képeket Elizabeth Barretről, Miss Mitfordról, „Flush”-ról, Vanessa által készített rajzokat a különféle terekről; jegyzetekkel és forrásmegjelöléssel van ellátva<sup>97</sup>), bejárja a viktoriánus kultúra legfontosabb tereit: Miss Mitfordéknál a „kellemes (vagy legalábbis kellemesnek látszó) vidéki életet”, a jellegzetesnek leírt, így szinte mitikussá váló lakásbelső domesztikus terét és a városi nyilvános tereket is, az utcát, majd pedig mindennek ellentétéként a szabadságot megtestesítő itáliai városokat.

Ennek a kettős, egyaránt antropomorf és kutyai, defamiliarizált látószögnek a szöveg intertextuális narrációjára és elfedő beszédmódjára is reflektáló (ezeket szó szerint is tükröző) példája az, ahogy Flush belép a nagyvárosi emberi világba, annak is a legszilárdabbnak tekintett építményébe, a Viktória korabeli Wimpole Street<sup>98</sup> 50. szám alatti házába, a hírhedt Mr. Barrett otthonába. Ez az első alkalom, amikor Flush perspektívájából olvassuk a szöveg tereit. Mivel a szöveg csakis nyelvisége révén

<sup>95</sup> A fordításban pontosan: „Flush csak kutya”. Mivel a „csak” éppen a tökéletes (a)szimmetriában megnyilvánuló azonosságot és különbséget mossa alá, a kutyát alsóbbrendűnek feltüntetve, az idézetből a „csak” szót elhagytam.

<sup>96</sup> Az első angol kiadás a kettejük közti hasonlóságot és a különbséget két hasonló beállítású képpárral is kiemeli: Flush/Pinker és Elizabeth Barrett kísértetiesen hasonlóan beállított képeivel.

<sup>97</sup> Nem minden kiadás használja fel mindezt: a leggazdagabban az első angol kiadás (Hogarth Press, 1933) használja ezeket az eszközöket, de az első amerikai kiadás is megtart az angol kiadás tíz illusztrációjából hetet, igaz, Vanessa Bell négy rajzát nem a szövegbe illeszti be, hanem az első és hátsó borító négy belső oldalára teszi (az angol kiadásban: „Miss Mitford sétálni megy Flushsal [a 16. oldallal szemben]; „A hátsó hálószoba” [a 28. oldallal szemben]; „A Casa Guidiban” [a 112. oldallal szemben]; „»Flush szundikált, a kofaasszony kötögetett« [a 145. oldallal szemben]).

<sup>98</sup> Az utca tekintélyességébe beleszűrődik egy másik irodalmi szöveg is: G.B. Shaw *Pygmalion*-jában Henry Higginsnek is itt van a lakása.

létezik, Flush nézőpontja elkerülhetetlenül antropomorf, ez azonban – egyetértve Craig Smith-szel – nem egyenlő valamiféle szentimentalizmussal (351). Épp ellenkezőleg, Smith amellet érvel, hogy Woolf narrátorának a kutya tudatába való helyezkedését és ennek a nézőpontnak a hiteles közvetítését a legújabb etológiai kutatások is alátámasztják (353). Flush a maga másságával, ugyanakkor igen éles érzékelési készségeivel tökéletes defamiliarizált szem- (avagy elsősorban orr-)szöveget kínál ahhoz, hogy megkettőzze az ironikus távolságot tartó austeni narrátor funkcióját: ez esetben ugyanis nemcsak a narrátor tart távolságot a diegetikus világtól, hanem az is (Flush), akinek a tudatán átszüremlő tapasztalatokat közvetíti, és aki ráadásul – nem tudván beszélni – mindig is közvetített marad a szövegben, de úgy, hogy kutyai látószöge révén az ő szemével és feltételezett fogalmaival közvetített világlátás egy, a narrátoréhoz képest is defamiliarizáltabb diszkurzust hoz létre. Ennek révén pedig nem csak arra képes a szöveg, hogy kimozdítsa sarkaiból által a viktoriánus kultúra sarkkövének tekintett Wimpole Street-i ház alapvető működési rendjének a „normalitását”, hanem arra is, hogy Flush révén kiszimatolja egy olyan kultúrának a mélyrétegeit, mely mindent megtesz azért, hogy el- és lefedje magát, amelyben semmi sem lehet önazonos, amely fedőrétegeket és fedőtörténeteket talál ki és talál fel (avagy talál fel), miközben ezt a sokszoros rétegzettségű, szó szerinti és elvont értelemben is gazdag kultúrát próbálja elemeire szedni.

Mr. Barrett házába belépve Flusht „valósággal elborították a benyomások. Eddig a napig csupán egyetlen házba tette be a lábát: a Three Miles Cross-i szegényes hajlékba. Ott pedig a polcok üresek, a szőnyegek rojtosak, a karosszékek kopottak voltak. Itt viszont semmi nem volt sem üres, sem rojtos, sem kopott. Flush ezt az első szempillantásban észrevette.” (16–17) A ház belsejét leíró szöveg retorikája, a felsorolás megállíthatatlanul hömpölygő sodrása szimulálja azt a tapasztalatot, ahogy a kutyát elárasztják az érzéki benyomások:

Flusht azonban, amint Miss Mitford nyomában ügetett, míg Miss Mitford a lakájt követte, sokkal jobban elkápráztatta, amit szagolt, mint az, amit látott. A lépcsőház tűzhelynyílásából a frissen süttöt ürühús, a zsírral locsolgatott vadhús és a lassú tűzön fővő húsleves meleg gőzei hullámzottak elő – majdnem olyan elbűvölő illatok, mint amilyen varázslatos maga e táplálék a Kerehappoch sültjeinek és vagdalt húsainak sovány páráihoz szokott cimpáknak. Ez étkek aromáihoz másfajták is keveredtek, szép sorjában:

cédrusé, szantálfáé, hím és nöstény testeké, inasoké és szobalányoké, kabátoké és nadrágoké, krinolinoké és mantilláké, csipke- és bársonyfüggönyöké, szénporé, ködé, boré, szivaré. Ahogy egy-egy szobán áthaladtak – ebédlőn, szalonon, könyvtáron, hálón –, mindegyik lehelt egy-egy ízt abba az illatgomolyba, melyet Flush kíváncsian szimatolt, míg lassan rakosgatta egymás elé apró lábait, élvezve, hogyan süppednek bele a vastag gyapjába, hogyan simogatja, becézi, ölelgeti őket, hogyan borul össze fölöttük a dús szőnyeg. (17–18)

A kutya perspektíváját felöltő narrátor csak rögzíti ezt a benyomásáradatot, nem kommentálja, nem magyarázza, nem elemzi, azonban a belépéskor, ezzel párhuzamosan, megjelenik az emberi perspektíva is, amelyről nem lehet eldönteni, hogy Miss Mitfordé vagy a narrátoré. Látszólag ez a szövegrész is hasonló szerkezetű, mint a Flush szagélmény-orgiájába belehelyezkedő rész, az emberi perspektíva azonban burkoltan magyarázza is azt, amit mind a kutya, mind az ember gazdagságnak érzékel: az egyik szaglás, a másik látás útján:

A ház ura, Mr. Barrett gazdag kereskedő volt: egy sereg fiút és leányt nemzett, s körülbelül ugyanannyi cselédet tartott. Lakását az utolsó harminc esztendő ízlése szerint rendezte be, némi keleties árnyalattal; a keleties rokonszenvének hódolt, amikor Shropshire-ban kastélyt építtetett, csupán azért, hogy telerakja a mór építészet kupoláival és félholdjaival. Ilyesféle eredetieskedést a Wimpole Streeten soha nem tűrtek volna, azt azonban könnyen elképzelhetjük, hogy a magas, komor szobákban minduntalan török díványokba és mahagóniszobrokba botlott a tekintet; a csavart lábakon nyugvó asztalokon filigránok díszlelegtek, a borvörös falakon fegyverek függtek, kardok és török; a fülkékben kelet-indiai tartózkodása alatt szerzett különös tárgyak lapultak, s a parkettot süppedős, értékes szőnyegek borították. (17)

A két, egymással párhuzamos, emberi és kutyai perspektívából közvetített leírásra egyaránt jellemző a felsorolás szó szerint is „tárgy”-szerű burjánzása, túlfolyása – a „túlság”. A tárgyszerű, egymás mellé rendelt felsorolás azonban igen összetett ok-okozati viszonyokat rejt magában, melyek viszont éppen ennek gazdagságnak, a viktoriánus szobabelsőnek a viktoriánus társadalomban és kultúrában

való bennefoglaltságára mutat rá. A London belvárosában, a Westminster negyedben található ház szimbolikusan nemcsak London közepét jelenti, még csak nem is Angliáét, hanem a brit birodalomét, amelynek teljes gyarmati kelléktára, minden formában megtalálható ezekben a leírásokban. Míg Flush csak az illatát érzi ennek a bőségnek: a fővő ételekét is, de a gyarmatbirodalomból eredő tárgyak (szantál, mahagóni) illatát is, addig az emberi szem megkülönbözteti a tárgyakat is, melyek egymásnak ellentmondó szimbolikus jelentésrendszert alkotnak. Miközben a szobabelső – mind a kutya, mind az ember szempontjából – egyik legmeghatározóbb darabja a mélyen süppedő szőnyeg, amely embernek-állatnak egyformán a kényelmet és a komfortot jelenti, a falon ott sorakoznak az ellenkező jelentést sugalló tárgyak: a gazdagság gyarmati eredetébe kódolt erőszak szimbolikus jelei, a fegyverek, kardok és török, amelyeknek a fenyegető jelenlétét aligha tudják ellensúlyozni az asztalokon álló „filigránok”, amelyek, nem mellékesen szintén a gyarmati képzeletet megragadva kerültek ebbe a polgári belső térbe. Ez a belső tér azonban, amely a brit birodalom gyarmatosításaiból származó gazdagságának az eredményét mutatja, végső soron nem akar tudni önmaga eredetéről, és nem is vallja be teljes mértékben, az angol szöveg ugyanis nyilvánvalóbban fogalmaz: „curious objects brought from his East Indian property stood in recesses” (*Flush* 17), azaz: ha nem tudnánk is a Barrett-életrajzból, a szövegből is egyértelmű, hogy Mr. Barrett vagyona kelet-indiai *birtokának* bevételeiből, nem pedig egyszerű „tartózkodásaiból” származik, ahogy a fordítás fogalmaz. Ezeket az egyértelműen és közvetlenül a saját gyarmatbirtokához köthető tárgyakat azonban a szobabelső eldugott beszögelléseibe rejti el: ott is vannak, de nincsenek is, nem lehet őket láthatatlanná tenni, de igazából értelmezni sem. Az angol szöveg jelzője ráadásul még érdekesebb viszonyrendszert tesz lehetővé: a „curious” szó egyszerre jelenti az „érdekes”-et, a „furcsá”-t, de ugyanakkor a „kíváncsi”-t, az „érdeklődő”-t is, azaz mintha az idekerült, ebben a kontextusban idegennek, furcsának, érdekesnek – értelmezhetetlennek – tűnő tárgyak maguk is rácsodálkoznának, rákérdéznének az idekerülésükre, az ittlétükre, arra a tárgyi-társadalmi-kulturális kontextusra, amelybe belekerültek, miközben a falmélyedésekben egyúttal ki is vannak belőle zárva.

Ezek az értelmezhetetlen, idegen tárgyak épp annyira a viktoriánus társadalom és kultúra be nem vallott másikját és ki-nem-mondottját testesítik meg, mint az, hogy a szöveg a lábjegyzetbe utalja Wilson-t, a cselédet, és mint ahogy az is, hogy itt, a metropolisz kellős közepén ezek a túlságok a racionális – nyugati – ellenőrzés

fennhatósága alá esnek. Hiába tanúskodik itt is minden a „keleties fantáziáról”, a világbirodalom központjában ezt nem lehet nyilvánvalóan és láthatóan szabadjára engedni, tárgyasítani: Mr. Barrett is Shropshire-ben, vidéken, a gazdasági-politikai központtól eltávolítva építette fel a maga – vagyona eredetét vizuálisan sem tagadó – házat mór építészeti stílusban (ezáltal az „ártatlan vidéket” is belevonva a koloniális diszkurzusba, és a *Felvonások között*ben is látni fogjuk, hogy a „kellemes vidéki élet” sem mentes a birodalmiságtól), mint ahogy a „keleties fantázia” Angliában fellelhető hasonló építményei közül a legnagyobb és talán legtúlzóbb építményt, a Királyi Pavilont sem Londonban, hanem szigetország lévén, a perifériát jelentő helyen, a tengerparton építették fel: Brightonban.

Ez utóbbi helyszín azért is jelentéses, mert Allon White érvelése szerint a bahtyini értelemben vett karneválok helyszínei nem véletlenül lettek a tengerparti városok (Blackpool, Brighton, Scarborough), ugyanis a karnevál, mivel a mindennapokból való kilépést jelenti, nagy hangsúlyt fektetve a testi örömökre, akár olyan formában is, hogy elmosódnak a határok aközött, amit a mindennapi életben „normális”-nak és megengedhetetlennek tartunk, hiszen a karnevál maga a kilépés, még ha csak rövid időre is, a fegyelmezett polgári etikettből és morálból, s ekként transzgresszió és „túlság” egyszerre, a karneválnak a fizikai helyszíne is távol kellett, hogy legyen a mindennapok polgári normalitását – elfojtásait – jelképező városoktól, amelyek viszont, épp ezért, a burzsoá neurózis helyszíneivé váltak (v.ö.: Allon White 157–70). Az elfojtás – a gyarmati-polgári neurózis – ilyen szimptomatikus példájának lehet tekinteni a beszögellésekbe elbújtatott, furcsa-rákérdező tárgyakat is, de Mr. Barrett „keleties”, s ekként szexuális konnotációktól sem mentes fantáziájának teljes kibontakozását megjelenítő és egyben lehetővé tevő shropshire-i, mór stílusú házat, amelyet „természetesen” csak a birodalom központjától eltávolítva (a psziché struktúrájában elfojtva, tudni nem akarva róla, a nyilvános rétegben láthatatlanná téve) lehet teljes egészében és pompájában, excesszív burjánzásában megépíteni és megélni-belakni.

De mint minden elfojtás, ez sem működhet teljesen, hiszen az egyébként decens szobabelsőben ott vannak, még ha nem is összefüggéseikben, még ha nem is koherensen, még ha nem is egységes szerkezetben, a „keleties fantázia” tünetei. Akárcsak az elszólások, az álmok vagy a viccek (mint *Flush*), azt jelzik: az elfojtás nem lehet teljes, a tudattalan mindig a felszínre tör, és minél jobban el akarjuk fedni, le akarjuk takarni, annál inkább megbontják a felszínt, még ha mi magunk akár észre

sem vesszük ezeket a hasadásokat. Ilyen hasadások ezek a furcsa tárgyak, de a keleti fantázia kiteljesítése mögött meghúzódó elkerülhetelen erőszakra utaló fegyverek is, amelyeknek a létét (kifüggesztését) akár természetesnek is tarthatnánk egy szobában, azonban épp az adottnak vételük a tünete annak, hogy természetesnek tartjuk a fegyverek által szimbolizált erőszakot. Márpedig az erőszak, az elfojtás, az erőszakos elfojtás nemcsak a gyarmati kontextusról szól ebben a viktoriánus szobabelsőben, hanem az apa mint zsarnok *pater familias* lánya fölötti hatalmáról is, amelyet megpróbál ugyan a kényeztetés és a kényelem netovábbjaként álcázott puha, mindenféle drapériával és szőnyeggel lefedett felszínnel „palástolni” (milyen sokatmondó metafora), a török és kardok azonban állandó és elmaradhatatlan mementóként szolgálnak, és figyelmeztetnek a polgári (szoba)belső interszubjektív pszichikai dinamikájára, amit azonban – akárcsak az austeni etikettregényben – nem lehet közvetlenül kimondani, csakis sokszoros közvetítések, át- és kifordítások, fedőtörténetek révén.

Ilyen sokrétegű és sokféle, egymással összetett összefüggésrendszerben álló elemet tartalmazó fedőtörténetbe ereszkedik alá Flush a maga kiélezett, érzékeny szimatával, amikor megérkezik a viktoriánus kultúra szinte mitikussá, kultikussá növelt házába, Mr. Barrett családjához. Nem véletlen, hogy teljesen megzavarodik, és nemcsak a gazdagság közvetlen jelölőinek túlburjánzása miatt, hanem a jelek, jelölők értelmezhetetlensége miatt is. Flush szinte ugyanúgy csodálkozik rá erre a rétegzett és idegen világra, amelybe akaratán kívül és kívülről rángatták bele, mint a bemélyedésekben lévő kis figurák. Nem tehet mást, mint hogy ő kezdi el a maga szemszögéből értelmezni ezt a számára idegen világot, s teszi – a saját „más” szemszöge miatt – defamiliarizálttá azt, ami a polgári normalitás ideáltípusává mitizálódik. Miss Barrett szobájába belépve

sötét volt: minden ezt bizonyítja. A fényt már amúgy is megszűrte egy zöld damasztfüggöny, nyáron meg még jobban elhomályosította az ablakközben kúszó és virító borostyán, bükköny, szulák és sarkantyúvirág. Flush először semmit nem tudott kivenni ebben a zöldes derengésben, kivéve öt titokzatosan világító fehér gömböt a magasban libegve; de megint csak elborították az illatok. Képzeljünk el egy régészt, aki fokról fokra mind lejjebb ereszkedik valaminő síremlékben, s végül gombákkal teli, nyirkosan agyagos kriptába ér, hol a levegőben a romok és a rothadás csípős doha úszik, s hol a félig



homályba merült márvány mellszobrok rejtelmesen csillognak, és mintha elszabadultan lebegnének; képzeljük el, mit érezhet az a föld alatti kutató, amint csak tétova árnyakat lát lámpája remegő fényénél, melyet ide-oda rebbent, forgat és imbolygat találmra vizsgálódó tekintetének szeszélye szerint; képzeljük el ezt az utat egy romváros boltívei és alapépítményei között, s fogalmat alkothatunk az érzelmeknek arról a zűrzavarváról, mely Flush idegeiben kavargott, mikor először lépett be a Wimpole Street betegszobájába, és először érezte meg a kölnivíz illatát. (18)

Azon túl, hogy ebben a passzusban, mely egy szinte megállíthatatlanul hömpölygő, de ezúttal nem tárgyyszerű felsorolásra, hanem egy ciklikusan ismétlődő, alárendeléses szerkezetű összetett mondatra épül, részben a mondat stílusából és az ismétlődő retorikai szerkezetből adódóan ismét „túltság” keletkezik, amely a kutyának az idegen elemekben való elmerülését jelzi, érdemes figyelmet fordítani ennek a tapasztalatnak a metaforikus kifejezőire is. Flush régésszé válik ebben a szövegrészben, akinek az a hivatása, hogy a betemetett, elfedett, elsüllyedt emlékeket kiássa, felszínre hozza, mi több, értelmezze. Az archeológus tehát alapértelmezésben olyan valaki, aki hermeneutikai kapcsolatot létesít egy elfeledett, de elsüllyedt mivoltában is valamilyen formában mindig is jelen lévő múlttal. Nem véletlen, hogy Freud többször is az archeológiához hasonlította a pszichoanalitikus munkáját, annak minden elemével együtt.

Hasonlóképpen működik ez a szövegrész is, amennyiben a viktoriánus kultúra rétegzettségét és a (fedő)rétegek funkcióját metaforizálja. Bár látszólag csak a woolfi elmésség egyik példája a leírás, de maga az elmésség (vagy a tizenharmadik századi „wit”-fogalomra is utalva, talán inkább: elméncség) sem ártatlan. Woolf itt alkalmazott módszere megidézi azt a mikroszkóp alatti kinagyítást, amelyet a *Gulliver utazásainak* második helyszínén, az óriások földjén, Brobdingnagben tapasztal Gulliver, amikor például az emberi test elvileg egyik legvonzóbb részét, a női mellet közelről szemlélve elborzad tőle. Hasonló Woolf módszere is: a kölni illatát defamiliarizálja olyan módon, hogy rétegeire bontja, mégpedig a kutya kifinomult és kölnihez nem szokott orrának megfelelően (aminek megvan az a profán párhuzama is, hogy a kölnik illatát a szakértők valóban rétegekben elemzik: fejillatra, szívillatra és alapillatra bontva), azonban ha a kölni funkciójának azt tekintjük, hogy elfedje azt, amit kellemetlennek vagy bevallhatatlannak találunk, akkor a kölni maga

is egyfajta elfedés és fedőtörténet. De hiába a kölni, a kutya orra alatti mikroszkopikus nagyításban még az sem tudja elfedni sem önmaga – legtöbbször valami állati szaganyagból és a szexuális figyelemfelkeltés céljából előállított – rétegeit, sem az alatta lévő mélyréteget, amely ebben az esetben a korhadó-rothadó-elfedendő-elfedett, de a kutya-archeológus által felszínre hozott és értelmezett múlt, többek között magának a kölninek is a múltja, amely az angol kultúrában, éppen a „keleties fantázia” eredménye lévén, szintén a koloniális „kaland” eredménye, mint azt már Pope (a másik „elménc”) is, a maga intertextuális, és saját korát kifigurázó eposzparódiájában szó szerint és elvont értelemben is az olvasók orra alá dörgöli, amikor a *Fürtrablás*ban felsorolja, Belinda szépségét hány földrész szolgálja ki mindenféle pompó és illat formájában. Ennek révén viszont természetesen nemcsak a gyarmatosítás folyamatában klasszikusan részt vevő férfiak részesei a kolonális kalandnak és az abból fakadó gazdagságnak (de a kulturális neurózisnak is), hanem a gazdagság által nyújtott kényelemből részesedő nők is, akármilyen ártatlannak tűnjenek is otthonaik legbelső szobájának mélyén, a látszólag kényeztető védettségben.

A kutya-archeológus kölniszakértő tehát igen érzékenyen szaglássza ki – és reflektál – a viktoriánus kultúra lefedettségére, elfojtásaira és fedőtörténeteire, és ennek része az is, hogy megpróbálja értelmezni azt az elfeledett-betemetett kulturális-történeti múltat, amelynek eredményeképp a jelen, ez esetben a viktoriánus kultúra tere létrejött. Ehhez azonban meg kell találni a kódokat, az értelmezési kereteket, másképp ugyanis meg sem lehet közelíteni egy ilyen hangsúlyosan mindent elfedő, mindent másnak mutató, semmit ki nem mondó, sokszoros közvetítéseket használó kultúrát. Az értelmezési keret kialakításának a folyamatán Flushnak mint fő hermeneutának is át kell esnie:

Némi forgolódás, kaparászás és szimatolás után Flushnak végre sikerült megkülönböztetnie néhány bútor körvonalait. Az ablak közelében sötétlő tömeg ruhásszekrény lehetett; mellette alighanem fiókos szekrény emelkedett; mint egy tóban, a szoba közepén valami asztalkához hasonlót látott, lapján rézszegéllyel, végül, bizonytalanul, fölmerült egy karosszék, meg egy asztal. *De mintha mindez furcsa álruhát öltött volna.* A ruhásszekrény tetején három fakó mellszobor virrasztott; a fiókos szekrényen könyvek sorakoztak; a polcok vörös posztó alá rejtőztek; az öltözőasztalka állványkoronát viselt, s az

állványokon, melyek az öltözőasztalkán silbakoltak, két újabb mellszobor silbakolt. *Itt semmi nem az volt, ami: itt minden más volt.* Még az ablak függönye sem egyszerű muszlinfüggöny, hanem valaminő festett anyag, mely kastélyt ábrázolt, rácskerítéssel, tömött fákkal s a fák között baktató paraszttal. S hogy a zűrzavar még teljesebb legyen, néhány tükör tette valószínűtlenebbé ezt a már önmagában is valószínűtlen világot, *öt költő öt mellszobra helyett tíz költő tíz mellszobrát*, két asztal helyett négy asztalt mutatva. (18–19 – kiemelések tőlem)

Ez a lefedett és elfedett, valószínűtlenül – nem véletlenül költőszobrok révén is – megsokszorozott világ pedig nem más, mint a kulturális közvetítéseknek a világa, részben az austeni szövegvilág a maga narratív technikájával, részben viszont az elkerülhetetlenül közvetített, mediatizált, sokszorosan visszatükrözött és visszatükröző teljes kulturális–irodalmi hagyomány, amelyből ijesztően nem lehet kilépni, ugyanakkor mégis értelmezni kell, és ki kell hozzá alakítani valamiféle viszonyulást, miközben a kulturális tükörbe nézés magát a tükörbe nézőt is visszatükrözi: „S a réműletek réműlete: Flush hirtelen egy kutyát pillantott meg, amint csillogó szemmel, lihegő nyelvvel, féloldalt állva, egyenesen rábámul a fal egy hasadékából. Flush rökönnyödve megtorpant. Flush eltelt félelemmel, és előrelépett” (19). S bár egyszerre rémisztő és vicces, félelmetes és túlzó ez a visszatükrözés (amelytől a két alkotói korszaka határán álló Woolf is megrémült talán), Flush (és a *Flush*) attól még – vagy annál inkább – nem kevesebbet vállal magára, mint hogy miközben a kutya látás- (de főleg szaglás-)módját alkalmazva ebből a defamiliarizált pozícióból ártatlanul-humorosan, de inkább „vicc”-esen végigvezeti az olvasót a viktoriánus kultúra terein és elfe(le)dett mélyrétegein, kialakítja egy olyan kritikai pozíció lehetőségét, mely egyszerre van tudatában a kultúra elkerülhetetlen közvetítettségének, medialisitásának, (öt, tíz, vagy végtelen számú, metaforikus értelemben vett „költő” általi) tükrözöttségének, de lehetőséget ad a távolságtartásra, az értelmezésre, a kulturális emlékezet értelmezés révén megvalósuló folyamatára is. A *Flush*, akármennyire ártatlannak tűnjön is, nem kevesebbet tesz, mint hogy feltárja a kulturális örökség lefedettségét és rétegzettségét, emlékeztet arra, hogy nem lehet fedőtörténetekkel lefedni a kulturális tudattalant vagy a tabuként kimondhatatlant, de arra is, hogy nem lehet kilépni a történelmi-kulturális-irodalmi diszkurzusrendszerből, egyrészt mert ezeket nem lehet jó viktoriánusok módjára szépen elválasztva

kategorizálni, másrészt pedig mert minden fogalmunk ennek a diszkurzivitásnak az eredménye. Nem lehet tehát kilépni belőle, nem lehet magunk mögött hagyni – legfeljebb újraértelmezni, új viszonyt kialakítani, még azon az áron is, ha az eredmény egy olyan „orrszög”, amelyből a legfinomabb kölni sem tűnik annyira illatosnak.

**Kulturális–narratív terek: *Az évek***

Annak a szövegnek, amelyet *Mrs. Dalloway*ként ismerünk, „Az órák” volt a munkacíme; annak pedig, amelyet *Az évekként* – „A Pargiter család”. Furcsa inverz logikájú párhuzam van a címváltoztatásokban: időegységről személynévre az egyik esetben, majd családnévről egy másik időegységre a másik esetben. S míg a modernista regény kisebb egységet jelöl meg a címében, legyen az a végleges változat vagy a munkacím, a harmicas évekbeli szöveg mind az időegységet, mind a nevet kitágítja: órákról évekre, személyről családra, jelezve a perspektíva tágulását, az egyes számról a többes számra, az „én”-ről a „mi”-re, az egy napot kitevő órákról a több korszakon átívelő évekre – még akkor is, ha a szöveg az első fejezet kivételével az egyes évek eseményeit is egy-egy napba sűriti bele. A két cím egymásnak megfelelő változatai ugyanakkor paradoxonokat fednek el: míg a *Mrs. Dalloway* egyik legfontosabb újító vonásának az *időkezelést* tartjuk, tehát a személynevet jelző cím ellenére azt, amit munkacím jelöl, addig *Az évek* esetében legalább olyan fontos a szöveg *családrege*ny mivolta, mint a szöveg elbeszélte idejének történeti kronológiája: az 1880 és a „jelen” közötti *évek*. A *Mrs. Dalloway* címadásában mintha éppen azt az elvontságot akarta volna kivédeni Woolf, amely a modernista trilógia egyik legjellemzőbb vonása, és amely miatt sokan és sokáig annyira éteri írónak tartották; *Az évek* esetében pedig mintha azt a „valóságban” gyökerező mimetikus realizmust akarná elkerülni a címváltás, amely viszont évtizedeken keresztül *ennek* a regénynek az értelmezésében volt uralkodó megállapítás.<sup>99</sup>

„A Pargiter család” cím egyértelműen abba a hagyományba illesztette volna bele a szöveget, amelyet maga Woolf vetett el a modernista próza manifesztumának is tekintett esszéiben, hiszen úgy tűnt volna, mintha többek között az azokban megnevezett egyik „ősellenség”, John Galsworthy *Forsythe Sagájának*<sup>100</sup> kissé

<sup>99</sup> T.E. Apter a témaválasztás miatt egyenesen azt állítja, hogy ezzel a szöveggel Woolf elveszítette „víziós” készségét (ami szerinte a modernista regényeket jellemezte), és beszűkült a művészete ([133] – ez a szöveget elemző fejezetnek is a címe: „Narrowing Vision” 133–49). Malcolm Bradbury pedig két igen egyszerű (és egyszerűsítő) jelzős szerkezettel írja le *Az éveket* és a *Felvonások közöttet*: „panoramikus történeti szándék” vezérli őket, de „sokkal kevésbé eredetiek” mint az előző regények (191). Erre a regényre vonatkoztatott általános, Bradbury által csak kikristályosított pozícióra szinte ellenreakcióként Linden Peach éppen az ellenkezőjét állítja: azt hogy *Az évek* tökéletesen beleillik „A modern próza” által kijelölt modernista regényparadigmába, és a *Jacob szobájával* állítja párhuzamba (169), ami az elbeszélői technika szempontjából szintén problematikus állításnak tűnik.

<sup>100</sup> A regényfolyam öt kötete 1906 és 1921 között jelent meg, folytatása, az *A Modern Comedy* pedig a húszas évek második felében.

megkészt követőjévé vált volna. De a családregény műfaja nemcsak a Woolfékat megelőző, általa edwardiánusnak nevezett generációt kísérti, hanem Woolf generációját is: a Woolffal jóformán egyidős Roger Martin du Gard<sup>101</sup> a woolfi életmű darabjaival párhuzamosan, 1920 és 1939 között adja ki a tizenkilencedik századi realizmus kései leszármazottjaként *A Thibault család* nyolc kötetét, Thomas Mann viszont szinte szimbolikusan, a viktoriánus korszakot lezáró évben, 1901-ben jelenteti meg a maga családregényét, *A Buddenbrook család*ot, mely nemcsak tematikusan jelenti a „családregény” végét – ahogy az alcím is jelzi: „Egy család alkonya”<sup>102</sup> – azaz a patriarchális regény széttöredését. Mann regénye ugyanis, miközben részben még beleillik a családregény paradigmájába, az utolsó Buddenbrook generáció, elsősorban Hanno alakjában azonban a jellegzetes manni és huszadik századi műfaj, a művészregény irányába való elmozdulást jelzi, miközben finom szimbolikája révén stilsztikailag is a modernizmus felé mutat.

A családregény a woolfi életmű, azon belül pedig a harmincas évek szempontjából azért is érdekes műfaj, mert ha *A világítótorony* a maga elégiatíváltában búcsú a maga vegytiszta-mitikus állapotában már nem működő viktoriánus családregénytől és családmódtól, amelyet Mr. és Mrs. Ramsay apa- és anyafigurája testesít meg, és egyúttal az androgün női művészalak (és női művészregény) megjelenését<sup>103</sup> is jelzi (azaz egyszerre a családregény vége és a művészregény létrejötte), akkor a harmincas években írt családregényt, *Az éveket* is érdemes a woolfi életművön belüli ezen összefüggés szempontjából is szemügyre venni. Egy olyan író esetében ugyanis, aki egyszer már szimbolikusan eltemette (vagy legalábbis problematizálta) a családregényt mint műfajt, aligha állja meg a helyét az az állítás, hogy éppen egy évtizeddel később publikált regényében reflektálatlanul visszatért ugyanahhoz a műfajhoz. Úgy vélem, *Az évek* műfaji szempontból ugyanúgy túlmutat önmagán, mint a viktoriánus életrajz paródiája *Flush*, és ugyanazt az alapállítást tűnik erősíteni, miszerint a harmincas években csak látszólagos a

<sup>101</sup> Martine du Gard 1881-ben született, Woolf 1882-ben.

<sup>102</sup> Eredeti címe: *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*.

<sup>103</sup> Ebben a módtólben nem nehéz felfedezni az önletrajzi elemet sem a szülőkben, sem pedig Lily Briscoe-ban mint Woolf-altergóban, amit alátámaszt a „Vázlat a múltól” szövege, amelyben Woolf nyilvánvalóvá teszi, hogy a szülei emléket akarta kiírni magából. Mr. Ramsay leírása lényegileg megfelel annak a képnek, amelyet apjáról fest a „Vázlat a múltól” című írásban, az anyja emlékével való viaskodást pedig explicit módon is *A világítótorony*hoz köti: „nagyon gyorsan írtam meg a könyvet, és amikor kész volt, akkor már békén hagyott anyám. Már nem hallom a hangját, már nem látom őt. Azt hiszem, azt tettem magammal, amit a pszichoanalitikusok tesznek betegekkel. Kifejezésre juttattam valamely nagyon régóta és nagyon mélyen átélt érzelmet. S azzal, hogy kifejeztem, meg is magyaráztam, és el is altattam.” („Vázlat” 47)

visszatérés a realista műfajokhoz, valójában reflektált visszatérésnek lehet tekinteni, ami mintha magában foglalná annak a belátását is, hogy nem lehet kilépni a diszkurzív-kulturális rendszerből valamiféle utópisztikus térbe, amelybe a művészregény képzeletben önmagát. Ahogy James Joyce művészfigurája, Stephen Dedalus megfogalmazza az 1916-os *Iffjúkori önarcképben*: „Ebben az országban, amikor az ember lelke megszületik, hálókát feszítenek ki, hogy hátráltassák röptét. Nemzetről, nyelvről, vallásról beszélsz nekem. Én pedig megpróbálok elrepülni ezek mellett a hálók mellett” (264). *Az évek* – bár részben maga is ugyanezekkel a kulturális terekkel küzd – nem *elrepülni* akar ezek mellett a hálók mellett, hanem ehelyett újragondolja őket, mégpedig a családregegy műfajában rejlő narratív terek kritikai, reflektált és történeti keretbe foglalt újraértelmezésével.

A Pargiter család történetének az 1880 és a „jelen” közötti szakaszát maga az idő, az évek múlása szervezi: ahogy a regény címét az év mint időegység adja, a fejezetek címét az egyes évek. A címválasztás dilemmája – azaz hogy a családnévre vagy az időre utaljon ennek a regénynek a címe – a családregegy egyik leglényegesebb vonására mutat rá: az időhöz kötődő kapcsolatára. Patricia Tobin érvelése szerint a családregegyhez közel álló „*Bildungsroman* az a paradigmatis regénytípus, amelyik az időbe ágyazva játszódik [*performed*], és amelyet előre meg is képez [*pre-formed*] az Idő” (5). Bár nem lehet azonosítani a fejlődésregényt és a családregegyt, hiszen a *Bildungsroman* sokkal egyértelműbben épít a felvilágosodásból örökölt autonóm individuumra, míg a családregegy – az egyén családba ágyazottsága révén – éppen ezt az autonomitást kezdi erodálni, illetve míg a fejlődésregény az egyéni életidőn alapul, addig a családregegy a generációk miatt akár egy hosszabb történelmi korszakon is átívelhet, kétségtelen a két regénytípus hasonlósága, elsősorban a (többnyire) lineáris időkezelés miatt. Tobin szerint a családregegyben a lineáris idő különösen nagy szerepet játszik, mert az arra épülő „előidejűség metafizikai elsőbbséget nyer, és nagy lesz a presztízse az eredetpontnak; a presztízsz pedig abban áll, hogy jogot lehet formálni az ősiségre” (11) – és éppen ez az a felfogásrendszer, amelyet, mint láttunk, a *Flush* karikíroz a kutya fajtájának ősisége melletti érveléssel. *Az években* is felfedezhető a nagy presztízsz- és tekintélyértékű eredetpont, mégpedig éppen olyan módon, ahogy Tobin általánosságban leírja: „[a] hatalom az apa előjoga” (17). *Az évek* patriarchális eredetpontja Pargiter ezredes, és az ő családjának, leszármazottainak a néhány évtizedes lineáris története *Az évek*. A családregegy Tobin által „genealógiai

imperatívusznak” nevezett alapmodellje háromféle linearitásra épül: a családéra, az időére és a nyelvére, melyek mindegyike valamilyen módon az apához (vagy Atyához) kötődik (2–28).

Tobinnak a (család)regényre vetített lineáris időfogalma ellenpontot képez – mint ő maga is megfogalmazza – az amerikai „új kritikusok” által térbeliként felfogott modernista időfogalommal (amely – fordított kronológiával, de Tobin érvelését jól szolgálva – a monográfia retorikai eredetpontjaként is szolgál), és ez utóbbinak egyik képviselője nála „természetesen” Woolf (3), legalábbis, teszem hozzá, a húszas évek modernizmusának a Woolfja. Tehát ha azt mondjuk, hogy Woolf *Az években* mint családregevényben a történelmi regényre is jellemző (és ebben az esetben a rövid időintervallum ellenére is több történelmi korszakot: a késő-viktoriánus, az edwardiánus és a georgiánus kort, majd a két világháború között is felölelő) lineáris időkezelést használja, még ha, mint látni fogjuk, speciális módon is, akkor úgy tűnik, mintha *Az évek* valóban a realista paradigmán és a klasszikus családregevényen alapulna. Ez utóbbi feltételezést az is alátámasztja, hogy bár Woolfnál a család – és a lineáris családregevény – szétesését lehet nyomon követni, a regénynek ez a vonása sem áll távol nemcsak a *Buddenbrook ház* által képviselt átmeneti modelltől, de a családregevény tizenkilencedik századi, balzaci változatától sem.

Janet L. Beizer meggyőző (és Patricia Tobinnal vitatkozó) elemzése szerint ugyanis a tizenkilencedik századi családregevények narratívájának is az *apa* – szó szerinti vagy metaforikus – halála, és ami ezzel jár: a *család* halála a középponti kérdése (v.ö. 3). Beizer is egyetért azzal, hogy a „[c]salád, a monarchia, a vallás [. . .] mind patriarchális intézmények, hierarchikus struktúrák, amelyek létrehozzák a társadalom szerkezetét,” azonban – Balzacra vonatkoztatva – hozzáteszi, hogy Balzacnál nemcsak a társadalomról, hanem a *társadalomról létrejött írott feljegyzésekről* is szó van (2). Azaz – továbbgondolva és átfogalmazva érvelését – a balzaci realista regény *sem* a „valóság” mimetikus megjelenítése (még ha a mimetikus megjelenítésnek is megvannak a maga kódjai), hanem diszkurzív-kulturális konstrukciók regénybeli leképezése, tehát többszörös kódolás eredménye, hasonlóan ahhoz, amit Woolf harmincas évekbéli szövegeiben látunk, többek között *Az években* is, azzal a különbséggel, hogy Woolf szövegei önnön irodalmiságukra, magának az irodalomnak a kódjaira is reflektálnak. Beizer Balzac-értelmezésének azonban további, a Woolf-szövegekre alkalmazható belátásai is vannak. Szerinte ugyanis a „társadalmat szervező elemek egyúttal a [balzaci] narratívát is szervezik,” és ha



ezeknek a társadalmat szervező elemeknek az az egyik funkciójuk, hogy „mint ahogy Balzac állítja, elfojtsák az ember »alantas« tendenciáit, akkor olyan funkciójuk is lehet, hogy elfojtsák a narratíva »alantas« vagy (ki)csapongó [*dissolute*] tendenciáit, azaz a formátlanságra és inkohereciára való hajlamot” (2). Beizer szerint viszont a családragény már annak balzaci – s ekként klasszikus – formájában sem mentes a narratív (ki)csapongástól, a szemantikai átfedésektől, a tiszta linearitást megtörő konnotációktól, azaz a balzaci szövegeket sem jellemzi olyan mértékben a szemantikai–narratív stabilitás, mint ahogy azt vélni szeretnénk (2–3). S mindehhez még egy számomra most különösen releváns metakritikai kommentárt is fűz:

a tizenkilencedik századi narratív hagyomány retrospektív módon intézményesült, mégpedig az azt követő modernista és posztmodern hagyomány fényében. Ilyen szempontból a narratív tipológia gyakran kétosztatúságra épül, és a tizenkilencedik századot a huszadik századot megelőző, a bűnbeesés előtti ártatlan állapotot tükröző foncsorréteggént fogja fel. (3)

Ez a felfogás – bár konkrétan a tizenkilencedik századi családragény retrospektív megképezésére vonatkoztatja – igen közel áll a barthes-i és az ő nyomdokaiban lépkedő belseyi kétosztatú felfogásokhoz: az írható és olvasható, illetve az állító és kérdező szövegek fogalmához, melyek *általában* beszélnek szövegtípusokról, de ezekben az osztályozásokban is központi szerepet kap ugyanaz a dichotómia, amely nemcsak a realista és a modernista regények közötti különbségtétel diszkurzusát szervezi, hanem a woolfi életműnek – azon belül pedig a harmincas évek szövegeinek – a fogadtatását és kritikai megítélését is. Ha viszont elfogadjuk Beizer elemzésének a következtetését, azaz hogy a realista családragény sem nyújt annyira öltésmentes felszínt, mint ahogy ezek az evolúciós szemléletet tükröző kritikai paradigmák azt láttatni szeretnék, akkor ebből két további következtetést lehet levonni *Az évekre* mint családragényre vonatkozóan. Egyrészt azt, hogy *Az évek* valóban beleillik a családragény realista műfajába, csak hogy ez a realista családragény „eredeti” tizenkilencedik századi formájában sem olyan simán lineáris és ártatlan, mint hinni vélnénk, s ezáltal még ha semmi mást nem tenne is a szöveg, mint hogy beírná magát ebbe a hagyományba, valójában éppen a műfajban rejlő öndekonstruktív jegyek (mint a Beizer által felsoroltak: „az öröklés, utódlás

változatos modelljei, az apai önkény, árva és törvénytelen gyerekek, fiúi transzgressziók és apagyilkosság” [5]) éppen a megkérdőjelezhetetlen apai eredetpont hatalmát, s ekképp a problémátlan linearitást ássák alá. Másrészt viszont Woolf szövege már a regény narratív eredetpontján (vagy inkább eredetpontjain) is a családregegy-narratíva (ki)csapongó jegyeit idézi meg, többféle módon is.

Ennek egyik – bár külsőnek is tekinthető – eleme a szöveg keletkezéstörténete. Annak ellenére ugyanis, hogy *Az évek* az a Woolf-szöveg a harmincas évekből, melyet a legkevésbé jellegzetesen „woolfi” jelzővel szoktak illetni, vagyis *realistának* nevezik, a regény *eredetileg* talán az egyik *legformabontóbb* szövegnek indult, *esszéregegy*nek, melyben a családregegy fikciós fejezetei egymást váltogatták volna a narratíva tematikájához többé-kevésbé kapcsolódó – ma úgy is definiálhatjuk: kritikai kultúratudományi – kutatáson alapuló esszérészekkel. Ennek a szövegnek volt a munkacíme a *The Pargiters*,<sup>104</sup> ami akár bele is illik a fejezet elején tárgyalt címadás-tendenciába: mintha a formabontóbb szövegeknek (*The Pargiters*), ellensúlyként, konkrétabb címeket adna Woolf, a realistábbaknak (*Az évek*) pedig, azt ellensúlyozandó, elvontat (még ha ez nem is érvényes minden Woolf-szövegre). A forma megváltoztatása, az esszéregegy mint kísérlet újragondolása azonban nem azt jelenti, hogy a tervezett szöveg regényként (*Az évekként*) megmaradó része megismétel egy már elavultnak tűnő regényparadigmát, azaz öltésmentesen beírja magát a családregegy – öltésmentes formában egyébként sem igen létező – *formájába*, a szöveg (forma)*bontó* része pedig az egy évvel a regény megjelenése után kiadott esszébe, a *Három adományba* került. Ezt még akkor sem állíthatjuk, ha – ezt is felidézhetjük a bevezető fejezetből – *Az évek* volt Woolf legnépszerűbb, az olvasók számát (és Woolf bevételeit) tekintve legsikeresebb regénye, márpedig a *magasmodernista elitkultúra szemszögéből* a népszerűség a „valódi” művészet elvesztésével, a tömegek „betörésével” és a tömegízlés kiszolgáltatásának a (Huysen által is problematizált) rémével fenyeget.

Az a kétosztatóság – avagy a huyseni „nagy választóvonal” – azonban, mely szerint csakis a beavatott vájtfülüek által értelmezhető szöveg tekinthető művészetnek abban az értelemben is, hogy ezek a szövegek azok, amelyek ellenállnak a domináns ideológiai beírásoknak, míg a sokak („tömegek”) által olvasott és ebből következően „könnyen” olvasható szövegek – a „művészettel” ellentétben – éppen hogy

<sup>104</sup> A kézirat torzóban maradt változata meg is jelent Mitchell A. Leaska szerkesztésében és bevezetőjével.

mege erősítik a domináns ideológiai konstrukciókat, azaz a „lektúr” például problémamentesen fenntartja a rendszert, nehezen igazolható az újabb kutatások fényében. Nem mintha bárki kimondta volna, hogy *Az évek* lektúr, azonban a harmincas évek mindhárom regényének az értelmezésébe (és az azokban rejlő értékítéletekbe) beleszűrődnek annak az állításnak a pejoratív jelentése, hogy mind a *Flush*, mind *Az évek*, mind pedig a *Felvonások között* könnyebben olvasható szöveg a modernista trilógiához képest. Azonban a két másik regényhez hasonlóan *Az évek* is megtalált egy olyan egyensúlyt a szövegek sokak számára hozzáférhető olvashatósága és barthes-i értelemben vett olvashatósága között, mely részben a harmincas évek (női) „middlebrow” regényével<sup>105</sup> mutat rokonságot, részben viszont éppen intertextuális reflektáltságuk révén ezek a szövegek poétikai és irodalomtörténeti szempontból előremutatnak a posztmodern irányába is.

Meglátásom szerint ugyanis Woolf a regény végleges változatában is megvalósítja és fenntartja azt a szövegszervezési elvet, amelyet – szerzői intencióként – így fogalmaz meg önmaga számára a regénytechnikára vonatkozó 1933. január 5-i naplóbejegyzésben: „Most már szabadabban tudom kezelni a reprezentációs formát, amit nem mertem megtenni, amikor az *Éjre napot* írtam – azt a könyvet, amelyből sokat tanultam, legyen akármilyen rossz is” (*Diary 4* 142). A hangsúly itt legalább annyira a reprezentációs formától való *eltérése*n van, mint magán a mimetikus-realista tükrözésen, noha a szerzői intenciót természetesen nem szabad azonosítani a megvalósult elbeszéléstechnikával. *Az években* azonban Woolf valóban elmozdul a történelmi (család)regény megszokott elbeszélői módszereitől, sokszorosán széttörölve és ezáltal el is bizonytalanítva azt. A széttörölés egyik módja az, hogy a klasszikus mindentudó narrátor harmadik személyű elbeszélése helyett a nézőponttechnikát használja: nincs kívülálló elbeszélő, nincs az elbeszélőnek saját hangja, szinte mindent csakis és kizárólag valamelyik szereplő szemszögéből láttat. Amit mégsem, azok a részek viszont intertextuális viszonyban állnak Woolf leginkább kísérletező regényével, a *Hullámokkal*, hiszen *Az években* ugyanúgy működnek ezek a – többnyire az időjárásra vonatkozó – kimerevített, az időt megállító, montázstechnikára épülő kis pillanatképek, akár csak a *Hullámok* „közjátékai”, melyek a tenger változásán mérik az idő múlását, egy teljesen

<sup>105</sup> Az elitkultúrától való elmozduláson túl Nicola Humble szerint fontos jellegzetessége a húszas években kialakuló „middlebrow” regénynek a hibriditás, aminek egyik legfontosabb jellegzetessége a regénytípusok keveredése (4). Humble nem elemzi *Az éveket*, de az általa leírt műfaji hibriditás, mint látni fogjuk, tökéletesen ráillik a regény szövegére.

személytelen, kameryszerű narrátor közvetítésével. A közjátékok hasonlósága révén pedig *Az évek* párbeszédbe elegyedik nemcsak a történelmi (család)regénnyel, hanem magával a woolfi életmű modernista szövegeivel is.<sup>106</sup>

De Woolf itt sem áll meg: akárcsak az *Orlando* vagy a *Flush*, amelyek az életrajzzal mint műfajjal játszva sokszor szinte stílus- és műfajparódiává, valamint az *Orlando* esetében az angolság négyszáz évének, a *Flush* esetében pedig a viktoriánus kor kultúrtörténetévé válnak, *Az évek* is megidéz – és a regény nyitójeleneteiben átír – olyan alapvető angol műfajokat, mint az austeni etikettregény vagy az otthonregény,<sup>107</sup> mégpedig oly módon, hogy ezek a regényterek már közel sem nyújtanak olyasfajta otthonosságot, mint a tizenyolcadik és tizenkilencedik században. Woolf tehát azokat a műfajokat egyesíti a történelmi kontextusba helyezett családregeénnyel, amelyek az angol irodalomtörténetben hagyományosan leginkább teret adtak a női narratíváknak, és míg a történelmi (család)regény tereit megnyitja a női narratívák előtt, megkérdőjelezi a hagyományosan női narratívterek „természetességét” és „lakhatóságát”, de az utca mint nyilvános tér nők számára problematikus mivolta is beszüremkedik a szövegbe. Ekképpen pedig nemcsak saját modernizmusára reflektál Woolf, hanem az angol regényhagyomány több műfajára és azok nemi kódjaira is, és ezáltal hoz létre *Az években* egy olyan szöveget – és műfaji szövetet – melynek intertextuális sűrűsége egyúttal jelzi az akár kimondatlan, akár elmondott női narratívák kulturális szövevényét, és felvillantja azokat a kulturális-narratív tereket is, melyekben ezek a narratívák – az elbeszélte történet történelmi idejétől (az „évektől”) függően – elmondhatók vagy még elmondhatatlanok, és csak a szövegek másikja, tudattalanja tud róluk beszélni.

#### Keret és köz-játék

Nincs abban semmi különös, ha egy angol regény az időjárással kezdődik: mi lenne ennél természetesebb. És mi lenne ennél angolabb? *Az évek* kezdete éppen ezt a hatást kelti: az áprilisi angol időjárás közmondásos – szinte már közhelyes – kiszámíthatatlanságára épít a szöveg első mondata (egyúttal megidézve az angol

<sup>106</sup> Ezen túl csírájában megtalálható benne a *Felvonások között* alapszituációja is, hiszen Eleanor – Morris családjánál tett – vidéki látogatásának jelenetei a motívumok szintjén is megidéznek a későbbi regényt.

<sup>107</sup> Angolul: domestic novel.

irodalom kezdőpontját, Geoffrey Chaucer *Canterbury meséinek* első sorát<sup>108</sup>), majd az angolság olyan, szavakban, félmondatokban felvillantott körképe következik, mely szinte mítosszá alakítja az angol kulturális-társadalmi lét helyszíneit és építőelemeit, de úgy, hogy mindeközben minden elem megőrzi a maga kulturálisan meghatározott specifikumát is. És miközben a bizonyosság és az otthonosság képzetét akarja kelteni ennek a tér- és időbeli, és egyúttal kulturális keretnek a felvázolásakor, az első mondat – bár látszólag csak az időjárásra vonatkozik – bizonytalanságot sejtet, rossz előérzetet vetít előre: „Bizonytalan tavasz volt. Az állandóan változó időjárás kék és lila felhőket kergetett a föld felett. Vidéken a gazdák a mezőket szemlélve aggódtak; Londonban az esernyőket nyitották és csukták az emberek, az eget kémelve” (*The Years* 1).<sup>109</sup> Woolf szövegeinek első mondata mindig fontos. Tehát amikor egy ennyire banális mondattal indul a szöveg, akkor maga a banalitás nyer értelmet. Ez a nyitó mondat nem a *Mrs. Dalloway* estélyre készülődését és annak a különleges napnak a lelki intenzitását vetíti előre, nem is *A világítótorony* Mrs. Ramsayjéét, akinek a szöveg első mondatában való megszólalása a vágyak teljesülését és a lét teljességét jelenti a fia számára, még csak nem is a *Flush* roncsolt Austen-átírata, hanem az angolság és a köznapiság, az angol köznapiság vagy a köznapi angolság legelemibb diszkurzusa jelenik meg, a szeszélyes, kiszámíthatatlan időjárás. Ez a kezdés ennek a fiktív világnak a mindennapiságát sugallja, és bár önmagában nem utal egyetlen konkrét és megidézett szövegre sem, mégis kulturális (ön)reflexiónak tekinthető, hiszen az időjárásról való beszélgetés az angol beszédmód egyik alaptoposza, amely „természetes” mivoltában is kulturális jelenség.

A bevezetés is példázza azt a leírást, amellyel Sonita Sarker a *London Scenes* hat rövid írását elemezve Woolf egész életművét jellemzi: „nemcsak azt illusztrálja, hogy hol és miben nyilvánul meg az angolság, hanem azt is, hogy miképpen íródik be” (19). A nyitó mondatok a maguk szinte túlzott „természetességével” éppen ennek a természetességnek a konstrukciójára kérdeznak rá, miközben a szöveg végigjárja az – elsősorban nagyvárosi, londoni – angolság főbb tereit és intézményeit. Ezek a terek azonban nemcsak „az” angol kultúrából általában köszönnek az olvasóra vissza,

<sup>108</sup> A *The Canterbury Tales* első sorai középkori angol változatban: „Whan that Aprille, with hise shoures soote, /The droghthe of March hath perced to the roote /And bathed every veyne in swich licour [ . . .]”; modern angol változatban: „When April with his showers sweet with fruit /The drought of March has pierced unto the root /And bathed each vein with liquor”.

<sup>109</sup> Az idézetek oldalszámait az angol kiadásra, nem a magyar fordításra vonatkoznak. Mivel a fordítás a legtöbb esetben túlrja a woolfi szöveget, de ki is hagy, bele is ír, át is alakít (erről ld. Séllei, „Ötven év morzsái” 26), az idézeteket saját fordításomban közlöm. Amikor kivételesen mégis a magyar szövegből veszem az idézetet, azt külön jelzem a magyar fordítás zárójeles címével.

hanem Woolf saját szövegeiből is. A munkájukat végző eladók ebben az esetben arctalan és meg nem nevezett (pusztán ruhacsipkékjükkal jellemzett) vevőket szolgálnak ki, de a jelenet megidézi a *Mrs. Dalloway* Clarissájának délelőtti bevásárlását, s egyúttal *A világitótorony* alapszituációját is, amelyben James Ramsay, miközben anyja a híres barna harisnyát köti, a földön ülve éppen annak az áruháznak, az Army and Navy Storesnak<sup>110</sup> a katalógusából vagdos ki képeket, amely *Az évek* elején megjelenik. A nyelvtanilag harmadik személyű, de a keretben (illetve közjátéknak is nevezhető közbeékelte szövegrészekben) teljesen személytelen narrátor ugyanazokat a londoni tereket járja be, mint a *Mrs. Dalloway* szereplői (Hyde Park, St. James's Park, Piccadilly). És ahhoz hasonlóan, ahogy a Bond Streeten álló Clarissa Dalloway mellett elhajt egy titokzatos, de mindenképpen nagy hatalmú figurát, a Tekintélyt (*Mrs. Dalloway* 21) sugalló fekete autó, amelyben a járókelők sejtése szerint vagy a királyi család egy tagja, vagy a miniszterelnök ül, *Az években* a „hercegnő” jelenik meg, akit azonban nem vesz körül a hatalom kifürkészhetetlensége, és akit a járókelők tiszteletteljesen, kalapemeléssel, de különösebb félelem, áhítat vagy lelkesedés nélkül üdvözölnek, ezzel is jelezve, hogy egy efféle jelenet a mindennapok része.<sup>111</sup>

A nyitó leírás alapvető tere az utca, a városi nyilvános tér, amely látszólag mindenkié (akárcsak a *Mrs. Dalloway*ben), azonban – bár a szöveg erre nem reflektál – az is nyilvánvaló, hogy a West End vásárlói és eladói vagy az East End üzletemberei és a csendesebb utcákban játszó utcai zenészek vagy a házon kívül elköltött vacsorára kocsikban igyekvők és a lakónegyedek alagsoraiban teavizet forraló, főkötős cselédek között igen nagy különbségek vannak. Ez a természetesnek tűnő, szinte felsorolásszerű reflektálatlanság azonban ismét funkcionálisnak tűnik: ez teremti meg a szöveg által kiindulópontként adott, természetesnek, „az (angol) élet” rendjének tartott társadalmi-kulturális szerkezetet, melynek része az is, hogy az utca nyilvános tere társadalmilag hibrid tér ugyan, amelybe még a madarak is beleférnek, de ez nem jelenti a hierarchiák karneváli felbomlását. Épp ellenkezőleg:

<sup>110</sup> A fordítás tévesen katonai áruháznak fordítja (*A világitótorony* 249), ami azt sugallja, mintha katonai termékeket lehetne ezekben kapni. Valójában azonban általános áruházak voltak. Az üzletláncot ugyan volt tisztek alapították, és bár eleinte csak a katonasághoz tartozók lehettek tagok, és ők vásárolhattak bennük, az 1920-as években már nem volt ilyen előfeltétele a tagságnak, azaz megnyíltak az áruházak a nagyközönség számára is.

<sup>111</sup> Az angol mondat rendkívül tiszta és sallangmentes: „Here came the Princess, and as she passed hats were lifted” (*The Years* 1). A fordítás ezt is túldimenzionálja stilisztikailag, szintektikailag és szemantikailag egyaránt: „S ha jött a hercegnő, felröppentek a kalapok, elhaladtán” (*Az évek* 6). Az én fordításomban: „Erre járt a hercegnő, és amint elhaladt, megemelkedtek előtte a kalapok”.

értelmezéstől függően még a madarak is kifigurázhatják az utcai zenészt (de lehet, hogy csak visszhangozzák). Ez a bevezetés ugyanakkor feltételez (és maga is terem) egy közös nyelvet, jelrendszert, amelyet mindenki ért, amelynek alapján a kommunikáció zajlik, és amelynek konnotációit szinte mindenki tudja értelmezni.<sup>112</sup> Ilyen a „season” szó például, melynek két jelentése is jelen van az első oldalon, még ha az első, az „évszak” jelentésben csak beleértve is, a második viszont a felsőbb osztályok társasági évadának, a „szezonnak” a kezdetét jelzi. Az elegáns kocsitípusok felsorolása alig észrevehető (a pontosvesszőt „for” kötőszóval követő) okozati viszonyban áll azzal a megállapítással, hogy „épp kezdődött az évad” (1). De az sem szorul magyarázatra, hogy a cselédek által kiszolgált középosztálybeli házak „szüzeinek és vénlányainak” miért kell Bermondsey és Hoxton<sup>113</sup> fájdalmát (vagy fekélyét) meggyógyítaniuk, mert a nagy-londoni szociális-politikai tér akár pozitív, akár negatív konnotációkat hordozó kultikus helyei ikonikus, további magyarázatra nem szoruló jelölők ebben a diszkurzív rendszerben. És azt sem kell kifejtteni, hogy a középosztálybeli nők létmódjának – elsősorban az egyedülálló, s így „természetes” női–anyai hivatásukat (még) nem teljesítő nők, köztük is elsősorban a „vénlányok” (a viktoriánus kor közepén olyannyira értelmezhetetlen, hogy feleslegesnek tekintett nők életének) – miért része a „jótevés”, amely az iparosodás nyomán létrejött nyomor enyhítése mint egyik cél mellett azt a funkciót is betöltötte, hogy értelmet adjon a (vén)lányok életének – legalábbis a társadalmi diszkurzus szerint.

Mindezt azonban rendkívül száraz, különösebb retorikai hullámzások nélküli, a felszint legfeljebb épp csak megborzoló, közömbös, a legkisebb érzelemnyilvánítást is nélkülöző próza jeleníti meg térmontázs formájában, mely – éppen a terek egymás mellé rendelése folytán – alkalmas arra, hogy ne tegye explicitté a tereket mint társadalmi tereket elválasztó határvonalakat, azonban éppen a montázs vágásai hozzák létre a határokat a kint és a bent, a nyilvános tér központja és perifériája („egy nyugodtabb utca”, ahol az utcai zenész is megjelenhet), a házak lent-fent hierarchiája között. Az alagsorból a nappaliba „kanyargósan felkerülő” ezüst teáskanna (*Years 2*) a mondat teljesen személytelen szerkezetével („Deviously ascending from the basement

<sup>112</sup> Viszont mivel ezeket a konnotációkat éppen ez a kulturális környezet mint szemiotikai rendszer hozza létre, a magyar olvasó számára ezeknek a jelentéseknek nagy része elvész, ami felveti a regény(ek) magyar fordításaiban a jegyzetek szükségességét.

<sup>113</sup> Hoxtonban elmeógyógyintézetek voltak, majd az egyik legszegényebb városrész lett; Bermondsey pedig – bár korábban gazdag negyed volt –, a tizenkilencedik század közepétől kezdve egyre inkább nyomornegyeddé vált. Utóbbi – halvány intertextuális utalásként – Charles Dickens *Twist Olivérjének* egyik színhelye.

the silver teapot was placed on the table”) és a „devious” szóval, mivel utóbbi bonyolultságot, tekervényességet, fondorlatosságot és egyúttal térbeli kirekesztettséget egyaránt jelent, egyszerre fedi *el* és fedi *fel* annak a bonyolult szociális viszonyrendszernek a feltáratlan és kimondhatatlan mechanizmusát, amely a mindennapok – szintén legközhelyesebben angol – polgári rítusát, a délutáni teázást lehetővé teszi.

Úgy vélem, ez a bő egy oldalnyi bevezető, a maga kimerevített, szinte fényképszerűen rögzített térmontázásával, valamint az ezt követő hasonló „közjátékok”, melyek ritmikusan felbukkanó támpilléreként az egész regény keretét és alapját adják, egyúttal „köz-játékok” is. *Közjátékok*, amennyiben meg-megszakítják a narratívát, beékelődnek a több szálon futó cselekmény ágai közé, feltűnő rést ütnek rajtuk az idő kimerevítésével; de egyúttal *köz-játékok* is, mivel épp arra az alapvető szociális-diszkurzív rendszerre világítanak rá, amelyben létrejöhet az a kulturálisan igen erősen kódolt és determinált fiktív világ, amelyet a cselekményszálak megjelenítenek, de amelynek a szerkezetéről maguk a narratív részek nem feltétlenül akarnak tudni. A közjátékok maguk is hasadásokat okoznak, de maguk is sokszorosan hasadtak, fragmentáltak, a fragmentáltság azonban mégis a teljesség képzetét akarja kelteni, akárcsak (legalábbis Belsey szerint) a realista regény, amelynek a beszédmódjába *Az évek* sokak szerint beleillik, de többek között épp a modernista térmontázstechnikával létrehozott bevezető – és visszatérő közjátékok – nyitják fel a realista narráció öltésmentes felszínét.

Paradox módon azonban a bevezető – akárcsak a többi közjáték – tökéletesen alkalmas arra, hogy az olvasó belefeledkezzen az angolság kulturális mítoszainak az élvezetébe, hogy azonosuljon vele mint magától értetődő kulturális térrel. Ezt erősíti a bevezető térmontázs retorikája, amelynek – az esetlegesnek tűnő egymás mellé állítások ellenére – megvan a maga belső mozgása. Úgy hozza létre a mindennapok „normalitásának” teljességét, hogy a leírások egyik legmegszokottabb útját járja be: tág horizontról indul – az eget kémlelve esőt fürkésznek vidéken és városban egyaránt –, bejárja London nyilvános tereit, beleértve az áruházakat – mint a polgári és a nők számára legitim nyilvános társadalmi interakció tereit –, majd a hercegnő üdvözlését leíró mondatot minden átmenet nélkül követi a ház belső tere, azon belül is az alagsor (angolul: „basement” – azaz: „alapság”: az, ami ennek a felszíni világnak a támasztéka), s ezután a személytelen narrátori hang (vagy inkább kamerászerű szem) újra elhagyja a házbelsőket és a házon kívül vacsorázók szemével nézve gyönyörködik



London egyik ikonikus látványában, a woolfi szövegekben rendszeresen megjelenő Hyde parkban és az ottani Serpentine-ban, melyben visszatükröződik a hold fénye. Ezzel pedig ismét elérjük azt a *horizontot*, amellyel a leírás indult, létrehozva a kör teljességének érzetét, ráadásul ezen a ponton a tér totalitásérzetéhez hozzákapcsolódik az idő is mint a narratíva egyik alapeleme: „És a napok, a hetek és az évek lassan fordulva, mint a keresőlámpa sugarai, sorban áthaladtak az égbolton” (*Years 2*).

Ez a tér- és időkomponens a teljesség érzetét kelti, részben sikeresen elfedve önmagának mint térmontázsnak és egyben kulturális-szociális térnek a fragmentáltságát és kódoltságát. Ez a retorikai gesztus pedig kulcsot ad a kezünkbe annak a megfejtéséhez is, hogy miért volt annyira népszerű *Az évek* az olvasók körében. A szöveg képes arra, hogy a problémátlan és kellemes otthonosság érzetét keltse az angol kulturális mítoszok megidézése és természetesként való megjelenítése révén. Nem véletlenül írja a regény egyik első recenzense, hogy „nagyon kevés olvasó fogja tudni őszintétlenség nélkül fenntartani annak a látszatát, hogy legyőz bennünket a szöveg, mert nem ismerjük a szerző szándékait” (Bosanquet 367). Ezt a kissé nyakatekert állítást lefordítva, és még ha ki is iktatjuk a szerzői intenciót, a mondat azt sugallja: aki Woolf eddigi regényeit nem tudta felfejteni, ebben az esetben az sem tehet úgy, hogy nem érti a szöveget. Bosanquet ugyan a regény tiszta szerkezetére, koherenciájára hivatkozik (367), azonban szerintem a szöveg érthetőségének legalább olyan fontos eleme az, hogy itt a bevezetőben például az egy időpillanatba sűrített térmontázs az angol kultúra jól ismert mitikus helyeit keresi fel, aminek az eredménye az „angolság” tömény párlata.

Ez pedig – kissé ellentmondásos módon – épp annak a „middlebrow” angolságnak a legjellegzetesebb megnyilvánulása, amelytől Woolf a legjobban el akart határolódni. „Middlebrow” című – 1932-ben (azaz éppen *Az évek* gondolati megfogalmazásának kezdetén) írt) eredetileg a *New Statesman* olvasói levelének szánt, de el nem küldött, majd a posztumusz kötetben, a *The Death of the Moth*-ban kiadott – esszéjében a „highbrow” intellektualitását ellentétbe állítja ugyan a „lowbrow”-nak az életet a maga materiális testiségében megélő attitűdjével, azonban elismeri mindkettő érvényességét. Ezzel szemben a „middlebrow” a kettő közötti senki földjén van, sem itt, sem ott, és Woolf szerint egyedül a pénz és a pénzért vehető ál-Anna-korabeli bútor, a legrosszabb holt szerzők első kiadású könyvei és szintén halott festők képeinek reprodukciói érdeklik (201). És olyannyira ki nem állhatja még a „middlebrow” terét, South Kensington sem (azt a teret, ahonnan ő maga

és testvérei 1904-ben átköltöztek a „highbrow” intellektualitást sugalló Bloomsburybe), hogy így fejezi be az esszét: „De ha az Ön recenzense, vagy bármely más recenzens arra merészel utalni, hogy én South Kensingtonban lakom, beperelem rágalmazásért. Ha bármely emberi lény, férfi, nő, kutya, macska vagy félig eltaposott féreg engem »middlebrow«-nak merészel nevezni, fogom a tollamat, és agyonszúrom vele” (203).<sup>114</sup>

Ez utóbbi veszélyét „kockáztatva” azt állítom, hogy *Az évek* alaphangját, retorikáját meghatározó közjátékok (vagy köz-játékok – most már a „highbrow” és „lowbrow” között elhelyezkedő „middlebrow”-értelemben is) éppen ennek a köztes angolságnak a képét idézik meg. Ezzel az állítással azonban talán mégsem kockáztatom a tollal való ledöfés veszélyét, mert *Az évek* egyúttal problematizálja is ezt a „middlebrow angolságot,” vagy egyszerűbben „angolságot” – vagy akár angol regényt. Bényei Tamás szerint ugyanis ezek ha nem is azonosak, de szemantikailag igen közel állnak egymáshoz:

az ideológiailag megképzett „közép” valahol az elitkultúra és tömegkultúra közötti mitikus régióban található, amelyet nem lehet egyszerűen azonosítani a középosztállyal és a középosztály kulturális meghatározására használt *middlebrow* kifejezéssel, hanem sokkal inkább valóban utópisztikus kulturális térről és közegről van szó, amely az elitkultúra és a tömegkultúra ellenében határozódik meg, s amely voltaképpen nem más, mint az angol ideológia által elképzelt „angolság” lakhelye.

Az osztályszempont mindazonáltal elkerülhetetlenül felmerül az angol ethoszban, és nemcsak a tradíció és a közösségi küldetés jelentősége miatt. Az angol regényhagyomány feladata az angolság és az angol hagyomány szimbolikus újraképzése, vagyis egy, a belső megosztottságon felülemelkedő nemzeti identitás fenntartása és ápolása, ez a küldetés azonban mindig csak valamely osztályszempontból is azonosítható pozícióból teljesíthető. [. . .] az angol regény ethosza szempontjából fontos[. . .] az az általános vonás, hogy az angol regénydiskurzus – a kritikai diskurzust is beleértve – osztálykódoltsága elképesztően erős. (*Ártatlan* 58–59)

<sup>114</sup> Ez az esszé nyilvánvaló alapot szolgáltatott annak az elitista Woolf-képnek, amelybe a kritika sokáig és kizárólagosan beskatulyázta Woolfot.

*Az évek* bevezető közjátékában éppen ennek a mitikus-utópisztikus kulturális térnek a megteremtését lehet felfedezni, a párlattá szűrt és sűrített angolságot, annak „lakhelyét”, „az angolság és az angol hagyomány szimbolikus újraképzését”, melyet – mintha csak a fenti leírást akarná illusztrálni – a mindent felölelő-magába olvasztó, a demokratikus egymás mellé rendeltség látszatát keltő, a horizontról induló és ott végződő leírás retorikai mozgása képez meg.<sup>115</sup>

Mielőtt azonban belelélnék magunkat ebbe az angolságidillbe, érdemes felfigyelni a térmontázs lezárására:

A lámpák és a lenyugvó nap vegyes fényét egyaránt visszatükrözte a Round Pond és a Serpentine rezzentelen vize. A vacsorázni indulók, bérelt egyfogatúban átügetve a hídon, rövid pillantást vetettek az elbűvölő látványra. Majd végül felkelt a hold is, és még ha el is homályosította olykor egy felhőfoszlány, felragyogott csillogó korongja, derűs méltósággal, komolysággal, vagy talán teljes közömbösséggel. (*Years 2*)

A feltétlen azonosulást, a teljes beleélést kikezdi a záró részben a narrátor elcsúszó fókuszából eredő feszültség: a látványban gyönyörködő emberi látószög és a holdnak szinte a romantikus giccs határáig elvitt képe, amelyet azonban aláás a három egymás mellé rendelt módhatározó („derűs méltósággal, komolysággal, vagy talán teljes közömbösséggel”) közötti feszültség. A majdnem-giccs azonnal csikorogni kezd, megszűnik a természetre rávetített, harmonikus azonosulás lehetősége<sup>116</sup> a külső, távoli és hangsúlyosan nem empatikus nézőpontra váltás miatt, a másikon, a tájban való magunkra találásnak a lehetőségét elveszi a közömbösség, ami egyúttal megkettőzi az idézet elején megjelenő másik tükrözést is: a Hyde Park kis tavainak békésen-közömbösen-rezzentelenül nyugodt [*placid*] felszínén a többféle forrásból eredő fények tükröződését. Mintha a kamera-szerű narrátor önmagát sokszorozná

<sup>115</sup> Ebből az értelmezési perspektívából számomra meglepő, hogy Patrick Parrinder a *Nation and the Novel* című monográfiájában a szöveg két eléggé marginális elemét említi csupán: hogy Kittynek milyen történelemkönyvet kellett olvasni, illetve hogy Kitty a férje birtokán a földre fekvé úgy érzi, magának a földnek (országának) a kórusát hallja, és Parrinder ennek alapján egyetértően idéz egy másik kritikust, aki szerint ez a jelenet „Woolfnak hazája iránti mély és ellenállhatatlan szeretetét jelzi” (Parrinder, *Nation* 310). Eleve problematikus, hogy egy regény szereplőjét hogy lehet reflektálatlanul azonosítani Woolffal, de az sem tűnik nyilvánvalónak, hogy a szöveg ilyen egyértelműen beleillik a nemzet affirmatív diszkurzusába.

<sup>116</sup> Dowling azt hangsúlyozza, hogy mivel a regény alapvetően Londonban játszódik, az időjárás-közjátékok azt jelzik, hogy „a természet nagy ciklusainak nincs közük az emberi világhoz” (192). Hozzá hasonlóan a természet közönyösségére hívja fel a figyelmet Harper is (254). A Woolf-szöveg azonban – meglátásom szerint – ennél összetettebben viszonyul a „természet” fogalmához.

meg, eltávolítva magát a tükrözött világtól, ugyanakkor nem tagadva a „tükrözés” eszközeinek anyagiságát, kód-mivoltát (ha mégoly rezenéstelennek vagy közömbösnek tűnik is).

A bevezető szövegrész – és általában a közjátékok – reflektáltságának van azonban még egy önreflexív eleme, amelyre sok kritikus felfigyelt. Így kezdődik a regényről írt egyik első recenzió: „Minden, amit Mrs. Woolf csinál, teljesen egyedi. *Az évek* kissé közelebb áll a regény normáihoz, mint a *Hullámok* volt; de utóbbihoz hasonlóan *Az évek* is ugyanúgy egybeolvasztja a Természetet és az Emberi természetet, és senki nem tudta volna megírni ezt a regényt, aki azt megelőzően nem írta volna meg a *Hullámokat*” (De Selincourt 99<sup>117</sup>). Kissé bonyolult ugyan a megfogalmazás, egy olyan dolgot azonban, amelyet a későbbi kritikai diszkurzus mintha elfeledett volna, egyértelműen kimutat: a woolfi életmű legradikálisabban újítónak tartott (*Hullámok*) és legrealistábbnak gondolt harmincas évekbeli szövege (*Az évek*) közötti összefüggést. Ennek az összetartozásnak a legnyilvánvalóbb eleme a szöveg közjátékokra épülő szerkezete. A *Hullámok* is közjátékokra épül, melyek a szöveg során – újabb narrációs játék egy időegységgel – egy napot írnak le: a ciklus napfelkelte előtt kezdődik, és napnyugtával zárul. Ezek a közjátékok szimbolikus jelentést hordoznak: az állandóan megtörő, átalakuló, egybefonódó, újraszerveződő, változásban is megmaradó, egyszer s mindenkorra megteremtett határokkal nem rendelkező hullámok azt képezik le a maguk elvont-szimbolikus mivoltában, hogy a regény hat (Percivallal együtt hét) főszereplőjének a szubjektuma miképp alakul, változik, miképp egyszerre megfogható és megfoghatatlan, miképp körvonalazódnak a határaik és foszlanak a semmibe. Makiko Minow-Pinkney szavaival: „állandó váltakozás az én kialakulása és disszeminációja között” (186), amit a szöveg hat szereplőre hangszerelt cselekményén kívül (már amennyire lehet cselekményről beszélni) a tipográfiai is kiemelt, az angol kiadásban kurzívval szedett<sup>118</sup> „közjátékok” központi motívuma, a hullámok, a változás és állandóság paradox szimbóluma fejez ki.

A *Hullámok* közjátékainak – és a szöveg egészének is – az a központi kérdése, hogy miképpen jön létre a szubjektum, az egyéni szubjektivitás a többiekkel való interszubjektivitás folyamatában, ez esetben a hét barát mikroközösségén belül, és azt gondolom, hogy *Az évek* közjátékait is hasonlóképpen lehet tekinteni. Részben a

<sup>117</sup> Eredetileg megjelent: *The Observer*, 1937. március 14.

<sup>118</sup> Az általam használt magyar fordítás nem emeli ki tipográfiai a közjátékokat.

közjátékok alkotják a regénynek azt az elemét, amelynek révén Woolf – visszautalva naplóbejegyzésére – „szabadabban kezeli a reprezentációs formát”, másfelől viszont a közjátékok részét képezik Woolf saját modernista szövegeire való önreflexív retorikai és kulturális gesztusainak is, emellett pedig – éppen a közjátékok tartalmának változása miatt – azt az elmozdulást is megmutatják, mely a harmincas évek szövegeit megkülönbözteti a húszas évek szövegeitől, még ha ennek a megkülönböztetésnek a határai nem is annyira egyértelműek, mint ahogy a kritikai diszkurzus azokat létrehozta. Az azonban egyértelműnek tűnik a *Hullámok* és *Az évek* közjátékainak összehasonlításából, hogy bár mindkét szöveg szerkezetének alappillérei a közjátékok, és bár a *Hullámok* sem annyira csupán poétikus-elvont szöveg, mint ahogy sokáig értelmezték, a kettő között mégis alapvető különbség az, *ahogy* a szubjektum tere megképződik a szöveg retorikájának performativitása által.<sup>119</sup> *Az évek* szerkezeti pilléreit alkotó közjátékok tere az angolság mint szociális-kulturális mező, amelyben a szubjektum a történeti-kulturális szituációba ágyazott diszkurzusok eredőjeként, azokkal való párbeszéd eredményeképp jön létre. Nem mintha a *Hullámok* légüres térben lebegne, de *Az évek* esetében a hangsúly eltolódik a metaforikus-poétikus és az egyéni szubjektumra összpontosító beszédmód felől egy az angolság kulturális terébe helyezett diszkurzív mező irányába. A *Hullámok* közjátéka mint szerkezeti pillér ekképp válik *Az években* – az „én”-ről a „mi”-re való hangsúlyáthelyezés révén – köz-játékká, amelynek része az angolságot *mint diszkurzust* létrehozó angol regényhagyomány is, melynek különféle válfajait és jellegzetes tereit sorban felkeresi a regény, s ezen intertextuális párbeszéd révén megidézi és egyben kérdőre is vonja azt a folyamatot, amelynek eredményeképp létrejött az angolság kulturális mítosza. Közben rákérdez, miképp vonódik bele ebbe a folyamatba az angol regényhagyomány, illetve a regényhagyomány bizonyos elemeinek újraértelmezésével nem kevesebbet tesz a szöveg, mint ami a kulturális emlékezet alapvető feladata: a múlt emlékeinek a felkeresésével egyben újra is értelmezi azokat – legyenek azok narratív vagy kulturális terek, vagy narratívák által létrehozott kulturális terek, vagy a kultúra által létrehozott narratív terek.

<sup>119</sup> A kritikusok (pl. Avrom Fleishman [174–78]) csak a két szöveg közjátékokra épülő szerkezetének hasonlóságait hangsúlyozzák, azt, hogy a közjátékok ritmikus keretet adnak az emberi létezésnek.

## Családtörténet a klubban

A narratívának szüksége van eredetpontra, és ha elfogadjuk Patricia Tobin fenti érvelését, miszerint a családtörténet eredetpontja az apa, akkor a családtörténetnek szüksége van az apára. A kérdés az, hogy hol található az apa 1880-ban, *Az évek* narratíváját indító évben. Többek között az elkülönülő szférák viktoriánus ideológiájának megfelelően az „apa”-ság elsősorban szimbolikus funkció, nem pedig – mint ahogy a szó szerinti értelem sugallná – a személyes-intim szférához tartozó családi-szexuális funkció. Ezzel összhangban a tizenkilencedik századi angol középosztálybeli városi apák – férfiak – egyik leggyakoribb előfordulási helye nem az otthon, hanem az a környezet, ahol kizárólag férfitársaságban lehetnek: a klub,<sup>120</sup> ahol – még akkor is, ha van pénzkereső foglalkozásuk – fenntarthatják annak a látszatát, hogy úriemberek, hiszen a klub, a maga grandiózusan elegáns, részben a vidéki kastélyok („Nagy Házak”) enteriőrjét utánozó architektúrájával azt a hatalmat jelképezi (vagy szimulálja, akár baudrillard-i értelemben is), amely szimbolikusán a történelmi nemesi családokhoz kapcsolható. A klub azonban ennél összetettebb szemiotikával rendelkezik, mert egyúttal beleíródik a brit birodalom kiteljesedésének a folyamatába is. Az angol gentleman-klub történetének kezdete, a tizennyolcadik század ugyanis egybeesik annak az időszaknak a kezdetével, amelyet Linda Colley az etnikai és kulturális különbözőségeken felülemelkedő brit nemzettudat kialakulásának tart (ő 1707 és 1837 közé teszi ezt az időszakot).

Colley szerint a britség mint „kitalált nemzet” [*invented nation*] létrejöttének az volt a legfőbb indoka és funkciója, hogy a protestáns kultúrára támaszkodva részben a Franciaországgal vívott háborúban egységes nemzetképpel szolgáljon, másfelől viszont az, hogy „a hatalmas tengeren túli birodalom szimbolizálta győzelmektől, profittól és Máságtól függő, hatalmas nyomás alatt lévő Britannia” számára identitást teremtsen, mégpedig elsősorban a koloniális Másikkal való interakciókhoz (Colley 6). A brit nemzettudat ekként szorosan összefonódik mind a patriotizmussal és a nacionalizmussal, mind pedig a gyarmati-birodalmi történelemmel (8). Ebből a perspektívából szemlélve nem lehet véletlen, hogy a gyakran koloniál(is) stílusban berendezett angol gentleman-klubok létrejöttének időszaka egybeesik a brit nemzettudat „kitalálásával”: a klubok mint kizárólag férfiak számára fenntartott terek kulcsszerepet játszottak azokban a társadalmi–társasági

<sup>120</sup> Az angol klubok igen jelentős százaléka mind a mai napig zárva van a nők előtt.

interakciókban, amelyek létrehozták nemcsak a brit birodalmat, hanem a britséget is mint intézményt, mint diszkurzív konstrukciót.

A „britség” az 1707-ben a skót (és előtte 1706-ban az angol parlament) által jóváhagyott „egyesülési törvény” [*Act of Union*] eredményeképp létrejött Nagy-Britanniai Egyesült Királyság állampolgárainak az identitását jelöli, amely egy, az etnikai–kulturális különbségeket elfedő réteggként rakódott rá az ország sokféleségére a nemzeti identitás szempontjából. Ekképp az „angolság” egy a „britség”-nek alárendelt etnikai–kulturális réteget jelez még akkor is, ha az „angolság” éppen az Egyesült Királyság létrejöttének mikéntje (az angol hódítások) miatt *nem* mellérendelt viszonyban áll a britséget alkotó többi kulturális–etnikai csoporttal, azaz a skótokkal, a walesiekkel és az írekkel. Tehát míg a britség leghangsúlyosabban a gyarmati expanzió számára hozott létre egy kifelé egységesnek látszó kulturális identitást, addig az ezen belül elkülönülő nemzeti identitásoknak is megvolt a maguk egymáshoz viszonyított belső hierarchiája. Az angolság ekképp kétszeresen is részese a hódításoknak: egyrészt Nagy-Britanniában és Írországbban, másrészt pedig a gyarmatokon zajló területszerzések révén. Ez a kettősség azért fontos, mert éppen a harmincas években, a gyarmatbirodalom magától értetődő mivoltának kezdődő megkérdőjelezése idején kezdett kialakulni az angolságnak egy olyan koncepciója, mely – kimondva vagy kimondatlanul – annak érdekében, hogy felmentse az angolságot a gyarmati hódításban való részvétel bünei vagy cinkosság vádjá alól, átteszi az „igazi” angolságot<sup>121</sup> a gyarmatosításban „bűnös” világvárosi központokból az „ártatlan” angol vidékre, és a mitikus idilli, a premodern patriarchális család, a mikroközösséget felelősséget vállaló *pater familias* és a gyermekként engedelmeskedő, „jó” és nemeslelkű bérlők és falusiak viszonyrendszerébe helyezi.

A városi–vidéki tereknek tehát eltérő politikai értelmű alapszemiotikájuk van a nemzeti és etnikai identitás szempontjából, és ezekre a jelentésekre Woolf harmincas években írt szövegei határozottan reflektálnak. Mint láttuk, már a *Flush*ban sem olyan idilli a(z ember lakta) vidéki élet, mint ahogy azt a szabadságát élvező kutya érzékeli, a szöveg városi tereinek szemiotikája pedig igen közel áll *Az évek* városi tereihez: a *Flush*nak ezt a vonását akár a városi terek mint politikummal és hatami viszonyokkal telített terek (vicces?) előképeként is lehet értelmezni. *Az évek* szinte mindvégig londoni vagy oxfordi helyszíneken játszódik (és persze nem mentes

<sup>121</sup> Mint egy kritikus megfogalmazta: „az angolság mítosza mögött a gyarmatosító Britannia húzódik meg” (idézi Habermann 3).

a hatalomban való cinkosságtól Oxford sem mint az angol politikai–kulturális elitet kitermelő legfőbb központ, amelynek belső működését élesen metsző logikával szedi cafatjaira Woolf *Az évek* ikerszövegében, a *Három adományban*), és *Az évek* szövege kritikusan nyitja fel mind a britség, mind az angolság fogalmának belső szerkezetét, nem adva felmentést az angolságnak sem, mint a bevezető közzjáték elemzésében láttuk, nem téve idillivé azt. Az „ártatlan angolság” idilljét megtestesítő vidéki Nagy Házban játszódó, de a birodalomnapi ünnepség köré szerveződő, azaz a *britséget* mint gyarmati diszkurzust az angol irodalom klasszikusainak újraírt változatával ünneplő falusi színielőadás a *Felvonások közöttben* pedig éppen az angolság és a britség ezen egymástól elválaszthatatlan egybefonódottságának és egymás diszkurzusaiban való cinkos (olykor szemet hunyó, elfedő, nem-tudó) bennefoglaltságának a varratmentes felszínét töri meg és nyitja fel. Ekképp nemcsak az angol irodalomtörténeti hagyomány birodalmiságban való bennefoglaltságára reflektál, hanem vitatkozik a harmincas évek angolságot mitizáló kulturális diszkurzusával is.<sup>122</sup>

Az angolság és a britség fogalma tehát nem esik egybe, de az a tér, amely a tizenkilencedik századi, a *brit* birodalom gyarmati expanziójához közvetve vagy közvetlenül hozzájáruló *angol* „úriember” szinte második (vagy talán első) otthonává vált, azaz a klub – az angolság és a britség cinkos egymásban foglaltságát kifejezendő – egyszerre hordozza az angolság és a britség ikonikus jelölőit.<sup>123</sup> Az „angol” klub ugyanis nemcsak a vidéki arisztokrácia és nemesség lakhelyét szimulálja, hanem szemiotikája és funkciója olyan intézménnyé teszi, amely integráns része a gyarmatosításnak és a birodalmiságnak is. Az eredetileg arisztokraták (azaz a társadalom hatalmi rétege) számára létrehozott klub mint intézmény a tizennyolcadik század végén és a tizenkilencedik század folyamán egyre inkább elérhetővé vált a középosztály számára is, a klubok architektúrájának és sokszor koloniál stílusú és gyarmati eredetű tárgyakkal díszített berendezésének a szimbolikája pedig ezen osztály politikai-gazdasági-katonai-kulturális hatalmának erősödését és a gyarmati „kalandba” való bevonódását is jelzi. És ami ennél fontosabb: a klub az informális kapcsolatépítés (Bourdieu kifejezésével: a társadalmi tőke), az információáramoltatás

<sup>122</sup> Ezzel az állítással én pedig azon kritikusokkal vitatkozom, akik a szöveget még mindig a vidéki idill háborítatlan megtestesüléseként olvassák. Ennek részletei a *Felvonások között*ről szóló fejezetben található.

<sup>123</sup> Van most már olyan klub, amelybe nőket is beengednek, mi több, tagok is lehetnek. Volt alkalmam személyesen is végigjárni az Athenaeumnak (többek között Dickens, Thackeray, Darwin, Matthew Arnold, Conrad, Kipling, T.S. Eliot klubjának) a belső tereit. Köszönet illeti érte meghívómat, Peter Bartát.



egyik legfőbb színterévé vált, ahol a férfikapcsolatokat [*male bonding*] – ellentétben a nemesi és polgári otthon dolgozójával vagy dohányzójával, ahová vacsora után rövid időre elvonulhattak a férfiak – a nőknek, a családnak, a privát szférának még a közelsége vagy az idő korlátozottsága sem zavarta meg. A klub tehát klasszikus tere, az intim szférát jelentő nők, gyerekek, házi cselédek „zavaró” jelenlététől mentes második otthona lett a tizenkilencedik századi angol „úriembernek”, aki akár politikai, akár gazdasági, akár kulturális hatalma révén részt vett a brit birodalom felépítésében, konkrét vagy elvont értelemben.

A klub tehát az a tér, ahol a polgári „apa” elemében érezheti magát, a magához hasonlók között, ebben a „*homo-gén*” térben, ahol a privát kikapcsolódás álcája alatt valójában mindenki azzal a funkcióval egyenlő, amelyet performatív módon betölt a társadalmi szerkezetben, és ez jelenti az interszjektív kapcsolatok alapját. Ennek alapján egyáltalán nem meglepő (mint ahogy az is „természetes”, hogy az egész szöveg az angol időjárással kezdődik), hogy ennek az 1880-ban, a klubok fénykorában kezdődő és több történelmi korszakon átívelő családregevénynek, *Az éveknek* az eredetpontjaként szolgáló figurát, az apát a narratíva kezdetén a klubjában találja az olvasó, mint ahogy az is magától értetődő, hogy ezt a szimbolikus *apát* a legelső szó a hadseregben betöltött funkciójával azonosítja a szövegben:

Abel Pargiter ezredes [*Colonel Abel Pargiter*] ebéd után a klubjában ült, és beszélgetett. Mivel a bőrfotelokban ülő beszélgetőtársai hozzá hasonló emberek voltak, férfiak, akik a hadseregben vagy a közigazgatásban szolgáltak, és akik ekkorra már nyugállományba vonultak, most viccekkel és egyéb történetekkel idézték meg indiai, afrikai, egyiptomi múltjukat, majd természetes átvezetéssel a jelenhez fordultak. Valami kinevezésről volt szó, valami lehetséges kinevezésről. (*Years 2*)

Ha a bevezető közjátéktól eltekintünk, akkor ez a szimbolikus szövegrész indítja a cselekményt: a Pargiter család apafigurájának az a legfontosabb jelölője, hogy komoly szerepet játszott a gyarmatbirodalomban, éppúgy, mint beszélgetőtársai. Howard Harper szerint Abel Pargiter ezredes a woolfi „életmű legsötétebb apafigura-inkarnációja” (256),<sup>124</sup> akinek egyik legfontosabb jelölője megsebesült keze (az indiai

<sup>124</sup> Harperen kívül a szöveg értelmezői (például v.ö.: Panken, Snaith, Booth, Dowling) nem figyeltek fel a regény ezen indító szálának a jelentőségére – mintha „természetes” lenne, hogy az apával és a klubban kezdődik a cselekmény, márpedig, mint látni fogjuk, ez a szál többek között épp a

szipoly-lázadás leverésekor vesztette el két ujját), amely így fenyegető, karomszerű formát ölt (Harper 256).<sup>125</sup> A szöveg ugyanakkor nem tesz különbséget a hadseregben és a közigazgatásban, államapparátusban dolgozók között: valamilyen szinten mindannyian cselekvő részesei (voltak) a gyarmatosítás folyamatának. Nemcsak a helyszín – a kényelmes-kellemes londoni klub – az, ami a fent leírt szemiotikája révén egyszerre fedl el és fel a gyarmatosításban való részvételt, hanem az is, hogy – és ahogy – beszélnek erről: mintha nem lehetne róla nem beszélni, ugyanakkor nem is lehet róla igazán beszélni, „csak” (freudi?) viccekkel és anekdotákkal, amelyek szinte kényszeresen megjelennek a feldogozatlan tapasztalatok nyomán. A gyarmatbirodalmi részvételnek – mivel már „nyugállományba vonultak” – lenyugodott múltnak kellene lennie. A múlt mint valóban a múltban tartott, hermetikusan elzárt tapasztalat azonban igen bizonytalan: maguk az anekdoták és egyéb történetek is ennek a múltnak a kollektív memória – afféle informális kulturális emlékezet – általi felidézését és újraértelmezését jelzik, azaz nem lehet őket kiiktatni a jelenből. Ráadásul a viccnek és az anekdotának mint (szóbeli) műfajnak a történetmondó és a hallgatóság közötti bizalmas összekacsintás, egy egyetértő, homogén, megkérdőjelezhetetlen értékrendet valló kulturális közeg jelenléte, feltételezése vagy létrehozása az egyik legfontosabb eleme. Az angol gyarmati kontextusban azonban az anekdota különös jelentőségre tesz szert mint „a mássággal való találkozás narrativizálása” (Bényei, *Traumatikus* 198), mert

„[a]z anekdotákat [. . .] a kultúra reprezentációs technikáinak legfontosabb termékei között tarthatjuk számon, hiszen közvetíteni próbálnak a lokális érvényű mozzanatok megkülönböztethetetlen egymásutánisága és valami nagyobb léptékű [ábrázolási és narratív] stratégia között, úgy, hogy ez utóbbi

---

„természetesség” konstrukciójára kérdez rá. A kritikusok inkább azt hangsúlyozzák, hogy ez a történelmi-családregegy a „lányokat” (és lányunokákat), a család nőalakjait helyezi a középpontba. Michael Whitworth például Galsworthy *Forsythe Sagájával* állítja párhuzamba, mondván *Az évek* cselekménye ugyanabban a felső középosztálybeli társadalmi rétegben játszódik, mint Galsworthy regényciklusáé, de a fő különbség a nőalakok középponti szerepe Woolf szövegében (102), és ennek megfelelően az értelmezések is a „női” szálra összpontosítanak. Meglátásom szerint azonban rendkívül fontos, hogy az első közjátéktól eltekintve a szöveg első cselekményszála a „klubban” indul: Harper is a szöveg „genezisének” tartja ezt a szálát (254), és – mint látni fogjuk – a „klub”-narratíva elemeinek szemiotikai jelentése és jelentősége hatással van a szöveg női szereplőire is, illetve egyfajta diszkurzív alapot teremt az egész szöveg számára.

<sup>125</sup> Harper értelmezésével ellentétben Shirley Panken szerint az ezredes megsebesült keze a hatalom, a potencia elvesztését, a tökéletlenséget sugallja (217). Harper értelmezése meggyőzőbb: a ragadozó madarat idéző karom („claw” [*Years* 10]) fenyegetést, erőszakot sugall, még akkor is, ha a szövegben Pargiter ezredes jelentősége fokozatosan csökken; az ő alakjával indított és fémjelzett gyarmati narratíva a maga összetettségében azonban mindvégig jelen van a szövegben.

felé inkább csak utalásszerű gesztusokat tudnak tenni.” (Stephen Greenblattot idézi Bényei, *Traumatikus* 198–99)

Az anekdotáknak tehát fontos szerepük van nem csupán a múltnak, hanem a gyarmati múltnak a felidőzésében. Az anekdota ennek a múltnak a kényszeresen ismételt újramondása, még akkor is, ha (vagy éppen azért, mert) ez – akár az assmanni értelemben is – a múlt újraértelmezését jelenti. Mégpedig egy traumatikus múlttét, melynek traumatikus mivoltát nem lehet bevallani, csak humorral – viccel – feloldani, elütni. A klubbeli anekdotamesélés maga a modern rítus, melynek (akárcsak a katonatörténeteknek) ugyanaz a performatív funkciója, mint amit Assmann a kulturális emlékezetnek tulajdonít: az, hogy „az egyes individuumokat »mi«-vé kovácsolja”, mégpedig „a közös tudás és önelképzelés konnektív struktúrája [révén], amely egyfelől közös szabályokra és értékekre, másfelől a közösen lakott múlt emlékeire támaszkodik” (16), márpedig „[m]inden konnektív struktúra alapelve az ismétlés” (17). Woolfnál ugyan csak egy ilyen klubbeli anekdotamesélős jelenet van, azonban – akárcsak a bevezető közzjáték térmontázsának elemei – ez a jelenet is az angol kulturális tudattalanra vagy mitológiára épít: a *rendszeresen* a klubban, bőrfotelban kvaterkázó, a gyarmati szolgálat után nyugalmazott ezredes képe éppen annyira „természetesen” és jellegzetesen angol, mint az időjáráson való *állandó* lamentálás. Tehát elég egyszer megidézni az anekdotázó ezredest ahhoz, hogy a kollektív tudat(talan)ban ismétlődő, visszatérő eseményként, toposzként jelenjen meg. De nemcsak ennek a toposznak van köze az ismétléshez, hanem az anekdotának mint – ez esetben – szóbeli műfajnak is, amely azért tökéletes műfaj a múlt újraértelmezésnek hermeneutikai feladatára, mert – bár megvan benne az állandóság, hiszen az anekdotát nem egyszer, hanem sokszor szokták elmesélni, és az alaptörténet többnyire nem változik – ugyanakkor megvan benne a változás és változtatás lehetősége is, hiszen a narratív megformálás és a részletek változhatnak, aminek révén mind a beszélő, mind a hallgatóság számára új jelentést nyerhet „a” múlt, mégpedig a jelenbeli és ismételt megidőzés, egyfajta „konnektív struktúra” által, mely nemcsak a jelent és a múltat köti össze, hanem az anekdotamesélésben résztvevők mikroközösségét is megerősíti.

Ha az anekdotamesélésnek ezt a sokszoros összekötő szerepét tekintjük, akkor azt a mondatot, miszerint a klubban beszélgető férfiak az anekdotázás után „*majd természetes átvezetéssel a jelenhez*” fordulnak, éppen ennek a „konnektív funkciónak”

a kifejezéseként is lehet értelmezni, mely igazából nem is *követi* időben az anekdotamesélést, hanem *maga* az anekdotamesélés vezet a jelenhez, aminek fényében az „átmenet” valóban „természetesnek” tűnik. Ez a diszkurzus mikéntjére vonatkozó narrátori metamegjegyzés viszont szinte freudi elszólás, elvétés, „hibás eredmény” [*Fehlleistung*],<sup>126</sup> de akár még – egy kis elcsúszással – félrevezetés [*Fehlleitung*] is lehet, amennyiben sem a jelen és a múlt, sem a gyarmatok és a klub terei, sem pedig a kulturális emlékezet által létrehozott (mikro)közösség tagjai között nem *természetes* a kapcsolat, az átmenet, az átvezetés, még akkor sem, ha annak tüntetjük fel (azaz legfeljebb *megvezetés?*). Épp ellenkezőleg, a múlthoz és a (mikro)közösséghez fűződő kapcsolatok állandóan átértelmeződnek, és mint ahogy a múlt az értelmezés nyomán létrejövő kulturális konstrukció, úgy a kulturális közösség is csak képzelt közösség – a Benedict Anderson-i értelemben –, amelynek létrehozásában Anderson érvelése szerint az ismétlés legalább annyira fontos szerepet játszik, mint a „múltat” megkonstruáló (assmanni) kulturális emlékezet működési mechanizmusában. Amikor tehát a szöveg a múltat a jelennel egyébként is összekötő, de mégis a múlthoz kötött anekdotázásról egy metakommentárral „természetesen” átvezet a jelenbe (*ez a jelen pedig* – a hatalmi pozícióval rendelkező mikroközösségek működésére jellemző módon – a kapcsolati tőke egyik legfontosabb kérdéséről: „valami lehetséges kinevezésről” szól, azaz a jelenen is túlmutatva a jövővel is kapcsolatot teremt), akkor az átvezetésnek ez a „természetessége” elfedi az átvezetésben zajló konstrukciós folyamatot. A „természetes” klubbeli anekdotázás mint performatív aktus rámutat önmaga eredményére is, azaz arra, hogy – többek között – a kulturális emlékezet által létrehozott múlt mikro- és makroközösségek múltjaként egyaránt funkcionálhat, ugyanakkor ezek a közösségek maguk is részben a kulturális emlékezet révén jönnek létre mint (andersoni) elképzelt közösségek, s ekként maguk is konstrukciók, ugyanakkor viszont *természetesnek hatnak*.

Ha a szövegnek ezt az „apai” eredetpontját tekintjük, akkor minden okunk megvan azt mondani, hogy ez a *családrege*ny egyben (az apa szimbolikus funkciójából akár „természetesen” is következő módon) *történelmi* regény is, amennyiben elfogadjuk, hogy a történelmi regény a maga – Abel Pargiter ezredeshez hasonló – középszerű hőseivel (ld.: Lukács) jelentősen hozzájárul a „nemzet-ség [*nationhood*] múlt általi artikulálásához” (De Groot 2), és ez a megállapítás azért sem igényel különösebb további indoklást, mert a regény a maga egészében is ugyanazt

<sup>126</sup> A magyar „elvétés” fogalom német eredetije Freudnál (v.ö.: Laplanche, Pontalis 134).

teszi, mint amit a narrátor metakommentárja jelez: átvezet az 1880-ra datált múltból *a jelenbe* – ami az utolsó fejezet címe. Azaz a cselekményt nyitó jelenetet és a rá vonatkozó kommentárt a szöveg *mise-en-abyme*-jának is lehet tekinteni, vagy legalábbis a történelmi regényre, a kulturális közösségeknek a múlthoz és önmaguk kulturális mitológiájához, toposzaihoz való viszonyulásra tett egyfajta önreflexív megjegyzésnek. A kérdés ugyanis az, hogy – ismerve Woolfnak a történelemhez (avagy inkább Történelemhez) – való meglehetősen problematikus viszonyát, kiindulási pontként feltételezhetjük-e, hogy Woolf olyan történelmi (család)regényt ír, amely a problémátlan természetesség hatását keltve beleillik a nemzet-ség múltban eredeztethető diszkurzusába, vagy éppen ellenkezőleg: azt a folyamatot vizsgálja, amelynek révén a múlt konstruáltsága ellenére is természetessé válik, vagy esetleg eleve felnyitja azokat a narratív konstrukciókat, amelyek révén létrejön a varratmentes természetesség („a klubbeli anekdotázás”) hatása.

Woolf és a történelem (történelmi regény) problematikus viszonya több forrásból fakad: az apjával – mint a *Dictionary of National Biography* főszerkesztőjével és ekként a nagybetűs Történelem egyik létrehozójával – való személyes és egész életen át tartó vitája csak ez egyik elem. Egy másik elem a modernizmusnak általában, azon belül pedig a woolfi modernizmusnak a nagy narratívákkal kapcsolatos szkepticizmusa. Nem véletlen, hogy Jerome de Groot a történelmi regényről írt kismonográfiájában éppen Woolfot hozza fel (egyetlen) példaként annak a szemléltetésére, hogy a modernizmus a maga fragmentáltságával mennyire nem illett össze a történelmi regény koncepciójával. Woolftól két példát hoz, az *Orlandót* és a *Felvonások közöttet*, és az előbbi lényegét abban látja, hogy „töredezetté teszi a történetiséget, támadja a *patriarchális* tudás- és létmódokat, hogy alternatív, fluidabb tudásokat és identitásokat” hozzon létre (de Groot 43 – kiemelés tőlem) – még akkor is, tegyük hozzá, ha az *Orlando*, a maga fantáziavilágának fluiditásával együtt, épp a főszereplő négyszáz éven keresztül megőrzött önazonossága révén mégiscsak fenntartja az életrajz középponti trópusát. De Groot értelmezése viszont még egy elemét a felszínre hozza Woolf történelemellenességének: azt, hogy a történelem az ő számára az egyik legklasszikusabb maszkulin epiztemológiát jelentette („az anekdotázást a klubban”), amelyet ugyanakkor mindenki természetesnek fogad el, aminek egyik oka a szférák nemi alapon való elkülönülése a viktoriánus ideológia szellemében. Az apjának mint a Történelem megtestesítőjének való ellenállás tehát a szimbolikus Apának való

ellenállással és a maszkulin történetírás (és történelmi regény) újírásával kapcsolódik össze.

*Az évek* ilyen szempontból az *Orlando* (és a *Flush*) utóda, *Az évek* azonban valóban sokkal realiztikusabb az *Orlandónál*, mely egyébként szerkezetében hasonlít mind *Az évekre*, mind a *Felvonások közöttre*, hiszen mindhárom a múlt és a jelen között teremt nyilvánvaló kapcsolatot. Az *Orlando* a reneszánsz Angliában kezdődik, és a „jelen”-ben végződik; *Az évek* 1880-ban kezdődik és szintén a jelenben fejeződik be; a *Felvonások között* elején a római útnak és az Erzsébet-kori majornak a birtokon még a jelenben is látható nyomairól beszélnek, a színelőadás pedig Chaucer korától vezet el szintén a jelenbe. Ilyen szempontból mindhárom szöveg múltértelmezés, de másképpen. Az *Orlando*, ez a kulturális–irodalmi hagyományba egyébként igen mélyen beágyazott szöveg, azáltal, hogy a főszereplő – a fantasztikum világához közelítően – négyszáz évig él, és ezalatt ráadásul nemet is vált, el is távolítja a „valóságot”, ugyanakkor (a *Flush*hoz hasonló) játékos, de ez esetben a fantáziavilág és a kultúrtörténet közötti oszcillálással teremt meg azt a nézőpontot, amelyből újra lehet értelmezni ezt a négyszáz éves irodalmi-kulturális hagyományt. A *Felvonások között* – mint látni fogjuk –, akárcsak a *Mrs. Dalloway*, egy napba sűríti a cselekményt, és azon belül elsősorban egy falusi előadás színei reflektálnak arra, hogy az angol irodalmi hagyomány miképpen íródott bele a kultúrtörténet egészébe és a történelembe. Ebben az esetben tehát kétszeresen reflektált, szöveg-a-szövegben játékról van szó, mely ráadásul megidézi a woolfi egnapos időszerkezetet is. Mindezekhez képest *Az évek* – az aránylag rövid, ötven-hatvan évnyi időintervallumot átfogó, három generációt követő, a kronologikus időt tiszteletben tartó szerkezetével – valóban úgy tűnik, mintha maga a földhöz ragadt valóság mimetikus-realista, szinte kódmentesen „sima” tükrözése lenne. Ez azonban csak a másik három „történelmi” Woolf-szöveghez (és a modernista trilógia kísérleti prózájához) képest tűnik úgy. Ha viszont megvizsgáljuk a szöveget, akkor azt látjuk, bár látszólag beleillik a történelmi (család)regénynek a (férfi)klubból eredeztethető diszkurzusába, számtalan ponton ki is kezdi azt.<sup>127</sup>

<sup>127</sup> Úgy vélem, jellemző Woolf harmincas évekbeli szövegeinek a kanonizálására és értelmezési mezőjére az is, hogy De Groot Woolftól csak az *Orlandót* említi meg és elemzi röviden a történelmi regényről szóló kismonográfiájában, illetve Avrom Fleishmanra hivatkozva az *Orlandóról* és a *Felvonások között*ről állítja, hogy azok „miközben reflektálnak a történelmi regény hagyományára, le is zárják azt” (Fleishmant idézi De Groot 44), miközben *Az évekről*, mely legközelebb áll a történelmi regény klasszikus formájához, s ekképp meglehetősen zavarja a modernista Woolf-képet, egy szót sem ejt, pedig *Az évek* értelmezhető ebben a keretben (ld. pl. Spiropoulou 129).

Ha a történelmi regény egyik fő funkciójának azt tartjuk, hogy hozzájáruljon a nemzettudat mint elképzelt, mégis (vagy épp azért) adottnak tartott identitás kialakításához, és azt feltételezzük, hogy ehhez minél öltésmentesebb, transzparensabb szövegre van szükség, hiszen *az* alkalmas arra, hogy minél öltésmentesebb, transzparensabb identitást hozzon létre, akkor nem *Az évek* ennek az iskolapéldája. *Az évek* ugyanis nem transzparens szöveg. Ennek egyik legnyilvánvalóbb jele az, ahogyan az évek – a kronológiai, objektív idő jelei – haladnak a szövegben. Bár a bevezető közjáték, mint láttuk, így fogalmaz: „[é]s a napok, a hetek és az évek lassan fordulva, mint a keresőlámpa sugarai, sorban áthaladtak az égbolton” (*Years 2*), a szöveg nem így működik, nem ilyen sima öltésmentességgel, hiszen az évek következetes egymásutánisága helyett „(ki)csapongó” (v.ö.: Beizer) és formátlan, mindenféle logikának ellenálló évválogatást találunk, ahol az évek egyben fejezetcímeket is jelölnek: 1880, 1891, 1907, 1908, 1911, 1913, 1914, 1917, 1918 és „A jelen”. Az évek (fejezetek) egymást követő esetlegességét is meg lehetne magyarázni (legalábbis ha a realista hagyományt akarnánk számon kérni a szövegen), ha ezek az évek a Pargiter család életének fordulópontjaihoz kapcsolódnának, vagy ha a történelem szempontjából fontos fordulópontokat jelentő években azokról az eseményekről lenne szó, amelyekre azonnal asszociálunk arra az évre gondolva. Ami a család mindennapi életét illeti, egyáltalán nem a fordulópontokra épít a szöveg, kivéve talán az 1880-as fejezetet, mely az anya temetésével zárul. De mintha ezzel le is tudta volna a szöveg a patetikus, fordulópontra építő szövegszerkezetet, hiszen ezt követően a fontosnak tartott családi változásokról is többnyire azok megtörténte vagy azok eredménye után értesül az olvasó (ki mikor ment férjhez, nősült meg, született, halt meg, költözött el Angliából vagy költözött vissza, mikor tüntették ki vagy zárták börtönbe). Még ha említés szintjén jelen is vannak ezek az események, csak a legkritikább esetben szerveződnek körükön családi nagyjelenetek. A szöveg a mindennapok szürke egymásutániságát rögzíti, amelyben sokszor arctalanok, alig megkülönböztethetők a családtagok, a generációk, a gyerekek, a nagynénik és nagybácsik, és nem tárul fel a családon belüli kapcsolatok rendszere.

De a szöveg nemcsak a családi élet fordulópontjainak leírásától (vagy az azok köré történő szerveződéstől) tartózkodik, hanem – annak ellenére, hogy explicit módon a történelmi időbe helyezi a narratívát – a történelem nagy eseményeinek a kiemelésétől is. 1914 például nyilvánvalóan az első világháború (az angol

nyelvhasználatban még a második világháborút követően is a Nagy Háború) kitérésének az éve. A szövegben azonban 1914 kizárólag egy tavaszi nap leírásaként jelenik meg, melynek *nem* része (mert még nem is lehet része) a háború, de ennek a napnak a leírásával le is zárul az 1914-es év, mintha azt sugallná a szöveg: a mindennapok normalitása az, ami fontos. Viszont 1907, amelyről eleve nem jut az eszünkbe kulcsfontosságú történelmi esemény még az angol történelemből sem, megjelenik a szövegben, még ha elég rövid fejezetként is, de kizárólag úgy, mint egy meleg éjszakának elsősorban Sara és Maggie Pargiterre fókuszáló leírása. Az 1891-es és az 1910-es évek fejezeteiben felsejlik ugyan a Történelem, hiszen az első esetben Parnellnek,<sup>128</sup> a második esetben VII. Edwardnak a halálával zárul a fejezet, azonban bár az első esetben a Pargiter család több tagja is reagál a halálhírré (Eleanor, aki hallván a hírt a Parnellért rajongó Deliát kezdi féltetni, illetve Pargiter ezredes is reflektál az újságra), halála azonban megmarad a teljesen egyéni, szubjektív és elsősorban érzelmi alapú reakciók szintjén – nem az esemény politikai-történelmi jelentősége uralja a szöveget, még csak fikcióvá szelídített változatban sem. VII. Edward halála pedig – igaz, nagyon hatásosan – csak rövid és kommentár vagy bármiféle érzelm kifejezés nélküli hírként van jelen a fejezet záró mondatában. Ebben az esetben viszont az eseményre adott reakciók sincsenek benne a szövegben, mintha ki lennének metszve belőle, mintha ez az esemény – Parnell halálával ellentétben – túl sokakból váltana ki érzelmeket és gondolatokat, és mintha a szöveg nem akarná ezt kockáztatni.

A háború, a század első felének legnyilvánvalóbban „nagy történelmi” eseménye két fejezetben jelenik meg, de mindkettőben igen visszafogottan, mintha a Jane Austen-i hagyományt folytatná a szöveg ebből a szempontból is.<sup>129</sup> 1917-ben, amikor Eleanor meglátogatja Maggie-éket, a vacsorát egy légiriadó zavarja meg, amire a legprózaibb módon reagál a család: lemennek a pincébe, folytatják a vacsorát a szilvás felfújttal, és bár aggódva figyelik, ahogy a német bombázók valószínűleg

<sup>128</sup> Charles Stewart Parnell (1846–1891); ír politikus és hazafi; az Ír Parlamenti Párt vezére, aki parlamenti reformok útján akarta kivívni Írország önrendelkezési jogát.

<sup>129</sup> Austennek rótták fel sokáig a kritikusok, az austeni regényvilág miniatúra-jellegét kritizálva, hogy annak ellenére, hogy regényei a napóleoni háborúk idején játszódnak, azon túl, hogy egy-egy kisváros környékén helyőrségként megjelenik a katonaság, ami az éppen férjhez menés előtt álló fiatal nők számára új perspektívákat nyit, a háború semmilyen módon nincs jelen a szövegekben.

A szövegben általam érzékelt visszafogottsággal ellentétben Nancy Topping Bazin és Jane Hamovit Lauter azt hangsúlyozzák közös tanulmányukban, hogy *Az éveket* Woolf harmincas évekbeli azon alapérzése hatja át, hogy veszélybe került a civilizáció, és erre ő „rémülettel, keserőséggel és kétségbeeséssel reagált” (23). Ez Woolfra igaz is (és ők is a naplójára hivatkoznak), a regény szövege azonban ennél sokkal távolságtartóbban kezeli a háború kérdését.



áttörtek az angol légvédelmen, az összes dilemmát az okozza, hogy a gyerekeket felébresszék-e, és levigyék-e magukkal a pincébe (nem teszik), és Eleanor az egész légiriadót úgy éli meg, „mintha valami ostoba és unalmas alak félbeszakított volna egy érdekes beszélgetést” (*Years* 252). Az 1918-as fejezetben pedig a Pargiter család öreg cselédjének, Crosbynak a szemszögéből látunk egy napot: „vége volt a háborúnak – legalábbis valaki ezt mondta neki, amikor beállt a sorba a fűszeresnél. Az ágyúk továbbra is durrogtak, a szirénák továbbra is vijjogtak” (266). Az ok-okozatiság racionalitását – ahogy a linearitás feltételezett belső logikáját – itt a mindennapok irracionalitásából eredő egymás mellé rendeltség és az irracionalitásba beletörődő fásultság veszi át. Ami tehát a kiválasztott éveket és a „fontos” események egymáshoz való viszonyát illeti, úgy tűnik, mintha a szöveg nagyon tudatosan el akarná kerülni annak a látszatát, hogy a narratívát a nagy családi és történelmi események köré rendezzi. Épp ellenkezőleg: kivéve az angol szempontból igen ambivalens Parnellt, akinek az alakja romantikussá vált, és ebből következően heves érzelmi reakciókat és azonosulást váltott ki, a nagy történelmi eseményekhez igen ambivalensen viszonyulnak a szereplők, illetve a szöveg egy szót sem „pazarol” a huszadik század első felének – az európai történelem szempontjából – egyik legfontosabb eseményére, a világháború kitörésére.

A háborúnak mint hősiesség vállalkozásnak a száműzése a szövegből igen sokat mondó. Az első világháborúnak ugyanis még meglehetősen naiv optimizmussal vágott neki az ország, és abban sokan a hősiesség és a lovagiasság mint férfias erények megtestesülését látták (amire ismét *Az évek* testvérszövege, a *Három adomány* hoz számtalan példát). A hazának mint *anyaföldnek* és általában a nőknek a védelmére siető lovag képe fontos eleme volt a háborús propagandának és ideológiának, és egyben a nemzet egységének a fenntartását is célozta. Ezen túl, mint Linda Colley megállapítja, „a háború kulcsszerepet játszott a brit nemzet kitalálásában” (367). Azáltal tehát, hogy Woolf gyakorlatilag kiiktatja a háborút a szövegből, radikálisan másfajta történelmi és történelmi narratíva mellett teszi le voksát, melynek nem része a háború sem a nagy-, sem a kisemberek, sem „a közepszerű hősök”, sem a férfiak, sem a nők részvételével. Ez utóbbi azért is feltűnő, mert ma már kritikái-történettudományi közhely, hogy az első világháború Angliában igen jelentős szerepet játszott a nők emancipációs törekvéseinek elérésében. Közvetlenül az első világháborút megelőzően, 1912 és 1914 között volt a leghevesebb az 1903-ban alakult, Emmeline Pankhurst és Christabel Pankhurst vezette WSPU (Women’s Social

and Political Union) – a nők választójogáért küzdő legmilitánsabb szervezet – tevékenysége, azonban a háború kitörésekor lojalitásból felfüggesztették tevékenységüket. Az első világháború ideje alatt viszont – paradox módon épp akkor, amikor a szüfrasset mozgalom szüneteltette tevékenységét – a nők sokkal nagyobb szabadságokra és egyenlőségre tettek szert, mint előtte bármikor, hiszen ők „vitték” a hátszínre, ellátva szinte minden olyan feladatot, amit azt megelőzően csak férfiak láthattak el, és ennek következtében a háború utolsó évében, 1918-ban, a hátszínre végzett „férfimunkának” mintegy elismeréseként a történelemben először a nők választójogot nyertek Angliában, ha ekkor még nem is ugyanolyan alapon és feltételekkel, mint a férfiak.<sup>130</sup>

A nőknek a háborús előkészületekben vagy a háború támogatásában való részvétele – mint szintén Linda Colley rámutat – ennél azonban korábban kezdődött: „1873 után még a nőket is arra buzdították, hogy vegyék ki részüket a háborús munkákból, gyűjtsenek pénzt, nyújtsanak támogatást a katonák számára, vállaljanak szerepet a hazafias ünnepeken, és éltesék a férfiakban a harci kedvet” (Colley 371). Ha figyelembe vesszük, hogy *Az évek* cselekménye jóformán egybeesik ezzel a korszakkal, akkor sokszoros okunk van arra, hogy feltegyük a kérdést: Virginia Woolf, aki igen tudatosan akart leválni az apjáról, és általában ellenállt a patriarchális diszkurzusoknak, és akit jelenleg talán a legfontosabb angol feminista írónek tartanak, miért nem tekintette az 1880 és az 1930-as évek között játszódó történelmi-családrégényében említésre méltónak sem a nőknek – köztük igen jelentős számban a regénye fókuszában álló középosztálybeli nőknek –, a „háborús lányoknak” [*war girls*] a háború éve alatt végzett munkáját, amely egyértelműen hozzájárult a nők emancipációjához, a régóta óhajtott választójog elnyeréséhez.<sup>131</sup>

Erre a kérdésre a választ részben a *Három adomány*ban találjuk meg, amely – hadd emlékeztessenek rá ismét – az eredeti terv szerint a *The Pargiters* címen induló szövegből nőtt ki, mint ahogy *Az évek* is: az egyik esszé lett, a másik regény. A kettő egymásra vetítése, összeolvasása tehát azért indokolt, mert joggal feltételezhetjük, hogy bár a végleges változatban elvált a két szöveg, sok ponton mégis kommentálják

<sup>130</sup> 1918-ban – a férfiakkal ellentétben, akik 21 éves koruktól váltak választópolgárokká – a nők abban az esetben szavazhattak, ha betöltötték a harmincadik életévüket, és vagy háztulajdonosok voltak, vagy háztulajdonosok felesége, vagy pedig egyetemi végzettséggel rendelkeztek. Csak 1928-ban kapták meg a nők a férfiakkal azonos feltételekkel az általános választójogot.

<sup>131</sup> Az angol nők első világháborús részvételéről ld. Angela K. Smith, *The Second Battlefield: Women, Modernism and The First World War*, melynek a címe is utal egyrészt a nők részvételére mind a hátszínre, mind a frontokon, s ugyanakkor arra is, hogy ez összefonódott mind a modernitással, mind pedig a modernizmussal.

egymást, reflektálnak egymásra, és valószínűleg szorosabban összetartoznak, mint általában két másik Woolf-szöveg. A *Három adomány* pedig egyértelművé teszi a beszélőnek a nők háborús részvételével kapcsolatos álláspontját. Az esszében a beszélő azt javasolja a háború (ezúttal a vészesen közeledő második világháború) elkerülésére, hogy a nők alakítsák meg a Kívülállók Társaságát (mely szinte utópisztikus elképzelés), azaz a legkisebb mértékben se vegyenek részt a domináns (és patriarchális) hatalmi rendszert fenntartó diszkurzusokban. Ne is támogassák, de még csak ne is ellenezzék, még csak a katonásdit játszó, fel-alá masírozó fiúgyerekek se mondják sem azt, hogy csinálja, sem azt, hogy ne csinálja. És hasonlóképp:

a tanult férfiak leányai ne adják át fivéreiknek sem a gyávaság jelét, a fehér tollat, sem a bátorság vörös tollát – semmilyen tollat ne adjanak; hogy csukják be ragyogó szemüket, amelyből úgy áradnak a mindenféle hatások, mint a zápor, vagy hogy *nézzen az a szem másfelé, akárhányszor a háborúról folyik a vita* – ez az a feladat, amelyre a kívülállók felkészítik majd magukat még békeidőben, mielőtt a halálfélelem elkerülhetetlenül megfosztja hatalmától a tiszta észet. (*Három adomány* 211–12 – kiemelés tőlem)

Elvont értelemben *Az évek* is „másfelé néz”, amikor a háborúról „kellene” beszélnie, hiszen azon az egyetlen rövid jeleneten kívül, amikor a vacsorát félbeszakítja a bombázás, de ezen is nagyon gyakorlatiasan felülkerekedve, a család nem hagyja, hogy közvetlenül beleavatkozzon az életükbe, a háború – a nagybetűs (apai-atyai-patriarchális) Történelem legfőbb megtestesítője – jóformán nincs jelen a szövegben. Márpedig, ha elfogadjuk Colley érvelését, miszerint a háborús diszkurzus *elősegíti* a nemzettudat kialakulását, akkor a háborúnak a szövegből történő ilyen mértékű kiírását úgy is tekinthetjük, mint ami a brit nemzettudat és a nacionalista érzelmek, a nemzet *mint* nemzet (vagy Benedict Anderson fogalmával: „nemzet-ség”) ellenében hat. *Az években* a történelem rései, a kihagyások – különösen a nagy emberek nagy tetteinek a kihagyása – aláássák a történelem carlyle-i fogalmát, de ami még ennél is fontosabb: megtörik annak a természetességnek a látszatát, amely szükséges ahhoz, hogy valamit normálisnak, adottnak, megkérdőjelezhetetlenül mindennapinak érzékeljünk és értelmezzünk. Ilyen szempontból akár még az is jelentéssel teli elem lehet, hogy – visszatérve a szövegnek a patriarchális és a brit

nemzettudat eredetpontjaként értelmezett klubbeli nyitójelenetéhez – a szöveg *nem* reprodukálja magukat az anekdotákat, melyek hozzájárulnak ugyan a klubbeli mikroközösség kialakításához (amelyet elvontabb szinten a Klubba belépést nyerő kiválasztottak makroszintű társaságának–társadalmának is lehet értelmezni), éppen csak megidézi–felidézi őket. Igaz, már csak említésük révén is jelen vannak, és mivel kulturális toposzok, idézetek nélkül is „tudjuk”, hogy miről szólnak ezek az anekdoták. De mégis: a szövegben ezeknek az anekdotáknak az el nem mondása éppen annak a diszkurzusnak való ellenállásként értelmezhető, amelyet az anekdoták idézetszerűen megjelenítenek, illetve azt is sugallja, hogy az anekdoták mesélése performatív aktus – a tartalmuk másodlagos csupán.

Ebből következően Woolf szövegét illelhetjük Nancy A. Walker kifejezésével: „engedetlen narratíva”, amennyiben nem engedelmeskedik a műfaj szabályainak és a kulturális mitológiáknak, valamint „felnyitja vagy felborítja az azokban a szövegekben rejlő tekintélyparadigmákat, amelyeket egyébként »elsajátít«” (7), aminek következtében Woolf esetében a történelmi (család)regény új episztemológiája jön létre. Ebbe pedig nemcsak a férfiak nagy tettei vagy a háború és a nők háborús szerepvállalása nem fér bele, hanem még a szüfrasset-mozgalom heroizmusát sem hajlandó megmutatni a szöveg. Pedig a Pargiter család második generációjának egyik tagja, Rose aktívan részt vesz a mozgalomban: 1911-ben is, és 1914-ben is ott van az utcai felvonulásokban, még téglát is dobál, és mindkétszer bíróság elé is kerül; első esetben nem ítélik el, de második esetben már börtönbüntetést kap. Eltekintve attól – már ha el lehet ettől tekinteni –, hogy egy középosztálybeli hölgy viselkedési kódjához a századeleji Angliában a legkevésbé sem tartozott hozzá a kirakatok féltéglákkal való betörése (vagy más esetekben a rendőrök sípcsonton rúgása), Rose börtönbe kerülése igen komoly rést üt a Pargiter család decens szerkezetén. Nem beszélnek róla, nem lehet róla beszélni, legfeljebb félszavakkal, aztán – mint az 1911-es fejezetben – a legjobb elmerülni a madarak figyelésében (*Years* 178), az 1914-es fejezetben pedig épp csak megemlíti az egyik fiútestvér, Martin, hogy a testvérét megy látogatni a börtönbe (*Years* 202–203). A szöveg emellett még olyan módon is kerüli Rose hőssé „avatását”, hogy nem is tesz említést az okról, hogy miért is hajigál téglákat: csak a kulturális-történelmi háttérrel ismerő olvasó véli érteni, hogy Rose a szüfrasset mozgalom egyik tagja.

Ezt az elhallgatást, szüksézsavúságot természetesen a család kódjainak is lehet tulajdonítani (hiába csak ketten vannak a szobában Eleanorral, Celia lehalkítja a

hangját, amikor erről beszél [*Years* 178]), azonban az is fontos elem, hogy a cselekmény gyakorlatilag kiírja Rose-t a (család)történetből, alig van jelen, és ritka kivételektől eltekintve szinte sosem az ő szemszögéből látjuk az eseményeket. Ahogy a szöveg ellenáll annak, hogy Martint vagy Northot akár Indiába, akár Afrikába kövesse (vagy egyetlen, Martintól Indiából érkező levél elolvasásán kívül az ő kinti életük hosszabban szóba kerüljön a családtagok beszélgetéseiben), úgy arról sem olvashatunk, hogy miképp zajlottak a szüfraszett-felvonulások, miképp tartóztatták le Rose-t, és mi történt a tárgyaláson vagy a börtönben. Teljesen deheroizálja a szöveg Rose-t,<sup>132</sup> aki csak a szöveget záró – és a *Mrs. Dalloway* fogadás-nagyjelenetét megidéző – családi összejövetelen jelenik meg ismét két évtized elteltével, de még ekkor is kétes jelentőségű a megjelenése: Martinnal ott folytatják, ahol gyerek- és fiataalkori veszekedéseiket abbahagyták, és úgy akarja ünnepi beszédét rátukmálni az est közönségére, hogy arra senki sem tart igényt. Az oxfordi professzor arisztokratafeleséggé váló lánya (aki fiataalkorában ugyanazzal a problémával küzdött, mint Rose: tanulni szeretett volna, olyat és olyan helyen is, ami és ahogy akkoriban a lányok számára nem volt lehetséges), Kitty Lasswade az egyetlen, aki képes mindkét oldalát látni Rose személyiségének:

– Ó, ha mindannyian iszunk valaki egészségére – mondta Kitty, – akkor én is iszom. Rose, a te egészségedre. Rose jó ember – mondta, és megemelte poharát. – De Rose tévedett – tette hozzá. – Az erőszak sosem helyes; egyetértesz velem, Edward? – és rákoppintott a férfi térdére. Teljesen elfelejtettem már a háborút, mondta magában félhangosan. – És mégis – szólalt meg hangosan, – Rose-ban megvolt a bátorság, hogy kiálljon meggyőződése mellett. Rose börtönben is volt. Én az ő egészségére iszom! (*Years* 367–68)

Ezt az ambivalens, de a szöveg egészében szinte patetikusnak ható tósztot azonban ismét aláássa Martin, aki Rose-nak a háborúban végzett munkájáért kapott kitüntetését (amelyről szintén nem tudunk egyébként semmit) meglehetősen degradáló módon csak „dekorációnak” nevezi, Eleanor pedig rendre inti Rose-t: inkább hagyná, hogy másvalaki befejezze a beszédét (*Years* 368).

<sup>132</sup> Hasonlóan lefojtott, visszafogott szöveg a *Jacob szobája*, mely egy az első világháborúban elesett fiatalember, Jacob története, aki szinte csak metonimikus jelölői révén van jelen (amelyek közül a legfontosabb a szobája), nem pedig cselekvő (és főleg nem háborús hős) alanyként.

A szöveg tehát a legteljesebb mértékben ellenáll a heroizálásnak, a nagy történelmi narratíváknak, a koloniális kalandok és gyarmati találkozások (akár csak – mint North esetében – farmerkodásként való) leírásának, de a női emancipáció vagy az ír függetlenség történetének is, még akkor is, ha a narratíva szövetébe olykor bebetörnek – szinte tünetszerűen – ezek az események. És még ha itt-ott fel is tűnik valamiféle hagyományos értelemben vett történelmi esemény vagy narratíva, a nézőponttechnikára épülő narráció miatt legfeljebb egyéni reakciókat láthatunk. A szöveg tehát – bár tudatosan vállalja a realiztikus történelmi idő és történelmi regény terét és idejét – egyúttal meg is bontja azt, és máshová helyezve a hangsúlyt egy alternatív történelmet teremt, melyben ha van egyáltalán főszereplő, akkor nem az apafigura, de még kevésbé az Apa az. Főszereplő nem is igazán van, mintha a szöveg a szereplők efféle hierarchizáltságát is meg akarná szüntetni (még akkor is, ha egyes szereplők nézőpontja többször szerepel a szöveg fókuszaként), és mintha annyira ki akarna bújni a történelem hagyományos diszkurzusa alól és elől, hogy még csak nem is a „középszerű hős” áll a középpontjában, hanem a „névtelenek élete,” a „névtelenek” pedig – a klubban anekdotázókkal ellentétben – többnyire nők.

*Az évek* hangsúlyosan női regény: a nézőponttechnika révén a nőknek egy valós történelmi időbe és a történelmi és családragénynek megfelelő nagy spektrumú tablóba helyezésére tett kísérlet, amely részben engedelmeskedik ezeknek a műfaji szabályoknak (már csak azért is, mert a műfaj egyúttal egyfajta narratív teret és megszólalási beszédmódot is jelent), részben viszont ellen is áll nekik, miközben fel is nyitja azokat, ekként kétszeresen is „teljesítve” a Nancy A. Walker által említett „engedetlen narratívák” kritériumait. Ebben a szövegben – ellentétben a *Flush*sal – legalább egy öreg cseléd, Crosby szemszögéből is megjelennek bizonyos tapasztalatok, és bár alakja kétségtelenül megidézi a hűséges öreg cseléd nem is kevésbé romantizált toposzát, Crosby rendkívül prózaian éli meg a történetet és történelmet, és nem rendelkezik azzal a romantikus (és romantizáló), mitikus, mindenben felülemelkedő, regeneráló, halálból is szinte feltámasztó természeti-ősi erővel, mint *A világítótorony* középső, sokszor szintén közjátékként emlegetett részében, „A múlt idő”-ben Mrs. McNab és Mrs. Bast, akik szimbolikusan szintén az első világháború pusztító hatása után hozzák rendbe, szinte lépésről lépésre, lépcsőfokról lépcsőfokra újjáépítve – a mitikus megsebzett Halászkirály afféle női-prózai, Crosbyhoz hasonlóan fájós lábú, mozogni is alig képes, nyögő–csikorgó, de megváltást hozó változataként – a Ramsay család házát.

Velük ellentétben az öreg Crosby közömbösen veszi tudomásul a háború végét: neki mindegy, hogy az ágyúk a háborúban és a háború miatt vagy a háború befejeztét jelző örömsortűz miatt dörögnek. A romantikus mitizálásnak vagy heroizálásnak minden szinten ellenáll a szöveg. Mert ha azt gondolnánk, hogy a nagybetűs apai–patriarchális Történelmet, amely egyszerre létrehozója és cinkosa a gyarmati és háborús narratíváknak, és amelynek a szövegből való kiírásáról szól a regény, felváltja egy „ártatlan” női narratíva, akkor tévedünk. Való igaz, hogy a „klub” egyre inkább visszaszorul. Az 1908-as fejezetet indító közjátékban a márciusi szél „az idős úriembereket egyre beljebb és beljebb hajtotta, klubjaik bőrillatú mélyedéseibe” (*Years* 126), a második generációs Martin pedig 1914-ben, amikor egy omnibuszon ülve végigmegy a Piccadillyn, épp csak megjegyzi, miközben pipájával a klubok ablakai felé mutat, hogy apja ott üldögélt idős korában (*Years* 207). Ezzel a gesztussal mintha a Klubok hatalmának csökkenését, atavisztikus régiségét jelezné. Azonban az új generáció sem (lehet) mentes mindattól, amit az Apák építettek. Ilyen szempontból – legyen az valamelyik fiútestvér vagy lánytestvér – a második vagy a harmadik generáció sem ártatlan, és a nők történelembe helyezése – még ha hangsúlyosan másfajta történelemnek akar is látszani a narratíva – sem jelenthet semmiféle, a domináns diszkurzusokon kívüli helyet.

A második és a harmadik generáció férfijait ugyanúgy vonzza India és Afrika, mint apáikat, a nők pedig ugyanúgy annak az örökségéből és örökségével élnek, még ha egyre szűkülő és egyre hibridebb térben is, mint szüleik. Az örökségre éppen úgy nem reflektálnak és nem kérdeznak rá, legyen az szó szerinti vagy átvitt, mentális értelemben vett örökség.<sup>133</sup> Teljesen egyet tudok érteni Kathy J. Philips elmezésével, aki sorra veszi, milyen hajszalerekkel kötődnek a család tagjai a gyarmatbirodalomhoz, és hogy mennyire *nem* tudatosodik egyikükben sem mindaz az erőszak- és hatalomdiszkurzus, amelynek eredményeképp ők élhetik a maguk középosztálybeli életét (Phillips 36–51). Ennek következtében pedig hiába kerülnek ki az apai ház védett és homogén nappalijából egy hibridebb társadalmi térbe, amelybe beletartozik – vagy beletartozhatna – a mássággal, az akár osztály-, akár etnikai Másikkal való érintkezés, ez a tér csak ritkán jelent kulturális vagy pszichológiai

<sup>133</sup> Ugyanígy az ártatlanság látszólagos fenntartását, mi több, akár a másság iránti nyitást is sugallhatja a legelső Woolf-regény, a *Voyage Out (Messzeség)*, amely egy dél-amerikai angol kolóniáról szól, amelynek egyes tagjai – miközben úgy tesznek, annyira érdeklő őket a bennszülöttek élete, hogy még egy expedícióra is vállalkoznak – élnek a maguk kényelmes és „civilizált” életét, mégpedig éppen a gyarmatosító vállalkozások nyereségéből.

nyitást.<sup>134</sup> Mint a szövegnek a *Mrs. Dallowayt* és Clarissa partyját idéző záró összejövetele is mutatja: a „család” egybetartozik és összezár. Meghívják ugyan másokat, például egy turbános indiait, de mint Kathy J. Phillips is felhívja rá figyelmet, a szövegben szóhoz sem jut (36). Mint ahogy önfeledten játsszák azt a partijátékot is, hogy különféle figurák darabjaiból raknak össze egy képet, egy egészet, amelyen Alexandra királynő feje uralkodik, a teste pedig (többnyire egzotikus) állatok testrészeiből összerakott groteszk kollázs; és Kurt Koenigsberger értelmezésében ez a kép(zet) „egyszerre egzotikus és honi állat karikatúraként írja le az Edward-kori gyarmatbirodalmat, a különféle földrajzi és kulturális helyszínek furcsa halmazát” (153). Az 1930-as években összegyűlő család számára még mindig önfeledt szórakozást jelent a gyarmatbirodalom efféle megképezése és elképzelése, és bár mindenki idesereglik ugyan a világ (a gyarmatbirodalom) minden végéből, és úgy tűnik, nagy utat tettek meg, de az a tér, ahol találkoznak, ugyanaz, mint ahonnan a „család” elindult – a nappali.

#### Családragény a nappaliban

Ha a viktoriánus, nemek szerint elkülönült szférák ideológiája szerinti klasszikus férfitérnek a klubot tartjuk, akkor a nők tere a nappali. Ha a férfinarratíva a klubban kezdődik, akkor – amennyiben feltételezzük, hogy a szöveg azzal játszik, hogy a legklasszikusabb toposzokat használja kiindulópontnak, mint az időjárást és a klubot – a narratíva női cselekményszálának a nappaliban kell kezdődnie, lehetőleg teázással. Nézzük hát:

– Nem forr –, mondta Milly Pargiter, ránézve a teafőzőre. A kerek asztalnál ült az Abercorn Terrace-i ház utcára néző nappalijában. – Még csak közelében sincs a forrásnak – ismételte. Ódivatú vörösréz teafőző volt, rózsamintával, mely már szinte el is mosódott. Gyenge kis lángocska pislákol a vörösréz edény alatt. Húga, Delia, miközben hátradőlt mellette egy széken, szintén a teafőzőt nézte. – Kell fornia a teavíznek? – kérdezte egy pillanat múlva unottan, mintha nem is várna választ, és Milly nem is válaszolt. Csendben

<sup>134</sup> Ezen a ponton nem értek egyet Youngjoo Son értelmezésével, aki azt állítja, hogy „a Pargiter család kiköltözése a nagy házakból a lakásokba nagy lépést jelent egy befogadóbb otthon- és nemzetirányába, amely toleránsabb, és hajlandó is együtt élni a marginalizált Másikkal” (13).



ültek, és nézték a lángot a sárga kanócpamacson. Sok tányér és teáscsésze volt kikészítve, mintha mások is jönnének, de ebben a pillanatban egyedül voltak.

(*Years 7*)

Olyan pillanat és olyan tér ez, amely a középosztálybeli viktoriánus nők mindennapos életének része volt, beleértve Virginia Woolf – pontosabban Virginia Stephen – Kensingtonban töltött lánykorát is, amelyet önéletrajzi írásaiban idéz fel (.v.ö.: „Vázlat a múltból”; „Hyde Park Gate 22”); de a teázóasztal köré rendeződnek a cselekmény eseményei Woolf második, leginkább viktoriánus regényében, az *Éjre napban* (*Night and Day*) is. És igaz, hogy a jelenet magában rejti a klasszikus polgári domesztikus tér szétesésének a kezdetét, de tökéletes kiindulópontja egy olyan narratívának, amely részben újraírja a maszkulin diszkurzusokat (történelem, gyarmatok), részben viszont arra kérdez rá, hogy az 1880 és az 1930-as évek közötti időszakban mennyire és miképpen szerveződtek újra – vagy nyíltak meg – a kulturális terek a nők számára.

Márpedig Woolfnak – ha ismét a szándékot tekintjük – ez volt a célja a szöveggel: „Izgatottan fordulnak gondolataim a Pargiter-család felé, mert arra vágyom, hogy végre kiereszthessem vitorláimat, és megdőlt hajóval száguldjak át az emberi élet egészen Elvirával,<sup>135</sup> Maggie-vel meg a többiekkel,” írja naplójába 1932–33 fordulóján (*Diary 4* 134). Azt akár esetlegesnek is tarthatjuk, hogy ebben a korai megjegyzésben Woolf éppen női neveket használ készülő regénye világának jellemzésére, s egyúttal a nőket vetíti előre központi alakokként, hiszen csupán egy odavetett megjegyzésről, mi több, bevallottan fáradtan írt naplóbejegyzésről van szó (v.ö.: *Diary 4* 134), a maga elkerülhetetlen esetlegességével. Mivel azonban értelmezésben a regény Woolf egyik kísérlete a *modernista és realista* regényhagyománnyal való párbeszédre, és ezen a kereten belül a női narratívákra, a nőiség szövegszerű megjelenítésének lehetőségeire, a női nevek véletlenszerűségük ellenére épp annyira motiváltaknak tűnnek, mint egy freudi elszólás: a női nevek „véletlen” felsorolása mintha azt jelezné, hogy róluk, a nőkről akar beszélni a szöveg – mint ahogy Woolfnak szinte mindegyik szövege.<sup>136</sup>

A nappaliban kezdődő cselekményszál – a maga szinte közhelyes mivoltában – ugyanúgy lehet kezelni, mint a szintén közhelyes időjárást vagy a

<sup>135</sup> A végleges változatban Elvira Eleanoré változik.

<sup>136</sup> Ebből a szempontból az egyetlen kivételnek a *Jacob szobája* tűnik.

klubban folyó anekdotázást: a szó etimológiáját felidézve „köz-hely”-ként, közös helyként, olyan narratív–kulturális térként, amelyet ismerünk, közösen laktunk be, írók és olvasók egyaránt. A nappali mint köz-hely viszont nemcsak a nő „valóságbeli”–kulturális tere, hanem egyúttal a nőiesség *narratíva nyújtotta* tere is. Ebben a kulturális térben jön létre „a nő”, legalábbis a középosztálybeli és tizenkilencedik századi, huszadik század eleji nő: a nappali alapvető tere, eszköze, médiuma annak, amit az elméleti bevezetőben már idézett Alice Jardine „günézisnek”, „»a nő« diszkurzusba kerülésének” nevez; szerinte ennek a folyamatnak az „eredményeképp létrejött tárgy nem is személy, nem is tárgy, hanem egyfajta horizont, amely felé maga a folyamat halad: *günéma*. A *günéma* az olvasás eredménye: a nő-mint-effektus” (25), mely részben a diszkurzív terek, köztük a térképzet szövegbeli megkonstruálása mint diszkurzus nemi kódoltságának következtében jön létre.

Ha tehát a nő(iesség) részben a fiktív tér eredményeképp jön létre mint effektus, és a legklasszikusabb női tér a polgári lakásbelső és azon belül hangsúlyosan a nappali,<sup>137</sup> akkor érdemes röviden kitérni a nappali szemiotikájára. Julia Prewitt Brown szerint a polgári lakásbelső „közvetítő médiumként működik, amelyen keresztül valami közvetítődik; sok rétegű anyag ez, amelyen különféle pszichológiai, gazdasági, esztétikai, kulturális, történelmi energiák áramlanak keresztül. A tárgyak a lakásbelsőben nem szimbólumok, hanem olyan anyagok, amelyekből a szimbólumok lesznek” (3). Brown hozzáteszi, hogy „a polgári otthonosság mítosza mindmáig bennünk él”; „ennek a mitológiának az egyik legerőteljesebb eleme a biztonság fantáziája és emléke” (6), és „a külső világ betörése a középosztálybeli otthonba például Dickens regényeiben [a biztonság] elvesztésének különösen kifejező megidézése” (5). A polgári enteriőr – és annak központi tere, a nappali – tehát komplex tér, amely magában foglalja egy soha nem is létező mítosz, a biztonságérzet „emlékét”, amelyet ebből következően csak elveszteni lehet. Tehát miközben a polgári otthon – különösen a *viktóriánus* szobabelső a maga mindent szinte hermetikusan be- és lefedő tapétaival, függönyeivel, szőnyegeivel, bútorhuzataival és

<sup>137</sup> Nehéz megfelelő kifejezést találni ennek a térnek az elnevezésére. Thad Logan hívja fel a figyelmet a „parlour”, a „drawing-room” és a „sitting-room” különbségére (12), ugyanakkor monográfiájában ő maga is eltekint ezek elkülönült elemzésétől. Ő a „parlour”-ra mint – szerinte – a középosztály jellegzetes nappalijára összpontosítja figyelmét. Woolf ugyanakkor következetesen a „drawing-room” kifejezést használja a középosztálybeli nappali leírására: a „parlour” szó kizárólag a „parlour-maid” (a nappaliban felszolgáló szobalány) kifejezésben fordul elő *Az években*. Nekem úgy tűnik, hogy Logan „amerikai fülét” (12) valami megtévesztette, amikor a „parlour”-t a középosztállyal, a „drawing-room”-ot pedig a felsőbb osztályokkal kapcsolja össze.

terítőivel – a biztonság és a védettség érzetét kelti, egyúttal mintha éppen a védettség mítoszának az elvesztése ellen venné fel a kétségbeesett és eleve reménytelen küzdelmet. Ilyen módon – visszatérve Brown felfogásához – „közvetítő médium” a szobabelső és minden tárgya: szó szerint is és elvont értelemben is sokrétegűek, és mindegyik rétegnek megvan a lehetséges jelentésmezője.

*Az évek* női – az austeni etikettregényt vagy a szintén tizennyolcadik és tizenkilencedik századi otthonregényt (meg)idéző – cselekményszálának a nyitójelenete ebbe a polgári lakásbelsőbe és nappaliba helyezi a két Pargiter lányt, amint a délutáni teával, a teafőzéssel foglalatostkodnak. Emily Blair ugyan Woolfnak a húszas években írt esszéire és regényeire utal, amikor azt állítja, hogy „a domeszticitás diszkurzusa és annak esztétizálása a tizenkilencedik század közepének mainstream irodalmában olyan nyelvezettel és esztétikai kerettel látja el Woolfoot, amely továbbra is fogalmakat kínál a nők új kép(zet)jeinek és a regényírás fogalmainak meghatározására” (70), állítását ki lehet terjeszteni a harmincas évekbeli szövegekre, és azon belül hangsúlyosan *Az évekre* is. Blair felfogása illeszkedik azoknak a fogalmaknak egy részéhez, amelyek révén én értelmezem ezeket a szövegeket, véleményem szerint azonban a tizenkilencedik századi „női” regények, az etikett- és az otthonregény kulturális toposzainak intertextuális megidézése egyben annak a folyamatnak a kritikai felnyitására is lehetőséget ad, amelynek révén a terek, toposzok és a nőiségképek kölcsönösen egymásra hatva megkonstruálódnak. Woolf szövege nem úgy tér vissza ezekhez a tizenkilencedik századi kép(zet)ekhez, hogy azokat adottnak veszi, és azokhoz képest írja át a nőiség és a regényírás fogalmait, hanem magukat a tizenkilencedik századi szövegtereket is felnyitja.

*Az évek* etikett- és otthonregényszálának nyitójelenete éppen ezért kulcsfontosságú, hiszen megidézi az otthonosságot és az otthonosság biztonságát, miközben az első mondatoktól kezdve az otthonosság elvesztése, megkérdőjelezése, központi trópusainak kiüresedése, a hiány az uralkodó tényező. A szöveg egyik vezérmotívumává váló teafőző is, amelynek alig pislákoló lángját és kanóciát a Pargiter lányok, Eleanor és Milly több mint harminc éven keresztül próbálják működőképessé varázsolni, többnyire hajtú segítségével, a maga ütött-kopott és alig használható mivoltában annak a magától értetődőnek vett napi rítusnak a felidézője, de egyben megakadályozója, amely az angol középosztály társasági életének a legfontosabb mindennapi eseménye: a délutáni teázás. Talán nem véletlen, hogy ez a teafőző utoljára az 1913-as fejezetben, az első világháború előtti utolsó békeévben

játszik szerepet a szövegben: már addig is csak a palimpszesztszerű lenyomata vagy üledéke (és mindkét esetben sok rétegű szimbolikus tárgya) annak a nem létező múltnak, amely a kulturális diszkurzusok révén mégis megteremtődik. *Az években* ugyanakkor a teafőző körül és miatt – az idillinek tűnő, mindent elfedő teázás helyett – rendszeresen törnek ki családi viták, és még ha valamely csoda folytán el is készül a tea, akkor magának a teázásnak a rítusa az, ami a felszínre hozza ez ellentéteket. Martin többször is kifakad („A francba a teafőzővel” [*Years* 8]), mert már teázna, és lánytestvérei inkompetenciájának tudja be a teázás késlekedését, míg Pargiter ezredes, aki „megvetette a teát”, hazaérkezve „mint mindig, most is csak kortyolgatott egy kicsit abból a hatalmas csészéből, amelyik az apjáié volt” (9).

A nappalit és a mitikus teázóasztalt, a családi élet központját az űr, a hiány szervezi: jól működő teafőző és a tea (időben kezdődő teázás) hiánya, a „nagy”-apa hiánya, aki csak hatalmas teáscsészéje mint metonimikus helyettesítője és az „örökséget” továbbvivő fia révén van jelen, utóbbi azonban igen kelletlen „örökösnek” tűnik, hiszen csak a forma, a szokás kedvéért teázik. Ez nem is meglepő: a klubból az útja nem közvetlenül haza vezetett, hanem szeretőjéhez, Mirához, aki – bár nem számított rá – szerinte mégis örömmel fogadta, ellentétben azzal, amit az otthonáról gondol. Az apa azonban *ezt* a hiányt is beviszi a teázóasztal mellé, de a leginkább kézzelfogható hiány az anyáié, aki fent haldoklik valamelyik szobában. Az anya haldoklása és halála azonban nem romantizálja a hiányát, épp ellenkezőleg: mintha itt számolna le a woolfi életmű legradikálisabb és legközömbösebben a klasszikus viktoriánus ikon, a házi angyal képzetével. 1931-ben tartott előadásában, a „Professions for Women”-ben [„Hivatások nőknek”], mely eredeti formájában csak posztumusz jelent meg,<sup>138</sup> azonban a *The Pargiters*nek tervezett esszéregény első esszéréseinek ez adja az alapját (v.ö.: *The Pargiters* 5–10),<sup>139</sup> azt állítja a beszélő, hogy két dolog volt, amellyel meg kellett küzdenie ahhoz, hogy írhasson: az egyik a házi angyal volt, akit sikerült megölnie, a másik pedig az, hogy képes legyen elmondani az igazságot a testéről, de ez utóbbit nem biztos, hogy sikerült megvalósítania (284–89). Annak ellenére, hogy a házi angyal megölését pályája egészen korai szakaszára, a recenzióírások kezdeti időszakára vetíti vissza, feltűnő az a „műemlék”, amelyet a woolfi életmű legikonikusabb házi angyalának, a saját anyja képére mintázott Mrs. Ramsaynek állít *A világítótoronyban*.

<sup>138</sup> Az 1942-es *The Death of the Moth and Other Essays* című kötetben jelent meg.

<sup>139</sup> Olyan fontos a két szövegrész közötti összefüggés, hogy a kötet szerkesztője, Mitchell A. Leaska, a *The Pargiters* szövege elé be is illesztette a „Professions for Women” szövegét.

Az években viszont már szó sincs házi angyalról, legfeljebb egy zombi hasbeszélő helyettesíti: Martin kissé káromkodik a nem forró teavíz miatt, mire egyik nővére megszólal: „– Mamának nem tetszene, hogy így beszélsz” – fedtte meg Milly, de mintha egy idősebb valakit utánzott volna; mert az anyjuk olyan régen beteg volt már, hogy a két nővér rászokott arra, hogy utánozzák anyjuknak a gyerekekkel való bánásmódját” (*Years* 8). Ez azt is jelenthetné, hogy a két lány átvette az anyjuk helyét a betegsége miatt üresen maradt családi központban, a nappaliban, ennek azonban ellentmond az, amilyen – csehovian – unottan, üresen, egymással nem kommunikálva ülnek az üres szobában, és várják, hogy a nem működő teafőző felforralja a vizet. Más értelmezésben viszont lehet, hogy éppen *amiatt* várják unottan, üresen, egymással nem kommunikálva az üres szobában, hogy a nem működő teafőző felforralja a vizet, *mert* épp az anyjukat, az anyát, a viktoriánus polgári család mitizált, de valójában sosem létező középpontját, biztonságot és védelmet nyújtó alakját utánozzák, ekképp megjelenítve az anya ikonikus alakját és eleve létező hiányát egyszerre. A szöveg ezen a ponton nemcsak az „apai” (történelmi) családregeényt kérdőjelezi meg, hanem a látszólag női etikett- és otthonregeényt is, amelyeknek a szimbolikus középpontja az anya alakja, illetve metonimikus jelölője a teáskanna és a teázóasztal, amely körül az anya *játssza* a központ szerepét – azaz jön létre kulturális és nyelvi performatív (beszéd)aktusok révén: azáltal, ahogy a lányok is az anya „beszédmódját” veszik át és az ő attitűdjét öltik magukra, amikor hasbeszélőként eljátsszák az anyát akár a kisebb testvérekkel szemben, akár általában a teázóasztal körül.

Az ő szubjektivitásukat – beleértve vágyaikat is – ez a polgári lakásbelső, a nappali mint tér, mint az angol regény, és különösen az etikett- és otthonregeény narratív tere szabja meg annak ellenére is, hogy *ez* a nappali már nem az austeni nappali, legalábbis ami a kimondhatóság határait illeti. Delia – nem is titkolt matricídium-vággyal<sup>140</sup> – legszívesebben már holtan látná anyját (a házi angyal megölésének újabb eseteként), és ezt ki is meri mondani a szöveg. Ez akár azt is jelenthetné, hogy a következő generáció fiatal női radikálisan szakítanak az anya – úgy is mint házi angyal, mint szinte mitikus anyafigura – örökségével, aki, Woolf önéletrajzi írásából vett és saját anyjára vonatkoztatott szavaival, „láthatatlan jelenlevőként”<sup>141</sup> („Vázlat” 46) része akar lenni az életüknek, és mint Rosenman rámutat, még halálos ágyáról is megpróbálja egyben tartani a családot, emlékeztet a

<sup>140</sup> Delia hosszú monológokban beszél anyjával és az anyját szimbolizáló tárgyakkal, a portréjával: „Szóval sosem akarsz meghalni”, gondolja, és úgy érzi, anyja képe rosszindulatú mosollyal néz le rá (*Years* 32).

születésnapokra, és általában is „az az egyik szerepe, hogy megidézzen egy boldogabb múltat, melynek szimbóluma az a portré, amelyen fehér ruhában áll” (Rosenman 48), virágkosarat tartva. Miközben viszont az anya egyfajta ideális közösséget testesít meg, szerepe – szintén Rosenman szerint – egyúttal romboló is lehet, mivel a lányok „a nőiség tekintély által jóváhagyott képét, a konvencionális társaságbeliség és a családi kapcsok szükségességét öröklik tőle” (49). Ezzel a megállapítással egyetértve viszont arra az ambivalenciára hívom fel a figyelmet, amely Deliának – de kimondatlanul a család többi tagjának is – az anya halálát kívánó vágya és az anyai kulturális hagyaték öröklése között feszül. Delia ugyanis nem azért álmodozik anyja haláláról, hogy utána kitörjön abból a kulturális kódrendszerből, amelyet az anyja képviselte decens középosztályi lét jelent, hanem csak azért, mert akkor végre véget érne a lányok félig már gyászoló bezártsága, és megnyílna előttük a világ – végtelen számú partik, és ami ezzel jár, férjjelöltek alakjában.<sup>142</sup> Az anyagyilkosság szimbolikus (és pszichoanalitikus módon is megközelíthető) vágya tehát csak arra irányul, hogy ők maguk, következő generációként átvehessék azt a szerepet, amelyet az „anya” hivatott kulturálisan játszani.

És még egyszer visszatérve Rosenman elemzésére: az anya valóban egy boldogabb múltat idéz meg, azonban elhamarkodott dolog adottnak venni ennek a „boldogabb múltnak” a létezését, mint ahogy Patricia Cramer állítása is vitathatónak tűnik, miszerint Woolf, az antropológus Jane Harrison elméletére alapozva *Az években* rejtett matriarchális cselekményszálat sző (203–24). Épp ellenkezőleg: szerintem az anyát ugyanúgy a polgári belső szinte tárgyyszerű „anyagának” lehet tekinthetjük, mint bármely más berendezési tárgyat, „amelyből a szimbólumok lesznek” (Brown 3), és amelynek – Brown meggyőző és *Az évek* anyafigurájára tökéletesen alkalmazható érvelése szerint – legfontosabb eleme a polgári otthonosság mítosza mint „a biztonság fantáziája és emléke” (Brown 6). Éppen ezt jeleníti meg az anya portréja a maga tárgyá válásában, tárgyiasulásában, a polgári belsőt, a nappalit díszítő–alkotó anyafantáziaként, mely szemiotikájában is megidézi (fehér ruha, virágkosár) az elveszett és talán sosem volt édeni állapotokat. Viszont éppen az a tény, hogy ezt az „Édent” legfeljebb már csak falon függő képként lehet megjeleníteni és felidézni, csakis a nappaliban felakasztott képhez lehet viszonyulni (mégpedig

<sup>141</sup> Ellen Bayuk Rosenman a woolfi szövegekben megjelenő anya–lány kapcsolatokat elemző monográfiája is innen merítette a cím ötletét: *The Invisible Presence*.

<sup>142</sup> Alison Booth egyenesen úgy fogalmaz, hogy az 1880-as részben a lányok „fogyok, akik nyugtalanul a férfiak figyelmére vágnak” (225)

eltérően: Milly és Delia egymás ellenpontjai), azt jelzi: mindez megjelenítés csupán, mégpedig többféle kulturális diszkurzus egybefonódása, amelyek közé részben a kulturális mítoszok tartoznak, részben ezen mítoszok képi megjelenítésének az ikonográfiája (és a kettő nem független egymástól, hiszen a mítoszok maguk is megjelenítés, reprezentációs hagyományok eredményeképp jönnek létre), és mindez egyúttal beleilleszkedik abba a szövevényes kulturális-társadalmi térbe is, ami a polgári otthon nappalija. Ez pedig halmozottan felszínre hozza a szöveg kulturális rétegzettségét, s egyúttal reflektál is rá.

Ennek a reflektálásnak újabb szintje, hogy a woolfi életműben többször visszatér a szimbolikus „anyagilkosság”, ami azon az ismétlődő motívumon túl, hogy a szövegek maguk mögött akarják hagyni az anyai hagyományt, a viktoriánus házi angyalt, egyúttal épp azt jelzi: a házi angyaltól nem könnyű megszabadulni, mert vissza-visszatér, kísért, nem lehet egyszer s mindenkorra megszabadulni tőle, eltemetni, hanem minduntalan újra és újra meg kell vele küzdeni. Ennek a motívumnak szinte a gótikus regényekbe illő megjelenítése ebben a szövegben az anya haldoklása: nemcsak az, ahogy mind az egyik lány (Delia), mind a férj (aki szeretőt tart és már előre arról álmodozik, hogy mi lesz „majd akkor” [*Years 3*]) szinte várja az anya halálát, hanem az anya hosszú, groteszk elemektől sem mentes haldoklása is, amelynek során egyszer már azt hiszik, hogy eljött a vég, de aztán mégsem, és szinte csalódottan ülnek vissza a vacsorához – ami addigra tönkre is ment már. Ez a jelenet mintha a woolfi életmű egyik sajátos vonását jelenítené meg: azt, hogy a szövegek szabadulni próbálnak az anyaitól, a viktoriánustól, de ez nem egyik pillanatról a másikra történik meg, és minduntalan erőfeszítéseket – akár erőszakot is – kell tenni, de az elpusztítottnak vélt anyaiság végül mégiscsak újra és újra megjelenik, vagyis legfeljebb újra lehet kissé gondolni ezeket a narratív-kulturális tereket, de nem lehet belőlük teljesen kilépni.

*Az évek* a szöveg középpontjába helyezi a nappalit mint hangsúlyosan női és privát teret (amely ugyanakkor a külvilággal való kapcsolattartás helye is, mint a *Flushban*, de minden tizenkilencedik századi regényben is látható), de ebben a szövegben a nappali már egyetlen pillanatra és egyik helyszínen sem lehet harmonikus, valódi otthonosságot adó tér. Az *Éjre napban* (amely, ne feledjük, legalább annyira előképe *Az éveknek*, mint a modernista trilógia darabjai) még lehetségesek azok a szinte utópisztikusan idilli pillanatok, amikor anya és lánya kart karba öltve belépnek a nappaliba, és azt szinte önazonos térként érzékelik egy olyan

pillanatban, amikor csak ők, ketten, két nő van jelen abban a rendezett (festett függönyökkel és papagájszobrocskákkal, karosszékekkel berendezett) térben, és ez örömmel tölti el őket (*Night* 101). *Az években* nincsenek ilyen pillanatok: bár a nappali megmarad a szöveg legfontosabb női terének, és a tér „természetesen” magával hozza a nappaliban végzendő női tevékenységeket is (mint a hímzés), anya és lánya között, mint Kitty Malone (a későbbi Lady Lasswade) és anyja között a nappali sokkal inkább a generációs konfliktusok eljátszásának a terepe: „Hallgattak. Mostanában mindig volt köztük valami feszültség” (*Years* 68). Más esetekben pedig annyira beszűkül a nappali, hogy szinte meg is szűnik létezni, mint Sara esetében, aki a „jelen”-ben olcsó albérletben lakik, amelynek a terébe elkerülhetetlenül behatolnak a külvilág zajai és egyéb nyomai (utcai zenész, kocsmai hangoskodók, az a zsíros pizsoknyom, amelyet az ugyanabban a házban lakó „zsidó” hagy a közös fürdőszobában a kádon), és amelynek a lepusztult környékét látva a Sarát meglátogató North is elborzad (*Years* 471).<sup>143</sup>

Sara – ahogy a többiek is a fiatalabb generációból – nem az anya által írt forgatókönyvet követi, de az anya képe mindvégig ott van vele. A szöveget záró fogadásra készülve Peggy, aki orvos lett (azaz radikálisan kilépett a nőiesség viktoriánus képzetéből), a fogadásra indulva Eleanornál üldögél, aki viszont nagy világutazóvá vált, és ezáltal Eleanor egyrészt azt a valóban nagyon fontos változást jeleníti meg, hogy – mint Annus Irén egy kritikus gondolatát összefoglalja – „a viktoriánus nők számára a territorialitástól való függetlenedés [*detritorialization*] egyik alapvető eszköze az utazás lett, amely egyfajta felszabadító élményt nyújtott számukra, megalkotva egyik elemét annak az autonóm női identitásnak, amely a modern női szubjektumot jellemzi majd” (357). Eleanor esetében a territorialitástól való függetlenedés a nappaltól mint a nők terétől való függetlenedést, valamint a kötelező heteroszexualitástól, a férjhez menéstől, az anyaságtól való függetlenedést jelenti; ez életformaként – kellő anyagi háttérrel – ennek a generációnak a számára már lehetővé vált. Ugyanakkor azonban ne feledjük: a kellő anyagi háttér éppen az a viktoriánus családi háttér adja, amelyből ő kilépett – ezáltal nem az anyai, hanem az apai örökség, szó szerint is, de elvont értelemben is. Afelől ugyanis nem lehet

<sup>143</sup> Különösen a regény megjelenésekor egy ilyen megjegyzés igen kényes kérdéseket feszegetett, és furcsának is hathat egy olyan író szövegében, akinek férje zsidó volt, azonban mint arra Michael Whitwirth is felhívja a figyelmet, Sara megjegyzését semmiképp sem szabad szerzői pozíciónak tekinteni; épp ellenkezőleg, egy kritikust idézve rámutat, hogy Sara mondata éppen a mindennapokban is terjedő rasszizmus jelenlétére hívja fel a figyelmet (72).



kétségünk, hogy útjain Eleanor a viktoriánus férfiak nyomában jár, hogy a gyarmatbirodalom különféle területeit járta be (Indiát, Afrikát), aminek bizonyítékképp ebben a jelentben is „vörös-arany arab köpenyt viselt, haján pedig ezüst fátyolt” (*Years* 286). Az utazás révén tehát függetlennek tűnik, azonban ő sem tud teljesen új forгатókönyvet írni a maga számára sem „odakint” a nagyvilágban, sem az otthonában. Lakásában ugyanis ott függ az anyának az a képe, amely az Abercorn Terrace-on lévő szülői ház nappalijának is részét alkotta.

Az anya képét mint állandó ikont már nem lehet pontosan értelmezni, mert egyre bizonytalanabb a jelennel való kapcsolata, de ennek ellenére a zárófejezetben még a meglehetősen keserű és szkeptikus, a harmadik generációhoz tartozó Peggy, az unoka számára is referenciapontot jelent. Azon gondolkodva, hogy ő maga „ellenzi-e az olyan férfiakkal való barátságot, akik nem a nőket szeretik, felnézett a nagyanyja képére, mintha a véleményét kérdezné. De a kép magára öltötte a műalkotás érinthetlenségét; úgy tűnt – ahogy ott ült és mosolygott a rózsáira –, hogy közömbös a mi jó- és rossz-fogalmaink iránt” (*Years* 286). Peggy olyan kérdéssel fordul nagyanyja képéhez, amelyre sejtethi is a választ, hiszen a kérdés a viktoriánus tabutémát érinti: nemcsak egyszerűen a szexualitását (ami önmagában is tabu), hanem a normatív heteroszexualitáson kívül eső homoszexualitást. Viszont ebben a kis jelenetben éppen az az érdekes a terek és a szubjektumok kulturális rétegzettségével kapcsolatban, hogy noha az anya „válasza” borítékolható, Peggy mégis odafordul válaszáért, még akkor is, ha az anya képe közömbösen tekint le rá. Egyrészt tehát úgy tűnik, mintha a múlt ezen ponton már az emlékezés révén sem lenne megteremthető, mintha nem lehetne vele kapcsolatot teremteni, ugyanakkor a múltnak a képe – *ez a képe* – a maga konkrét mivoltában is, de elvont értelemben is része a jelennek, a jelen térberendezésének, Peggy szubjektumának (hiszen ő épp azt feltételezi magáról saját kérdésében, amit a nagyanyjától válaszként vár: ellenzi az ilyen barátságokat). Másrészt viszont még akkor is, ha úgy tűnik, nem beszél a múlt (a kép) a jelenhez, a jelen állandóan kísérleteket tesz arra, hogy értelmezze, és hogy a jelent a kép képviselte értékekre vonatkoztassa, azokhoz viszonyítsa.<sup>144</sup>

A nappalinak ez a hangsúlyos jelenléte a zárófejezetben több lakásban is (North látogatása Sallynél, Peggy látogatása Eleanornál, a nagy családi – és nagycsaládi –, finálészerű záró összejövetel, Delia partija, amelynek végül nem is a

<sup>144</sup> Ezért nem tudom elfogadni Steve Ellis állítását, miszerint *A világitótoronnyal* szemben *Az években* nem tér vissza a halott anya (124), hiszen az anya képének állandó felbukkanása éppen ezt sugallja.

háziasszony, hanem Lady Lasswade, azaz Kitty lesz a középpontja) azt jelzi: a nappali mint kulturális–narratív tér el- és kikerülhetelen, alapvető része az etikettregényt és az otthonregényt megidéző családtregénynek. Mi több, annak ellenére, hogy a család második és harmadik generációjának nőalakjai megpróbálták maguk számára átstrukturálni a (narratív) teret, a „nappali” a maga összetett kulturális jelentésében mindvégig ott kísérti a szöveget. Bár már az első nappalis jelentben sem működik rendesen a teafőző, és bár már akkor sem mindenki issza nagy lelkesedéssel a teát, a teázás emlékként, kulturális foszlányként ott kísérti a „jelen”-t: egy furcsa idegen citromlevet tesz a teájába (a szereplő részben azért furcsa és idegen, mert citromot tesz a teájába<sup>145</sup>), és a partin játszott zeneszám is a nosztalgikus-királyi teázást idézi meg, mely átalakult ugyan, de még mindig kulturális jelentést hordoz, még ha bele sem gondolnak ezekbe a jelentésekbe (Sara *önkéntelenül* dúdolja a számot). És ehhez hasonlóan: ahogy a teázást, úgy a nappalit, a nappali jelentéseit sem lehet sem elfelejteni, sem pedig egyszer s mindenkorra maguk mögött hagyni. A szöveg „otthon”-narratívájának ezt az értelmezését erősíti Rachel Bowlby összegző mondata, miszerint a gyerekkorból ismerős tárgyak – és efféle elvont „tárgynak” számíthat a teázás is, illetve a konkrét tárgyak közül az általam elemzett teafőző és az anya képe – hirtelen, sokszor csak részben, de vissza-visszatérnek a szövegben, de egymáshoz és a szereplőkhöz való viszonyuk és jelentésük változik (102), még ha, teszem hozzá, sosem veszítik el teljesen azt a jelentést, amelyet a szöveg szemiotikája első megjelenésükkor létrehoz.

Nem lehet tehát teljesen kilépni a szöveget magalapozó diszkurzív rendszerből. Pedig van, aki megpróbálja: a később szüfraszetté váló Rose, aki már gyerekként is ki akar lépni – mind szó szerinti, mind pedig elvont értelemben. Határozottan félbeszakítva nővére olvasását, Rose „[o]lyan tartást vett fel, amelyik, furcsa módon az apjára emlékeztetett” (*Years* 13), és határozottan kijelentette: „– El akarok menni a Lamley-boltba” (13). Nővére nem engedi, hogy a kislány egyedül menjen, mert már este van, és amikor Rose nem tudja a bátyját, Martint sem rávenni, hogy vele menjen, titokban kiszökik a házból:

Na, most elkezdődött a kaland, mondta magában Rose, ahogy lábujjhegyen beszkótt a gyerekek hálószobájába. Most fel kell szerelkeznie lőszerrel és

<sup>145</sup> Az angoloknál ez szinte szentségtörés, de legalábbis barbár és érthetetlen szokás.

ellátmánnyal; el kell lopnia a Dadus kapukulcsát. [. . .] Amikor elért a sarokig, megállt az aranyeső alatt, és kihúzta magát.

– Pargiter vagyok a Pargiter-lovasságból! – mondta, miközben kezével hadonászott, – megmentelek benneteket!

Átlovagolt az éjszakán, hogy mindenre elszántan teljesítsen egy fontos küldetést, eljusson egy ostromlott helyőrségbe, mondta magának. Titkos üzenetet kell átadnia – itt összeszorította az öklét, amelyben a pénztárca volt, – az ezredesnek személyesen. És tőle függött mindenki élete. A brit zászló még ott lengett a központi tornyon (Lamley boltja volt a központi torony); az ezredes ott állt Lamley boltjának tetején, és teleszkópját a szeméhez illesztette. Mindekinek attól függött az élete, hogy ő át tud-e lovagolni az ellenséges országon. Most akkor átgaloppozik a sivatagon. [. . .] Aztán jött a kereszteződés; aztán ott volt Lamley boltja a szemközi bolt-szigeten. Már csak a sivatagon kell átkelnie, a folyó gázlóján, és biztonságban lesz. Pisztolyt tartó kezét meghimbálva megsarkantyúzta lovát, és végiggaloppozott a Melrose sugárúton. Ahogy elszaladt egy postaláda mellett,<sup>146</sup> hirtelen felbukkant egy férfialak a gázlámpa fényében.

– Az ellenség! – kiáltott magában Rose. – Az ellenség! Bummm! –, kiáltotta, meghúzva pisztolya ravaszát, és belenézve a férfi arcába, ahogy elment mellette. Rémisztő arc volt: fehér, hámló, himlőhelyes. A férfi kinyújtotta a karját, mintha meg akarná állítani a kislányt. Majdnem elkapta. Ő elrohant mellette. Vége volt a játéknak.

Újra önmaga volt, a kislány, aki nem engedelmeskedett a nővérének, az otthoni cipőjében, amint biztonságot keresve bemenekül Lamley boltjába. (*Years 22–23*).

Rose-nak ez a kalandja sokat elárul a narratív és kulturális terekről, azok szövegbeli működéséről. Rose-t a szinte ellenállhatatlan vágy hajtja (cukorkát akar venni), annyira, hogy sokszoros áthágást követ el. Engedetlen: kilép a családi tekintély hierarchiájából; ellopja a kulcsot: alapvető bűn, de egyúttal a határsértés, két tér határán való átkelés eszköze; megsérti a kint és a bent, az utca és a lakásbelső (a „nappali”) genderkódoltságát, és mindezt ráadásul este teszi. Nem véletlen, hogy mindehhez olyan narratívát talál ki magának kísérőtörténetként, amely a hősiesség, az

<sup>146</sup> Az angol postaládák henger alakúak, és el lehet mögöttük bújni.

ellenségen való átvágás, az ostromlott helyőrség katonai metaforáit – és nem utolsó sorban – a brit „nemzet” nagyságát jelképező lobogót választja kulcsmotívumokként a feladat teljesítéséhez, hiszen a „feladat” tér- és genderimplikációi (és a kettő szétválaszthatatlan összefüggései) olyan sűrű szövettel fonják körül a kislányt, hogy hatalmas vállalkozása csakis a brit birodalom legveszélyesebb hódításaihoz mérhető, annak a narratívájában helyezhető el. És mint Jane Garrity is megjegyzi Woolf *Három adományából* vett című monográfiájában (*Step-daughters of England*, azaz „Anglia mostohalányai”) Rose-nak esti történetének elbeszélése nem mentes az ironikus felhangoktól, amiből kiviláglik az is, hogy Woolf tudatában volt az efféle retorika mögött felsejlő jelentéseknek (305),<sup>147</sup> a terek genderkódoltsága azonban fontos része ennek az epizódnak.

Az utca – a sötét utca – a kislány számára éppolyan veszélyes tér, mint a *Flushban* Flush – és tegyük hozzá, majdnem-alteregója, Elizabeth Barrett – számára<sup>148</sup>: a semmiből-sötétből előbukkanó, de mindig-is ott lévő árnyak, férfiak, árny-férfiak, férfiarnyak lakják az utcát mint nyilvános teret, amely a kint és a bent genderjelentéstől sem mentes kettősségében – mint ez a kulcsjelenet is mutatja – nem a nő tere. A nyilvános tér, az utca veszélyeket rejt a nő (a „kutya”) számára, és nem tehet mást, még ha egy pillanatra szembenéz is a rémisztő arccal, mint hogy bemenekül az otthonosság terébe, a hagyományos normalitás narratívájába, a nővérenek nem engedelmeskedő kislány figurájába, aki házicipőjében visszahúzódik a biztonságot jelentő ismert belső térbe, a boltba, amely ennek következtében szintén átalakul egyik pillanatról a másikra, hisz a vágy tárgyának szinte elérhetetlen – és elérhetetlenül veszélyes – helyéből visszavedlik a bolt otthonos terévé, mely ekkor már nem a vágyott tárgy tere, hanem a felnőttvilág tekintélyéé: maga is úgy gondolja, a boltos átlát rajta, hogy engedély nélkül szökött el.

Visszazökken tehát a „normális” narratívába, és hiába próbálkozik újra azzal, hogy visszahelyezze magát a hősiesség terébe, „a történet már nem volt hatásos. A Melrose sugárút Melrose sugárút maradt”, és ahogy visszafelé menve elhalad a

<sup>147</sup> Garrityhez hasonlóan Linden Peach is a gyarmati térértelmezés kontextusába helyezi a jelenetet (191); én azonban úgy gondolom, hogy – bár a gyarmati kontextus is nagyon fontos – e mögött a retorika mögött sokkal összetettebb történelmi mélyrétegek húzódnak meg, melyekből felsejlik többek között a középkori lovagregények világa is, amelyek többnyire szintén a harcról és a hódításról szóltak, de a gyarmati kontextus leszűkíti a szöveg retorikájának konnotációit (vagy pedig tágan kell értelmezni a „gyarmati” fogalmát).

<sup>148</sup> Flusht egy séta alkalmával lopják el, és Flush kiszabadításához Elizabeth Barrettnak is sokszoros áthágást kell elkövetnie: meg kell szegnie apja határozott parancsát, hogy ne fizessen a kutyaért váltásdíjat, illetve be kelle merészkednie a veszélyes–bűnös Whitechapel területére.

postaláda mellett, „ismét meglátta férfit. Hátával nekitámaszkodott a lámpaoszlopnak, és a gázlámpa lángja megvilágította az arcát. Ahogy a kislány elhaladt, a férfi beszívta és kieresztette az ajkát. Nyávogó hangot hallatott. De most nem nyújtotta ki felé a kezét; a kezét kigombolkozásra használta” (*Years* 22–23). A jelenet nem is kétértelmű jelentése világossá teszi, hogy kié a nyilvános tér, a nyilvánosság tere, és kié a narratív tér – bizonyos narratívák tere. 1880-ban a londoni utca még nem a Walter Benjamin-i *flâneur* női megfelelőjének, a *flâneuse*-nek a tere.<sup>149</sup> A kislány nem léphet ki erre a nyilvános térre anélkül, hogy ne sodorná veszélybe magát, és nem építheti szubjektivitását a maskulin hősiesség toposzait használó narratívára: ez a stratégia nem működik, vagy hosszú távon nem működhet, ami előrevetíti Rose későbbi (feltételezhetően szüfrazsett-demonstrációkon való) tégladobálását, amely ugyanennek a narratívátípusnak az újrajátszása, a tér, a nyilvános tér, az utca elfoglalása, akár az „ellenség megostromlásának” árán is. És éppen az apa, Abel Pargiter ezredes klubbeli beszélgetéséből világlik ki, hogy ez az ostrom-narratíva sokszorosan terhelt, és bár úgy tűnik, „természetesen” vezet el a klubba, maga a szöveg ezt a „természetességet” kérdőjelezi meg. Ezt látjuk a kislány Rose esetében is, aki az engedélykéréskor apjához hasonló testtartást vesz fel, már ezzel is behelyezkedve az ő pozíciójába. Azonban ez a „magától értetődően” magára öltött performatív szubjektumpozíció (a brit zászló alatt az ellenséges harcmezőn átvágó és titkos üzenetet vivő lovas, akinek mentő misszióján mindenkinek az élete múlik) egyrészt egy diszkreditált narratíva eredménye, másrészt pedig nem magától értetődő mivoltára – és egyben a tér gender szempontból is konstruált mivoltára – éppen az éjszakai „kaland” ébreszti rá a kislányt.

A kérdés persze az, hogy ha nem működik sem az Abel Pargiter ezredeshez és társaihoz köthető maskulin heroizmus narratívája, sem pedig, mint láttuk, a

<sup>149</sup> Az utca mint nyilvános tér és a céltalan kószálás genderkódoltságának a problematikájáról lásd Deborah L. Parsons monográfiáját: *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. Leslie Kathleen Hankins kifejezetten azt vizsgálja, szintén Walter Benjamin-s fogalmakkal, hogy Woolf szövegei – elsősorban esszéi és kisebb szépirodalmi írásai – miként írták át az utca genderkódoltságát úgy, hogy a *flâneuse* terévé váljon, de nem elemzi *Az éveknek* ezt a jelenetét. Marianne DeKoven pedig – anélkül, hogy *Az éveket* elemezné – azt az általános megállapítást teszi, hogy „a *Hullámok* után Woolf női szereplőinek vissza kell lépniük a nyilvános terekbe, és át is kell alakítaniuk őket, hogy ismét a woolfi próza középpontjába kerülhessenek” („Woolf”190). Mindezekből nyilvánvalónak tűnik, hogy a tizenkilencedik század vége és a huszadik század közepe között zajlott az a kulturális folyamat, amelynek következtében átértelmeződtek a terek, azon belül elsősorban a városi közterek, mégpedig több kultúrkörben is: Gyáni Gábor monográfiája címének kulcskifejezései és a tárgyalt időszak (*Az utca és a szalon: Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870–1940*) szinte kísértetiesen egybeesnek *Az évek* legfontosabb – és a szöveg által problematizált – narratív tereivel és történeti idejével.

„nappali” narratívája sem alkalmas már „otthonos” történeteknek a megalkotására, akkor mi az, ami működik, miképp konstruálhatják meg ennek a történelmi és családregegyre, de az etikett- és az otthonregegyre is építő, de egyúttal a woolfi életmű számos szövegéhez is ezer szállal kötődő szövegnek a szereplői saját történetüket, azzal együtt saját szubjektivitásukat az „otthont” adó kulturális–narratív terek alapján, illetve megfordítva: maguk a szubjektumok miképp hatnak vissza a térkonstrukciókra. Hiszen mint láttuk, a szubjektumok hatással vannak a térre, a tér pedig a szubjektumra. Elizabeth Grosz így fogalmazza meg mindezt a testek és a város kapcsolatáról beszélve:

A test nem különül el, nincs a várostól független létezése, mivel kölcsönösen meghatározzák egymást. [ . . ] izomorfizmus van a test és a város között. De ez nem a természetnek valami művi dologban való tükröződése. Inkább kétirányú kapcsolat van köztük, amelyet *interface*-ként lehet definiálni, de akár még közös építményként is. Olyan kapcsolati modellt javaslok a városok és testek között, mely nem megalitikus, totális egységeknek, elkülönülő identitásoknak látja őket, hanem csoportosulásnak, találkozási pontnak, részek gyűjteményének, amelyek képesek arra, [ . . ] hogy gyakran ideiglenes al- és mikrocsoportosulásokat alkossanak. („Bodies–Cities” 248)

Grosz leírását nemcsak a város és a testek, hanem a kulturális–narratív terek és a szubjektumok egymásra hatására is ki lehet terjeszteni, és *Az évekre* alkalmazni. Úgy gondolom ugyanis, hogy a szöveg azt a mondatot járja körül, amelyet Abel Pargiter ezredes szeretője, Mira fogalmaz meg az első oldalak egyikén. Az ezredes váratlanul betoppan Mirához, és a nő rögtön ráérez az ezredes hangulatára: „[a] kluboknak és a családi életnek abban a misztikus világában, amelyről Pargiter ezredes sohasem beszélt Mirának, valami nem volt rendben” (*Years* 5). Ez a mondat kísértetiesen [*unheimlich*], öntudatlanul kapcsolja össze azt, ami az elkülönült szférák viktoriánus ideológiájának szellemében összekapcsolhatatlan: a „klub”-ot és a családot, ráadásul az egyiket a tér metaforájával, a másikat a térben létező szubjektumcsoport megnevezésével. Mintha az egyik tér (a klub) megjelölné a szubjektumot is, és fordítva: a szubjektumcsoport (család) egyúttal a teret is; a kettőnek az összekötése pedig azt jelzi: a „klub” fémjelezte történelmi–gyarmati narratívák és a „család” és a családi tér jelképezte „otthonregegy” narratívák egyaránt

válságban vannak, egyik sem működik, de egyikből sem lehet kilépni: hiába álmodozik róla, az ezredes sem veszi el Mirát a felesége halála után sem, mint ahogy a lányok sem tudják teljesen maguk mögött hagyni a nappali terét, és bár megpróbálkoznak a maszkulin nyilvános terekkel akár utazóként, akár orvosként, akár szüfraszettként, azok is kompromittálva vannak.<sup>150</sup>

A regény ilyen szempontból azzal kísérletezik, amit Alice Jardine a *günézi* lényegeként fogalmaz meg, azaz hogy lehetséges-e „a nőnek és a nőiesnek olyan igékké való átalakulása, melyek a jelenleg legitimációs válságban lévő narratívák belsejében helyezkednek el” (25). Ebből a nézőpontból *Az évek*, ez a „megkészt” történelmi regény és/vagy a családregegynek teret adó otthon- vagy etikettregény felfogható a legitimációs válságban lévő narratívák megkérdőjelezéseként, amelynek a belsejében a nő mint a kultúra másikja – ha nem is képes arra, hogy Jardine optimista víziójának megfelelően átalakuljon és megtalálja helyét a narratívában –, de legalább a diszkreditált narratívák tereinek a felnyitása, széttördelése, részben újraírása által reflektál arra a narratívából eredő konstrukciós folyamatra, amelynek következtében létrejönnek kultúránk olyan „természetes” fogalmai, mint a nemzet vagy a nem, és ebben a töredezett szerkezetben, mely egyszerre idézi meg a realista és a modernista regényt, ha teljesség nem is képes létrejönni, de „csoportosulás, találkozási pont, részek gyűjteménye” – Grosz leírásának megfelelően („Bodies–Cities” 248) – talán igen. Ez egyben azt is kifejezi: a kultúra (narratív) teréből nem lehet kilépni, de ez nem azt jelenti, hogy a narratíva egyszer s mindenkorra be is van zárva a kulturális terekbe – amit Woolf harmincas évekbeli szövegeinek kulturális önreflexivitása is szemléltet.

<sup>150</sup> Maroula Joannounak is van egy erre vonatkozó rövid megjegyzése, miszerint „a Pargiter család nőtagjai is épp annyira részesei a gyarmatbirodalom történetének, mint a Abel Pargiter”, és ő ehhez a problémakörhöz sorolja Sara megjegyzését a fürdőben maga után nyomot hagyó zsidóról is (142).

**Az esszé mint a kritikai beszéd tere: *Három adomány***

A *Három adomány*, mint tudjuk, *Az évek* testvérszövege, hiszen mindkettő a *The Pargiters* munkacímű kísérleti esszéregényből nőtt ki, de egyúttal olyan szöveg, amelynek nyomai, elsősorban az antifasiszta polémia révén, felfedezhetők Woolf utolsó regényében, a *Felvonások közöttben* is, valamint – mivel az esszé érvelése szintén tizenkilencedik századi fókuszú, és megjelenik benne Mr. Barrett és lánya, Elizabeth Barrett Browning meglehetősen problémás apa-lány kapcsolata is – a *Flush*sal is összefüggésbe hozható. Tehát annak ellenére, hogy – esszé lévén – műfaja látszólag élesen elkülöníti az általam tárgyalt többi harmincas évekbeli Woolf-szövegtől, a *Három adomány* szerves részét képezi ennek a korszaknak, mégpedig meglátásom szerint nemcsak tematikailag, hanem a szövegszerkesztés és a szöveg kulturális és műfaji önreflexivitásának szempontjából is. Azon túl, hogy – akárcsak a többi szöveg – a maga módján a *Három adomány* is megidézi tematikusan a kulturális és történelmi hagyományt, ez a szöveg is önreflexív szövegnek tekinthető, hiszen – esszék esetében ritka módon – a narratív hang, a beszélő explicit módon reflektál önmagára, szinte posztmodern önpozicionálással, miközben pedig rendszeresen bújtatott utalásokat is tesz egy bizonyos diszkurzív-narratív hagyományra és beszédmódra. Ennek során a szöveg alánya nemcsak az esszé mint – az angol kultúrában szintén nagy hagyományra visszatekintő – műfaj beszélőjeként pozicionálja magát, hanem hangsúlyosan olyan női beszélőként, aki (mind elvont, mind konkrét értelemben) eddig nem hallgattatott meg, és aki újként értelmezett pozíciójában, teljes jogú politikai szubjektumként éppen azt a történelmi örökséget problematizálja, mely ezt a politikai megszólalási pozíciót mindeddig lehetetlenné tette a női szubjektum számára.

A *Három adományban* az esszé mint műfaj többek között azért is problematizálódik, mert a szövegben létrejövő önreflexív – és magát ebben a szövegtérben tudatosan pozicionáló – női szubjektum számára nem egyértelműen belakható tér az esszé. Az esszé ugyanis *nyilvános* és filozófiai eredetű műfaj, mely többnyire egy elvont fogalmat jár körül, s ekként általános következtetések megfogalmazására törekszik még akkor is, ha az esszé – a szó eredeti francia és angol jelentése szerint – mindig „kísérlet”, „próba”, *szubjektív* gondolatfutam, s ekképp eleve nem abszolút igazságok megfogalmazására törekszik, hanem egy bizonyos



szempontból végigvitt következtetéssorra. Az esszé mint műfaj ekképp – mint Woolf esetében annyi más szöveg és szövegtípus<sup>151</sup> – a nyilvános és a személyes szfère határán egyensúlyoz, a beszélő pedig ezen kulturális szféráknak hol egyik, hol a másik határán áll, amit, mint látni fogjuk, a *Három adomány* hangsúlyosan is megfogalmaz, mégpedig abból a szempontból, hogy női beszélőként, önmagát nőként meghatározó „én”-ként miért és mennyiben problematikus nemcsak az esszé nyitókérdésére válaszolni („Miképp akadályozhatjuk meg a háborút?”), hanem azért is, mert az esszé mint a szubjektív, de egyúttal nyilvánosan megszólaló „én” tere egyúttal nem mentes a női megszólalást megnehezítő nemi markerektől sem. S hogy a magán- és a nyilvános beszéd közötti határok még jobban kérdésessé váljanak: a *Három adomány* beszélője – az esszé fikciója szerint – három adománykérő levélre válaszol, melyeket „ő” mint magánszemély kapott, már amennyire lehetséges a személyes és a nyilvános szfère elválasztása. Ugyanakkor mindhárom kérdés, illetve probléma, amelyek miatt adakozásra kéri a beszélőt, egyértelműen a nyilvános szférában keletkezett, és az adományok ezeknek a problémáknak a megoldásához járulhatnak hozzá. A megoldásra váró problémák azonban éppen a két szfère szétválasztásából és azok működési módjából fakadnak. A szöveg tehát sokszorosan is feszegeti a nyilvános és a magánbeszéd határait a két szfère közötti vonalak erodálásával, ami ugyanakkor magának az esszének mint műfajnak – s ekképp mint genette-i értelemben vett architextuális referenciális pontnak – is az egyik alapvető jellemzője.

A Woolf esszéiről szóló tanulmánygyűjtemény bevezetőjében a szerkesztők, Beth Carole Rosenberg és Jeanne Dubino is hangsúlyozzák, hogy Woolf milyen tudatosan viszonyult az esszéhez mint műfajhoz: részben az eredetileg az első *The Common Reader*-kötetben megjelenő „The Modern Essay” („A modern esszé”) című Woolf-esszére hagyatkoznak, részben pedig összehasonlítják Woolf és Adorno, de még részletesebben Woolf és Lukács György esszéírásról való felfogását. Közösnek találják az utóbbi kettő felfogásában a forma jelentőségét, valamint hogy mind Woolf, mind Lukács szinte misztikus pillanatnak tekintik az esszéírást, mely igen távol áll a az objektív tényyszerűségtől és a denotatív jelentésektől (Rosenberg, Dubino, „Introduction” 10–12). A szerkesztők azt a következtetést vonják le, hogy

---

<sup>151</sup> Erről lásd részletesen Anna Snaith monográfiáját: *Virginia Woolf: Private and Public Negotiations*.

Woolf számára az esszé nem tudomány, hanem olyan művészet, melynek a formája különbözik a regényétől vagy a költészetétől. Van logikája, formája és szerkezete, bár a formája önreflexív. És önreflexív alkotásként arra törekszik, hogy leképezze és imitálja magát a gondolkodás folyamatát. Sajátságos formája megalkotja a tartalmat, miközben megpróbálja azt artikulálni is. Azaz nem is tézissel kezdődik, melyet aztán bebizonyít, de nem is induktív elven működik, egy formalizált és konkrét következtetés felé haladva. Az antiempirikus és antipozitivisták esszéfelfogás [. . .] a pozitivisták hangsúly ellenében hat [. . .], ami segíti annak a megértését, hogy miért olyan nehéz Woolf esszéinek autoritásra szert tenniük. (Rosenberg, Dubino, „Introduction” 13)

A woolfi esszé Rosenberg és Dubino által leírt jellemzőit több szempontból is alkalmazhatjuk a *Három adományra*, erre a szokatlanul nagy terjedelmű, kötetnek is hosszú, jegyzetekkel együtt háromszáz oldalas esszére. Mivel a szövegnek nem lineáris, formálogikai a szerkezete, hanem körkörösén többször is visszatér egy-egy kulcskérdéshez mint kiindulópontozhoz (például a spanyol polgárháború halottainak az újságokban nyilvánosságra hozott képeihez, az esszé beszélőjének levelet írók problémafelvetéséhez, néhány – több célra is – parabolászerűen használt történeti-narratív elemhez), a szöveg kritikusan túlírtnak tartják a szöveget, pedig az nem tesz mást, mint amit a fenti leírás megfogalmaz: a gondolkodás működését reprodukálja, amint ugyanarra a jelenségre vagy problémára több szempontból reflektál. Viszont éppen mert nem arra törekszik, hogy a tekintély pozíciójából és kizárólag észelvű érvekkel győzze meg az olvasót, a *Három adomány* hasonlít másik „testvérszövegének”, a *Saját szobának* a retorikájára is,<sup>152</sup> illetve megvalósítja azt, ahogy a *Saját szoba* beszélője önmagát mint előadót (s egyúttal az előadás írott változatának, az esszének a beszélőjét) meghatározza:

Sosem tudnék *semmilyen következtetést levonni*.<sup>153</sup> Sosem tudnám teljesíteni azt, ami, ha jól értem, minden előadónak első számú kötelessége: hogy

<sup>152</sup> Erről részletesen ld.: „Egy anyafarkas – Virginia Woolf: *Saját szoba*” (Séllei, *Mért félünk?* 36–54)

<sup>153</sup> A dőlt betűs rész saját fordítás. Angolul: „I should never be able to come to a conclusion” (4). Bécsy Ágnes fordításában: „Sosem tudnék belőle semmit sem kihámozni” (6). Fontosnak tartom, hogy az angol szövegben a következtetés levonásának a lehetetlenségére vonatkozó mondat nem egy konkrét esetre utal, hanem általánosan fogalmaz.

egyórányi csevegés végén átnyújtson hallgatóságának egy rögöske színigazságot, amit önök jegyzetfüzeteik lapjába burkolva mindörökre ott őrizhetnek a kandallópárkányon. [...] az ember csak azt mutathatja meg, hogy miképp jutott épp arra a véleményre, amelyre jutott. [...] csak lehetőséget adhat hallgatóinak, hogy eljussanak saját következtetéseikre, miközben az előadó korlátait, előítéleteit, hóbortjait figyelik. (6–7)

A *Három adomány* beszélője hangsúlyosan is megrajzolja saját korlátait: minden szempontból nagyon pontosan körülhatárolja a maga helyét, helyzetét, amelynek összetevői közé tartozik a nem (nő), az osztály (középosztály) és a műveltségi háttér is. Ez a háttér ugyanakkor – a bevallott személyesség és személyes elfogultságok (a *Saját szoba* szavaival: előítéletek és hóbortok) miatt – paradox módon visszahatott az esszé fogadtatására. Szubjektív elfogultságokkal vádolták a szöveget, miközben az esszé *mint* műfaj eleve, definíció szerint szubjektív. Woolf *Három adománya* viszont szinte kiprovokálja az olvasónak ezt a reakcióját, hiszen – a *Saját szobához* hasonlóan – az önreflexivitás révén felhívja a figyelmet a szubjektivitásra, a (tegyük hozzá: elkerülhetetlenül) korlátozott nézőpontra, ellentétben az olyan esszéekkel, amelyekben a beszélő a személytelen igazságmondás pozícióját ölti magára, s ekként, szinte transzcendens szubjektumként, az igazság kimondásának autoriter pozíciójába helyezi magát. A Woolf-szöveg viszont épp azáltal, hogy nem rejt el a beszélő „korlátait”, sebezhetővé is teszi „önmagát” (avagy az esszé „tekintélyét” és „igazságát”), amihez hozzájárul a beszélőnek a *nőiségére* hangsúlyosan reflektáló szubjektumpozíciója is.

Ez a női szubjektum ugyanakkor nem egyéni, hanem *kollektív* női szubjektum, aki kivételes esetektől eltekintve „mi”-ként, „a művelt férfiú leányaiként” határozza meg önmagát, illetve mások, mininarratívák főszereplőinek az alakját ölti magára, állandóan változtatva pozícióját, ily módon is kilépve abból a beszédmódból, amely a felvilágosodás autonóm individuumához vezethető vissza, és a felvilágosodás liberális humanista hagyományához köthető. Az egyéni identitással rendelkező rögzített szubjektum helyett itt egy állandóan elcsúszó, átváltozó, a nézőpontokat megsokszorozó, azokat ütköztető, a kulturális narratívák ellentmondásaira reflektáló beszélő alkotja a szöveg – paradox módon állandóan elcsúszó – középpontját, aki ekképpen számtalan nézőpontból vezeti végig az olvasót azon a hangsúlyosan szubjektív, gyakran valóban megsokszorozott és emiatt is körkörös

gondolatmeneteken, melyek eredményeképp az esszé beszélője eljut egy olyan pozícióba, mely nem adhatja meg a rögzített identitások otthonosságát. Épp ellenkezőleg: miután számot vet azzal, hogy miképp függ össze a háború a teljes angol társadalmi intézményrendszerrel, a haza, a nemzet fogalmával és mindezek nemi kódoltságával, Woolfnak ez a mind a narratív önreflexivitás, mind pedig kultúraértelmezés szempontjából talán legradikálisabb szövege arra a következtetésre jut: nem adhat biztos fogódzókat az olvasónak, mert azok legfeljebb képzelt – a kulturális diszkurzusok által termelt hagyományos fogalmak teremtette – hamis biztonságot adó „fogódzók” lehetnének. A szöveg átértékeli a kulturális emlékezetnek mint a múlt megteremtésének a folyamatát, illetve radikálisan rákérdező, kritikus és kritikai pozíciót hoz létre, és ennek a gondolkodási folyamatnak a során olyan sok réteget érinti a társadalmi intézményrendszernek, és olyan érzékenységeket sért, merthogy a legalapvetőbb – és ezért adottnak vett, sokak szerint meg sem kérdőjelezhető – társadalmi és kulturális fogalmak és mítoszok újragondolására kényszerít, hogy az olvasó egy kibillentett, meglehetősen otthontalan és hazátlan világban találja magát, amelynek a belakása időbe telik – ha egyáltalán lehetséges.

Ez a beszélői pozíció ugyanakkor beleillik abba, ahogy a harmincas évekbeli többi Woolf-szöveg is működik: a szövegek saját maguk réseinek felmutatásával hoznak létre olyan kritikai pozíciókat, melyek reflektálnak arra, hogy nem lehet kilépni a diszkurzív struktúrákból, ugyanakkor nem is fogadják el azokat adottként, természetesként. A *Három adomány*ban a beszélő mindvégig a meglévő kulturális, hatalmi és tudásstruktúrák újragondolására, átértékelésére tesz kísérletet, és egy újfajta kulturális emlékezetet, s ekként egy újfajta képzelt közösséget hoz létre (és az olvasó maga is részesévé válik ennek a folyamatnak), ugyanakkor a beszélő kiindulópontja soha nem a radikális kilépés és szakítás, hanem a múlt a jelen közötti kapcsolat újragondolására épülő – és a kulturális struktúrák újragondolásra is reflektáló – továbblépés még akkor is, ha ez a továbblépés a látszólag radikális Kívülállók Társaságában vagy az „otthon” és a nyilvános szféra közötti hídon állásban, vagy inkább a senki földjén, a mezsgyén, a határon való libegésben és onnan mindkét oldalra való kitekintésben nyeri el metaforikus formáját.

A *Három adomány* mint „dühös” szöveg

Mivel a szöveg olyan mentális és kulturális struktúrákat fogalmaz át vagy helyez új nézőpontba, melyek legalapvetőbb létbizonyosságaink keretét adják, nem csodálkozhatunk azon, hogy *nem* a *Három adomány* vált a Woolf-életmű legkedveltebb szövegévé, mint ahogy megírása sem volt egyszerű folyamat. Röviden így is lehet fogalmazni: a *Három adomány* keletkezés- és fogadtatástörténete egyaránt eléggé viharos, ami egyfelől annak az alkotói problémának tulajdonítható, amely a *The Pargiters* mint „tényregény” koncepciójából fakad, de másfelől annak is, hogy a *Három adományról* való gondolkodás következtében Woolfnak magának is közvetlenebbül meg kellett fogalmaznia olyan problémákat, amelyek a regényeiben sokkal szublimáltabb formában vannak jelen. Ebből következően a szöveg többféleképp is „dühös”<sup>154</sup>: benne van az alkotás folyamatának a nehézsége, de benne van az is, hogy éppen közvetlenebb, szókimondóbb és politikaibb mivolta miatt az olvasók „dühös” szövegnek tartották, ami – a legtöbb esetben reflektálatlan módon – magukból az olvasókból is dühöt váltott ki.

A szöveg viharosságának az egyik eleme tehát maga az alkotás folyamata. Mint Woolf naplójának számtalan bejegyzéséből kiderül, az egymást váltogató esszéisztikus („tényszerű”) és fiktív fejezeteket kombináló, *The Pargiters* című kísérleti regény gondolata 1932 november elején fogalmazódott meg benne (*Diary IV* 129), amikor még a *Flushon* dolgozott, de nagyon hamar, már 1933. február 2-án elhatározta, hogy kihagyja az esszész részeket, legfeljebb a dátumokból készít hozzá egy függelékot (*Diary IV* 146), ezzel akarva megőrizni valamit a tervezett „tényregény” „tény”-szerűségéből. 1935. január 1-jén a szöveg regényrészén dolgozott teljes erővel, de továbbra is nagyon foglalkoztatta az, ami „kimarad” a regényből, azaz az esszész részek, még akkor is, ha már nyilvánvalóan külön gondolkozott a regényről és az esszéről: ebben a pillanatban az előbbi az „Ordinary People” („Átlagemberek”), míg utóbbi az „On Being Despised” („Megvetetten”) munkacímet viselte (*Diary IV* 271).

Néhány nappal később megjelenik az a gondolat a naplóban, amely utólag oly sok vita tárgya lett: a feminizmus és a fasizmus kérdésköreinek az összefüggései. Ugyanitt találhatjuk meg a szöveg retorikai kiindulópontját is: utalást egy levélre,

<sup>154</sup> William A. Johnsen szerint „Woolf düh-elemzése annyira radikális, hogy soha nem gondolták még teljesen végig” (116).

amelyben arra kéri, hogy lépjen be egy antifasiszta bizottságba<sup>155</sup> (*Diary IV* 273). Valamikor 1935 májusában hajnalban felriadt, és a két szöveg ismét együtt, egymástól elválaszthatatlanul villant az agyába (*Diary IV* 314); és miközben *Az éveken* dolgozik, „vad izgalomba” jön a miatt a szöveg miatt, melyet épp ekkor „A következő háború” munkacímrel jelöl (*Diary IV* 346), majd 1935 végén olyan fiktív keretben képzei el a szöveget, mintha összerakná az elmúlt években szerkesztői felkérésre írt cikkeit, s ez ürügyet szolgáltatna a szöveg elkalandozó, mozaikszerű szerkezetéhez (*Diary IV* 361). 1936 elején még *Az évek* utolsó szövegváltozatán dolgozik, de már a *Három adományt* (ekkor éppen „Két adomány” munkacímrel) írja, és saját megjegyzése szerint egészen bele van örülve a szövegbe: hangosan beszél magában London egyik legforgalmasabb utcáján, a Stranden sétálva (*Diary V* 20), majd az év utolsó bejegyzésében arra gondol: lehet, hogy *Az évek* kudarc, de sok – a *Három adományban* felhasználható – ötletet halmozott fel írása során (*Diary V* 44). Az eredeti esszéregény- vagy tényregény-elképzelés ellenére tehát a két szöveg elég korán szétvált, azonban Woolf szinte mindvégig együtt gondolkozott róluk, akkor is, amikor *Az évek* már megjelent, és csak a *Három adományon* dolgozott, de a kettő egymáshoz való viszonya, valamint a *Három adomány* szerkezete és tartalma egyaránt mindvégig sok fejtörést okozott neki, részben előrevetítve a kérdésfelvetések által kiváltott olvasói reakciókat.

Elég nehéz elképzelni, hogy milyen lett volna ez az esszéregény, miképp beszéltek volna egymással a szépprózai és az esszérészek, mely részek illettek volna össze vagy legalábbis álltak volna egymás mellett, és meddig tudták volna az esszék olyan részletességgel kommentálni a fiktív részeket, mint ahogy a meglévő kezdeményekben olvashatjuk. A Mitchell A. Leaska által kiadott *The Pargiters*

<sup>155</sup> Igaz, a levél nem egy férfitől érkezik, hanem egy nőtől, Elizabeth Bibescótól (*Diary IV* 273). Az esszé három levélírókat használ a retorikai szerkezet felépítéséhez: egy férfit és két nőt, és minden valószínűség szerint a Bibescótól érkező levél alakult át a koncepció formálódásával a férfi kincstárnoktól kapott levéllé. Ez természetesen semmit nem von le az esszé érvelésének a hatásából: kétségtelen, hogy retorikailag jobban „kapóra” jött volna egy férfi írta levél, azonban két dolgot nem szabad figyelmen kívül hagyni: egyrészt mivel Woolf sokkal inkább maszkulin és feminin – azaz társadalmilag konstruált – tulajdonságokban gondolkodik, nem pedig biológiai esszencializmusokban. Hiába van tehát a Bibesco-levélnek női aláírása, ez a levél is tükrözhetette azt a gondolkodást, amelyet Woolf problematizál és egy férfinak tulajdonít az esszében; másrészt ami az esszé retorikai kiindulópontjának „igazságtartalmát” illeti: ugyanúgy nem lehet számon kérni a kiinduló helyzet megfelelését a „valóságnak”, mint például William Wordsworth esetében: egyik leghíresebb versének, a „Táncoló tűzliliomok”-nak a kezdősora és címe: „I wandered lonely...” („Magányosan sétáltam”) – miközben „ugyanennek” a sétának az emléke megtalálható Dorothy Wordsworth naplójában is, azaz a „valóságban” nyilvánvalóan nem magányosan sétált. Ahogy Wordsworthnél, úgy Woolfnál is átalakul az empirikus tapasztalat a szöveg retorikájának a kedvéért (Wordsworthnél a magány mint a transzcendens pillanat lehetősége, Woolfnál a férfi kincstárnoktól kapott levél mint a nemek eltérő neveltetéséből fakadó ellentét retorizálásának a lehetősége).

megkísérli ugyan a rekonstrukciót, de mivel – Leaska jegyzetei szerint is – a torzóban maradt szöveg nyilvánvalóan fiktív szerkezetet tükröz, nem lehet teljes bizonyossággal megállapítani, mi lett volna a szöveg végleges formája, ha Woolf az eredeti koncepció szerint fejezi be. Az a szövegrész például, amely *Az években* az általam „nappali”-narratívának<sup>156</sup> hívott cselekményszál kezdő jelenete (Milly és Delia teát akar készíteni), Woolf eredeti (és Leaska által szerkesztett) változatában az ötvenhatodik számmal ellátott fejezetben van (*The Pargiters* 11–27). Egyet lehet érteni Leaskával, amikor azt mondja, ez a fejezetszám fiktív, ugyanakkor az általa szerkesztett, Woolf kéziratának holográfos változatán alapuló kötet sem ad biztos fogódzót arra vonatkozóan, hogy mi lehetett volna a végső formája a kísérleti esszéregénynek, a tervezett *The Pargiters*nek. Csakis arra vonatkozólag tudunk megállapításokat tenni, hogy a kézirat – a fejezetszámok által is jelzett – *ideiglenes* változatában miképp követik egymást a fiktív és az esszéfejezetek, illetve *Az évek* és a *Három adomány* végleges változata alapján retrospektív és hipotetikus módon, a kész szövegek szerkezetét és szövegrészeit a befejezetlenre vetítve spekulálhatunk, hogy milyen lett volna a szöveg, ha Woolf az eredeti tervnek megfelelően fejezi be, de ez a módszer nem adhat kielégítő és biztos választ a „milyen lett volna, ha” kérdésre. És mint Leaska is megjegyzi bevezetőjében, éppen az esszérések – azaz a későbbi *Három adomány* csirái, első szövegváltozatai – a *The Pargiters* kéziratában szinte zavarba ejtően kaotikusak, rendszerezetlenek: az az olvasó érzése, hogy „egy gazdag képzeletvilág kapcsolódik hozzá egy élő emlékezethez, s ezek kísérik meg együtt – hihetetlen sebességgel – összerendezni a papíron az ötletrohamokat, amelyeket valahogy nem lehetett kordában tartani, amikor [Woolf] felemelte a tollát, hogy megírja »tényregényét«” (Leaska xx).

A *Három adomány* ugyanakkor közel sem úgy jött létre, hogy Woolf egyszerűen kivágta a *The Pargiters*ből az esszéréseket. A szöveg evolúciójához az is hozzátartozik, hogy egy 1931-ben, a Women’s Service League-ben<sup>157</sup> tartott előadáson alapul, melynek rövidített szövege a posztumusz (*The Death of the Moth*) esszékötetben „Professions for Women” címmel jelent meg, és amely azt a kérdést firtatja, mik a feltételei annak, hogy egy nő belépjen az értelmiségi hivatást gyakorlók közé. A Leaska által szerkesztett *The Pargiters* ennek az előadásnak az eredeti, hosszabb változatával kezdődik, és a *Három adomány* végleges szövegének

<sup>156</sup> Ld. *Az évek* elemzéséről szóló, előző fejezetet.

<sup>157</sup> Nők közszolgálati ligája; Leaska az előadás teljes változatának kiadásában a National Society for Women’s Service-t adja meg az előadás helyeként.

ismeretében érdekes megfigyelni, ahogyan ez a szöveg csírájában már tartalmazza a későbbi kötet terjedelmű esszét. Köztes lépésként azonban ott vannak a *The Pargiters* esszérései, amelyeket akár a fiktív részek kultúrakritikai elemzésének is tarthatnánk, hiszen ezek az esszék – a kultúrakritika alapvető módszerének megfelelően – lebontják a határokat a fiktív világ és a fiktív szöveg kulturális, történelmi és társadalmi implikációit létrehozó „külpolitika”, azaz az irodalmi szöveget körülvevő diszkurzusrendszer között. A *The Pargiters* utolsó megírt fejezete például annak a jelenetnek az előző változata, amikor Kitty teázni megy Oxfordban a társadalmilag jóval alatta lévő családhoz, és a fejezethez tartozó esszérés, miután elemzi, hogy Kitty mint egy oxfordi professzor lánya hol is helyezkedik el abban a sűrűn szövött kulturális-társadalmi hálóban, amelynek része a nők felsőfokú vagy legalábbis magas szintű oktatása is, ezzel a csattanóval zárja azt, hogy Robsonéhoz menve Kitty átlép egy komoly osztályhatárt: „Nagy kalandot jelentett Kitty számára, hogy a Pinbright útra ment teázni” (*Pargiters* 130).<sup>158</sup> A *The Pargiters* esszé- (avagy tény-)részei tehát úgy elemzik a szöveg „külpolitikáját”, hogy nem általában beszélnek társadalmi és történelmi, kultúrtörténeti jelenségekről, hanem mindig megőrzik a problémafelvetés állandó hivatkozási pontjaként a fiktív szövegrészek cselekményelemeit, és ezekre reflektálnak: a kulturális reflexivitás tehát egyúttal saját irodalmi szövegének a kultúrakritikai elemzése is lesz.

A *Három adomány* ezzel szemben közvetlenül és általánosságban vállalkozik kultúrakritikára, még akkor is, ha Woolfnál az általánosság mindig is konkrét esetekből indul, és a legkritikább esetben fogalmazódik meg általános igazsággént: sokkal inkább kérdésként, ellentmondások egymásra vetítéseként. Ennek ellenére – vagy talán éppen emiatt a zavaró, kérdésekre épülő, az olvasót közvetlenül megszólító, nyugton nem hagyó szerkezet miatt – hosszú időbe telt a Woolf-recepciónak, mire megbarátkozott a *Három adománnyal*: ez a Woolf-esszé sosem tartozott a könnyen megkedvelt, szeretett szövegek közé, megjelenésekor sem. Paradox módon ezt a nem kategorikus állításokon, hanem mikrotörténetek egymásra vetítésén alapuló szöveget érezték az olvasók „dühös” – vagy éppen ostoba – szövegnek. Pedig akár úgy is tekinthetjük a szöveget, hogy tulajdonképpen *Az évek* Woolfra jellemző nagy zárójelenetén elhangzó vagy csírájában elfojtott (a cselekmény

<sup>158</sup> Családnevük a *The Pargiters*-ben: Brook; *Az évek*-ben: Robson. A jelenetnek, újabb intertextuális utlásként, van némi D.H. Lawrence-es felhangja is: a *Lady Chatterly szeretőjéhez* hasonlóan Kittyben hirtelen vágy ébred a hátsó udvarról, a fizikai munka után felhevülve a házba lépő, alsóbb osztálybeli fiatalember iránt.



szerint némi alkoholba fojtott) politikai vitát folytatja, fejt ki bővebben, értelmezi más műfajban és diszkurzív módon.

Nemcsak a közvetlen baráti, családi vagy hivatalos kritikák, de az azóta eltelt hatvan év irodalmi-kulturális recepciója sem tudott évtizedekig mit kezdeni a szöveggel, és még a 80-as évektől Woolfot egyre jobban a középpontba helyező feminista elmélet és kritika is csak lassan tudott megbékélni vele. A közeli családtagok közül a sógor Clive Bell például a *Három adomány* Woolf „legkevésbé csodálatra méltó termékének” nevezte (idézi: Scott, *Refiguring* 173). Ez a minősítés összefüggött azzal is, hogy – mint Bonnie Kime Scott megjegyzi –, „Bell elvitatta [Woolftól] a politikai állásfoglalás készségét” (173). Azaz úgy tűnik, mintha ebben a szövegben Woolf átlépett volna egy határvonalat: a politikáét, amelyről a családja és a közvetlen baráti köre úgy gondolta, ez nem az ő világa, mi több, olyan világ, amelynek a határait ők maguk jelölik ki. A közgazdász Maynard Keynes egyszerűen ostobaságnak vélte a szöveget, a férj Leonard Woolf pedig (aki a háború és a pacifizmus ügyében egyébként is teljesen ellentétes álláspontra helyezkedett) Virginia Woolf legrosszabb könyvének tartotta az esszét. Nigel Nicolson (Vita Sackville-West fia, Woolf leveleinek későbbi szerkesztője és egy 2000-ben megjelent, meglehetősen vitatott Woolf-életrajz szerzője<sup>159</sup>) zavaros és kiegyensúlyozatlan képtelenségnek gondolta; Woolf egy másik életrajzírója, Quentin Bell (Vanessa és Clive Bell fia, azaz Virginia Woolf unokaöccse) pedig teljesen felháborodott azon, *ahogy* a szöveg értelmezi a hagyományos angol egyenruhákat, illetve nem fogadta el, hogy a szöveg összemossa a háború és nők ügyét (v.ö.: Lee 692). Még Vita Sackville-West sem tudott rajongani az esszéért, mondván, nem hiszi, hogy egyetlen angol nő is úgy érezné, Anglia nem az ő országa, nem az ő hazája<sup>160</sup> (Lee 692). Míg az első néhány megjegyzés csak általában veti el a szöveget: az utóbbi kettő, Quentin Bellé és Vita Sackville-Westé sokkal specifikusabban rámutat a *Három adomány* legérzékenyebb pontokat érintő részeire: az angol nemzeteszme elemeinek kultúrszemiotikai értelmezésére.

<sup>159</sup> Az egyik legélesebb kritikát Jane Marcus fogalmazta meg vele szemben: „Azt teszi itt [Nigel Nicolson], mint amit a levelezés kiadásakor is csinált: dühöng Woolf feminizmusa és pacifizmusa miatt, kikel az elképzelései ellen. Szerkesztőként és életrajzíróként a legkisebb tiszteletet sem mutatja tárgya iránt. Összetöri a csontjait. Mi volt a baj ezzel a nővel? – kérdezi, valahányszor csak Woolf a nyilvános diskurzus tereire merészkedik.” („Putting” 4)

<sup>160</sup> Az egyik legfeltűnőbb kapocs – és egyben ellentét – *Az évek* zárójelenete és a *Három adomány* között Rose kijelentése: „Büszke vagyok a családomra, büszke vagyok a hazámra, büszke vagyok a ....” (*Years* 364), aminek inverz visszhangja a *Három adomány* legprovokatívabb állítása, amelyen Vita Sackville-West is felháborodott: „Nőként valójában nekem nincs is országom” (*Három* 210).

De nemcsak a kortársak vagy a család, hanem a későbbi kritikusok sem értékelték nagyra a szöveget. Brenda R. Silver tanulmánya, melynek az a központi kérdése, vajon van-e köze a *Három adomány* sokak által haragként, mi több, egy *női beszélő* haragjaként értelmezett alaphangnemének a szöveg recepciójához, akár kiváló fogadtatástörténeti áttekintésként is kezelhető. Silvernek az a kiindulópontja, hogy a szöveg recepcióját alapvetően befolyásolta a Woolfról alkotott mindenkori kép (mondhatnánk, a foucault-i értelemben vett szerzőfunkció) és a szövegbeli hangnem, és ennek alapján három korszakot különböztet meg a *Három adomány* recepciótörténetében:

az első a megjelenés pillanata, amikor a háborús fenyegetés miatt a mű nyilvános recepciójában központi szerepet játszott az a kérdés, hogy ki irányítja a háborúról szóló diszkurzust; aztán az 1941 és 1968 közötti időszak, amikor a könyv lényegében eltűnt a közönség szeme elől; és végül a közelmúltban lezajlott újrafelfedezés és részleges kanonizáció, amelyet viszont olyan viták öveztek, melyek közvetlenül a feminista kritika státusáról szólnak. (347)

A Silver által felállított első korszak egyik legelismertebb kritikusja, Woolf kortársa, Q.D. Leavis (a már emlegetett F.R. Leavis felesége), akinek – legalábbis Wyndham Lewis feltételezése szerint – jó véleménnyel kellene lennie Woolfról, merthogy szerinte ugyanabba a liberális klánba tartoznak (Lewis 335), igen élesen rohan ki a szöveg ellen a megjelenéskor írt esszében:

nemcsak egyszerűen arról van szó, hogy ez a könyv ostoba és téves információkkal van tele, hanem arról is, hogy veszélyes feltételezéseket is tartalmaz, tarthatatlan állításokat és attitűdöket. A módszere pedig mindenféle érvelés szándékos elkerülése: a szöveg egységét az emocionalitás adja. Igazából a női lényegtelenségből akar fegyvert kovácsolni, és teljesen megértettem a *Három adomány* egy másik olvasóját, amikor azt a megjegyzést tette nekem, hogy Mrs. Woolf mentális folyamatai Mrs. Nicklebyére<sup>161</sup>

<sup>161</sup> Charles Dickens *Nicholas Nickleby* című regényének szereplője, aki hosszasan és hosszú kitérőkkel beszél, sokszor nem is a témához tartozó dolgokról.

emlékeztették. Az eredmény pedig olyan hatással van rám, mint a náci dialektika, de náci meggyőződés nélkül. (Q.D. Leavis 273)<sup>162</sup>

Ez a vélemény – mint a recenzió további részéből kiderül – abból fakad, hogy Q.D. Leavis, Woolffal ellentétben, nem tud kilépni abból, hogy mind a női, mind pedig a férfi szerepeket a hagyományos kétosztatóságok mentén lássa, és a női emancipációt is csak úgy tudja elképzelni, hogy a nők legalább olyanok lesznek (vagy legyenek), mint a férfiak (v.ö.: 274, 276). A mérce a férfi:

minden olyan női írásnak, amelyik egyenlő esélyeket követel a nemek számára, be kell bizonyítania, hogy szerzőjének magasan fejlett a személyisége és tiszteletre méltó az intellektusa, hogy mentes a nemi alapú ellenségeskedéstől, és hogy legalább maszkulin felelősségérzettel és önkritikus képességgel rendelkezik, ami a legjobb típusú *maszkulin* elme jegyeként tűnik fel számunkra. (276 – kiemelés tőlem)

Ebből a pozícióból nyilván nem érthető Woolfnak a hagyományos és a nemek mentén elrendeződő bináris értékeknek – és általában az ilyen binaritásoknak – a feminizmus harmadik hullámába is beillő dekonstrukciójára tett kísérlete, amelyre már egy évtizeddel korábban, a *Saját szobáiban* is számtalan példát találunk.<sup>163</sup> Ha van valami, amivel Woolf – és a *Három adomány* beszélője – minden valószínűség szerint nem tudott azonosulni, akkor az a női emancipáció azon (és még ma is kísértő) felfogása, hogy ennek következtében a nők férfiassá válnak, akár pozitív, akár negatív értelmezést kap ez a következtetés. Woolf és a *Három adomány* beszélője nem így teszi fel a kérdést, hanem ehelyett arra törekszik, hogy megvizsgálja, hogyan működnek a kulturális diszkurzusokat átható nemi kódok, legyenek azok akár nőies, akár férfias kódok, és hogy ezeknek a sokszor láthatatlan információknak milyen hatásuk van arra, hogy miképpen jön létre kultúránkban a „nő” és a „férfi”, illetve hogy milyen belátások és elmozdulások szükségesek ahhoz, hogy a mentális–kulturális struktúrák kimozduljanak rögzített pozícióikból. Azonban mivel Q.D. Leavis, ebben a recenzióban legalábbis, csak rögzített struktúrákban tud gondolkodni, nem érti azt sem, amit Woolf textuális feminizmusának lehet nevezni: azt a szöveg- és

<sup>162</sup> Eredetileg megjelent: *Scrutiny* 1938, szeptember 8., 203–14.

<sup>163</sup> V.ö.: Séllei, *Mért félünk?* 41–44.

érvszerkesztési módot, amely ellenáll a maszkulin (lineáris–racionális) logikának és gondolkodási szerkezetnek.<sup>164</sup>

Ehhez hasonló és jellegzetes hozzáállást tükröz a *Három adomány* fogadtatásának második korszakából például Herbert Marder véleménye, aki a hatvanas években eleve reménytelen – az ő kifejezésével: Don Quijote-i – vállalkozásnak véli Woolf azon kísérletét, hogy békevízióját át akarja ültetni az esztétikum szférájából a politikaiba (156). Hozzáteszi még azt is, Q.D. Leavis korabeli megsemmisítő kritikáját is megidézve, hogy a *Három adomány* éppen ellenkező hatást ért el, mint amit akart: szerinte a szöveget „kikezdi az alapattitúd, mely pontosan arra az agresszivitásra hasonlít, amelyet Woolf annyira nem tudott elviselni a férfiakban” (136). Majd hozzáteszi, hogy „a *Három adomány* lelkeként működő feminista program épp olyan biztosan hozza a felszínre Woolf korlátait, mint amennyire *Az évek* ragyogó narratívája a mesterségbeli tudását. A kettő együttvéve Woolf képességeinek a legjobb és a legrosszabb oldalát mutatja” (157). Ez utóbbi állítás annál is meglepőbb, mert példa *Az évek* egy egészen korai felértékelésére, azonban Marder szerint bár mindkettő arra törekszik, hogy összeegyeztessen bizonyos gyakorlati és esztétikai célokat, *Az évek* „az objektivitás *tour de force*-a”, míg a *Három adomány* „álokoskodás-gyakorlat” (157).

Ez az érv azonban, mely *Az évek* esetében annak kiválóságát hivatott alátámasztani, a regény szoros olvasása után nehezen tartható (a legkevésbé sem lehet objektívnek nevezni); és hasonlóképp: a *Három adomány* retorikai mozgásainak az elemzése, kiegészítve az esszé konkrét történelmi kontextusával, szintén kérdésessé teszi, hogy álokoskodásnak lehet-e tartani az esszét. Ez esetben mindkettő fontos: a szöveg retorikai, érvelési szerkezete és kontextusa is, hiszen a spanyol polgárháború éveiben és a második világháború előszelében, már a náci hatalomátvétel után íródott, márpedig ez olyan kulturális–történelmi kontextus, amelyet nem lehet figyelmen kívül hagyni, és kizárólag elvont (másképp pedig kulturálisan nagyon is determinált) esztétikai értékek szemszögéből mérlegelni a szöveget, ráadásul úgy, hogy az értékelő (ez esetben Marder) kizárólag annyit érzékel belőle, hogy az esszé beszélője olykor önmaga előző tanácsának vagy érvelésének is ellentmond. Más esetben az értékelő

<sup>164</sup> Krista Ratcliffé ezt így határozza meg: „A textuális feminizmus retorikája nem hajlandó fetisizálni a formális jellemzőket; ehelyett a textuális stratégiákat a jelentés kontextualizált (re)konstrukciójának veti alá, különféle kulturális terekben, különféle kulturális ágensek révén, és különböző kulturális időkben. Ahelyett, hogy a jelentést vagy csak az íróban, vagy csak a textuális stratégiákban, vagy csak az olvasó reakcióiban találná meg, a textuális feminizmus retorikája a szöveg, a kontextus és az író meg az olvasó minél több lehetséges kereszteződési pontjában próbálja megtalálni” (403).

nem veszi észre, hogy az, amit ő értelmetlenségnek talál, a szöveg belső logikájából következik: éppen az kulturális diszkurzusok önellentmondásait akarja felszínre hozni. Marder kifogásolja ugyanis, hogy Woolf csak azért épít fel egy képzeletbeli építményt, hogy a következő pillanatban lerombolhassa (Marder 161), ez a retorikai mozgás azonban a *Három adomány* egyik legfontosabb eleme: elindul a gondolatmenet egy alapvetően normálisnak tűnő vagy annak tartott úton, majd az alapok megvizsgálása után a beszélő azt a következtetést vonja le, hogy mindent újra kell építeni.

A magyar recepcióban hasonló értékelést olvashatunk a szövegről Bécsy Ágnes 1980-as Woolf-monográfiájában: szerinte a *Három adomány* „úgyszólván az abszurditásig fokozva tartalmazza Virginia Woolf politikai gondolkodásának gyakorlati bénaságát, feminizmusának anakronisztikus voltát és etikus »kettős oppozíciójának« zsakutcáját,” és ennek okát Bécsy abban látja, hogy Woolf a fasizmus lehetséges okai közül túlságosan kiemeli a nők helyzetét, „azt az illúziót keltve, mintha a nők egyetemre járatása és *saját szobája* minden további társadalmi probléma biztos megszüntetésének módja lenne” (242). Nem gondolom, hogy Woolf ennyire egyszerű és egyértelmű választ ad a háború elkerülésének kérdésére ebben az esszében, hiszen még ha a „megoldását” tekintjük is, akkor sem az egyetemi oktatásra és a saját szobára fut ki a szöveg érvelése, hanem a Kívülállók Társaságára. De közvetett bizonyítékként a Bécsy Ágnes megfogalmazta egyszerű válaszok ellen szólhat az is, hogy az 1970-es években induló feminista irodalomkritikának is hosszú időbe telt, amíg rátalált a *Három adományra*. Márpedig ha a válasz ennyire egyszerűen lefordítható lenne a feminista mozgalom nyelvére és ideológiájára, akkor talán hamarabb kellett volna kanonizálódnia, mint a *Saját szobának*, hiszen ez utóbbi a társadalmi intézményrendszer *Három adományban* megjelenő kritikájához képest elhanyagolható kérdéssel foglalkozik: a nők és az irodalom kérdésével – ez pedig nem „mozgalmár”-téma. És mégsem ez történt: a *Saját szoba* a *Három adománynál* sokkal hamarabb lett állandó és megkerülhetetlen hivatkozási pont: szinte „alapigazságok” gyűjteményeként kezelik a kritikusok, és idézetek sora vált belőle szállóigévé.

Történt ez annak ellenére, hogy az egyik legkorábbi elemző, Elaine Showalter még a *Saját szobát* is elvetette annak androgünia-fogalma miatt, mondván, hogy Woolf az alkotási folyamatnak androgün mivoltot tulajdonít, ezáltal elfojtva saját feminista haragját, azaz elmenekülve előle (*Literature* 282–90). Showalter alapállítását monográfiája Woolf-fejezetének címe is híven jelzi: „Virginia Woolf and

the Flight into Androgyny” (*Literature* 263–98). Ez az álláspont közvetve arról is tanúskodik, hogy a woolfi szövegeket nem könnyű besorolni valamiféle egyértelmű ideologikumba, és legfeljebb csak bizonyos kiragadott idézeteket lehet a mozgalmi zászlóra tűzni. Még ebben az aránylag könnyen olvasható korábbi szövegben is vannak olyan elemek, amelyek megzavarják az esszé látszólagos simaságát, varratnélküliségét, minek következtében a *Saját szoba* woolfi pozícióját csak nehézségekkel lehet „elsajátítani” olyan (második hullámos) feminista célokra, amelyek adottnak veszik a felvilágosodás autonóm individuumát. Ez tükröződik Showalter kritikájában is, hiszen mihelyt nem feleltethető meg a *Saját szoba* beszélőjének az álláspontja egy bizonyos sémának, mihelyt nem problémátlan a szöveg kínálta szubjektumpozíció vagy megoldás, akkor az egész szöveg, mi több, az egész woolfi életmű meneküléssé, eszképzimussá, a feminista „harag” esztétizáló, magát a Platónról Coleridge-ig ívelő férfimodelleknek megadó alkotásmóddá válik – legalábbis Showalter ezen aránylag korai, de annál nagyobb hatású írása szerint.

Pedig a kérdést másképp is fel lehet tenni, csak ahhoz más előfeltevésekre van szükség. Későbbi kritikusok, mint Jane Marcus vagy Toril Moi – részben eltérő elméleti kiindulópontonról közelítve a szöveghez – meglátják a *Saját szoba* textuális politikumában rejlő lehetőségeket. Marcus szerint a *Saját szoba* jelentősége abban áll, hogy textuális stratégiává változtatta a századelő feminista ügyét, olyan „irodalmi trópussá, amely egyszerre ragadja meg a mozgalom radikalizmusát, és tiszteleg is előtte,” s teszi mindezt egy új, női nyelven, amely a narrátor pozíciója és a szövegretorika miatt a patriarchális nyelv szubverziójának tekinthető (*Languages of Patriarchy* 187). Toril Moi pedig – kifejezetten Showalterrel vitatkozva és Julia Kristevának a „Nők ideje” című eszéjében kifejtett gondolatmenetére támaszkodva – a posztmodern feminizmus lehetőségét látja meg a *Saját szobában*, és óva int attól, nehogy a feminizmus második, „dekonstruálatlan” hulláma, amely rögzített politikai identitásokban gondolkodik, fordított szexizmussá váljon (Moi, *Sexual/Textual* 13), ahogy, tegyük hozzá, sokszor nálunk is értelmezni szokták. Ez az értelmezés természetesen éles ellentéte a korai kritikusok közül Q.D. Leavisének, majd később Showalterének, aki viszont éppen azért veti el Woolfot, mert nem találja meg benne a második hullámos gondolkodáshoz szükséges rögzített politikai identitásokat. Moi értelmezésében viszont Woolf azért veti el a rögzült identitásokat (de nem menekül vagy fél tőlük), mert „felismerte a lényegüket. Megértette, hogy a feminista küzdelem

céljának annak kell lennie, hogy dekonstruáljuk a férfiasság és a nőiesség halál-hozó bináris oppozícióját” (*Sexual/Textual* 13).

A *Saját szoba* fenti, nagyon vázlatos recepciótörténete azért lehet tanulságos a *Három adomány* elemzésének a szempontjából, mert a *Három adomány* esetében hatványozottan jelentkezik az az értelmezési gondok, amelyeket a *Saját szoba* recepciójában is látunk, aminek okát a szöveg retorikájában és politikumában – de leginkább textuálpolitikájában – egyaránt kereshetjük. Annak ellenére, hogy a *Három adományt* együtt emlegetik a *Saját szobával*, még mindig nem jutott el az ismertségnek arra a fokára, és magát a szöveget is sokkal kevesebben elemezték,<sup>165</sup> ennek oka pedig az, hogy a szöveg nagyon sokáig nem volt kompatibilis a modernista–esztétizáló (és átesztétizált) Woolf-képpel, illetve az is oka lehet a kései érdeklődésnek és értékelésnek, hogy az esszé (has)beszélője a kérdések és saját állandóan változó pozíciója miatt egy pillanatra sem engedi, hogy az olvasó kényelmesen azonosulhasson a rögzült normákkal, a megállapodott intézményrendszerrel.

A Woolf-szövegek kulturális – és egyben politikai – tartalmának előtérbe kerülésével azonban a kritika egyre nagyobb figyelemmel fordult a *Három adomány* felé, főleg miután a feminista kultúrakritika is túllépett az első hullám emancipatorikus s ekként inverz módon maszkulin jellegű (mert hagyományos nemi binaritásokra építő) szemléletén. Mindkét elmozdulásra szükség volt ahhoz, hogy a *Három adomány* érvelését és retorikáját egy másfajta diszkurzív térben lehessen elhelyezni, és az esszét a kulturális reflexiók, kulturális reflexivitás és a kulturális emlékezet kulcsszövegeként kezelni. Jane Marcus 1987-es monográfiájában Woolf szövegeinek ön-destabilizáló mozgásait és önreflexív gesztusait követve azt hangsúlyozza, hogy „a *Három adományban* a női levél mint forma használata szándékos és végső támadás a narratívában rejlő tekintélyelvűség ellen, s e támadás szinte posztmodern módon ragaszkodik ahhoz a pozícióhoz, hogy a politikai pamfletok autoriter hangneme a fasiszta diktatúra irodalmi megfelelője” (*Languages* 146). Nagyon fontos értelmezésbeli elmozdulás ez a *Három adomány*

<sup>165</sup> Ez a *Saját szoba* recepciójának is jellegzetessége: esszé lévén sokkal inkább valamiféle igazság kimondásának a szövegeként kezeli a Woolf-kritika, és csak kevés példa van arra, hogy retorikai-irodalmi elemzés tárgya lenne. Utóbbira példa: Jane Marcus két fejezete: „Taking the Bull by the Udders: Sexual Difference in Virginia Woolf – A Conspiracy Theory” és „Sapphisty: Narration as Lesbian Seduction in *A Room of One’s Own*” in Marcus: *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy* (136–62; 163–87); Toril Moi: „Introduction: Who’s Afraid of Virginia Woolf? – Feminist Readings of Woolf” in *Sexual/Textual Difference* (1–18); illetve magyarul saját elemzésem (*Mért félünk...?* 36–54).

fogadtatástörténetében,<sup>166</sup> hiszen e szerint az értelmezés szerint a szöveg retorikája egyúttal politikum – antiautoriter, és végső soron antifasiszta politikum – is a textualitás szintjén, és ebből a szempontból a szöveg önmaga tekintélyét destabilizáló narrátora maga is textuálpolitikai jelentéssel bír.

Hasonlóan közelít a szöveghez Pamela L. Caughie, aki szintén azt hangsúlyozza, hogy Woolf szövegében a történeti „tények” mellett igen jelentős a retorika szerepe, s ekként azok a kritikusok, akik kizárólag a szöveg tényeire koncentrálnak, reduktív módon közelítenek a szöveghez, illetve hozzáteszi, hogy Woolf maga is emlékezteti az olvasót, hogy sem a tények, sem a vélemények nem lehetnek sohasem „tiszták” (Caughie, *Postmodernism* 115), majd ekként folytatja: „ha kiiktatjuk Woolf retorikáját, akkor nem értjük a lényegét,” valamiféle végső következtetés és fix pozíció másokra erőltetése ugyanis egyenlő lenne azzal a pozícióval, amelynek a belső működését Woolf a szövegben kritikusan szálaira szedi, azaz a patriarchális berendezkedés és a fasizmus pozíciójával (116). Caughie azonban ebben az esetben is – mint *Flush*-elemzésében – gyakorlatilag megmarad azon a ponton, hogy megállapításokat tesz a szöveg működésével kapcsolatban, de nem elemzi a szöveg retorikáját. A *Három adomány*ról írt monográfiafejezete azonban még így is igen fontos lépcsője a szöveg kritikátörténetének, hiszen éppen arra reflektál és azt helyezi új megvilágításba, ami miatt oly sok kritika érte a szöveget: „túlírtsága” (ami nem más, mint a lineáris racionalitással szembehelyezkedő körkörösség), látszólagos „dűhe” (elkötelezett önpozicionálása, melyet azonban éppen a retorika révén ás alá a szöveg).<sup>167</sup>

Szintén az esszé retorikai kiindulópontjára összpontosítva Merry M. Pawlowski amellet érvel, hogy Woolf, amikor arra a fikcióra építi a szöveget, hogy egy tanult férfiú által neki írt levélre válaszol, tulajdonképpen azokat akarja megszólítani és elérni, akik látszólag vele együtt alkotják az angol modernizmust, azonban a *Három adomány* személyes szubtextusa és egyik korábbi munkacíme („Megvetetten”) arra utal, hogy Woolf nagyon is tudatában volt annak, hogy ő nőként másképp helyezkedhet el a modernizmus (tanult férfiúk által alkotott és képviselt)

<sup>166</sup> Még akkor is fontos Marcus megállapítása, ha ugyanakkor, ironikus módon, saját szövegének tudattalanja meglehetősen harcos metaforikát hív elő (pl. „végső támadás”).

<sup>167</sup> Monográfiájában Judith Allen is felhívja a figyelmet a szöveg nyelvezetére, azonban mivel ő teamtikusan közelít Woolf esszéihez, a *Három adomány* retorikájának elemzése nem alkot koherens gondolatmenetet.



narratívájában,<sup>168</sup> mi több, a *Három adomány* szövegének egyik fókuszja, a fasizmus kérdése nem is egészen rejtett módon azt a kérdést is feszegeti, hogy a (férfi)modernizmus és modernisták elméleti pozíciói – Pawlowski Wyndham Lewis, T.S. Eliotot és E.M. Forstert elemzi ilyen szempontból – miképp implikálódtak a fasizmus ideológiájában is („Reassessing” 47–67). A *Három adománynak* ez a lehetséges olvasata a modernizmusnak az elmúlt évtizedekben lejátszódott kultúrakritikai értelmezésével áll összhangban. Azaz Pawlowski elemzésének az alapján az a következtetés is levonható, hogy míg a *Saját szoba* a feminista irodalomkritika „összövegének” tekinthető, a *Három adományt* a – kétségtelenül gendertudatos – kultúrakritika „összövegének” lehet tekinteni, amely a maga sűrűn szövött kulturális utalásrendszerével olyan „határsértő” összefüggéseket hoz létre, amelyek az évtizedekkel később létrejövő kultúrakritika módszereit előlegezik meg.

Hasonlóképpen gondolkodik a szövegről Naomi Black is, aki azt hangsúlyozza: bár a szöveget legtöbbször antifasiszta pamfletnek tekintik, sokkal több annál: az emberi társadalom szerkezetét elemzi (Black 73–98). Black arra futtatja ki gondolatmenetét, hogy bár

az erőszak alkalmazásában való részvétel megtagadására már az 1930-as években kifejlődött az együttműködés aktív elutasításnak egy sor elméleti módja is, Woolf feminizmusában az erőszak, még legextrémebb formájában, a nemzetközi háború formájában is annak a hierarchiának és elnyomásnak a tünete vagy egyik dimenziója, amely minden más társadalmi kapcsolatot deformál. Woolf fasizmusnak hívta ugyan, de ezt a fogalmat a skála egyik végén kiterjesztette az otthonon belüli önkényre, a másik végén pedig az imperializmusra. A nők helyzete a legpontosabb indikátora a fasizmusnak és az erőszaknak, de a nők egyúttal a gyógyír lehetőségét is jelentik. (97–98)

Utóbbi néhány megközelítés nyilvánvalóan igen távol esik attól a fogadtatástól, amelyben a szövegnek megjelenésekor és utána még több mint négy évtizedig része volt, hiszen a kortárs elméleti megközelítések (harmadik hullámos

---

<sup>168</sup> Nem véletlen, hogy a francia szociológus, Pierre Bourdieu *Férfuralom* című szövegének „A kirekesztettek tisztánlátása” fejezete címében is megidézi a *Három adomány* ezen munkacímét, mi több, talán az sem véletlen egybeesés, hogy Bourdieu-nek ez a fejezete kifejezetten Woolf-szövegekről szól: *A világtótorony* központi nőalakjának, Mrs. Ramsaynek a figuráját a *Három adományból* vett belátásokkal értelmezi, és az egészet társadalom- és filozófiatörténeti kontextusba helyezi.

vagy posztfeminizmus, posztstrukturalizmus, kultúratudomány) olyan perspektívába helyezték a szöveg lehetséges értelmezéseit, amelyben nem feltétlenül hátrány vagy negatívum az önellentmondás (főleg ha a beszélő tudatos önmegsokszorozó önpozicionálását is figyelembe vesszük); amelyben a textualitás és a politikum nem válik el egymástól, és a textuális–retorikai szerkezetnek is lehet politikai töltete; amelyben nem válnak el élesen sem tudományterületek, sem pedig diszkurzív mezők, hanem éppen a határok elmosása hozza létre annak a lehetőségét, hogy új, addig rejtett összefüggések táruljanak fel, ami egyúttal azt is jelenti: nincs a szövegnek egyetlen privilegizált témája, amely körül minden forog. Egy efféle szövegszerveződés pedig, amely ráadásul a kulturális identitások legalapvetőbb elemeinek magától értetődő mivoltát kérdőjelezi meg – ha belegondolunk –, „joggal” tűnik „dühös” szövegnek, amely egyúttal „dühöt” vált ki az olyan olvasókból, akik nem hajlandóak ennek a szövegnek minden tematikai és retorikai elemével szembesülni.

#### A beszélő mint kulturális disszidens

A beszélő *Három adomány*-beli pozíciója kulcsfontosságú a szöveg értelmezéséhez. Ez a pozíció véleményem szerint úgy közelíthető meg legjobban, ha segítségül hívjuk Michel Foucault elméletét a szubjektumról és a hatalomról, a szubjektum ellenállási lehetőségéről, a *Három adomány* ugyanis – azon túl, hogy közvetlenül a körül a lehetőség körül forog, hogy miképp lehet megakadályozni a (második világ)háborút – leginkább a szubjektum és a hatalom, a hierarchizált társadalmak és az egyéni szabadság, a társadalmi diszkurzusok által generált tudás és a hatalom, és a mindezek által nagy részben determinált szubjektum kérdéseit veti fel olyan módon, hogy egyúttal a kulturális emlékezet által teremtett történelmet (vagy annak egy változatát) is bevonja a gondolatmenetbe. A kérdés az, hogy miképpen lehet megközelíteni és létrehozni a beszélő kritikai pozícióját, ha (mint a dekonstrukciós gondolkodásból nyilvánvalónak tűnik), nincsenek tiszta ellenállási pontok, mert a szubverzív diszkurzusok szükségszerűen cinkosok, bűnrészesek abban a diszkurzusban, mellyel szemben ellenállást fejtenek ki. Hiszen nem „létezik valamilyen odakinti, »túlnani« tér, [nem létezik] egy olyan pozíció fantáziája, mely el van szigetelve attól, amit kritizál és megvet”, azaz minden oppozicionális diszkurzus

*szükségszerűen*, konstitutív módon belemerül azokba a rendszerekbe, amelyektől éppen távolodni akar, és amelyekkel szembehelyezkedik (Grosz, „Ontológia” 274).

Woolf beszélő szubjektumának a „szétszóródása” is ekképpen működik: egyrészt megszűnik az az adottnak vett középpont, mely keretet ad mindennek: a gondolkodásnak, a beszédnek, az önpozicionálásnak, a kulturális gyakorlatoknak, a közösségi rítusoknak, ugyanakkor viszont nem lehet olyan szubjektumpozíciót kialakítani, mely teljesen kívül állna ezen a diszkurzuson, s amely elvileg „tisztán” és teljesen kívül- és ellenállna a hatalomnak, a hatalom mikropolitikai gyakorlatainak. Ráadásul Woolf szövegének beszélője számtalan „én”-nel azonosul, akiknek egy része nyilvánvalóan nem is akar ellenállni, hanem adottnak veszik a domináns kódokat, azok továbbélését és igazságát. Ennek következtében a szöveg nyelve a heteroglosszia, de nem a bahtyini értelemben vett soknyelvűség, mely a különféle nyelvi formák, stílusok, dialektusok, zsargonok és a kultúra különböző szegmensei között mozog – bár azt is teszi –, hanem olyan heteroglosszia ez, melyben minden nyelvi-retorikai megoldás mögött *episztemológiai* soknyelvűség, a lokális nézőpontok sokasága húzódik meg, ezzel is jelezve a „szétszóródtunk” létállapotát, az egyértelmű episztemológiai és ontológiai középpont lehetetlenségét. Mi több, ebben a soknyelvűségben palimpszesztként rakódnak egymásra a kultúra rétegei, miáltal ki is billentik egymást a kulturális örökség „természetességéből”, s ekként a szövegben létrejövő beszélő pozícióját leginkább a kulturális disszidens metaforájával lehet leírni.

A *Három adomány*-beli kulturális disszidens közel áll ahhoz a radikális kritikai állásponthoz, amelyet Foucault „What is critique?” címmel angolra fordított szövegében fogalmaz meg, s amelyet Judith Butler „What is Critique? An Essay on Foucault’s Virtue” című tanulmányában elemez; ez utóbbit pedig a Butler-kötet szerkesztője, Sara Salih további kommentárokkal látja el.<sup>169</sup> Foucault-nak „A szubjektum és a hatalom”-esszéjén kívül ezeket a szövegeket hívom segítségül ahhoz, hogy feltárjam a woolfi kritikában rejlő elméleti lehetőségeket. Foucault és Woolf gondolkodása ugyanis meglátásom szerint a hatalomnak ellenálló kritika fogalmában találkozik össze, amely Foucault megfogalmazásában így hangzik: „annak a módja, hogy ne kormányozzanak bennünket annyira” („Critique” 45). Ennek az attitűdnek az

<sup>169</sup> Ez az elméleti építmény-kon-textus önmaga is palimpszesztként működik: egy idő után nem is lehet tudni, hogy pontosan ki mit is mond.

az alapja, hogy mindketten megkérdőjelezzik a társadalmi intézményrendszer adottként való elfogadását.

Mindketten azt a kérdést teszik fel, amelyet Foucault így fogalmaz meg: „miképp ne *ily módon* legyünk kormányozva, ez által, ezen alapelvek nevében, ilyen és ilyen célkitűzéssel a fejünkben, ilyen folyamatok révén, nem pedig oly módon, azért, őáltaluk” (44). Ebben a meglehetősen pongyola és homályos megfogalmazásban<sup>170</sup> felfedezhetjük a jellegzetes foucault-i (és egyúttal derridai) elképzelést, mely szerint nem lehet kilépni a diszkurzusból, nincs azon kívül megfogalmazható pozíció, tehát az ellenállási pont sem lehet odakint, legfeljebb belül, egy kissé más ponton, melyet a hatalmi diszkurzusnak az a logikája hoz létre, hogy a szubjektum hatalomnak való alárendeltsége nem olyan abszolút alávetettséget jelent, melyben a szubjektumnak lehetősége sincs az ellenállásra. Épp ellenkezőleg: Foucault kései esszéje, „A szubjektum és a hatalom”<sup>171</sup> úgy fogalmaz, hogy „[h]atalmat csak szabad szubjektumok felett lehet gyakorolni, és csak annyiban, amennyiben szabadok. Ezen olyan egyéni vagy közösségi szubjektumokat értünk, akik előtt a lehetőségeknek olyan tere van, melyben különböző viselkedésmódok, reakciók és magatartási formák valósulhatnak meg” („Szubjektum” 285); és fordítva: a szabadság, „az ellenszegülés lehetősége nélkül [pedig] a hatalom egyenlő lenne a fizikai determinációval,” illetve az önkéntes rabszolgasággal (286).

A kérdés „csupán” az, és ezt többen is felteszik Foucault-nak, hogy ha egyszer nem lehet kilépni – az ő szóhasználatával – a hatalom mikropolitikai gyakorlatainak a rendszeréből, akkor miképp lehet elméleti szinten megfogalmazni és persze a gyakorlatban megvalósítani a hatalomnak való ellenszegülést, és hogy hol van és miben is áll a szabadság. Foucault-nak erre az a válasza, hogy

[a] hatalmi viszony legmélyén, folyton provokálva azt, az akarat ellenszegülése és a szabadság hajthatatlansága húzódik meg. Lényegi szabadság helyett tehát helyesebb lenne „agonizmusról” beszélni – olyan kölcsönviszonyról, amely egyszerre kölcsönös ösztönzés, ingerlés és

<sup>170</sup> A Foucault-szöveg egy a Francia Filozófiai Társaságban (Société Française de la Philosophie) 1978-ban elhagzott előadás és az azt követő vita lejegyzett változata.

<sup>171</sup> A magyarul „A szubjektum és a hatalom” [angolul: „The Subject and Power”] címmel megjelent esszé egyik felét Foucault angolul írta, másik felét franciául, de egy szöveggént angolul jelent meg a szövegeiből szerkesztett, *Beyond Structuralism and Hermeneutics* című kötet utószavaként. Foucault talán ebben az esszében foglalja össze legtömörebben gondolatait a szubjektum és a hatalom viszonyáról.

küzdelem; nem annyira szemtől szemben való összeütközés, ami mindkét felet megbénítja, mint inkább állandó provokáció. (286)

Egy efféle „provokáció” lehetőségét fogalmazza meg Foucault a „What is Critique” című esszéjében, amikor leírja azt a nyugati világban a tizenhatodik és tizenhetedik században elinduló folyamatot, amely elvezetett a felvilágosodás kritikai pozíciójához, de mindvégig hangsúlyozza, hogy ez az ellenállás, ez a provokáció soha nem lehet abszolút, soha nem jöhet teljesen kívülről.

És végül, a „nem kormányozva levés” természetesen azt jelenti, hogy [. . .] *nem* fogadjuk el igaznak azt [. . .], amiről egy tekintély azt mondja, igaz, vagy legalábbis nem azért fogadjuk el igaznak, mert egy tekintély azt mondja róla, hogy igaz, hanem inkább csak akkor, ha valaki érvényesnek tartja az okokat arra, hogy így tegyen. Ezen a ponton pedig *a kritika a tekintéllyel való konfrontáció bizonyosságának a problémájában találja meg eredetpontját* (46 – utóbbi kiemelés tőlem).

Woolf is hasonlóképp veti fel a kérdést, amikor nem egy teljesen külső ellenállási pozíciót ajánl arra, hogy kritikusan újragondoljuk a kulturális intézményrendszer politikumát, még akkor sem, ha Kívülállók Társaságának nevezi el azokat, akiket erre az újragondolására, a tekintély provokálására és vele való konfrontációra biztat. További hasonlóság, hogy Foucault gondolatmenetének középpontjában a hatalom, az igazság és a szubjektum összefüggése áll („Critique” 57), ami a Woolf-esszé szempontjából azért érdekes, mert utóbbi is azt a kérdést feszegeti, amelyet Foucault így fogalmaz meg:

a kritika az a mozzanat, amelynek révén a szubjektum odaadományozza magának azt a jogot, hogy kifaggassa az igazságot annak hatalomra gyakorolt hatásáról, és kifaggassa a hatalmat annak igazságra gyakorolt hatásáról. Nos, ekképp az ilyen értelemben vett kritika pedig az önkéntes alá nem vetettség művészete lesz, a reflektált engedetlenségé. A kritika lényegileg a szubjektum alá-nem-vetését biztosítaná abban a kontextusban, amelyet egy szóval az igazság politikumának nevezhetnénk. (47)

Ezt azért tekintem újabb kapcsolódási pontnak a Foucault-i gondolkodás és a Woolf-esszé között, mert ha van olyan eleme a *Három adománynak*, amely hozzájárult annak általános elutasításához, akkor az a hatalom, a tekintély által diktált igazságok rendszeres és hajthatatlan megkérdőjelezése következtében létrejövő reflektált engedetlenség, amelyet oly sokan *haragként*, *dühként* értelmeztek. Pedig Woolf csak kérdéseket tesz fel arra vonatkozóan, hogy miképpen függ össze az angol társadalom intézményrendszerének makro- és mikrostruktúrája, az ezekbe kódolt hatalom az ezen struktúrák által generált igazságokkal és az így létrejövő igazságoknak alávetett szubjektumokkal. Azaz jóval Foucault-t megelőzve végzi el a tág értelemben vett intézményrendszer diszkurzív elemzését, mégpedig a hatalom és a tudás összefüggésének szempontjából. Foucault azt hangsúlyozza, hogy a kettőt nem egymástól elválasztva, külön-külön kell elemezni, de még csak nem is úgy, hogy azt vizsgáljuk, „az egyik miként nyomja el a másikat és a másik miként él vissza az egyikkel, hanem inkább a tudás–hatalom viszonylatot kell leírni annak érdekében, hogy megragadhassuk, mi hozza létre *egy rendszer elfogadhatóságát*, legyen szó a mentális egészség rendszeréről, a büntetőrendszerről, a devianciáról, a szexualitásról, stb.” („Critique” 61 – kiemelés tőlem).

Woolf és Foucault gondolatiságának lényegi hasonlóságát ebben látom: mindketten azt vizsgálják, hogy bizonyos normálisnak tekintett rendszerek miképpen válnak „normálissá”, miközben nyilvánvaló, hogy a normalitás fogalmát nem lehet eleve adottnak tekinteni, mert maga is diszkurzív gyakorlatok eredőjeként jön létre. Viszont mivel a normalitás diszkurzusa által létrehozott „igazságok” – éppen az elfogadhatóság létrejöttének a technikája miatt – természetesnek látszanak, ha valaki elkezd felfejteni létrejöttük mikéntjét, akkor a – Kaja Silvermannak a filmkészítésre alkalmazott kulcskifejezését használva – „a varratok” ([*suture*] 215) láthatóvá válnak, és mihelyt ez megtörténik, szembesülni kell a szubjektum által adottnak vett előfeltevések konstruáltságával is. Márpedig ez – hogy visszatérjek a silvermani metaforához – fájdalmas folyamat, hiszen ilyenkor elfeledett hegeket, varratokat kell felszakítani: szembesülni kell azzal, hogy a szubjektum által használt fogalmi rendszerek eredete a hatalom és a tudás viszonyában keresendő, s hogy a szubjektum nem egységes egész, még kevésbé autonóm individuum, hanem sokkal inkább olykor egymásnak is ellentmondó diszkurzív konstrukciók eredménye, minek következtében viszont az „öltések” mentén érzékeny pontok jönnek, jöhetnek létre. Az öltések tehát részben összetartják a szubjektumot és önképként létrehozzák az autonóm individuum

képzetét, részben viszont éppen ezek az öltések mutatják a magát autonóm individuumként elgondoló szubjektum sebezhetőségét (és ismét a silvermani metaforával: sebét), hiszen a varratok, a hegek, az öltések helyei mindig is érzékeny pontok maradnak, vagy legalábbis sohasem lesznek teljesen áttetszőek, mindig marad valami nyomuk.

Woolf gondolatmenetét követve a továbbiakban ezeket a „nyomokat”, „hegeket” fogom feltárni – hogy az orvosi–testi metaforát folytassam. A nyomok nála gyakran nem pusztán „hegek”, hanem még begyulladt, elhanyagolt, akut vagy krónikus, de mindenképpen fájdalmas pontok és területek: gennyes pattanások, fekélyek, kelések, daganatok, melyeket le- és befedtek, összevarrtak, eltüntettek, hogy a testfelszín – az angol nemzettest – simának, épnek, természetesnek és egészségesnek tűnjön.<sup>172</sup> A woolfi esszé beszélője azonban látszólag ártatlanul nekilát, hogy megkapargassa ezeket a hegeket (szikét vagy egyéb erőszakos tárgyat, például metszően éles és élesen metsző lineáris–teleologikus logikát nem is akar használni), és miközben ezer irányba elkóborol a mininarratívákon keresztül,<sup>173</sup> bejárja az egész testet, és felfed(ez)i a felszín alatti összefüggéseket, s egyúttal felfakasztja az eltüntetett, de nem gyógyuló keléseket. Ezt a nem egészen finom és nőies (ugyanakkor nővéri – avagy nő-véri) munkát egy levelező nő végzi el, aki már önmaga megszólalási jogát is kétségesnek látja, azonban amikor mégis megszólal, olyan érzékeny pontokra tapint rá, mint a nemek, a haza és a történelem konstrukciója.

#### A levelező nő mint diszkurzív szubjektum

„Most tehát, mivel Önt sűrgeti az idő, engedelmével befejezem; és hadd kérjek háromszor is bocsánatot mindhármuktól: először is a levél hossza miatt, másodszer az adomány szerény összege miatt, harmadszor pedig azért, hogy egyáltalán írásra ragadtattam magam. Ezért viszont csakis önt lehet okolni, ez a levél ugyanis sohasem

<sup>172</sup> A nemzetről mint a szövegben és a diszkurzív gyakorlatokban létrejövő, simának tűnő kulturális konstrukcióról való gondolkodásom és érvelésem elméleti alapjait Benedict Anderson monográfiája (*Elképzelte közösségek*), Homi Bhabha bevezetője az általa szerkesztett tanulmánykötethez, valamint Jonathan Culler „The Novel and the Nation” című könyvfejezete szolgáltatja.

<sup>173</sup> Ebből a szempontból olyan, mint a majdnem kortársa, Agatha Christie által teremtett női nyomozó alakja, Miss Marple, akinek szintén mindenről eszébe jut valami, mindenre van egy párhuzamos története, s aki – Woolf beszélőjéhez hasonlóan – sokszor a társadalom diszfunkcióiból fakadó bűnöknek jár utána, azokat fe(ez)i fel.

született volna meg, ha ön nem kért volna választ a sajátjára” (*Három* 280). Ezzel a mondattal zárul az esszé, melyben a beszélő én fiktív leveleket író énként jelenik meg. A szöveg során számtalan – a levelek címzettjétől függő – szubjektumpozíciót vesz fel, mi több, a címzettek által a fiktív levelekre adott reakciókat is megfogalmazza, azaz felveszi a fiktív címzettek pozícióját is, és miközben gyűjti az érveket a levelek írásához, naplókából idéz, és mindenféle történetek jutnak az eszébe, amelyek szereplőinek a szempontjával, miközben mérlegeli őket, szintén azonosul egy rövid időre. Brenda R. Silver így jellemzi ezt a mozgást:

Tanúinak megengedi, hogy önmagukért beszéljenek, mégpedig ügyesen megkomponált, ironikus dialógusokon belül, és Woolf így egyensúlyozza hasbeszélését és ahhoz való ragaszkodását, hogy a férfi levélíró meghallja őt mint női beszélőt; hiszen az a lehetőség, hogy ők ketten együtt dolgozhassanak a békéért, azon áll vagy bukik, hogy a férfi elismeri-e a nő észleléseinek és hangjának érvényességét és autoritását. (345)

Ez az érvelési stratégia a beszélő én megsokszorozásához és dialogikus konstrukciójához vezet, és ez hozza létre a szöveg legfőbb jellegzetességét: a sokszoros perspektivikusságot és iróniát is. Woolf ezzel részben artikulálja – „a tanult férfúkkal” szemben – „a tanult férfúk leányainak” a beszédpozícióját, részben pedig lebontja a totalitalizáló homogenitásra törekvő beszédmódot azáltal, hogy a beszélő alany nem kizárólagos és mindvégig lecövekelt bináris oppozíciókra építi fel beszédaktusát, hanem bizonyos határokat átjárhatóvá is tesz – ez azonban nem vezet teljes relativizálódáshoz.

A leggyakrabban felvett beszédpozíció ugyanis „a tanult férfúk leányaié”, amely Elizabeth Abel szerint „Freud problematikus szövetségesévé teszi Woolfot a harmincas évek végén” (85), mivel szerinte a „tanult férfúk leányai” kifejezésben érhető tetten az apa-lány kapcsolat abszolút fókuszba helyezése, hiszen a „leányt” egyértelműen az apához való viszonyában határozza meg. Ezzel egyrészt kiírja az anyát a szövegből, másrészt pedig – Abel szerint – azáltal, hogy a lányt az apa ödipális szcenáriójába helyezi a szöveg, egyúttal el is fogadja a nőiség freudi meghatározását mint „hiányt”. Ekként Abel a *Három adomány* az anyai metaforát használó *Saját szobához* képest visszalépésnek is tartja (103–107). Véleményem szerint azonban a *Három adomány* ebből a szempontból éppen úgy működik, mint



bármely más, általam elemzett harmincas évekbeli Woolf-szöveg. Egyrészt a megnevezés révén valóban a freudi ödipális narratívába helyezi a „tanult férfiak leányait”, amivel mintha elismerné: nem lehet kilépni a domináns szcenárióból, a freudi „családi románcból”, amelynek domináns alakja az apa (Apa/Atya), és a hozzá való viszony elkerülhetetlenül meghatározza mindenki szubjektumpozícióját, és a tizenkilencedik századi híres apa-lány kapcsolatok közül számos példát hoz fel ennek szemléltetésére. Másrészt azonban, miközben elismeri az ödipális narratíva meglétét és bizonyos fokú elkerülhetetlenségét, egyúttal arra tesz kísérletet, hogy megkérdőjelezze ennek az ödipális narratívának a szinte determinisztikusan elrendelt mivoltát. És míg Abel szerint „a tanult férfiak leányai” mint szubjektumpozíció megfosztja a „leányokat” a vágy lehetőségétől is (106), addig én úgy vélem, hogy a szöveg éppen azt a kérdést teszi fel – miközben valóban számtalan példát hoz fel a leányok vágyainak apák általi elfojtására –, hogy miképpen lehet olyan szubjektumpozíciót létrehozni, amely lehetőséget ad a női vágyak artikulálására is.

Ez azonban nem egyszerű és magától értetődő folyamat. Mint a fenti idézet is jelzi, az esszé beszélő énjének a mentegetőzés az alapvető pozíciója, mely elsősorban a megszólaláshoz, a beszédhez, a beszéd (az írás) hosszához kötődik, illetve részben az adományok csekély összegéhez. Talán az utóbbi a legérthetőbb ok, amiért bocsánatot kell kérni, hiszen három tiszteletbeli kincstárnok adománykérő levelére válaszol az esszé beszélője, és mindháromnak egy-egy guinea-t<sup>174</sup> ad – erre utal a cím (angolul: *Three Guineas*) –, ami a beszélő szerint sem nagy összeg. Bár ha azt tekintjük, hogy Woolf kilenc évvel korábban írt esszéjében, a *Saját szobában* az áll: abban a korban évi ötszáz font és egy saját szoba már tudja biztosítani azt a szellemi függetlenséget, amely az alkotó, teremtő munkához szükséges (*Saját* 147), akkor nem annyira kevés az a háromszor egy guinea. Zavarba ejtőbb azonban a beszédre, az írásra és az írás hosszára vonatkozó mentegetőzés, mellyel a *Három adomány* zárul, mint ahogy az a retorikai gesztus is, mellyel a címzettre hárítja saját megszólalásának felelősségét, mondván „csakis önt lehet okolni, ez a levél ugyanis sohasem született volna meg, ha ön nem kért volna választ a sajátjára” (*Három* 280).

Az egész szöveg ismeretében azonban egyáltalán nem meglepő ez a lezárás, mert a szöveg részben a megszólalás – az esszében mint publikus és politikai térben való megszólalás – lehetőségéről, s ekként a nő mint szubjektum és a politikai női szubjektum megszólalásának lehetőségéről szól, mely egyáltalán nem magától

<sup>174</sup> Guinea: régi pénzegység. 1 guinea = 21 shilling, azaz 1 guinea = 1,05 font.

értetődően létezik. Ebben a szövegben például éppen a megszólíttatás következményeként jön létre, ebből következően pedig beszédmódját nagy mértékben megszabja a megszólíttatásban rejlő beszédhelyzet, amely emiatt reaktív, hiszen a feltett kérdésre reagál. Ez viszont közeli párhuzamokat mutat a beszélő szubjektum létrejöttének Foucault által leírt egyik alaptípusával: a gyónással, amelyben – Foucault-t idézve – „miközben a szubjektum [...] jelölői viszonyrendszerekbe kerül, egyúttal igen összetett hatalmi relációkba is beillesztődik” („A szubjektum” 268). A gyónásszituáció – Foucault által elemzett – hatalmi viszonyaiban ugyanakkor nem egyértelmű az alá- és fölérendeltség pozíciója, hiszen

A *gyónás* mint diszkurzus – a benne immanens módon jelenlévő hatalmi struktúrájánál fogva – sohasem jöhet felülről, [...] csakis alulról jöhet, mint olyan – egyszerre kért és követelt – diszkurzus, amely a kényszer és a parancs erejével lerombolja a félénk tartózkodás és a feledés gátjait. [...] A *gyónás* igazságát ugyanis korántsem valami *felsőbbrendű* tekintély, illetve az általa átadott hagyomány biztosítja, hanem az, hogy a *gyónás* beszédaktusában szorosan összefügg egymással, szorosan egymáshoz tartozik a beszélő és a beszéd tárgya. *Másrészt viszont a hatalom ágense nem a beszélőben található meg* (utóvégre a kényszer órá nehezedik), hanem abban, aki hallgat, mégpedig a szónak mindkét értelmében. (*A szexualitás* 65–66)<sup>175</sup>

Meglátásom szerint a szubjektum és a hatalom ekképp leírt – semmiképp sem egyirányú vagy egyértelmű alá- és fölérendeltségre épülő – viszonyrendszere párhuzamos azzal a hatalmi struktúrával, amely a *Három adományban* is megfigyelhető, hiszen az adományt és választ kérő kincstárnok megfeleltethető a gyóntatónak, aki ezáltal megszabja a megszólalás legitim beszédmódját is. A válaszoló, a „gyónó” pedig bár nem lép ki a megszólíttatásba kódolt beszédhelyzetből, egyúttal saját (női) szubjektumpozíciójából következően nem is kizárólag a férf levélíró által megszabott keretek között beszél. Ezáltal annak ellenére, hogy a beszélő nyilvánvalóan hatalmi diszkurzusok által létrehozott szubjektum, megtalálja a domináns diszkurzusrendszer által elfedni kívánt ellentmondásokat, réseket, hasadásokat – azaz a szubverzióhoz, a felforgatáshoz szükséges foucault-i

<sup>175</sup> A dőlt betűvel szedett kifejezések és szövegrészek saját fordítások: a magyar fordítás szerintem nem tükrözi a jellegzetes foucault-i fogalom- és gondolatrendszert, illetve egy ponton hibás nyelvhelyességi szempontból.

„engedetlenségi pontokat, melyek egyúttal, természetükből fakadóan menekülési lehetőségek is” („A szubjektum” 291).

A beszédhelyzet a következő: három éve megválaszolatlanul fekszik az asztalon egy levél, melyben egy tanult férfiú, egy társaság tiszteletbeli kincstárnoka azt kérdezi az esszé beszélőjétől, aki nő, hogy „[a]z ön véleménye szerint miképp lehet megakadályozni a háborút?” (*Három* 5). Ez az a kérdés, mely elindítja a szöveget, és ez az a kérdés, mely – kommentálja az esszé beszélője – „talán egyedülálló az emberi levelezés történetében, hiszen ezt megelőzően ugyan mikor is tette fel egy tanult férfiú egy nőnek, hogy szerinte miképp kerülhető el a háború?” (5–6). A kérdés maga tehát egészen új dialógust teremt, melyben éppen annak újdonsága miatt az író nő (a beszélő *női* szubjektum) pozícióját a tanult férfiú általi megszólíttatás jellemzi, amely viszont – lévén a megszólított személy nő, akinek most először „férfiügyben” kell véleményt mondania – a férfi legitimálta beszédaktus ellenére is bizonytalan marad mindvégig, és erre vezethető vissza a lezárás háromszoros bocsánatkérése.

A megszólalás ténye miatti bocsánatkérés azonban akár őszintétlenségnek is tűnhet egy olyan esszé esetében, melynek szerzője az a Virginia Woolf, aki a *Három adomány* írásakor már kilenc regényt és több kötet esszét tudott maga mögött, s aki a Bloomsbury-kör egyik központi alakjaként nyilvánvalóan legitimálta önmagát mint beszélő szubjektumot. Véleményem szerint azonban bármennyire tisztán halljuk is a jellegetes woolfi hangokat és mondatszerkezeteket a szövegben, ha az esszé beszédpozícióját meg akarjuk érteni, akkor mégsem szabad azonosítani a beszélőt a hús-vér Woolffal (mint ahogy az efféle azonosítás még az önéletrajzi narratívákban is problematikus, hiszen olyankor is az én megsokszorozásáról, több különálló pozícióról kell beszélnünk), illetve csak annyiban „Woolf” a beszélő, amennyiben ebben a szövegben olyan beszédmódot használ, melybe akár a „valós” Woolf is beletartozhat, de a pozíciók összessége egyáltalán nem szűkíthető le rá.

Ha figyelmesen olvastam a szöveget, akkor igaz a következő állítás: a beszélő egy-két első személyű reflexiójának a kivételével az egyes szám első személyű alany mint a beszélővel önazonos alany a szövegnek csak az első és az utolsó bekezdésében jelenik meg, és ennek a két bekezdésnek az első személyű megszólalója is csak magára a levélírára, annak halogatására, illetve hosszára reflektál (mint a fent idézett passzusban már láthattuk; illetve az elején ezt mondja: „Reménykedtem, hogy megválaszolja magát [a levél], vagy hogy valaki más megválaszolja majd helyettem”

[5]). A szöveg domináns alanya azonban a „mi”, és csak bizonyos, más beszélők pozíciójába való behelyezkedések esetében jelenik meg az egyes szám első személyű alany: olyankor, amikor vagy a levelek címzettjeit szólaltatja meg, vagy amikor az érvelés alátámasztásaként, mintegy tanúként idéz meg/be valakit, hogy beszéljen helyette.

Ez a formailag többes szám harmadik személyű alany – amelybe ugyanakkor az „én” is nyilvánvalóan beletartozik, s ekként a jelentése mégiscsak „mi” –, igen körülhatárolt és mérnöki pontossággal megtervezett szerepet tölt be a szövegben. Nem általános alanyként funkcionáló többesként működik (ez nem is része az angol stílusnak); sokkal inkább egy befoglaló, befogadó, az én határait kitágító, ugyanakkor társadalmi és nemi szempontból finoman, de határozottan körvonalazott beszélői csoport jelzésére szolgál: „a tanult férfúik leányait” jelzi, vagyis azért a csoportét, mely – legalábbis az esszé megfogalmazása szerint – a legkevesebb hatalommal rendelkezik,<sup>176</sup> mert a legnagyobb fokú tétlenségre van kényszerítve, azaz nem tekinthető cselekvő alanyának. „De eltekintve a retorikától, milyen tevőleges eszközök állnak rendelkezésünkre?” (23) – teszi fel a kérdést az esszé beszélője, és a költői kérdés nyilván negatív választ implikál, azaz semmilyen eszközük nincs, vagy legalábbis annyira kevés, hogy az nem jelenthet politikai hatalmat a szó alapértelmezésében.

A beszédpozíció tehát a nő cselekvésképtelenségének, csendjének, hallgatásának a pozíciója, amire rá is játszik az a retorikai megoldás, hogy csak azért íródott a szöveg, mert egy ilyen figyelemre méltó levelet nem szabad megválaszolatlanul hagyni – azaz a záró bocsánatkérés értelmezhető az egyébként a megszólalás tabuja alá eső női hang kivételes megszólalása – transzgressziója – miatti bocsánatkérésként.<sup>177</sup> Ugyanakkor maga a megszólíttatás – mégpedig egy közügyben,

<sup>176</sup> Nyilván vitatható az az általános megállapítás, hogy még a munkásosztályhoz tartozó nők is nagyobb hatalommal rendelkeznek, mert – az esszé érvelése szerint – több eszközük van például a háború megakadályozására, mivel megtagadhatják a hadianyag vagy a háborúhoz szükséges egyéb áruk és eszközök gyártását. Kate Holden ezzel kapcsolatban arra az álláspontra helyezkedik, hogy csak keveseknek adatnak meg azok a lehetőségek, mint a Woolf által elképzelt Kívülálló Társaságában lévőeknek, és hogy „azáltal, hogy Woolf nem hajlandó szembenézni az angol osztályviszonyok átalakulásának a szükségszerűségével, az elnyomás egyik struktúráját teljesen érintetlenül hagyja” (154). Hozzá hasonlóan problematikusnak tartja Woolf osztályszemléletét Patricia McManus (v.ö. 91–138).

<sup>177</sup> A nő hallgatására vonatkozó kulturális beirotságra számtalan forrásból lehet sorolni a példákat, kezdve a Bibliával („Az asszony csendességben tanuljon teljes engedelmisséggel” [I *Tim* . 2:11]), folytatva Szophoklészsel („asszonyoknak dísz a hallgatás” [4]), és befejezve olyan ma is közkeletű mondásokkal, mint „asszonynak hallgass a neve”, vagy „adottak” vett tényekkel, mint pl. hogy a nők túl sokat beszélnek.

azaz a privát szféra határain túlnyúló, mi több, a maszkulinitás kvintesszenciáját jelentő ügyben: a háború ügyében – jelzi azt is, hogy a határok már nem merevek, nem átjárhatatlanok. Legalábbis az ebben a levélben feltett kérdés, melyre a beszélő válaszol, s melyet nem véletlenül tart történelmi jelentőségűnek, mindenképp arra utal, hogy a nőnek, pontosabban az esszé beszélő alanyának, azaz a tanult férfúk leányainak pozíciója *szubjektum*pozíciónak tekinthető, amennyiben már nem csak a hatalomnak alávetett szubjektumként, hanem beszélő, cselekvő alanyként is értelmezhető.

Ez az átmeneti – de ugyanakkor a domináns diszkurzusok szempontjából még mindig marginális, periférikus – szubjektumpozíció a metaforák szintjén is nagyon plasztikusan jelenik meg a szövegben. Ez a női szubjektum már kilépett az otthon kapuján, már elhagyta azt, ami azonban még közel sem jelenti azt, hogy teljes mértékig része annak, amit közéletnek lehet nevezni: „De képzeletben talán már látjuk a tanult férfiú leányát, amint kilép az otthon árnyékából, megáll azon a hídon, amely a régi és az új világ között ível, és kezében a szent pénzermét [első keresetét] forgatva azt kérdezi: »Mit kezdjek vele? Mit nézzek meg vele?«” (31). Ez az a képzeletbeli híd, melyről szemügyre veszi a nyilvánosság, a tág értelemben vett politikai intézményrendszer szimbolikus épületeit: a Szent Pál székesegyházat, a Bank of Englandet, a főpolgármesteri hivatalt, a bíróságokat, a Westminster apátságot és a Parlamentet. A híd és a hídon elfoglalt hely nyilvánvaló metaforája annak, hogy talán vannak már olyan pontok, melyek akár közösek is lehetnek a magán- és közszféra közötti éles határvonal megszüntetésének a következtében. Ez az az alap, amelyen létrejöhet a párbeszéd a tanult férfúk és a tanult férfúk *leányai* között, és ez a párbeszéd már nemcsak a magánszféra hagyományos beszédaktusaira korlátozódik a nemek között, hanem a nyilvánosság legközpontibb ügyeit is érintheti (ez esetben a háború kérdését).

A szöveg retorikusan is fenntartja a tanult férfúval való beszéd lehetőségének ezt az alapját, ugyanakkor mindvégig artikulálja azt is, hogy a tanult férfúnak, illetve a tanult férfiú leányának a szubjektumpozíciója sohasem eshet teljesen egybe. A két nem esetében eltérő oktatás és nevelés különbségeire utalva állítja azt a beszélő, hogy

[e]gyetlen pszichológus vagy biológus sem tagadná, hogy az ilyen különbségek igen jelentős lelki és testi különbségeket hoznak létre. Ebből

kétségbevonhatatlan tényként látszik következni az, hogy „mi” – ezen a „mi”-n a testből, elméből és lélekből álló, emlékek és hagyományok alkotta egészét értve – némely lényeges tekintetben bizonyára még mindig különbözünk „önöktől”, akiknek testét, elméjét és lelkét oly eltérő módon alkották meg az emlékek és a hagyományok. Habár ugyanazt a világot látjuk, más szemmel tekintünk rá. (34)

Ennek a különbségtételnek minden eleme lényeges a szubjektumkonstrukció szempontjából, hiszen a beszélő a különbséget alapvetően nem a biologikumra, hanem egyrészt a személyes emlékekre, másrészt pedig a több évszázados neveltetési különbségre – a hagyományokra mint kollektív emlékezetre – vezeti vissza, melyeknek az eredménye azonban kihat mindarra, ami a szubjektum része, beleértve a testet is. Azaz magát a testet is eleve, *már mindig is* írottak tételezi, amelynek a milyensége ugyanakkor visszahat mindarra, amit hajlamosak vagyunk a nem-testiséggel, a gondolkodással, az elmével, a lélekkal azonosítani. Mindezek pedig elválaszthatatlan és kibogozhatatlanul összetett interakciók révén hatnak egymásra, minek következtében, mint az idézet is megfogalmazza, még az észlelési folyamatok is – nem beszélve azok értelmezéséről – lényeges pontokon térhetnek el. A szöveg nyíltan is megfogalmazza az igazság abszolút mivoltára vonatkozó jól ismert kérdést, azaz a szemlélet perspektivizmusát, a szemlélt tárgy nézőponttól függő mibenlétét. A „szemlélet” azonban nem valamiféle elvont, pusztán szellemi fogalom, hanem a korporealitást is magában foglaló szubjektum írottságának eredménye, illetve létrehozója.

Tökéletesen rímél ez a felfogás arra, ami évtizedekkel később Donna J. Haraway posztstrukturalista feminista episztemológiájaként és szubjektumelméleteként vált ismertté. Haraway így fogalmaz egy sokszor – és már általam is idézett – passzusban:

[o]lyan politika és episztemológia mellett kívánok érvelni, amelyet a lokalizálás, a pozicionálás és a szituációba ágyazás jellemez, ahol a racionális tudásállítások föltétele nem az egyetemesség, hanem a részlegesség. E tudásállítások az emberek életére vonatkoznak. Egy olyan nézőpont mellett szeretnék érvelni, mely a mindig összetett, ellentmondásos, strukturáló és

strukturált testből indul ki, s nem fentről, a semmiből, a leegyszerűsítések birodalmából érkezik. (132)

Woolf esszéje – a beszélő szubjektumpozíciójának és e szubjektumpozíció „nőiségének” a hangsúlyozása miatt – éppen ezt a szituációba ágyazottságot, illetve a szituációba ágyazottság összetettségét és ellentmondásosságát használja fel az érvelésben. Ez az az alap, amelyen – a beszédaktus által létrehozott megszólíttatáson túl – létrejön a szöveg dialogikussága, és mindvégig alapvető szerepet játszik a beszélők szubjektumkonstrukciójának azonossága és különbözősége, de ugyanakkor ez az azonosság és különbözőség csak részben a nemi binaritás vonala mentén bontakozik ki. Hiszen a szöveg beszélője is minduntalan más és más alany „én”-jét ölti magára, és legyenek bár női vagy férfi beszélők ezek az alanyok, teljes homogenitást vagy lefedettséget nem lehet közöttük felfedezni. Bár a háború a maszkulinitás lényegeként és kicsúcsosodásaként tételeződik a szövegben, éppen a levelet író férfi segítségkérése (hogyan akadályozhatnánk meg a háborút) vagy más esetben a Wilfred Owen naplójából való idézet mutatja, hogy a maszkulinitás nem rendelhető hozzá sem egyértelműen, sem pedig kizárólagosan a férfiként megszólaló beszélők mindegyikéhez.

És hasonlóképp: az esszé beszélője nemcsak a tanult férfiúval mint levélíróval elegendik párbeszédbe, hanem két másik tiszteletbeli kincstárnokkal is, akik mindketten nők: egyikük egy cambridge-i női *college* újjáépítéséhez kér adományt, másikuk egy olyan társaság számára, mely a szellemi foglalkozásokat választó nők elhelyezkedési esélyeit segíti, másikuk pedig azt, hogy az iskolázatlan nők lányai is beléphessenek a felsőfokú végzettséget igénylő hivatást választók soraiba – és a levélíró-beszélő nő nekik is csak egy-egy guinea-t adományoz.<sup>178</sup> Ezeknek a tiszteletbeli kincstárnokoknak a pozíciója ugyanakkor nem azonos teljes mértékben sem az esszé beszélőjével, sem a harmadik levél (férfi) írójával, azaz a megszólalási pozíciók nem is teljesen a nemek, de nem is teljesen a funkció mentén rendeződnek el, tehát egyik sem fedí – nem is fedheti – le teljes mértékben a másikat,

<sup>178</sup> Külön ironiája a dolognak, hogy a guinea-t a jogi és orvosi hivatások jövedelmének meghatározására használták (a kétkezi munkások fizetését akkoriban heti bérben és shillingben állapították meg). Tehát amikor az adományt az esszé beszélője nem fontban, hanem guinea-ben határozza meg, akkor kimondatlanul arra az ironikus helyzetre is felhívja a figyelmet, hogy a hivatások gyakorlására felkészült – egyetemi végzettséggel rendelkező – nőknek még mindig adományokra és támogatókra van szükségük ahhoz, hogy egyáltalán elkezdhessenek választott pályájukon dolgozni – és *guinea*-t keresni.

és részben ebből ered annak a lehetősége is, hogy a beszélő megtalálja a hatalommal szembeni ellenállás engedetlenségi pontjait, ahonnan lehetségessé válik a domináns diszkurzus megkérdőjelezése.

Ez teszi a szöveg – végső soron önmagával is vitatkozó – polémiáját oly izgalmassá, hiszen az érvelés egyetlen pillanatra sem merevedik kiszámítható lövészárkokba, és ezt jelzi a tanult férfiúnak adott végleges válasz is. A tanult férfiú ugyanis eredetileg három dolgot kért volna: a társaságát támogató adományt; egy, a nyilvánosságnak szánt levél aláírását; illetve azt, hogy a beszélő lépjen be az ő társaságába. Míg az első kettőt – ha nem is gondolkodás nélkül, de hosszas fontolgatás után – teljesíti a beszélő, mondván, hogy a háború elleni fellépés a tanult férfiúknak és a tanult férfiúk leányainak közös ügye, azaz szubjektivitásuknak azonos elemeit szólítja meg, addig a harmadik kérés teljesítését lehetetlennek tartja, hiszen az azt jelentené, hogy a női szubjektumot ismét teljes mértékben *lefedné* a *férfitársaság* – a *society*, ami az angolban *férfitársadalom*ként is értelmezhető. Márpedig ez az a pont, ahol elválnak – el kell, hogy váljanak – ezek a számtalan diszkurzív elemből létrejövő szubjektumpozíciók. A társaságba való belépés ugyanis – ha nem is az Austen-korabeli *femme couvert*-hez (a férfi általi teljes jogi és egyéb lefedettséghez) való visszatérést jelentené –, de mindenképpen megszüntetné azt a kívülállást és távolságtartó iróniát, amelyet az azon a bizonyos hídon állás mint szubjektumpozíció biztosít, ahonnan az egyszerre belülről és kívülről való – s ezáltal szubverzív – beszéd lehetősége megadatik a nőnek mint szubjektumnak, a női szubjektumnak.

„Hazátlan gondolatok szigete”<sup>179</sup> – Orwell kontra Virginia Woolf *Három adománya*

„Világos, hogy az a speciális pozíció, melyet az angol értelmiség elfoglalt az elmúlt tíz évben, pusztán *tagadó* lényekként, pusztán a Blimp ezredesek<sup>180</sup> ellenpontjaként, az uralkodó osztály ostobaságának a mellékterméke volt,” írja

<sup>179</sup> Angolul: „an island of dissident thoughts” (Orwell, „Lion” 161). A „dissident” szónak nem ez a legkézenfekvőbb megfelelője, az orwelli–woolfi bújtatott vita kontextusának viszont talán ez fejezi ki legjobban a lényegét; ugyanakkor az eredeti kifejezés legközvetlenebb magyar jelentése: „disszidens” jól kifejezi azt a sem kint, sem bent nem lévő – véleményem szerint – etikai pozíciót, amelynek megteremtésére az esszé beszélője mindvégig törekszik. A magyar fordításban: „egyfajta másképp gondolkodó szigetcskét alkotnak” (Orwell, „Oroszlán” 182).

<sup>180</sup> Az *Evening Standard* karikatúrafigurája az 1930–40-es években, aki társadalmilag a birodalmi hagyományokhoz ragaszkodó (elsősorban) katonai közeposztályt testesítette meg, politikailag pedig a szűk látókörű konzervativizmust.



George Orwell „The Lion and the Unicorn” című, 1940-es esszéjében, majd így folytatja: „[m]ind a Blimp ezredesek, mind pedig az elitértelmiség adottnak vette, mint valami természeti törvényt, hogy a *hazaszeretet és az intelligencia elvált egymástól*” („Lion” 162; utóbbi kiemelés tőlem). És ha valakinek kétségei lennének, kiről beszél Orwell, amikor az elitértelmiségre utal, egyértelművé is teszi: „[a] *bloomsburyi* elitértelmiség mechanikus vihogásával épp annyira idejétmúlt, mint a lovassági ezredes. Egy modern nemzet nem engedheti meg magának egyiket sem. A hazaszeretnek és az intelligenciának ismét találkozniuk kell. És az a tény, hogy háborút vívunk, mégpedig nagyon különös háborút, akár lehetővé is teheti ezt találkozást.”<sup>181</sup> („Lion” 162 – kiemelés tőlem)

Orwell ugyan nem nevez meg senkit, illetve senkinek egyetlen írását sem a Bloomsbury-csoport tagjai közül, azonban okkal feltételezhetjük, hogy az egyik olyan szöveg, melyet pusztán tagadásként, pusztán negatívumként értelmez az elitértelmiség írásai közül, Virginia Woolf *Három adománya*, mely 1938-ban, a második világháború kitörése – és Orwell esszéje – előtt jelent meg.<sup>182</sup> A hazaszeretet, a háborúhoz való viszony, az Orwell által kritizált (merthogy pusztán negatívumként tekintett) pacifizizmus szempontjából a *Három adomány* kulcsszövege mind a korszaknak, mind a Bloomsbury-csoportnak,<sup>183</sup> mind pedig a woolfi feminizmusnak.

Még ha Orwell nem olvasta is a *Három adományt*, s így kritikájának célpontja még kimondatlanul sem Woolf, esszéjének kontextusában az elitértelmiség álláspontjával szembeni kritikája mindenképpen illetheti Woolf szövegét is, hiszen a *Három adomány* központi kérdésfelvetése a háborúra, a háború megakadályozásának lehetőségére irányul, maga a szöveg pedig olyan kérdéseket feszeget, hogy miképp függ össze a háború a teljes angol társadalmi intézményrendszerrel, a *haza*, a *nemzet* fogalmával és mindezek nemi kódoltságával. A válasz pedig, amelyet Woolf adni tud, kétségtelenül tagadó, negatív és egyben utópisztikus is: az elhíresült Kívülállók Társaságát javasolja mint egyetlen lehetséges és következetes választ arra a kérdésre, hogy „Ön szerint miképp lehet megakadályozni háborút” (*Három* 5). Utópisztikus

<sup>181</sup> Nem a magyar fordításban megjelent szöveget használom, mert fontosnak tartom, hogy Orwell – akárcsak Woolf – esszéjében figurákat állít egymással szembe az elvont fogalmak képviselőjeként. A megjelent kiadás Blimp ezredes karikatúra-alakját például a „sovinizmus” kifejezéssel helyettesíti. Az idézet utolsó mondata pedig félreérthető a magyar fordításban (úgy is értelmezhető, hogy az elváltást teszi lehetővé a háború. („Az oroszán” 183–84).

<sup>182</sup> A kézirat tanúsága szerint Orwell 1940 augusztusa és októbere között írta az esszét, amely 1941 februárjában jelent meg (Orwell, „Oroszlán” 188).

<sup>183</sup> A *Három adomány* még akkor is kulcsszövege a Bloomsbury-kör háborúhoz való viszonyának, ha ilyen szempontból közel sem lehet homogénnek tekinteni a csoportot. Erről ld. Hermione Lee „Fascism” című fejezetét (678–98).

mivoltában – paradox módon – a Kívülállók Társasága valóban pusztán negatívumként, tagadásként is értelmezhető, hiszen olyan kritikus és egyben kritikai pozíció elfoglalását javasolja, melynek megvalósítása aligha lehetséges.

Ennyiben – az orwelli logikára visszautalva – semmiképp sem tekinthető *konstruktív* értelmiségi pozíciónak a *Három adomány*ban javasolt Kívülállók Társasága megoldásként, hiszen aligha fordítható le olyan gyakorlati tettekre, melyek hatékonyak lennének a hitleri Harmadik Birodalommal szemben. Úgyannyira nem, hogy akár személyes szintre is vihetjük a kérdést, és azt is mondhatjuk, hogy még Woolf öngyilkossága is értelmezhető úgy, hogy ezzel az önmaga által megfogalmazott elvek (avagy utópisztikus elméleti pozíció) kudarcát vallotta be, azt, hogy nem tud mit tenni a fasiszta fenyegetés árnyékában, hogy az általa javasolt Kívülállók Társasága a gyakorlatban nem ad alternatívát, mert a háborús veszéllyel, a bombázásokkal és az akkor küszöbön álló német invázióval szemben teljesen hatástalan lenne.<sup>184</sup> És ebben igaza is van Orwellnek: a bevett intézményrendszerrel szembeni kritikus távolságtartásnak, a kívülmaradásnak a legkevésbé sincs ellenállásra mozgósító ereje (hatékony ellenállásnak pedig még kevésbé lehet tartani) egy olyan a pillanatban, amikor már német bombázórepülőök húznak el rendszeresen többek között Woolfék sussexi kertje felett is, londoni házaik pedig a szőnyegbombázások áldozatává váltak („Vázlat” 69, 97).

Bár Orwell esszéje rátapint a *woolfi* feminista politika és politikum háborúra vonatkozó részének egy nagyon fontos – Orwell szóhasználatával – negatívumára, a *háború alatt* a gyakorlatban is megvalósítható konstruktív javaslatok hiányára, a *Három adományt* mégis olyan szövegnek tartom, amely következetesen – nem lineáris szerkezete ellenére talán végletes következetességgel is – viszi végig a saját előfeltevéseiből és alapállásaiból fakadó konklúziókat, és jut el egy kizárólag

<sup>184</sup> Bár nővérének, Vanessa Bellnek és férjének, Leonard Woolfnak hagyott búcsúleveleiben egyértelműen az „örültség” újabb rohamának visszatérését jelöli meg lelkiállapota romlásának és öngyilkosságának okaként (*Letters VI* 485–7), és erre a levélre támaszkodva állapította meg a halottkém is a halál okát (Lee 765), lehet tudni, hogy 1940 nyarától, a háború eszkalálódásától kezdődően Virginia és Leonard Woolf tudatosan készültek az öngyilkosságra, hiszen tudták, hogy rajta vannak a németek feketelistáján (Lee 730). V.ö.: 1940. május 15.: „Arról beszélgettünk, hogy öngyilkosságot követünk el, ha Hitler partra száll. Agyonverik a zsidókat. Mi értelme a várakozásnak? Inkább magunkra zárjuk a garázsajtót” (*Diary V* 284); 1940. június 7.: „Komolyan megvitatjuk az öngyilkosság kérdését” (292); 1940. június 9.: „a kapituláció azt jelenti, hogy feladják az összes zsidót. Koncentrációs táborok. Akkor már inkább a garázsunk.” (292–3); 1940. június 20.: „Itt van a morfiumom a zsebemben. [...] Adrian [Virginia Woolf öccse, orvos, pszichoanalitikus] receptet ígér nekünk” (297).

Valentine Cunningham is azt a vonását hangsúlyozza az esszének, hogy hatástalan és „túl kerek” megoldást kínál (*British* 70).

tagadásnak tűnő pozícióhoz, mely paradox módon utópiaként is, disztópiaként is értelmezhető, attól függően, hogy pusztán a tagadás gesztusát látjuk benne, vagy pedig felfedezzük annak a(z utópisztikus) lehetőségét is, hogy alapjaitól kezdve újjá lehet (és kell) építeni az egész társadalmi intézményrendszert. Ennek a radikális újjáépítésnek viszont előfeltétele az a kérlelhetetlen kritikai pozíció, amelyet a woolfi beszélő felvesz, s amely leginkább a foucault-i – talán nem kevésbé utópisztikus és a kanti értelmezéshez hasonlítható – „kritika”-fogalomnak felel meg.

De a kissé enigmatikus – bár a posztmodern elméletek által oly szívesen alkalmazott – metaforáknak a fogalmi gondolkodásnál olykor nem kevésbé elvont világából visszatérve Woolf kritikai alapattitűdjéhez, ismét (magának az esszének a körkörös logikáját és retorikáját szinte elkerülhetetlenül követve), most már konkrétan is fel kell tenni azt a kérdést, hogy vajon mi teszi a *Három adományt* az olvasók szemében annyira „dühös” szöveggé, mi az, amivel sikerült kiprovokálnia az olvasók ennyire éles elutasítását – legyenek bár rokonok, barátok vagy hivatásos kritikusok, vagy egyszerre mindkettő. A szöveg „dúhe” – avagy Orwell kifejezésével: tagadása, negativitása – nem más, mint az a kritikai viszonyulás, amellyel az angol kultúra és az angol nemzettudat legközpontibb intézményeit, az angolság magától értetődő jelenségeit kezdi ki, fejt fel. Habár kiindulópontja és alapkérdése szerint úgy tűnik, mintha a szöveg arra a kérdésre próbálna válaszolni, miképpen lehet megakadályozni a háborút, erre a kérdésre azonban csakis egy olyan gondolatfutam révén tud válaszolni, amely arra kényszeríti az olvasót, hogy kövesse az esszé beszélőjét, és ennek során a *nem és a nemzet* radikális újragondolásához jut el, azaz a társadalmi intézményrendszer olyan kulcskategóriáihoz, melyek sokak számára megkérdőjelezhetetlen alappillérei a társadalmi és az emberi viszonyokról való fogalmi gondolkodásnak. Mi több, olyan gondolkodási és empirikusnak is érzékelt panelek ezek, melyeknek – háborús fenyegettség idején különösen – komoly érzelmi tartalmuk is van, aminek mozgósító erejéhez pedig kétség sem fér egy háborús konfliktus idején.

Mind a nemnek, mind a nemzetnek nagyon fontos szerepe van a háborús propagandában, hiszen a háborús retorikák a haza megmentésén túl elsősorban az „ártatlan civilek, a nők, a gyerekek, az otthon, a család” megmentésére apellálnak, s a megmentendők mindegyike a femininként elképzelt szféra része, mint ahogy a haza is

a legtöbb nyelvben és kultúrában nőiként tételeződik,<sup>185</sup> illetve női alakként allegorizálódik. Simone de Beauvoir ekként érvel klasszikus *Le Deuxième Sexe*-ének magyar fordításából kimaradt egyik fejezetében<sup>186</sup>:

Nemcsak a városokat és a nemzeteket ruházzák fel női tulajdonságokkal, hanem olyan elvont fogalmakat is, mint az intézmények: az Egyház, a Zsinagóga, a Köztársaság, az Emberiség mind nő, de a Béke, a Háború, a Szabadság, a Forradalom és a Győzelem is az. A férfi lényegi Másikként feminizálja a saját maga számára felállított ideált, mert a nő az alteritás anyagi megjelenítése; ezért van az, hogy szinte az összes allegóriát, legyen bár nyelvi vagy képi, női alakként jelenítik meg. (Beauvoir, *Second* 211)

Az allegorikus női alakok pedig minden esetben olyan fogalmat vagy intézményt jelölnek, melyek az ideálist, az ideát, az elérhetetlen tökéletességet testesítik meg, melynek elérése minden (férfi)vágy célja, de a kulturális allegóriák és mítoszok egyúttal azt is sugallják: az ezen értékek, ideák védelmezését magukra vállaló férfiak a középkori Grál-lovagok leszármazottai, akik a legnemesebb cél érdekében kelnek útra.<sup>187</sup> Azaz a hazafias retorikában, valamint a haza és hazafiasság képzeleiben szinte nem is rejtett módon jelennek meg a nemi markerek, melyek nemcsak a nemi konstrukciókhoz kapcsolódó aktív–passzív binaritást veszik adottnak, de azt is, hogy ebben a történetben (történelemben), cselekedményben (cselekedetben) magától értetősőnek tekinthetünk olyan fogalmakat is, mint haza, hazaszeretet, hon, mert ezekhez a fogalmakhoz a történet résztvevői mind egyformán viszonyulnak, illetve mint szubjektumok egyformán vannak pozicionálva. Woolf szövege viszont éppen ezt kérdőjelezi meg: „a nők” és „a férfiak” szubjektumpozícióját – és ekként mindezekhez a fogalmakhoz való viszonyát – nem tekinti sem adottnak, sem homogénnek.

A homogenitást és a fogalmak adottnak vételét a szöveg látszólag naiv, de gondolatmenetét kérlelhetetlenül éleslátó kérdésekre építő beszélője billenti ki a

<sup>185</sup> Kivétel pl. a németben, ahol az egyik kifejezés (*das Vaterland*), egyszerre maskulin és semleges, de a németben él egy másik szó is: *die Heimat*, amely nőnemű. A háborús helyzetekről szóló tudósítások nyelviségében megjelenő nemi konnotációk további elemzését ld. Deborah Cameron (100).

<sup>186</sup> Az angol fordításban a fejezet címe: „Dreams, Fears, Idols” (*Second* 171–229). A fenti szövegrészletet az angol szövegből fordítottam.

<sup>187</sup> A nő test allegóriáiról ld. még Kalmár György doktori (PhD-)disszertációját: „*A női test igazsága.*” *Esettanulmányok egy metafora történetéből Chaucertől Derridáig*; DE 2007; kézirat. Kötetként hamarosan megjelenik a Kalligram kiadónál.

bizonyosságból, s ekként kérdőjelez meg olyan fogalmakat, mint például a hősiesség. Barbara Andrew, összehasonlítva a felvilágosodáskori proto-feminista Mary Wollstonecraft és Virginia Woolf háborúra vonatkozó gondolatait, azt a megállapítást teszi, hogy Wollstonecraft számára egyértelmű volt a – definíció szerint férfias – heroizmus mint erény léte, amelyet ő az erkölcsi nagysággal, erővel és bátorsággal hozott összefüggésbe, ráadásul ő a „nőies erény” fogalmával nem is igen tudott mit kezdeni: erről csakis a hiúságra, az ostobaságra, a fizikai szépség ideájára asszociált, tehát a nőies erény az ő gondolkodásában csakis idézőjelben létezett (Andrew 88). Woolf ezzel szemben „éppen ezt a kulturális emlékezetet akarja átírni” (89). Andrew is hozzáteszi persze, hogy ez nem azt jelenti, hogy Woolf esszéjében (esszéiben) egyáltalán nem jelenik meg a háború hősiessége, éppen ellenkezőleg: Woolf is megidézi a heroizmust, de azonnal kérdőre is vonja annak szerkezetét, beleértve azt is, *ahogy* a katonák – ahogy az értelmiségi hivatások is – ruházatukkal felhívják a figyelmet érdemeikre, többek között a nők figyelmét is (Andrew 88), akik, mivel az egyenruha, „mint tudvalevő” nagy hatást képes gyakorolni a rájuk, ekképpen cinkosok lesznek a férfiak erőszakra épülő történeteiben, történelmében.

Ezt a jelenséget egy másik kritikus, Laura Frost egyenesen egy Sylvia Plath-sorral jellemzi tanulmánya címében: „Minden nő imád egy fasisztát” (Frost 37), és azt elemzi, miképpen épül bele az egyenruha imádata vagy legalábbis csábereje adottnak vett tényként olyan gondolkodók felfogásába, mint Wilhelm Reich, Max Horkheimer és Theodor W. Adorno, miközben pedig a feminista gondolkodók, Virginia Woolffal kezdve, következetesen megkérdőjelezzik az erőszakra építő maszkulin „értékeket” (Frost 37–69). A „hősiességről” való felforgató feminista gondolkodást Woolf *Három adománya* nyitja, melynek legtöbb modern angol kiadása tartalmazza az első angol és amerikai kiadásban is megjelent fényképeket<sup>188</sup>: egy tábornok, előhírnökök, egy egyetemi menet, egy bíró és egy érsek képét, melyeket a szöveg részletesen elemez, és a feje tetejére állítja azt a közhiedelmet (avagy általános „igazságot”), miszerint a nők azok, akik öltözetükkel hivalkodnak és felhívják magukra a figyelmet: a Woolf-esszé beszélője „hirdetésfunkciót” tulajdonít nekik (*Három* 39). De a gondolatmenet

<sup>188</sup> A *Három adomány* első angol és amerikai kiadásának megtekintéséért is köszönet illeti a Lilly Library Collectiont (Indiana University, Bloomington, USA). A képeket sajnos nem volt mód betenni a magyar kiadásba.

A *Három adomány* szövege viszont más képeket is felidéz: a spanyol polgárháború halottainak és romba dőlő házáinak angol napilapokban publikált képeit. És bár Woolf egy ideig fontolgatta, hogy ezeket is beilleszti a kötetbe, erről végül is letett, mert ezeket a képeket olyan traumatikusan élte meg, hogy nem tartotta őket alkalmasnak arra, hogy érvként felhasználja őket (v.ö. Stonebridge 35).

ezen is túllép: az öltözékben, a megkülönböztető, szimbolikus jelekben annak a – háborúhoz is vezető – versenyszellemnek a kikristályosodott formáját látja, amely a hierarchizált társadalmi berendezkedés elengedhetetlen sajátja (*Három* 36–41), s amelynek lényegét így foglalja össze:

Hiszen a bíróságokon és az egyetemeken is megtaláljuk az öltözéknek ugyanezt a szeretetét. Itt is van bársony és selyem, szőrme és hermelin. Elmondhatjuk, hogy a más emberek feletti, akár születésükből adódó, akár intellektuális felsőbbrendűségük hangsúlyozása – különleges öltözékek vagy a nevük elé vagy mögé biggyesztett címek által – versengést vagy irigységet gerjeszt; azaz olyan érzelmeket, melyeknek (s ezt aligha kell életrajzokkal bizonyítani vagy a pszichológiához fordulni segítségért) megvan a szerepük a háborúra való hajlam serkentésében. Ha tehát abbéli véleményünknek adunk hangot, hogy az efféle megkülönböztetések tulajdon viselőiket nevetségessé, a tudást pedig megvetendővé teszik, akkor teszünk is valamit, ha mégoly közvetett módon is azért, hogy ne szítsuk a háborúhoz vezető érzelmeket. (*Három* 40–41)<sup>189</sup>

Ezt olvasva természetesen egyáltalán nem lehet azon csodálkozni, hogy oly heves („dühös”) elutasításra talált a *Három adomány*. Egy ilyen mondat képes arra, hogy Woolf egész környezetét – az elitértelmiséget, az összes oxfordi vagy cambridge-i diplomával rendelkező ismerőst, olvasói többségét – maga ellen fordítsa, hiszen az angol kultúra szent és sérthetelen intézményrendszerét állítja pellengérré, helyezi különös perspektívába. Kívülről, szinte az antropológus szemével (vagy kulturális disszidensként) nézi a ceremóniális öltözékeket, és kulturális áthelyezéssel összehasonlítja őket „a vademberek rítusaival”, melyek hasonló szimbolikán alapulnak, és barbárságnak vagy nevetségesnek tekintjük, illetve egy „nemi” csavarral felveti a kérdést: „Egy olyan nő, aki anyaságát egy bal vállán hordott lószőrcomóval hozná a köz tudomására, s ezzel ön is nyilván egyetért, aligha örvendene köztiszteletnek” (39).<sup>190</sup>

<sup>189</sup> Woolf egyetemellenessége nem csak ebben a szövegben jelenik meg. A *Saját szobában* ez áll, miután a beszélőt nem engedik be egy egyetemi épületbe: „arra gondoltam, milyen kínos, ha az embert kizárják valahonnan, s hogy talán még ennél is rosszabb, ha bezárják valahová” (34); Melba Cuddy-Keane így foglalja össze ezt az attitűdöt: „jól ismert Virginia Woolf ellenséges hozzáállása a hagyományos egyetemek gyakorlatával szemben” (*Virginia Woolf* 68).

<sup>190</sup> Nem sokban különbözik ez a babaköszöntő ajtódísztól.

A beszélő mindent kifordít a szövegben, mindenre rákérdez, nem hagyja érintetlenül az egyéni és a nemzeti identitás legalapvetőbb elemeit sem. Retorikája – s ennek következtében: a mind a beszélő, mind pedig a megszólított önmaga létére és tudására való következetes rákérdezés – miatt talán Woolfnak ebben az írásában láthatjuk leginkább megvalósulni azt, amit Salih úgy fogalmaz meg Foucault „critique”-fogalmát értelmezve, hogy az nem más, mint „az önlétrehozás etikus módja, melyben mind az episztemológia, mind az ontológia határait kérdőre vonjuk, de anélkül, hogy válaszokat vagy meghatározásokat adnánk” (302). Salih hangsúlyozza, hogy ennek a pozíciónak a retorikájában is benne rejlik a kérdezés, a kérdésfeltevés, tartalmilag pedig „a szubjektumot létrehozó normákhoz való kritikai és megkérdőjelező viszonyulás” (302) még akkor is, ha maga a „megkérdőjelezés – hadd tegyem hozzá: szükségszerűen – az éppen fennálló diszkurzív struktúrákon belül zajlik” olyan önstilizáció révén, melynek során a hatalom és a tudás természetére kérdeznek rá, de ugyanakkor „az önstilizáció kritikai gyakorlata nem jelenti a diszkurzus és a törvény ellenében létező új, »én«-eknek a létrehozását, mivel – épp ellenkezőleg – az ontológiai bizonyosság felfüggesztését jelenti” (302).

A *Három adomány*ban (mi több: elvont szinten Woolf harmincas évekbeli szövegeiben általában) éppen ezt a kritikai viszonyulást és ezeket a retorikai megoldásokat vélem felfedezni. Az esszé rögzítetlen beszélője, az „én” állandóan változó önstilizált szubjektumpozíciókat vesz fel (Brenda R. Silver egyenesen „hasbeszélésnek” [*ventriloquism*] hívja a *Három adomány* alapretorikáját [345]), melynek figurái sokszor ki is zárják egymást vagy ellentmondanak egymásnak, miáltal létrejön egy homogénnek, otthonosnak korántsem mondható retorika, melyben szinte csak kérdések vannak. Ezek a kérdések pedig a fennálló diszkurzív rendszerre, a normákra, az intézményrendszerre, azon belül pedig elsősorban a nemzeti hagyományok „angolság”-ban megtestesülő, de *egyúttal* patriarchális gyakorlataira kérdeznek rá. Márpedig, mint Salih megjegyzi, „a megkérdőjelezés kockázatos gyakorlat, mert megtörténhet, hogy épp azok elutasításának teszi ki a beszélő-kérdezőt, akiknek érdekében áll az ontológiai vagy episztemológiai bizonyosságok megvédése azért, hogy elrejtse és megszilárdítsák a hatalom/tudás mechanizmusait” (303). Woolf vállalta ezt az elutasítást, akár az episztemológiai és ontológiai bizonyosságok elvetésének – és a (foucault-i) *provokáció* – kockáztatásával is. Ez azonban azt jelentette, hogy radikálisan újra kellett értékelni a szubjektumot létrehozó diszkurzív gyakorlatok széles skáláját annak érdekében, hogy felfejtse a patriarchális

intézményrendszer fedőmechanizmusait, és feltárja, miképpen fonódik össze a *nemzet* retorikájával a *nem* retorikája, miképpen fedi *el* az angolság kultúrszemiotikai konstrukciója a nemeknek a hatalmi viszonyokból eredő aszimmetriáját – és eközben az is kiderül szövegéből, hogy a rákérdezés, a megkérdőjelezés hogyan fedi *fel* mindezt.

Ennek ez eszköze az esszében utópiaként megjelenő Kívülállók Társasága, amely „[a] tanult férfiak leányaiból állna, akik saját osztályuk keretein belül dolgoznának a szabadságért, egyenlőségért és a békéért – ugyan hol is tehetnék másutt? –, és saját módszerük szerint” (*Három* 206), melynek lényege, hogy – Foucault már idézett kifejezésére visszatérve – „ne kormányozzanak bennünket annyira” („Critique” 45), hogy próbáljunk megoldást találni arra, „miképp ne *ily módon* legyünk kormányozva, ez által, ezen alapelvek nevében, ilyen és ilyen célkitűzéssel a fejünkben, ilyen folyamatok révén, nem pedig oly módon, azért, őáltaluk” (44). Ez az attitűd tűnik kibontakozni az esszé beszélője által javasolt megoldásból: a Kívülállók Társaságának tagjai álljanak ellen minden olyan nyomásnak, melyek alapelveivel – azok megvizsgálása után – nem tudnak egyetérteni. Ha tehát nem tudnak azonosulni a háborúhoz vezető társadalmi, kulturális és pszichológiai folyamatokkal, melyekben kulcsszerepet játszik a nemesen és ártatlanul hangzó patriotizmus, amelyről kiderül, hogy a gyökerei ugyanazok, mint a fasizmus nevében is elkövetett tettek gyökerei, akkor ne álljanak ki a hazaszeretet mellett sem: ne legyenek hajlandók fegyverrel harcolni, muníciót se gyártsanak, ugyanakkor viszonyuljanak teljesen közömbösen ahhoz, hogy fivérek beállnak-e harcolni vagy sem: ne ösztönözzék, de ne is beszéljék le róla őket (206–207).

Értelmezésében a „közömbösség” (207) abból ered, hogy „a tanult férfiú leányának” nőként – az esszében levezetett okok miatt – teljesen más a hatalomhoz és a tudáshoz (valamint a hatalomból eredő tudáshoz és a hatalomra vonatkozó tudáshoz) való viszonya, így a hazájához is más a viszonya, mint fivéreinek, hiszen „nagyon kevés olyan dolog volt a múltban, amiért neme és osztálya köszönettel tartozna Angliának; a jelenben sem sok minden van, amiért köszönettel tartozna; ugyanakkor személyének jövőbeli biztonsága nagyon is kétséges” (208). Ebből következően pedig arra biztatja a nőket, hogy „ne adják át fivéreiknek sem a gyávaság jelét, a fehér tollat, sem a bátorság vörös tollát – semmilyen tollat ne adjanak” (211–12), amit hazafiatlanságnak (de hát hogy is lehetne hazafias a leány?), hazája érdekei elárulásának, akár hazaárulásnak is lehet értelmezni.



Ebből a szempontból fontos lehet az a keletkezéstörténeti különbség Woolf és Orwell szövege között, hogy míg Woolf szövege „csak” a második világháború (igaz, már szinte elkerülhetetlennek tűnő) fenyegetésének árnyékában, de már a spanyol polgárháború idején íródott, addig Orwell a második világháború *idején* írta az esszéjét, ami mindenképp más lélektani helyzet, s ekképp másféle válaszokat igényel. Szintén nagy különbség, hogy Woolf, annak ellenére, hogy férje, Leonard Woolf kifejezetten szocialista elkötelezettségű gondolkodó volt, és annak ellenére, hogy magának Virginia Woolfnak is voltak olyan szakaszok az életében, amikor közel került az átlagemberekhez és a munkásokhoz, ellentmondva a róla kialakult elitértelmiségi-képnek (tanított pl. a Working Women’s Guildben, illetve éppen utolsó éveiben részt vett a rodmelli falusi közéletben), sosem tette magáévá azt a szocialista gondolatrendszert, amely áthatja többek között Orwell esszéjét is.

A legnagyobb különbség azonban mégiscsak az a két esszé között, hogy míg Woolf nem tud elnéző humorral tekinteni az angol társadalmi intézményrendszer egyetlen elemére sem, addig Orwell – paradox módon – éppen ennek az intézményrendszernek a meglehetősen elnéző kezeléséből, megőrizve megváltoztatásából igyekszik kibontani a társadalmi átalakulás lehetőségét. Az Orwell-esszé retorikai kiindulópontja a beszélő feje fölött elhúzó ellenséges repülőök jelenléte és az ebből adódó, szinte szükségszerű közösségi, pontosabban nemzetalkotó kényszer: „Csak akkor láthatjuk meg a modern világot a maga valójában, ha felismerjük a hazaszeretet, a nemzethez való hűség mindent elborító erejét” (Orwell, „Lion” 144) – érvel. Orwell ebben az esszében mind biológiailag, mind pedig kulturálisan adottnak és megkérdőjelezhetetlennek tartja az angolságot: „Igen, *van* valami megkülönböztetett és felismerhető az angol civilizációban” (Orwell, „Lion” 145). Eköré kisebb nemzetmítoszt épít fel, amelyet a háború generálta és az embereket egyesítő patriotizmussal együtt felhasználva valamiféle szocialista társadalmi átalakulás szolgálatába állítana. Ez is utópiának bizonyult.

Mint ahogy a woolfi Kívülállók Társasága is utópia, még akkor is, ha Woolf a *Három adomány*ban a társadalmi létezés leghétköznapibb elemeit bontja szálaira, ellentmondva a Bloomsbury-csoportról nemcsak Orwell által kialakított elvont elitértelmiségi-képnek. Marion Shaw egyenesen úgy véli, hogy

Az években és a *Három adomány*ban Woolf mintha szándékosan a föld felé dőlne,<sup>191</sup> mintha a nők és a férfiak környezetükhöz fűződő viszonyainak sűrű szövetével foglalkozna. Olyan fogalmakkal teszi ezt, amelyekről Wilson, Symons és Lukács nem ismerték volna el, hogy politikai fogalmak, mert a családi és nemi kapcsolatokkal foglalkozik, a társadalom íratlan törvényeivel, amelyek az ő elemzése szerint összefüggésben állnak a tágabb politikai viszonyokkal, beleértve a nemzetek közötti háborút is. (50)

A *patriotizmus* és az *intelligencia* – avagy *értelmiség* – újbóli *találkozásának* orwelli modellje helyett tehát Woolf (has)beszélője a háborús fenyegettség közvetlen előestéjén sem csatlakozik annak a társadalmi rendszernek az érzelmi vagy értelmi támogatásához, amely létrehozta magát a háborús konfliktust, hanem „hazátlan gondolatok szigeteként” (Orwell 161), kérlelhetetlen kritikájának következtetéseit levonva ki meri jelenteni, Orwellnél radikálisabban (és ironikus módon egy marxi gondolatot visszhangozva<sup>192</sup>), hogy „nőként nekem valójában nincs is országom. Nőként én nem is akarok magamnak országot. Nőként az én országom az egész világ.” (*Három* 210). Ennek a közömbösségnek azonban – újabb logikai csavarral – épp az a célja, hogy a nők érzelmileg ne azonosuljanak a háborúval és a háborús konfliktust létrehozó patriotizmussal – azaz azokkal a természetesnek vett fogalmakkal, melyek a rendszer elfogadhatóságát és fennmaradását biztosítják –, és ne is ebben a szellemben neveljék gyerekeiket, ami által akár a háborút is megakadályozhatják és – paradox módon – megtagadott-nem létező hazájuk megmentéséhez is hozzájárulhatnak.

A *Három adomány*nak ez a disztópikus-utópisztikus megoldása, mint William A. Johnsen plasztikusan összefoglalja, „annak a megtagadása a nők részéről, hogy részt vegyenek a patriarchátus tükörmechanizmusában” (135), azaz abban, amit a *Saját szoba* így fogalmaz meg: „Az elmúlt századok hosszú során át a nők olyan tükörként szolgáltak, melyben megvolt az a varázslatos és gyönyörű képesség, hogy a férfi alakját kétszeres életnagyságban verje vissza” (50). Amikor a *Három adomány* szövege arra biztatja a „tanult férfiók leányait”, hogy a kívülállást, a Kívülállók Társaságát válasszák, akkor az nemcsak azt jelenti, hogy a nők ne szolgáljanak efféle

<sup>191</sup> Utalás Woolf „A ferde torony” című esszéjére, melyben éppen az írástudók elefántcsont-toronyba zárkózásának a legitimitását kérdőjelezi meg.

<sup>192</sup> „A munkásoknak nincs hazájuk. Nem lehet tőlük elvenni azt, amijük nincs.” (Karl Marx, *A Kommunista Párt kiáltványa*).

tükörként a férfiego számára, hanem azt is, hogy amennyire lehetséges, a tanult férfiuik leányai ne vegyenek részt semmi egyéb „tükörmechanizmusban” sem, amely „a férfi alakját kétszeres életnagyságban veri vissza”. A szöveg ennek a narcisztikus tükörnek a széttörése, aminek egyik alapvető eleme a nyilvános szféra adottnak vett érték- és intézményrendszerének az újragondolása.

Ez a hatalmas ívű kultúrtörténeti esszé egyben annak a már említett történelemfelfogásnak is az átírása, mely a történelmet a Carlyle-i elképzelés szerint a nagy emberek (férfiak) nagy tetteivel azonosítja, amelynek szellemében Woolf apja, Sir Leslie Stephen is szerkesztette a *Dictionary of National Biography* – s vele (és az ő a szemléletével) Woolf maga is egész életében, apja halála után is egyfolytában vitatkozott. Saját apjáról ezt írja befejezetlenül maradt, „Vázlat a múltrol” című önéletrajzi írásában, melyet nem sokkal a *Három adomány* megjelenése után kezdett el írni: anyja és mostohanővére halála után

a zsarnok apa – a követelőző, erőszakos, jeleneteket rendező, érzelmeit kinyilvánító, énközpontú, önsajnálamba merülő, süket, megindító, egyszerre szeretett és gyűlölt apa – volt az, aki uralkodott rajtam. Olyan volt, mintha egy ketrecbe lettem volna összezárva egy vadállattal. [. . .] apám a méltóságteljesen lépdelő, veszélyes, morózus oroszán volt, aki mogorva, mérges és meg van bántva, hirtelen vérszomjas lesz, majd nagyon alázatos, majd fenséges, aztán porosan és legyektől zaklatva lefekszik a ketrec egyik sarkába. („Vázlat” 87)

Az itt megrajzolt apakép csak részleteiben tér el azoktól a viktoriánus apaportréktól, amelyek a *Három adomány*ban találhatók: Mr. Leigh Smith kivételével, aki egészen más nevelési elveket vallott, s ekként elindította lányát egy olyan úton, ahol az felelősen és önállóan, nem pedig apja uralma alatt hozott többek között pénzügyi döntéseket (*Három* 263–65), a többi megidézett apa (vagy Atya): Mr. Barrett, Mr. Jex-Blake vagy Mr. Brontë a Sir Leslie Stephen-féle modellt követi (*Három* 252–63). Az esszé érvelése szerint ez a patriarchális modell egyrészt a nemek, másrészt a nyilvános és a személyes szférák – szintén nemek szerinti – éles elkülönülésén nyugszik, s olyan lelki torzulásokat hoz létre mind az „apák”-ban, mind a „leányok”-ban, melyek a tág értelemben vett kulturális diszkurzusrendszer adottnak vett (sokszor szentnek és sérthetetlennek tartott) fogalmaiban gyökereznek. A szöveg

– miközben a kulturális emlékezet múltteremtő gesztusával visszanyúl a viktoriánus korhoz – azt a kérdést teszi fel, hogy tarthatóak-e még ezek a fogalmak, és hogy milyen hatásuk van az esszé írásának a jelenében (és talán még a mi jelenünkben is) a gondolkodásunkra. Számtalan példával szemlélteti, miféle ellentmondások feszülnek a nők – elvileg, jogilag már engedélyezett – felsőoktatásban való részvétele és munkaerőpiaci helyzete, a nők munkavégzésének minősége (mint Baldwin miniszterelnök beszéde is tanúsítja) és a közszolgálati hierarchiában (s ekként a fizetési listákon) elfoglalt helyük között.

A szöveg tehát sokkal több annál az egyébként is megválaszolhatatlan kérdés megválaszolására tett kísérletnél, hogy „az ön véleménye szerint miképp lehet megakadályozni a háborút?” (*Három* 5). Felszíni megoldás helyett Woolf beszélője végigpásztázza a kulturális intézményrendszert, párhuzamokat von a zsarnokság különféle formáiban működő mechanizmusok között (legyen az mindennapi viktoriánus patriarchális családberendezkedés vagy fasiszta diktatúra), rámutat a nyilvános és a személyes szféra éles szétválasztásából eredő – és a nemeket érintő – szociálpszichológiai problémahalmazra („a magánélet és a közélet elválaszthatatlanul összefügg egymással; hogy az egyikben meglévő zsarnokságok és szolgaságok ugyanazok, mint a másik zsarnokságai és szolgaságai” [*Három* 277]), a nagy férfiak nagy tetteiről szóló narratívát pedig megpróbálja egy „a tanult férfiak leányait” magába foglaló „mi”-vel helyettesíteni, ekképp destabilizálva a felvilágosodás autonóm (férfi)individuumát. Ennek a „mi”-nek azonban – bár a Kívülállók Társaságának létrehozását javasolja nekik a beszélő – heterogén elemekből tevődik össze a szubjektuma: egyrészt ő is valóban a művelt, tanult osztályhoz tartozik, akárcsak a háború megakadályozása ügyében levelet író férfi kincstárnok, azonban a szöveg mindvégig hangsúlyozza, hogy ez még nem jelenti azt, hogy szubjektivitásuk elemei teljesen egybeesnek, hogy szempontjaik és szemszögeik azonosak:

Ha személyesen találkozunk, ugyanazzal a kiejtéssel beszélünk; ugyanúgy használjuk a kést és villát; a cselédektől várjuk, hogy elkészítsék a vacsorát, és hogy el is mosogassanak utána; vacsora közben pedig különösebb nehézség nélkül tudunk beszélgetni politikáról és emberekről; háborúról és békéről; barbárságról és civilizációról – azaz mindazokról a kérdésekről, melyeket az ön levele is felvet. Mi több, mindketten meg is dolgozunk megélhetésünkért. Azonban ... s ez a három pont meredélyt jelöl, olyan mély szakadékot, hogy

több mint három éven keresztül ültem a felém eső oldalán, azon tűnődve, van-e értelme egyáltalán megpróbálni, hogy átkiabáljak rajta. (*Három 7*)

A beszélő úgy dönt: megkísérel átkiabálni ezen a szakadékon. A tanult férfiúk egyik leányaként elkerülhetetlenül részese és örököse a patriarchális hagyománynak, és nem tud belőle kilépni, csakis ebből a diszkurzusrendszerből és diszkurzusrendszerrel tud beszélni, aminek akár az is lehet a következménye, hogy – mint előtte évszázadokon keresztül – nem fogják meghallani a hangját. Ebben a pillanatban azonban ez a diszkurzív háló – mint maga a levél is tanúsítja – már nem olyan sűrű, hogy kizárólagos determinizmusal az évszázados hagyományok határoznák meg a beszélőt: így „leány”-ként, nőként megpróbálhat kialakítani egy olyan szubjektumpozíciót, melyet már nem fed le teljes egészében az atyai örökség, s melyben létre tud hozni egy olyan női szempontú kritikai pozíciót, amelyből akár másképp is működtetheti a kulturális emlékezetet, egy homogén múlt helyett megteremtve annak alternatív, heterogén narratíváját. Ennek viszont az az ára, hogy egy dühösnek tartott szöveg beszélőjeként a „hazátlan gondolatok szigetét” képviselő kulturális disszidenssé válik.

**A sosem-volt Éden elvesztése: Felvonások között**

Ebben „az utolsó mesterműben”,<sup>193</sup> melyet sokan – shakespeare-i analógiát vonva – Woolf *Viharjának* tartanak (pl. Batchelor 133), a varázsló eltöri a pálcáját, és épp ezért mintha ebbe a könyvbe akarná sűríteni az egész életművet, de úgy, hogy azt egyúttal új irányba is elmozdítja. Pontosan jelzi a kettősséget, hogy a regény a klasszikus woolfi egynapos időszerkezetet használja, melybe azonban ebben az esetben nem – vagy nem csak – egyéni életeket sűrít bele, mint a modernista nagyregényekben a többszörös tudatfolyam- és nézőponttechnika, idő- és térmontázsok révén, hanem egy makroközösség kultúrtörténetének traumatikus rétegei és pillanatai bontakoznak ki. A regény egy falusi mikroközösség egyik szimbolikus napját követi végig, melyet egy kívülálló, távolságtartó és a szereplőkre is szinte tárgyként fókuszáló, gondolataikat alig közvetítő narrátor beszél el, és a szöveg csak korlátozottan használja a jellegzetes woolfi narrációs módot, a szabad függő beszédet. A kiválasztott nap a második világháborút megelőző utolsó „birodalomnap” ünnepség (1939 júniusa), amelyre egy falusi közösség élőképéből álló színelőadással<sup>194</sup> készül. A cselekmény szintjén a regény az előadást megelőző este kezdődik, amikor a vendégek már gyülekeznek a vidéki nemesi kúriában, a „nagy házban” (*Big House*), másnap az előadás előkészületeivel és a családon belüli látszólag jelentéktelen történésekkel folytatódik, majd maga az előadás következik. A regény szövege – a hamleti színjáték a színjátékban mintájára – tartalmazza magát az előadást, a hallgatóság előadás közbeni és szünetekbeni megjegyzéseit is, majd pedig azzal zárul, ahogy az előadás végeztével a nézőközönség szétszéled, a népünnepély színelőadásának rendezője, Miss La Trobe pedig megpróbál elvegyülni a falusi kocsma törzsvendégei között.

Maga a szerkezet is többszörös kulturális (ön)reflexivitást sugall: egyrészt nyilvánvaló a woolfi modernista szövegek újraírása, mégpedig az individuumot egy közösségi alannyal, az egyéni élettörténetet pedig az angol kultúrtörténettel helyettesítve, illetve a szubjektum és a kultúrtörténet mint hatalmi diszkurzív rendszer

<sup>193</sup> A regény posztumusz jelent meg, utolsó korrektúráját már Leonard Woolf végezte.

<sup>194</sup> Az angol kifejezés: „pageant”. A regény magyar fordítása erre Parádé néven utal, ami nem a legáltalánosabb kifejezés, mint ahogy a regény egész fordítása több mint problematikus (a fordításról ld. Séllei „Az utolsó”). Ezért a fejezetben használt idézetek egy része saját fordítás, az angol címmel jelölt oldalszámok pedig a regény angol kiadására utalnak.

összefüggéseit vizsgálva egy ennek a viszonyoknak megfelelő kívülálló narrációs technikával, mely azonban megőrzi a modernista nézőponttechnikában rejlő váltások lehetőségeit. Egy másik szinten a színelőadás jelenetei az angol irodalom- és kultúrtörténet kanonizált szövegeire reflektálnak, azokat idézik meg, átírt, roncsolt, széttöredezett és „démotikus” formában, miközben végigjárják az angol történelem bizonyos kulcsfontosságú – szövegek által közvetített, s ekként eleve mediatizált és reflektált – eseményeit is. A visszatükrözött múlt azonban nemcsak a színelőadásban van jelen, hiszen a szöveg történelmi utalásrendszere egészen a római korig megy vissza, s ekként számos kultúrtörténeti rétegre épül, ugyanakkor a múlt efféle visszatükrözése egyúttal egyrészt a jelen szempontjából jön létre, hiszen nagyon fontos az a pillanat, amelyből visszatekintve épp ez a mozaikokból álló kép jön létre *mint* múlt. Másrészt ez a mozaik-múlt, amely önmagában is interpretációs folyamatok eredménye, maga is tükröt tart a jelennek, és ez a funkció explicit módon is jelen van nemcsak a színelőadás ikonikus zárójelenetében, amikor a nézőközönség kénytelen belenézni a színpadon a szereplők által feltartott tükörcserepekbe, hanem abban is, ahogy a közönség tagjai személyesen is megszólítva érzik magukat az előadás nézése közben.

Ezért azt mondhatjuk, hogy a szöveg arra kérdez rá, miképpen jön létre a szubjektum annak következtében, *ahogy* a tág értelemben vett kultúrtörténet mint szöveg megszólítja az egyéni, de ugyanakkor a mikro- és makroközösségbe is elkerülhetetlenül beágyazódó individuumot. Ilyen szempontból a falusi színelőadás a performatív hatású és sokszor társadalmi gyakorlatokban is megnyilvánuló beszédaktusok reflektáltan performatív megjelenítésének tekinthető, amennyiben újrajátssza azokat a mesternarratívákat, amelyeknek el- és kijátszása következtében létrejött az „angolság”, mely utóbbi viszont létrehozza azokat a szubjektumokat, akik azonosulnak ezzel a szubjektumkonstrukcióval, vagy legalábbis elfogadják azt identitásuk egyik meghatározó elemeként. Ekként a *Felvonások között* a tág értelemben vett „szövegnek”: a kultúrtörténetnek mint szemiotikai rendszernek és performatív hatású beszédaktusnak és diszkurzív gyakorlatnak a szubjektumot létrehozó hatását és hatalmát viszi színre egy falusi „performansz” formájában. A közönségnek az „előadásra” adott reakciói, az előadást kritizáló vagy azzal azonosuló megjegyzései pedig mintha éppen azt a kérdést jelenítenék meg, hogy a beszédaktusok, ez esetben valóban „aktusként”: cselekményként, cselekvésként,

felvonásként<sup>195</sup> eljátszva mennyiben tekinthetők a szubjektumot létrehozó diszkurzusoknak s ekként hatalmi mechanizmusoknak, illetve hogy az ekként létrejövő szubjektum, akinek, ne feledjük, a foucault-i rendszerben lehetősége van ellenállási pontok kialakítására, miképp reagál az őt megszólító kulturális beszédmódokra.

Ebbe a kérdésfelvetésbe azonban a *Felvonások között* beiktat még egy csavart. A színelőadásban elhangzó szövegek ugyanis maguk is a domináns diszkurzusok (kultúrtörténeti ikonok és kánon) kritikai és kritikus újraírásának tekinthetők, azaz ebben az esetben a nézőközönség olyan (beszéd)aktusra (vagy felvonásra) reagál, amely – akárcsak Woolf harmincas évekbeli szövegeinek mindegyike – azzal a ténnyel vet számot, hogy nem lehet kilépni a kulturális diszkurzusok mátrixából (hiszen klasszikus korokat, szerzőket és műfajokat idéz meg az előadás), azonban ez az átírás eljátszva, előadja: „performálja” azt is, hogy mégis lehetséges a szubverzív beszédpozíció kialakítása. A Miss La Trobe által rendezett előadás ekként nem, vagy nem kizárólag az althusseri ideológiai államapparátus értelmében szólítja meg a nézőközönséget, hanem egy, a kulturális–történelmi kánont újraértelmező szöveggel. Maga a szöveg és a rendezés tehát önmaga is szövegértelmezés eredménye, amely viszont a nézőket is arra szólítja fel (az előadás során olykor közvetlenül is), hogy értelmezzék – mégpedig a saját szubjektumpozíciójukból – ezt az átírást, mi több: arra, hogy ezáltal saját szubjektumkonstrukciójukat is vizsgálják felül, hiszen a szövegek az angolság mint fogalom és szubjektumalkotó elem létrejöttének a tartalmára és mikéntjére kérdeznek rá.

Woolf szövegében tehát a kulturális és intertextuális reflexivitás sokszorosan is működik, hiszen a szöveg – de talán még a harmincas évekbeli woolfi szövegek – *mise-en-abyme*-jának is tekinthető színelőadás maga is reflexív újraértelmezés eredménye, amelyre reflektálnak a szereplők mint nézők, de ugyanakkor a színelőadást keretező cselekményelemek is: az előkészítés és az „utójáték”, mégpedig nemcsak olyan módon, hogy minden az előadás körül forog, hanem úgy is, hogy mindaz, amiről közben szó van, valamiféle reflexív kapcsolatba hozható az előadással. Ez utóbbi azonban már az olvasó reflexív gesztusa, ami viszont visszavezet a barthes-i szövegfogalomhoz, a szerző halálához és az olvasó (avagy ez esetben: az olvasók többszörös rétegének) a „születéséhez”, a szerzői intenció és

<sup>195</sup> Angolul: „speech act” (beszédaktus), melyben az „act” sokjelentésű szó, és többek között „felvonást” is jelent, és megjelenik a regény angol címében is: *Between the Acts*.



olvasói értelmezés kérdéséhez, valamint ahhoz, hogy az olvasó mennyiben tudja a szöveget a szintén barthes-i (valamint kristevai és T.S. Eliot-i) értelemben elkerülhetetlen intertextuális szöveggént, kulturális allúziók szövevényeként értelmezni.<sup>196</sup>

A *Felvonások között* ugyanis mintha azt a kérdést tenné fel, hogy az angol irodalom műfajai és a műfajok toposzai, jellegzetes cselekménytípusai és beszédmódjai miképpen járulnak hozzá annak az egyéni szubjektumokból összeadódó kollektív „mi”-nek a létrejöttéhez, amit Woolf a szöveg írása előtt, ha még oly fragmentáltan is, de megfogalmazott:

Miért is ne Poyntzet Hall: középpont: mindenféle irodalom megtárgyalása, de igazi oda nem illő humoros kis összefüggésben – bármivel, ami eszembe jut; de az „én”-t el kell vetni: a „mi”-vel kell helyettesíteni: kihez fog a végén szólni az invokáció? A „mi” ... sokféle dologból áll ... mi: minden élet, minden művészet, mindenféle kóbor és elhagyott teremtmény – elkószáló, szeszélyes, de valahogy egységes egész – a jelenlegi lelkiállapot? És az angol vidék: és egy látványos régi ház – és egy terasz, ahol dadák sétálnak – és emberek haladnak el előtte – és állandó változatosság és váltások a próza intenzitásáról tényekre – és jegyzetek.” (*Diary* 5 135)

A naplójegyzetben említett „mindenféle irodalom megtárgyalása” – a szöveg már felvázolt sokrétegű reflektáltsága – a kulturális emlékezet egyik formájának tekinthető, hiszen beleillik abba a modellbe, amelynek révén Jan Assmann meghatározza a kulturális emlékezet működésének egyik formáját, a *textuális koherenciát*, ami paradox módon részben a felejtésből ered, részben pedig a felejtésből eredő kulturális folytonossághiányt hivatott orvosolni. Assmann szerint a textuális koherencia azokat a viszonyokat és kapcsolódási pontokat állítja helyre, amelyek abból adódnak, hogy a közösségek elfelejtik a rítusok változtatás nélküli

<sup>196</sup> Mint a *Felvonások között* magyar fordításáról írt recenzióesszében (Séllei, „Az utolsó”) is jelzem, éppen a szöveg igen sűrű kulturális utalásrendszere miatt tartom szerencsétlen megoldásnak, hogy a magyar fordítás egyetlen jegyzetet sem tartalmaz, miközben az angol szövegkiadásokat is rendszeresen jegyzetekkel látják el, pedig az angol (nyelvű) olvasó nyilvánvalóan sokkal könnyebben érti a kulturális utalásokat a szövegben, ami – meglátásom szerint – a szöveg értelmezésének kulcskérdése. A népszerű puhafedelű Penguin sorozat 1992-es kiadásához például a világszerte elismert cambridge-i irodalomtudós, Gillian Beer írt 131 (tizenöt oldalnyi) jegyzetet. Világos, hogy ha a szöveg kultúrkörében szocializálódott angol olvasónak ennyire van szüksége az allúziók észrevételéhez, akkor a magyar olvasónak minimum ennyire, de inkább sokkal többre lenne szüksége a szöveg gazdagságának az észleléséhez.

ismétlését (101), márpedig „ismétlés nélkül összeomlik a hagyományozás folyamata” (98). A textuális koherencia tehát egyrészt „olyan horizontot nyit meg, amelyen belül egyes szövegek évezredekén keresztül jelen vannak, hatást fejtenek ki, és kapcsolódásra alkalmasak maradnak” (101), másrészt viszont a ritualitással ellentétben a textuális koherencia nem az *ismétlésen*, hanem az *újításon* alapul (98), azaz alkalmas arra, hogy miközben visszanyúlik a hagyományhoz, egyúttal a kulturális emlékezet működése révén egy másfajta múltat – a múltnak egy másik emlékezetét – hozza létre. Woolfnál ugyan nyilván nincs szó évezredekén át jelen lévő szövegekről (bár a nyitó jelenet egyik kulcsfontosságú képe a tájba „írt”, még a jelenben is látható római kori út), az angol irodalom több évszázados hagyományában mindvégig jelen lévő szövegekről viszont annál inkább, s ezek egyúttal a kollektív múlt kulturális emlékezetének a szövegeiként is működnek, működés módjuk pedig meglátásom szerint megfelel annak, ahogy Assmann leírja a kultúra és a kulturális emlékezet fogalmát.

Woolf *Felvonások közöttje* azonban nemcsak azért tekinthető a textuális koherencia elméletét megjelenítő szövegnek, mert – az assmanni (és derridai) logikát követve – az írásbeliség eleve a felejtésen alapul, még csak nem is pusztán azért, mert a szöveg az intertextuális és kulturális utalások hatalmas arzenálját vonultatja fel, hanem azért is, mert ezek az utalások és az utalások sokszorosán reflektált újraértelmezése éppen azt az elkerülhetetlen hasadást és szakadást „játssza el”, amely a felejtésből adódik (a színelőadásban olykor szó szerint is), illetve azt is, hogy a felejtésből, a felejtés elkerülhetetlenségéből adódóan mindenki elkerülhetetlenül értelmezője is ennek a megszakadt kulturális hagyománynak, és éppen a felejtés, a „szakadás” ad rá lehetőséget, hogy a nem ritualitáson alapuló kultúrák az emlékezet révén újraértelmezzék önmaguk múltját. A *Felvonások között* azonban azért is érdekes ebből a szempontból, mert miközben a szakadást és a szakadásból adódó értelmezési lehetőséget viszi szó szerint is színre, egyúttal beleilleszkedik a textuális koherenciát megelőző *ritualitás* működési módjába is, hiszen ennek a textuális újraértelmezésnek a keretét egy meglehetősen atavisztikus – mint látni fogjuk, a törzsi totemeket és rítusokat idéző – évente ismétlődő ünnepség: a birodalom napja adja, ráadásul egy vidéki, premodern patriachális világ idilli helyszínén, a szinte bukolikusan ábrázolt természetben.

Ennek fényében ki lehet jelenteni, hogy a *Felvonások között* egyszerre alapul a rituális ismétlés és a textuális koherenciából fakadó újítás assmanni kettősségén, s e

vonásának köszönhetően hangsúlyosan mutatja Woolf harmincas évekbeli szövegeinek azt a jellegzetességét, amelyet mind a *Flush*ban, mind *Az években*, mind a *Három adomány*ban felfedezni vélek, és amelyet a korszakban írt, és az irodalomtörténet által eddig nem összefüggőként kezelt woolfi szövegek legfontosabb közös vonásának tartok: azt, hogy egyszerre írják magukat bele az irodalmi és kulturális hagyományba, miközben reflektáltságuknak köszönhetően egyúttal meg is törlik a szövegek öltésmentes felszínét, a természetesség illúzióját, a szövegek otthonosságát, „adott” és megkérdőjelezhetetlen mivoltának a lehetőségét.

### Az idill csábítása

Woolfnak a *Felvonások közöttől*<sup>197</sup> írt naplóbejegyzései egyaránt tartalmazznak olyan megjegyzéseket, amelyek a teljesség és harmónia lehetőségét sugallják, de olyanokat is, amelyek éppen ezen ideálok lehetetlenségét, a széttöredezettséget, az elkerülhetetlen fragmentáltságot és a teljesség veszélyeztettségét. A már idézett közösségi „mi”, azaz a falusi színelőadásra összegyűlő mikroközösség akár a ritualitással is összefüggésbe hozható idilli teljességet is sugallhatja a maga egységességében, azonban a regény írásának naplóbejegyzés-szövetébe belefonódik a második világháború és annak előérzete. Az 1938. augusztus 17-i naplóbejegyzésben a tervezett regény részben a háború kontextusában, részben annak ellenében: a háború okozta civilizációs szakadásnak való ellenállásként jelenik meg (*Diary 5 162*), mintha az írás normalitást, folyamatosságot, folytonosságot és koherenciát (egy másik értelemben vett textuális koherenciát) hozhatna a hitleri hadsereggel szemben, mely utóbbtól azonban nem lehet eltekinteni, hiszen épp ebből a naplóbejegyzésből derül ki, unokaöccsét, nővérének, Vanessának a kisebbik fiát, Quentin Bellt besorozták, ami újabb szakadással, traumával fenyegetett a családon belül.<sup>198</sup> A szövegben több alkalommal, többféle párosításban és sorrendben is felbukkanó, vezérmotívumnak is tartható felsorolás („hulladék, morzsalék, törmelék” [„scraps, orst and fragments”])

<sup>197</sup> Az első bejegyzés 1938. április 12-ről származik (*Diary 5 133*), amikor még az ebben az évben megjelenő *Három adomány*on is dolgozott. A szöveg munkacíme sokáig Pointz Hall, Poyntz Hall vagy Poyntzet Hall volt, utalva a szöveg központi épületére, a vidéki nemesi kúriára, majd később „Pageant” (erről ld. később). Csak 1941. február 26-án nevezi ismertté vált címén a regényt: aznap, amikor átadja Leonard Woolfnak a kéziratot, hogy olvassa el (*Diary 5 356*; lábjegyzet is).

<sup>198</sup> Vanessa nagyobbik fia, Julian Bell egy évvel korábban, 1937 júliusában esett el a spanyol polgárháborúban. Quentin Bell jóval túlélte a második világháborút, 1996-ban, 86 éves korában hunyt el; ő lett Woolf egyik meghatározó életrajzírója.

egy naplójegyzetben is megjelenik, amely a regény szövegébe már bedolgozott kifejezéseket vetíti a Woolfot akkor körülvevő valóságra: a háborúban megsebesült rokkantakra, a légiriadókra, a keresőreflektorokra, a (rém)hírfoszlányokra (*Diary* 5 290).

A regény írását is kísérő naplóbejegyzések egyszerre idézik meg a teljességet és a töredezettséget, a normalitást és az abnormalitást, a rituális ismétlődést és a szakadást, hasonlóan magához a regényhez. További fontos elem, hogy – mint Karen Schneider rámutat – a naplóbejegyzések az angol kultúra különféle aspektusaihoz való ambivalens viszonyulásról is tanúskodnak (94), ami szintén megjelenik a szövegben, sokszor ellentmondást és feloldatlan feszültséget okozva. Ennek ellenére az értelmezések többsége a szinte idilli és mitikus teljességre, valamint a formai egységességre teszi a hangsúlyt. E szerint az értelmezési vonal szerint a cselekmény színhelye ebben a szövegben nem véletlenül az angol vidéki élet, amely az angol irodalomban legalább a romantikától kezdve a várossal szemben maga az ártatlan, háborítatlan természetesség, ahol még az embernek is megvan az esélye rá, hogy harmóniában éljen a természettel, és ebből következően önmagával is. Alice van Buren Kelley szerint például a szöveg, miközben formai egységet teremt, egyúttal (és részben ezáltal) a premodern, patriachális világot idézi meg és fel. Ezt írja a záróképről:

Olyan pillanat ez Virginia Woolfnál, amely leginkább megerősít és egységet teremt, olyan pillanat, amelyben minden erőfeszítés, legyen az tényszerű vagy látnoki, egyesül és létrehoz egy végtelen, lerombolhatatlan mintát. A közönség tagjai közül a legfragmentáltabbak, a leginkább fenyegetettek, a leginkább kétségek között vergődők egy pillanatra megláthatták azt a fonalat, mely egyesít minden korszakot és minden embert. (247–48)

Jean Alexander hasonlóképp azt állítja, hogy a *Felvonások közöttben* – a *Hullámok* és *Az évek* két véglete után – Woolfnak sikerült egyensúlyt teremteni a külső és a belső erők és forma között (200). Kelley még azt is hozzáteszi, hogy a regény „ismétlődő és folyamatosságra épülő szerkezete azt sugallja, hogy a minta sohasem fog elpusztulni, és még a legkülönbélebb életek is, a jövő legrosszabbat sejtető felhői is felolvadnak majd a végtelen, látnoki egészben” (250). Amellett, hogy ezek meglehetősen semmitmondó mondatok, valamiféle szinte misztikus rajongás

hatja át őket, amelyben szerepet játszik az is, hogy Woolfnak mint az éteri szférákba tartozó ikonnak a szövegeit csakis efféle transzcendens magasságokban lehet értelmezni, és csakis „szépet” lehet róluk mondani.<sup>199</sup> Másrészt viszont ezt a rajongást áthatja az a – minden bizonnyal az amerikai új kritikai iskola által ihletett – törekvés is, hogy a szövegnek koherensnek kell lennie, egységet kell sugallnia. Az elemzések ekként a formai megoldások (a modell) organikus mivoltára helyezték a hangsúlyt.

Jean Alexander, akinek a monográfiája majdnem egy időben jelent meg Kelleyével, kiindulópontként szintén a harmóniára helyezi a hangsúlyt. Ő a természettel való harmóniát tartja fontosnak a szövegben:

a *Felvonások között* kívül esik a londoni élet automatizált folyamának kontextusán, vidéki helyszínen játszódik, mely a háznak a földhöz való viszonyát sokkal inkább elemi, mint politikai szinten mutatja meg. Állandóan érezhető a természet jelentléte [. . .], aminek következtében az emberi mozdulatok szinte minden pillanatban magukban foglalják a zöld világot. (201)

A nyolcvanas években – a feminista Woolf-kritika beindulása után – a kritikusok mintha túl akartak volna lépni a hetvenes éveket jellemző, a maszkulin narratívákhoz kritikai szemszögből közelítő értelmezéseken, és a rejtett matriarchális mítoszt és narratívát keresték a *Felvonások közöttben*, mely alternatívát, gyógyírt jelenthet az erőszakos maszkulinitással szemben. Patricia Cramer például különbséget tesz a regény szereplőinek matriarchális és patriarchális csoportjai között, és mindkettőhöz hozzárendel egy „istennőt”: az előbbihez Lucyt, aki a nők és a nem hősies férfiak istápolója, az utóbbihoz pedig Manresát, aki viszont a patriarchális férfiak istennője („Matriarchal” 173). Cramerhez hasonlóan Eileen Barrett is amellett érvel, hogy Woolf ebben a szövegben matriarchális darabot akart színre vinni (35), bár, mint Christine Froula felhívja a figyelmet, a szövegnek ezzel ellentétes olvasatai is vannak, hiszen léteznek olyan értelmezések, melyek a woolfi életmű darabjait egymás tükrében olvasva a *Felvonások közöttet* éppenséggel „hanyaglásnak” érzik a „matricentrikus” woolfi szövegek utópiájához képest. Azonban nemcsak a feminista értelmezők látnak bele utópiát a *Felvonások közöttbe*, hanem például Yuongjoo Son

<sup>199</sup> Ez az attitűd áthatotta a Woolf-kritikának azt a fázisát, amikor Woolf kismesterről nagymesterré vált, de szövegeinek politikuma még nem került az értelmezések látókörébe.

is, aki szerint „a krónikussá vált erőszakkal szembeni harc a *Felvonások közöttben* elválaszthatatlan egy alternatív utópiáért való kiáltástól, egy olyan utópiától, amely nem fogadja el a lezárást, egy sehol-nincs hely, mely a kitörő pillanatok hatására újra és újra felnyílik” (198).

A harmónia vágya – és olykor az elméleti közelítések előfeltevései, a következő esetben például az interszubbektivitásra épülő etikáé – oly erős, hogy a legdiszonzánsabb képeket is feloldja az értelmezésben. David Eberly elemzése Emmanuel Levinas etikájára építve az én és a másik kérdését vizsgálja a szövegben, és arra a következtetésre jut, mint József Attila a „Nem én kiáltok”-ban („Hiába fürösztöd önmagadban, Csak másban moshatod meg arcodat”), azaz Eberly szerint

a *Felvonások közöttben* megrajzolt sokarcú személyes és társadalmi kommunikáció traumapárbeszédként is felfogható, amelynek során a regény szereplői az odafigyelő hallgatóval való személyes és érzékenyen reagáló találkozásokban keresik a megkönnyebbülést. A másokban mint hallgatóban jön létre az a környezet, amelyben Woolf felfedezi a közösséget, amely csökkenteni fogja a traumatizált én szorongását, és ha gyógyulást nem nyújt is a trauma következményeiből, megpihenést igen. (205)

Arra, hogy a fenti elemzések alapállításai – legyen szó akár a természettel való harmóniáról, a matriarchális mítoszokról vagy utópisztikus közösségről, esetleg az interszubbjektív kapcsolatok gyógyító mivoltáról – miért problematikusak abból a szemszögből, ahonnan én olvasom a szöveget az elemzés során visszatérek. A *Felvonások közöttben* harmóniát és egy idealizált múlt (vagy hely) iránti nosztalgikus vágyakozást kereső elemzések közül<sup>200</sup> azonban számomra a legérdekesebb Joshua D. Estyé, aki egy nagy hatású tanulmányban („Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant-Play” 2002) és egy monográfiában is (*Shrinking Island*, 2005) amellett érvel, hogy az a műfaji megoldás, amelyet Woolf – és a harmincas évek más írói is, mint T.S. Eliot vagy J.C. Powys – választanak, egyúttal beírja a szöveget (és a kései Woolfot) egy újkonzervatív politikába. Esty

<sup>200</sup> John Batchelor szerint például az *Felvonások között* „elégikus vágyakozás egy olyan Anglia után, amelyet tönkretett az első világháború, egy második nagy európai konfliktus pedig a teljes megsemmisüléssel fenyegeti” (147). Gill Plain is hasonlóképp látja a regény lényegét: „kísérlet arra, hogy elmeneküljön a háború szörnyű valóságától” (124). Ehhez képest üdítő kivétel az a következtetés, amelyik Victoria Stewart egyoldalú elemzését zárja: a szereplők „bizonytalansága a közvetlenül a háborút megelőző szorongás, az állandó veszélyben élés kifejezője” (115–16).

elemzése számot vet a fenti elemek nagy részével, és emellett olyan kultúrakritikai-antropológiai kontextusba helyezi az értelmezést, amelyben a fenti elemzésekben megjelenő „idilli” elemek az angolságot alkotó képzelte közösség részeként működnek, és ezek az „ártatlan” elemek egyúttal politikummal is telítődnek. Azáltal, hogy Esty elemzése a falusi népünnepélyen előadott színelőadást – pontosabban a *pageant*öt – mint műfajt állítja elemzése középpontjába, alapvetően kultúrakritikai megközelítést választ, akárcsak én, a következtetéseivel azonban vitatkoznék.

Estynek az a kultúrtörténeti kiindulópontja, hogy a két világháború közötti két évtizedben egyre egyértelműbbé vált az angol gyarmatbirodalom, s ezáltal az angol világhatalom zsugorodása (ide vezethető vissza a monográfia címe: *Shrinking Island*, azaz „zsugorodó sziget”), és ez olyan helyzetet teremtett, amelyben az angol kultúrának újra kellett definiálnia magát. Ennek lényegét Esty abban látja, hogy „az angol univerzalizmus eltűnőben lévő jelentőségét az angol partikularitás akkor megjelenő jelentőségéhez kellett igazítani”, és ebben a folyamatban szimbolikusnak tartja azt a műfaji formát, amely számára az angolság újraéledését jelenti, és amely többek között a *Felvonások között*ben is megjelenik (*Shrinking* 5). Ez a forma a tizenharmadik század óta ismert angol műfaj, a *pageant*, amely mind eredetét, mind pedig rendszeres előadását tekintve egyaránt kapcsolódik az akkor megjelenő világi polgársághoz, a céhekhez, valamint a keresztény valláshoz és egyházhoz. Az előadások sokszor öltöttek allegorikus formát, és vallási és erkölcsi „tanítást” egyaránt tartalmaztak. Különleges volt a színpad és az előadásmód is: „a nézők felvonulásszerűen vonultak színpadtól színpadhoz, illetve a színpadot szekérré építették, és az egyes jeleneteket szekéren adták elő” (Muzslay 20).

Woolf szövege egyértelműen ezzel a szóval utal a – fikció szerint, de sokszor a valóságban is – évente ismétlődő, birodalomnapra falusi színelőadásra. Az előkészületek és az előadás közbeni és utáni kommentárokból is így nevezi a közönséget, de a Prológus egyik első sora, önreflexív módon, meg is nevezi a műfajt (*Between* 48). Kétségtelen, hogy Woolf visszanyúl ehhez a műfajhoz, és mint a naplóbejegyzésekből láttuk, volt olyan időszak, amikor a szöveg munkacíme is „Pageant” volt, tehát egyértelmű a műfaj fontossága, annál is inkább, mert a regény nemcsak szerkezetileg épül az előadás köré, hanem tartalmazza is az előadást, azonban talán nem véletlen az sem, hogy a szöveg végső címváltozata nem ez maradt, hanem éppen az, ami körülveszi, ami félbeszakítja az előadást, a felvonásokat: a „között”, a köztes tér és idő, az, ami a felvonások, az „aktusok”, a sorok között és

mögött meghúzódik. Mi több, értelmezésében maga a Miss La Trobe által rendezett előadás sem értelmezhető úgy, mint ami teljesen magáévá teszi a *pageant* műfaját és az abban rejlő politikumot (amelyet Esty, egyébként indokolható módon, az újkonzervativizmussal köt össze). Épp ellenkezőleg, a *pageant*hoz mint műfajhoz való visszanyúlás mintha azt jelezné, hogy Woolf – a harmincas évek többi szövegéhez és a reneszánszig visszamenő *Orlandó*hoz és a *Saját szobá*hoz képest – ezúttal az angol kultúra még mélyebb rétegeihez nyúl vissza, de nem teljes mértékben elfogadó, a műfaj összes implikációját sajátjának tekintő, hanem kritikai módon. Kétségtelen, hogy a műfaj révén egészen a középkorig, a *pageant*ben megjelenített szövegekkel és megidézett korokkal pedig Chaucerig tekint vissza a szöveg, ez a visszatekintés azonban éppen olyan kritikai újraírás, mint az összes többi általam tárgyalt Woolf-szövegben felfedezhető inter- (avagy arche-)textuális újraírás.

Esty ezzel szemben a következőképp értelmezi a műfajválasztást és az abban rejlő politikumot többek között Woolf *Felvonások közöttjében* és T.S. Eliot *Négy kvartettjében*:

Ha ezek a szövegek feltűnően egy angol súlypontra utalnak, akkor ezzel nemcsak egyszerűen felfednek egy látens, konzervatív és művészi szempontból értéktelen nativizmust, amely ott bújkál valami felszabadító és radikális modernizmus mögött. Azáltal, hogy a vita fogalmait áthelyezem a brit hanyatlásról az angol újjáéledésre, nem akarom figyelmen kívül hagyni azt a tényt, hogy az angol partikularizmus volt az alapja az etnikai identitás utóvéd-politikájának is napjaink Angliájában, de a láthatóan szűk látókörű [*insular*] irodalomnak is. Ahhoz azonban, hogy megértsük az elveszett univerzalizmus és helyreállított partikularizmus késő-gyarmati dialektikáját, arra a kérdésre is kellő figyelmet kell fordítanunk, hogy vajon a nativizmus milyen módon fonódott össze magának a kultúrának a demokratizálásával is. (*Shrinking* 5)

Ennek alapján Esty a *Felvonások közöttjében* beírja abba a kritikai narratívába, amely szerinte és az általa idézett kritikusok szerint a „gyarmati nosztalgiából” fakad. Ezen közelítés szerint a harmincas években olyan szövegek jöttek létre, amelyek a



„gyarmati találkozások” leírásában használt etnográfiai módszereket<sup>201</sup> honi talajra alkalmazták, és „az angolokról, az angol vidékről és a nemzeti karakterről” szóló románcokat generáltak” (*Amnesia* 246), és szerinte ebbe a sorba tartozik a *Felvonások között* is, amelyben – Marina MacKay szavaival – „a szerkezetileg a falusi »pageant« köré épülő regényben a vidéki Anglia az egész országot jelenti” (23). MacKay is markánsan politikai kontextuba helyezi ezt a kulturális jelenséget:

Britannia új „márkaimidzsének” a kialakítása az egyetlen és legfeltűnőbb vonása a negyvenes években a népszerű és középrétegeket megcélzó (*middlebrow*) irodalmának, amit egyértelműen az a szükség hozott létre, hogy be kellett vonni a semleges Egyesült Államokat egy olyan háborúba, amelyet Nagy-Britannia maga nem tudott megnyerni. Az osztály nélküli civil szolidaritáson alapuló mítosz, „az emberek háborúja” elengedhetetlennek bizonyult erre a célra. (23)

MacKay itt már a negyvenes évekről beszél, ennek a beszédmódnak a kialakulásába azonban beleérti a kései Woolfot is, akinek a *Felvonások közöttjét* – Estyhez hasonlóan – ebben a nosztalgikus–idilli, a múlthoz reflektálatlanul visszanyúló paradigmában értelmezi: „Woolf finom úrihölgyes »middlebrow« pillanata előre vetíti azt a vágyakozást, amellyel majd a brit kultúra visszatekint a háborúra mint a közösség és egység elvesztésének pillanatára” (MacKay 22–23). Ez az érvelés összhangban van Estyével, aki szerint „a harmincas években a londoni modernisták, mint T.S. Eliot és Virginia Woolf azzal szembesültek, hogy véget ért egy társadalmilag elidegenítő, de esztétikailag vibráló metropolisz-központú élet, és nyilvánosabb és közösségibb művészeti formák felfedezése kezdtek”, aminek során feladták a húszas években sikeres művészi gyakorlatukat, és a „honi ritualizmushoz” fordultak megújulásként, azon belül pedig ehhez „az egzotikus műfajtypushoz, a *pageanthöz*” (246).

<sup>201</sup> Carey J. Snyder a modernizmus és az etnográfia összefüggéseiről szóló monográfiájában Woolf első regényét, a *Messzeséget* elemzi ebből a szempontból a „Self-nativizing in Virginia Woolf's *The Voyage Out*” (97–118) című fejezetben. Újabb érdekes vonulat bontakozhat ki a Woolf életműben ennek a szempontnak az érvényesítésével, hiszen a *Messzeség*, bár Dél-Amerikában játszódik, valójában éppen úgy az angolságról szól, mint a *Felvonások között*, de mintha az életmű elején ehhez a kritikai antropológiai–etnográfiai közelítéshez el kellett volna távolítani a helyszínt, míg az utolsó szövegben mintha már Anglia földrajzának legbelső magjához, a vidéki nemesi kúriához is hozzá merne nyúlni Woolf.

Kétségtelen annak a jelentősége, hogy Woolf a *pageant*öt mint műfajt használja fel architextusként „hattyúdalában” (még ha írásakor nem tudta is, hogy az lesz), és az is nagyon fontos, hogy a *Felvonások között* mint szöveg egészének (és így az előadásnak is) a *színhelye* hangsúlyosan a vidéki Anglia. Woolfot elsősorban londoni, nagyvárosi íróként tartjuk számon,<sup>202</sup> még akkor is, ha – úgy gondolom – ennek elsősorban az az oka, hogy élete nagy részét ott élte le, vagy legalábbis szinte mindig volt Londonban otthona, azaz az életrajzot rávetítjük a szövegekre (illetve az életrajz helyszínei közül azt, amelyik leginkább meghatározza Woolf irodalomtörténeti helyét: Bloomsburyt).<sup>203</sup> Ezzel az apró kis megjegyzéssel együtt is fontosnak tartom azonban azt, hogy a *Felvonások között* például az előző regény, a dominánsan Londonban játszódó *Az évek* után színhelyt vált. Ez a színhelyváltás azonban nem azt jelenti, hogy ezáltal a *Felvonások között* az átpolitizált és a gyarmati hódításokban egyértelműen részt vevő metropolisszal és egyben az ezzel összefüggő „britséggel” szemben reflektálatlanul ünnepli az angol vidéket mint – az Esty által fent írottak szellemében – az ártatlan angolságnak, pontosabban az ártatlan angolság *mítoszá*nak a helyét és toposzát. Épp ellenkezőleg, a szöveg az ártatlan vidék toposzát kezdi ki, beleértve a természetet is, de azt a műfajt, a *pageant*öt is, amelyik kronologikusan is visszanyúlik mind az angol kultúrának, mind az angol történelemnek a korai, premodern szakaszába, és amelyet nem mellékesen valóban éppen az a közösségi művészeti forma jellemez, amelyet az újkonzervativizmus a nagyvárosi elidegenedett modernizmussal állít szembe.

A *pageant* kétségtelenül közösségi és „demokratikus” műfaj (v.ö.: Esty, *Shrinking* 5), amelynek a jellegzetességeit Woolf kihasználja a *Felvonások között*ben. A *pageant* ugyanis mivel közösségi előadás, egyúttal ellenpontja is az individuális művészhez kötődő (modernista) magasművészetnek, hiszen az amatőrizmus diszkrét

<sup>202</sup> A regények színhelyei alapján ezt a „londoniságot” nem lehet ilyen egyértelműen igazolni, még a modernista nagyregényekkel sem, hiszen bár a *Mrs. Dalloway* valóban Londonban játszódik, *A világitótorony* nem; a *Hullámok* többnyire Londonban vagy a környékén, az *Éjre nap* szintén, de a *Messzeség*nek csak az eleje, az utazás előtti rész, az *Orlando* pedig a legváltozatosabb színhelyeken (vidéki kastélyban, Londonban, Törökországban). A *Jacob szobája* Scarborough-ban kezdődik, Cambridge-ben folytatódik, majd London, Olaszország s Görögország következik. A *Flush* és *Az évek* cselekményének nagy része valóban Londonban játszódik, míg a *Felvonások között* egyértelműen „vidéken”.

<sup>203</sup> Gyermekkora meghatározó színhelye a sokkal elegánsabb Kensington (Hyde Park Gate 22.) volt, illetve a Londontól ötszáz kilométerre, Cornwallban lévő St. Ives, ahol nyári lakot bérelt a család; az 1912-t követő idegösszeomlása alatti években Richmondban lakott férjével a Hogarth House-ban, majd visszaköltöztek Bloomsburybe, de 1919-ben már megvették Sussexben, Rodmellben a Monk’s House-t, ahol nyaraikat töltötték, majd a háború alatt ott is laktak. Woolf innen indult utolsó útjára az Ouse folyóhoz; Leonard Woolf pedig itt élt élete végéig, 1969-ig.

bája lengi körül (amire reflektál is az egyik néző), ugyanakkor viszont ennek az előadásnak van szerzője és rendezője: Miss La Trobe. Pusztán ezzel a megoldással is mintha azt mondaná a szöveg: nem lehet reflektálatlanul visszatérni ahhoz a művészeti (és élet-)formához, amelyet a *pageant* eredetileg jelent, és amelyhez szervesen kapcsolódik. Nem lehet kiiktatni az előadás létrehozásának a folyamatából azt a kulturális és irodalmi múltat, amely egyben – éppen a T.S. Eliot-i értelemben – egyúttal jelen is. Még ennek a falusi színielőadásnak a „laikus” nézői is előfeltevésekkel közelítenek az előadáshoz: vannak elvárásaik, elképzeléseik, hogy milyennek kellene lennie, és ezeket korábbi tapasztalaikból vonják le. Ez az attitűd azt mutatja, hogy nem létezik ilyen értelemben vett kulturális naivitás és „ártatlanság”, csakis reflektált viszonyulás a kultúra szövegeihez, még akkor is, amikor látszólag amatőr előadásról van szó, amelynek létrehozásából ugyanakkor – és nem mellékesen – nem is lehet kiiktatni a hivatásos művész-rendezőt.

A darabot ugyanakkor „a falusiak” adják elő, megőrizve az amatőr színjátszás hagyományát. Nem tér ugyan vissza ez az előadás az eredeti formához, az egymást követő jelenetek egymás melletti helyszínen (olykor szekéren) való eljátszásához, azonban a szövegnek a – mint látni fogjuk – sokszoros töredezettsége mégiscsak az eredeti műfaji és előadásformát idézi meg a maga szaggatottságával. Ekképp akár a felvonások között színielőadását is lehetne, ha nem is szekérszínpadnak, de *szekérszínháznak* nevezni, hiszen szakaszosan, szaggatottan, döcögve, meg-megállva, ide-oda dőlve halad az előadás, amit a meglehetősen felsőbbrendű megjegyzéseket tevő közönség a falusiak tanulatlanságának tulajdonít. Lehetetlen eldönteni, hogy a nézőket a „szekéru-ton” kibillentő „megakadások”, a szakadások a rendezői intenció és instrukciók következményei-e, vagy pedig véletlenek. Azt azonban ki lehet jelenteni, hogy Woolf ez esetben is – akárcsak a harmincas évekből többi szövegben – tudatosan és intertextuális utalások révén játszik a kulturális hagyománnyal, de anélkül, hogy kényelmes és kellemes szubjektumpozíciókat ajánlana fel akár a szekérszínház nézőinek, akár a *Felvonások között* olvasóinak.

Nemcsak a műfajválasztás alapján vélem úgy, hogy nehezen tartható a *Felvonások között* azon értelmezése, mely szerint a szöveg újratерemti az idillt és a bukolikát, és ekként beírja magát abba az angolságdiszkurzusba, amely a harmincas években jelent meg, és a gyarmatosításban cinkos és a metropoliszokhoz kapcsolódó britség fogalmával szemben a vidékhez köti az „eredeti” és „ártatlan”, angolságot. A sokak által Woolftól szokatlannak tartott vidéki, természeti és „természetes”

helyszínválasztás is sokkal reflektáltabb, mint ahogy azt a szövegben természettel való harmóniát felfedezni vélő kritikusok állítják. Az idilli természet fogalma önmaga is diszkurzív konstrukció, mely magán hordozza önmaga konstrukciójának a lenyomatát. Simon Schama *Landscape and Memory* című monográfiája, mely az ókorig visszamenve térképezi fel a tájra, természetre írott kulturális „szövegeket” és az azok következtében létrejött „természetfogalmat”, az Árkádiáról szóló, a *Felvonások között* értelmezéséhez releváns fejezetében („Arcadia Redesigned”; 517–78) végigköveti Árkádia jelentésváltozásait az ókori bestialitástól a reneszánsz szobrok (és általában ábrázolás) megszelídült alakjain keresztül Evelyn Waugh-nak Woolf *Felvonások közöttjével* majdnem egy időben megjelenő és hasonló kérdéseket feszegető regényéig, az *Utolsó látogatásig (Brideshead Revisited; 1945)*. Egyértelművé teszi, hogy az „ártatlan természetből”, a tökéletes pasztorálból (amit egyébként Woolf *Felvonások közöttjére* is érvényesnek vél például MacKay) kulturális szövegek révén lett számúzve minden, ami vad. Mint írja, „ehhez hasonlóan a tökéletes Georgikon is a rendérzeten nyugszik, ami sokkal inkább az emberiség találmánya, mint a természet munkája” (528), és kulturálisan az ókorig vezeti vissza a város és a vidék egymást kölcsönösen kiegészítő kétosztatóságát is. Ez utóbbi elem legalább olyan fontos a *Felvonások közöttben*, mint a természet kulturális írottága, az, hogy a „természet” jelentését nem lehet adottnak és „természetesnek” venni, ugyanis Schama a város és a természet kölcsönösségre és egyúttal kétosztatúságra alapuló kulturális viszonyát a „vidéki villában” fedezi fel, amelyet „a jól gondozott Árkádia költői oxymoronjának” nevez, amelyet már az ókorban is pihenő, a városi élet fáradtságát feledtető helyként tartottak számon (529).

Az angol kulturális kontextusban a jól gondozott Árkádia megfelelője egyrészt a tizennyolcadik századig visszavezethető „tájkertészet” (*landscape gardening*), illetve a francia parkok geometrikus „természetellenességével” szemben az angol park és általában az angol kert. Mindegyik a „természetességet” szimulálja, és gondos tervezésen alapul, amely mindig figyelembe veszi nemcsak a természeti adottságokat, hanem az ember építette tárgyakat is, és ahhoz igazítja a természetet, hogy térépítészetileg és esztétikailag minél pontosabb és harmonikusabb szerkezet jöjjön létre – s ekként a természet (baudrillard-i értelmű) szimulákrumának tekinthető. Az ókori vidéki villa egyik angol megfelelője a nagy ház (*Big House*), amelyben ugyan akár egész éven át is lakhat a család, a kulturális fogalomrendszerben azonban a vidéki ház a hosszú nyári vakációkat, a pihenést, a civilizációtól való elvonulást

jeleníti meg még akkor is, ha – vagy éppen azért, mert – fenntartásuk anyagilag is, és kulturális intézményként, mítoszként is éppen a két világháború között és után kezd egyre nehezebbé válni.<sup>204</sup> A *Felvonások között* helyszíne éppen olyan „költői oxymoronként” van jelen a szövegben, mint ahogy Schama az ókori vidéki villát leírja, hiszen a helyszín egyértelműen beleíródik a „természetnek”, illetve a természet és a civilizációt jelentő város kétosztatóságának a diszkurzusába, miközben több szinten le is bomlik ez a „természetes” binaritás. A cselekmény szintjén is jelen van a két tér elválaszthatatlansága, hiszen a vendégek a „városból” érkeznek, magukkal hozva mindazt, amit a város kulturálisan jelent.

Ebből a szempontból lényeges elem, hogy A *Felvonások között* helyszíne és cselekménye *Az évek*, az egyik London-regény egyik rövid „évéből”, 1911-ből nőtt ki, mely kivételesen vidéken játszódik, és az egyértelműen Londonhoz kötődő, de a gyarmatokat is bejáró Eleanor Pargiter rokonoknál tett látogatásáról szól.<sup>205</sup> Eleanor éppen egy jótékonyági célú „bazár” utáni napon érkezik unokahúgáékhoz, Peggyékhez, akik éppen az új templomtoronyra próbálják előteremteni a pénzt, és a bazárnak része volt egy színelőadás is, valamelyik Shakespeare-vígjáték, a *Szentivánéji álom* vagy az *Ahogy tetszik* egyik jelenete (*Years* 171). Peggy a nyári melegben ennek az előadásnak a programjával legyezi magát (mintha a kulturális szöveggel védekezne a „természettel” szemben), a világot járt Eleanor pedig, aki épp akkor tér haza Spanyolországból – mintha csak Simon Schamát előlegezné meg – az antikvítás szűrőjén keresztül szemléli a vidéki villát: „Görögországban az ember mindig kétezer évet megy vissza az időben. Itt mindig a tizennyolcadik századba. Mint minden, ami angol, gondolta, lefektetve esernyőjét az étkezőasztalra, a kerek porcelántál mellé, amelyben szárított rózsalevelek voltak, a múlt is közelinek tűnt, otthonosnak, barátságosnak” (*Years* 170).

<sup>204</sup> Ennek a kérdésnek irodalmi feldolgozását ld. például: Ivy Compton-Burnett egész életműve, Rebecca West: *Return of the Soldier* („A katona visszatér”); Daphne du Maurier: *A Manderley-ház asszonya*; Noël Coward: *Easy Virtue* (filmváltozat: *Könnyed erkölcsök*, rend. Stephan Elliot, 2009); Evelyn Waugh: *Egy marék por, Utolsó látogatás*; Kazuo Ishiguro: *Napok romjai* (más fordításban: *A főkomornyik szabadsága*); Sarah Waters: *The Little Stranger* („A kis idegen”), de kevésbé grandiózus méretekben Woolf *A világitótoronyában* is.

<sup>205</sup> *Az években* ezen az egy epizódon kívül a szereplők közül Kitty Lasswade, az oxfordi professzor lánya az, aki vidékre „szökik”; ő arisztokratához megy feleségül, és az 1914-es fejezetben egy nagy londoni, tavaszi fogadás után rögtön felül az éjszakai vonatra, és „északon” lévő vidéki birtokukra utazik, ahol igazán otthon érzi magát. A maga módján *Az éveknek* ez a fejezete legalább olyan ironikus és reflexív viszonyban áll az első világháborúval, mint a *Felvonások között* idillje a második világháborúval és az „angolság” világháborúban való cinkosságával és felelősségével, amely elől menekülve mindig meg lehet teremteni a „kellemes angol vidék” kulturális mítoszáat a maga „természetességében”.

A múlt otthonos, közeli és barátságos mivoltának a tizennyolcadik századdal való összekötése azonban – akárcsak a tájkertészet – éppen annak a lehetőségét teremti meg, hogy természetesnek érződjön az, ami kulturális diszkurzus eredménye. Eleanor mondata épp arról tanúskodik, amiről Jan Assmann kulturálisemlékezet-fogalma és Benedict Anderson elképzelt közössége, azaz hogy a múlt részben a jelenből visszatekintő interpretációs gesztus eredménye, illetve hogy a nemzet (ez esetben az angolság) maga is „kulturális termék (*artifact*)” (Anderson 19), de mindkettő arra irányul, hogy akár a múltat, akár a nemzet-séget mint közösséget otthonosként, lakhatóként, barátságosként hozza létre, a mindennapiság és a magától értetődőség látszatát keltve. Azt viszont, hogy az „angol” természetesség (vagy az angolság természete) mennyire nem magától értetődő, ennek a szövegrésznek egy jelzős szerkezete is jelzi az angol eredetiben. A szárított rózsaleveleket tartalmazó kerek porcelánedény, amely mellé Eleanor a legnagyobb természetességgel fekteti le az egyik legikonikusabb angol használati tárgyat, az esernyőt, ugyanis „china bowl”, azaz „kerek kína-tál”. A „china” mint „porcelán” jelentésű, nyilvánvalóan az anyag eredetihelyét jelző szó jelentésátvitellel került az angolba részben a porcelánt mint anyagot, részben a porcelánedényeket általában jelentve, elveszítve a nagy kezdőbetűt is, ami az angol népnevek jellemzője, egy mindennapi anyag és tárgy jelölőjévé vált az angolban. A nyelv éppen úgy teszi köznévvé, önmaga részévé az idegen nevet, mint amilyen természetes, hogy egymás mellé kerül a két tárgy, az esernyő és a mély porcelántál – és amilyen „természetes”, hogy az angol birodalom gyarmatként vagy félgymarként kezel bizonyos területeket. Ezek az „otthonos” tárgyak, legyenek berendezési tárgyak (akárcsak a *Flushban*), földrajzi területek vagy a múlt, bár a természetesség látszatát keltik, valójában kulturális konstrukciók, melyek létrejöttének módjában – akár csak egy porcelántáléban is – felsejlik az az erőszaktól sem mentes hatalmi diszkurzus, amely „China”-t „china”-vá változtatja. A gyarmatbirodalom termékeire is kiterjedő vágyak révén a tárgyak bekerültek Angliába, s ekként otthonossá és mindennapivá váltak, ami azonban nem jelenti azt, hogy ne hordoznák magukon annak a koloniális hatalmi diszkurzusnak a nyomát, amelyben maga a vágy is a tárgyat otthonossá tevő diszkurzus eredője és egyúttal terméke is. Egyet lehet érteni Joanna de Groot érvelésével, miszerint a gyarmatok és az „anyaország” mindennapi létmódja

közötti kapcsolatok láthatatlanok voltak, vagy éppen aktívan el is titkolták az összefüggéseket, az egzotikus képzetek rendíthetetlen jelenléte a mindennapi fogyasztási helyszíneken azonban épp hogy megerősítette a gyarmati összefüggést, miközben a gyarmati elnyomás kegyetlen aspektusait festői és kellemes formákká alakította át. (190)

*Az években* sem Eleanor, sem a narrátor nem reflektál arra, hogy a békés angol vidék milyen módon és mértékben részese a birodalmiságnak, illetve ami megjelenik, az éppen a két szféra, az ártatlan (és ekként unalmas) angol vidék és a kalandokat rejtő birodalmi találkozások ellentétére épül: „[d]e Anglia csalódást kelt, gondolta Eleanor; kicsi; csinoska; nem érzett semmiféle vonzalmat szülőföldje iránt – semmit az égvilágon” (*Years* 173). Eleanor gondolatfutama mintha csak Esty „zsugorodó szigetét” vetítené előre, azzal a különbséggel, hogy Eleanor ebben az 1911-be helyezett epizódban még úgy érzi, a sziget nem zárult rá, és része lehet a világ felfedezésében, ami azonban az ő esetében mindig gyarmati találkozásokat jelent. És közben azt sem veszi észre, hogy a csalódást keltő csinoska kis sziget otthonos világának milyen magától értetődő része nemcsak a porcelántál az ebédlőben, hanem a gyarmati szolgálatból hazatérő és az itthon szolgálatot ellátó köztisztviselők generációinak egész sora. Itt Witteringben saját testvérét, az Angliában praktizáló ügyvéd Morrisset egy idősebb generációba tartozó, valamikor Indiában szolgálatot teljesítő ismerősnek nézi, Morris fia pedig felnőttként egy afrikai farmot fog vezetni.

*Az évek* witteringi epizódja ezeket a térbeli és kulturális találkozásokat és összefolyásokat nem problematizálja azon túl, hogy ironikus kontrasztokat állít fel, mint ahogy az angol vidék is csak kétszer jelenik meg a cselekményben, miközben pedig az időjárás-közjátékoknak állandó „szereplője” mint olyan valami, ami természetes módon veszi körül a metropoliszt, akárcsak maga az időjárás (amit metonimikusan Eleanor esernyője is jelöl, egyben utalva a szöveg közjátékaira). A *Felvonások között* viszont mintha éppen arra vállalkozna, hogy *Az évek* közjátékainak (avagy „felvonások közöttjeinek”) szinte láthatatlan, a cselekményben alig megjelenő szereplőjét, az angol vidéket is felvegye azon kulturális angolságikonoknak a sorába, amelyeknek a kritikai felnyitásáról valamilyen módon mindegyik harmincas évekbeli nagy Woolf-szöveg szól. Az én olvasatomban a *Felvonások között* – *Az évek* klubba és nappaliba helyezett narratíváinak problematizálása után – arra reflektál explicit módon, hogy látszólagos természetessége, ártatlansága ellenére a vidéki Anglia és

vele együtt az egész angol kultúrtörténet a tizenharmadik századik visszamenőleg miként foglaltatik benne abban a hatalmi és gyarmati diszkurzusban, amelytől a britséget és az angolságot egymástól elválasztani szándékozó beszédmód úgy akarja mentesíteni az angol vidéket, hogy egyfajta bukolikus, idilli, „természetes” Árkádia-képet vetít rá, többek között a *pageant* (avagy a „döcögős” szekérszínház) műfaja révén, melyet viszont ironikus módon éppen a *birodalom* napján játszanak el.

## Táj és történelem

A cselekmény azzal kezdődik, hogy a birodalomnap ünnepséget megelőző este a vidéki kastélyban beszélget egy kisebb társaság, részben a család, részben már az ünnepségre érkező vendégek: „Nyári este volt, és beszélgettek, a kertre néző nyitott ablakok mellett a nagy szobában, az emésztőgödörrel” (*Between 5*).<sup>206</sup> A *Felvonások között* első mondata egy rendkívül békés és hétköznapi nyugalmat árasztó, a helyzetet és a szereplőket bizonyos mértékig társadalmilag is elhelyező képpel indítja a szöveget, melynek a szerkezete egy külső szemlélő tárgyilagos állítását sugallja, hiszen a narrátor nem helyezkedik bele egyetlen szereplő nézőpontjába sem, a jellegzetes woolfi szabad függő beszédnek nincs nyoma. Két nagyon rövid, ténymeghatározó, tómondatnál alig hosszabb mellérendelt tagmondat követi egymást, melyek közül az egyik csak egy jelzővel, a második pedig helyhatározóval és a beszélgetés „tárgyával” egészül ki. A helyhatározó nem is szervesen épül be a tagmondatba, mintha csak lényegtelen közbevetés lenne, kiegészítő információ, amit akár adottnak is gondolhat az olvasó (nagy szoba, kert), majd ezt a beékelt helyhatározót, amely a két tagmondattal együtt idilli helyet és időt sugall, követi a beszélgetés hangulatához egyáltalán nem illő téma: az emésztőgödör, a mondat végére elhelyezett csattanóként, amely azonnal megtöri a mondat diszkurzív felületét. Kissé affektálva meg is jegyzi rögtön az egyik vendég felesége, Mrs. Haines: „Micsoda beszédtema egy ilyen estén!” (*Between 5*)

Mrs. Haines megjegyzése azonban a *Felvonások között* egészére is érthető, ugyanis a szöveg egyrészt a vidéki, idilli nyugalom, béke, premodern bukolika képét

<sup>206</sup> A mondat fordításában próbáltam megőrizni az angol nyitó mondat stilisztikai regiszterét, szerkezetét és szórendjét („It was a summer’s night and they were talking, in the big room with the windows open to the garden, about the cesspool”), mert úgy gondolom, Woolfnál – akár csak Austennél –, mint a *Flush* és *Az évek* elemzésében is láttuk, az első mondatnak kiemelt jelentősége van.



mutatja fel, ahol a kastélyban élők megnyitják saját területet a „falusiaknak”, hierarchiamentes, demokratikus társadalom érzetét keltve (vagy inkább szimulálva), másrészt azonban a szöveg ennek az idillnek az „emésztőgödőről” szól, arról, amiről nem illik beszélni, ami a felszín mögött és alatt van, s amit maga ez a felszín kitermel magából. A nyitó mondat meghökkentő beszéd tárgya – mint ahogy a nyitó mondat is a maga egyszerű szerkezetével és a szerkezetet szétrobbantó szemantikájával – azért is kulcsa lehet a szöveg olvasatának, mert Mrs. Haines tiltakozása ellenére a finom társaság csak nem hagyja abba az emésztőgödőről való beszélgetést. Mrs. Hainesnek egy kis időre sikerül ugyan más irányba terelni a beszédet, de amit ő mond, abban is van olyan elem, amely konkrétan is, de metaforikusan is rezonál az *emésztőgödörre* és annak az ősi történelemmel való összefüggésére. Mrs. Haines arról beszél, hogy mitől *félt* és mitől nem félt gyermekkorában, illetve családja *ősi* lieskeardi eredetéről, amit az ottani *temető* bizonyít, illetve egy madár is szóba kerül, amelyet először csalogánynak vélnek, majd úgy gondolják, nem lehet az, inkább egy nappali madár, amelyik a napközben megevett (még meg nem emésztett) *férgekről*, *csigákról* és homokszemcsékről álmodva jóllakottan kotyog (*Between 5*).

Ez a gondolatfutam ugyan a nem kellően kifinomult beszéd témáról való elterelésnek tűnik, elvont szinten azonban mind a római útra építendő emésztőgödör, mind pedig Mrs. Haines kitérője értelmezhető allegorikus utalásként is arra, hogy miképpen küzdünk meg félelmeinkkel, miképpen tartjuk életben az ősök eltemetett, de nyomot hagyó emlékét, és miképpen lehet mindezt megemészteni, akár (kulturális) emlékként is. Így aztán nem is meglepő, hogy a szövegben ezt követően minden átmenet nélkül ismét az emésztőgödör (avagy derítő) kerül szóba, ekkor már megnevezve a beszélőt, a karosszékében ülő (és *Az évek* Pargiter ezredesét megidéző) Mr. Oliver nyugalmazott indiai köztisztviselőt is, aki ezt mondja:

az emésztőgödörnek kiválasztott hely, ha jól hallotta, a római úton van. Repülőről, mondta, még mindig lehet látni, az egyértelmű sebhelyeket, az ősi brit törzsek nyomát, a rómaiakét, az Erzsébet-kori nemesi kúriáét és az ekéét, amikor művelés alá vették a hegyoldalt, hogy a napóleoni háborúk idején búzát termesszenek. (*Between 5*)

A szöveg indító trópusa, az emésztőgödör ekként ikonikus és ironikus kontrasztban vetíti egymásra több történelmi korszakot, azon belül pedig hangsúlyosan

két birodalom civilizatorikus vállalkozásait: a birodalmi expanziót is jelképező római – de persze nem csak római – utakat, és a civilizáció ürülékét, üledékét eltüntetni hivatott, a modernitásra jellemző kulturális higiéné jegyében tervezett emésztőgödröt. A szövegben azonban – az üledékek eltüntetése (azaz *derítése*) helyett – az üledék felkavarása, *felderítése* történik: csepegetve, potyogtatva, néha szinte az eredetihez képest felismerhetetlenül átváltozott, de az eredeti alakját is magán hordozó lenyomatként. Ilyen lenyomat maga a táj is, amely – az idilli, „ártatlan”, „érintetlen” természet mítoszának képével ellentétben – magán hordozza az írottságot, a történelem általi beírottságot, a történelem különböző rétegei által ejtett sebeket. A sebek szó szerint a természetben, a „testen” jelennek meg, és ha ezt a természetbe látszólag harmonikusan illeszkedő bukolikus vidéki tájat az angolság metaforikus testének fogjuk fel (amit az angolságnak a vidéki természetességgel való asszociációs viszonya lehetővé tesz), akkor a Mr. Oliver által felsorolt, palimpszesztszerűen egymásra rakódó, mindennapi szemszögből nem is látható, fel sem tűnő, de egy külső, felső, kissé távolabb nézőpontból (repülőgépről avagy egy külső szemlélőéből) azonnal észlelhetővé váló sebeket az angol (vagy angliai) történelmi narratíva által ejtett sebeknek lehet tekinteni.

A szövegnek erre a nyitó trópusára a regény legihletettebb és legújabb értelmezői sem figyeltek fel eddig. Angeliki Spiropoulou *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin* című, a történelem és történetírás mint diszkurzus szempontjából igen releváns 2010-es monográfiájában csak két elemét emeli ki a szöveg történetiségének:

a *Felvonások közöttben* a múlt nem kronologikusan jelenik meg, hanem retrospektív módon, és legalább két egymásnak ellentmondó formában: egyrészt őseredeti időként, amely maradványként létezik, s ugyanakkor diszharmóniában áll a jelen pillanattal; másrészt pedig a falusi előadás révén, amelyben az angol történelem különféle epizódjait játsszák el, ekként vezetve be a szövegbe a historicitást. (141)

Véleményem szerint azonban a szövegben mind az őseredeti időt,<sup>207</sup> amely a Lucy Swithin által olvasott könyvben, a „A történelem áttekintésében” jelenik meg, mind a szekérszínházi előadást megelőzi a historicitásnak a nyitó képben található metaforája, mely egyben igen hatékony módon egyúttal problematizálja is a historicitást és a történetírást.

A történelmi korszakok tájban felfedezhető nyomainak egymásra rakódó rétegeit többféleképpen is lehet értelmezni, ez az ambivalencia azonban beleillik a szöveg megsokszorozott perspektívájába. Ha az idézetben felsorolt történelmi rétegek egymásutánosságát tekintjük, akkor a történelmi korok és események értékelésének a perspektivikussága merül fel. Az „angol” történelem szemszögéből ugyanis az ősi brit törzsek a modern angolok ősei közé tartoznak, miközben a rómaiak külső hódító birodalomnak számítanak; az Erzsébet-kori kúria szerepe „belülről” ismét a nemzetépítésé, miközben a napóleoni háborúk alatti búzatermesztés a külső ellenség elleni védekezés része. A négy réteg tehát egyik olvasatban angol szempontból ellentétes történelmi narratívákat hoz elő. Egy másik, a történelmi rétegek egymásmellettsége, minősítés nélküli egymásra rakódása révén a szöveg által sugallt értelmezésben azonban nincs különbség aközött, hogy a sebet *mely* korszak és melyik birodalom vagy népcsoport ejtette a földön, a tájon, a természetben. Ebből a szemszögből nézve mindegyik – még ha látszólag békésnek tűnik is – az erőszakra épül, nemcsak a római birodalom vagy Napóleon császársága. Az ősi brit (vagy briton) törzsek éppúgy tekinthetők hódítóknak is, mint a később angolszász törzsek által leigázott, walesi vagy cornwalli keltáknak (mint Mrs. Haines teszi, aki épp cornwalli kelta őseit emlegeti). És hasonlóképp, az Erzsébet-kori nemesi kúria egyrészt a modern angol történelem mitikus kezdőpontja, a reneszánsz és a humanizmus építészeti megtestesítője, de egyúttal a gyarmati hódítások első fázisát is jelzi, amely az angol történelmi narratíva szempontjából részben „nyilvánvalóan” a nagyság és a dicsőség narratívája, viszont éppen a *Felvonások között* keletkezésének az idején kezd egyre inkább nemcsak megkopni ennek a narratívának a fénye, hanem a gyarmatbirodalom és a valamikor vele járó világuralom is egyre jobban csökken.

<sup>207</sup> Furcsa módon Patrick Parrinder, aki teljességgel idilli és nosztalgikus Anglia- és angolszászöveggként olvassa a *Felvonások közöttet*, egyedül ennek az őseredeti időnek – és a vele összefüggő ősmocsárnak – a természetszimbolikájában fedez fel disszonáns vonásokat, mondván, hogy annak leírása „távol áll a megnyugtató hatástól; épp ellenkezőleg, mélységesen felkavaró, és ellenáll az ősi erdő bármiféle kellemes vagy idealizált ábrázolásának” (313). Ha el is tekintünk attól az előfeltevéstől, hogy az ősmocsár, amelynek leírása valóban szerepel a regényben, a legkevésbé sem szokott az ábrázolásokban otthonos biztonságot sugallni, Parrinderrel ellentétben úgy gondolom, hogy a regényben megjelenő történetiség *mindegyik* eleme ellenáll az idealizált ábrázolásnak.

Nem Woolf az első vagy az egyetlen, aki szövegében nem tesz különbséget aközött, hogy melyik birodalom indul hódító útjára, azaz nem *az* minősíti a hódítást, hogy *melyik* modern nemzet nemzeti narratívájának a szemszögéből beszél el a történetet. Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című, a – szimbolikus módon – a huszadik század első évében megjelenő kisregényében a birodalmi hódítások alaplogikáját tárja fel, részben ironikus ellenpontozások révén. Nála szintén megjelennek a rómaiak (*A sötétség* 11) és az Erzsébet-kori reneszánsz hódítói, de – akárcsak Woolf szövegében, elsősorban a rétegek semleges egymásra rakódása révén, valamint azáltal, hogy Conrad szövege sem tesz különbséget a különféle birodalmak között, mi több, a gyarmati hódítások mögött meghúzódó kizsákmányolás és elnyomás fedőtörténeteinek ironikus felfedésével éppen az angol hódítások természetét leplezi le:

És valóban, mi sem könnyebb az olyan ember számára, aki – így szokták mondani – hódolattal és szeretettel „követi a tenger hívását”, mint ahogy a Temze alsó folyásában a múlt nagy szellemeit idézze föl. [. . .] E folyó ismerte, szolgálta mindazokat a férfiakat, akikre a nemzet büszke, Sir Francis Drake-től Sir John Franklinig, valamennyi lovagot, rangosat és rang nélkülit – a tenger nagy kóbor lovagjait. [. . .] Ismerte a hajókat és a hajósokat. Deptfordból, Greenwichből, Erithből vitorláztak el – kalandorok és telepések; a király hajói meg a tőzsdések hajói; a kapitányok és az admirálisok, a keleti kereskedelem „csempészei és a Kelet-indiai Flotta megbízott „generálisai”. Aranyvadászok és a hírnév megszállottai mind e folyam hátán indultak útjukra, kezükben kard és gyakran fáklya, a szárazföld hatalmának küldöttei, a szent tűz egy-egy szikrájának hordozói. Hány eszme vitorlázott el e folyam árján egy ismeretlen világ rejtelméi felé?! ... Hajósok álmai, országok magjai, birodalmak csírái. (*A sötétség* 9–10)

Ez a szövegrészlet, mivel a mellérendelő felsorolásban elmosza a határokat az elvileg „nemes” szándékkal útra kelők és az eleve, bevallottan harácsolási vagy (ki)zsákmányolási céllal útra kelők között, illetve mivel túlzott, s ekként iróniába forduló pátosszal beszél ezekről a vállalkozásokról, Woolf *Felvonások közöttjének* relativizált történelmi palimpszesztjét készíti elő, illetve a Woolf-szöveg intertextusának tekinthető. Woolfnál a tájba vésett történelmi narratívák – Conradhoz

hasonlóan – kivétel nélkül a birodalom és a birodalmi hatalomba kódolt erőszak kérdését vetik fel azáltal, hogy a hódításközpontú birodalomra épülő korszakok – a hódító és a meghódítottak hovatarozásától függetlenül – évezredek elteltével is egyértelműen látható sebeket hagynak a „természetben”, a föld testén. A történelemnek és a történetírásnak ez a problematizálása tökéletesen beleillik abba a modellbe, amelynek alapján Angeliki Spiropoulou jellemzi Woolf történelemszemléletét:

Woolf múltábrázolását, amelyből következtetni lehet „történetfilozófiájára”, bizonyos visszatérő kérdések jellemzik, melyek a történeti idő természetére és ahhoz kapcsolódóan a haladásra és a történelmi kauzalitásra vonatkoznak. Woolf minduntalan azt kérdezte, hogy van-e fejlődés a történelemben, hogy felfedezhető-e valami szilárd, közös és állandó az emberi élet és a korok során. Benjaminhoz hasonlóan ő is megkérdőjelezte az események és a korok közötti okozati kapcsolatot, amelyet az emberiség és az egyének történetéhez való hagyományosan lineáris közelítés feltételez. Mi több, mint azt már sokan elmondták, Woolf megkérdőjelezte a bevett történeti metodológiát is, és azon volt, hogy két értelemben is meg legyen határozva a történelem tárgya: mint a történelem alanya és mint a történettudományi reprezentáció tárgya. (Spiropoulou 17)

Nem mindegyik Woolf-kritikus veszi azonban észre Woolf történelemszemléletében általában vagy konkrétan a *Felvonások közöttben* a történelem vagy a történetírás újragondolásának a gesztusát. Patrick Parrinder ebből a szempontból alapvető monográfiájában (*Nation and the Novel*) „elhiszi” a szöveg látszólagos ártatlanságát, és meglehetősen szentimentálisan értelmezi a regényt, mondván, hogy „utolsó regényében Woolf békét köt a történetírással (309). Parrinder megerősíti egy másik kritikus véleményét, mely szerint a regény arról tanúskodik, Woolf milyen „mélyen és kétségbeesetten szerette Angliát” (310). De Parrinder még ezen is túlmegy egy lépéssel, amikor azt állítja, „a repülőgépről megpillantott táj, az évente ismétlődő székérszínház (melyet a falusiak adnak elő, de a helyi földbirtokosok néznek) és az emésztőgödör építése mind egy irányba mutat: az angol történelem progresszív elméletének irányába” (310).

Az én olvasatomban azonban ezen megállapítások mindegyike megkérdőjelezhető. Az már önmagában problematikusnak tűnik, hogy valaki Woolfot

reflektálatlanul rávetíti egy regény világára, és abból von le következtetést Woolf hazaszeretetését illetően, de Parrinder kissé kifinomultabbnak ható megállapításait is igen nehéz alátámasztani. Woolf szövegei valóban minduntalan megkérdőjelezték a nagy emberek nagy tetteire, de elsősorban háborúkra épülő történetírás narratíváit, melyeket ő sok szempontból lényegtelennek vagy irrelevánsnak tartott, mint a *Saját szoba* egyik leghíresebb passzusa is mutatja:

Így a tizennyolcadik század végére olyan változás állt elő, melyet, *ha újraírnám a történelmet*, sokkal részletesebben *írnék le*, és sokkal jelentősebbnek *tartanék*, mint a keresztes hadjáratokat vagy a rózsák háborúját. A középosztálybeli nő írni kezdett. (92 – a dőlt betűs saját fordítás<sup>208</sup>)

Ez a szövegrészlet egyértelműen relativizálja a „nagy” történelmi eseményeket, a szöveg teleológiája pedig abba az irányba halad, hogy e helyett a történelmi narratíva helyett a már emlegetett „névtelenek” életét kellene megírni, azokét, akiknek az élete láthatatlanul eltűnik a történelem nagy tettei (vagy aktusai, a „felvonások”) között. A *Felvonások között*, mint a színelőadás elemzésekor látni fogjuk, részben ugyanezzel a logikával és teleológiával működik, hiszen bár a nagy (irodalom)történelmi korszakokat idézi meg, ezt szubverzív módon teszi, a „névteleneket” helyezve a középpontba. A *Felvonások között*ben viszont – Parrinder állításával ellentétben és részben elmozdulva a *Saját szoba* fenti passzusától, amelyben a háborúk pusztán csak kevésbé *lényegesnek* tűnnek a történetírásban elfoglalt helyükhöz és súlyukhoz képest – a nyitó kép ennél tovább is megy a háborúk újraértelmezésében, hiszen az évezredekig megmaradó és látható seb, heg, varrat mint metafora egyértelműen minősíti a háborút, mégpedig ez esetben a háború „céljától” függetlenül. Ez pedig visszhangozza a *Három adomány* pozícióját is, ahol a szöveg egyértelműen állást foglal a háborúval kapcsolatban – a pacifizmus szellemében.

<sup>208</sup> Angolul: „Thus, towards the end of the eighteenth century a change came about which, if I were rewriting history, I should describe more fully and think of greater importance than the Crusades or the War of the Roses. The middle-class woman began to write” (*Room* 84); a megjelölt fordítás azokon a helyeken, amelyeket újr fordítottam: „ha történész lennék, [...] kellene leírnom, [...] kellene tartanom” (92). Fontosnak tartom, hogy az eredetiben szereplő „újírás” szó szerepeljen a fordításban, s azt is, hogy a Woolf alteregójának tekinthető narrátor még feltételes módban se helyezkedjen bele a történész szerepébe, hiszen jól ismert Woolfnak a történetírással szembeni szkepticizmusa. A másik két változtatást pedig a mondat logikája sugallja: véleményem szerint a többjelentésű „should” segédigének az egyszerű feltételes módja illik bele az esszé szövegekörnyezetébe.

De mint ahogy a *Saját szoba* háborúra vonatkozó gondolatát továbbviszi a *Felvonások között*, úgy a *Három adományét* is. Utóbbi ugyanis, még ha igen szigorú feltételekhez (a Kívülállók Társaságának a szinte utópisztikus létrehozásához) kötve is, de elképzelhetőnek tartja – ahogy a szöveg fogalmaz –, „hogyan megvédjük a kultúra és a szellem szabadságát” (*Három* 163), és ha ez sikerül, akkor ez akár garanciája is lehet a háború megakadályozásának. A *Felvonások között* mintha még ennél az utópisztikus megoldásnál is, melynek megvalósítása szinte eleve lehetetlen, pesszimistábban látná „a kultúrában és a szellem szabadságában” rejlő ellenállási lehetőségeket. A *Felvonások közöttben* a szekérszínházi előadás mintha éppen azt a kérdést tenné fel, hogy mennyire lehet független a művészet a kultúra hatalmi (és többnyire domináns) diszkurzusaitól, illetve hogy a művészeti alkotás mennyire tudja megszólítani a közönséget, és ez a közönség mennyire képes a látottak értelmezésére.

Ezt a problémafelvetést azonban megelőzi (és a választ megelőlegezi) a szöveg nyitó képe, a római útra épülő emésztőgödör, amelyet én sokszoros metaforaként értelmezek. Az emésztőgödör ugyanis egyrészt egyértelműen civilizációs eredmény (akárcsak a rómaiak útjai és vízvezetékei), hiszen kétségtelen a szerepe abban, hogy tiszta legyen az ivóvíz, hogy megakadályozzuk a járványokat. Másrészt viszont talán nem is keletkezne annyi „szenny” a civilizatorikus „haladás” nélkül. Miközben tehát a római útra – illetve az arra rakódó többi hegrétegre – építendő emésztőgödör arra hivatott, hogy eltüntesse („derítse”) a szennyet, inkább felszínre hozza és láthatóvá teszi mindazt a szennyleakódást, amely a több évezredre visszamenő civilizatorikus haladás, a birodalmi terjeszkedések, a háborúk eredményeképp következett. Azaz a dolgokat eltüntetni hivatott „derítő” sokkal inkább felszínre hoz, „felderít” (ezt a nyelvi ambivalenciát az angol „cesspool” nem tartalmazza, de az emésztőgödör magyar szinonímája kiválóan kifejezi a woolfi szöveg indító metaforájának egyik lehetséges értelmezését), hiszen a palimpszesztszerűen lerakódott történelmi (háborús) hegeket lezárni hivatott, azokat láthatatlanná tevő rétegeként éppen hogy felszínre hozza azok lényegét.

Az emésztőgödör (vagy derítő) ekként éppen úgy működik, mint a „kísérteties” freudi fogalma, mely magában foglalja az „unheimlich” ambivalenciáját, azaz egyszerre jelenti a „heimlich”-et és az „unheimlich”-et (Freud 67) – akárcsak a „derítő”; ezen túl Freud szerint „kísérteties mindaz, ami titok, tehát rejtettnek kellett volna maradnia, mégis föltárult” (67), majd az első két jelentéselemet egymásra „eresztve” azt a következtetést vonja le, hogy „a kísérteties [*unheimlich*] az az

otthonos, meghitt [*heimlich–heimisch*], amely az elfojtás után tér vissza” („A kísérteties” 77). Az szöveg elején az emésztögödör terve által „kísértetiesen” láthatóvá tett történelmi hegek, melyek az „ártatlan” természet testébe íródtak bele, egyúttal traumák lenyomataként is értelmezhetők, ami persze szintén összefügghet a kísérteties fogalmával és működési mechanizmusával. Az sem véletlen ugyanis, hogy ezek a hegek, sebhelyek (traumák nyomai) éppen a birodalomnapi ünnepségen kerülnek szóba, ugyanis a birodalomnapi ünnepséget – bár elvileg győzelmet és nemzeti nagyságot ünnepel – akár traumák kiváltotta ismétléskényszerként is fel lehet fogni.

Mivel a birodalomnapi ünnepségek érdekes – de egyúttal szimbolikus – módon csak a brit birodalom nagyságát és csúcspontját még mai napig is jelző viktoriánus kor után, azaz Viktória királynő halálát követően intézményesültek, akár kétféle traumából eredő ismétléskényszerként is fel lehet őket fogni: a *gyarmatbirodalom* okozta sebek, traumák és tudattalan szorongások, félelmek miatti, de ugyanakkor a gyarmatbirodalom látható *hanyatlása* miatti pszichikai zavarokból eredő ismétléskényszerként is.<sup>209</sup> A birodalomnapi rítusnak – mint minden rítusnak, assmanni értelemben is – az a funkciója, hogy megerősítse – még hozzá változatlan formában – a múlt ránk hagyományozott kulturális emlékezetét, s ezzel a kulturális egység, az együvé tartozás képzetét is. Ilyen értelemben a rítusoknak nagyon fontos szerepük van az andersoni elképzelt közösségek létrehozásában, hiszen – és itt a pszichoanalitikus ismétléskényszer összeér az andersoni kultúraértelmezéssel – ezeknek a minél nagyobb számú ismétléseknek a révén jönnek létre azok a képzetek, amelyek alapján egy-egy közösség elképzeli magát, s melyek egyúttal pszichikai fedőtörténetekként is szolgálnak, melyek egyszerre próbálják újrajátszani a traumát (és ezáltal oldani a pszichikai görcsöket), és ezzel egyidejűleg elfedni is azt.

<sup>209</sup> A birodalomnapi ünnepségeket Viktória királynő születésnapján rendezték, azaz május 24-én. 1902 vagy 1904 körülre teszik a kialakulását, hivatalos ünneppé pedig 1916-ban vált (az ír köztársaságiak „húsvéti felkelésének” évében), és a második világháború utáni évekig – a gyarmatbirodalom széthullásáig – volt szokásban. Woolf szövege nem nevezi meg explicit módon, hogy mit is ünnepelnek, mi több, nem is májusi időpontot ad meg, hanem júniusit, azonban a szöveg mindegyik elemzője birodalomnapi ünnepséggént értelmezi. Én is úgy gondolom, hogy ez releváns értelmezési keret, mert az ünnepségek megrendezése és az, amit a résztvevők elvárnak tőle, amire számíthatnak, egyértelműen a birodalmi napi ünnepségek rituáléját idézi meg (a brit lobogó felvonása és gyülekezés a zászló körül); másrészt pedig azt sem szabad elfelejteni, hogy éppen Viktória királynő utódja, VII. Edward vezette be a jó időhöz alkalmazkodó „uralkodói” születésnapot, azaz azt, hogy a konkrét születésnaptól eltekintve minden angol uralkodó születésnapja júniusban legyen. A *Felvonások között* idején a „királyi” születésnapot tehát már júniusban tartották (mint ahogy az áprilisban született II. Erzsébet születésnapját is júniusban ünneplik). A júniusi és a májusi „ünnepek” egybefolyása a szövegben még meg is erősíti ezeknek az ünnepeknek az önkényes, mesterkélt mivoltát, miközben pedig egyszerre idézi meg és írja át a „falusi ünnepek” hangulatát és hagyományát.



Az évente megismételt birodalomnapi ünnepséget lehet efféle el- és felfedő, a társadalmi tudattalan pszichikai görcseit, sebeit, hegeit oldó rítus gyanánt értelmezni, mely egyúttal megerősíti, s ekként vissza is írja a rítusokban résztvevőket, azt elfogadókat abba az elképzelt közösségbe, amely magukat a traumákat okozta, hiszen a rítusok újrjátsszák – mégghozzá változatlan formában – a traumatizáló múltnak a kulturális emlékezetét, mely – visszatérve Freudhoz – talán legjobb lett volna, ha rejtve, fedve marad. De mint a nyitó metafora mutatja, a repülőgépről – ami újabb kétélű civilizációs újítás<sup>210</sup> – láthatóvá vált, palimpszesztként egymásra rakódó rétegek és az arra ráépítendő emésztőgödör felfedi és más, új, külső, fenti szemszögből láttatja a történelmet mint narratívát – a tájból kitörölhetetlen sebként, hegként, varratként (*scar*). Mindennek – az egyenes állításokat közvetítő, de megtörő első mondat, Mrs. Haines elterelő, de mégis „ugyanarról” beszélő kitérője, de főleg a történelmi palimpszesztnek sebként az idilli tájba való vésettsége – alapján meg lehet állapítani, hogy a *Felvonások között* szövege olyan módon indul az első oldalon, hogy egyszerre hozza létre az öltésmentes felszín látszatát (szép nyári este, amikor csak kellemes dolgokról beszélnek a vidéki kúriában), illetve töri is meg, szinte brutálisan heterogén képek, metaforák bevezetésével ezt a sima, öltésmentes felszínt.

A szöveg a későbbiekben is fenntartja ezt a beszédmódot, melynek része a szekérszínház is, de a kerettörténetnek is van több olyan eleme, amely ezt a kettősséget erősíti. Pointz Hall nincs ugyan benne az útikönyvekben, mert „túlágosan otthonos” (*Between 7*), azonban ez az *otthonos* (avagy freudi „*heimlich*”) ház is mélyen gyökerezik a történelemben annak ellenére, hogy az Oliver-család csak körülbelül egy évszázada vásárolta meg (*Between 7*) – azaz Viktória királynő trónra kerülésével nagyjából egy időben –, és úgy tűnik, „nem álltak kapcsolatban a Waringekkel, az Elveyekkel, a Manneringekkel vagy a Burnetekkel; a régi családokkal, melyek mind egymás között házasodtak, halálukban pedig egymással összefonódva feküdtek, akár a borostyángyökerek, a templomkert fala alatt” (*Between 7*). Ezek a(z örökzöld borostyán)gyökerek azonban behatolnak a házba is: a fölépcsőtől nem messze egy üvegtárlóban ott van egy óra, amelyik megmentette egy

<sup>210</sup> Woolf a *Felvonások között*-tel egy időben írta befejezetlenül maradt önéletrajzát, amelyben szintén fel-felbukkan a berepülő bombázók képe: „A háború kezd válságosra fordulni; minden éjszaka németek repülnek be Anglia fölé; naponta közelebb e házhoz” (1940. június 8-i bejegyzés); „Tegnap (1940. augusztus 18-án) öt német vadászgép olyan közel húzott el a Monks House felett, hogy súrolták a kapu melletti fát. De ma még élek” („Vázlat” 69; 97). Az előző fejezetben tárgyalt különbségek ellenére ezen a retorikai ponton összeérnek Woolf ekkor írt szövegei és Orwell esszéje, „Az oroszán és az egyszarvú”, hiszen utóbbi ezzel a mondattal kezdődik: „Miközben írok, gépeikkel roppant intelligens emberek köröznek felettem, hogy elpusztítsanak” („Az oroszán” 155).

régi komornyik életét Waterloonál, felfogva a férfinak szánt puszkagolyót (*Between* 7). A sebek, hegek tehát nemcsak kint látszanak, a tájba vésődve, hanem a házon belül is, és részét képezik az „otthonos” – és hangsúlyosan az angol vidéki tájba, az „igazi” angolság *locus*ába helyezett – ház történeti narratívájának. Csakis egyetérteni lehet Kathy Mezeivel, aki azt írja, hogy

A huszadik század első felének regényírói számára a ház és az otthon intim módon összekapcsolódott az angolsággal és a kulturális emlékezettel, olykor szatirikus módon, mint Hetton Abbeyben Evelyn Waugh az *Egy marék por*ában, az *Utolsó látogatás*ban viszont nosztalgikusan; részben kritikusan, mint a *Szellem a házban* című regényben, ahol Forster rémülten szemléli a középosztálybeli nyárspolgár felemelkedését, akár ambivalensen, mint Woolf Pointz Hallja esetében a *Felvonások között*ben. [. . .] Ezekre az otthonokra, mint Baldry Courtra<sup>211</sup> és Pointz Hallra vagy a Pargiter család házára, Abercorn Terrace-re Londonban *Az években* (1937) ambivalensen tekintett West és Woolf, mivel ezek a házak továbbéltetik a konzervatív értékeket, hátráltatják az új generációt, s emellett a nők elfecsérelt életének a visszatérő jelölői. (154)

A *Felvonások között* Pointz Halljának mint háznak és otthonnak az ábrázolásában talán már a Mezei által említett ambivalencia sincs meg: mint az első mondat elemzésekor láttuk, bár a szöveg valóban úgy tesz, mintha a „nagy ház” mítoszának szövegszerű, diszkurzív újratereztetésére törekedne, az öltésmentes idillt akarná létrehozni, azonban az első adandó alkalommal meg is törí ezt az idillt. Ha van ambivalencia a szövegben, akkor az éppen annak a szubverzióknak az ambivalenciája, amelyik létrehoz egy diszkurzust, de csak azért, hogy alá is ássa a benne rejlő nosztalgiát.

Ugyanígy működik a szövegben nemcsak a ház, hanem az azt körülvevő „kert”, pontosabban inkább park mint tér és bizonyos cselekményelemek színhelye is. A falusi ünnepség napjának délelőttjén a dadusok sétálni viszik a gyerekeket, és a kis George, Mr. Oliver unokája, belefeledkezik egy virág szirmainak látványába és illatába (*Between* 9–10). A Gillian Beer által írt jegyzet (*Between* 130) felhívja a figyelmet arra, miképpen függ össze ennek a jelenetnek leírása a regénnyel szinte egy

<sup>211</sup> Rebecca West *Return of the Soldier* című, első világháborús traumáról szóló regényének színhelye.

időben írt önéletrajzi szöveg, a „Vázlat a múlttól” egy szövegrészletével,<sup>212</sup> mely a teljességet, a mindenséget, a woolfi „lét pillanatát” sugallja, és annak az átélését jelenti.<sup>213</sup> Nehéz ugyan megállapítani, hogy melyik részletet írta Woolf előbb, de az kétségtelen, hogy a virág mindkét szövegben a teljesség megélését jelenti:

Halovány sárga színben ragyogott [a virág], bíborréteg alatt sápadt láng; fénnel töltötte meg a szeme mögötti üreget. Az egész belső sötétség hatalmas teremmé vált, levélillatú, földillatú, sárga fényű teremmé. És a virág mögött ott állt a fa; a fű, a virág és a fa teljes egészet alkottak. Letérdelve ásott, majd kezébe vette a teljes virágot. (*Between* 9–10)

Ebbe a szinte transzcendes pillanatba robban (és rondít) bele egy először azonosíthatatlan hang és jelenség, széttörve a pillanat varázsát:

üvöltés és forró lehelet és egy durva, szürke hajcsomó omlott be George és a virág közé. Felugrott, félelmében megtántorodott, és egy szörnyű, hegyes fejű, szem nélküli szörnyet látott maga felé közeledni, amely a lábát használta mozgásra, karját pedig lóbálta.

– Jó reggelt, uram – dörögte egy üresen kongó hang egy papírcsőr alól. (*Between* 10)

A papírcsőr pedig nem mást takar, mint a nagyapát, Mr. Olivert, a volt indiai köztisztviselőt, aki ezen a délelőttön ily módon akar játszani unokájával, majd amikor a gyerek ijedtében megszólalni sem tud, felfedi kilétét, és csalódottan állapítja meg, hogy „nem jött be ez a kis játék az újságpapírral. A fiú anyámasszony katonája” (*Between* 10). A mondat utolsó szava angolul: „cry-baby”, amit Tandori „bögőmasinának” fordított, ami jó megoldás, az „anyámasszony katonája” azonban mozgásba hozza azt az asszociációs mezőt, amely ebben a jelenetben is jellemzi Mr. Olivert, és amely *Az évek* Pargiter ezredesének itteni megfelelőjévé teszi. Mr. Oliver ugyanis nemcsak fiúunokáját akarja bevonni a kellően maskulin játékba, amelyben

<sup>212</sup> „Néztem a bejárati ajtó előtti virágágyat; „ez a mindenség,” gondoltam. Egy szétnyílt levelű növényt néztem, és hirtelen nyilvánvaló volt, hogy maga a növény a Föld része, hogy egy gyűrű fogja körbe azt, ami a virág, és hogy az az igazi virág: részben a Föld, részben virág.” (Woolf, „Vázlat” 35)

<sup>213</sup> A „Vázlat a múlttól” valójában három ilyen emlékre épül retorikailag, melyek mindegyike vagy virággal, vagy gyümölcessel függ össze, és szinte eksztatikus élményt jelent. Ennek elemzését ld. Séllei, „Virginia Woolf és az önéletírás (lehetetlensége)” és *Tükröm, tükröm* 57–67.

sokszorososan is férfiként szólíttatik meg: szó szerint is „uramként”, de úgy is, hogy a nagypapa azt várja el a kisfiútól, hogy ne ijedjen meg a „szörnyektől”, vagy legalábbis – akárcsak a dadus, aki köszönésre biztatja a kővé meredt kisfiút – ismerje fel az újságpapírból formált ijesztő csőr mögött a nagyapját.

Az adott pillanatban az a „legtermészetesebb” reakciója, hogy legalább – a kisfiúhoz hasonlóan – a virágok közt boldogan ugrándozó kutyán, egy afgán agáron próbálja ki hatalmát és férfiasságának erejét: „– Lábhoz! – üvöltött az öregember, mintha egy hadsereget vezényelt volna. A dadusok szemében nagyon hatásos volt, hogy egy ilyen korú öregfiú még mindig így tudott üvölni, és egy ilyen vad állatot engedelmességre tudott kényszeríteni” (*Between* 10), majd úgy képes magára találni, hogy elkezdi olvasni az újságot (amelyből az ijesztő papírcsört hajtogatta magának): „– Monsieur Daladier<sup>214</sup> –, olvasta, miután megtalálta helyét a rovatban – sikeresen rögzítette a frank árfolyamát” (11). Indiai múltja, az *afgán* agáron<sup>215</sup> végrehajtott „bosszú” (ha már a kisfiút nem tudja bevonni az általa irányított hatalmi játékba), és az, hogy ebben a helyzetben is hadseregpáncsnokként viselkedik, illetve Daladiernek a pénzügyek feletti sikeres kontrolljával azonosul, a nagyapát egyértelműen behelyezi a koloniális, háborús, katonai hatalmi kontextusba és diszkurzusba. Látszik, hogy ez a kis „incidens” (a szót a szöveg is használja) az unokájával nagyon mélyen érinti az öreget, és „bögőmasina” unokáját saját bevallatlan kudarcaként éli meg, hiszen látszik, hogy a kisfiú nem lesz „katona”, nem az ő férfias és hatalmi hierarchiakon alapuló identitásstruktúráját fogja követni.

A kisfiú tehát „anyámasszony katonája”, ami magába sűríti azt az egész kontextust, amelyet ez a ház körüli parkban játszódó jelenet takar, hiszen a szövegben igen erős ellentét van az öreg Mr. Oliver és menyé (a gyerek *anyja*) között, és az öreg Mr. Oliver fel is hánytorgatja menyének, Isának, hogy az milyen rosszul neveli a gyereket (*Between* 14). A kerti „incidenst” követő jelentben kettejük szimbolikus konfliktusa bontakozik ki. Az afgán agár kíséretében Mr. Oliver bemegy a könyvtárszobába, ahol, elolvassván a újságot, elszundikál. A kutya

<sup>214</sup> A francia miniszterelnök a második világháború kitörésének idején. Tandori itt nem egyszerűen túlstilizálja a szöveget, hanem egyenesen félrefordítja a mondatot: „M. Daladier – olvasta, megtalálván maga helyét a hasáiban – sikerrel járt a frank leértékelése során...” (Felvonások 15). Angolul: „M. Daladier,” he read finding his place in the column, „has been successful in pegging down the franc. . . .” (11).

<sup>215</sup> A kutya eredete megidézi az angolok háborúba is torkolló perzsiai jelenlétét, az első és a második afgán háborút, amelynek oka az oroszok területszerzésre irányuló törekvéseivel való rivalizálás, tétje pedig az ázsiai (elsősorban indiai) területek feletti ellenőrzés volt.

orra a mancsán, összekuporodva – úgy nézett ki, mint egy kőkutya, egy keresztes lovag kutyája, aki még a másvilágon is őrzi gazdája álmát. De a gazda nem halt meg, csak álmodott; kábán, és mintha csak egy megkopott tükörben, meglátta magát, fiatalon, harci sisakban, vízesésnél. De nincs víz<sup>216</sup>; és hegyek, szürke anyag egymásra rakottan; a homokban bordacsontok halomban; egy féregette ökör a napsütésben; a szikla árnyékában pedig vademberek; az ő kezében fegyver. (*Between* 13)

A szövegrészlet – akárcsak a nyitó képben a történelem rétegei és az emésztőgödör – a tájba, a természetbe vési a hódító történelmi narratíva folyamatát és eredményét: a T.S. Eliot-i, halált hozó „puszta ország” földjét idézi, miközben az elioti mítosszal – és egyetemes mítoszalkotó tendenciával – ellentétben Woolf nagyon is konkrét történelmi–kulturális keretbe helyezi az ő puszta országát. A szobába belépve Isa azt kérdezi: „– Zavarok?” (más fordításban: „Félbeszakítok valamit?” [„Am I interrupting?”]), mire apósa így szól magában: „Persze, hogy zavar – tönkreteszi a fiatalságot és Indiát”, pedig „[s]ok öregembernek nem volt mása, csak a saját Indiája – az öregembereknek a klubokban, az öregembereknek a Jermyn Streetből nyíló utcák szobáiban” (*Between* 13).

Isa tehát – legalábbis az apósa szemszögéből – azt a nőiességet testesíti meg, amely mintha meg akarná állítani a maskulin történelmi narratívákat, a fiúgyermekből pedig „gyávát” nevel (*Between* 14). Isa azonban tudatában van ennek, és ő maga ellenáll ennek a konstrukciónak: „utálta a háziasságot, a birtoklást, az anyaiságot” (14). Isa keresi önmaga narratíváját és identitását, de nem találja azt sem a könyvekben, sem – mint apósa – a fegyverekben.<sup>217</sup> „Milyen gyógyírt nyújtott a kor – harminckilenc, az évszázadnak ez az időszaka – az ő számára a könyvekben?” (*Between* 14). Paradox módon ugyanabban akarja megtalálni a helyét, mint az apósa: az újságban („az ő generációja számára az újság jelentette a könyvet” [*Between* 15]), mintha az évszázados kulturális narratívákhoz képest, amelyekre való utalásokban a szöveg eleje is bővelkedik,<sup>218</sup> nemcsak a szekérszínház, Isának másképpen, a mindig változó helyzetre reagálva kellene létrehoznia saját szubjektumát. Ő nem úgy nyitja ki az újságot, mint apósa, hogy tudja, milyen típusú hírt keres, mi az, amitől otthon fogja

<sup>216</sup> Gillian Beer jegyzete: utalás T.S. Eliot *Pusztá országára* (*Between* 132).

<sup>217</sup> „Book-shy she was, like the rest of her generation; and gun-shy too” (*Between* 14).

<sup>218</sup> Byront idézik, idézetek szerzőjét, forrását kérdezik egymástól, verseket, mondókákat mormolnak, könyvcímeket sorolnak.

érezni magát a világban (mint a Daladier-ről szóló hír, hogy rögzítette a frank árfolyamát), és mihelyt megtalálta, helyreáll például az unoka sírása miatt felborult világrend.

Természetesen Isa sem tud szabadulni a meglévő mentális és kulturális sémáktól. Amikor kezébe veszi az újságot, valami megragadja a figyelmét, és lelkesedéssel olvassa, rávetítve eddigi olvasmányaiából levont következtetéseit:

„Egy zöld farkú ló ...”, ami fantasztikus volt. Majd hogy „a Whitehall őrsége...”, ami romantikus volt; aztán ahogy épültek egymásra a szavak, ezt olvasta: „A katonák azt mondták a lánynak, hogy a lónak zöld farka van; a lány aztán rájött, hogy csak közönséges ló. És felrángatták a laktanyába, rádobták az ágyra. Akkor ez egyik katona lerángatta róla a ruhája egy részét, ő pedig sikított, és arcon vágta a katonát...”. (*Between* 15)

Az Isa által olvasott hír – mint Gillian Beer írja – azon túl, hogy megtörtént esetet idéz meg, különleges kapcsolatban áll a *Felvonások között* genezisével, mert egy nappal azután jelent meg, hogy Woolf először feljegyezte naplójában a „Pointz Hall” tervét (Beer xxii). A két esemény időbeli egybeesését véletlennek is lehet tekinteni, nyilvánvaló azonban, hogy az újsághír szervesen illeszkedik a *Felvonások között* téma- és metaforarendszerébe, hiszen a lányt megerőszakoló katonák nem akárhol álltak őrséget, hanem Anglia politikai irányítóközpontjának szimbolikus helyén, a Whitehallon (ahol a minisztériumok találhatóak, és abból nyílik a miniszterelnöki rezidencia utcája is), így az eset túlmutat önmagán, a hatalmi és erőszakstruktúrák lényegére mutat rá – arra, ahogy az öreg Mr. Oliver katonai-maszkulin narratívája megnyilvánul.

A szövegrészletben ezen túl az is érdekes, ahogy Isa – az apósával csak részben ellentétben – az olvasás kezdetekor az első szavakat szinte klisészerű keretben értelmezi, reflektálva azokra az elemekre, amelyek előhívják eddigi olvasási tapasztalatait, és otthonosságot teremtenek számára a szövegben (ami hasonló ahhoz, ahogy Mr. Oliver is olvassa a Daladier pénzügyi sikeréről szóló hírt). Isa azonban nem találja magát ebben a történetben, számára nem nyújt otthonosságot ez a hír, nem tudja megnyugtatóan rögzíteni – mint Daladier a frankot – az identitását. Otthonos a hír, amennyiben a szöveg nyitó képébe, az idilli, kellemes vidéki tájba kódolt erőszakot teszi más módon láthatóvá és „valóságossá” („Ez valóságos volt” [15]). Az

otthonos ugyanakkor nem biztonságos is egyben (mint a freudi „kísérteties”), de – a Woolf szövegeiben mindig maszkulinitással összefüggő *Times*ről lévén szó<sup>219</sup> – ez nem is lehetséges, a szöveg belső logikájából következően sem, hiszen ugyanebben az újságban találja meg magát Mr. Oliver, mi több, ez az az újság, amelyiket a fejére téve, belőle hegyes és ijesztő csórt formálva ijesztgeti „bögőmasina”, avagy „anyámasszony katonája” unokáját, amikor megszólal, és előugrik a fák mögül.

A *Felvonások közöttben* (akárcsak a *Három adományban*) a *Times* hírei a szó szerint húsba vágó,<sup>220</sup> napi szinten átélt történeti narratíva egyfajta közvetített, mediatizált megjelenítésének tekinthetők, így az öreg Mr. Oliver és Isa eltérő olvasási, értelmezési, otthonosság-keresési stratégiái mikroszinten előre vetítik azt is, ahogy a falusiak előadására, a „szekérszínházra” reagál majd a közönség. Míg azonban a regény kerete – a nyitó képben az emésztőgödör és az egymásra rakódó történelmi rétegek, a vidéki nemesi kúria, a kertben az öreg Mr. Oliver és unokája között lejátszódó jelenet – az angol kulturális mítoszokat inkább mint szemiotizált tárgyakat problematizálja, és ekként reflektál azokra, addig a szekérszínház, azaz a falusiak *pageantszerű* színelőadása azt a kérdést teszi fel a nézőközönségnek – és persze az olvasónak, értelmezőnek –, hogy egyrészt miképpen íródtak bele a domináns kulturális narratívák a kanonizált irodalomtörténetbe és történelembe és fordítva, azaz miképpen írják a kanonizált irodalmi szövegek a domináns (kultur)történetet; másrészt hogy ezek a szövegek miképpen írják diszkurzusként a szubjektumot; harmadrészt pedig azt, hogy miképpen lehet szubverzív beszédmódokat létrehozni úgy, hogy – mint Isa előfeltevéseket tükröző első reakciói mutatják – nem lehet teljesen új, a meglévő diszkurzusokon kívüli szubjektumpozíciót létrehozni.

#### A szekérszínház és közönsége

A *Felvonások között* középponti eleme a birodalomnap ünnepség – minden ekörül forog. Mint a fentiekből látszik, a „falusiak” színelőadása, azaz a *pageant*,

<sup>219</sup> Ld. például: *Mrs. Dalloway*, ahol a férfiak (egyikük a konzervatív politikus Mr. Dalloway) segítenek Lady Brutonnak olvasói levelet írni a *Times*ba; de a *Times* a nyitott olvasási, értelmezési lehetőségeket lezáró, mindentudó dologként jelenik meg a „Folt a falon és az „An Unwritten Novel” (*Complete* 112–21) című kispórái szövegekben is (v.ö. Séllei: „The Snail and the *Times*”).

<sup>220</sup> A *Három adomány* egyik visszatérő képe a spanyol polgárháború rettenetét – megcsonkolt testeket és lerombolt házakat – ábrázoló fotók megjelenése az újságban. Woolf számára ezek a hírek és képek azért is fájdalmasak voltak, mert unokaöccse, Julian Bell (Woolf nővérének, Vanessa Bellnek az elsőszülött fia) a spanyol polgárháborúban esett el 1937-ben, huszonkilenc éves korában.

avagy a szekérszínház mint jelenség nagyon erős kulturális jelentéssel rendelkezik, ahogy a szekérszínháznak keretet adó birodalomnapi ünnepség is. Kultúrszemiotikai jelentésükhöz egyaránt hozzájárul a birodalom napjának mint évente ismétlődő közösségi rítusnak a Viktória királynő születésnapjához való kötődése, az intézményesülés ideje, magának a napnak a funkciója, illetve az is, *ahogyan* kialakult az ünnepségek rítusa, hiszen a rítusoknak az a funkciójuk, hogy rögzítsenek egyfajta közösségi önképet, mégpedig lehetőleg változatlan állapotban. Ugyanilyen fontos az is, hogy Woolf a harmincas évek egyik újkonzervatív műfaját, egy élőképeken alapuló, a középkorig visszanyúló műfajt használ a birodalomnapi ünnepség középponti eseményeként, hiszen – mint a többi fejezetben is érvelek – a műfajok mint diszkurzusok sem ártatlanok; a műfaji szabályok megszabják annak a határait, hogy az adott kereteken belül mi mondható el.

A szekérszínház ilyen szempontból kétélű műfaj, hiszen történetileg és már részletezett ideológiai implikációit tekintve (egy premodern, patriarchális világ erkölcsi, olykor valláserkölcsi értékeinek a megerősítése) akár az althusseri ideológiai államapparátus egyik korai működési formájának is lehet tekinteni, hiszen egyértelmű, varratmentes felszín létrehozására törekszik. Ha viszont az előadások formáját nézzük, az élőképekre épülő szerkezetet, amely eredetileg még azzal is párosult, hogy a nézőközönségnek minden újabb jelenet megtekintéséhez egy stációval arrébb kellett vonulnia, akkor azt látjuk, hogy ebbe a szerkezetbe bele van kódolva a töredezettség, bizonyos – akár brechtinek is tekinthető – elidegenítés, a posztstrukturalista szöveg szemlélet által varratoknak, öltéseknek, repedéseknek, hegeknek nevezett elem – mindaz, ami a *felvonások között* történik. Ezért is utalok a továbbiakban szekérszínházként a magyarra jóformán lefordíthatatlan *pageant* műfajára, mert ez megidézi a *pageant* előadására gyakran használt *szekérszínpadot* mint formát, annak szaggatottságát, töredezettségét, de ugyanakkor egyirányú, teleologikus haladását is. A woolfi szöveg színielőadása – a regénybe ágyazott *szekérszínház* – megőrzi ezeket a vonásokat: az élőképek epizodikusságát, a jelenetek közötti kapcsolatok hiányát, miközben pedig mégiscsak van egy teleologikus történet, amely Chaucer korától (vagy ha magát a formát is a történet részének tekintjük, akkor a tizenharmadik századtól) a szöveg jelenéig, az előadás eljátszásának pillanatáig tart, és ennek a záró pillanatnak a közönség is elkerülhetetlenül a részese lesz.

A szekérszínháznak tehát speciális kultúrszemiotikai jelentése van a szövegben, mint ahogy az előadás közben folyó „párbeszéd” másik elemének, a



közönségnek is. A közönség – mint szövegbeli konstrukció, a „szereplők” együttese – viszont a narrációs technika következtében jön létre. A *Felvonások közöttben* a tudatfolyamtechnika nyomokban fellelhető maradványainak és egy a francia *nouveau romant* megelőlegező, „tárgyát” nagyrészt kívülről szemlélő, szinte cselekmény nélküli narratív technikának először szinte zavarba ejtő elegyét találjuk, mely ráadásul a beékelt szekérszínházi előadás mellett is hihetetlen mennyiségű, idézetként is megjelenő intertextuális utalást is tartalmaz, részben reflektálva önmaga szövegszerúségére is. Nem véletlen, hogy egyes kritikusok azt állítják, „talán a *Felvonások között* az első posztmodern regény, de ugyanakkor posztmodern tragikomédia is” (McWhirter, „Novel” 808; ld. még: Caughie, *Virginia Woolf*). A szöveg – s ebből következően a szereplők is – töredékekből, részletekből, idézetekből tevődnek össze, és e mögött a szövegműködés mögött többféle okot és funkciót lehet felfedezni

A woolfi modernista nagyregények sokszoros nézőponttechnikájához hasonlóan a narrátor ebben a szövegben is állandóan váltogatja az elbeszélés fókuszát, de míg a „trilógiában” a belső monológok és a szabad függő beszéd következetes és huzamos fenntartásával a realista narráció külső teljességét a szubjektum belső világának teljességével helyettesíti (legalábbis azt a hatást kelti), addig ebben az esetben a nézőponttechnikához hasonlóan állandóan elmozduló, de a szereplők belső világát éppen csak felvillantó technika a szereplőket még fragmentáltabban jeleníti meg. Paradox módon a szöveg mégis sokkal kevésbé elszigetelt individuumokat helyez a középpontba, mint a nagymodernista regények, aminek nemcsak az az oka, hogy a cselekmény szintjén a szereplők alkotják a közönséget (avagy közösséget), hanem az is, hogy ugyanazon szövegek „írják” őket, reagálnak az egymás által idézett versekre, mondókákra, könyvcímekre. Van tehát egy őket „író” kulturális diszkurzus, amelyben többé-kevésbé mindannyian osztoznak, még akkor is, ha nem feltétlenül egyformán reagálnak, de ezek a „szövegek” (a szó legtágabb értelmében) mégis mindannyiuk szubjektivitásának elemei közé tartoznak. Ennek következtében a *Felvonások közöttben* sokkal jobban előtérbe kerülnek az identitás közösségi, interszubjektív elemei: a szubjektum itt sokkal hangsúlyosabban kulturális-közösségi konstrukció, a közösségi beszédmódok eredője, még ha lehetőségük van is arra, hogy ellenálljanak ennek a beírottságnak. Ez a kettősség (fragmentált, de közösségi szubjektum) a szövegben alkalmazott narrációtechnika következménye, hiszen a szereplők éppen ennek eredményeképp lesznek egyszerre töredezetebbek is, de

egyúttal annál explicitebb módon a közösségi diszkurzusok révén létrejövő konstrukciók is, ellentétben a húszas-harmincas évek fordulóján írt modernista nagyregények alapvetően individuális szubjektumaival.<sup>221</sup>

Itt Woolf mintha már feladná annak az illúzióját, hogy a tudatfolyamtechnika által egy másfajta, belső totalitással lehetne helyettesíteni a realizmus teljességérzetét, de nem törekszik arra sem, mint az *Években*, hogy – ha mégoly töredezetten is, de – társadalmi tablót fessen. Közösséget akar ugyan ábrázolni, hiszen mint láttuk, naplójában azt írja, el akarja vetni az „én”-t, és a „mi”-vel akarja helyettesíteni (*Diary* 5 135), azonban ennek a „mi”-nek (és persze a valamilyen szinten mégiscsak megmaradó „én”-eknek is) a legfőbb jellegzetességét a szöveg vége felé többször is ismétlődő – de a fordítás 185. oldaláról sajnálatosan kimaradt – kifejezés, a Shakespeare *Troilus és Cressidájából* vett idézet fejezi ki: „csak hulladék, csak morzsalék, csak törmelék” (*Felvonások* 162), illetve a vezérmotívummá váló „szétszóródtunk”. Ez utóbbi emblematicusan jelzi a szövegben létrejövő szubjektumkonstrukció paradoxonát, a fragmentáltságot és egyben a kulturális diszkurzusok részeként, az azok általi beírottság következtében létrejövő közösséget és közönséget, hiszen a kifejezés, amelynek a fordított, kiemelő szórendje is mintha a hangsúlyeltolódást, az új fókusz jelezné („Dispersed are we”), először az előadás szövegében, zenéjében jelenik meg, majd a közönség kapja fel a kifejezést, olykor nem is lehet tudni, hogy kinek a tudatát vagy szavát közvetíti a szöveg, csak ott libeg közöttük, felettük, bennük a szövegfoszlány, majd mintha „a” közönség mint csoport mormolná (paradox módon, önmaga szétszóródását, de közösen), végül az előadásban mindvégig jelen lévő, azt a recsegésével olykor megzavaró gramofon visszhangozza: „szétszóródtunk”.

De miből is áll össze ez a szétszóródott hulladék-morzsalék-törmelék-mi? Ismét a woolfi intenciót (és szerintem megvalósított célt) idézve: „A »mi« ... sokféle dologból áll ... mi: minden élet, minden művészet, mindenféle kóbor és elhagyott teremtmény – elkószáló, szeszélyes, de valahogy egységes egész – a jelenlegi lelkiállapot?” (*Diary* 5 135). A Miss La Trobe által írt és rendezett színelőadás ennek a sokféleségnek a funkcióját látja el: egyszerre népszerű és magasművészet, történelem és a történelem újraírása, élet, amennyiben a környékeliek szerepelnek benne, de az előadás során a közönség is egyre jobban bevonódik, illetve a közönség

<sup>221</sup> A *Hullámok* hat (hét) szereplője közötti határvonalak kevésbé határozottak: az ebben a szövegben létrejövő mikroközösség előre vetíti a harmincas évek szövegeinek „mi”-jét.

soraiban is mindenféle interakciók játszódhatnak le. Mindennek során jön létre a szöveg itt-és-mostja, egy igen karakteres és kritikus pillanat, 1939. júniusa, a második világháború előtti utolsó felhőtlen birodalomnapi ünnepség, amelyet ugyanakkor már megszakít – a felhőtlenség szó szerinti és metaforikus ellentétéként – egy nyári zápor is, de egy vadkacsaraj-alakban (azaz: támadókötelékben) elhúzó repülőgépra (*Between* 119) is.

A színielőadás megszólítja közönségét, akár az althusseri ideológiai megszólítás értelemben is – és ezt a megszólítást és megszólíttatást a szöveg performatív módon meg is jeleníti –, minek következtében jelentősen hozzájárul a közönség szubjektumpozíciójának kijelöléséhez és megalkotásához. Bár a jelentés első szintjén valószínűleg nem erre gondol a házigazda, Mr. Oliver profetikusan, s egyben a szövegértelmezés barthes-i értelmében jegyzi meg az előadás kezdete előtt: „A mi szerepünk – mondta Bartholomew –, hogy közönség legyünk. Márpedig az nagyon fontos szerep” (*Between* 37). Az előadás során valóban egyre fontosabb szerepe lesz a közönségnek, hiszen egyfolytában értelmezik, magukra vonatkoztatják a látottakat, hallottakat, miközben mindenkinek vannak saját elképzelései is arról, hogy mit fognak látni, vagy mit kellene látniuk egy ilyen alkalomkor. Hasonlóan a kerettörténetben újságot olvasó öreg Mr. Oliverhez és Isához, saját előfeltevéseikkel közelítenek az előadáshoz, a szekérszínház pedig vagy kibillenti őket a prekoncepciók bizonyosságából (mint a lány megerőszkolásáról szóló újsághír Isát<sup>222</sup>), és átértelmezésre készíti őket, vagy pedig ha nem azt kapják, amit vártak, akkor elzárkóznak még attól is, hogy egyáltalán foglalkozzanak a látottakkal. Egy dologra viszont nem ad Miss La Trobe színielőadása senkinek sem lehetőséget: arra, hogy – mint az öreg Mr. Oliver a Monsieur Daladier sikeres árfolyamrögzítéséről szóló hírben – megtalálják a „helyüket” a szekérszínház előadásának a szövegében.

A szöveg szubjektumalkotásában – és a szubjektumalkotás és a szekérszínház viszonyában – van még egy ambivalens elem. A szereplők közönségbeli szerepükben mutatják meg a szétszóródottság és az összetartozás paradoxonát, annak kényelmes és kényelmetlen mivoltában egyaránt, és maguk a szereplők is reflektálnak saját szerepükre. A „nagyon fontos szerepet” játszó közönség először közösségként viselkedik: „Gyülekezett a közönség. A zene hívta őket össze. [. . .] A zene

<sup>222</sup> Dowling szerint a hír nem rázza meg Isát (207), pedig azt, hogy a szövegben később is minduntalan, szinte tudattalanul, a freudi kísérteties működésének megfelelően felbukkannak ennek a hírnek a foszlányai, éppen akként lehet értelmezni, hogy Isa nem tudja maga mögött hagyni ezt a felkavaró esetet, amelyről az újságban olvasott.

megláttatja velünk a rejtettet, összeilleszti a töröttet. [. . .] A közönségbeliek odafordultak a másikhoz, és beszélgetni kezdtek” (*Between* 72–73). Ezek között az egységet, közösséget létrehozó mondatfoszlányok között azonban a szövegben ott rejlik a közönség–közösség ellenpontja is, az előző idézet második két mondatát megelőzve: „szétszóródva, összetörve, ide-oda, hívta őket a harang” (*Between* 73). Az gyülekezés, a közö(n/s)séggé válás pillanata tehát a szöveg több szintjén is magában rejti a szétszóródást, illetve a közösségeként létezés kényelmetlenségét is. Miközben az öreg Mr. Oliver (ne feledjük: a nyugállományú indiai közhivatalnok, aki lelke mélyén leginkább egy hadsereget szeretne vezényelni) úgy gondolja, hogy nekik együttesen mint közönségnek nagyon fontos szerep jutott, aközben fia, Giles Oliver egyenesen úgy érzi az előadás előtt, hogy „oda volt láncolva a sziklához, és kényszerítve, hogy passzívan szemléljen valami leírhatatlan borzalmat” (*Felvonások* 55); de a többiekben is megfogalmazódott valami kellemetlen érzés, csak enyhébb formában: „A közönség nem tudott mit tenni. [. . .] Testük is, lelkük is túl közel volt egymáséhoz, de nem elég közel. Nem vagyunk elég szabadok ahhoz – érezte mindegyik külön is –, hogy egymástól elkülönülve érezzünk vagy gondolkozzunk” (*Between* 41). Ezek az idézetek a szubjektum közösség általi írottóságának eltérő fokát jelzik: a teljes – ugyanakkor elviselhetetlen szenvedést jelentő – passzív kiszolgáltatottságtól és meghatározottságtól a kényszerű, intimitást nem jelentő közösségi-közönségi összetartozásig terjed a színelőadás általi megszólíttatásban rejlő lehetőség, és csak azon túl sejlik fel a szubjektumnak szabad (másoktól függetlenül érző és gondolkodó) ágensként cselekvési teret nyitó attitűd, jóformán lehetetlen, ugyanakkor vágyott helyzetként.

Magának a színelőadásnak a szövege az angol történelem bizonyos korszakait megidéző populáris és magasirodalmi írások és műfajok kollázsából áll össze, melyet egy már nevében is a kívülállást hangsúlyozó, a szemének vágása miatt pedig orosz vagy tatár származásúnak nézett, de „hölgy”-nek a legkevésbé sem tekinthető „idegen”, Miss La Trobe rendez, és szinte végtelen számú változatban szólítja meg a közönséget. A reakciókból nyilvánvaló, hogy a közönség tagjai közül számosan úgy ültek be az előadásra, hogy ugyanazt várták, mint amit az előző években, hiszen a valóságban is évente ismétlődő, intézményesített birodalomnapi ünnepségnek megvolt a maga rituáléja, melynek elengedhetetlen része volt a brit lobogó, a Union Jack előtti tisztelgés, illetve hazafias, a birodalmat éltető dalok éneklése. Ezen az ünnepségen azonban nyoma sincs a brit lobogónak, és bár az előadás szüzséje elvileg végigvezeti

a nézőt, ha mégoly töredezetten és kihagyásokkal is, az angol történelem nagy pillanatain egészen a jelenig (és ebből a szempontból hasonlatos Woolf „társadalmi” regényéhez, az *Évek*hez, mely szintén néhány, az 1880 és 1930 közötti időszakból kiválasztott évre épül és szintén a jelenben fejeződik be), ez a narratíva és a színrevitel mikéntje közel sem a birodalmi nagyságról szól, hanem éppenséggel görbe tükröt tart a nagy történelmi narratívának.

A Miss La Trobe által végrehajtott váltás igen jelentős ennek a közösségnek a szempontjából. Ismét fel kell idézni a szekérszínház közösségmegerősítő, az értékeket újra beíró szerepét, és azt, hogy ezek az előadások eléggé korlátozott eszközkészlettel dolgoztak és szűk gondolatkörben mozogtak, miközben egyértelmű ideologikummal rendelkeztek – ahogy a műfaj harmincas években felelevenített változatai is, aminek alapján Woolf utolsó regényét egyes kritikusok a történetírással való békekötésként értelmezték (ld. fent: Parrinder). Az azonban, hogy Woolf nem újra beírta, hanem újra- (vagy át-)írta a műfajt és a műfajban rejlő ideologikumot, ebben az elemben is megragadható, hiszen azzal, hogy Miss La Trobe előadása eltér a szokásos forgatókönyvtől, egyúttal az öltésmentes hagyományozás folyamatába szól bele. Woolf tisztában volt a rítusok jelentőségével és funkciójával. Melba Cuddy-Keane szerint

Woolf jól ismerte a klasszika-filológus tudós, Jane Harrison munkásságát [. . .]. Harrison az *Ancient Arts and Rituals* című munkájában azzal foglalkozik, hogy a dráma milyen összefüggésben van a rítusokkal, ami nyilvánvalóan releváns a *Felvonások között*ben. De ami még ennél is fontosabb, az Harrison különbségtétele a tisztán közösségi ősművészet [*Ur-art*] és az azt követő művészet között, melynek vezetője van. („Politics” 274)

Cuddy-Keane utóbbi megjegyzése a *Felvonások között*nek arra a vonására hívja fel a figyelmet, hogy a szövegben, ebben a modern kori falusi színelőadásban mintha tisztán közösségi ősművészetet akarnának létrehozni, azonban annak inkább csak a szimulációját lehet már megvalósítani, a „művész”-rendező, Miss La Trobe vezetésével. A rítusnak mint az előadás mögött meghúzódó formának azonban sok olyan jellegzetessége van, amelyek a szöveg kulturális értelmezésének további rétegeit nyitják fel. Jan Assmann szerint a rítusnak az az egyik legfontosabb eleme, hogy tudást közvetít, a múlt tudását, „a tudáshoz pedig nincs más hozzáférés, mint

előadásának szabályozott formáin keresztül. Az *ismétlés* itt nem probléma, hanem strukturális szükségszerűség. Ismétlés nélkül összeomlik a hagyományozás folyamata. Az *újítás* felejtést eredményezne” (Assmann 98). Nyilvánvaló, hogy a korai magaskultúrák kialakulására vonatkozó assmanni elméletből nem mindegyik elem alkalmazható a huszadik század közepének kulturális jelenségeire, azonban egyrészt maga a szekérszínház-hagyomány, a maga történeti beírottságával felveti annak a lehetőségét, hogy rítusként értelmezzük és problematizáljuk, másrészt pedig bizonyos megjegyzéseiben maga Assmann is kiterjeszti elmélete hatósugarát, amikor azt mondja:

A kultúra nem más, mint egy olyan tudásbiztosító komplexum, amely szimbolikus formákban – például mítoszokban, dalokban, táncokban, mondásokban, törvényekben, szent szövegekben, képekben, díszítményekben, étkezésekben, utakban, vagy akár, mint az ausztráloknál, egész tájegységekben – tárgyiasul. A kulturális emlékek az emlékezés olyan formáiban keringenek, amelyek eredetileg ünnepek megüléséhez és rítusok megtartásához kötődtek. [. . .] A rítus – lényegéből fakadóan – lehetőleg módosíthatatlanul reprodukál egy kiszabott rendet. [. . .] Pontosan az a kényszer biztosítja a *rituális koherenciát*, és pontosan ezt a kényszert vetik el a társadalmak a *textuális koherenciába* való átmenettel. (Assmann 89)

S hogy némileg „kísérteties” módon további elméleti asszociációs mezőket is megnyisson, Assmann hozzát teszi, hogy „[a] kulturális értelem rituálisan alátámasztott körforgása kapcsán már-már »ismétléskényszerről« beszélhetünk” (89).

Woolf szövegében azok, akik a közönség soraiból az előző évek hasonló ünnepeinek rituális, szinte változtatásmentes, vagy legalábbis a központi szimbólumokat változatlanul megerősítő megismétlését várják, ennek a logikának az alapján a rituális koherenciába kódolt hagyományőrzést tartják a kulturális emlékezet egyetlen releváns formájának, mely – visszautalva a szöveg elején megjelenő emésztőgödör és a palimpszesztszerű történelmi rétegek pszichés működésére – nemcsak közösségmegerősítőként, hanem traumák fedőtörténeteként is kényszeresen ismétli ezeket a történeteket. Ők – Assmann fogalmát használva – a „liturgia” mellett teszik le voksukat, szemben a „hermeneutikával” (Assmann 17–18). Velük szemben Miss La Trobe színielőadása már önmagában is szövegértelmezés, az angol

kultúrtörténet újragondolása, amely viszont a nézőközönséget próbálná rávenni arra, hogy maga is hermeneutikai munkába kezdjen. Mert hát igaza van az öreg Mr. Olivernek (mintha csak Barthes-tal szólna): a közönségnek nagyon fontos szerepe van egy ilyen darabnak az értelmezésében – vagy akár magában a darabban is (Woolf szövegében mindenképpen).

Azért is nagy a tétje a darab (és a *Felvonások között*) értelmezésének, mert ebben az esetben egy több évszázadra visszamenő kultúrtörténettel mint múlttal szembesül a „közönség” (legyen az akár a szövegbeli szereplő, akár a szöveg értelmezője), márpedig „[a] múlt nem magától támad, hanem kulturális konstrukció és reprodukció eredményeként születik. [. . .] a múlt társadalmi rekonstrukciója mindig csoporthoz kötött folytonossági fikció”, mondja Assmann Halbwachsra támaszkodva, mely az emlékezés képzelt alakzatainak és a tevőleges kulturális gyakorlatnak az eredményeképp jön létre (Assmann 88–89). Ha ezt az elméleti keretet vesszük alapul, akkor a *Felvonások között* (melynek már a címe is megtöri a „folytonossági fikciót”) a maga sokszoros fragmentáltságában azt a kérdést teszi fel, hogy az a rítusszerűen ismétlődő folytonossági fikció, amelyet a közönség egy része elvár (és amelyet ironikus módon a szövegben idillt és harmóniát felfedezni vélő kritikusok a *Felvonások között*nek is tulajdonítanak), milyen csoporthoz kötődik, és melyek azok a kulturális gyakorlatok, amelyek létrehozzák ezt a folytonosságot, mit takar ez a folytonosság, és meg lehet-e valahol törni.

A „tökéletes nyári délutánon” (*Between* 47) eljátszott darab ellenáll annak, hogy kellően lezárt határokkal rendelkező „alkotás” legyen. Azt sem lehet megállapítani, hogy mikor kezdődik („Ez már a darab, vagy nem?” [47] „Akkor ez már a darab. Vagy a prolóógus?” [48]). A Chaucer idejébe helyezett első megszólaló a kislányként megjelenő „Anglia”, aki elfelejti a szövegét és a szerepét. Angolul ez így hangzik: „She had forgotten her lines” (*Between* 48), azaz „elfelejti a sorait”, ami magyarul is gazdag és a szöveg szempontjából releváns asszociációsort nyit meg. Angolul pedig még inkább, például a cselekmény fonalát (*plotline*) is jelenti – akár annak a „folyamatossági fikciónak” a fonalát is, amelyet cselekménnyel, cselekvéssel, tevőlegesen hozunk létre kulturális gyakorlatok során. „Anglia” emlékezetében (s ekként „múltjában”) tehát már az első megszólaláskor zavar keletkezik, megtörik a múlt emlékezetének a folytonossága, pedig a birodalomnapi ünnepségek épp ezt

hivatottak megteremteni. Az indítás – legyen megrendezett vagy véletlen – a szerepek eljátszásának esetlegességéről, a kultúra mnemotechnikai (ön)zavarairól szól.<sup>223</sup>

A kiemelt szerepet játszó Anglia tehát nem emlékszik szerepére, a canterbury zarándokokat és a mezőn dolgozó béreseket egyaránt megtestesítő falusiak hangja pedig – szimbolikus módon – nem jut el a közönséghez, illetve a prológust több későn érkező is megzavarja székek húzogatóásával és helyük keresésével. Egyikük kérdése: „Miről van szó?” (*Between* 50) akár az egész szekérszínházra és az egész közönségre kiterjeszthető, ugyanis nemcsak a későn jövők vannak zavarban, és nemcsak az előadás elején nem érti a közönség, hogy miről is van szó, mert az előadás kizökkenti őket a megszokott beszédmódból, nem találják helyüket ebben a fiktív világban, minek következtében – ironikus módon – egyre jobban bevonódnak, és arra kényszerülnek, hogy újrapozicionálják magukat, vagy legalábbis meghatározzák saját ellenállási pontjaikat ezzel a formabontó előadással szemben. Paradox módon ez esetben ellenállást nem a domináns diszkurzussal szemben fejt ki a közönség, hanem éppen egy sokszoros átírással, egy szubverzív beszédmóddal szemben, melyben az angol történelem ugyan három „nagy” királynő alakjában jelenik meg, azonban nem azok történelmi nagyságát hangsúlyozva.

Az első nagy királynő és nagy korszak természetesen I. Erzsébet és kora. David McWhirter abban látja Woolf és T.S. Eliot Erzsébet-korhoz való vonzódásának az okát, hogy számukra

az Erzsébet-koriak nemcsak az utolsó premoderneket voltak, hanem az első moderneket is: azért fontosak, mert megtestesítik annak a kulturális ethosznak az utolsó maradványait, amely saját korukra visszahozhatatlanul elveszett; de az Erzsébet-koriak egyúttal annak a korszaknak a kezdetén éltek, amely a modernisták saját kulturális problémáit is okozza. (McWhirter, „Woolf” 247)

Én magam a korszaknak ebből a kettősségből inkább a modernitásra helyezném a hangsúlyt Woolf esetében (azaz abban a folyamatban, ahogy ő létrehozta saját maga számára az Erzsébet-kort mint múltat), hiszen az Erzsébet-kori reneszánszot megidéző szövegeiben mindig azt a kérdést teszi fel, amit a *Felvonások között* is, azaz hogy az Erzsébet-kor miképpen függ össze a jelennel. Nem véletlen,

<sup>223</sup> Dowling adottnak veszi ezt a zavart mint Miss La Trobe és a „falusiak” szakmai hiányosságainak következményét (207), fel sem merül benne, hogy ez a „zavar” akár az előadás részeként is értelmezhető.



hogy az *Orlando* is ebben a korban kezdődik, mint ahogy a *Saját szoba* egyik leghíresebb paraboláját, Judith Shakeaspeare-ét, William Shakespeare fiktív és szintén drámaírói babérokra törő lánytestvérét is ebbe a korba helyezi el. Márpedig a Judith Shakeaspeare-parabola olyan – Woolf korában és az ő számára is – égető kérdéseket feszeget, hogy miképpen és milyen helyet foglalhatnak el a nők az irodalomban.

Az Erzsébet-kornak a Woolf-szövegekbeli jelentőségét tekintve tehát joggal feltételezhetjük, hogy a szekérszínház e korba helyezett jelenete kulcsfontosságú a szöveg értelmezésében. Valóban az. A jelenetben – akárcsak „Anglia” a prológusban – maga Erzsébet is elfelejti a szerepét, és a szélben megbillent fejkével groteszk figurává válik, akivel ellentétben viszont a falu bolondja tökéletesen hozza a saját szerepét. Ő nem a *Lear király* bölcs bolondjának a szerepét ölti magára, hanem a királynő szoknyáját rángató bolondét, aki ekként félelmet ébreszt a nézőkben, és egyikük félig be is hunyja a szemét, hogy ne lássa, „ha a bolond csinálna – valami rémeset” (*Between* 54). A bolond ugyan eltűnik a színről egy időre, de mindvégig ott kísérti – ha úgy tetszik a történelmi-kulturális narratíva megtagadott és ijesztő másikkaként – az előadást (avagy a múltat mint emlékezetfolytonosságot létrehozó cselekvést, „aktust”, „felvonást”), mint ahogy maga a darab továbbra is „csinál – valami rémeset”, hiszen átvitt értelemben mindvégig a királynők szoknyáját ráncigálja.

Az Erzsébet-kort – egy évszázadnyi ugrással és egy szünet után – Anna és kora követi, akit először fel sem ismernek („És ő ki? Mit képvisel” [*Between* 75]). Nem véletlen, hogy nem ismerik fel, vagy legalábbis nem azt, amit mondani akar, hanem csak szépségét. Ő ugyanis az Ész korát akarná jelenteni, ugyanakkor azonban amellet, hogy nem ismerik fel, az általa elmondott történet sem a racionalitásról szól. Pontosabban csak egy bizonyos típusú racionalitásnak – a gyarmati kereskedelem racionalitásának – a sikereiről és eszközeiről, „a távoli bányákban izzadó vademberekről” (*Between* 75) van szó. Bár a Kereskedelem kérésére „a felfegyverzett harcos leengedi pajzsát” és „a pogány elhagyja istentelen áldozattól füstölő oltárát” (*Between* 75), a látszólag civilizatorikus gesztus (avagy a gyarmati kizsákmányolás fedőtörténete) is visszajára fordul az Anna-kori jelenetben. A jelenet helyszíne az austeni (és az Austent megidéző woolfi) fiktív világból jól ismert nappali, a „tevékenység” a „civilizált” teázás, a műfaj pedig az a drámatípus, a restaurációs vígjáték vagy „etikettvígjáték” (*comedy of manners*), amely igen szoros rokonságot tart Austen műfajával, az etikettregénnyel (*novel of manners*).

Ahogy Austen, úgy a restaurációs vígjáték is a shakespeare-i vígjáték leszármazottja abból a szempontból, hogy a „vígjátéki” cselekménynek mindig van egy vészjósoló, bármelyik ponton akár tragédiával is fenyegető forgatókönyve, melyet azonban számos ponton felülír a helyzetkomikum. A *Felvonások között* Anna-kori jelenetében a restaurációs vígjátéknak nincs ilyen *fedőtörténete*; a jelenet *nyelve* viszont stílusparódia és a *pastiche* egyik korai példája egyszerre, amelynek a maga cirkalmasságában éppen az a szerepe, mint az austeni etikettregény udvarias társalgásának, azaz hogy elterelje a figyelmet a „cselekmény” (ez esetben mint cselszövés<sup>224</sup>) lényegéről. Ebben a regénybe ékelt szekérszínház-jelenetben, a restaurációs komédia keserű paródájában az „ész” arra használják, hogy kiforgassanak örökségéből egy árván maradt fiatal lányt, Flavindát, mégpedig arra apellálva, aminek révén a kor a nőt meghatározta – az érzelmeire. Ebben a (woolfi) világban azonban semmi sem fekete vagy fehér. Látszólag elválík egymástól az Ész (önmagát is ironikusan leleplező) bemutatkozása és a restaurációs vígjáték cselekménye, a kettő azonban reflektál is egymásra. Flavinda ugyanis kis híján egy cselszövés áldozata lesz; öröksége viszont mélyen benne gyökerezik abban a másik cselszövésben (vagy cselekményben), amelyet elvileg az Ész vezet, de amelynek a mélyrétegeiről az angliai szalonok teázóasztalai mellett nem akarnak tudni. Flavinda vagyona ugyanis a gyarmati kereskedelem „racionalitásából” származik. Története, a szerelmi szál tehát hiába hangsúlyosan a privát szférában zajlik, ahol ő mint fiatal, tapasztalatlan nő a klasszikus áldozatszerepben jelenik meg; más szinten viszont, az örökölt vagyon révén, személy szerint ő is beleíródik a gyarmati találkozások történetébe. A tizennyolcadik században kialakuló, majd a viktoriánusok által oly kategorikusan elkülönített nyilvános és magánszférák elkerülhetetlenül összefonódnak és benne foglaltatnak egymásban, s ekként persze össze is omlik az elszeparált szférák viktoriánus mítosza és ideológiája, amelynek része a politikumtól mentes „tisza nő” is: haszonélvezőként ő is aktív részese a történetnek.

A közönséget azonban nem könnyű kibillenteni az ész, a ráció – és nem utolsó sorban az angolos „józan ész” (*common sense*<sup>225</sup>) – mítoszába vetett hitéből. Hiába leplezi le a jelenet a tizennyolcadik századi racionalitást, az öreg Mr. Bartholomew

<sup>224</sup> Angolul mind a cselekmény, mind a cselszövés: „plot”.

<sup>225</sup> A kifejezés mindkét szavának számtalan jelentése van külön-külön is, magyarul szinte számtalan konfigurációban össze lehet rakni úgy, hogy azok a lehetséges angol konnotációkat jelentsék. Ezek egyike a „közös értelem/érzék” – ami itt különösen releváns lehet, hiszen arról van szó, hogy a közösség (közönség) miben akar mint értelemben hinni.

Oliver, mintha a jelenet el sem hangzott volna – még ennek a darabrésznek a végén is észet követel: „Ész, a mindenit! Ész!” (*Between* 81), ami nem is meglepő: akárcsak az újsághírben, ő itt is megtalálja – vagy legalábbis megpróbálja kikövetelni, a kutyára való ráparancsoláshoz hasonló hadvezéri performatív beszédaktussal megteremteni – a „maga helyét”. De az öreg Mr. Oliver rendteremtő, a racionális rendezettségre, szabályokra épülő világregdet követelő parancsa egyre kevésbé hatékony. A közönség ugyanis – bár tiszteli a színelőadás konvencióit, és nem megy például a szabadtéri öltözők közelébe –, egyre jobban elveszíti a lába alól a talajt. Kimondva-kimondatlanul ott kísért a már elhangzott kérdés: „mi ez az egész?” A darab legelemibb szintű értelmezéséhez mind gyakrabban kell segítségül hívni a programot, az előre megírt „forgatókönyvet”: szükségük van a fogódzókra, melyek egyértelműen eligazítják őket a történelmi kronológiában, és mind zavartabban próbálják a megszokott fogalmakkal értelmezni a látottakat. Eközben mindegyiküket magával ragadja az egészében értelmezhetetlen előadás egy-egy foszlánya: „a nyelv fertőzete” (*Felvonások* 129), melynek igen hangsúlyos részét képezik a T. S. Eliot-i kulturális idézetek módszerére hasonlító átírások. Woolf szövegében azonban a kultúrának sokkal tágabb értelmezése jelenik meg: a *Felvonások között* nemcsak az elitirodalomra utaló allúziókkal és az újrakontextualizálás révén hozza létre a jelen által átalakított múltat (v.ö.: Eliot 63), hanem elvétett, elrontott, rosszul felidézett sorokkal, illetve népszerű darabokból vett zenés betétekkel, gyerekversekkel, a városi ószeresek és egyéb árusok kiáltásaival is. Ebben a szövegben „senki sem beszél egyetlen hangon. Senkinek a hangja nem ment’ a régi rezgésektől. Mindig is hallom a romlott mormogást, az arany és a fém csörrenését. Örült zene...” (*Between* 94)

A „régizörgések” nemcsak az előadás szövegét hatják át, hanem a szöveg (a Woolf-regény) mindegyik szereplőjét. Egyre jobban elmosódik a határ a színpad és a közönség között, a színpadon hallottak átcsúsznak a közönségbe, ott valamiféle asszociációs kapcsolattal átalakulnak, és előbb-utóbb ismét megjelennek a színpadon, vagy éppen a színpad egyik korábbi jelenete ismétlődik meg új kontextusban a közönség valamelyik tagjának a tudatában. Az előadás kezdetén Giles Oliver (Mr. Oliver fia, Isa férje) a színpadon elhangzó és az Erzsébet-kor hódításait dicsőítő dal ritmusára és dallamára a *Lear király* megőrülési jelenetének kezdő sorát motyogja maga elé öntudatlanul, aztán William Cowper egyik verséből egy megsebzett szarvasról szóló első személyű verssel azonosul, majd ugyanazt ismétli meg, mint amit a színpadon az Anglia szerepében a prologus „sorait” elfelejtő kislány, utána

pedig Erzsébet királynő is: csak azt tudja ismételtetni: „»én... én... én... «, elfelejtve a szavakat” (*Between* 53). Az „én” elveszti a fonalat, a sorokat, a szavakat, a kulturális forgatókönyvet, mert a sorok ellentmondanak egymásnak (győzedelmes hódítás és örület, avagy örület, mert győzedelmes hódítás), ugyanakkor nem létezik az „én” kikezdhetetlen magja, csakis mint a kulturális szövegek eredője jön létre.

Nem véletlen tehát, hogy többen is egyre kétségbeesettebben próbálnak ragaszkodni azokhoz a kulturális szövegdarabokhoz, amelyek legalábbis látszólag biztonságos kereteket nyújtanak az „én” számára. Ezen „régizségeknek” az üledéke az is, hogy „a jelenetek kiválasztása meghökkentette [a valamikor Indiában szolgáló Mayhew ezredet]. – Mi végre kihagyni a brit hadsereget? Miféle történelem az, hadsereg nélkül?”, felesége pedig el sem tudja képzelni, hogy az előadás *ne* hatalmas tömegjelenettel fejeződjön be a brit lobogó körül (*Felvonások* 136). Vele részben ellentétben eközben Mrs. Lynn Jones és Etty Springett az előadás hatására saját, személyes múltjukat kezdik megidézni, újraformálni, egyfajta alternatív történelmet írni, „a névtelenekét” (a nőkét). Ennek a történelemnek a fogalomrendszere nem a győzedelmes háborúból áll, hanem a nőiesség leghagyományosabb „tartozékaiból”, mint a krinolin, a viktoriánus korban hordott alsószoknyák tömege. Ezek a látszólag hagyományosan nőies darabok azonban nem a divatról való fecsegés tárgyaként szolgálnak, hanem a női test diszkurzív és materiális történetének az egyik első darabját jelzik: a kérdés nem az, hogy milyen csinosak voltak ezek a darabok, hanem hogy milyen higiénés feltételeket teremtettek a női testnek (*Between* 95). De hasonlóképp szóba kerül a mindennapi létezés feltételeinek változása, mégpedig a múlthoz viszonyítva, a több mint tíz fős<sup>226</sup> viktoriánus családok tükrében.

Miközben a közönség egyre inkább a „szétszóródtunk” állapotába kezd eljutni akár azért, mert nem tud azonosulni azzal, ahogy a szekérszínház megszólítja (mint Mayhew ezredes), akár azért, mert éppen hogy túlságosan is megszólítja a szekérszínház, amire vagy egyedi válaszokat adva próbálja megteremteni szubjektumát (mint Mrs. Jones), vagy pedig azért küzd, hogy az idézettömegben megmentse identitása maradékát (mint Giles Oliver), a szekérszínház rendezője, Miss La Trobe egyre inkább afféle bábmesterként kezd funkcionálni. Az általa működtetett gramofon kattogása tartja egyben az egyébként egyre jobban szétszóródó közönséget,

<sup>226</sup> A szöveg tizenegy fős családról beszél, amelyben a cselédekkel együtt a teljes létszám tizennyolc volt. Nem lehet véletlen egybeesés: Woolf családjának Leslie Stephen meghalt első feleségével (Minnie Thackeray) együtt tizenegy tagja volt, és a „Vázlat a múltból” a cselédekkel együtt tizenhét-tizennyolc főben határozza meg a háztartás teljes létszámát.

és az ő tekintetének hatására gyűlnek ismét össze és foglalják el helyüket „sietve, büntudattal” (*Between* 96) csak azért, hogy a harmadik korszakban a felemelt és rájuk mutató rendőrbotnak engedelmessé váljanak. A Viktória-korabeli jelenet végképp destabilizálja a nézők szubjektumpozícióját: az a Mrs. Lynn Jones például, aki az egyik pillanatban *A világitótorony*belihez hasonló nosztalgiával idézi fel szakállas, mindig olvasó apja és kötögető anyja emlékét (*Between* 103), maga is képtelen megmaradni a viktoriánus múlt zavartalan mítoszában, és kényelmetlenül érzi magát a felszínen – a felemelt rendőrbot hatalmi rendje által teremtett – öltésmentes viktoriánus jelenetben: „Nem is tudta miért, de valahogy érezte, hogy apja gúny tárgya lett most; és így vele ő is” (*Between* 98).

A szöveg nézőpontjainak összetettségére jellemző, hogy a hol kívülálló, hol valamelyik szereplő nézőpontjával azonosuló (és néha azok tudattartalmainak töredékeit közvetítő) és állandóan váltakozó narrátori pozíció következtében az ironia nem működik a szövegben – legalábbis a színelőadás nézői, mint Mrs. Jones idézett mondata is jelzi, nem egyszerűen nem értik az iróniát, de még azt sem tudják, hogy amit látnak, azt szó szerint vagy ironikusan kellene-e értelmezni –, hiszen megszűnt a mindenki által adottnak vett értelmezési keret. Megszaporodnak ez efféle felsóhajtások: „Milyen nehéz bármi következtetést is levonni!” (*Between* 98), és egyre többen panaszoznak, hogy ez az előadás nem szolgál egyértelmű tanulságokkal, s ennek a hiányát – a legegyszerűbb megoldást választva – arra fogják, hogy hiszen ez csak egy falusi előadás, azaz az egyértelmű következtetés hiányát a darab hibájaként fogják fel: „Azt szerette, ha úgy mehet el a színházból, hogy pontosan tudja, mit is akart jelenteni. De ez persze csak afféle falusi előadás volt ...” (*Between* 98).

A teljes zavarodottság viszont akkor következik be, amikor zárójelenetként a jelen következik, és az olyannyira áhított, patetikus zárójelenet helyett először Miss La Trobe tízpercnyi kísérletét tapasztalják meg a saját bőrükön. A színpad üres marad, a nézőknek viszont „[m]inden idegszáluk megfeszült. Ott ültek kiszolgáltatva” (*Between* 106) – mert egyik pillanatról a másikra megváltozik a néző és a nézett pozíciója, ezáltal még egyértelműbbé téve, hogy a közönséget is Miss La Trobe „rendezi” és rendezte mindvégig a darab során, ezáltal kényszerítve őket arra, hogy (újra)definiálják önmaguk pozícióját a darabban felsorakozott nagy történelmi és kulturális narratívák – és persze azok görbe tükörbeli – újírásának, s egyben széttördelésének fényében. A Mayhew házaspár még ekkor is reménykedik a számukra „otthonos” lezárással, és – mintha a *Három adomány* ikonikus és ironikus

„egyenruhás” képeit akarnák felsorakoztatni – egyre több intézményt próbálnak önmaguk és a szekérszínház közé állítani:

– Mért várákoztat meg bennünket? – kérdezte Mayhew ezredes ingerülten. – Nem is kell jelmezt ölteniük, ha a jelen következik.

Mrs. Mayhew egyetértett vele. Persze hacsak nem a Nagy Gyülekezettel fejezi be az előadást [a rendező]. Hadsereg, haditengerészet, a brit lobogó, és mögöttük talán – itt Mrs. Mayhew felvázolta magában, hogy ő hogy csinálta volna meg a maga színházát – az egyház. (*Between* 106)

Ehelyett a valóság tükrebe kell nézniük, amely túl erősnek bizonyul, még akkor is, ha nem szerepel benne a hadsereg – vagy éppen azért. Ebben a pillanatban csúcsosodik ki a szövegnek az a belső logikája, hogy a színelőadásra készülők, azt kommentáló néző-szereplők egy része is hozzájárul a kulturális hagyománynak és e hagyomány világos, többnyire kétosztatú fogalmak mentén elrendezett retorikájának szétírásához, amelynek pedig komoly ideológiai (mert rendszerfenntartó) töltete is van – vagy lenne. A hadsereg ugyanis valóban nem szerepel a színre vitt történeti – és publikus – narratívában, szerepel viszont a fikció szerint a napi hírekben, a tizennégy éves kislány katonák általi megerőszakolásának történetében, mely nemcsak a szöveg elején jelenik meg, amikor Isa elolvassa az újságot, hanem apró fragmentumként többször is visszatér, és kísérti a birodalomnapi ünnepséget. Ezt a napi hírt pedig egy másik – hasonlóképpen mindennapi kultusztárggyá vált, a szereplők által gyerekrímként emlegetett idézet kíséri vezérmotívumként, mely azonban nem a napi hír esetlegességével része a kulturális-történeti narratívának, hanem (kronologikusan is) mélyen ivódik bele a társadalmi tudattalanba. Gerald Manly Hopkins görög mitológiára visszavezethető – szintén egy nő megerőszakolásáról szóló – Philomela-verséről van szó, mely a kulturális szocializáció és hagyomány részeként jelenik meg a szövegben. Mayhew ezredes megjegyzése, miszerint nem lehet kihagyni a brit hadsereget a birodalomnapi megemlékezésből, ekként sokszoros ironikus kontrasztot alkot a nemi erőszakról szóló újsághírrrel, a Philomela-idézettel és a birodalomnapi ünnepség egészével.

Mayhew ezredes azonban nem reflektál különösebben a történések belső összefüggéseire és logikájára. Amikor úgy gondolják, az előadás nem rájuk vonatkozik, de biztosak benne, hogy „befejezésül hatalmas tömegjelenet következik a

brit lobogó körül”, addig az angolság más „otthonos” ikonjaiban próbálják magukat megtalálni: „Addig is itt van a táj látványa. Nézték a táj látványát” (*Felvonások* 136) – azét a tájét, amelyen éppen az évezredek során átvonuló hadseregek ejtettek sebeket, és hagytak a jelenben is látható hegeket. Azt a tájat nézik, amelynek „[l]átványa a maga módján megismételte, amit a dallam játszott” (*Between* 81). A táj tehát sokszoros reflexív felszín, mely nemcsak a szöveg nyitó képében játszik szerepet, hanem a szekérszínház előadása során is szinte szó szerint szereplővé válik, amire ugyanakkor a regény szereplői és különféle szövegdarabjai mindig rávetítenek valamit, akár az ártatlanság és érintetlenség kulturális mítoszát (amely beírottsága okán már maga sem lehet ártatlan), akár pedig – mint a dallam megismétlésével – a földművesek mindennapi életének narratíváját. Ilyen módon a természet éppen úgy működik, mint bármelyik szereplő: diszkurzusok írják, amelyeket maga is visszatükröz.

S hogy a darab efféle logikája még egyértelműbb legyen: zárásként megelevenedik a shakespeare-i színház metaforája, a természetnek tükröt tartó színház, csakhogy itt szedett-vedett koboldsereg vonul fel a színpadra repedt-törött tükrökkel, tükörcserepekkel és bádogdarabokkal, melyek – akárcsak a töredékesen megidézett kulturális örökség – könyörtelen és illúziómentes önfelismerésre akarják kényszeríteni a közönséget, akik még ekkor is legszívesebben elbújnak önnön tükörképük elől:

Magunk? De ez kegyetlen. Elkapni minket csak így, ahogy vagyunk, mielőtt időnk lenne egyáltalán megpróbálni, hogy... És, mi több, csak kiragadott részeinket... Ez az, ami olyan torzító és zavaró, torz és végsőkéig sportszerűtlen.

És bukdoztak és kukkoltak, villódtak és pimaszkodtak, fintorogtak és fittyet hánytak a tükrök, a tükrök, a tükrök. Mindent előmutattak, feltártak. A hátsó sorokban ülők fölálltak, lenne részük mulatságban. S visszaültek sebesen, ahogy képmás-töredékük pillanthatták... Micsoda borzadályos *megjelenés!* (*Felvonások* 158)<sup>227</sup>

<sup>227</sup> A szöveget kivételesen Tandori fordításában idézem, az utolsó szó kivételével, amit ő „show”-nak fordított (angol eredeti: „show-up” [109]).

Többszörös *mise-en-abyme* (darab a darabban a regényben) ez, hiszen a szöveg elemei között meglévő sokszoros diszkurzív tükröződés zárójelenete csakis a sokszoros kulturális reflexiót sugalló – és a shakespeare-i színjátszás-mint-tükör metaforát újraolvasó – eltört tükörcserepekbe néző és önmaga groteszk képét látó nézőközönség látványa lehet.

Mielőtt azoonban ha nem is a közönség, de az olvasó abba a hitbe ringatná magát, hogy Miss La Trobe és darabja (vagy a darabon belüli darabja) teljesen kívül áll azon a diszkurzuson, amelynek görbe tükröt tart, megszólal egy azonosíthatatlan hang a megafonon keresztül, és mindannyiuk cinkosságát, implikálódását, azaz a teljes kívülállás lehetetlenségét hangsúlyozza: „Legtöbbünk hazug. S mennyi a tolvaj. [...] A zsarnok, ne feledjétek, félig rabszolga” (*Felvonások* 161), amivel a hegeli allúzió túl azt a „konstitutív megkötöttséget” is megelőlegezi, mellyel Derrida szerint bármely oppozicionális politikai küzdelemnek számolnia kell: azaz „a már-mindig-is érintettségé[vel], bennefoglaltságá[val] abban a törvényben, melyet megkísérel aláásni vagy kibillenteni” (Grosz, „Ontológia” 274). Ebből a perspektívából nézve viszont a szöveg kultúraspecifikusan meghatározható textuális politikummal rendelkezik, amelynek fényében nehéz elfogadni azokat az állításokat, melyek szerint a birodalomnapi népünnepély és maga a *Felvonások között* „egy kultúra alkonyának mitikus drámáját” (Harper 282) jeleníti meg, melynek „háttérét az örökkévalóság” adja (Dowling 205) – ahogy Woolfnak elsősorban a modernista esztétikájára és formai megoldásaira összpontosító elemzések teszik.

A *Felvonások között* ennél sokkal radikálisabb szöveg, még akkor is, ha látszólag egy idilli tájban és környezetben játszódó bukolikus népünnepélyről szól. Akárcsak a másik három elemzett harmincas évekbeli Woolf-szöveg, ez a „hattyúdal” is azt a kérdést teszi fel, hogy a szubjektumot miképpen írják a kulturális narratívák, és hogy az irodalom mint kulturális narratíva mennyire képes arra, hogy ellenállási pontokat alakítson ki. Mindegyik szöveg reflektál a narratívák ideologikus beírottságára, miközben fel is nyitja azokat. Az előző három szöveghez hasonlóan nemcsak a *Felvonások között*be ágyazott szekérszínházi előadás, hanem a regény egésze is a transzparens, természetesnek tűnő (történeti) narratíva problematizálásának tekinthető, mégpedig több módon is kiterjesztve, továbbvive a *Flush*, *Az évek* és a *Három adomány* kérdésfelvetéseit. Kétségtelenek a kapcsolódási pontok, hiszen ha a *Három adomány*ról azt állítottam, hogy széttöri a maskulin narratíva narcisztikus diszkurzív tükeit, akkor a *Felvonások között* egyrészt



metaforikusan is beleépíti a tükröt a szöveg leghatásosabb jelenetébe, de úgy, hogy egyben ki is terjeszti annak jelenlétét és határát a közönség mindegyik tagjára. Ha a *Flush* és *Az évek* egyaránt viktoriánus és elsősorban londoni regényként tesz fel kérdéseket a történeti és kulturális narratíváknak, akkor a *Felvonások között* kiterjeszti a kérdés relevanciáját mind térben, mind pedig időben, és az angol kultúra olyan időszakait és területi ikonjait vonja kérdőre, mint az ártatlan angol vidék és az Erzsébet-kori reneszánsz.

Van azonban a *Felvonások között*nek még egy vonása, amely szerves része a woolfi hattyúdálnak: a hangsúlyosan „idegenként” megjelenő, oroszos, keleties arcvonásokkal rendelkező, de franciás nevű rendezőnő, Miss La Trobe – *A világítótorony*beli Lily Briscoe utódja. Míg azonban Lily Briscoe a szöveget is lezáró ecsetvonással – még ha a regény során keresi is művészetének forrását és formáját – megerősíti a modern(ista) művész autonómiáját és mítoszát, addig Miss La Trobe, a *Felvonások között* művészfigurája annak ellenére, hogy „rendező”, nem tudja az előadást az ellenőrzése alatt tartani. Bár mindvégig megőrzi idegenségét, nem tud és nem akar teljesen kívül maradni sem (az előadás után a falusi közösségi élet központjába, a kocsmába megy), de nem tud a közösség részévé sem válni, mint ahogy a modernista művész kívülálló pozícióját sem képes kialakítani. Az előadás befejezését is átveszi tőle – és az emberi hangtól – a gramofon:

*Szétszóródtunk*, tájékoztatta őket a gramofon. [. . .] Köszöntek egymásnak, és szétszóródtak, a gyepeken átvágva, az ösvényeken végigmenve, el a ház mellett a kavicsal beszórt félkör alakú felhajtóra, ahol autók és kerékpárok álltak halomban. [. . .] *Szétszóródtunk*, szólt a gramofon győzedelmesen, de mégis sajnálkozva, *Szétszóródtunk*. (*Between* 117)

A gramofon, miközben mechanikusan ismételteti a „szétszóródtunk” vezérmotívumát, útjára engedi a szekérszínház előadásának közönségét, átvéve Miss La Trobe-tól a prosperói szerepet. A kattogó gramofon azonban paradigmaváltást is jelez: a művészet Walter Benjamin-i elidegenedését és technikai sokszorosíthatóságát, amelyben a művész szubjektumának – a romantikától a modernizmusig terjedő autonóm művész ikonjának – már nem jut főszerep. Ő maga is, akárcsak a szövege, „hulladék, morzsalék, törmelék”, és csak a kultúra évszázadokon keresztül ismétlődő,

dc\_190\_11

önmagát permutáló foszlányaiból, idézeteiből és „őrült zenéjéből” tudja önmagát is, a szövegét is összerakni.

### Összegzés és nyitás: új vonalak a woolfi életműben

E négy kötet terjedelmű, kulcsfontosságú szöveg elemzése arra kívántak rámutatni, hogy Woolf mindaddig kevésbé kanonizált harmincas évekbeli szövegei nemcsak a kronologikus – és így esetleges – kapcsolat miatt tartoznak egybe, hanem tematikai fókuszuk, szövegszerkesztési, narrációs megoldásai és önreflexív mivoltuknak köszönhetően is. Anélkül, hogy tagadnám a szövegek eltérő jellegzetességeit, úgy vélem, az elemzések révén kibontakozik egy olyan korszak a woolfi életműben, amelynek összetartó eleme a kulturális (ön)reflexivitás; ez az önreflexivitás – amellet, hogy új elemet jelent ennek a korszaknak az értelmezésében – visszamenőleg is átértelmezi a korábbi korszakok egyes Woolf-szövegeit is. Ha elfogadjuk középponti fogalomként a kulturális (ön)reflexivitást, akkor ebből a perspektívából visszatekintve nem elsősorban az irodalomtörténetileg kulcsfontosságúnak és kanonikusnak tekintett „trilógia” értelmeződik át, hanem a trilógiát kanonizáló esztétikába *nem* beleillő szövegek, s ekképp létrejön egy olyan korpusz, amely a kanonizált Woolf „másikja”, s amelynek darabjai eddig inkább egyesével, elkülönülve, a trilógiához képest kakuktktojásként konstruálódtak az életműben.

A legnyilvánvalóbb ilyen szöveg az *Orlando*, mely egyrészt – akárcsak a *Flush* – az életrajz műfajának paródiája, másrészt viszont a *Felvonások között*höz hasonlóan az angol kultúrtörténet több évszázadnyi rétegét megidézve szemiotizálja a múltat. Erre alapozva a woolfi életműnek ezt a korszakát „hosszú harmincas évekként” akár ki is lehet terjeszteni az *Orlando* megjelenésének idejére (1928), még akkor is, ha ez a modernista trilógia korszakának szinte a közepére esik. Ez a korszakkiterjesztés azért is indokolt lehet, mert ahogy *Az éveket* és a *Három adományt* társszöveggként kezelhetjük, úgy az *Orlandót* és a *Saját szobát* (1929) is tekinthetjük hasonló párként, miáltal újabb kapcsolódási pontok jönnek létre, hiszen ez utóbbi – nemcsak műfajbeli és tematikai tényezők, hanem a beszélő önreflexív önpozicionálása miatt is – a *Három adomány*nak is párja, testvérszövege. És továbbmenve, s egyúttal az életműben a korai szövegekig is visszanyúlva: *Az évek* – éppen mivel a viktoriánus nagyregény több műfaját is újraírja – az *Éjre nappal*, Woolf korai, „viktoriánus” regényével is párbeszédet folytat azáltal, hogy az *Éjre nap* legikonikusabb terét, a polgári otthon nappaliját vonja kérdőre. *Az évek* – a „klub”

narratívájában – a birodalmiság témáját helyezi középpontba, amely fontos elemként mindvégig jelen van a woolfi szövegekben, kezdve a dél-amerikai helyszínen játszódó első regénnyel, a *Messzeséggel* (1915), de jelen van még a legelvontabbnak tartott *Hullámokban* is, melynek középponti alakja, Percival Indiában hal meg, balesetben, épp olyan véletlen sorsszerűséggel, mint ahogy Rachel Vinrace-t, a *Messzeség* főszereplőjét viszi el valami trópusi betegség Dél-Amerikában. A birodalmi – és burkoltan a birodalmiságot problematizáló – tematika pedig, szinte az első szöveg tükréeként, az utolsónak írt *Felvonások között*ben kap ismét központi szerepet, egyúttal teljesen meg- és – a birodalmiság kulturális konstrukciójának toposzai szempontjából talán még *ki* is – fordítva a teret. A *Felvonások között* ugyanis nem pusztán visszatelepíti Angliába azt a kérdést, hogy miképp hat a szubjektumra a birodalmi találkozás (ellentétben a *Messzeséggel*, amely nem pusztán eltávolítja, hanem még a brit birodalomnak is a határain kívülre teszi a problémát), hanem Anglián belül is vidékre, a „romlatlan ártatlanság” színhelyére, szinte bukolikus idillbe helyezi a gyarmatosítás egyébként inkább világvárosokba kódolt diszkurzusát, és azt (is) vizsgálja, hogy a látszólag távoli (eltávolított) birodalmiság vajon létrehoz-e *ebben* a környezetben is „birodalmi találkozásokat”.

Ezeket a woolfi életművön belül felfedezhető intertextuális párbeszédet figyelembe véve akár azt is ki lehet jelenteni, hogy a kulturális (ön)reflexivitás mint kulcsszó láthatóvá teszi és összeköti az eddig marginalizált Woolf-szövegeket is, miáltal létrejön egy „másik” Woolf, amelynek éppen a kanonizált „Woolf”, a modernista esztétika által létrehozott trilógia alkotja a legkevésbé hangsúlyos részét. Woolfnál azonban a határok meghúzása – legyen az a szubjektum, a jelen és a múlt avagy a szöveg vagy a korpusz határa – sosem egyértelmű, hiszen arról sem szabad megfeledkeznünk, hogy a harmincas évek regényei számtalan ponton idézik meg a modernista Woolfot is, szinte lehetetlenné téve az életmű egyértelmű felosztását és szakaszolását. A kulturális (ön)reflexivitás mint összekötő kapocs azonban egyértelműen kimutatható a harmincas évekbeli szövegekben, azok múltteremtésében, a műfajok felnyitásban és problematizálásában csakúgy, mint ezeknek a szövegeknek az egymással – és a korábbi (woolfi és irodalomtörténeti) szövegekkel – folytatott párbeszédében.

Michael Gorra, éppen Woolf esszéjének, „A ferde torony”-nak a retorikájára építve,<sup>228</sup> éles választóvonalat tételez Woolf generációja és a klasszikusan „harmincas

<sup>228</sup> Gorra monográfiájának az alcíme is Woolfot idézi: *A ferde toronyból*.

évekhez sorolt és általa elemzett szerzők (Henry Green, Anthony Powell, Graham Greene, Evelyn Waugh) között (xii). Woolf harmincas évekbeli írásai elemzésének fényében, a szövegek ennek alapján előtűnő politikumát és textuális önreflexivitását figyelembe véve azonban ez a választóvonal közel sem tűnik annyira világosnak és egyértelműnek, mint akár Woolf esszéje, akár Gorra állítása sugallja. Az elmúlt időszakban ugyanakkor a harmincas évek képe is megváltozott a kritikai diszkurzusban: mint Antony Shuttleworth rámutat, összetettebb lett ez a korszak, mert egymással vetélkedő hagyományokat, társadalmi és kulturális kontextusokat tett magáévá, illetve lett azoknak alávetve; de azért is, mert ezek között az eltérő hagyományok és kontextusok között igen bonyolult kölcsönhatások mutathatók ki, amit nem lehet figyelmen kívül hagyni, mi több, nagyon komolyan számításba kell venni a korszak újraértelmezése során (12). Meggyőződésem szerint Woolf harmincas évekbeli írásai – a maguk intertextuális és önreflexív összetettségükben és a társadalmi–kulturális kontextusba való igen markáns beágyazottságukkal – beleillenek „a harmincas éveknek” ebbe az újragondolt fogalmába mint korszakba, miközben egyúttal átrendezik a woolfi életmű bizonyos vonalait is. Jobban láthatóvá válnak a kritikai diszkurzusban még mindig elhanyagolt korai szövegek (*Messzeség, Éjre nap*), de az *Orlando* is más megvilágításba kerülhet, és bár a modernista „trilógia” továbbra is igen jelentős szerepet foglal el a woolfi korpuszban, hiszen a harmincas évek szövegei is reflektálnak rájuk, ebben a Woolf-képben „máshová esik a nyomaték, mint annak előtte” („A modern próza” 485) – ez egy másik „Woolf”, akinek (vagy aminek) a teljesebb feltérképezése azonban még várat magára.

## Felhasznált irodalom

- Abel, Elizabeth. *Virginia Woolf and the Fictions of Psychoanalysis*. Chicago: University of Chicago Press, 1989.
- Adams, Maureen. *Shaggy Muses: The Dogs who Inspired Virginia Woolf, Emily Dickinson, Elizabeth Barrett Browning, Edith Wharton and Emily Brontë*. New York: Ballantine Books, 2007.
- Alexander, Jean. *The Venture of Form in the Novels of Virginia Woolf*. Port Washington, N.Y.: Kennikat Press, 1974.
- Allen, Judith. *Virginia Woolf and the Politics of Language*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Althusser, Louis. „From *Ideology and Ideological State Apparatuses*.” Trans. Ben Brewster. *The Norton Anthology of Theory and Criticism*. Ed. Vincent B. Leitch. New York: Norton, 2001. 1483–1509.
- Anderson, Benedict. *Elképzelt közösségek: Gondolatok a nacionalizmus eredetéről és elterjedéséről*. Ford. Sonkoly Gábor. Budapest: L'Harmattan–Atelier, 2006.
- Andrew, Barbara. „The Psychology of Tyranny: Wollstonecraft and Woolf on the Gendered Dimension of War”. *Hypatia* 9.2 (Spring 1994): 85–101.
- Annus Irén. „Utazás és illendőség: A vénkisasszony viktoriánus identitáskonstrukciója Doris Lessing *The Trinket Box* (Kincsesdoboz) című művében”. *Filológiai Közöny Tematikus szám: Utazás, otthon, nőiség*. Szerk. Séllei Nóra. 56.4 (2010): 356–66.
- Apter T.E. *Virginia Woolf: A Study of Her Novels*. New York: New York University Press, 1979.
- Assmann, Jan. *A kulturális emlékezet: Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Ford. Hidas Zoltán. Budapest: Atlantisz, 1999.
- Auerbach, Erich. *Mimézis: A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Budapest: Gondolat, 1985.
- Austen, Jane. *Büszkeség és balítélet*. Ford. Szenczi Miklós. Budapest: Európa, 1979.
- Austen, Jane. *Pride and Prejudice*. Ware: Wordsworth Classics, 1992.
- Atkinson, Juliette. *Victorian Biography Reconsidered: A Study of Nineteenth-Century „Hidden” Lives*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- Barrett, Eileen. „Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage: Virginia Woolf's *Between the Acts*”. *Twentieth Century Literature* 33.1 (Spring 1987): 18–37
- Barthes, Roland. „Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése”. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris tankönyvek. Budapest: Osiris, 2002. 137–53.
- Barthes, Roland. „A műtől a szöveg felé”. Ford. Kovács Sándor. *A szöveg öröme*. Osiris Könyvtár. Budapest: Osiris, 1996. 67–74.
- Barthes, Roland. „A szerző halála”. Ford. Babarczy Eszter. *A szöveg öröme*. Osiris Könyvtár. Budapest: Osiris, 1996. 50–55.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Ford. Mahler Zoltán. *Horror Metaphysicae*. Budapest: Osiris–Gond, 1997.
- Batchelor, John. *Virginia Woolf: The Major Novels*. British and Irish Authors: Introductory Critical Studies. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- Baudrillard, Jean. „A szimulákrum elsőbbsége”. Ford. Gángó Gábor. *Testes könyv I*. Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc. Szeged: ICTUS és JATE, Irodalomelméleti Csoport, 1996. 161–193. o.

- Bauer, Dale. „A gender Bahtyin karneváljában”. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Szerk. és ford. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 171–91.
- Bazin, Nancy Topping, Jane Hamovit Lauter, „Virginia Woolf’s Keen Sensitivity to War: Its Roots and Its Impact on Her Novels”. *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth*. Szerk. Mark Hussey. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1991. 14–39.
- Beauvoir, Simone de. *A második nem*. Ford. Görög Livia, Somló Vera. Budapest: Gondolat, 1970.
- Beauvoir, Simone de. *The Second Sex*. Ford. és szerk. H. M. Parshley. Penguin Modern Classics. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- Bécsy Ágnes. „Utószó”. David Daiches. *A regény és a modern világ*. Ford. Zombory Erzsébet. Budapest: Európa, 1978. 240–46.
- Bécsy Ágnes. *Virginia Woolf világa. Írók világa*. Budapest: Európa, 1980.
- Beer, Gillian. „Introduction”. Virginia Woolf. *Between the Acts*. Szerk. Stella McNichol. Harmondsworth: Penguin, 1992. ix–xl.
- Beizer, Janet L. *Family Plots: Balzac’s Narrative Generations*. New Haven: Yale University Press, 1986.
- Bell, Quentin. *Elders and Betters*. London: Pimlico, 1995.
- Bell, Quentin. *Virginia Woolf: A Biography*. I–II. London: Hogarth, 1972.
- Belsey, Catherine. *Critical Practice*. London, New York: Methuen, 1980.
- Benjamin, Walter. „A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában”. Ford. Barlay László. *Kommentár és prófécia*. Budapest: Gondolat, 1969.
- Bennett, Joan. *Virginia Woolf: Her Art as a Novelist*. Cambridge: Cambridge University Press, 1945.
- Benstock, Shari. *The Private Self: Theory and Practice of Women’s Autobiographical Writings*. London: Routledge, 1988.
- Benstock, Shari. *Women of the Left Bank: Paris 1900–1940*. London: Virago, 1987.
- Bényei Tamás. *Az ártatlan ország: Az angol regény 1945 után*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2003.
- Bényei Tamás. *Traumatikus találkozások: Elméleti és gyarmati variációk az interszubbektivitás témájára*. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó, 2011.
- Berman, Marshall. *All That is Solid Melts Into Air: The Experience of Modernity*. London: Penguin, 1988.
- Bhabha, Homi. „Introduction: Narrating the Nation”. *Nation and Narration*. Szerk. Homi Bhabha. London: Routledge, 1990. 1–7.
- Black, Naomi. *Virginia Woolf as Feminist*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2004.
- Blackstone, Bernard. *Virginia Woolf: A Commentary*. London: The Hogarth Press, 1949.
- Blackstone, William. *Commentaries on the Laws of England*. Vol. 1 (1765). Internet: [http://womenshistory.about.com/cs/lives19th/a/blackstone\\_law.htm](http://womenshistory.about.com/cs/lives19th/a/blackstone_law.htm); 442–45. letöltve: 2011. aug. 3.
- Blair, Emily. *Virginia Woolf and the Nineteenth-Century Domestic Novel*. New York: State University of New York Press, 2007.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press, 1973.
- Booth, Alison. *Greatness Engendered: George Eliot and Virginia Woolf*. Ithaca: London: Cornell University Press, 1992.

- Bosanquet, Theodora. „*The Years*”. *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. Szerk. Robin Majumdar, Allen McLaurin. London, Boston: Routledge és Kegan Paul, 1975. 367–86.
- Bourdieu, Pierre. *Férfiuralom*. Ford. N. Kiss Zsuzsa. Budapest: Napvilág, 2000.
- Bourdieu, Pierre. „A kulturális alkotások tudományos vizsgálata érdekében”. *A gyakorlati észjárás: A társadalmi cselekvés elméletéről*. Ford. Berkovits Balázs. Budapest: Napvilág, 2002. 49–84.
- Bourdieu, Pierre. „Lehetséges-e az érdektmentes cselekvés?”. Ford. Berkovits Balázs. *A gyakorlati észjárás: A társadalmi cselekvés elméletéről*. Budapest: Napvilág Kiadó, 2002. 127–45.
- Bowlby, Rachel. *Feminist Destinations and Further Essays on Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1997.
- Bradbury, Malcolm. *The Modern British Novel*. London: Secker & Warburg, 1993.
- Bradbury, Malcolm, Brian McFarlane, szerk. *Modernism 1890–1930*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1976.
- Bronfen, Elisabeth. *The Knotted Subject: Hysteria and its Discontents*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Brown, Julia Prewitt. *The Bourgeois Interior*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2008.
- Browning, Robert. „Elhúnyt nőm, a hercegnő”. Ford. Szabó Lőrinc. <http://mek.niif.hu/00300/00339/00339.htm#d5631> Letöltve: 2011. 04. 26.
- Busfield, Joan. *Men, Women and Madness: Understanding Gender and Mental Disorder*. Macmillan 1996.
- Butler, Judith: *Gender Trouble*. London: Routledge, 1990.
- Butler, Judith: *Jelentős testek: A „szexus” diszkurzív korlátairól*. Ford. Barát Erzsébet, Sándor Bea. Nemiség és társadalom sorozat. Budapest: Új Mandátum, 2005.
- Butler, Judith: *Problémás nem: Feminizmus és az identitás felforgatása*. Ford. Berán Eszter, Vándor Judit. Feminizmus és történelem. Budapest: Balassi, 2006.
- Butler, Judith. „What is Critique? An Essay of Foucault’s Virtue”. *The Judith Butler Reader*. Szerk. Sara Salih, Judith Butler közreműködésével. Oxford: Blackwell, 2006. 304–322.
- Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. Houndsmills: Macmillan, 1985.
- Caramagno, Thomas C. *The Flight of the Mind: Virginia Woolf’s Art and Manic-Depressive Illness*. Bev. Kay Redfield Jamison. Berkeley: University of California, 1992.
- Caughie, Pamela L. „*Flush* and the Literary Canon: »Oh where oh where has that little dog gone?«” *Tulsa Studies in Women’s Literature* 10.1 (Spring 1991): 47–66.
- Caughie, Pamela L. *Virginia Woolf and Postmodernism: Literature in Quest and Question of Itself*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Caughie, Pamela L., szerk. *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. Border Crossings, Vol. 6. New York, London: Garland Publishing inc., 2000.
- Caws, Mary Ann. *Women of Bloomsbury: Virginia, Vanessa and Carrington*. New York, London: Routledge, 1990.
- Childs, Peter. *Modernism*. The New Critical Idiom. 2. kiadás. London, New York: Routledge, 2008.
- Chodorow, Nancy. *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*. Berkeley: University of California Press, 1978.
- Church, Richard. *The Growth of the English Novel*. London: Methuen, 1951.



- Clements, Patricia, Isobel Grundy, szerk. *Virginia Woolf: New Critical Essays*. London: Vision and Barnes & Noble, 1983.
- Colley, Linda. *Britons: Forging the Nation 1707–1837*. New Haven and London: Yale University Press, 1992.
- Conrad, Joseph. *A sötétség mélyén*. Ford. Vámosi Pál. Budapest: Sensus, 2002.
- Cramer, Patricia. „»Loving in the War Years«: The War of Images in the Years”. *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth*. Szerk Mark Hussey. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1991. 203–24.
- Cramer, Patricia. „Virginia Woolf's Matriarchal Family of Origins in *Between the Acts*”. *Twentieth Century Literature* 39.2 (Summer 1993): 166–84.
- Cuddy-Keane, Melba. „The Politics of Comic Mode in Virginia Woolf's *Between the Acts*”. *PMLA* 105.2 (March 1990): 273–85
- Cuddy-Keane, Melba. *Virginia Woolf, the Intellectual and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Culler, Jonathan. „The Novel and the Nation”. *The Literary in Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2007. 43–72.
- Cunningham, Valentine. „The Age of Anxiety of Influence: Or, Tradition and the Thirties Talents”. *Rewriting the Thirties: Modernism and After*. Szerk. Keith Williams, Steven Matthews. London: Longman, 1997. 5–22.
- Cunningham, Valentine. *British Writers of the Thirties*. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Curtis, Vanessa. *Virginia Woolf's Women*. Bev. Julia Briggs. Phoenix Mill: Sutton Publishing, 2002.
- Daiches, David. *The Novel and the Modern World*. Chicago: University of Chicago Press, 1960 [1939; átdolg. 1959].
- Daiches, David. *A regény és a modern világ*. Ford. Zombory Erzsébet. Budapest: Európa, 1978.
- D'Cruze, Shani. „Women and the Family”. *Women's History: Britain, 1850–1945*. Szerk., bev. June Purvis. Women's History. London: University College London Press, 1995.
- De Groot, Jerome. *The Historical Novel*. The New Critical Idiom. London: Routledge, 2010.
- De Groot, Joanna. „Metropolitan Desires and Colonial Connections: Reflections on Consumption and Empire”. *At Home with the Empire: Metropolitan Culture and the Imperial World*. Szerk. Catherine Hall, Sonia Rose. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. 166–90.
- DeKoven, Marianne. *Rich and Strange: Gender, History, Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- DeKoven, Marianne. „Woolf, Stein and the Drama of PublicWoman”. *Modernist Sexualities*. Szerk. Hugh Stevens, Caroline Howlett. Manchester: Manchester University Press, 2000. 184–201.
- Delanty, Gerard. *Modernity and Postmodernity: Knowledge, Power and the Self*. London: Sage, 2000.
- De Man, Paul. „Szemiológia és retorika”. Ford. Orsós László Jakab. *Szöveg és interpretáció. A. Danto, J. Derrida, H-G Gadamer, M. Heidegger, P. de Man, P. Ricoeur írásai*. Szerk. és utószó: Bacsó Béla. Budapest: Cserépfalvi, 1991. 115–28.
- DeSalvo, Louise. *Virginia Woolf and the Impact of Childhood Sexual Abuse*. New York: Ballantyne Books, 1989.

- De Selincourt, Basil. „Infinity in Experience”. *Virginia Woolf: Critical Assessments. IV.* Szerk. Eleanor McNeese. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994. 99–103.
- Doreen, Mark van. „A Poetess’s Dog”. *Virginia Woolf: Critical Assessments. II.* Szerk. Eleanor McNeese. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994. 502–503.
- Dowling, David. *Bloomsbury Aesthetics and the Novels of Forster and Woolf.* London, Basingstoke: Macmillan, 1985.
- Eberly, David. „Face to Face: Trauma and Audience in *Between The Acts*”. *Virginia Woolf and Trauma: Embodied Texts.* Szerk. Suzette Henke, David Eberly. New York: Pace University Press, 2007. 205–22.
- Eliot, Thomas Stearns. „Hagyomány és egyéniség”. Ford. Szentkuthy Miklós. *Káosz a rendben: Irodalmi esszék.* Vál., előszó: Egri Péter. Budapest: Gondolat, 1981. 61–72.
- Ellis, Steve. *Virginia Woolf and the Victorians.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Ender, Evelyne. *Sexing the Mind: Nineteenth-Century Fictions of Hysteria.* Ithaca: Cornell University Press, 1995.
- Esty, Joshua D. „Amnesia in the Fields: Late Modernism, Late Imperialism, and the English Pageant-Play”. *ELH* 69.1 (2002): 245–76.
- Esty, Joshua D. *Shrinking Island: Modernism and National Culture in England.* Princeton: Princeton University Press, 2004.
- Felman, Shoshana. „A nők és az örültség: A kritika téveszméje”. Ford. Hódosy Annamária. *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1997. 381–406.
- Felski, Rita. „A modernitás és a feminizmus”. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel.* Szerk. és ford. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 21–55.
- Fleishman, Avrom. *Virginia Woolf: A Critical Reading.* Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1977 [1975].
- Foucault, Michel. *Beyond Structuralism and Hermeneutics. With an Afterword by and an Interview with Michel Foucault.* Szerk. Hubert L. Dreyfuss és Paul Rabinow. Chicago: University of Chicago Press, 1983. 44–78.
- Foucault, Michel. „Mi a szerző?” Ford. Erős Ferenc és Kicsák Lóránt. *Nyelv a végtelenhez: Tanulmányok, előadások, beszélgetések.* Szerk. Sutyák Tibor. Debrecen: Latin Betűk, 1999. 119–45.
- Foucault, Michel: *A szexualitás története I.: A tudás akarása.* Ford. Ádám Péter. Budapest: Atlantisz, 1996.
- Foucault, Michel. „A szubjektum és a hatalom”. Ford. Kiss Attila Atilla. *Testes könyv II.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s. k., Odorics Ferenc. Szeged: ICTUS és JATE, Irodalomelméleti Csoport, 1996. 267–292.
- Foucault, Michel. „What is Critique?” Ford. Lysa Hochroth és Catherine Porter. *The Politics of Truth.* Szerk. Sylvère Lotringer. Bev. John Rajchman. Los Angeles: Semiotext(e), 1997, 41–81.
- Freud, Sigmund. „A kísérteties”. Ford. Bókay Antal, Erős Ferenc. *Pszichoanalízis, irodalomtudomány: Szöveggyűjtemény.* Szerk. Bókay Antal, Erős Ferenc. Budapest: Filum, 1998. 65–82.
- Friedman, Susan Stanford. *Mappings: Feminism and the Cultural Geographies of Encounter.* Princeton: Princeton University Press, 1998.

- Frost, Laura. „»Every woman adores a Fascist«: Feminist Visions of Fascism from *Three Guineas* to *Fears of Flying*”. *Women’s Studies* 29 (2000): 37–69.
- Froula, Christine. *Virginia Woolf and the Bloomsbury Avant-garde: War, Civilization, Modernity*. New York: Columbia, 2005.
- Galsworthy, John. *Forsyte Saga (A tulajdonos; Vénasszonyok nyara; Válóper; Ébredés; Ez a ház kiadó)*. Ford. Szabó Madga, Szobotka Tibor. Budapest: Európa, 1960.
- Gambrell, Alice. *Women Intellectuals, Modernism and Difference: Transatlantic Culture 1919–1945*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Garnett, David. „Flush”. *Virginia Woolf: Critical Assessments. II.* Szerk. Eleanor McNeas. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994. 497–99.
- Garrity, Jane. *Step-daughters of England: British Women Modernists and the National Imaginary*. Manchester: Manchester University Press, 2003.
- Genette, Gérard. „Transztextualitás”. Ford. Burján Monika. *Helikon* Tematikus szám: Intertextualitás. 42.1–2 (1996): 82–90.
- Gilbert, Sandra M., Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1984.
- Gilbert, Sandra M., Susan Gubar: *No Man’s Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*. Vol. I.: *The War of the Words*. Vol. II.: *Sexchanges*. Vol. III.: *Letters from the Front*. New Haven, London: Yale University Press, 1988, 1989, 1994.
- Gillis, Stacy, Gillian Howie, Rebecca Munford, szerk. *Third Wave Feminism: A Critical Exploration*. Revised edition. London: Plagrove, Macmillan, 2007.
- Gillespie, Diane Filby, szerk. *The Multiple Muses of Virginia Woolf*. Columbia, London: University of Missouri Press, 1993.
- Gillespie, Diane Filby. *The Sisters’ Arts: The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse, NY.: Syracuse University Press, 1988.
- Gilmore, Leigh. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women’s Self-Representation*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.
- Goldman, Jane. *The Feminist Aesthetics of Virginia Woolf*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Gorra, Michael. *The English Novel at Mid-Century: From the Leaning Tower*. New York: St. Martin’s Press, 1990.
- Greenblatt, Stephen. „A társadalmi energia áramlása”. Ford. Bocsor Péter. *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996. 355–72.
- Grosz, Elizabeth. „Bodies–Cities”. *Sexuality and Space*. Szerk. Beatriz Colomina. Princeton Papers on Architecture. Princeton: Princeton University Press, 1992. 244–53.
- Grosz, Elizabeth. „Nemi aláírások: Feminizmus a szerző halála után.” *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Szerk., ford., bev. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 212–32.
- Grosz, Elizabeth. „Ontológia és kétértelműség: A nemi különbözőség politikuma Derridánál”. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Szerk., ford., bev. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 269–300.
- Gruber, Ruth. *Virginia Woolf: The Will to Create as a Woman*. New York: Carroll & Graf, 2005 [1935].
- Gubar, Susan. *Critical Condition: Feminism at the Turn of the Century*. New York: Columbia, 2000.

- Gyáni Gábor. *Az utca és a szalon: Társadalmi térhasználat Budapesten, 1870–1940*. Budapest: Új Mandátum, 1999.
- Habermann, Ina. *Myth, Memory and the Middlebrow: Priestly, du Maurier and the Symbolic Form of Englishness*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Hankins, Leslie Kathleen. „Virginia Woolf and Walter Benjamin Selling Out(siders)”. *Virginia Woolf in the Age of Mechanical Reproduction*. Szerk. Pamela L. Caughie, *Border Crossings*, Vol. 6. New York, London: Garland Publishing inc., 2000. 3–35.
- Haraway, Donna J. „A szituációba ágyazott tudás”. Ford. Zentai Violetta. *Férfiuralom: Írások nőkről, férfiakról, feminizmusról*. Szerk. Hadas Miklós. Budapest: Replika Kör, 1994. 121–41.
- Harper, Howard. *Between Language and Silence: The Novels of Virginia Woolf*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1982.
- Hirsch Marianne, Evelyn Fox Keller, szerk. *Conflicts in Feminism*. New York: Routledge, 1990.
- Holden, Kate. „Formations of Discipline and Manliness: Culture, Politics and 1930s Women’s Writing”. *Journal of Gender Studies* 8.2 (1999): 141–157.
- Holtby, Winifred. *Virginia Woolf: A Critical Memoir*. Bev. Marion Shaw. London: Conituum, 2007 [1932].
- Homans, Margaret. *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Women’s Writing*. *Women in Culture and Society*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Homans, Margaret, szerk. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1993.
- Homans, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity*. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1980.
- Howie, Irving, szerk., bev. *Literary Modernism*. Greenwich, Conn.: Fawcett, 1976.
- Humble, Nicola. *The Feminine Middlebrow Novel, 1920s to 1950s: Class, Domesticity, and Bohemianism*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Hussey, Mark, szerk. *Virginia Woolf and War: Fiction, Reality, and Myth*. Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1991.
- Huyssen, Andreas. *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. *Theories of Representation and Difference*. Bloomington: Indiana University Press, 1986.
- Huyssen, Andreas. „A tömegkultúra mint nő: A modernség másikja”. Ford. Bene Adrián, Lőrincz Noémi. *Kalligram Tematikus szám: A modernség neme* (2002.9): 19–29.
- Jardine, Alice A. *Gynesis: Configurations of Woman and Modernity*. Ithaca: Cornell, 1985.
- Jenny, Laurent. „A forma stratégiája”. Ford. Sepsi Enikő. *Helikon Tematikus szám: Intertextualitás*. 42.1–2 (1996): 23–50.
- Joannou, Maroula. „»Finding New Words and Creating New Methods«: *Three Guineas* and *The Handmaid’s Tale*. *Virginia Woolf and Fascism: Resisting the Dictator’s Seduction*. Szerk. Merry M. Pawlowski. Houndmills: Palgrave, 2001. 139–55.
- Johnsen, William A. *Violence and Modernism: Ibsen, Joyce, and Woolf*. Tampa: University Press of Florida, 2003.
- Joyce, James. *Ifjúkori önarckép*. Ford. és utószó: Szobotka Tibor. Budapest: Szépirodalmi, 1982.
- Kalligram Tematikus szám: A modernség neme*. Szerk.: Horváth Györgyi (2002.9).

- Kalmár György. „*A női test igazsága.*” *Esettanulmányok a női test és az igazság figuratív kapcsolatának történetéből Chaucertől Derridáig.* PhD-disszertáció; kézirat. DE, 2007. Könyvként megjelenés előtt (Kalligram).
- Karl, Frederick R., Marvin Magalaner. *A Reader's Guide to Great Twentieth-Century English Novels.* London: Thames & Hudson, 1968
- Károlyi Csaba. „Áradnak a benyomások” (*Flush*-recenzió). *Élet és Irodalom*, Követési távolság, 49.12 (2005. március 25.): [http://www.es.hu/2005-03-29\\_radnak-a-benyomasok](http://www.es.hu/2005-03-29_radnak-a-benyomasok) letöltve: 2011. 04. 20.
- Kelley, Alice van Buren. *The Novels of Virginia Woolf: Fact and Vision.* Chicago: University of Chicago Press, 1971.
- Kiss Gábor Zoltán, Sári László. „Utószó”. Alan Sinfield. *Irodalomkutatás és a kultúra materialitása.* Szerk. Bókay Antal, Sári László. Ford. Sári László, Kiss Gábor Zoltán. Budapest: Janus/Gondolat, 2004. 271–84.
- Koenigsberger, Kurt. *The Novel and the Menagerie: Totality, Englishness and Empire.* Columbus: Ohio State University, 2007.
- Kristeva, Julia. „A költői nyelv forradalma (Részletek)”. Ford. Horváth Krisztina. *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása: A posztstrukturalizmustól a posztkolonialitásig. Szöveggyűjtemény.* Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertud, Sári László. Osiris Tankönyvek. Budapest: Osiris, 2002.106–26.
- Laplanche, J., J.B. Pontalis. *A pszichonalaízis szótára.* Ford. Albert Sándor et. al. Bev. Vikár György. Budapest: Akadémiai, 1994.
- Larsen, Neil. *Modernism and Hegemony: A Material Critique of Aesthetic Agencies.* Theory and History of Literature. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1990.
- Laurence, Patricia Ondek. *The Reading of Silence: Virginia Woolf in the English Tradition.* Stanford: Stanford University Press, 1991.
- Leaska, Mitchell A. „Introduction”. Virginia Woolf. *The Pargiters.* New York: New York Public Library, 1977. vii–xxii.
- Leavis, F.R. *The Great Tradition.* London: Chatto & Windus, 1960 [1948].
- Leavis, Q.D. „Caterpillars of the Commonwealth Unite!” *Virginia Woolf: Critical Assessments. II.* Szerk. Eleanor McNees. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994. 272–81.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf.* London: Vintage, 1997.
- Lewis, Wyndham. „Virginia Woolf” [Részlet a *Men Without Art* c. könyvből]. *Virginia Woolf: The Critical Heritage.* Szerk. Robin Majumdar, Allen McLaurin. London, Boston: Routledge és Kegan Paul, 1975. 331–38.
- Light, Alison. *Mrs. Woolf and the Servants: An Intimate History of Domestic Life in Bloomsbury.* London: Bloomsbury Press, 2008.
- Loeffelholz, Mary. *Experimental Lives: Women and Literature 1900–1945.* Twayne's Women and Literature. New York: Twayne, 1992.
- Logan, Thad. *The Victorian Parlour.* Cambridge Studies in Nineteenth-Century Literature and Culture. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Lukács György. *A történelmi regény.* A 2. fejezetet fordította: Eörsi István. Budapest: Magvető, 1977.
- McAfee, Noëlle. *Julia Kristeva.* Routledge Critical Thinkers. New York, London: Routledge, 2004.
- MacKay, Marina. *Modernism and World War II.* Cambridge: Cambridge University Press, 2007.

- McManus, Patricia. „The »Offensiveness« of Virginia Woolf: From a Moral to a Political Reading”. *Woof Studies Annual* 14 (2008): 91–138.
- McNees, Eleanor, szerk. *Virginia Woolf: Critical Assessments. I–II*. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994.
- McWhirter, David. „The Novel, the Play, and the Book: *Between the Acts* and the Tragicomedy of History”. *ELH* 60.3 (Autumn 1993): 787–812
- McWhirter, David. „Woolf, Eliot and the Elizabethans: The Politics of Modernist Nostalgia”. *Virginia Woolf Reading the Renaissance*. Szerk. Sally Greene. Athens: Ohio University Press, 1999. 245–66.
- Majumdar, Robin, Allen McLaurin, szerk. *Virginia Woolf: The Critical Heritage*. London, Boston: Routledge és Kegan Paul, 1975.
- Mann, Thomas. *A Buddenbrook ház: Egy család alkonya*. Ford. Lányi Viktor. Budapest: Szépirodalmi, 1954.
- Mansfield, Katherine. *The Collected Stories of Katherine Mansfield*. Harmondsworth: Penguin, 1981.
- Mansfield, Katherine. *Elbeszélések*. Vál. Gy. Horváth László. Ford. Gy. Horváth László, Mesterházi Mónika Rakovszky Zsuzsa, Szöllősy Klára. Budapest: Európa, 2004.
- Marcus, Jane. „Britannia Rules The Waves”. *Virginia Woolf: A Collection of Critical Essays*. Szerk. Margaret Homans. Englewood Cliffs, NJ.: Prentice-Hall, 1993. 227–48.
- Marcus, Jane. „Putting Woolf in her Place: Virginia Woolf’s Reputation Among her Contemporaries Takes a Turn for the Better”. *The Women’s Review of Books*, 18.6 (March 2001): 4–5.
- Marcus, Jane. *Virginia Woolf and the Languages of Patriarchy*. Bloomington, Indianapolis: University of Indiana Press, 1987.
- Marder, Herbert. *Feminism and Art: A Study of Virginia Woolf*. Chicago: University of Chicago Press, 1967.
- Marinetti, Filippo Tommaso. „Futurista kiáltvány”. Ford. Szabó György. *Az avantgardizmus*. Szerk. Mario de Micheli. Budapest: Képzőművészeti Alap, 1969. 428–29.
- Martin, Bidy „Feminizmus, kritika, Foucault”. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Szerk. és ford. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 192–211.
- Martin du Gard, Roger. *A Thibault család*. Ford. Benedek Marcell. Budapest: Európa, 1958.
- Marx, Karl. *A Kommunista Párt kiáltványa*. <http://www.marxists.org/magyar/archive/marx/1848/communist-manifesto/>. (Letöltve: 2010. február 10.)
- Matthews, Steven. „»A Marvellous Drama out of Life«: Yeats, Pound, Bunting and Villon at Rapallo”. *Rewriting the Thirties: Modernism and After*. Szerk. Keith Williams, Steven Matthews. London: Longman, 1997. 91–107.
- Matus, Jill L. *Unstable Bodies: Victorian Representations of Sexuality and Maternity*. Manchester: Manchester University Press, 1995.
- Mephram, John. *Virginia Woolf. Criticism in Focus*. Bristol: Bristol Classical Press, 1992.
- Mephram, John. *Virginia Woolf: A Literary Life*. Literary Lives. London: Macmillan, 1991.
- Meyersohn, Maryela. „Jane Austen’s Garrulous Speakers”. *Reading and Writing of Women’s Lives: A Study of the Novel of Manners*. Szerk. Bege K. Bowers,

- Barbara Brothers. *Challenging the Literary Canon*. Rochester, NY.: University of Rochester Press, 1990. 35–48.
- Mezei, Kathy. *Domestic Modernism, the Interwar Novel, and E.H. Young*. Aldershot: Ashgate, 2006.
- Miller, Jane Eldridge. *Rebel Women: Feminism, Modernism and the Edwardian Novel*. London: Virago, 1994.
- Millett, Kate: *Sexual Politics*. London: Virago, 1977 [1970].
- Minow-Pinkney, Makiko. *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*. Brighton: Harvester, 1987.
- Mitchell, Sally. *The New Girl: Girls' Culture in England, 1880–1915*. New York: Columbia, 1995.
- Moi, Toril. „Bourdieu elsajátítása: A feminista elmélet és Bourdieu kultúraszociológiája”. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Szerk. és ford. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 131–70.
- Moi, Toril: *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London: Routledge, 1985.
- Monk, Ray. „The Fictitious Life: Virginia Woolf on Biography and Reality”. *Philosophy and Literature* 31.1 (2007): 1–40.
- Moody, A.D. *Virginia Woolf*. Edinburgh: Oliver and Boyd, 1963.
- Muzslay László. „Pageant”. *Világirodalmi Lexikon 10*. Főszerk. Király István. Szerk. Szerdahelyi István. Budapest: Akadémiai, 1986. 19–20.
- Nestor, Pauline. *Female Friendships and Communities: Charlotte Brontë, George Eliot and Elizabeth Gaskell*. Oxford: Clarendon Press, 1985.
- Nicolson, Nigel. *Virginia Woolf*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2000.
- Orwell, George. „The Lion and the Unicorn”. *The Penguin Essays of George Orwell*. Penguin: Harmondsworth, 1984. 144–194.
- Orwell, George. „Az oroszlán és az egyszarvú: A szocializmus és az angol szellem”. Ford. Gecsényi Györgyi. *Az oroszlán és az egyszarvú: Esszék, tanulmányok, publicisztikák I*. Budapest: Cartaphilus, 2000. 155–88.
- Panken, Shirley. *Virginia Woolf and the „Lust of Creation”: A Psychoanalytic Exploration*. New York: State University of New York Press, 1987.
- Parrinder, Patrick. *Authors and Authority: English and American Criticism 1750–1990*. New York, Columbia University Press, 1991.
- Parrinder, Patrick. *Nation and the Novel: The English Novel from its Origins to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Parsons, Deborah L. *Streetwalking the Metropolis: Women, the City and Modernity*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- Paul, Janis M. *The Victorian Heritage of Virginia Woolf: The External World in her Novels*. Norman, Okl.: Pilgrim Books, 1987.
- Pawłowski, Merry M. „Reassessing Modernism: Virginia Woolf, *Three Guineas* and Fascist Ideology”. *Woolf Studies Annual* 1 (1995):47–67.
- Pawłowski, Merry M., szerk. *Virginia Woolf and Fascism: Resisting the Dictator's Seduction*. Houndmills: Palgrave, 2001.
- Peach, Linden. *Virginia Woolf*. Critical Issues. Houndmills: Macmillan, 2000.
- Phillips, Kathy J. *Virginia Woolf Against Empire*. Knoxville: University of Tennessee Press, 1994.
- Plain, Gill. *Women's Fiction of the Second World War: Gender, Power and Resistance*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1996.
- Raitt, Suzanne. *Vita and Virginia: The Work and Friendship of Vita Sackville-West and Virginia Woolf*. Oxford: Clarendon, 1993.

- Ratcliffe, Krista. „A Rhetoric of Textual Feminism: (Re)Reading the Emotional in Virginia Woolf's *Three Guineas*”. *Rhetoric Review* 11.2 (Spring 1993): 400–17.
- Riffaterre, Michael. „Az intertextus nyoma”. Ford. Sepsi Enikő. *Helikon* Tematikus szám: Intertextualitás. 42.1–2 (1996): 67–81.
- Rose, Jacqueline. „Lacan és a női szexualitás: Bevezetés II”. *A feminizmus találkozásai a (poszt)modernnel*. Szerk. és ford. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 233–68.
- Rosenbaum, S.P. *The Bloomsbury Group: A Collection of Memoirs and Commentary*. Revised edition. Toronto: University of Toronto Press, 1995.
- Rosenberg, Beth Carole, Jeanne Dubino. „Introduction”. *Virginia Woolf and the Essay*. Szerk. Beth Carole Rosenberg, Jeanne Dubino. New York: St. Martin's Press, 1997. 1–22.
- Rosenberg, Beth Carole, Jeanne Dubino, szerk. *Virginia Woolf and the Essay*. New York: St. Martin's Press, 1997.
- Rosenman, Ellen Bayuk. *The Invisible Presence: Virginia Woolf and the Mother-Daughter Relationship*. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1986.
- Salih, Sara. „Introduction” (to Judith Butler's „What is Critique? An Essay of Foucault's Virtue”). *The Judith Butler Reader*. Szerk. Sara Salih, Judith Butler közreműködésével. Oxford: Blackwell, 2006. 302–304.
- Sári László. „A kultúra demokratizálása”. *Helikon* Tematikus szám: A kritikai kultúrakutatás 51.1–2. (2005): 3–25.
- Sarker, Sonita. „Locating a Native Englishness in Virginia Woolf's *The London Scene*”. *NWSA Journal* 13.2 (Summer 2001): 1–30.
- Schama, Simon. *Landscape and Memory*. New York: Vintage, 1996.
- Schneider, Karen. „Of Two Minds: Woolf, the War and *Between the Acts*”. *Journal of Modern Literature* 16.1 (Summer 1989): 93–112.
- Scott, Bonnie Kime, szerk. *The Gender of Modernism: A Critical Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- Scott, Bonnie Kime. *Refiguring Modernism*. Vol. I.: *The Women of 1928*; Vol. II.: *Postmodern Feminist Readings of Woolf, West, and Barnes*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Scovell, E.J. „Lives of the Obscure”. *Virginia Woolf: Critical Assessments. II*. Szerk. Eleanor McNeese. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994. 500–501.
- Séllei, Nóra. *Katherine Mansfield and Virginia Woolf: A Personal and Professional Bond*. Frankfurt: Peter Lang, 1996.
- Séllei Nóra. *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2007.
- Séllei Nóra. „Ötven év morzsái. Virginia Woolf: *Az évek*”. *Élet és Irodalom* 50. 24 (2006. június 16.): 26.
- Séllei Nóra. „The Problem of Englishness, Modernism and Gender: The Critical Reception of Virginia Woolf in Hungary”. *Focus* (2008): 55–78.
- Séllei Nóra. „The Snail and The Times: »Three Stories Dancing in Unity«”. *Hungarian Journal of English and American Studies*. 3.2 (1997): 189–98. (reprint: *Short Story Criticism. SSC 79*. Detroit: Thomson Gale, 2005. 205–11.)
- Séllei Nóra. *Tükröm, tükröm ...: Író nők önéletrajzai a 20. század elejéről*. Orbis Litterarum. Debrecen: Kossuth Egyetemi Kiadó, 2001.
- Séllei, Nóra. „Az utolsó felvonás – Virginia Woolf: *Felvonások között*”. *Jelenkor* 49.5 (2006 május): 561–68.



- Sélei, Nóra. „Virginia Woolf és az önéletírás (lehetetlensége)”. *Alföld*. 52.9 (2001): 47–71.
- Shaw, Marion. „Alien Experiences”. *Rewriting the Thirties: Modernism and After*. Szerk. Keith Williams, Steven Matthews. London: Longman, 1997. 37–52.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Showalter, Elaine. „A feminista irodalomtudomány a vadonban: A pluralizmus és a feminista irodalomtudomány”. *Helikon* (1994.4): 417–42.
- Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: From Charlotte Brontë to Doris Lessing*. London: Virago, 1991 [1977].
- Shuttleworth, Antony. „Introduction: In What Thirties?” *And in Our Time: Vision, Revision, and British Writing of the 1930s*. Szerk. Antony Shuttleworth. Lewisburg: Bucknell University Press, 2003.
- Silver, Brenda R. „The Authority of Anger: *Three Guineas* as Case Study”. *Signs* 16.2 (Winter 1991): 340–70.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Simons, Judith. *The Diaries and Journals of Literary Women from Fanny Burney to Virginia Woolf*. London: Macmillan, 1990.
- Sinfield, Alan. „A kulturális termelés elmélete”. *Helikon* Tematikus szám: A kritikai kultúrakutatás 51.1–2. (2005): 59–72.
- Smith, Angela K. *The Second Battlefield: Women, Modernism and the First World War*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Smith, Craig. „Across the Widest Gulf: Nonhuman Subjectivity in Virginia Woolf’s *Flush*”. *Twentieth-Century Literature* 48.3 (Fall 2002): 348–61.
- Smith, Margaret. „Introduction”. Anne Brontë. *The Tenant of Wildfell Hall*. Szerk. Herbert Rosengarten. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford University Press, 1993. 9–24.
- Snaith, Anna. „Of Fanciers, Footnotes and Fascism: Virginia Woolf’s *Flush*”. *Modern Fiction Studies*, 48.3 (Fall 2002): 614–36.
- Snaith, Anna. *Virginia Woolf: Public and Private Negotiations*. Houndsmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Son, Youngjoo. *Here and Now: The Politics of Social Space in D.H. Lawrence and Virginia Woolf*. New York: Routledge, 2006.
- Spender, Stephen. *The Struggle of the Modern*. London: Methuen, 1963.
- Spiropoulou, Angeliki. *Virginia Woolf, Modernity and History: Constellations with Walter Benjamin*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2010.
- Squier, Susan M. *Virginia Woolf and London: The Sexual Politics of the City*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1985.
- Stevens, Hugh, Caroline Howlett, szerk. *Modernist Sexualities*. Manchester, Manchester University Press, 2000.
- Stewart, Victoria. *Narratives of Memory: British Writing of the 1940s*. Houndsmills: Palgrave Macmillan, 2006.
- Stonebridge, Lyndsey. *The Writing of Anxiety: Imaginig Wartime in Mid-Century British Culture*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.
- Stoneman, Patsy. „Thirty Years of Feminist Teaching”. *Diacrítica: Cinências da Literatura*. 22.3 (2008): 115–25.
- Strachey, Lytton. *Eminent Victorians*. Harmondsworth: Penguin, 1986 [1918].
- Strychacz, Thomas. *Modernism, Mass Culture, and Professionalism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- Sükösd, Mihály. *Változatok a regényre*. Budapest: Gondolat, 1971.

- Szegedy-Maszák Mihály. „A Nyugat és a világirodalom”. Székfoglalók a Magyar Tudományos Akadémián. Budapest: Akadémiai, 2000.
- Szladovits, Lola L. „The Life, Character and the Opinions of Flush the Spaniel”. *Virginia Woolf: Critical Assessments. II.* Szerk. Eleanor McNeas. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994. 504–510.
- Szophoklész. *Aiasz*. Ford. Kerényi Grácia. *Szophoklész összes drámái*. Szerk. Szilágyi János György, Trencsényi-Waldapfel Imre. Budapest: Franklin, 1950. 29–78.
- Tate, Trudi. *Modernism, History and the First World War*. Manchester: Manchester University Press, 1998.
- Tidwell, Joanne Campbell. *Politics and Aesthetics in the Diary of Virginia Woolf*. New York: Routledge, 2008.
- Tobin, Patricia Drechsel. *Time and the Novel: The Genealogical Imperative*. Princeton, NJ.: Princeton University Press, 1978
- Tratner, Michael. *Modernism and Mass Politics: Joyce, Woolf, Eliot, Yeats*. Stanford: Stanford University Press, 1995.
- Trotter, David. *The English Novel in History, 1895–1920*. London: Routledge, 1993.
- Van Ghent, Dorothy. *The English Novel: Form and Function*. New York: Harper, 1953.
- Vrettos, Athena. *Somatic Fictions: Imagining Illness in Victorian Culture*. Stanford: Cal.: Stanford University Press, 1995.
- Walker, Nancy A. *The Disobedient Writer: Women and Narrative Tradition*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- Waugh, Patricia. „A posztmodern és a feminizmus: Hová tűnt a sok-sok nő?” *A feminizmus találkozása a (poszt)modernnel*. Szerk. és ford. Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 2006. 56–92.
- Weedon, Chris. *Feminist Practice and Poststructuralist Theory*. Cambridge: Blackwell, 1987.
- Wessely Anna, szerk. *A kultúra szociológiája*. Budapest: Oiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 2003.
- White, Allon. „Hysteria and the End of Carnival: Festivity and Bourgeois Neurosis”. *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. Szerk. Nancy Armstrong, Leonard Tennenhouse. London: Routledge, 1989. 157–70.
- White, Hayden. „A történelmi szöveg mint irodalmi műalkotás”. Ford. Novák György. *Testes könyv I.* Szerk. Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor s.k., Odorics Ferenc. Szeged: Ictus és JATE Irodalomelméleti Csoport, 1996. 333–54.
- Whitworth, Michael. *Virginia Woolf. Authors in Context*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Williams, Keith, Steven Matthews. „Introduction”. *Rewriting the Thirties: Modernism and After*. Szerk. Keith Williams, Steven Matthews. London: Longman, 1997. 1–4.
- Williams, Raymond. *Culture and Society 1780–1950*. Harmondsworth: Penguin, 1963 [1958].
- Williams, Raymond. „Kultúra”. Ford. Pásztor Péter. *A kultúra szociológiája*. Szerk. Wessely Anna. Budapest: Oiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 2003. 28–32.
- Williams, Raymond. „A kultúra elemzése”. Ford. Pásztor Péter. *A kultúra szociológiája*. Szerk. Wessely Anna. Budapest: Oiris Kiadó–Láthatatlan Kollégium, 2003. 33–40.
- Wiltshire, John. *Recreating Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- Wollaeger, Mark. *Modernism, Media, and Propaganda: British Narrative from 1900 to 1945*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Woolf, Virginia. *Woolf Studies Annual*. 1 (1995)
- Woolf, Virginia. „The Art of Biography”. *Collected Essays IV*. Szerk. Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1969. 221–28.
- Woolf, Virginia. *Between the Acts*. Szerk. Sella McNichol. Bev. és jegyzetek: Gillian Beer. Harmondsworth: Penguin, 1992 [1941].
- Woolf, Virginia. *Complete Shorter Fiction*. Szerk. Susan Dick. London: Grafton, 1989.
- Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1915–19*. Vol. 1. Szerk. Anne Olivier Bell. Bev. Quentin Bell. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1931–35*. Vol. 4. Szerk. Anne Olivier Bell. Harmondsworth: Penguin, 1983.
- Woolf, Virginia. *The Diary of Virginia Woolf: 1936–41*. Vol. 5. Szerk. Anne Olivier Bell. Harmondsworth: Penguin, 1985.
- Woolf, Virginia. *Egy jó házból való angol úrilány: Önéletrajzi írások*. Ford., bev. és jegyzetek: Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 1999.
- Woolf, Virginia. *Éjre nap*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa, 2007.
- Woolf, Virginia. *Az évek*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa, 2006.
- Woolf, Virginia. *Felvonások között*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa, 2003.
- Woolf, Virginia. „A ferde torony” [„The Leaning Tower”; előadásként: 1940]. Ford. Szobotka Tibor. *A pille halála: Esszék*. Szerk., jegyzetek és utószó: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1980. 429–59.
- Woolf, Virginia. *Flush*. Ford. Rónay György. Budapest: Európa, 2005.
- Woolf, Virginia. *Flush: A Biography*. Harmondsworth: Penguin, 1983 [1933].
- Woolf, Virginia. „Folt a falon” [„Mark on the Wall”]. Ford. Gy. Horváth László. *Ellenfelek: Angol elbeszélők a két világháború között*. Szerk. Géher István. Budapest: Európa, 1982 [1917]. 255–63.
- Woolf, Virginia. „George Eliot”. *Collected Essays I*. Szerk., bev. Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1966. 196–204.
- Woolf, Virginia. „George Eliot”. Ford. Vajda Tünde. *A pille halála: Esszék*. Vál., utószó, jegyzetek: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1980. 259–71.
- Woolf, Virginia. *Három adomány*. Ford. és utószó: Séllei Nóra. Budapest: Európa, 2006.
- Woolf, Virginia. *Hullámok*. Ford. Mátyás Sándor. *Mrs. Dalloway. A világítótorony, Hullámok*. Utószó: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1984. 463–711.
- Woolf, Virginia. „Hyde Park Gate 22”. *Egy jó házból való angol úrilány: Önéletrajzi írások*. Ford., bev. és jegyzetek: Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 1999. 137–52.
- Woolf, Virginia. *Jacob's Room*. Harmondsworth: Penguin, 1965 [1922].
- Woolf, Virginia. *Jacob szobája*. Ford. Gy. Horváth László. Budapest: Európa, 2005.
- Woolf, Virginia. *Leave the Letters Till We're Dead: Collected Letters VI, 1936–41*. Szerk. Nigel Nicolson. London: Hogarth, 1980. (szövegben zárójeles utalás: *Letters VI*.)
- Woolf, Virginia. *The London Scene: Five Essays*. New York: Random House, 1982.
- Woolf, Virginia. *Messzeség*. Ford. Tandori Dezső. Budapest: Európa, 2007.
- Woolf, Virginia. „Middlebrow”. *Collected Essays IV*. Szerk. Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1969. 196–203.
- Woolf, Virginia. „The Modern Essay”. *Collected Essays II*. Szerk. Leonard Woolf. London: Hogarth, 1966. 41–49.

- Woolf, Virginia. „A modern próza” [„Modern Fiction” 1919]. Ford. Vajda Tünde. *A pille halála: Esszék*. Vál., utószó, jegyzetek: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1980. 480–90.
- Woolf, Virginia. „Mr. Bennett és Mrs. Brown” [Mr. Bennett and Mrs. Brown” előadasként: 1924]. Ford. Szobotka Tibor. *A pille halála: Esszék*. Vál., utószó, jegyzetek: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1980. 491–519.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. London: Triad Grafton, 1976.
- Woolf, Virginia. *Mrs. Dalloway*. Ford. Tandori Dezső. *Mrs. Dalloway. A világítótorony, Hullámok*. Utószó: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1984. 5–245.
- Woolf, Virginia. „A névtelenek élete” [„The Lives of the Obscure” 1925]. Ford. Vajda Tünde. *A pille halála: Esszék*. Vál., utószó, jegyzetek: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1980. 167–86.
- Woolf, Virginia. „The New Biography”. *Collected Essays IV*. Szerk. Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1969. 229–35.
- Woolf, Virginia. *Night and Day*. Szerk., bev. Susan Raitt. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford University Press, 1992 [1919].
- Woolf, Virginia. *The Pargiters: The Novel-Essay Portion of The Years*. Szerk., bev. Mitchell A. Leaska. New York: New York Public Library, 1977.
- Woolf, Virginia. „Professions for Women”. *Collected Essays II*. Szerk. Leonard Woolf. London: Chatto and Windus, 1969. 284–89.
- Woolf, Virginia. *A Room of One’s Own. Three Guineas*. Szerk., bev. Morag Shiach. Oxford World Classics. Oxford: Oxford University Press, 1992 [1928; 1938].
- Woolf, Virginia. *Saját szoba*. Ford. Bécsy Ágnes. Mérleg Könyvek. Budapest: Európa, 1986.
- Woolf, Virginia. *The Sick Side of the Moon: Collected Letters of Virginia Woolf V*. Szerk. Nigel Nicolson, Joanne Trautman. London: Hogarth, 1979. (szövegben zárójeles utalás: *Letters V*.)
- Woolf, Virginia. „A Sketch of the Past”. *Moments of Being*. Szerk. és bev. Jeanne Schulkind. London: Grafton, 1976. 72–173.
- Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. London: Triad Grafton, 1977.
- Woolf, Virginia. „Vázlat a múltból”. *Egy jó házból való angol úrilány: Önéletrajzi írások*. Ford., bev. és jegyzetek: Séllei Nóra. Artemisz Könyvek. Debrecen: Csokonai, 1999. 27–136.
- Woolf, Virginia. *A világítótorony*. Ford. Mátyás Sándor. *Mrs. Dalloway. A világítótorony, Hullámok*. Utószó: Bécsy Ágnes. Budapest: Európa, 1984. 247–461.
- Woolf, Virginia. *The Voyage Out*. London: Granada, 1981 [1915].
- Woolf, Virginia. *The Waves*. Szerk., bev. Gillian Beer. Oxford World’s Classics. Oxford: Oxford University Press, 1992 [1931].
- Woolf, Virginia. *A Writer’s Diary: Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. Szerk. Leonard Woolf. London: Grafton, 1978.
- Woolf, Virginia. *The Years*. The Definitive Edition. Bev. Quentin Bell. London: Vintage, 1990 [1937].
- Yu, Sau-ling Cynthia. „The Fable of Flush”. *Virginia Woolf: Critical Assessments. II*. Szerk. Eleanor McNeese. Mountfield: Helm Information Ltd., 1994. 511–13.
- Yuval-Davis, Nira. *Nem és nemzet*. Ford. Szabó Valéria, Szentmiklósi Tamás. Budapest: Ú-M-K, 2005.