

TANULMÁNYOK

SÉLLEI NÓRA

Woolf, *Mrs Dalloway* és *Az órák*: megsokszorozott szövegközi játékok

Michael Cunningham *Az órák* című regénye 1998-as megjelenésekor hatalmas sikert aratott: a szerző 1999-ben elnyerte érte a Pulitzer-díjat is, a Pen/Faulkner-díjat is, 2002-ben elkészült Stephen Daldry szakmailag és nézettség szempontjából egyaránt sikeres, David Hare forgatókönyvén alapuló filmadaptációja Philip Glass eredeti zenéjével;¹ és ami számunkra fontos: ugyanebben az évben megjelent a regény magyar fordítása is.² *Az órák* – mind a regény, mind a film – mint kulturális jelenség fontosságát mi sem mutatja jobban, mint hogy 2023-ban, a regény megjelenésének huszonötödik évfordulóján a BBC honlapján Lillian Crawford ezzel a címmel írt róla: „A regény, amelyik az elmúlt huszonöt évben megváltoztatta a kulturális képzeletben létrejött Virginia Woolf-képet”.³ Bár a megjegyzés nyilván az angol nyelvterületre vonatkozik (ahol természetesen még nagyobb a jelentősége, hisz ott Woolf ezt megelőzően is integráns része volt a kulturális képzeletnek), talán azt sem túlzás kijelenteni, hogy a regény és a film a magyar kultúrában is hozzájárult egyfajta Woolf-reneszánszhoz. Nem lehet teljesen kizárni, hogy az Európa Kiadóban a Woolf-regények 2003 és 2007 közötti évekre eső (újra)kiadását *Az órák* által keltett kulturális hullámok is motiválhatták, ahogy 2006-ban sikerült a regényeken túl a *Három adományt* is megjelentetni, és mindez jobban láthatóvá tette az önéletrajzi írások 1999-es fordítását is.⁴ *Az órák* – Cunninghamé és Daldryé egyaránt – ahhoz is

1 | A filmet 126 díjra terjesztették fel, ebből 43-at elnyert. A díjak között van egy Oscar-díj Nicole Kidman női főszereplői alakításáért (összesen 9 Oscar-díjra jelölték a filmet), de a 11 BAFTA-jelölésből is megkapott kettőt: Nicole Kidmanen kívül Philip Glass a filmzenéért.

2 | A gyors megjelenés negatív jele, hogy a szöveget indító egyik mottó, egy eredetileg hétsoros Borges-idézet lemaradt a fordításból, ebben a formában szerepel: „.....Borges.....”, ami mintha annak lenne a nyoma, hogy vissza kell térni rá, utána kell járni, hogy van-e a szövegrészletnek korábbi magyar fordítása.

3 | Lillian Crawford: *The Hours at 25: The Book That Changed How We See Virginia Woolf*. BBC (9 August 2023) <https://www.bbc.com/culture/article/20230808-the-hours-at-25-the-book-that-changed-how-we-see-virginia-woolf> (utolsó megtekintés: 2025. május 1.)

4 | Korábban csak a *Mrs. Dalloway*, *A világtótorony*, a *Hullámok*, az *Orlando*, a *Flush*, a *Saját szoba* és egy esszéválogatás-kötet, *A pille halála* volt meg magyarul (még az *Éveknek* volt egy 1940-es, korai, a 2000-es évek elején jóformán elérhetetlen kiadása is, amelyet mára digitalizáltak). 2003 és 2007 között a már meglévő regényeket egy szerzői sorozatban újra kiadta az Európa Kiadó, illetve lefordították a

Sélli Nóra (1961) – irodalmár, egyetemi tanár, Debreceni Egyetem és Ružomberoki Katolikus Egyetem, sellei.nora@arts.unideb.hu

<https://doi.org/10.36373/em-2025-3-1>

hozzájárultak, hogy Woolfot közelebb lehessen vinni a fiatal olvasókhöz: több egyetemen *Az órák* – a film és a regény – könnyebben megközelíthető szövegein keresztül lépnek be a hallgatók a woolfi világba, akár még az angol szakosok is.

Woolfot ugyanis nem könnyű olvasni, szövegei nem könnyen adják meg magukat az értelmezésnek. Modernista narrációs eszközei: a tudatfolyam-technika és ami vele jár, a szabad függő beszéd, a narrátori magyarázatok hiánya, a lineáris idő felbontása, a több szereplő gondolatfolyamába való belehelyezkedés, az azok közötti szinte észrevétlen váltások, a szimbólumok, metaforák, vezérmotívumok használata, melyek sokszor fontosabbak a cselekményelemeknél, miközben a cselekmény látszólag szinte semmi-segékről szól, mind olyan vonásai a woolfi szövegtechnikának, amelyek nagyon tudatos olvasói hozzáállást igényelnek. Woolf regénypoétikájának azonban programszerűen megfogalmazott része ez a fajta írásmód. Mint *A modern próza* című esszéjében írja:

Vizsgáljunk csak meg egy pillanatra egy átlagos gondolkodású embert egy átlagos napon. Benyomások miriádjai érkeznek a tudatába, s van köztük jelentéktelen, van fantasztikus, van illékony, és olyan is, amely acélkeményen bevésődik. Áradnak a benyomások mindenfelől, megszámlálhatatlan atom záporozik szakadatlan, s ahogy lehull, ahogy a hétfői vagy a keddi nap életévé összeáll, máshová esik a nyomatéka, mint annak előtte. A lényeges pillanat nem itt következik be, hanem amott. Tehát ha az író szabad ember lenne, nem pedig rabszolga, ha arról írhatna, amiről szeretne, nem pedig arról, amiről kénytelen, ha a saját érzéseire tudná alapozni a művet, nem pedig konvenciókra, akkor nem lenne se cselekmény, se komédia, se tragédia, se szerelmi szál, sem pedig katasztrófa a megszokott sémák szerint, sőt, talán egyetlen gomb sem lenne, amelyet úgy varrtak föl, ahogy a Bond Street-i szabók⁵ szokták. Az élet nem szimmetrikusan elhelyezett lámpák sora; az élet sugárzó fénygyűrű, áttetsző burok, mely a tudat kezdetétől a végéig körülvesz bennünket. Vajon nem az-e a regényíró feladata, hogy ezt a változó, ezt az ismeretlen és megfoghatatlan szellemet közvetítse, oly módon, hogy a lehető legkevesebb idegen és külsődleges elem keveredjék bele, akármilyen rendellenességet és bonyolultságot mutat is föl? [...] Jegyezzük fel az agyunkba zuhanó atomokat, abban a sorrendben, ahogy zuhannak, tapogassuk ki minden egyes látványnak és eseménynek a tudatba vésett képét, ha mégoly szétesőnek, összefüggéstelennek tűnik is föl. Ne higgyük el vakon, hogy az élet teljesebben létezik abban, amit általában nagyoknak szokás tartani, mint abban, amit kicsinek.⁶

többi regényt is: *Felvonások között* (2003; ford. Tandori Dezső); *Jacob szobája* (2005; ford. Gy. Horváth László); *Az évek* (2006; ford. Tandori Dezső); *Messzeség* (2007; ford. Tandori Dezső); *Ejre nap* (2007; ford. Tandori Dezső). A *Három adomány* az Európa Kiadó Mérleg-sorozatában jelent meg (2006; ford. Séllei Nóra), ahogy korábban „párja”, a *Saját szoba* is (1986; ford. Bécsy Ágnes), önéletrajzi írásai pedig *Egy jó házból való angol úrilány* címmel a Csokonai Kiadó Artemisz-könyvek sorozatában (1999; ford. Séllei Nóra).

5 | Bond Street: London talán legelegánsabb, legdrágább bevásárlóutcája mind a mai napig. A woolfi kontextusban a konvencionális gondolkodást és írásmódot jelenti, a hagyományhoz való ragaszkodást a legapróbb részletekig.

6 | Virginia Woolf: *A modern próza*. Ford. Vajda Tünde. In: uő: *A pille halála. Esszék*. Szerk., utószó, jegyzetek Bécsy Ágnes. Európa, Bp. 1980. 485–486. (A továbbiakban: Woolf: *Modern*)

Ebben az 1919-es programadó esszében benne van a woolfi regénypoétika minden olyan eleme, amely részben megnehezíti Woolf olvasását, hiszen ha valami „szétesőnek, összefüggéstelennek” tűnik, akkor azt az olvasónak kell valahogy összeraknia, ami igen aktív és odafigyelő olvasást igényel. Részben pedig éppen ez a narrációs technika képes olyan mélységeket megjárni, amelyek a Woolf által „Bond Street-i szabók”-hoz hasonlított alkotók szövegeiben nem (vagy csak ritkán) tárulhatnak fel az emberi lélek és elme működéséről. A programszerűen megfogalmazott rendezetlenség, összefüggéstelenesség csak látszólagos: a szabad függő beszéd által létrejövő tudatfolyam-technika idő- és térbeli ugrásai és rejtélyes-rejtvényes jellege mögött mindig húzódik valamiféle, még ha elsőre nem is nyilvánvaló, sokszor szabad asszociációkon alapuló ok-okozatiság, ami viszont a freudi értelemben vett tudattalan működésével hozható összefüggésbe. Ezeket a szabad asszociációkat és ugrásokat pedig egy önálló hanggal alig rendelkező, azonban a narratívát mindvégig szigorúan és értelmezhetően fókuszáló narrátor fogja össze.

Szintén sok olvasó számára okoz gondot a szövegek viszonylagos eseménytelensége, cselekménytelensége, illetve az esszében megfogalmazott, „kis” dolgokra helyezett hangsúly, amelyet jelentéktelenségnek fognak fel. Pedig a woolfi szövegeknek éppen a kis dolgokból felsejlő varázsára már nagyon korán, egy 1946-os monográfiájában felhívta a figyelmet Erich Auerbach, ahol *A világtótorony*⁷ mindössze kétoldalnyi nyitó részletét elemzi egy hosszú tanulmányban, és így fogalmaz azzal kapcsolatban, hogy a nyitó jelenetben Mrs. Ramsay harisnyát köt:

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, amelyeket 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 léletszerűsége, amelynek akaratlanul odaadjuk magunkat.⁸

*A világtótorony*ban a barna harisnya kötése ugyanakkor hangsúlyosan egy nő tevékenységként jelenik meg, és a harisnya kötése közben – *A modern prózában* megfogalmazottakkal összhangban – egy „átlagos” nő tudatműködése tárul fel, mi több, a Woolf-regények többségében a legfontosabb fókuszáló női szereplő. Ekként jellegzetesen, bár nem kizárólag nőies világokba láthatunk bele, ami viszont a (nem eléggé nyitott) kritikusok számára egészen a hatvanas évekig csak „kismesterként” tette

7 | Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway. A világtótorony. Hullámok*. Ford. Tandori Dezső, Mátyás Sándor. Utószó Bécsy Ágnes. Európa, Bp. 1987. (A világirodalom Klasszikusai. Új sorozat) (A továbbiakban: Woolf: *Mrs. Dalloway*)

8 | Erich Auerbach: *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*. Ford. Kardos Péter. Gondolat, Bp. 1985. 540–541.

értelmezhetővé Woolfot, mert a nőiességet eleve a másodlagossággal, a másodvonalba tartozónak azonosították.⁹ Pedig Woolf szövegvilágának mostanra egyik leginkább értékelt eleme éppen szövegeinek feminin jellege, mely felnyitja a nőiesség társadalmilag konstruált szerkezetét és ekképp annak politikumát is. Mindaddig, amíg a Woolf-kritikában szövegeinek nőies értékei jobb esetben is zárójelbe voltak téve, mindaddig, amíg egy önmagát egyetemesnek mutató – valójában azonban a nőiességet negatívan megítélő – esztétika szempontjából a nőiesség csakis zavaró, kiiktatandó jel lehetett, addig a nőiesség kizárólag pejoratív értelemben vett másságként tételeződhetett a kritikai diszkurzusban. Teljesen más a helyzet egy olyan kritikai megközelítés esetében, amely fenntartja a férfiasság és nőiesség társadalmi konstrukciói közötti különbséget, de nem elrejteti akarja Woolf „zavaró” másságát, nőies – és egyúttal genderkritikai – jellegét, hanem éppenséggel felszínre hozza azt, és reflektál rá.

Ebből a perspektívából teljesen másképp lehet olvasni Woolf klasszikussá vált modernista „trilógiáját”,¹⁰ azon belül pedig a talán legparadigmatikusabb szöveget, a *Mrs. Dallowayt*. A regény mindaddig üresen csengett – vagy üres formaként kongott – a kritikai diszkurzusban, amíg Mrs. Dalloway alakja csak felső középosztálybeli úriasszonyként képződött meg, aki unalmában pusztán arra képes, hogy estélyeket adjon. Amikor azonban arról is lehetett beszélni, hogy Clarissa Dalloway azt a női kulturális hasadtságot testesíti meg, amely egyrészt eljártssa a hagyományos női szerepeket, merthogy nem nagyon van más választása, másrészt viszont épp ebbe betegszik bele, és muszáj, hogy létrehozzon 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: a „jelentéktelen” (pontosabban fogalmazva: jelentéktelennek tűnő) mindennapiság genderpolitikumára mutatnak rá:

Ahogy egy apáca visszavonul a cellájába, ahogy egy kisgyerek indul valami torony kifürkészésére, úgy haladt felfelé [...]. Üresség, mindjárt az élet elevenen lüktető szíve körül: egy manzárdszoba. A nők dél körül le kell, hogy rakják a díszeket. Clarissa beszúrta kalaptűjét egy tűpárnába, sárga tollas kalapját letette az ágyra. A takarók makulátlan tiszták voltak, feszesre húzva, széles fehér sáv egyik oldaltól a másikig. Az ágya is egyre keskenyebb lesz majd. [...] Ezért volt Clarissának manzárdszobája; ágya keskeny; s ahogy itt feküdt és olvasott, mert nehezen aludt el, nem tudta elhessegetni magától valamiféle, igen, a szülés után is megőrzött szüzesség érzését; úgy borította be minden tagját, mint valami könnyű takaró.¹¹

Az ebből az idézetből felsejlő Clarissa-alak igen távol áll attól a hagyományos képtől, mely szerint ő felhőtlenül és lelki problémáktól mentesen éli meg a felső

9 | Erről ld. Séllei Nóra. *A másik Woolf. Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbéli szövegeiben*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen 2012. 40–43.

10 | A kritikai hagyomány trilógiaként olvassa a magyarul is egy kötetben megjelenő három regényt: *Mrs. Dalloway, A világitótorony, Hullámok*, pedig nincs közöttük semmiféle tartalmi összefüggés. Modernista regényekként, a modernista narrációs technikával való kísérletezés részben eltérő típusainak szövegeiként alkotnak trilógiát.

11 | Woolf: *Mrs. Dalloway*. 41.

középosztálybeli nők társasági életét, amelynek csúcspontja ebben az esetben a regény végi, meglehetősen ironikus nagyjelenet, a Clarissa által adott estély, ahol még a miniszterelnök is megjelenik, és ahol a királyi pincékből beszerzett tokaji bort szolgálják fel. Mindez nagyon pontosan kijelöli a London Westminster kerületében (a lehető legelitebb kerületben) élő Clarissa és konzervatív parlamenti képviselő férje társadalmi státuszát. Azonban ebbe a júniusi (az angol társadalmi elit társasági életének legfontosabb hónapjában adott) estélybe is beszüremkedik mindaz, amivel Clarissa mindvégig küzd: hogyan őrizze meg identitását, hogy egyáltalán ki is ő, mit jelent a múltja (ifjúságának mindegyik fontos szereplője megjelenik az eseményen), miképp élte le életét a férjével, Richarddal (akinek minden kísérlete arra, hogy ajándékot adjon Clarissának, kudarcba fullad), mennyire nem harmonikus a kapcsolat közte és a lánya, Elizabeth között (és Clarissának sem sikerül jó ajándékot vennie a lányának), hogy miképp lehet méltósággal megöregedni (a regény szövege szerint ötvenkét éves), és mit jelent a halál, aminek a gondolatával és félelmével a tudatfolyama tanúsága szerint ő maga is nap mint nap szembesül: „az volt az érzése szerint öntelenül, hogy kinn van valahol messze, messze, nagyon messze, a tengeren; egyedül; s mindig úgy érezte, nagyon-nagyon veszélyes dolog akár egyetlen napot is megélni”.¹²

Halálfélelmét erősíti az is, hogy az estélyre megérkezve Sir William Bradshaw, a pszichiáter és felesége közlik a hírt, miszerint Septimus Warren Smith, az első világháborúban tüzérségi sokkot szenvedő és azóta is mentálisan instabil betege, akinek története a *Mrs. Dalloway* másik cselekményszálát alkotja, épp aznap öngyilkosságot követett el. Clarissának el kell vonulnia egy félreeső szobába, hogy feldolgozza a halál jelenlétét az összejövetelén. Itt kétszer is szembenéz önmagával hasonmások révén. Először a hátsó udvaron keresztül meglátott idősebb nő segítségével:

Ó, micsoda meglepetés! – a szemközti ablakból az öreg hölgy is átnézett hozzá! Ágyba készült éppen. [...] Lenyűgöző, hogy míg a szalonban hangosan nevetnek, társalognak a vendégek, ő itt áll, és ezt az öregasszonyt nézi, ahogy lefekszik éppen csendesesen, magányosan. Most lehúzta a rolettát.¹³

A jelenet megidézi Clarissa szintén magányos manzárdszobáját, ahol úgy érzi, az ő ágya is fokozatosan keskenyedik, egyre kevésbé tudja, akarja megosztani mással, egyre jobban bezáródik a saját világába, belső valóságába. A szemközti ház lakóján túl egy pillanatra pedig az általa nem ismert Septimus Warren Smith is a hasonmásává válik, akinek az öngyilkosságával egyszerre azonosul, és egyúttal távolítja is el magától, mintha Septimus helyette is feláldozta volna önmagát:

Clarissa úgy érezte, valamiképp hasonlít hozzá – a fiatalemberhez, aki öngyilkos lett. Boldog volt, hogy az legalább megtette; eldobta magától, ami eldobható, míg a többiek – mind élték tovább. Útött az óra. Az ólmos-nehéz gyűrűk szétoszlottak a levegőben. Neki azonban vissza kellett mennie. Maga

12 | Uo. 13.

13 | Uo. 234–235.

köré kell gyűjtenie vendégeit. Meg kell keresni Sallyt meg Petert. Belépett a kis szobából a szalonba.¹⁴

Ebben a részletben kitapintható Clarissa sokszoros belső megosztottsága, meghasonlása: egyszerre résztvevője és távolságtartó, kritikus szemlélője saját életének („Mint a kés pengéje, úgy szelt át mindent; s ugyanakkor csak kívülálló volt, néző”¹⁵), miközben védekezik is azokkal szemben, akik épp azt vetik a szemére, kimondva vagy kimondatlanul, mint Peter Walsh a délelőtti első találkozásukkor, hogy egész életét triviálisan élte le: „Itt ül és a ruháját javígtatja; ruhát varrogat, mint mindig, gondolta Peter Walsh; így ült itt egész idő alatt, amíg én Indiában voltam; kijavított egy ruhát, estélyekre járt, ide-oda futkosott az alsóház és a lakás között, és a többi [...]”¹⁶ Clarissa számára ez a nap (ami az objektív idő szemszögéből a narratíva keretét adja) kritikus és krízishez vezető szembenézés teljes életével – ezért is érzi úgy, hogy az öngyilkosságot elkövető Septimus helyette halt meg, mert ő eldobta magától saját eldobható életét. Clarissa azonban katartikus feloldás nélkül ingadozik a pillanat megélése és reflexiója között, aminek az is része, hogy felteszi a kérdést: Sallyhez fűződő érzései (akinek a csókját Clarissa élete „leggyönyörűsegebb pillanataként”¹⁷ élte meg), „ez a nők iránt ébredő szerelem [...] végül is, nem volt-e szerelem?”¹⁸ amivel megkérdőjelezi egész, a heteronormativitásnak megfelelően leélt életét Richard Dallowayjel.

Michael Cunningham regénye – és a maga másik médiumhoz tartozó eszközeivel Stephen Daldry Cunningham regényén alapuló filmje – többszörsen is ezt a meghasonlást, válságot tükröző woolfi világot idézi meg, amennyiben a regény Előszava Woolf öngyilkosságának a napját jeleníti meg, a regény alapvető szövegét pedig három, egymással váltakozó narratívaszál alkotja, melyek mindegyike egy-egy nő alak életének egy napjába sűrítve reflektál teljes, válságba került életükre. A három narratívaszál tehát a *Mrs. Dalloway* időbeli szerkezetét követi: az objektív idő egy-egy nap a három, a 20. század három különböző időszakában és terében élő nő életében, amelyben ráadásul mindhárman – ha nem is estélyre, mint Mrs. Dalloway, de – valamiféle, kisebb-nagyobb ünnepségre, vendégségre készülnek, és eközben szembesülnek – szembesítik önmagukat – egész addigi életükkel, és egyúttal a halállal is. A három szál egyike („Mrs. Woolf”) Virginia Woolf életének egy napja 1923-ból, amikor a fikció szerint elkezdte írni a *Mrs. Dallowayt*; a másik szál Clarissa Vaughané, aki az 1990-es évek New Yorkjában él, és aki a regény szövege szerint is Mrs. Dalloway modernebb, átírt változata („Mrs. Dalloway”), a harmadik szál („Mrs. Brown”) pedig az 1949-es év¹⁹ Los Angelesébe visz, ahol a második gyerekével várandós Laura Brown él a férjével és kislával egy elvileg idilli kertvárosi világban, és épp aznap reggel kezdi el olvasni a *Mrs. Dallowayt*. A három nő ekként a *Mrs. Dalloway* mint regény révén is kapcsolódik egymáshoz: az író, a(z átírt) szereplő és az olvasó, miközben mindhármuk napjának és életének részletei is számtalan ponton rezonálnak egymásra, ezentúl pedig a regény

14 | Uo. 235. (kiemelés az eredetiben)

15 | Uo. 13.

16 | Uo. 53.

17 | Lásd uo. 47.

18 | Uo. 43.

19 | A filmváltozat 2001-re teszi a „Mrs Dalloway” cselekményszálát, a „Mrs. Brown”-ét pedig 1951-re.

narrációs technikája az időszerkezeten túl is megidézi a woolfi írástechnikát és regénypoétikát, a tudatfolyam-technikát.

Cunningham regénye tehát egyértelműen a *Mrs Dalloway* nagyon tudatos, reflektált, intertextuális újírása, amelynek ugyanakkor viszonylag egyszerűbb a szerkezete, hiszen a három narratíva egyértelműen elkülönül (mindhárom külön-külön fejezetekbe rendezett, bár szorosan kapcsolódó motívumokkal dolgozó szálon fut), és mindegyik szál alapvetően (ha nem is kizárólagosan) a három központi nőalak belső világát, tudatfolyamát jeleníti meg. Ekképp az olvasó számára az egyes narratívaszálakon belüli átlépések egyik szereplő tudatfolyamából a másikba kevésbé nehezítik meg az olvasást, mint a *Mrs. Dalloway* esetében. Mi több, a regény „szövegidezetek szövedéke”²⁰ abban az értelemben is, hogy Virginia Woolf életeseményeinek megidézésén és a *Mrs. Dalloway* cselekményelemein és szerkezetén, narrációtechnikáján túl a szöveg játékba hozza a woolfi szövegek képeit, szavait, motívumait, mondat szerkezeteket, kádenciáit, fordulatait.²¹ Mindezen szövegtulajdonságok alapján ugyanakkor *Az órák* – mint Lilian Crawford fenti megállapítása is alátámasztja – olyan szempontból is tökéletesen működik intertextusként, hogy nemcsak statikusan, egyirányúan reflektál a *Mrs. Dalloway*-re, és megidézi azt, hanem aktívan visszahat az eredeti szövegre, a hypotextusra is: újraértelmezi, új látószögbe, fénytörésbe helyezi. Ez az a mechanizmus, amelyet T. S. Eliot így ír le, bár a költőről beszél, de alkalmazhatjuk szövegre is, amely

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 renchez viszonyítva más lesz; éppen ebben áll a régi és az új összjátéka.²²

Ahogy a T. S. Eliot-i gondolatmenet, úgy Barthes is azt emeli ki, hogy az ilyen értelemben felfogott, kölcsönös, dinamikus intertextualitás „jelentéstérként” vagy „jelentésképzésként” működik, s ekként az „eredeti” szövegnek (és ezen a ponton nyilván már csak idézőjelesen lehet használni a fogalmat) sem a „befejezett, lezárt végtermék” a létezmódja, hanem „az éppen alakuló, más szövegekhez, kódokhoz »csatolódo» [...] előállítás [production]”.²³ *Az órák* (és hozzá kell tenni: mint látni fogjuk, mind a regény, mind a film) számtalan ponton párbeszédbe elegyedik a *Mrs. Dalloway*-jel, és olyan módon reflektál rá, amely elmozdulásokat hoz létre mind a regény, mind Woolf alakjának értelmezésében. Ahogy Lilian Crawford fogalmaz, Cunningham *Az órák*ja

20 | Roland Barthes: A szerző halála. In: uő: *A szöveg öröme*. Ford. Babarczy Eszter. Osiris, Bp. 1996. (Osiris Könyvtár) 53.

21 | A szöveg első olvasásakor annyira visszhangoztak a fülemben a woolfi mondatok, kádenciák, hogy mindenképpen azonosítani akartam a mondatokat a *Mrs. Dalloway* (angol) mondataival, de nem találtam meg a pontos megfelelőket, csak visszhangjaikat.

22 | Thomas Stearns Eliot. Hagymány és egyéniség. Ford. Szentkuthy Miklós. In: uő: *Káosz a rendben. Irodalmi esszék*. Vál., előszó: Egri Péter. Gondolat, Bp. 1981. 63.

23 | Roland Barthes: Egy Edgar Poe-mese textuális elemzése. In: *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása. Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilček Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Osiris, Bp. 2002. (Osiris Tankönyvek) 137.

éppen azt teszi, amely kérdésről Woolf egyetlen fennmaradt rádiómegjelenésében beszél: hogyan rendezzük a régi szavakat új rendbe? Crawford szerint Cunningham regénye „új módon meséli el a régi történetet, egyik lábát a múltba helyezve, miközben elismeri, hogy nincs más választásunk, mint hogy a másikat a jelenben tartsuk”.²⁴

Az *órák* Woolf- és Mrs. Dalloway-képünkre tett hatásának talán ebben rejlik a titka: miközben kortárs szemszögből rendkívül invenciózusan és ihletetten megidézi, átírja, modernizálja a Mrs. Dalloway nyelvi és tematikus világát, a biofikció eszközeivel visszanyúl Woolf alakjához is két kulcsfontosságú pillanatban (halála napja, a Mrs. Dalloway első mondatának a leírása), és ezekhez a szálakhoz hozzáfűzi Laura Brownnak, a kertvárosi háziasszonynak (afféle női „Akárkinek”²⁵) az alakját, aki viszont minden bizonnyal Woolfnak – A modern próza mellett – a másik programadó, modernista esszéjéből, a Mr. Bennett és Mrs. Brownból²⁶ kelt életre, és akinek a cselekményszála egyúttal Doris Lessing egy 1963-ban írt elbeszélésének, a *To Room Nineteen*nek²⁷ is az intertextusa. Ekképp olyan sűrű szövetű szöveg jön létre, amely egyszerre szól a múlt különböző rétegeiről és a jelenről, az alkotás folyamatáról és az olvasóról, a jelen levésről és a reflexióról, a valóságról – egyúttal „a” valóság megjelenítésének a lehetetlenségéről – és a fikcióról, az elképzelt alakokról és a szövegszerüségről, és nem utolsósorban szövegvilágok párbeszédéről.

Az Előszó – mint már utaltam rá – Virginia Woolf halálának napján játszódik, és szó szerint átveszi Virginia Woolf férjéhez, Leonard Woolfhoz írt búcsúlevelét,²⁸ miközben a woolfi írástechnikát használva idézi meg azt a végzetes napot: bár olykor egy külső, harmadik személyű narrátor is tesz megjegyzéseket (legnyilvánvalóbban a Woolf lemerülése utáni pillanatokban), az előszó elsődleges elbeszélői technikája a tudatfolyam-technika, amelynek révén a szöveg nemcsak elképzelteti az olvasóval azt a lelkiállapotot, amelyben Woolf a halála előtti pillanatokban volt, hanem egyúttal megidézi azt a woolfi létszemléletet is, amely képes észrevenni az élet legkisebb és leg-egyszerűbb megnyilvánulásaiban is a szépséget, a különlegességet. Amikor a folyóba lépés előtt a fikcionalizált Woolf-alak belegyömöszöli a kabátja zsebébe a követ,

akaratlanul is rácsodálkozik. A hideg, krétaszerű, tejesbarna színű követ néhány zöldes folt tarkítja. Megáll a folyó szélén, ahol a hullámok finoman verdesik a partot, tiszta vízzel töltik meg az iszap repedéseit, melynek még az állaga is más, mint annak a sárgásbarna, foltos valaminek, amely látszólag tömören – akár az országút – terpszkedik el a két part között.²⁹

24 | Crawford i. m.

25 | Utalás a 15. századi moralitásjáték címére: *Everyman* (angolul gyakran szokták használni nőiesített változatát: *Everywoman*).

26 | Virginia Woolf: Mr. Bennett és Mrs. Brown. In: uő: *A pille halála. Esszék*. Szerk., utószó, jegyzetek Bécsy Ágnes. Európa, Bp. 1980.

27 | Doris Lessing: *To Room Nineteen*. In: *The Norton Anthology of Literature by Women. The Tradition in English*. Szerk. Sandra M. Gilbert, Susan Gubar. Norton, New York, London 1985.

28 | Hermionone Lee meghatározó Woolf-életrajzában, amelynek rá tett hatását Cunningham is elismeri forrásai között (Cunningham: i. m. 251), maga is teljes terjedelmében idézi a levél szövegét, és azt feltételezi, hogy a levelet nem aznap, hanem három nappal korábban, március 25-én írta Woolf. Vö. Hermionone Lee: *Virginia Woolf*. Vintage, London 1997. 756–757.

29 | Michael Cunningham: *Az órák*. Ford. Tótság András. Ulpius Ház, Bp. 2002. (Ulpius Klasszikusok) 8. (A továbbiakban: Cunningham: *Az órák*)

Azt az életrajzjelölést jeleníti meg ez a részlet, amelyet a fent már idézett, *A modern próza* című esszéjében megfogalmaz: ezekből a látszólag jelentéktelen, „kis” részletekből, szubjektív – de a szubjektum számára annál jelentésesebb – észlelésekből jönnek létre a woolfi „lét pillanatai”, amelyek – ahogy a saját életére is vonatkoztatva is fogalmaz a *Vázlat a múlttól* című önéletrajzi írásában – „a háttérben épültek fel állványzatként”.³⁰ Woolf Cunningham által elképzelt halál előtti pillanata – látszólag paradox módon, másfelől viszont összhangban azzal, amit erről a pillanatról gondolkunk: a teljes élet újraélése néhány felvillanó emlék révén – egyúttal a lét pillanata is, hiszen a zsebébe tett kövekre való rácsodálkozás, azok tulajdonságainak különleges perspektívájú észlelése, a folyó országuátként való elképzélése egy pillanatra a regénybeli, elképzelt Woolffal is elfeledteti, hogy miért is van ő ott, miért is választotta és emelte fel azokat a köveket – ehelyett maga a kő jelenik meg önmagáért, legalábbis a szemlélő szemszögéből és értelmezésében (és ekként ugyanúgy jelenik meg, mint ahogy Auerbach értelmezi *A világtótorony* barna harisnyáját fentebb idézett elemzésében). A lét ugyanolyan pillanatává válik a kőnek ez a leírása, mint amikor Woolf az önéletrajzában leírja élete meghatározó, első emlékeit, köztük azt, amelyet élete alapjának tart:

félálomban, félig ébren fekszem az ágyban a St. Ives-i gyerekszobában. [...] hallom, megtörnek a hullámok, egy, kettő, egy, kettő, és vízzel fröcskölnek be a tengerpartot; aztán – egy, kettő, egy, kettő – megtörnek egy sárga ablakról mögött. Hallom, amint az ablakról húzógombja végigfut a padlón, ahogy a szél kifújja a rolót. [...] fekszem, hallgatom a hullámok csapódását, látom ezt a fényt, és úgy érzem, szinte lehetetlen, hogy én itt legyek; s [...] az elképzélhető legtisztább eksztázisban van részem.³¹

Ha a kései, közvetlenül halála előtt írt és befejezetlenül maradt önéletrajz Woolfjának (többek között) ez az emlék adja az élet alapját, akkor a Cunningham által fikcionalizált Woolf halál előtti meghatározó pillanata a zsebébe tett, különlegesnek ható kő és a „vörös kabátos horgász és az áttetsző vízen tükröződő felhős égbolt”³² észlelése. Cunningham azonban úgy építi fel a folyóba lépés előtti pillanatokat, hogy azok – legalábbis a Woolf-életrajzot ismerő olvasó számára – megidézzék azon traumák egy részét is, amelyek jobban érthetővé teszik Woolf életének tragédiáját és ötvenkilenc éves korában elkövetett öngyilkosságát is. A Leonard Woolfhoz írt búcsúlevél az öngyilkosság okaként Woolf saját megőrlésétől való félelmét nevezi meg:

Biztosan érzem, hogy
ismét megőrülök: Érzem, hogy nem
bírnánk ki még egyszer egy ilyen rettenetes időszakot.
És ez alkalommal nem gyógyulnék ki belőle. Újra kezdem

30 | Virginia Woolf: *Vázlat a múlttól*. In: uő: *Egy jó házból való angol úrilány. Önéletrajzi írások*. Ford., szerk., jegyzetek, előszó: Séllei Nóra. Csokonai, Debrecen 1999. (Artemisz Könyvek) 38. (A továbbiakban: Woolf: *Vázlat*)

31 | Uo. 28.

32 | Cunningham: *Az órák* 9.

hallani a hangokat, nem tudok koncentrálni.
 Megteszem tehát, amit helyesnek tartok. A lehető
 legboldogabbá tétél.
 Mindent megtaláltam benned. Nem hiszem, hogy bárki is
 boldogabb lehetett volna, mint mi, mielőtt lesújtott ez a
 szörnyű betegség.³³

A levél azt sugallja, a „szörnyű betegség” Woolf felnőttkorában, már házasságában jelentkezett, ami azonban nem igaz, hiszen Virginia és Leonard Woolf 1912-ben házasodott össze, Virginia Woolf viszont már ezt megelőzően terápiára szorult (bár az is igaz, hogy mentális betegségének leghosszabban tartó és legrosszabb szakasza éppen a házasságkötését és nászútját követő időszakra, 1912 és 1915 közé esett). Mentális összeomlásainak minden bizonnyal közülük volt, ahhoz, hogy két, nála sokkal idősebb féltestvére, Gerald és George Duckworth, anyjának első házasságából származó fiai, gyerek- és fiatalkorában szexuálisan molesztálták,³⁴ és Woolfnak válságos időszakokban (mint pl. az apja halála) rendszeresen volt komoly idegösszeomlása.

Az Előszóban megjelenő motívumok egy része is kötődik Woolf mentális betegségének legrosszabb szakaszaihoz, illetve az őt ért traumákhoz. Két ilyen motívumot emelek ki az Előszóból: az egyik a pocsolya, a másik a hangok, amelyek „visszatértek”.³⁵ Rossz mentális állapotban Woolf rendszeresen hangokat hallott (akárcsak a Cunningham-regény költőfigurája, Richard Brown, aki szintén a felé közelítő, állandóan visszatérő hangok elől menekül öngyilkosságba a „Mrs. Dalloway”-szálban), mi több, mind Richardot, mind a regény másik szálában a fikcionalizált Virginia Woolfot – akárcsak a valós Woolfot – a madarak hangja zavarja, mert görögül hallja őket énekelni: „Az ablaka előtt rajcsúrozó verébraj a múltkoriban egyértelműen görögül beszélt”,³⁶ ami önmagában tünete mentális állapotuknak. A pocsolják pedig a szexuális zaklatást idézik meg. Woolf önéletrajzában ezt írja:

Ott volt az a pillanat, amikor tócsa volt az ösvényen, és ekkor különösebb ok nélkül minden hirtelen valóságértelmené vált, mintha megmerevedtem volna, és nem tudtam átlépni a tócsán, megpróbáltam valamit megérinteni ... az egész világ valóságértelmené vált. [...] Aznap este a fürdőkádban rám tört a néma rémület. Ismét az a reménytelen szomorúság vett rajtam erőt, az az összeomlás, amelyet már leírtam, mintha passzívan túrném a pörölycsapásokat, mintha ki lennék téve a jelentések egész zuhatagának, amely felhalmozódott, és rám özönlik, én pedig védtelen vagyok, nincs semmi, amivel távol tudnám tartani, úgyhogy mozdulatlanul összekuporodtam a fürdőkád végében. Nem tudtam magyarázatot adni; még Nessának sem szóltam, aki a kád túlsó végén éppen szivaccsal mosta magát.³⁷

33 | Uo. 10. Az idézet tördelése az eredeti levélnek a sortöréseit és a regény angol és magyar változatában található tördelést követi.

34 | Erről lásd: Louise de Salvo: *Virginia Woolf and the Impact of Childhood Sexual Abuse on Her Life and Work*. Ballantine Books, New York 1989.

35 | Cunningham: *Az órák* 7.

36 | Uo. 81.

37 | Woolf: Vázlat 43. *Az órák* magyar változatában pocsolya, az önéletrajz magyar fordításában tócsa szerepel, de angolul ugyanaz a szó: puddle.

A *Vázlat a múltról* leírása szerint Woolf első szexuális molesztálása egy tükör előtt történt, ami Woolf számára traumatikussá tette a tükörbe nézést, amit a Cunningham-regény Mrs. Woolf-szála is megidéz: „A tükör veszélyes; néha megmutatja azt a levegőben lebegő sötét, megfoghatatlan valamit, ami fölveszi az ő alakját, és a háta mögé lopózva disznószemekkel, nedves, ziháló légzéssel figyelni őt”.³⁸ Az önéletrajzban a tócsán való átlépés miatti lemerevedés a molesztálás tükrös jelenetére utal: a pocsolya felfogható egyfajta aluról tükrözésnek, amelyen szó szerinti értelemben nem lehet átlépni, ahogy átvitt értelemben sem lehet túllépni a „tükörjelenet” okozta traumán, még a halál előtti pillanatban sem. Vagy talán épp ennek a traumának a pocsolya általi megidézése képez ok-okozatiságot magával a halállal, az öngyilkossággal.

Az Előszó ily módon mind írástechnikájában (tudatfolyam), mind szemléletében (a lét pillanatai), mind tematikájában (öngyilkosság, őrülség), mind motívumaival (pocsolya, görögül éneklő madarak) megidézi Woolf életét (halálát) és a *Mrs. Dalloway*-t, és egyúttal keretezi, előkészíti a regény három cselekményszálát, melyek közül az első az újragondolt Mrs. Dallowayé. Bár a szöveg nem használja a Mrs. Dalloway híres nyitómondatát („Majd ő megveszi a virágokat, mondta Mrs. Dalloway”³⁹), ez a Clarissa, Clarissa Vaughan ugyanolyan napnak néz elébe: egy partira készül, amelyet fiatalkori szerelme, Richard Brown tiszteletére akar adni, aki aznap veszi át a költői életművéért adható legnagyobb presztízsű elismerést, a Carrouthers-díjat, és Clarissa Vaughan azzal ébred – ahogy Mrs. Dalloway is –, hogy „[m]ég a virágokat is meg kell venni”.⁴⁰ Az utcára kilépve Clarissa Vaughan ugyanúgy éli meg ezt a New York-i, 1990-es évek végi, júniusi pillanatot, mint Mrs. Dalloway a londonit:

A házkapu olyan szép, tisztára sikált júniusi reggelre nyílik, hogy Clarissa megtorpan a küszöbön, mintha egy medence szélén állna, és a csempékhez loccsanó türkiz vizet, a kékség mélyén remegő folyékony, napsugarakból szótt hálót figyelné. Egy pillanattal tétovázik, mielőtt belevetné magát a város lükte-tésébe. New York a maga lármájával és szigorú, barna öregségével, feneketlen hanyatlásával is képes ilyen nyári reggelekre; reggelekre, amikor mindenütt ugyanolyan erővel tör föl az új élet igénye, hogy az már szinte komikus – akár egy rajzfilmfigura, amellyel iszonyú dolgok történnek, de mégis mindig sértetlenül bukkan elő [...].

Micsoda izgalom, micsoda döbbenet itt lenni egy ilyen júniusi reggelen, szinte botrányosan kiváltságos dolog egy ilyen egyszerű kis intéznievalóval kiszabadulni a házból.⁴¹

38 | Cunningham: *Az órák* 36–37.

39 | Ezt a mondatot – mert ezzel a fordítással értek egyet – a Cunningham-regény magyar fordításából idézem: Cunningham: *Az órák* 41. Angolul: „Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself” (Virginia Woolf: *Mrs. Dalloway*. Grafton, London 1976. 7.). Tandori Dezső fordításában: „Majd ő maga elmegy és megveszi a virágokat, mondta Mrs. Dalloway”. Woolf: *Mrs. Dalloway* 7.

40 | Cunningham: *Az órák* 13.

41 | Uo. 13–14. A Mrs. Dalloway ennek megfelelő passzusai: „Micsoda pompás multság! Fejest ugrani bele! Mert mindig azt érezte, amikor Bourtonban, annak idején – ma is szinte hallja még a sarokvasak pici nyikordulását –, hirtelen mozdulattal kitérta az üvegajtó mindkét szárnyát, és belevetette magát a szabad levegőbe. Milyen üde, milyen csendes volt az a kora reggeli levegő, mennyivel nyugodtabb az itteninél; akár egy hullám könnyű legyintése; egy hullám csókja; borzongatóan hűvös és éles, és

Az idézet a woolfi hangulatot adaptálja a New York-i kontextusra, és át is írja a pillanat megélését, de lényegileg ugyanazon képzetekkel (víz, hullámok, fejesugrás, a woolfi „élet”), ahogy a mondat szerkezete is: a beékelések, a pontos vessző után újrainduló, megismételt kifejezések, a belső izgalmat kifejező, kissé tördelt, de mégis eksztatikus teljességet sugalló szintaxis is megidézi Woolf szövegének második bekezdését. Cunningham ugyanakkor mintha egy megkevert kártyapakliból építene új várat. Mindkét szövegben a harmadik bekezdés írja le a kilépést a házból, amely Woolfnál két felkiáltással kezdődik („What a lark! What a plunge”), míg Cunningham ugyanezt a retorikát kicsit későbbre tartogatja („What a thrill, what a shock”⁴²) – a woolfi felkiáltás „plunge” (fejesugrás, vízbe merülés) szavát viszont beépíti a kilépés érzetének leírásába.

A woolfi retorika és képzetvilág kreatív újraírásához hasonlóan bánik Cunningham a Mrs. Dalloway-szál cselekményével is. Az ötvenkét éves Clarissa Vaughan – akit tizennyolc éves korukban Richard Brown elnevezett Mrs. Dallowaynek (innen is ered a cselekményszál címe) – elindul New Yorkban virágot venni, miközben felidézi azt a reggelt tizennyolc éves korában (amely ugyanolyan meghatározó számára, mint Mrs. Dalloway számára a bourtoni reggel), amikor Wellfleetben kilépve az üvegajtón ugyanilyen napra ébredt, és megjelent mögötte Richard, akinek a csókja – akárcsak Mrs. Dalloway számára Sallyé – élete csókjává válik.⁴³ A kártyapakli azonban itt is meg

mégis (egy tizennyolc éves lánynak, annyi volt akkor) ünnepélyes, mert ahogy ott állt a sarkig tárt üvegajtó előtt, érezte, hogy valami lenyűgöző dolog történik mindjárt [...].

[...] mindenütt ott volt, amit ő is szeretett: az élet, London, ez a júniusi pillanat.

Mert június közepe volt. És a háborúnak vége. Woolf: *Mrs. Dalloway* 7, 9.

Cunningham angol szövege sokkal következetesebben használja az angol nyelvű *Mrs. Dalloway* szavait, képzeit, mint a magyar (és Tandori szövege is sokkal kevésbé sűrű szövetű ilyen szempontból, mint az angol). Csak egy példa: *Mrs. Dalloway*: „What a plunge!”; *The Hours*: „She delays for a moment the plunge.” – mindkét kiemelés tőlem. Michael Cunningham: *The Hours*. Fourth Estate. London 2003. 9. (A továbbiakban: Cunningham: *The Hours*)

42 | Cunningham: *The Hours* 10.

43 | A reggeli bevásárlóút számtalan további párhuzamot mutat Mrs. Dallowayével, és nem csak azért, mert épp annyira pontosan lehet követni Clarissa Vaughan útját akár még a térképen is New York szintén elegáns West Village-ében, mint Clarissáét a londoni Westminsterben, mert mindketten találkoznak egy régi ismerőssel (Hugh Whitbread és Walter Hardy), akiknek a párja beteg (egyiké mentálisan, a másiké valószínűleg szintén AIDS-es, mint Richard – és Septimus meghalt katonatársát idézi a neve: Evan), és mindkét Clarissa meghívja barátait az esti partira. És nem is csak azért vonhatók párhuzamok, mert gondolatban mindketten bejárják közben egész életüket, hanem azért is, mert például mindkettejüket megfigyeli egy szomszédságban lakó férfi, ahogy megállnak a járda szélén az úton való átkelés előtt:

„Egy pillanatra, kicsit mereven, kihúzta magát, megállt a járda szélén, várta, hogy a Durtnall-cég szállítóautója elhaladjon előtte. Elragadó asszony, gondolta Scrope Purvis (aki jól ismerte, mint ahogy a Westminsterben minden közeli szomszéd jól ismeri egymást), van benne valami madárszerű, mint egy kicsi szajkó, kék-zöld szeme villódzó, könnyű, eleven, pedig túl van már az ötvenen, és a betegsége óta nagyon sápadt. Ott állt, mintha minden pillanatban kész volna felröppenni, ott állt a járda szélén, nem vette észre a férfit, megfeszülő tettel várta, hogy átmehessen.” (Woolf: *Mrs. Dalloway* 8.)

„A Nyolcadik utca és a Fifth Avenue sarkán áll a lámpára várva. Kihúzza magát. Ő az, gondolja Willie Bass, aki nagyjából itt szokott vele találkozni vele egy-egy reggelen. Az öreg szépség, az agg hippit még mindig hosszú, dacosan ősz hajat, farmert, pamut férfinget és valami egzotikus (indiai? közép-amerikai?) cipőt visel. Még mindig van benn valami szexi; valami bohém; jóságos boszorkánybúbáj; de ma reggel mégis szinte tragikus látvány, ahogy olyan egyenes háttal áll nagy ingében és egzotikus cipőjében, ellenállva a gravitáció erejének, akár egy nőstény mamut, amely térdig süllyedt

van keverve: míg a heteroszexuális házasságban élő Mrs. Dalloway számára egy leszbikus csók a legfontosabb tapasztalat, a leszbikus kapcsolatban: Sallyvel élő Clarissa Vaughan számára Richardé (aki egyébként biszexuális: épp akkoriban volt kapcsolata Louis Walterszel is). Ugyanez a Louis Walters az, aki a partira készülődés délelőttjén váratlanul beállít Clarissához (ahogy a *Mrs. Dalloway*ben Peter Walsh teszi), és mindkét férfialak azzal dicsekszik Clarissának, hogy nekik milyen friss szerelmi hódításaik vannak (Louis Walters egy egyetemi tanítványával él együtt homoszexuális kapcsolatban, míg Peter Walsh épp Indiából hazafelé az úton lett szerelmes egy nőbe).

Richard Brown, aki AIDS-beteg, és akivel Clarissa napi kapcsolatban van, hisz ő viseli gondját, a *Mrs. Dalloway* Septimusának újraírása, bár a Woolf-szövegben Clarissa Dalloway és Septimus soha nem találkoznak. A két alak hasonlósága azonban tagadhatatlan: Septimusban is nagy volt a költői érzékenység (és *Az órák* Mrs. Woolf-szálában Virginia Woolf „költőként” utal rá, regényét tervezve: „a tébolyodott költőnek, a látomásos emberének kell meghalnia”⁴⁴), Richard befutott költő, ugyanakkor ő is válságban van. Míg Septimus az I. világháború okozta traumától szenved, részben azért, mert nem tud túllépni barátja, Evans halálán, akihez homoerotikus felhangoktól sem mentes kapcsolat fűzte, addig Richard a kilencvenes évek HIV-válságának egyik áldozata. De míg a *Mrs. Dalloway*ben Clarissa csak közvetlenül, a Bradshaw házaspár információja révén értesül az öngyilkosságról (és a Clarissa-szál szereplői közül Peter Walsh az, aki viszonylag közvetlenül része a halálának: elmegy mellette a Septimus holttestét szállító mentőautó), addig *Az órák*ban Clarissa szemtanúja Richard – Septimuséval megegyező – öngyilkosságának, az ablakból való kiugrásnak. Richardon ugyanakkor nemcsak a *Mrs. Dalloway*-beli Sally és Septimus tulajdonságai és cselekménybeli funkciói fedezhetők fel, hanem Peter Walshé is: ő az, aki – Clarissa legalábbis úgy érzi – szembesíti élete trivialitásával. Mindezeket túl Septimus megfeleltethető akár magának Woolfnak mint írónak – és ekképp párhuzamba állítható magának a Cunningham-regénynek is a Mrs. Woolf-szálával – is, mert bár Richard egyetlen megírt regényét nem tartja sikeresnek (ahogy Woolf sem volt elégedett a regényeivel), amiről és ahogy Richard mindig is írni szeretett volna, az megidézi a woolfi regénypoétika időkezelését és a lét pillanatait:

Középkorúak vagyunk, és fiatal szeretők a tó partján. Minden vagyunk egyszerre. [...] Nem bánok semmit igazán, egy dolgot kivéve. Akartam írni rólad, rólunk, komolyan, Tudod, mit gondolok. Mindenről akartam írni, az életről, amit élhetünk és amit élhattünk volna. Arról a rengeteg módról akartam írni, ahogy meghalhatunk.⁴⁵

És ami Clarissa családját illeti: nyilvánvaló, hogy nem teljesen harmonikus Clarissa kapcsolata leszbikus társával, a neve révén a Mrs. Dallowayt megsókoló nőt megidéző Sallyvel (akárcsak Clarissa házassága Richard Dallowayjel, akinek a keresztnévét pedig Richard Brown, *Az órák* költőalakja kapta), ahogy lányával sem (a *Mrs. Dalloway*ben

a kátránymocsárba, és néha megpihen a szabadulási kísérletek között. Büszkén, erőt sugárzóan áll, mint akit nem is érdekel az egész [...], pedig már biztosan tudja, hogy itt ragadt, egyedül, csapdába esve, és sötétedés után előbújnak a sakálok. Türelmesen várja, hogy zöld legyen. Feltűnő szépség lehetett huszonöt évvel ezelőtt; lába előtt heverték a férfiak.” (Cunningham: *Az órák* 17–18.)

44 | Cunningham: *Az órák* 231.

45 | Uo. 76.

Elizabeth, *Az órákban* Julia), és mindkettejüknek van egy mindkét Clarissa által rosszszallott női tanítója: Miss Kilman, illetve Mary Krull, akikről a Clarissa-alakok úgy érzik, elveszik tőlük a lányukat.⁴⁶ Kilman és Krull egyaránt rosszul öltözködik (ami mindkét Clarissát zavarja). Mary Krull alakjára jelentősen hatnak a második hullámos feministákra vonatkozó negatív és maszkulinizáló sztereotípiák: *Az órákban* Mary és Julia épp *bakancsot* készülnek együtt venni, ami – kontrasztot képezve Clarissa etnostílusú cipőjével – finom elemként szintén jelzi a két nő közötti feszültséget és a Julia birtoklásáért folyó kimondatlan küzdelmet.

Az órák Mrs. Dalloway-szálát ekként ugyanaz a kettősség szövi át, mint a *Mrs. Dallowayt*, csak átalakítva, a 20. század New Yorkjába helyezve: a látszat és a valóság, a lehetőségek és a megvalósult, leélt élet, a múlt és a jelen között húzódó feszültség. Ebből a szempontból az is lényegtelennek tűnik, hogy míg a *Mrs. Dalloway*ben a hosszú távon megélt (mert abban a 20. század eleji kulturális kontextusban megélhető) narratívák beleíródnak a heteronormatívitásba, és a szövegben a queersége csak pillanatnyi – ha mégoly meghatározó – lehetőségként jelenik meg, *Az órákban* viszont a queer cselekményelemek a meghatározóak, miközben mindvégig kísérti a queer Clarissát (és a szöveget) az a jelenet, amikor tizennyolc éves korukban Richard megcsókolta Clarissát. Mindkét szöveget áthatja a kudarc, vagy legalábbis a félig megélt élet gondolata. Clarissa Vaughan így összegez:

Azon a nyáron, amikor tizennyolc éves volt, minden elképzelhetőnek tűnt, bármi megtörténhetett. [...].

Olyan életet élhetett volna, amely hatalmas és veszélyes, mint maga az irodalom.

Vagy talán mégsem, mondja magának Clarissa. Ez voltam akkor. És ez vagyok most – tisztességes, jó lakással rendelkező, stabil, szeretetteli kapcsolatban élő nő, aki most éppen partit készül adni. [...] Mégis, ott marad a kihagyott lehetőség érzése. [...]

Olybá tűnt, hogy ez a boldogság kezdete, és Clarissát több mint harminc évvel később még mindig megdöbbeneti néha az a felismerés, hogy *valójában*⁴⁷ ez volt a boldogság; hogy egy egész élmény belefér egy csókba és egy sétába; a vacsora és egy könyv⁴⁸ előérzetébe. [...] Ami még három évtized múltán sem homályosodott el Clarissa emlékezetében, az a csók szürkületkor a kiszáradt fűfolton, és a séta tó körül, a sötétedő levegőben döngő szúnyogok zaja. Még mindig megvan ez a kivételes tökéletesség, és részben azért ilyen tökéletes,

46 | A filmváltozatból Mary Krullt kiírták, és Clarissa és a lány közötti kapcsolat is sokkal harmonikusabb.

47 | A kurzívával szedett szó saját fordítás. A hivatalos fordításban: „valóban” (Cunningham: *Az órák* 108.); az eredetiben szintén kurzívával van szedve: „to realise that it was happiness” (Cunningham: *The Hours* 98.), és a két szó: „valóban” és „valójában” közötti aprónak tűnő jelentéskülönbség fontos a mondat értelme szempontjából.

48 | Doris Lessing *Az arany jegyzetfüzetét* olvassa, amely sokrétegű, összetett szerkezetű könyv: egy Anna Wulfról szóló kisregény narratíváját a főszereplő, Anna Wulf különböző színű jegyzetfüzetei tördelik szét, és a különböző színek Anna Wulf különböző identitásait jelzik. Az utolsó, az arany, az íróvá válást. *Az arany jegyzetfüzet*, amely a második hullámos feminizmus egyik kultuszkönyve, és Woolf nevével is játszik, ekként szintén az írásról, a szereplő önmagát olvasásáról, az identitásválságról szól. (Magyarul: ford. Tábori Zoltán. Ulpius, Bp. 2008)

mert akkor világosan és kézzel foghatóan még többet ígért. De Clarissa már tudja: ez volt az a pillanat. Sose volt másík.⁴⁹

Clarissa mellett a Cunningham-regény másik két fő szálának női főszereplője is azért kerül válságba azon az egy napon, mert szembenéznek életükkel, és úgy érzik, nem a saját életüket élik. Virginia Woolf és férje, Leonard Woolf – ahogy a valóságban is – 1923-ban London egyik kertvárosában lakik, a richmondi Hogarth House-ban,⁵⁰ ahová azért költöztek, mert Woolf mentális összeomlása után azt tanácsolták az orvosok, hogy költözzenek ki Londonból,⁵¹ mert a csendesebb, intellektuálisan és társasági szempontból kevésbé mozgalmas kisvárosi-kertvárosi élet jót tenne neki. A narratíva elképzelt – és ahogy a két Clarissa esetében, itt is valójában az egész életre reflektáló, érzelmileg intenzív – napja azonban épp ezt az orvosi tanácsot kérdőjelezi meg: akárcsak Clarissa Vaughan, ő is sokkal „veszélyesebb” életre vágyik annak ellenére, hogy továbbra is nyilvánvalóan küzd az anorexiával („[a]z, hogy nem eszik, valóságos kábítószerként hat rá – üres gyomorral gyorsnak és világosnak, harcra készen érzi magát”⁵²), a Leonarddal való párbeszéde világossá teszi, hogy olykor akár kényszeríteni is kell az evésre („ha kell, erővel etetek meg”⁵³), alapvetően nincs jól, a legtöbbször alkotni sem tud („kivételes élmény az ilyen, amikor úgy ébred, hogy érzi, jó nap ígérkezik, készen áll a munkára”⁵⁴), nem érzi magát komfortosan a saját otthonában sem, jelentéktelennek tűnik, de nyomasztja a szakácsa is – egész életében küzdött azzal, hogy miképp bánjon otthona személyzetével⁵⁵ –, és bizonytalan önmagában mint íróban. Mégis leírja az angol irodalom egyik legismertebb mondatát: „Még a virágokat is meg kell venni, mondta Mrs. Dalloway”.⁵⁶

Az ő esetében az élethelyzetéből következő ambivalencia szintén a lehetőségek és a valóság, a vágyak és a realitás feszültségéből ered, valamint abból a nagyon alapvető kérdésből, hogy kinek van joga dönteni felette, a teste felett, az élete felett – ami viszont alapvetően befolyásolja a lehetőségeit. A vágy az intellektuális életre, írói kiteljesedésre, az azért való küzdelem a „Mrs. Woolf”-szál központi eleme, miközben a szövegbeli Woolfnak meg kell küzdenie múltjának kísértő szellemeivel, elsősorban saját mentális

49 | Cunningham: *Az órák* 106, 108–109. Ezek a mondatok a regény közepe táján találhatóak, a filmváltozatban azonban a záró jelenetben hangzanak el, Clarissa a lányának mondja összegzésként a Richard halála miatt meghiúsult parti romjainak az eltakarítása után.

50 | Az általuk megalapított kiadó elnevezése, a Hogarth Press is innen származik. A kiadó 1915-ben eredetileg terápiás céllal jött létre, hogy segítse Woolf mentális felépülését. Az volt az elképzelés, hogy a manuális, de az irodalomhoz kötődő elfoglaltság (mint a szövegek szedése) segíteni fog abban, hogy Woolf ne csak a gondolataiban éljen. 1923-ban azonban Virginia Woolf már nem foglalkozott a kiadóval, azt csak Leonard Woolf vitte.

51 | Angliában elég gyakori, hogy nevet adnak a házaknak. Woolfék ezt megelőzően 1904-től (apja halálától) kezdve és ezt követően is London Bloomsbury nevű kerületében éltek, innen származik intellektuális körük elnevezése, a Bloomsbury-csoport. Bloomsbury London egyik központi kerülete: a British Museum környéke. Londoni otthonukon kívül volt egy házuk a sussexi Rodmellben: Monk's House. Az ehhez közeli Ouse folyóban követte el az öngyilkosságot.

52 | Cunningham: *Az órák* 40.

53 | Uo. 40.

54 | Uo. 40–41.

55 | Ennek külön szakirodalma van: összefoglalóan lásd: Alison Light: *Mrs. Woolf and the Servants. An Intimate History of Domestic Life in Bloomsbury*. Bloomsbury Press, London 2008.

56 | Cunningham: *Az órák* 41.

állapotával: „[a] másik oldalon London és mindaz, amit London jelent, a szabadság, a csók, a művészet lehetősége és az örület alattomos, sötét ragyogása”.⁵⁷ Akárcsak az általa írandó Mrs. Dalloway számára, a fikcionalizált Woolf számára is alapvető jelentőségű egy csók. Cunningham szövegében a hozzájuk látogatóba érkező testvérét, Vanessa Bellt csókolja szájon,⁵⁸ és ebbe belesűrűsödik mindaz, amire vágyik: „[á]rtatlan csók volt – elég ártatlan –, ugyanakkor hordozott valamit, ami ahhoz hasonlított, amit Virginia Londontól, az élettől vár; teli volt bonyolult és falánk, ősi szerelemmel, sem ez, sem az”.⁵⁹ Szimbolikusan ebben az ártatlannak tűnő, mégis transzgresszív, „nem is teljesen ártatlan” csókban (amely, nem véletlenül, a szinte szuperegóként működő szakácsnő, Nelly „széles, mogorva háta mögött” csattan el), sűrűsödik össze Virginia minden vágya és a lehetőségek ígérete: „talán éppen ma, ezen az új napon, [...] bármi megtörténhet, bármi a világon”.⁶⁰ A csókból eredő lehetőségeket össze is köti a szöveg azzal, mit jelent a szintén nők közötti csók az épp írandó Mrs. Dallowayben a főszereplő számára: „[k]özte és a nő között egyetlen csók volt csupán, egyetlen csók,, akár a tündérmesék varázscsókja, és Clarissa ennek a csóknak, a benne szárnyaló reménynek az emlékét őrzi egész életében”.⁶¹ A csók ekképp mind Clarissa Dalloway, mind pedig Woolf számára megtestesíti mindazt, ami ellene megy a normáknak, a test és az elme felett gyakorolt fegyelmező gyakorlatoknak, az orvosok, férjek, szakácsok és általában a környezet által rájuk erőltetett (felső-)középosztálybeli, illendőségre alapuló létezésmodnak.

A Cunningham-regény szövegében a Los Angelesben élő és 1949 egyik napján a Mrs. Dallowayt olvasó Mrs. Brown is a középosztálybeli életmód és kora genderkorlátaival küzd. Az ő narratívaszála a Mrs. Dalloway első öt sorával⁶² kezdődik, ahogy

Laura Brown próbál alámerülni.⁶³ Nem, így nem pontos – inkább önmaga akar maradni azzal, hogy hogy végre bejut egy párhuzamos világba. [...] Nem engedhetné meg magának, hogy olvasson, nem pont ma reggel, Dan születésnapján. Már rég ki kellett volna pattannia az ágyból. Lezuhanyozni, felöltözni, és reggelit készíteni Dannek és Richie-nek. [...] Mégis, amikor néhány perccel ezelőtt kinyitotta a szemét (már elmúlt hét óra!), félig még az álom birodalmában, mintha a távolból, de egyre közelebről hallaná valami gép lüktetését, hatalmas gépszív egyenletes dobogását, érezte azt a nyirkos érzést maga körül, azt a sehol érzetet, és tudta, hogy újabb nehéz nap vár rá. Tudta, hogy csak nehezen lesz képes hinni önmagában, a háza szobáiban [...].⁶⁴

57 | Uo. 190.

58 | Woolfnak magának is volt lesbikus kapcsolata, melyek közül a legismertebb a Vita Sackville-Westhez, az arisztokrata írónőhöz fűződött, akinek az *Orlando* című regényét is dedikálta.

59 | Cunningham: *Az órák* 229.

60 | Uo. 230.

61 | Uo.

62 | *Az órák* fordítója, Tótiusz András nem Tandori Dezső fordítását használja, hanem újr fordította az összes részt, amely szerepel a Cunningham-regényben, ebből ered a szövegrészletek közötti eltérés, az angol változat azonban a Mrs. Dallowayből vett pontos idézeteket használja.

63 | Az angol más képzetet használ: „Laura Brown is trying to lose herself” (Cunningham: *The Hours* 37.), amit pontosan talán belefeledkezésnek lehetne fordítani. A magyar változat azonban – akár tudatos, akár nem – találóbb, hiszen az „alámerülés” játékba hozza a Clarissa-szál és a Mrs. Dalloway nyitó képét, a fejestugrást, a belemerülést.

64 | Uo. 43–44.

Ahogy korábban jeleztem, Mrs. Brown alakja egyszerre jeleníti meg Woolf *Mr. Bennett és Mrs. Brown* című esszéjének női „Akárkijét”, és írja át amerikai kontextusra Doris Lessing *To Room Nineteen* című elbeszélését. Míg az esszébeli Mrs. Brown a szinte kifürkészhetetlenül átlagos „szürke” (avagy barna) nő figuráját testesíti meg, addig Lessing 1963-ban írt elbeszélése a második világháború után kialakuló jóléti társadalom angol kertvárosi háziasszony-feleségét, aki – miközben mindene megvan: férj, ház, öt gyerek, még őt segítő személyzet is a hatalmas házban – szenved attól, hogy elveszítette önmagát (házassága előtt jó humorérzékű illusztrátor volt), ezért kétségbeesetten próbál kihasítani magának egy kis teret, afféle woolfi „saját szobát”, először saját házukon belül, utána pedig kibérelve egy szobát egy londoni panzióban – a 19. számú szobát: innen ered a cím –, azonban az a tér sem lehet az övé, mert a férje, mivel arra gyanakszik, hogy hűtlen, magánnyomozót küld utána. Ezt követően az elbeszélés főszereplője, Susan Rawlings öngyilkosságot követ el a bérelt szobában.

Az órák Mrs. Brownja ugyanilyen kertvárosi háziasszony, aki szintén úgy érzi, férjhezmenetele után elveszítette önmagát: „Így most Laura Brownnak hívják. Laura Zielski, az állandóan könyveket bújó, magányos lány eltűnt, és a helyébe Laura Brown költözött”.⁶⁵

Az őt körülvevő Los Angeles-i kertvárosi környezetben Laura Brown alakja tökéletesen leírható azokkal a fogalmakkal, amelyeket Betty Friedan alkotott – különös, de minden bizonnyal nem véletlen időbeli egybeesésként Lessing elbeszélésével –, 1963-ban írt,⁶⁶ *The Feminine Mystique* (A nagy mítosz a női nemről) című könyvében. Friedan könyvének első fejezete arról a problémáról szól, amelynek nincs neve, amely elmondhatatlan, amelyet nem lehet artikulálni, mert bizonyos szempontból érthetetlen. Ez a „nevenincs probléma”⁶⁷ valójában a goethei „örök nőiség” mítoszának vagy ideológiájának újrafogalmazása, amelynek lényege a feminizmus első hullámának jogi és politikai sikerei ellenére sem változott. A nők a *társadalmi képzeletben* ugyanazt a szerepet töltötték be az 1950-es és 1960-as években (és többnyire még most) is, mint előtte évszázadokon keresztül. A nevenincs probléma elszenvedői az 1950-es években kialakuló amerikai fogyasztói társadalom jólétben élő, középosztálybeli, kertvárosi háziasszonyai, családanyái voltak. Ezek a nők, akikről Friedan ír, első ránézésre sokkal inkább irigylésre, mint sajnálatra méltónak tűntek; mindenük megvolt, többnyire még egyetemi-főiskolai végzettségük is, mégis a legkülönbözőbb neurózisokat és menekülési mechanizmusokat fejlesztették ki magukban. Sokan egész napokat aludtak át, vagy öngyilkosok lettek, mások a hazatérő családtagokra öntötték összes frusztrációjukat, néhányan pedig egyszerűen és látszólag minden ok nélkül fellázdak, és otthagyták családjukat.⁶⁸

Laura Brown pontosan ezt teszi: ezen a bizonyos napon, amikor az ő történeteszála játszódik, és amikor ő is egy kisebb partira, férje születésnapjára készül, miután

65 | Uo. 46.

66 | Szintén 1963-ban jelent meg Sylvia Plath *Az üvegbúra* című kultuszregénye, amely igen nagy részben az ötvenes évek genderkorlátairól és a női alkotói lét lehetetlenségéről szól, amelyeket Plath maga is oly fájdalmasan élt meg, hogy ő is öngyilkosságot követett el ugyanebben az évben. Sylvia Plath: *Az üvegbúra*. Ford. Tandori Dezső. Európa, Bp. 1971. Erről ld. Séllei Nóra: *Mért félünk a farkastól? Feminista irodalomszemlélet itt és most*. Debreceni Egyetemi Kiadó, Debrecen 2007. 60–61. (A továbbiakban: Séllei: *Farkas*)

67 | „The problem that has no name”. Betty Friedan: *The Feminine Mystique*. Norton, New York 1963.

68 | Friedan könyvéről továbbiakat lásd: Séllei: *Farkas*. 28–30.

elkészíti a születésnap tortát (amely – jelezve, hogy mennyire nem otthonos terület számára a kertvárosi konyha és az ahhoz kapcsolódó készségek – csak második nekifutásra sikerül), kisfiát otthagya, és altatókkal felszerelkezve elmegy egy szállodába, ahol öngyilkosságot akar elkövetni, de végül nem teszi meg. (A regényben ez nem jelenik meg, a filmváltozat egyértelművé teszi a szövegközi utalást a Lessing-elbeszélésre: Laura Brown a szállodában a 19. számú szobát kapja meg.) És bár az öngyilkosságot csak megkísérli, végül ugyanolyan módon tör ki a kertvárosi korlátok közül, ahogy Friedan is leírja egyik tipikus megoldásként: második gyermeke, kislánya megszületése után nem sokkal otthagya családját, Kanadába költözik, és újra azt az életet éli, amely az állandóan olvasó, magát könyvekkel körülvevő Laura Zielskié: könyvtáros lesz, bár házassága és saját döntése nyilvánvalóan kitörölhetetlen nyomokat hagy rajta. Laura Brown ugyanis megjelenik a regény utolsó „Mrs. Dalloway”-szálában, mely ötven évvel később játszódik: ő Richard Brown, az AIDS-es, Carrouthers-díjat elnyerő, öngyilkosságot elkövető, Septimus- (és olykor Peter Walsh-)figurát megidéző Richard Brown anyja, akit Clarissa Vaughan szintén meghívott a díjátadót követő, tervezett partira. Eddig a pontig a „Mrs. Dalloway”-szálban az ő alakja kizárólag Richard szemszögéből képződik meg: a családját, gyermekeit otthagyo anyja, a „szörnyeteg” (és nem is biztos, hogy az olvasó a narratíva korábbi részeiben összeköti Richardot Mrs. Brownnal). Ezen a ponton azonban már ő mondja el a saját szempontjából a saját történetét Clarissának, amely nem oldja fel élete ambivalenciáit, de érthetővé teszi őket:

[Clarissa v]isszamegy a nappaliba, Laura Brownhoz. Laura halványan rámosolyog – ki tudhatná, mire gondol, mit érez? Itt van hát, a haragvó, bánatos, számandó, elbűvölő asszony, aki szerelmes a halálba; a hóhér és az áldozat, aki ott kísért Richard műveiben. Itt van hát, ebben a szobában, az imádott; az áruló. Itt van az öregasszony, a nyugdíjas könyvtáros Torontóból, aki vén-asszonycipőt visel.⁶⁹

Clarissa Vaughan számára ez a találkozás ugyanúgy szembenézés önmagával, mint ahogy Clarissa Dalloway számára is, amikor a saját estélye közepén, Septimus halálhírért hallva bemegy egy szobába, és belepillant a szemközti házban annak az idősebb asszonynak az életébe. Szembenézés, amely ugyanakkor önmagára találás is, vagy legalábbis egyfajta, a mások általi konstruáltságból fakadó hasadtság megszüntetése, levetkőzése:

És itt van ő, Clarissa is, nem Mrs. Dalloway többé: nincs már senki, aki így szólítaná. Itt van, és egy újabb óra vár rá.

– Jöjjön, Mrs. Brown. Minden készen áll – mondja.⁷⁰

A regény záró mondatai domináns módon a lezárást és lezártágot, az önazonosság elnyerését sugallják, azonban ezekbe a mondatokba is beszűrődik mindaz, amiről maga az egész regény – és a *Mrs. Dalloway* is – szól: az órák, amely a Woolf-regény munkacíme is volt. A lezárás ekként egyúttal nyitva hagyott befejezés is, amellyel egyúttal

69 | Cunningham: *Az órák* 246.

70 | Uo. 247.

a kígyó a saját farkába harap, hisz újraindul mindaz, amit az órák (és *Az órák*) és azok szubjektív megélése magukkal hoznak.

Az órák jelentőségét és az interszjektív kapcsolatok szempontjából is problematikus mivoltát jelzi, hogy a regény filmváltozata még hangsúlyosabban reflektál az órákra, amely a film záró szava, amelyet a Woolf-alak mond ki:

Drága Leonard. Szembenézni az élettel. Mindig szembenézni az élettel és tudni, hogy mit jelent. Végül tudni. Szeretni, olyannak, amilyen, és aztán eltaszítani. Leonard. Mindig az évek köztünk. Mindig az évek. Mindig a szeretet. Mindig az órák.⁷¹

A film végét még ambivalensebbé teszi az, hogy – a regénnyel ellentétben – a filmet Virginia Woolf öngyilkosságának képei zárják le. A film megismétli a nyitó jelenet egy részét, a vízbe lépést, egészen a vízbe merülést megelőző pillanatig, de – akárcsak a regény – a film is az újrakezdés és megismétlés kérdéseit feszegeti. Annak ellenére, hogy a nyitó jelenetben látjuk, hogy Woolf lemerül a folyóba, a záró jelenet – bár nyilvánvalóan ugyanazt sugallja – egy kicsit más kameraállásból ismétli meg ezeket a lépéseket, mintha azt sugallná, sosem ugyanaz ismétlődik meg, sosem ugyanúgy térnek vissza „az órák”, és a záró képből a filmbeli Woolf-alak nem is merül alá, hanem megáll az utolsó pillanatban, amikor már csak a feje látszik ki a vízből.

Az 1941-es Woolf-szálnak ez a lezáratlan lezártsága tökéletesen rezonál a másik három regény- és filmbeli szála, amelyeket a film többek között a film végén is még szorosabban köt egymáshoz, mint a regény. Mint korábban rámutattam, a Cunningham-regény, bár technikájában és tematikájában rendkívül „woolfi”, abban mégis alapvetően különbözik a *Mrs. Dalloway*tól, hogy az egyes szálak önmagukban, egymást formálisan, egymást követő fejezetekben váltogatva léteznek, és az egyes fejezeteken belül is viszonylag ritka, hogy a tudatfolyam kilépne a szálak központi alakjának a szemszögéből. Ezzel szemben a *Mrs. Dalloway*-ben a két fő szál, a Clarissa-szál és a Septimus-szál egymást olykor szinte észrevétlenül is váltogatva, az egyik tudatfolyamból a másikba átlépve váltogatja, és a két főszereplő nézőpontján kívül sok más szereplő nézőpontja is megjelenik. Úgy vélem, Stephen Daldry filmváltozata ilyen szempontból sokkal „woolfibb”, mint a Cunningham-regény, amelyen alapul, hiszen Daldry filmjében – Peter Boyle zseniális vágásainak eredményeképp – olyan, a regény tematikus összefüggéseire és egyúttal szimbolikájára, a szavak konnotációira alapuló egyidejűség és kapcsolat jön létre a három fő szál között, amely – bár implicit módon megvan a regényben is – technikáját tekintve sokkal inkább a woolfi sokszoros tudatfolyam-technika filmes megfelelője, mint a Cunningham-regény elbeszélői technikájáé.

Az egyetlen pillanatba összesűrűsödő, többféle teret és időt megidéző szimultaneitás a film alapvető vágástechnikája, amelyre kiváló példa a film – még a cím megjelenése előtt lejátszódó – nyitó jelenete is, az 1941-es „prológusban” a Woolf-alak öngyilkossága, amelynek van ugyan egy világos lineáris kronológiája (elindul a házból, kimegy a folyóhoz, majd elmerül benne), és eközben halljuk Virginia Woolf (azaz Nicole Kidman) hangján búcsúlevelét a férjéhez, illetve a folyóban való elmerülés képeivel összevágva, montázs technikát használva felvillannak a levél írásának és lezárásának képei, valamint

71 | Stephen Daldry: *Az órák* 1:49:04–1:50:04

az, ahogy Leonard megtalálja, felbontja és elolvassa a levelet.⁷² Ekként mind időbeli, mind térbeli szimultaneitás jön létre: időbeli, amennyiben a levél korábban íródott, mint hogy lement a folyóhoz, ugyanakkor a folyóhoz való lemenést majdhogynem extradiegetikus narrátori hangként kíséri a levél szövege; és térbeli szimultaneitás is létrejön, hiszen Woolf lemerülése a folyóba egyidejű azzal, ahogy Leonard egy másik térben olvassa a levelet.

Daldry filmjének ez a legalapvetőbb technikája: woolfi egyidejűségeket és térszempontokat hoz létre azzal, hogy – elszakadva Cunningham narrációs szerkezetétől – számtalan ponton összeköti az adaptáció alapjául szolgáló regényben elkülönülő három narratívaszálát. Ennek egyik legszebb (de nem egyetlen) példája a három nőalak ébredése, reggeli szembenézése a rájuk váró nappal. Először mindhármukat ágyban látjuk, majd Virginia és Clarissa megmossa az arcát úgy, hogy azt a mozdulatot, amelyet Clarissa elkezd, Virginia folytatja, majd Clarissa fejezi be. Közben mindketten belenéznek a tükörbe – a filmben Virginia is, még ha láthatóan nem is tud azonosulni azzal a képpel, amit lát. Laura eközben szintén ébredezik, de ahelyett, hogy felkelne, a könyvért, *Mrs. Dalloway*-ért nyúl, de ezalatt arra is figyel, mi történik a konyhában, ahol a férje már a reggelit keresi a fiuknak. Mindhárman a saját terükben, de abból kitekintve készülnek a napra: Clarissa elhúzza a függönyt, Virginia megáll az ajtó előtt, mielőtt kilép, Laura pedig felülve az ágyban továbbra is a kinti hangokat figyeli. A szimbolikusan is felfogható arcmosság montázsához hasonlóan jelenik meg *Az órák* – és a *Mrs. Dalloway* – kulcsszimbóluma, a virág először Clarissa terében, aki egy olyan vázát fog meg, amelyben kissé már hervadt piros virágok vannak (biztosan ki akarja dobni, de azt már nem látjuk). Ezt folytatja a Mrs. Brown-szálban Dan, Laura férje, aki áthelyez egy vázát sárga virágokkal egy másik helyre a konyhában, majd az ő mozdulatát fejezi be a Woolf-szálban Nelly, a szakácsnő, amikor megigazítja a vázában lévő kék virágokat.⁷³ Amikor véget ér a film főcíme, Virginia kilép a szobájából, lemegy Leonardhoz, hogy elkezdje a napot – étkezéssel vagy anélkül –, majd visszamegy a szobájába, és leírja a *Mrs. Dalloway* kezdő mondatát: „Mrs. Dalloway azt mondta, maga veszi meg a virágokat”, majd Laura, kezébe véve a könyvet, félhangosan felolvassa ugyanezt a mondatot, és végül Clarissa – egyenes beszédre fordítva a mondatot – kimondja: „Sally, magam veszem meg a virágokat”,⁷⁴ és ezt követően mind Laura, mind Clarissa elhagyja a reggeli terét: Laura lemerészkedik a konyhába, Clarissa pedig kilép az utcára.

Daldry filmje ennek a vágástechnikának és Philip Glass extradiegetikus zenéjének a használatával, amely a három narratívaszálon átívelve összeköti azokat, sokszorosan palimpszesztszerű intertextuális játékot képez a hypotextusok rétegeivel: Woolf életének dokumentumaival, a *Mrs. Dalloway*-jal és Cunningham *Az órák*-jával (és annak a *Mrs. Dalloway*-en túli intertextusaival) egyaránt. *Az órák* filmként ekképp túllép azon is, ami Linda Hutcheon felfogása szerint minden filmadaptáció alapértelmezett létezés módja (szemben a hűségkritikának nevezett felfogással, amelyik az adaptáció eredetijéhez való hűséget kéri számon a filmadaptáción). Hutcheon ugyanis teljesen új alapokra helyezte az adaptációkról való gondolkodást: interszemiotikus transzpozíciónak tekinti őket, transzmutációnak vagy átkódolásnak, parafrázisnak, egy másik szemiotikai

72 | Uo. 00:00:47–00:03:37

73 | Uo.: 00:07:00–00:08:53

74 | Uo. 00:11:10 –00:11:30

rendszerbe való le- vagy átfordításnak, kreatív értelmezésnek és el- vagy átsajátításnak, intertextuális újraírásnak és palimpszesztnek.⁷⁵ Ezen fogalmak mindegyikében közös az a szemlélet, hogy az irodalmi szövegre nem úgy kell tekinteni, mint ami abszolút hivatkozási pontként szolgál a filmadaptáció számára, ugyanakkor mindegyik fogalom részben másfajta kapcsolatot tételez az irodalmi szöveg és az adaptáció között. Andrew Dudley nyomán Füzi Izabella és Török Ervin pedig a „keresztelés” fogalmával írja le az adaptációt, amelyet kölcsönhatásnak, összjátéknak tekintenek. Ennek az a lényege, hogy „az adaptáció megőrzi az eredeti szöveg egyediségét, nem akarja kisajátítani, inkább egyfajta összjátékot és párbeszédet kezdeményez vele”.⁷⁶

Ha ezekkel a fogalmakkal közelítünk a filmadaptációkhoz, akkor azokat eleve intertextuális párbeszédként lehet felfogni, melyet az adaptáció alapjául szolgáló szöveggel folytatnak. Egy olyan filmadaptáció esetében azonban, amelybe az alapértelmezett interszemiotikus transzpozíció – avagy Dragon Zoltán fogalmával: mediális törésvonalon vagy intermedialis téren⁷⁷ – túl is számtalan palimpszeszt szerű szövegréteg szűrődik be, olyan megsokszorozott szövegközi játéktér jön létre, amelyben az eredeti szöveg fogalma szinte kényszerűen idézőjelbe kerül, mert a sokszoros párbeszéd, keresztelés, átkódolás és újraírás következtében elkerülhetetlenül másképp értelmeződnek, újrapozicionálódnak a palimpszesztrétegek „eredeti” szövegei is: nemcsak a hypotextusok írják az intertextusokat, hanem fordítva is. És Woolf *Mrs. Dalloway*, Cunningham regénye és Daldry filmje között az összefüggés nem csupán úgy írható le, hogy Cunningham szövege Woolf szövegének intertextusa, Daldry filmje pedig Cunningham regényének adaptációja, hanem úgy is, hogy maga Daldry adaptációja sokrétegű intertextus, melynek intermedialis terében megsokszorozott, szövegközi játékok képződnek, melyek következtében az egyes szövegek határai elmosódnak, egymásba folynak, és végtelenített párbeszédben reflektálnak egymásra.

Woolf, Mrs Dalloway, and The Hours: Intertextual Games Multiplied

Keywords: Virginia Woolf, modernism, biography, intertextuality, adaptation

Michael Cunningham's novel *The Hours* (1998) and Stephen Daldry's film adaptation (2002) have had a fundamental effect on our image of Virginia Woolf because they make Woolf's modernist texts substantially more accessible. After a brief overview of some elements of Virginia Woolf's reception history, the article analyses the narrative, symbolical and plot elements of *Mrs. Dalloway* that are evoked and re-interpreted in Cunningham's novel and Daldry's film. The interpretation of Cunningham's novel points out the similarities with, and differences from Woolf's narrative technique, the interrelationships between the three plotlines, their cultural background and further intertexts. Regarding Daldry's text, in turn, as a multiple intertextual palimpsest, the author argues that the editing technique of Daldry's film (the three closely knitted plot lines) make this film adaptation much more "Woolfian" than Cunningham's novel is.

75 | Linda Hutcheon: *A Theory of Adaptation*. Routledge, New York 2006. 8–21.

76 | Füzi Izabella, Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. 2007. [http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%Ellis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20\(E\)/tankonyv/intermedia/index04.html](http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%Ellis%20%E9s%20irodalmi%20narr%E1ci%F3%20(E)/tankonyv/intermedia/index04.html) (utolsó megtekintés: 2025. 05. 08.)

77 | Dragon Zoltán. *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa*. Americana eBooks, Szeged 2011.