

A lét és a semmi határán – Mrs. Ramsay test-terei*

Mrs. Ramsay mint ablak

Virginia Woolfnak *A világítótorony* című regénye már a fordításban kissé megkurtított címében¹ is térbeliséget sejtető erővonalakat vázol fel. Az itt-lét és az ott-lét közötti szakadék, valamint az ennek következtében megtapasztalt kívül rekedés érzete számos szinten feszíti szét a narratívát. Avrom Fleishman az önéletrajzi regény sajátosságaként említi az időbeli és térbeli eltávolítás szerzői szándékát,² ugyanakkor a szereplők egymástól való társadalmi, kulturális és érzelmi-pszichológiai elkülönbözödése, valamint a szerkezeti szinten mutatkozó hármassztruktúra is – melyet Woolf „két tömböt összekötő folyosóként” ábrázol jegyzeteiben³ – szétartó erővonalak együtállásaként határozza meg a regény kompozícióját.

Ennek a szerkezeti modellnek a legkézzelfoghatóbb megtestesülése Mrs. Ramsay, a regény központi alakja. Mrs. Ramsay eredendően két egymásnak feszülő térbeliséget jelenít meg azzal, hogy alakját visszatérően – a kint és a bent, a társasági és a privát, a természeti és a társadalmi közeg határait hangsúlyos módon kijelölő – ablak motívum keretezi (24, 43, 46, 59, 97, 146, 147.).⁴ A keret egyben képkiavágásként, festői témaként is megkülönbözteti őt a többi szereplőtől – pillantásaik, csodálatuk, kíváncsiságuk tárgyává merevítve Mrs. Ramsayt. Térbeli elhelyezkedésének további elmentmondásosságot kölcsönöz az a tény, hogy míg távolba meredő fürkészt tekintete alapvetően a ház bensőséges teréből kitekintő, abból inkább elvágyódó szándékot tükröz, addig fizikailag szinte alig hagyja el a nyári lak körvonalazta határokat, illetve a ház közvetlen környezetét jelentő szigetet. Elkülönülését, elszigeteltségét tovább mélyíti a festményekkel – vagy azok parergonalitását hangsúlyozó alkotóeleme-

* A publikáció elkészítését a TÁMOP 4.2.1./B-09/1/KONV-2010-0007 számú projekt támogatta. A projekt az Új Magyarország Fejlesztési Terven keresztül az Európai Unió támogatásával, az Európai Regionális Fejlesztési Alap és az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával valósult meg.

¹ Eredetiben a regény címe *To the Lighthouse*, azaz *A világítótoronyhoz*. A különbség csekélynek tetszik, és nyilvánvalóan kevésbé költői, mint a fordítás todalékmentes alakja, véleményem szerint ugyanakkor a regényt számos szinten mozgó hiány jelölője maradt le, mely a harmadik rész cselekményszálainak kiteljesedésében nyer kézzelfogható értelmet, de mozgatórugója az egész első fejezetnek, míg a *Múlik az idő* című rész valósággal a hiány, a nem-lét, az új leképeződése.

² Vö. AVROM FLEISHMAN, *‘To Return to St. Ives’: Woolf’s Autobiographical Writings*, *English Literary History*, 1981/3, 609.

³ Idézi: Hermione LEE, *Introduction = To the Lighthouse*, ed. Stella McNICHOL, London, Penguin, 2000, xiv. [Ahol külön nem jelölöm, az angol szöveg fordítása a saját munkám, M. G.]

⁴ Vö. VIRGINIA WOOLF, *A világítótorony*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2006. A továbbiakban ezen kiadás oldalszámaira hivatkozom.

ivel – való együttállása: „mozdulatlan volt, mögötte Viktória királynő kék térdszalagrendes képe” (20.); „fejét valószínűtlenül kiemelte az arany keret, s a zöld kendő, melyet a hitelesített Michelangelo-mestermű sarkára hajított” (39.).

Míg az első jelenet, képszerűségén túl, a viktoriánus kor ikonikus anya-uralkodóméhkirálynő szerepeit is megjeleníti, addig az utóbbi egyértelmű párhuzamot von Mrs. Ramsay és a kép között. A zöld kendő, mely az arany képkerettel immár megkettőzve írja elő Mrs. Ramsay helyét a narratíva szövedékében, később is feltűnik, visszaulva a festmény és a keret funkcióira. Mrs. Ramsay alakja képiségeben és rögzítettségében is a figyelem, az odafordulás tárgyává válik, a szereplők és az események köréje csoportosulnak, miközben ő mindvégig láthatatlan, megfejtethetlen és áthatolhatatlan marad.

„a sötétség ék alakú magva”: a sartré-i lét-tér fenomenológiája

A világtótorony mint a modernista esztétika és poétika iskolapéldája – a tematikus és szerkezeti szinten is megjelenő vizualitásának köszönhetően – festészetelméleti elemzések egész sorát inspirálta. Ugyanakkor a regény hangsúlyos térbeliségét – értem ez alatt az építészeti, testi és festészeti, esztétikai tereket egyaránt – a modernista társadalompolitikai és kultúrszociológiai kereteken kívül alig, vagy csak érintőlegesen vizsgálták, mivel a *Jacob szobája* (*Jacob's Room*, 1922), *A felvonások között* (*Between the Acts*, 1941) vagy a *Saját szoba* (*A Room of One's Own*, 1929) sokkal kézzelfoghatóbb módon tematizálja a tér jelentésképző státuszát.⁵ Test és tér fenomenológiai összefüggéseinek elemzésére még kevesebben vállalkoztak.⁶ Woolf műveivel kapcsolatban többen hivatkoznak Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai elképzeléseire, ám leginkább festészetelmélete és a cézanne-i vizualitás esztétikájából építkező testtapasztalati észrevételei okán teszik:⁷ testek és terek kapcsolatának ontológiai vonatkozását legtöbbször figyelmen kívül hagyják. Saját kutatásomban *A világtótorony* posztimpreszionista jegyeit is elsősorban térképző és testeket körvonalazó sajátásként értelmezem, melyek – összhang-

⁵ Itt elsősorban Chiara Briganti és Kathy Mezei tanulmányára gondolok, melyeket a későbbiek folyamán jelen tanulmányban is idézek. Egy másik, hasonlóan nemrégiben megjelent antológia kifejezetten a woolfi terek társadalompolitikai vonzatára koncentrált: *Locating Woolf: The Politics of Space and Place*, eds. Anna SNAITH, Michael H. WHITWORTH, New York, Palgrave Macmillan, 2007.

⁶ A regény kizárólag fenomenológiai alapú feltárására Laura DOYLE tanulmányán kívül – *“These Emotions of the Body”*: *Intercorporeal Narrative in To the Lighthouse*, *Twentieth Century Literature*, 1994/40.1, 42–71. – Alison ROWLEY vállalkozik, aki egy egész fejezetet szentel *A világtótorony* merleau-ponty-i értelmezésének *Helen Frankenthaler: Painting History, Writing Painting* című könyvében, London, I. B. Tauris, 2007.

⁷ Ide sorolhatóak: William R. HANDLEY, *The Housemaid and the Kitchen Table: Incorporating the Frame in To the Lighthouse*, *Twentieth Century Literature*, 1994/40.1, 15–41.; Jack F. STEWART, *A “Need of Distance and Blue”*: *Space, Color, and Creativity in To the Lighthouse*, *Twentieth Century Literature*, 2000/46.1, 78–99.; Randi KOPPEN, *Embodied Form: Art and Life in Virginia Woolf's To the Lighthouse*, *New Literary History*, 2001/32.2, 375–389.; Yuko ROJAS, *Proustian Reminiscence in To the Lighthouse*, *Studies in the Novel*, 2009/41.4, 451–467.

ban Sartre, Lévinas és Merleau-Ponty egzisztencialista test-tér elméleteivel – a szubjektum konstituálódását eredményezik. A regény szövedékében játékos sokszínűséggel megjelenő testek és terek kölcsönössége szabad átjárást biztosít korporeális alakzatok és architekturális formák között, ezzel pedig a kint és bent, a természet és kultúra, a jelenvalóság és hiány dichotómiáit oldja fel.

Mrs. Ramsay térbelisége a két világ közé ékelődő ablak, küszöb, átjáró metaforák segítségével ragadható meg leginkább. Maga is térszervező elem, viszonyítási pont, távolságot kijelölő tényező. Mrs. Ramsay térbeli és architekturális alakzatokkal közösséget vállaló hangsúlyos testi jelenléte, valamint a kint és a bent, az én és a nem-én hagyományosan egymást kölcsönösen kioltó kategóriáinak együtt-léte Sartre egzisztencialista fenomenológiáját idézi meg. Különösen igaz ez a regény első részére: *Az ablak* című fejezet ugyanis mind tematikusan, mind térbeli konstrukcióit tekintve Mrs. Ramsay és a vele számos ponton azonosítható Ramsay-ház köré szerveződik.⁸ Mrs. Ramsay ambivalens test-tér alakzata párhuzamot mutat a sartre-i testi-térbeli viszonyrendszerben konstituálódó, önmagát tagadó testi való létezésével. A sartre-i én létrejöttét, világba lépését az önmagát meghaladás kényszere feltételezi, az én testi valójából történő kilépés, kiáramlás, eltávolodás aktusa. Sartre lételmélete térbeli kiterjedések és testi tapasztalások metszéspontjában, a világ és a benne elhelyezkedő test viszonyulásának keretein belül nyer értelmet. Sartre a következőképpen fogalmazza meg a lét és a távolság egzisztenciális viszonyát: „Az ember és a világ relatív lét, s létük elve viszonyulás. Ebből pedig az következik, hogy az elsődleges viszony az emberi-valóságnak a világhoz való viszonyából ered: felbukkanni annyit jelent számomra, mint távolságot teremteni a dolgoktól, s pontosan ezzel elérni, hogy dolgok legyenek. [...] Az emberi valóság számára lenni annyit jelent, mint itt-lenni [...]”⁹

Az én létrejöttének mozzanata egyfajta kívülré mutatást feltételez, az én megjelenésének pillanatában a másoktól való elkülönülés nyomán keletkező szakadék az én itt-létének viszonylatában a dolgok ott-lévőségét eredményezi. A Ramsay-házba évről évre meghívott vendégek Mrs. Ramsaytól való távolságuk fenntartásával határozzák meg magukat énként, sokkal inkább a sartre-i „világgal-szembe-lét”¹⁰ módjá-

⁸ *A Múlik az idő* a már címében is jelzett linearításával cezúraként függeszti fel a térbeli rendet, amelyet a regény harmadik része állít majd helyre. A zárlatot adó fejezet ugyanakkor, egyfelől Mrs. Ramsay testi valójának hiánya okán, másrésztől a művészeti alkotó folyamat kiteljesedésének köszönhetően, az architekturális tereket meghaladva, Lily vásznának művészeti, piktoriális terében teljesedik ki. A festő testi alapú tapasztalata és a vizualitás térnyerése Merleau-Ponty fenomenológiáját hívja elő. Ebben az elméleti keretben Mrs. Ramsay absztrakt formaként jelenik meg, a formalista esztétikai tapasztalatot feltételező architektonikus alakzatként.

⁹ Jean-Paul SARTRE, *A lét és a semmi: Egy fenomenológiai ontológia vázlatja*, ford. SEREGI Tamás, Bp., L'Harmattan, 2006, 374–375.

¹⁰ Marjorie GRENE, *The Aesthetic Dialogue of Sartre and Merleau-Ponty = The Merleau-Ponty Aesthetic Reader: Philosophy and Painting*, ed. A. Johnson GALEN, Evanston, Northwestern University Press, 1993, 218. Sartre és Merleau-Ponty az én világhoz fűződő testi-térbeli kapcsolatáról alkotott koncepcióját Grene Heidegger „világban-benne-létének” viszonyában fogalmazza meg, miszerint „Heidegger világban-benne-

ra, semmint Mrs. Ramsay szünni nem akaró egyesítő törekvéseinek eredményeként. „Történt egyszerre mindőjünkkel valami változás, mintha ez valóság lenne, ez a törté-
nés mind, s mind tudták is így, hogy üregben estélyeznek, szigeten; ahol közös ügyük,
hogy a kintről rájuk törő ár ellen védekezzenek.” (117.)

A társaság kollektív énként is képes meghatározni magát, ezúttal a kint káoszának ellenében. Ezt hangsúlyozza az üregben létezésük, a sziget és azon belül a ház bensősége adta elkülönülés időleges biztonsága. Bár egyesülésüket Mrs. Ramsay ténykedésének köszönhetik, a vacsora végeztével és Mrs. Ramsay távozásával a társaság azon nyomban szétszóródik (133.), nem képesek fenntartani az egységet. Az egyetlen meghatározó tényező, amely jellemzi őket, a távolság, köztük és Mrs. Ramsay között.

Sartre az én konstituálódását a másiktól való eltávolodásban látja beteljesülni, melynek nyomán egyfajta űr, szakadék keletkezik én és nem-én között. A másik eltaszítása, megtagadása, meghaladása árán „bukkan fel” az én. Az én „itt-léte”, az abból fakadó rámutathatóság szavatolja ugyanakkor az én saját térbeli, testi létezését is. Ez a testi alapú létforma – a test világgal való azonossága és a világba vetettsége révén – az ént ismételt meghaladásra és eltaszításra készíti.

„[T]esttel rendelkezni annyi, mint saját semmink alapján lenni, saját létünknek azonban nem; annyiban *vagyok* saját testem, amennyiben *vagyok*; annyiban nem az *vagyok*, amennyiben nem az vagyok, ami; saját semmitésemmel távolodom el tőle. Ezzel azonban nem csinállok tárgyat belőle: hiszen mindig attól távolodom el, ami *vagyok*. S másrészt a test szükségszerű, amennyiben meghaladandó akadály ahhoz, hogy a világban legyünk, vagyis mint az az akadály, ami saját magamnak vagyok.”¹¹

Ez a folytonos meghaladás biztosítja az önmagáért létező számára a testi-térbeli eltávolodás lehetőségét, a test megtagadását az én előhívásának mozzanatában. A világban való létünk és a világ dolgaival való térbeli viszonyrendszerünk a kint és a bent fogalmának képlékeny váltakozását eredményezi. Mindazonáltal az önmagában-létező viszonya a világhoz és ezzel párhuzamosan az önmagáért-létező viszonya az önmagában-létezőhöz nem ismeri az egymást kölcsönösen kizáró kint és bent kategóriáit. Térbeli viszonyaik rendszerében az önmagában-létező nem más, mint egy újabb betüremkedés/fodrozódás a világ szövedékében, amelyik maga is szüntelen változásban van. Sartre így elejét veszi olyan dichotómiák rögzülésének, mint test és tudat, kint és bent.

A regény első részét a szét- és összetartó erővonalak adta dinamizmusból, valamint a külső és a belső terek játékos egybeolvadásából és felcserélődéséből fakadó szerkezeti és tematikus plasztikusság jellemzi. „Igen, szinte végtelennek érezte a láthatárát. [...] A sötétségnek ez a magva eljuthat bárhová, hiszen senki se látja. Fel-

léte Sartre számára nem annyira benne, mint inkább világgal-szembe-lét; egyfajta konfrontáció, semmint együttlétezés, én a másik *ellenében*.” (218.)

¹¹ SARTRE, *i. m.*, 395.

tarthatatlan, gondolta ujjongva. Szabadság ez így, béke, s ami a legpompásabb benne, íme, önmagunk összegzése, pihenő az állandóság állapotában.” (77.)

Ahogy Mrs. Ramsay a napi teendőket bevégezve visszavonul, kettős felismerésre ébred. Önmagává zsugorodik, „a sötétség ék alakú magvává” (76.), melynek sűrítő, egyetlen pontban összpontosuló stabilitása és rögzítettsége párhuzamba állítható az általa megélt „összegző”, „pihenő” és az „állandósult állapot” cselekménymozzanataival. Ezzel egyidejűleg ellenkező irányú és töltetű erők is mozgatják Mrs. Ramsayt: a látóhatár végtelensége, a kiáradás, a korlátok nélküli áramlás. Míg mások számára megőrzi az elérhetőség és megközelíthetőség látszatát, a sötétség ék alakú magvaként a fürkész tekinteteknek láthatatlan, számukra rejtett szférába vonul vissza: a fizikai, testi, térbeli jelenvalóságán túli állapotba.

Mrs. Ramsay önmagává zsugorodó énje a semmihez, a nem-lét ürességéhez fogható állapot, melyet Sartre *A lét és a semmi* konklúziójában „mint egy lét-lyuk[at] [lát] a Lét belsejében”,¹² saját önmagáért-létezőségének kifejeződéseként. Eközben mások számára az otthon, a benne-lakás, az én-teremtő tér szerepét tölti be, mások önmagában-létezője, melyet azok szükségszerűen meghaladnak, átlépnek, eltávolítanak maguktól. Önmagáért-létezője kizár mindent, „aminek kiterjedése, fénye, hangja van” (76.), a létezés mozzanatai, tettei mind továtűnnek. A mindenütt jelenvaló és a sehol nem létező szféráinak metszéspontján helyezkedik el, kiáradó és testetlen semmivé alakul át, hiszen „lenni, létezni [...] a nemlétezés maga”,¹³ ahogyan a sartre-i lét fogalmának velejét Richard E. Aquila – kissé talán leegyszerűsítő módon – összegzi. „Sartre szerint az én nem pusztán elszigetelődik másoktól, hanem egyenesen azok tagadásából keletkezik, miközben azokkal szoros kapcsolatban, egyfajta folytonosságban létezik. Így tulajdonképpen létrejött a létezésről, s mint ilyen, önmagáról való kényszerű leválasztódásának eredménye.”¹⁴

Ez az állapot az én testi mivoltának tagadását jelenti, melyet Mrs. Ramsay „a sötétség ék alakú magvaként” (76.) tapasztal meg. Brian D. Elwood olvasatában a sartre-i én „maga a tudat létezése, [...] melyben egyszerre van jelen az ember múltja és jövője, de kizárólag a tagadás létformájában.”¹⁵

Elemi lakozás – A ház bachelard-i minimalizmusa

Mrs. Ramsay emblemikus testtartása („egyenes derékkal ült”, 76.) a látóhatár végtelenségében szétáradó jellemvonását egy ellentétes irányú minőséggel ruházza fel. Ezt

¹² *Uo.*, 723.

¹³ Richard E. AQUILA, *Two Problems of Being and Nothingness in Sartre's Being and Nothingness*, *Philosophy and Phenomenological Research*, 1977/2, 167.

¹⁴ GRENE, *i. m.*, 229.

¹⁵ Brian D. ELWOOD, *The Problem of the Self in the Later Nishida and in Sartre*, *Philosophy East and West*, 1994/2, 310.

a horizontálisok és vertikálisok kijelölte mintázatot a Woolf által felvázolt szerkesztési elv is megelőlegezi. Gaston Bachelard a vertikális fogalmát az ember térbeli létformájának alapvető elemeként szemléli, ahol a térbeliség a ház, az otthon körvonalazta belső teret jelenti. „A házat mint függőleges létezőt képzeljük el. Felfelé törekszik. Vertikalitása az, ami minden mástól megkülönbözteti.”¹⁶

Ez a motívum a világítótorony jelenlétével felerősödik a regényben, különösen Mrs. Ramsay testi-térbeli alapú szubjektumára való tekintettel, melynek egyik alappillére épp a világítótoronnyal való azonossága.¹⁷ A világítótorony elsődleges szerepe vertikálitásából adódik, hiszen magasodó formája viszonyítási pontot jelent, irányt mutat az utazónak. Ahogyan a világítótorony a maga végtelen egyszerűségében „egy teniszpálya méretű sziklán” (9.) helyezkedik el, minimalizmusával, helyhez kötöttségével és meredtségében Mrs. Ramsay attribútumain túl, Bachelard „remete lakát” is megeleveníti.

Bachelard szerint a remete kunyhója „a lakozás legegyszerűbb formája, amely létezéséhez nem igényel semmiféle további kiterjedést”.¹⁸ Ezt az elemi lakhelyet egyfajta „összpontosuló magányosságként”¹⁹ definiálja, melynek ablakaiban örökdő fények gyűlnak. Bachelard antropomorf tulajdonságokkal ruhazza fel a kunyhót és minden további lakóhelyül szolgáló építményt: „ablakaikban lámpával [akár] a ház szeme [...]. Pusztán az ablakokból áradó fények által a ház emberszerűvé válik. Úgy néz, mint egy ember. Ablaka az éjszakát néző szem.”²⁰ A sötétben szétáradó fény – hívogató szándékán túl – a ház bensőségéről, egy megélt és belakott térről is árulkodik. Paul Rayleyt látomászerű élmény keríti hatalmába, közvetlenül a tengerparton tett sétát, illetve a Mrs. Ramsay ösztökélésre beteljesített leánykérését követően.

„Megy Mrs. Ramsayhez, de egyenest, mert valahogy úgy érezte, ő tehet róla, hogy ez történt, igen. [...] S hogy ott volt már a házhoz vezető ösvény, Paul láthatta, világos az emelet. [...] Az egész ház ki volt világítva, és a sötétség után a fények a teljeség érzetét adták a szemnek, s ő gyermeketegesen azt mondta magában, egyre csak egyre a kocsi feljárom, hogy Fények, fények, fények, így értek a házba, s még bódultan ismételtette akkor is, Fények, fények, fények s merev arccal körülnézett. Hanem hát, szent ég, mondta magában rögvest, keze a nyakkendőjén, bolondot ne csináljak még itt magamból.” (94–95.)

A ház egyetlen ragyogó fényességgé alakul, ami elkápráztatja és elvakítja Rayleyt, ez a kápráztató fényár valósággal bekebelezi őt. A fények forrása, legalábbis az első fénylő pont, amelyik elsődlegesen mutatja Rayley számára az utat, az emeleti abla-

¹⁶ Gaston BACHELARD, *The Poetics of Space*, Boston, Beacon, 1969, 17.

¹⁷ Ezt az azonosságot maga Mrs. Ramsay is vallja: „és ahogy itt kicsit elidőzött, kitekintett, és találkozott szeme a világítótorony fénysugarával, azzal a hosszú, mozdulatlan sugárral, mely az ő sugara volt [...] ez a mozdulatlan sugár az ő fénysugara.” (77.)

¹⁸ BACHELARD, *i. m.*, 31.

¹⁹ *Uo.*, 32.

²⁰ *Uo.*, 34–35.

kokban felgyúló lámpák sora. Különös szerepet kap az emeleti lakótér, mert ez az a hely, amelyik egyfelől befogadja Mrs. Ramsayt, amikor a vacsorát követően visszavonul, másfelől a gyerekek hálószobái is itt helyezkednek el. Ezáltal az emelet, a visszavonulás és felülemelkedés terén túl, Mrs. Ramsay anyai szerepének kiteljesedéseként is szolgál, s így kétszeresen is vele azonosítható.

Befogadás és elkülönülés – a bensőségesség ökonómiája

A nyári lak egészét is az anyaság és a nőiség jellemzi, leginkább Mrs. Ramsay oltalmazó jelenlétének köszönhetően, bár paradox módon a ház eközben fokozatos leépülésnek és oszlásnak van kitéve. Chiara Briganti és Kathy Mezei a házat mint a családi lét megtestesülését elemzik a két világháború közötti időszak irodalmában. Meghaladva „az anya-mint-otthon általánosan elfogadott modelljét”, azt állítják, hogy „a ház maga az anya megtestesülése, ahogyan azt Mrs. Ramsay alakja [...] mindennél kézzelfoghatóbban példázza.”²¹ A nyári lak védelmező, gondoskodó, esetenként tápláló szerepet is betölt. Charles Tansley egyenesen akadémikus pályájának fellendülését reméli a nyaralástól, míg James szívszorító vágyakozása a világítótoronyhoz az egész első rész tematikáját uralja. A vendégek valósággal megszállják a házat, amely menedékkül szolgál számukra. Számos szereplő dédelgeti álmait a ház falain belül, mintegy attól vagy az abban eltöltött időtől remélve a megoldást. Mrs. Ramsay szerepe képlékeny: egyszerre nyújt biztonságot és gondoskodást, már-már rögeszmésen őrködik a családtagjai és a vendégek között – nem kis nehézség árán – megteremtett kohézió fölött, ezzel egyidejűleg a társaság nyüzsgésétől távol „mint a sötétség éle, éke” (77.) lel nyugalmat. Ez a kettősség újabb kapcsolódási pont közte és a fokozatos elenyészésében is oltalmat, menedéket nyújtó ház között.

Mrs. Ramsay lakhelyet, én-teremtő, egzisztenciális teret kínál, miközben maga is szoros azonosságot mutat térbeli konstrukciókkal.

„Bölcsesség volt ez? Tudás? [...] Vagy esetleg oly titkot rejteget magában Mrs. Ramsay, amilyenre, gondolta Lily Briscoe, mindenkinek szüksége volna, hogy a világ – világa – egyáltalán létezzék? [...] elképzelte, hogy akit most így ölel, ennek a nőnek a szívében, mint a királysírok kincseskamráiban, szent feliratokkal táblácskák állnak, s ha ezeket bárki is el tudná olvasni, mindenre magyarázat adódna, csak hát sosem kerülnek a világ szeme elé, feltáratlan maradnak. [...] Elérhet-e ilyet a test vagy a lélek, finoman járva az agy tekervényes útvesztőit? vagy a szívét, ugyanilyenképp? [...] mert nem tudásra vágyott ő, hanem egyesülésre, nem táblácskák felirataira, egyáltalán semmire, ami bármi emberismerte nyelven közölhető, csak végső, bizalmas ösz-

²¹ Chiara BRIGANTI, Kathy MEZEI, *House Haunting: The Domestic Novel of the Inter-war Years*, Home Cultures, 2004/2, 155.

szetartozásra, ami úgy már maga a tudás, gondolta akkor, Mrs. Ramsay térdére hajtva a fejét.” (63–64.)²²

Ezek az architekturális formák, olyan térbeli alakzatokkal, mint Mrs. Ramsay „magasztos kupola-alakja” (64.) vagy az elméjében felbukkanó „lepecsételt edény” (79.), mélységet tárnak fel, további belső tereket nyitnak meg Mrs. Ramsay és a ház viszonyában. Ezzel nem csak test és tér analógiáját erősítik, de megsokszorozzák a kint és bent dichotómiájának viszonylagosságát is. Michael Levenson a modernizmus életterét „a szerzőség fizikai értelemben vett terének”²³ tartja, mellyel a ház belső elrendezését, valamint a szobát az alkotóerő forrásaként definiálja. Levenson fejtegetésében az Eliottól kölcsönzött „konstitúció” fogalmára helyezi a hangsúlyt: „egy én, egy lélek, egy névmás törekeny és nehéz konstitúciója a szoba nyújtotta burookban, [...] amelyik körülölel, és menedéket biztosít a világtól, de ugyanakkor a fojtogató bezártság érzetével eltemeti az ént.”²⁴ Levenson ellentétes töltetű tér-metaforája – a menedék hívogató oltalma és a visszavonulás eredményezte elszigetelődés kettősségével – párhuzamba állítható a Ramsayk nyári lakának, valamint Mrs. Ramsay test-tereinek ambiguitásával.

Intim, elzárt, rejtett kulturális és testi alapú terek egész sora konstituálja Mrs. Ramsayt, melyek egyben a világról és az abban lakozó szubjektumról alkotott tudástartalmakkal is összefüggésbe hozhatóak. A „titok” vagy a „szent feliratú táblácskák” az énről megszerezhető tudást, az én-teremtés folyamatában felhalmozott ismereteket is jelölik. Ezek a tartalmak a Lily Briscoe és Mrs. Ramsay példázta testi-térbeli együttállásban és együtt-létben, a karteziánus gondolkodás normáival ütköztetve, hozzáférhetetlenek maradnak, ellenállnak a nyelvi szintű értelmezhetőség és kommunikálhatóság feltételeinek. Lily tapasztalásában a bölcsesség és tudás látszólagos elérhetetlensége magyarázza a testek és terek közösségből fakadó intimitást, bensőséget, mélységet. Lily maga is utal rá, hogy Mrs. Ramsay megismerésének módja a „bizalmas összetartozás” (64.), a világban létező testekkel, dolgokkal való sartré-i folytonosság, amelyet aztán szükségszerűen meghaladunk. A test és a szív együttállása kiegészül „az agy tekervényes útvesztőivel” (63.), így a kogníció hagyományos, testiség ellenében meghatározott minősége fenomenológiai dimenzióval gazdagszik. Az elme térbeliséget nyer, vizualizálhatóvá válik, hagyományosan anyagtalan, testetlen és láthatatlan minősége tapintható és bejárható lesz, akárcsak egy szoba, melyet Levenson „egyszemélyes, önmagában létezőként [...] az agy foglalataként”²⁵ ír le. Levenson a szoba-motívum esszenciáját egymásból nyíló terek végtelen sorozataként látja, ahol a szoba „a test teste, a rákövetkező rekesz a bőr felületén túl, [...] egyfajta

²² Kiemelés tőlem, M. G.

²³ Michael LEVENSON, *From the Closed Room to an Opening Sky: Vectors of Space in Eliot, Woolf, and Lewis*, *Critical Quarterly*, 2007/4, 4.

²⁴ *Uo.*, 5.

²⁵ *Uo.*

saját-tér.”²⁶ Az a tény, hogy Lily kérdésként fogalmazza meg revelációját, nem ássa alá felfedezésének erejét, hiszen végül maga erősíti meg, hogy „végső, bizalmas összetartozásra [vágott], ami úgy már maga a tudás.” (64.)

A tudás és a befogadó térbeliség kapcsolata Lévinas olyan alapfogalmait hívja elő, mint az „ökonomikus létezés”, a „behúzódás”, „az ön felé haladás”, a világtól való elkülönülésből származtatott létezés, vagy „a világ otthonossága.”²⁷ „A bensőségességébe fogadó Másik nem az arc *ugyanaz-a*, aki egy dimenzióban, a fenségben feltárulkozik, hanem éppen hogy az otthonosság *te-je*: tanítás nélküli, csendes nyelv, szavak nélküli értés, a titokban való kifejeződés. [...] [E] jelenlét diszkréciója magában foglalja a másikkal való transzcendens viszony összes lehetőségét.”²⁸ Lévinas „csendes nyelve” egyfajta szintézist adja annak, amit Mrs. Ramsay a következőképpen fogalmaz meg: „Szabadtság ez így, béke, [...] önmagunk összegzése, pihenő az állandóság állapotában.” (77.)

Lily Mrs. Ramsayvel kialakított testi intimitása is a lévinasi megértés fogalmával rokonítható. Az én felé haladás tapasztalatának megragadására tett valamennyi lehetséges megközelítés a nyelv számára ismeretlen kategóriaként létezik. Olyan kifejezőmód ez, amelyik a test, a bensőségesség, az otthonosság, a közelség értő-érző megragadásában realizálódik. Ez a nyelv az entitások együtt létezéséből keletkezik, egy olyan szintézisből fakad, mely nem ismeri a hierarchia fogalmát, a jelentésképzés önkényét. Az ént körülvevő entitásokkal közösen megtapasztalt otthonosság, a kéz értő megragadása nyomán valósítható meg, az én és a másik közötti testi kapcsolat révén, mely egyben „az abszolút értelemben vett különbözőség egy bizonyos megnyilvánulása is.”²⁹

Lévinas alteritás fogalmának elemzésekor Sharon Todd megjegyzi, hogy „az elkülönülés a létezés esszenciája [...]. A szubjektum el sem képzelhető e különbözőség, elkülönülődés nélkül.”³⁰ A lévinasi transzcendencia az én és a más közötti kapcsolatból ered, melyet Todd a „tátongó nyitottság”³¹ képességén keresztül ragad meg. Ez az állapot ugyanakkor nem veszélyezteti a szubjektum integritását. Sokkal inkább interszjektív együtt-létezésről van itt szó, melyet nem a megismerés kognitív alapokon nyugvó vágya vezérel, hanem „a tudatosságot megelőző állapotban, a másikkal szembeni elhelyezkedés, »kitárulkozás« jellem[ez].”³² A Ramsay-lak e tátongó nyitottságot és kitárulkozást jeleníti meg, ahogyan a gyerekek és a vendégek Mrs. Ramsay legnagyobb bosszúságára „minden ajtót örökké, módszeresen nyitva

²⁶ *Uo.*

²⁷ Emmanuel LÉVINAS, *Teljség és végtelen: Tanulmány a külsőről*, ford. TARNAY László, Pécs, Jelenkor, 1999, 126, 127.

²⁸ *Uo.*, 127.

²⁹ Sharon TODD, *On Not Knowing the Other, or Learning from Levinas = Philosophy of Education Yearbook*, ed. Suzanne RICE, Illinois, Philosophy of Education Society, 2001, 69., <http://www.ed.uiuc.edu/EPS/PES-Yearbook/2001/2001toc.htm>, a letöltés ideje: 2010. 01. 22.

³⁰ *Uo.*

³¹ *Uo.*, 70.

³² *Uo.*

hagynak [...]. A szalon ajtaja nyitva; a hall ajtaja nyitva; s úgy hallatszott, a hálósobák ajtajai is nyitva vannak; és nyilván a lépcsőfordulón az az ablak, az is nyitva [...]" (36.). Mrs. Ramsay esdeklő kiáltásai, melyekkel szeretné zárva tudni a ház összes ajtaját, a kérés közvetlen tartalmán túl, a nyelvi aktusban kiteljesedő én hatalmi pozícióját hívatott megteremteni. Kérése ugyanakkor süket fülekre talál, a nyelv eszközével a legkisebb hatást sem sikerül elérnie, sem a ház lakóin, sem a házon magán, mely tulajdonképpen a korábban már említett azonosságuk okán Mrs. Ramsay fenomenológiaiag konstituálódó énje. Ezt a teret és közvetetten Mrs. Ramsay énjét igyekszik Lily megközelíteni, elsődlegesen a testi intimitás közelségében, ahogyan „a padlón ülve a lehető legszorosabban ölel[i] Mrs. Ramsay térdét" (36.).

Együttálló heterogenitás

A testek kötése egzisztenciális szükségszerűségként jelenik meg. Ez kiegészül az egysülés, egység kényszerével is, mely egyben a regény állandósult narratív és esztétikai szervező erőinek egyike is. A kollektív rendet legkézenfekvőbbben a Rayleyn egybekelése reprezentálja, ahol rend alatt nem egy homogén egészet kell érteni, sokkal inkább az alkotóelemek sokszínű együttállását.

„Mindez újraéled Paul és Minta életében; »Rayleyék« – próbálgatta az új meghatározást; és érezte, ahogy keze ott volt már a gyerekszobakilincsen, mi is ez a többiekhez fűző, érzelmekből fakadó közösség, mely úgy elvékonyítja [...] a válaszfalakat, hogy minden egyetlen folyammá válik, és a székek, asztalok, térképek,³³ minden, ami az övé, az övék is, oly mindegy, mi épp kié, Paul és Minta ezt mind őrzi majd, mikor ő már rég nem él." (135.)

A szerelmeseket egybefűző kötelék, az egység, valamint a közös rend fogalmi két szinten is megjelennek. Egyfelől kettejük egymás iránt érzett szerelmének köszönhetően, az érzés egyetemessége a társadalmi és kulturális válaszfalak elvékonyodását, majd végső soron azok leomlását eredményezi. Másodsorban, az érzelmi közösségen túl, kettejük kötése fenomenológiai értelemben egyesíti világuk valamennyi entitását. A hétköznapi valóság tárgyai – székek, asztalok, térképek – nem egyszerűen evilági létük

³³ A ház említett berendezési tárgyai szembetűnő hasonlóságot mutatnak a mindennapi életet bemutató, 17. századi németalföldi festők – Pieter de Hooch, Nicolaes Maes, Johannes Vermeer, hogy csak néhányukat említsem – kedvelt festői kellékeivel. Ezek a ház bensőségességét, az egymásból nyíló terek adta mélységet hívatottak ábrázolni, áttételesen pedig a festői narratívát gördítik előre, ha nem is lineárisan, de megőrizve egyfajta kontinuitást. Mindezeket túl az ember testi-térbeli létmódjára reflektálnak. Wolfgang KEMP *A festők terei* című művében külön fejezetet szentel a holland festők enteriőrjeinek és az azokat benépesítő jelentés- és mélységképző tárgyakkal. Vö. Wolfgang KEMP, *A ház kronotoposza a németalföldiekénél* = W. K., *A festők terei: A képi elbeszélés Giotto óta*, ford. KÉKESI Zoltán, Bp., Kijárat, 2003, 99–115.

megannyi kelléke. Természeteszerűleg magukban hordozzák az egyesülés mozzanatát, miközben tárgyyszerűségükben megőrzik egyéni sajátosságukat.

Lily is hasonlóra törekszik művészetében: festményével az egyesülést, a bensőségességet és a tudást célozza. Egység és rend ugyanakkor Lily esztétikájában sem jelenti a komponensek homogén egybeolvadását. Ez a látszólag paradox feltételrendszer uralja a modernista poétikát, amelyekben az „elkülönülő elemek kompozícióvá érnek.”³⁴ Roger Fry *Cézanne* (1927) című monográfiájában a festő vásznaira jellemző vibráló plaszticitás vizsgálatakor hasonló ellentmondást fogalmaz meg. „Minél tovább szemléljük, annál jobban kezdenek ezek a különálló jegyek eggyé válni, a látszólagos zűrzavar ütemes szólamok együttesében szólal meg, hogy aztán lenyűgöző és letisztult architekturális alakzatként jelenjen meg végül szemünk előtt, amelyik annál megindítóbb, minél nagyobb káoszról tűnik elő.”³⁵

A különálló alkotóelemek vagy tömbök – ahogyan Fry egy korábbi munkájában³⁶ utal rájuk – helyi értéküket elkülönböződésükben nyerik el, míg ritmusos szólamaik egy szigorú rend letisztult formájává szilárdulnak, ekként felidézve a világítótorony, illetve Bachelard remetelakának mértéktartó egyszerűségét, miközben eredeti jegyeiket mindvégig megőrzik. Új rend születik: a káosz rendje. Lily saját helyét és egyben a megismeréshez vezető módot keresi a Mrs. Ramsayval való együtt-létben, mindeközben maga is a regény szövedékében felbukkanó mintázatok, formák, foltok egyikévé lényegül át, melyet saját vásznának kinagyított alternatívájaként is szemlélhetünk. Következésképpen a káosz rendjének konstruktív logikája egyben a verbális és a vizuális művészetek közötti átjárhatóságot is megelőlegezi.

A semmiben létezés tere – Mrs. Ramsay mint chóra

Mrs. Ramsay metaforikus építészeti alakzatainak köszönhetően maga is közvetítő közeg, „királysírok kincseskamráiként” a földi és a túlvilági szférák közötti hidat képez. „[M]agasztos; kupola-alakot” idéző formája Lily észleletében először mint egy természeti alakzat jelenik meg, „kupola alakú kaptárként” (64.). Az organikus forma először Mrs. Ramsay test-metaforájává, egy további szinten pedig, egyfelől kulturális

³⁴ David DOWLING, *Bloomsbury Aesthetics: The Novels of Forster and Woolf*, London, Macmillan, 1985, 8.

³⁵ Roger FRY, *Cézanne: A Study of his Development*, New York, The Noonday Press, 1958, 79. Fry nyelvezetének játékosága Cézanne vásznainak elevenségét rekonstruálja. Az „architekturális alakzat” szilárd és biztos alapokon nyugvó képzete megindító, azaz érzelmeinkre hat, cselekvésre, elmozdulásra készítet, az affektus maga. Ezt hívja Clive Bell „esztétikai érzésnek”, mely „ismeretlen és titokzatos szabályok szerint elrendezett és összekapcsolt formák” együttállásából fakad. (Clive BELL, *Az esztétikai hipotézis*, ford. REMÉNYI Édua, Laokoón, 2008, 46., http://laokoön.c3.hu/szamok/5.html#remenyi_bell_ford, a letöltés ideje: 2011. 02. 06.) Ugyanakkor utal a Cézanne sajátosságos színsémájából fakadó kromatikus elevenségre, mozgalmasságra is. Ez utóbbi szerkesztési elvet Woolf maga is alkalmazza prózájában.

³⁶ Roger FRY, *Transformations: Critical and Speculative Essays on Art*, New York, Brentano, 1926.

tartalmat és funkciót közvetítő, másfelől metafizikus minőséget hordozó motívum-má alakul át. Mrs. Ramsay ezáltal összekapcsolja a két – konvencionális keretek között – egymásnak feszülő természeti és kulturális közeget. A „lepecsételt edény [Mrs. Ramsay] agyában” (79.) ugyanakkor leképezi az emberi test konstrukcióját, mint egy egymásból a végtelenségig megnyíló elrendeződések sorozatát, ezzel megkettőzve a test saját elhelyezkedését a világban, amelynek szövedékében maga is egy, a testen belüli betüremkedéshez hasonlatos redő. Ilyen értelemben véve az ember testi valója a világ és a testek közötti viszony mise en abyme-jaként is értelmezhető.

A regény hármasszoros szerkezetén belül az egymásba nyíló terek (a szigeten mint a természeti környezet külsőségében található nyaraló; a teniszpálya nagyságú szigeten a világítótorony; a ház bizonyos szférái, melyek magukba zárják Mrs. Ramsay testét) Mrs. Ramsay alakján keresztül bonthatók ki. A kint és bent fogalmi következképpen relatívvá válnak. A képlékeny határt a két dimenzió között a ház és Mrs. Ramsay teste jeleníti meg, melyek azonos szerkezetű térbeli struktúrák. Lévinas a lakozás elengedhetetlen jellemzőjének tartja e kettősséget. „Egyidejűleg kint és bent lévén, [az ember] egy bensőségességből kiindulva kifelé halad. Másfelől viszont a bensőségesség egy házban nyílik meg, mely e kintben helyezkedik el. A lakhely mint épület valóban a világ tárgyai közé tartozik.”³⁷

A kint és bent többszörösen összetett modellje megerősíti a lakozás testi megalapozottságát. A világ külső felszíne mintegy önmagába türemkedik vissza, ezzel az egykor a kintben elhelyezkedő a bensőségességben lel új lakhelyre. Míg Lévinas fenntartja test és architektúra kettősségét, addig Sartre, a ház köztes kategóriájának hiányában, eltörli a kettő közötti különbséget. Sartre a világ és a szubjektum együttállóságát, kettejük térbeli együtt-létezését és kölcsönösségüket hangsúlyozza. „Világban-benne létem tehát pusztán abból a tényből adódóan, hogy megvalósít egy világot, a világgal, amit megvalósít, világ-közegében-létként jelezteti magát, s ez nem is lehet másként, hiszen nincs más lehetőségünk arra, hogy a világgal kapcsolatba kerüljünk azon kívül, hogy a világból valók vagyunk. [...] Ebben az értelemben a testem a világban mindenhol ott van [...]”³⁸

A test-mint-világ és világ-mint-test kölcsönössége, valamint Mrs. Ramsay világban való megmerítkezése az egyidejűleg világba vetett és a világ dolgaitól távolságot tartó szemlélő pozícióján keresztül ragadható meg leginkább. Mrs. Ramsay testi alapú énje a regény egészére vonatkozóan, az összes szereplő számára a tulajdonképeni tér, ahol a test egyben dolog is, élő és élettelen szabadon felcserélhető szerepeiben. Test és dolog ugyanakkor a világ szövedékével azonos, attól el nem különböző. A sartre-i ontológia keretein belül ez a kölcsönösség a szubjektum létrejöttének alapfeltétele. „S még mindig ez tart, merengett Mrs. Ramsay, és ott suhant, kísértetként, annak a szalonnak a bútorai közt, a Temze partján, ahol ezelőtt; de most tényleg kísértetként járt csak ott [...]” (105.)

³⁷ LÉVINAS, *i. m.*, 124.

³⁸ SARTRE, *i. m.*, 385–386.

Mrs. Ramsay felülemelkedik az időbeli, valamint az ahhoz szorosan kapcsolódó térbeli síkokon, a múlt és a jelen közötti szakadék kibékíthetetlenségén, és nem egymást követő egységekként, hanem szimultán létezőkként kezeli azokat. Kitölti ugyanakkor a testek és a dolgok közötti űrt is, miközben mindent összeköt, amit csak megérint. Kísértet mivolta megerősíti liminalitását és mindenütt jelenvalóságát, ahogyan korábban az ablakban festményszerűen vagy éppen membránként kifeszítve jelent meg a kint és bent, kiszolgáltatottság és oltalom, profán és szent, valamint a természeti és kulturális terek határán. A köztes-létezést testének hangsúlyos vertikálitása is kifejeződéssé juttatja, olyan architektúrális alakzatokon keresztül, mint a kaptár, a kupola, a piramisok, nem utolsó sorban pedig a világítótorony.

Mrs. Ramsay képlékeny liminalitása különféle természetű terek és architektúrális alakzatok egész sorával való azonosulásában manifesztálódik, s mint ilyen, a Platón *Timaios*zában taglalt *chóra* fogalmát eleveníti meg. Emanuela Bianchi kísérletet tesz arra, hogy a Platón által „harmadik fajtának”³⁹ nevezett fogalmat újra meghonosítsa a kortárs kritikában, elkerülve annak erőteljes egybefonódását az anyaságot és a női entitást jegyző passzív-befogadó szerepkörével. Bianchi elemzésében három különböző terminust vizsgál, melyek közül az első kettő (*hypodoché* és *ekmageion*) nem lép túl az edény- és öntőformaszerű alakzat befogadás és bensőségesség képzetét keltő jellegén. „[M]inden keletkezésnek ő a befogadója, mintegy dajkája [...] láthatatlan, alakatlan fajtának nevezzük, mely mindent befogad, kikutathatatlan módon részesül a gondolati létezőben, s nehezen fogható fel.”⁴⁰

Mrs. Ramsay számos, korábban bemutatott sajátosága megvalósítja a világ születésének folyamatában résztvevő „harmadik fajta” platóni térelem esszenciális jegyét. Bianchi értelmezésében az anyaméh és az anyaság befogadó gesztusán túl hangsúlyozza a platóni fogalom hívogató, lakozást is magában foglaló jellegét. Az emberi/női testet és a házat következésképpen azonos mechanizmusok mozgatják: mindkettő a bensőségesség, a behúzódás, az otthonosság (mind lévinasi fogalmak) érzetét kelti, táplálnak és védelmeznek. Bianchi, Luce Irigaray *chóra*-interpretációjának bemutatásakor a következőképpen írja le a platóni fogalmat: „meghatározhatatlan állapot, nem szilárd és nem folyékony, illetve egyszerre szilárd és folyékony, [...] instabil és képlékeny.”⁴¹

Platón „harmadik fajtája” liminális, köztes teret képez, melynek teremtő képességét épp közbenső mivolta szavatolja, s ezzel mintegy példázza a „bekebelezés és szét-szóródás elemi kiazmusát.”⁴² A Ramsayk háza és annak térbeli betüremkedése, nevezetesen Mrs. Ramsay teste, maga is cselekszi a kint és bent, befogadás és kiáramlás egybefonódását.

³⁹ PLATÓN, *Timaios* 52b, ford. KÖVENDI Dénes.

⁴⁰ *Uo.*, 49b, 51a–b.

⁴¹ Emanuela BIANCHI, *Receptacle/Chōra: Figuring the Errant Feminine in Plato's Timaeus*, *Hypatia*, 2006/4, 128.

⁴² *Uo.*, 135.

A ház az állandósult nyitottság állapotába merevedik, a természeti közeg flórájával és faunájával teret követel magának a ház bensőjéből,⁴³ melyet ellenpontos Mrs. Ramsay bensőségességének, fényének, teremtő erejének szüntelen kiáramlása és a ház belső tereivel való összeolvadása.

„Így egyenesedett fel megint az esemény sokkhatása után, és meglehetősen furcsa módon, jószerén öntudatlanul a kinti szilfa ágaiba fogózott, hogy biztosabban álljon. Az ő világa változik: ezeké itt nem. Az esemény mozgás érzetét keltette benne. Ezt neki meg kell ítélnie, s hogy miként legyen, és gondolattalanul is a fák csendjének méltóságát helyeselte, meg azt a fenséges szökkenést, fel, fel a magasba [...] a szilfaágakat, ahogyan a szél beléjük kap. Mert szeles idő volt (egy pillanatra megállt, hogy kinézzen).” (134.)

A nagy horderejű „esemény” a társaság együttlétét megkoronázó vacsora, melyet még Mr. Bankes is megtisztel a jelenlétével, aki ugyan visszatérő vendége a Ramsay-háznak, de ritkán tölti a családdal az estétet, inkább saját szállására vonul vissza. A vacsora szervezésével járó aggodalmak teljes mértékben lekötik Mrs. Ramsay figyelmét és így rajta keresztül a regény egyik központi cselekményévé lép elő az esemény, annál is inkább, mivel egyesítő, a kusza érzelmi és társasági szálakat összefogó szándéka itt válik leginkább tapinthatóvá. Elsődlegesen az asztaltársaság ülésrendjének gondosan megtervezett kompozíciója, valamint ennek kicsinyített másaként az asztaldíszként szolgáló gyümölcstál⁴⁴ csendéletszerű megszerkesztettsége közvetíti Mrs. Ramsay, később pedig Lily Briscoe rendjét, a káoszból építkező egységet. Ahogyan Mrs. Ramsay elhagyja a társaságot, amelyik pedig oly sokat jelentett neki, képlékenyen válik a természeti közeg és a saját testi tudata közötti határvonal. A lépcsőkorlátért nyúl, de a kinti szilfák ágaiba kapaszkodik, az emeleti hálószobák felé veszi az irányt, de a szilfaágak „fenséges szökkenését” tapasztalja meg saját felemelkedésével. Többszörösen is két szféra közé ékelődik, hiszen a kint és bent határain kívül a fent és lent kiterjedéseit is összeköti, ahogyan maga mögött hagyja a társaság entrópikus szétszóródását. Ezzel a pozícióval Mrs. Ramsay a Bianchi által platóni tér-fogalom

⁴³ Ez utóbbiért elsődlegesen a gyerekek felelősek, akik „[behordják] a parti homokot” (35.) és ezen felül minden elképzelhető élő és élettelen dolgot. „A rákokat túrnie kellett, hát ha Andrew tényleg boncolni akarja őket, s ha Jasper szerint leves főzhető a tengeri moszatokból, mit tegyen; vagy Rose gyűjtésével – kagylók, nádak, kövek [...] És ennek az eredménye az, hogy minden, de minden [...] egyre nyúttebb és kopottasabb lesz évről évre; [...] Kifakulnak a szőnyegek; a tapéta lóg és hámlik. Ember meg nem mondaná, hogy valaha rózsaminták voltak rajta.” (35–36.) Ahogyan a tengerparti élővilág szép lassan otthonra lel a ház falain belül, az egyre inkább elveszíteni látszik a társadalmi lét teremtette jegyeket: a lakást díszítő berendezési tárgyak elszíneződnek és alakjukat veszítik, végső soron megszűnnek azok lenni, amik eredeti rendeltetésük szerint voltak.

⁴⁴ „Tekintete ott járt a gyümölcsök alakján, hajlatain, nyugtázta a fürtök nap-érlette bíborát, a héj bütykös keményét, s összevetette a sárgát a lilással, az ívet a gömbbel [...]” (129.)

harmadik szintjeként emlegetett *chóra* szerepét tölti be. Ez a fogalom meghaladja a korábbi *hypodochét* és *ekmageiont* uraló bensőségességet, s mint ilyen, a nőiség és az anyaság esszenciális jegyeit is. Miközben megtartja ezek alaki változatosságát, egyben tovább gazdagítja azt egy újabb kiterjedés feltárásával. „A *chóra* fogalma olyan térbeliséget jelöl, melyet leginkább a kintlévőség, a kitarulkozás, a tér-nyitás, dimenzió, mélység és kiterjedés alakzataival lehet megragadni, másfelől pedig a hozzá szorosán kapcsolódó *chórizó* gondolata is társul, mely az elkülönítés, megosztás, megkülönböztetés és szétválasztás jegyeit hangsúlyozza.”⁴⁵

Mrs. Ramsay térbeli megtestesülései – a ház és annak belső terei, valamint elképzelt, metaforikus architektúrák, melyek elsősorban a bensőségesség képzetét keltezik – újabb jelentésréteggel gazdagszanak a regény legmarkánsabb alakzatával, a világitótoronnyal vállalt azonosságában. Ezt a testi-térbeli egyezést megelőlegezi Az *ablak* fejezet, de igazán csak a harmadik, A *világitótorony* című részben teljeseedik ki. Mrs. Ramsay hiánya – akinek halálhíréről egy távirati stílusú zárójeles megjegyzésben értesül az olvasó a középső fejezetben – kétszeresen is helyettesítődik: egyrészt a világitótorony még hangsúlyosabb jelenlétének, másfelől Lily festményének köszönhetően. A világitótorony viszonyítási pontként a perspektivikus látásmód eszköze is, mélységet, itt-lét és ott-lét, közelség és távolság dimenzióit jelöli ki, végső soron pedig egy egzisztenciális tér tárul fel segítségével. Világitótorony és test „egyszerre nézőpont és kiindulópont: egy nézőpont, egy kiindulópont, ami én vagyok, de amin ugyanakkor túllépek afelé, aminek lennem kell.”⁴⁶ Mrs. Ramsay a többi szereplő ontológiai feltétele, a tulajdonképpeni tér, amellyel az én folytonossági viszonyban áll, míg azt szükségszerűen meg is haladja, interszjektív szövedék, mely párhuzamot mutat Elisabeth Grosz *chóra*-értelmezésével. Eszerint a *chóra*: „kevésbé valaminek a megerősíthető jelenvalósága, semmint egyfajta feneketlen mélység, egy hézag, a létezés és a létrejövetel közötti pusztá különbözőség, az a tér, amelyik a dolgok egymástól való elkülönböződését segíti elő, következésképpen együtt-létezésüket és kölcsönösségüket is.”⁴⁷

Grosz szerint a *chóra* önnön liminalitását is megtestesíti. A kettősséggel bíró téralakzatok, valamint az általuk betöltött szerepek és állapotok egész sora a regény textuális, vizuális és térbeli struktúráinak *chórájaként* definiálják Mrs. Ramsayt.

A fentiekben elemzett viszonyokra a testi alapú architekturalitás jellemző, melynek alapját és feltételét tematikus, szerkezeti és poétikai szinten is Mrs. Ramsay képezi. Az én testi-térbeli egzisztenciális folyamatai ugyanakkor a narratíva keretét adó fejezetekben (Az *ablak* és A *világitótorony*) egyaránt jelen vannak. Míg az első fejezetben az én létrejöttének lételemét jelentő, Mrs. Ramsay alakjában megtestesülő

⁴⁵ BIANCHI, *i. m.*, 131.

⁴⁶ SARTRE, *i. m.*, 395.

⁴⁷ Elizabeth GROSZ, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London, Routledge, 1995, 116.

tér mint építészeti konstrukció kap domináns szerepet, addig a zárlatot adó harmadik részt, Mrs. Ramsay testi valójának hiánya okán is, inkább az őt nem-jelenvalóságában is megjeleníteni szándékozó művészi és esztétikai tér uralja, melyet Lily vászna testesít meg. A festmény vizuális terében teljesedik ki Mrs. Ramsay egyesítő, összefogó szándéka, melyet paradox módon épp nem-léte biztosít. Lily vászna átveszi Mrs. Ramsay szerepét, annak elválasztó, liminális attribútuma nélkül. A bevezetőben már említett, sartré-i konfrontálódó, „világgal-szembe-lét” helyett a regény zárlatában Merleau-Ponty heideggeri „világban-benne-léte” bontakozik ki és nyer teret, melynek szellemében test és művészet azonossága jut érvényre.

In-between Being and Nothingness—Mrs. Ramsay’s spatio-corporeality

The structural plasticity of Virginia Woolf’s *To the Lighthouse* defines the figure of Mrs. Ramsay, one of the central characters of the novel, as a spatio-corporeal entity. She occupies a transitory space in the texture of the novel, frequently being associated with the window, a trope of mediation and liminality itself. The ambiguity of her status rests in her incessant inclination to unite the family members and guests and to create stability and order while she herself withdraws into her “wedge-shaped core of darkness” remaining inaccessible and invisible for others. Mrs. Ramsay’s bodily presence appears analogous with a whole series of literal and imaginary architectural constituents and architectonic forms (windows, stairs, the drawing room steps, the lighthouse, the dome-shaped hive, the tombs of kings, a cathedral-like space) primarily, through her identification with the Ramsays’ summer cottage, with the interiority of its domestic milieu. This, however, is expanded by her subsequent identification with the Lighthouse, a minimalist, emphatically vertical and guiding architectural design of the novel. Thus, Mrs. Ramsay emerges as an existential referential point in Sartre’s term. For Sartre,—as he argues in his *Being and Nothingness*— the upsurge of the self rests on the demarcation of an existential distance from the things of the world and the surpassing of one’s own body as yet another necessary obstacle. Mrs. Ramsay, as the basis of the spatio-corporeal existence, serves as space proper for the others: simultaneously, offering the potential for spatial embeddedness, as well as the delineation of corporeal distances within the network of things and bodies.