

TAKÁCS MIKLÓS

## A harctéri idegsokkos katona és az úriasszony különös találkozása

Gender és trauma viszonya Virginia Woolf *Mrs. Dalloway* című regényében\*

A társadalmi nemek poétikája és a trauma kultúratudományos vizsgálata számtalan ponton összekapcsolható, akár strukturális, akár történeti szempontokat veszünk figyelembe. Ezt láthatjuk már a traumakutatásoknak erős lökést adó kanonizációnál is, amikor az Amerikai Pszichiátriai Társaság felvette diagnosztikai kézikönyvébe a Poszttraumás Stressz zavart (a PTSD-t) 1980-ban. Judith Lewis Herman *Trauma és gyógyulás* című, nagy hatású munkája szerint ugyanis ez nemcsak a vietnami háború körüli vitáknak, hanem az 1970-es évek feminista mozgalmának is köszönhető, addig ugyanis senki nem ismerte el, hogy a civil életben élő nők között több a poszttraumás zavarban szenvedő, mint a háborúk harctereit megjáró férfiak között.<sup>1</sup> A szerző bevallottan feminista indíttatású művének (a PTSD univerzális jellege miatt) sikerül egy olyan fogalomkészletet létrehoznia, amely egyaránt alkalmas a nők és a férfiak hagyományos szféráinak leírására (ő elsősorban a családi élet, illetve a háború és a politikai élet szféráira gondol).<sup>2</sup>

A pszichiátriai eseteírások nyilvánvaló azonosságai mellett éppen Virginia Woolf lesz az, akire hivatkozva azonosítani tudja a két szféra traumáit, akinek az esszéi és regényei alapján kijelentheti, hogy a „nők hisztériája és a férfiak harctéri neurózisa egy és ugyanaz”.<sup>3</sup> Mint látni fogjuk, azért is kell Hermannak Woolfra hivatkoznia, mert hiába töri meg az első világháború a traumakutatások „epizodikus amnéziáját”,<sup>4</sup> hiába lesz a háború logikus következménye, hogy a „hisztérikus” férfiakat a „hisztérikus” nőkhöz kezdik hasonlítani,<sup>5</sup> a tudomány és a nyilvánosság elfordul a két világháború között ennek a kérdéskörnek a vizsgálatától és exponálásától. Woolf és regénye, a *Mrs. Dalloway* (1925) tehát szembemegy az újabb amnéziás korszak, a háborús emlékeket elfojtó időszak főbb törekvéseivel, ezért csak jóval később értékelték éleslátását.

---

\* A tanulmány létrejöttét a Debreceni Egyetem Magyar Irodalom- és Kultúratudományi Intézetének *A nemzeti és vallási emlékezet helyei a kora újkori és újkori Magyarországon* című OTKA-pályázata (K112335) támogatta.

<sup>1</sup> Judith Lewis HERMAN, *Trauma és gyógyulás: Az erőszak hatása a családon belüli bántalmazástól a politikai terrorig*, ford. KUSZING Gábor, KULCSÁR Zsuzsanna, Bp., Háttér – NANE Egyesület, 2011<sup>2</sup>, 43–44.

<sup>2</sup> *Uo.*, 16.

<sup>3</sup> *Uo.*, 49.

<sup>4</sup> *Uo.*, 22.

<sup>5</sup> Elaine SHOWALTER, *The Female Malady: Women, Madness and English Culture, 1830–1980*, New York, Penguin Books, 1987<sup>2</sup>, 175.

Pedig, mint utaltam rá, az első világháborúból hazatérő katonák láttán bárki hasonló következtetéseket vonhatott volna le a társadalmi nemi szerepek és a lelki sérülések közötti összefüggésekről. De nem tették, ezért a következőkben, a korszak mentálitástörténeti vázlatánál nemcsak a változásokra, hanem a változások letagadásának, elfojtásának az okaira is rá kell kérdeznünk.

### *Gépek és férfiak: a technológia traumatizáló hatása*

George L. Mosse kivételével, aki szerint az első világháború inkább elmélyítette a férfiaság sztereotípiájának néhány jellemzőjét,<sup>6</sup> a kutatók többsége azon a véleményen van, hogy az egyértelműen megkérdőjelezte a férfiaság addigi ideáljait. Nincs ez másként a frissebb, ezzel a témával foglalkozó magyar szakirodalomban sem: Balogh Eszter Edit is ezt állítja tanulmánya konklúziójában,<sup>7</sup> valamint Balogh László Levente is, aki viszont hozzáteszi, hogy ennek a kimondása mindvégig tabu volt.<sup>8</sup> Ez viszont szinkronba hozható az egyik férfias szerepelvárással: Karen L. Levenback megfogalmazásában a férfiaság az érzelmek látható halálát követeli meg, azaz a megtagadásukat a harcban és az elfojtásukat a háború utáni világban.<sup>9</sup> Elaine Showalter olvasatában egyenesen a félelem tartós elfojtása vezetett a háborús neurózishoz, a férfiakat az uralkodó diskurzus ugyanúgy elhallgattatta, mint a nőket és ezzel arra kényszerítették őket, hogy a konfliktusaikat ők is csak a testükön keresztül fejezzék ki.<sup>10</sup>

Mindez természetesen összefügg az első világháború addig ismeretlen méretű és minőségű pusztításával, mely nem hasonlított az addigi háborúkra. Ráadásul Európa nagy részén több mint negyven éve nem volt semmilyen háborús konfliktus, nagyjából két férfigeneráció is úgy nőtt fel, hogy híján volt az ilyen tapasztalatoknak. Emellett a modern szubjektum sérülékenyebb, sokkal inkább ki van téve a traumának, mint a korábbi korszakok átlagembere: gyakori az olyan vélemény, hogy a trauma fogalma csakis a modernség keretei között születhetett meg, egyszerűen azért, mert a modern élet „sokkjából” egyre több van.<sup>11</sup> Az első világháború sok mindenben volt az első: ez volt az első gépesített háború, az első állóháború, az első vegyi háború és az első légi háború is – a háború eme új, technikai jellege és az, hogy a lövészárók katonái menekülési reflexeikben akadályoztatva voltak, szinte azonnal teljes kilátás-

<sup>6</sup> GEORGE L. MOSSE, *Férfiaságnak tüköre: A modern férfieszmény kialakulása*, ford. SZÉKELY András, Bp., Balassi, 2001, 120.

<sup>7</sup> BALOGH Eszter Edit, *A férfitest feloldódása az első világháború sarában*, Szkhonion, 2013/2, 117.

<sup>8</sup> BALOGH László Levente, *Az erőszak laboratóriuma: Az első világháború erőszak-tapasztalatáról = Az erőszak reprezentációi*, szerk. PABIS Eszter, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2015, 61.

<sup>9</sup> KAREN L. LEVENBACK, *Virginia Woolf and the Great War*, Syracuse – New York, Syracuse University Press, 1999, 62.

<sup>10</sup> SHOWALTER, *i. m.*, 171.

<sup>11</sup> Vö. ROGER LUCKHURST, *The Trauma Question*, London – New York, Routledge, 2008, 19.

talansággal verte meg őket.<sup>12</sup> Azt hozzá kell tennünk, hogy ez csak a nyugati front állóháborújára volt igaz, a keleti front mozgóháborújára nem, s már csak ezért sem lehet egységes háborús tapasztalatról beszélni az első világháború kapcsán sem.<sup>13</sup> Tehát a fejlettebb, iparosodottabb nyugati államok háborúja hozta meg azt az új traumatikus tapasztalatot, amely szerint az ember a technikának alárendeltje lett és többé azt uralni nem tudja.<sup>14</sup>

Utólagosan természetesen könnyű összekötni a trauma jelenségét és a technológia fejlődését, de öntudatlanul megtették ezt már azok az orvosok is (jóval az első világháború előtt, az 1860-as években), akik a vasúti balesetek olyan túlélőit vizsgálták, akik fizikai sérülést nem mutattak, de annál több pszichés zavartól szenvedtek. Mivel ezt is a testre vezették vissza, a gerinc láthatatlan sérülésére, elnevezték *railway spine*-nek a betegséget. Roger Luckhurst értelmezésében ez nem egyéb, mint a test és a gép egyesülésének helye, ahol erőszakosan ütközik össze a modern technológia és az emberi tényező: a vasúti balesetknél találkozott először a nyilvánosság az iparosodás negatív következményeivel, amelyek eddig nagyjából el voltak rejtve a gyárakban.<sup>15</sup> Meglátása szerint magát a közlekedési balesetet is tekinthetjük a modernitás termékének, sőt, egy szélesebb horizontból nézve, a trauma az ipari társadalomból nő ki.<sup>16</sup>

Érdeemes ebből a távlatból újraolvasni a *Mrs. Dalloway* első fejezetének végén, illetve közvetlenül a második részben folytatódó apró, látszólag jelentéktelen epizódot, amikor is egy autó kipufogójának durranását mindenki hallja. Mrs. Dalloway ekkor a virágüzletben tartózkodik, Miss Pymmel, az üzlet eladójával: „A heves csattanás [*the violent explosion*], melyre Mrs. Dalloway összerándult, Miss Pym pedig előbb az ablakhoz lépett, majd bocsánatkérően vissza, a heves csattanás egy autó műve volt.”<sup>17</sup> Erre mindenki felfigyel, és az elfüggönyözött autó sejtetően magas rangú utasáról megindul a találgatás: talán a miniszterelnök, a walesi herceg, esetleg maga a királynő utazik benne. (20.) Ekkor tűnik fel először a traumatizált katona, Septimus Warren Smith alakja is, aki az autó függönyének famintájában valami különösöt, ám mások által nem látható jelenséget vett észre: „... s ahogy itt, a szemé láttára összpontosult minden, de minden egyetlen középpontra, mintha valami szörnyűség [*horror*] készülne előbukkanni a dolgok felszíne alól, lángokban törve ki mindjárt, borzadályt érzett.” (21.) Az autó utasa által képviselt politikai hatalom evilági transzcendenciájára több

<sup>12</sup> Wolfgang U. ECKART, „Eiskalt mit Würgen und Schlucken”: Körperliches und seelisches Trauma in der deutschen Kriegsliteratur, 1914–1939 (Eine Übersicht), Trauma und Gewalt, 2007, August, 187.

<sup>13</sup> BALOGH László, i. m., 52.

<sup>14</sup> Uo., 54.

<sup>15</sup> LUCKHURST, i. m., 24.

<sup>16</sup> Uo., 25.

<sup>17</sup> Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, ford. TANDORI Dezső, Bp., Európa, 2004, 19. A regényből vett idézetek ebből a kiadásból származnak, melyeket minden esetben összevettem az eredeti angol szöveggel és szükség esetén módosítottam azt. Az általam használt angol eredeti kiadása: Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions, 2003.

elemző is felfigyelt, de a fentiek és Septimus reakciójának ismeretében arra is gondolhatunk, hogy ez a transzcendenciának kijáró figyelem és tisztelet igazából nem is a hatalomnak, hanem az autóban megtestesülő technológiának szól. A vele való találkozás pedig traumatikus is lehet: ez történhetett a harctéren Septimus-szal, ezért nem véletlenül számít annak megismétlődésére, amit a *horror* szó jól magába sűrít.

A transzcendencia jelenléte még az autó eltűnése után is ott marad a tömegben („Mert az autó nyomán támadt izgalom, lecsitulóban, lemerülőben, valami nagyon mély dolgot érintett” – 25.), és útjának befejeztével azonnal átadja a feladatát egy még nyilvánvalóbban a transzcendenst helyettesítő *vehiculum*nak, egy repülőgépnak: „Az autó megérkezett. Mrs. Coates hirtelen felpillantott az égre. Repülőgép berregett fenyegetően a tömegben ácsorgók fülébe.” (27.) A repülőgép betűket ír a levegőbe, de elolvasni senki sem tudja biztosan, több megoldás is lehetséges. (27–29.) Ez a jelenet már egyértelműen biblikus allúzió, leginkább Dániel könyvének azon híres történetével állítható párhuzamba, ahol Dánielnek kell megfejtene az emberi kéz által a királyi palota falára írt isteni üzenetet (Dán 5,5-29). Caroline Webb szerint azzal, hogy az égre rajzolt betűkből nem áll össze egy egyértelmű szó, Woolf kérdésessé teszi az értelmezések lezárhatóságára irányuló olvasói vágyunkat.<sup>18</sup> Ezt nem vitatva, talán arról is szó lehet itt, hogy a transzcendencia *mesterséges* helyettesítője nem adhat át igazi (transzcendens) üzenetet, Septimus patológikus értelemkeresése pedig éppen abban fogható meg, hogy nem képes már különbséget tenni transzcendencia és a gépek immanenciája között: „Ohó, gondolta Septimus, felpillantva, hát ily módon jeleznek nekem. Persze, nem a szokványos értelemben vett szavakkal...” (29.)

Erre a kényszeres jelölésre felfigyel a pszichiáter Sir William Bradshaw is, akit Septimus felesége, az olasz Lucrezia noszogatására és orvosuk, Dr. Holmes javaslatára keresnek fel: „A páciens kérdő hangsúllyal ismételte a »háború« szót. Vagyis szimbolikus jelentést tulajdonít az egyes szavaknak. Komoly tünet.” (129.) Bradshaw annak ellenére, hogy azonnal jól diagnosztizálja a beteget („...már az első percben – alig-hogy a férfit megpillantotta – tudta, egészen biztosan tudta, hogy igen komoly az eset. Teljes összeroppanás – teljes fizikai és ideg-összeroppanás” – 128.), kudarcot vall, mert nem sokkal a látogatásuk után Septimus öngyilkosságot követ el. A regény narrátora szinte minden alkalommal ironikus távlatból láttatja a két orvost. A szöveg egyik legnagyobb kérdése az, hogy mi hiányzik Holmesból és Bradshaw-ból, illetve a háború utáni brit társadalomból, hogy képtelenek a traumát gyógyítani, annak ellenére, hogy néven nevezik, a kornak megfelelően a *shell shock* fogalmát ráakasztva. Ezt a kifejezést használja Bradshaw is, amikor beszámol az öngyilkosságról Dalloway-éknek az estélyen: „Sir William, hangját halkabbra fogva, megemlített egy esetet, amely nagyszerűen bizonyítja, amit a gránátosok [*shell shock*] késleltetett hatásáról az imént éppen mondt.” (248.)

<sup>18</sup> Caroline WEBB, *Life After Death: The Allegorical Progress of Mrs. Dalloway*, *Modern Fiction Studies*, 1994/2, 284.

A *shell shock* fogalma (amit a „gránátsokk-ként”, „harctéri idegsokk-ként”, esetleg „harctéri neurózisként” lehetne magyarra fordítani) egyébként már a kortársak szemében rosszul kiválasztott megnevezés volt,<sup>19</sup> de hangzatos alliterációja miatt a szak- és a köznyelvbe egyaránt beágyazódott. Sőt, az első világháború kulturális emlékezete szétszálazhatatlanul összefonódott a *shell shock* pszichiátriai kezeléseivel,<sup>20</sup> feltehetőleg azért, mert egy dinamikusan változó kapcsolódási rendszert hozott létre a pszichológia, a neurológia, a katonai bürokrácia, a technológia, a háborúzó országok politikai érdekei és a nyilvánosság között.<sup>21</sup> És természetesen az okok között ott van a megbetegedések nagy száma is, akár a német, akár az angol becsléseket nézzük: mindkettő egyaránt legalább kétszázezerre teszi azoknak a német, illetve angol katonáknak a számát, akiknél háborús neurózist állapítottak meg.<sup>22</sup> A tömegesen jelentkező pszichés zavarok hatással voltak a pszichoanalízisre is, illetve annak társadalmi megbecsültségére: míg 1914 előtt Freud és a pszichoterápia rivális iskolái eléggé marginálisak voltak, addig az I. világháború alatti kezeléseknél köszönhetően eléggé paradigmaadókká váltak.<sup>23</sup> Még Freud is beszállt a diskurzus alakításába 1920-ban a *Túl az öröm-elven* című könyvével, pedig ő 1893 után látványosan megtagadta a traumaelméleteket ma is meghatározó meglátásait.<sup>24</sup> De aztán az „epizodikus amnézia” újra eléri a szakmát. Jellemző momentum, hogy Abram Kardiner 1941-es könyvét (*A háború traumatikus neurózisai*), mely egészen új módon értelmezte a traumát, azt ugyanis az én és a környezete konfliktusaként írta le, nem idézte senki a második világháborús traumákról szóló vitákban, hatása majd csak a vietnami háborút megelőző generációra lesz.<sup>25</sup>

### *Közös alakzatok: a modernista irodalom és a trauma retorikája*

A szakma és a nyilvánosság tehát elfojtotta a háborús emlékeket, a progresszív irodalom, a modernizmus viszont nem érezte magára nézve ezt az elfojtást kötelező érvényűnek, ezért egy időre megmaradt a traumáról való nyilvános beszéd egyetlen fórumának. Karen DeMeester egyenesen arról beszél, hogy a modernista szerzők megelőzték a korukat, mert úgy írják le a trauma hatásait, ahogyan a pszichológusoknak csak évtizedekkel később sikerült.<sup>26</sup> A modernisták csoportján belül is különösen aktívak a szerzőnők, akik Showalter szerint jobban megértették a *shell shock*

<sup>19</sup> SHOWALTER, *i. m.*, 167–168.

<sup>20</sup> LUCKHURST, *i. m.*, 53.

<sup>21</sup> *Uo.*, 51.

<sup>22</sup> ECKART, *i. m.*, 193; LUCKHURST, *i. m.*, 50.

<sup>23</sup> LUCKHURST, *i. m.*, 49.

<sup>24</sup> *Uo.*, 8–9.

<sup>25</sup> *Uo.*, 57.

<sup>26</sup> Karen DEMEESTER, *Trauma and Recovery in Virginia Woolf's Mrs. Dalloway*, *Modern Fiction Studies*, 1998/3, 669.

leckéjét, mint férfi kortársaik: az erőtlenség, a hatalomnélküliség ugyanis patológiához vezethet, amit egy hosszan tartó sérülés akkor okozhat, amikor egy személy elveszíti azt az érzését, hogy ura önmagának, hogy autonóm személyiség.<sup>27</sup> Showalter elsősorban olyan szerzőkre gondol, mint Rebecca West vagy Dorothy Sayers, de saját érvelésében a legfontosabb helyet mégis Virginia Woolf és a *Mrs. Dalloway* foglalja el. Ez a mű és Septimus alakja annyira pontosan viszi színre a traumatizált tudatot, hogy bár Patricia Moran csakis a harmincas évekbeli Woolf-szövegeket elemzi monográfiájában, s azon belül is a nemi erőszak traumatikus életrajzi mozzanatára összpontosít, könyve előszavában mégis Septimus egy mondatát választja példának, ha tipikus traumatizált áldozatot akar bemutatni.<sup>28</sup> A *Mrs. Dalloway* hatása van olyan erős, hogy képes volt a tudományok közötti határokat is áthágni és nem irodalomtudományos publikációkban megjelenhetett Septimus eklatáns példaként, így Judith Lewis Herman már idézett könyvében kétszer is: a szerző akkor idéz a regényből, amikor a túlélők elidegenedését és „belső halálát” akarja megvilágítani.<sup>29</sup>

Mint már utaltunk rá, a szöveg nemcsak a pszichiátria helyett beszél, hanem bírálja is, legalábbis azt az irányt, amit Bradshaw megtestesít. S teszi ezt szinte minden perspektívából, legyen az objektív külső szemlélője (például amikor a narrátor elárulja, hogy Lady Bradshaw sincs pszichésen rendben: „Tizenöt évvel ezelőtt csúszott meg alatta a talaj” – 135.), vagy éppen az egyik szereplő szubjektív távlata (a címszereplő, Clarissa Dalloway megmagyarázhatatlan ellenszenvet érez Bradshaw iránt: „Clarissa úgy érezte, hogy ha ilyesfajta sorscsapás érné, nem szívesen kerülne Sir William szeme elé. Nem, ennek az embernek a szeme elé – soha” – 247.). A szerző ugyan maga is rossz tapasztalatokat szerzett a saját bőrén a korban praktizáló pszichiáterekről, de korántsem csak egy tudományterület kritikájáról van szó. Éppen a Bradshaw jellemzését követő esszéisztikus betétből derül ki, hogy nemcsak ő, hanem az egész háború utáni brit uralkodó elit a „Mérték” istenének és a „Térítés” istennőjének áldoz. (133–134.) Tehát itt egy szélesebb körű társadalombírálatról van szó, s ennek a közösségnek a problematikusága éppen a veteránokkal való bánásmódban fogható meg leginkább. A katonák és a civilek tapasztalata között nagy távolság van, ezt fedezte fel a *Mrs. Dalloway*, Woolf viszont átváltoztatta a háború alatti fizikai távolságot a háború utáni Londonban játszódó regényében fizikai közelséggé, hogy ezáltal is felfedje a háború utóhatásainak kulturális és pszichológiai következményeit.<sup>30</sup>

Talán még lényegesebb megoldás a távolság és a közelség felcserélésére és egymásba olvasztására a tudatáram narratív technikája. Az elbeszélés a gyakori perspektíva-váltások miatt oda-vissza mozog a karakter belső világa és a külvilág között. Makiko Minow-

<sup>27</sup> SHOWALTER, *i. m.*, 190–191.

<sup>28</sup> PATRICIA MORAN, *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma*, New York, Palgrave Macmillan, 2007, 6.

<sup>29</sup> HERMAN, *i. m.*, 68, 71.

<sup>30</sup> LEVENBACK, *i. m.*, 47, 52.

Pinkney olvasatában ez állandó bizonytalanságot okoz, és csakis egy olyan szubjektum állhat össze az olvasásban, amelyek nem egységes, mert nincs tiszta határ a sajátja és a másik között.<sup>31</sup> A regényből vett következő részlet nem pontosan ezt a megállapítást példázza, mert nagyon is világosan elkülöníthetők az egyes szereplői perspektívák, sőt, az elbeszél monológban a narrátor helye is egyértelmű – a határok összemosását másban kell keresnünk. Ennek a jelenetnek szerkezete főleg a regény elejére jellemző, ahol nagyon gyorsan adják egymásnak a saját perspektívából való megszólalás lehetőségét a szereplők, jelen esetben a Septimust megpillantó Maisie Johnson Mrs. Dempsternek:

Maisie Johnson úgy érezte, hogy most a szó szoros értelmében fel kell kiáltania: Ó! (Mert az a fiatalember ott, a kerti széken, halálra rémítette. Valami nem volt rendjén, tudta.) Borzalom! borzalom! kiáltotta volna legszívvesében. (Otthagya szüleit; pedig óvták otthon, megmondták neki, mi lesz.) Miért is nem maradt otthon! kiáltott fel, ujjait a vasrács dudora köré fonva. Ez a lány, gondolta Mrs. Dempster (aki kenyérmorzskákat gyűjtögetett a mókusoknak, s ebédjét is gyakran a Regent's Parkban költötte el), az ég világos semmiről nem tud még. (36.)

Az idézetből látható, hogy a másik megpillantásával jön létre egy új szólam, azzal nevezetesen, hogy a rákövetkező egy külső szemlélő fókuszából látja az előző megszólalót. De a másik személy érzékelését hamar felváltják a belső gondolatok, meggyőződések és emlékek, tehát az idősíkok közötti határok máris elmosódnak. Egy más típusú, de rögtön hármassá határátlépésről van szó ebben a rövid és látszólag jelentéktelen részletben is: először is van egy szövegekői átlépés, hiszen itt történik meg az első utalás Joseph Conrad *A sötétség mélyén* című regényéből Kurtz híres utolsó szavaira („Horror! horror!”). Aztán egy szövegen belüli határátlépés is történik, mert a vasrács előretal Septimus öngyilkosságára, akit, kiugorván az emeleti ablakból, egy vaskerítés nyársal fel. Végül ott van a már szóba hozott múlt (az emlékek) és a jelen (az éppen érzékelt) egymásmellettsége, ami megfigyelhető Maisie Johnsonnál is, hiszen Septimustól való megrettenése közben az otthonára, a szülei intelmeire gondol. Más esetekben, a főbb regényhősök tudatáramában még nehezebb megkülönböztetni, hogy az illető most a múltját éli újra vagy éppen egy új tapasztalatával szembesülünk: erre alapozva mondja azt J. Hillis Miller, hogy a szereplők számára a jelen a múlt állandó megismétlődése.<sup>32</sup>

Ez lehetne egy traumadefiníció is akár, de Miller horizontjából még hiányoznak a traumakutatás eredményei, Karen DeMeesternél viszont már megvan, aki ezért ma-

<sup>31</sup> Makiko MINOW-PINKNEY, *Virginia Woolf and the Problem of the Subject: Feminine Writing in the Major Novels*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2010<sup>2</sup>, 54, 61.

<sup>32</sup> Hillis J. MILLER, *Mrs. Dalloway: Repetition as the Raising of the Dead* = H. J. M., *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1982, 184.

gabiztosan jelentheti ki, hogy Woolf tudatáram-narrációja kapcsolatba hozható a traumatizáltság időérzékelésével.<sup>33</sup> De ez nemcsak Woolfra és erre a regényre igaz: a modernista narratív forma, a belső perspektíva hangsúlyozásával, az elszigetelődéssel és a töredezettséggel, nem lineáris elbeszéléssel tökéletesen megfelel a traumatikus tapasztalat médiumának.<sup>34</sup> Ehhez hozzátehetjük, hogy az *ellipszis* alakzata is szinkronba hozható az elfojtás traumatikus tünetével. A *Mrs. Dalloway*-ről készült eddigi utolsó magyar elemzés, Zsadányi Edit munkája kifejezetten a kihagyásalakzatokra koncentrál, s bár a trauma kontextusával nem számol, az a kijelentése, miszerint az irodalmi elhallgatás alakzatában az ismeretlennel való szembenézés és ezzel a kimondhatóság kérdése is ott van,<sup>35</sup> szintén a trauma ábrázolhatatlanságának régi dilemmájához kapcsolódik. Az elhallgatásnak és az elfojtásnak a retorikai és pszichológiai okai mellett voltak politikai és patriarchális vetületei is: elég, ha arra gondolunk, hogy a kulturálisan előírt reintegráció elhallgattatta és marginalizálta a háborús veteránokat, DeMeester olvasatában ez Septimus háborús traumáját folyamatossá tette és annak károkozását továbbfolytatta benne.<sup>36</sup> Végezetül, a trauma regényben megjelenő alakzatai közül nem maradhat ki az ismétlés sem, amit J. Hillis Miller úgy allegorizál, hogy az egyben a halottak feltámasztása, maga az elbeszélte történetnek keretet adó 1923. júniusi nap pedig a múlt szellemeinek a feltámasztásának az alkalma.<sup>37</sup>

Mrs. Dalloway vs. Az órák:  
*produktív recepció, kanonikus olvasatok, apóriák*

Miller tehát az elbeszélés erejét abban látja, hogy az nemcsak megismétli az eseményeket, hanem feltámasztja azokat más formában:<sup>38</sup> mi más ez, mint az emlékezés vagy a gyász mechanizmusának egy lehetséges leírása? A Woolfot követő brit írógeneráció számára a „feltámasztás” ugyanolyan fontos törekvés marad, mert ahogyan Tukacs Tamás írja: a „két legtipikusabb allegorikus alak, aki szinte beleégett ennek a nemzedéknek az emlékezetébe, a Halott Apa vagy Halott Báty, illetve a Harctéri Ideg-sokkos Katona”<sup>39</sup> volt. Ennek megfelelően Woolf regénye erősen hatással volt a harmincas években fellépő nemzedékre, a *Mrs. Dalloway* „elfojtott és felforgató szupplementuma”, azaz a háborús neurózissal küzdő katona kerül előtérbe például Henry

<sup>33</sup> DEMEESTER, *i. m.*, 651.

<sup>34</sup> MORAN, *i. m.*, 3.

<sup>35</sup> ZSADÁNYI Edit, *A csend retorikája: Kihagyásalakzatok vizsgálata huszadik századi regényekben*, Pozsony, Kalligram, 2002, 65.

<sup>36</sup> DEMEESTER, *i. m.*, 649.

<sup>37</sup> MILLER, *i. m.*, 202, 189.

<sup>38</sup> Uo., 191.

<sup>39</sup> TUKACS Tamás, *A megrekedt idő: az emlékezet válsága a késő modern angol regényben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2014, 30.



Green regényeiben.<sup>40</sup> Ha továbbkövetjük a mű produktív recepcióját, arra lehetünk figyelmesek, hogy az első világháború traumája és a gender problematikája között itt is találunk összefüggést. A *Mrs. Dalloway* akkor vált igazán olvashatóvá a szakma és a közönség számára egyaránt, amikor lett hozzá kód, mégpedig az irodalomtudományi feminizmus olvasási távlata.<sup>41</sup> Ennek viszont az lett az ára, hogy a háborús trauma relevanciája eltűnik, helyét a genderspecifikus olvasás veszi át, a hozzájuk kapcsolódó traumák (nemi erőszak, családon belüli erőszak stb.) viszont továbbra is ott maradnak az olvasók figyelmének középpontjában.

Legjobb példa erre a tendenciára a produktív recepción belül Michael Cunningham *Az órák* című regénye (1998), amelynek köszönhetően a kétezres évek elején a magyar fogadtatást is a növekvő érdeklődés jellemzi (2002-ben jelenik meg magyarul, egy évre rá pedig a filmadaptációt is bemutatják a magyar mozik).<sup>42</sup> S bár a *Mrs. Dalloway*-allúziók között ott található Septimus történetét is, mert a harmadik idő-sík férfi főszereplőjének, a homoszexuális Richardnak az öngyilkossága párhuzamba állítható az övével,<sup>43</sup> igazából a társadalmi nemek kérdése dominál, Virginia Woolf és az ötvenes évek háziasszonyának életében természetesen a patriarchális renddel való ütközésekről van inkább szó, majd a kilencvenes évek new yorki kronotoposzában a *queer* identitás válik fő kérdéssé. Az első világháború vagy a katona alakja tehát teljesen eltűnik, de a gyász meghatározó érzés a Cunningham-regényben is. Christina Froula talán kimondatlanul is a 1998-as szöveg hatására allegorizálja úgy a *Mrs. Dalloway* valaha volt munkacímét, hogy az Shelley Keats halálának „szomorú órájához” írott *Adonais* című versét visszhangozza: mintha Woolf regénye egy olyan elégia lenne, amelyben a közös gyász és veszteség hangjai az egyéni gyász szövegeivel alkotnának polifóniát – s a veszteség „óráit” se a jelenben, se a jövőben senki sem tudja vagy meri majd elfelejteni.<sup>44</sup>

Kétségtől a címváltoztatással jobban háttérbe szorult az elbeszélés mellérendelő jellege, az, hogy a különböző figurák tudatáramai egymás mellett léteznek és egyenrangúak egymással. A jóval tradicionálisabb megoldás (hogy lett egy címszereplő) túlságosan kiemeli Mrs. Dalloway szerepét: mondanom sem kell, hogy ennek éppen Septimus története látta leginkább kárát a recepcióban. (Érdekesség, hogy a *Mrs. Dalloway* először *Clarissa* címen jelent meg magyar fordításban, 1947-ben és teljesen visszhangtalan

<sup>40</sup> Michael GORRA, *The English Novel at Mid-Century: From the Leaning Tower*, London, Macmillan, 1990, 27. Idézi: TUKÁCS, i. m., 97.

<sup>41</sup> SÉLLEI Nóra, *A másik Woolf: Kulturális (ön)reflexivitás Virginia Woolf harmincas évekbeli szövegeiben*, Debrecen, Debreceni Egyetemi Kiadó, 2012, 104.

<sup>42</sup> Vö. SÉLLEI Nóra, *The Problem of Englishness, Modernism, and Gender: The Critical Reception of Virginia Woolf in Hungary*, Focus, 2008, 69. (Woolf magyarországi recepciójában való eligazodásomat nagyban segítette Séllei Nóra ezen összefoglaló cikke.)

<sup>43</sup> BOLLOBÁS Enikő, *Az amerikai irodalom története*, Bp., Osiris, 2006, 727–728.

<sup>44</sup> Christine FROULA, *Virginia Woolf and Bloomsbury Avant-Garde (War-Civilization-Modernity)*, New York, Columbia University Press, 2005, 92–93.

is maradt,<sup>45</sup> 1971-ben viszont Tandori Dezső fordításában visszakapja a mű az eredeti címét.) A címadással szembemenő olvasatok, amelyek Septimust Clarissa Dalloway-jel egy szintre emelik és mintegy *Doppelgänger*ként tekintenek rá, elég korán megjelentek, még a pozitivista (szerzőelvű vagy keletkezéstörténetre koncentráló) szemléletű elemzésekben is.<sup>46</sup> Köszönhető ez annak, hogy Woolf az első kiadás előszavában elismeri, Septimus Clarissa alteregója, helyette hal meg, illetve találunk a naplójában is egy bejegyzést, miszerint Septimusnak és Clarissának teljesen függeni kell egymástól.<sup>47</sup> Természetesen a szöveg az ismétlések által valóban sugall párhuzamokat a két szereplő között, a történet szintjén például mindketten ugyanazt a két sort idézik Shakespeare *Cymbeline*-jéből, Clarissa és Septimus egyaránt a múlt emlékeibe és a halál gondolatába merülnek el és feltehetőleg egy mélyebb homoszexuális elköteleződéstől fordulnak el.<sup>48</sup> De alapulhat egyszerű érintkezésen, amit az elbeszélő idő szinkronitása hoz létre: „tizenkettőt ütött éppen, amikor Clarissa Dalloway az ágyra terítette zöld ruháját, Warren Smithék pedig végigmentek a Harley Streeten.” (126.)

Ennek ellenére nem értek egyet Caroline Webb-bel abban, hogy Clarissa és Septimus összetartozása oly erős, mintha ők lennének egy érme két oldala.<sup>49</sup> Véleményem szerint a két figura különálló, autonóm személyiség a regényben, de korlátozott átjárhatóság (nevezzük ezt interszubsztitívitásnak) van közöttük és más karakterek között is. A másik helyébe lépni itt sem lehet, de a másik helyébe képzelni magunkat nagyon is lehetséges. Ezt pedig a traumaelméletekben fontos szerepet betöltő érzellemmel, az empátiával lehet a legkönnyebben megvalósítani. Maga a tudatáram narrációja is olyan, hogy a kezdetekben a narrátor nem látható a szereplőknek, rajtuk viszont átlát a narrátor, a végén azonban ez a viszony megfordíthatóvá válik és nem viszony lesz, hanem egység: az általános én és az egyedi én egygyé válik.<sup>50</sup> Ez, ha csak ideiglenesen is, de az empátiával fenntartható. Zsadányi Edit is hasonlóan látja ezt, mert szerinte a *Mrs. Dalloway* azon fő kérdésére, miszerint azonosulhat-e valaki a másik emberrel, a regény vége igenlő választ ad: azt állítja ugyanis, hogy van a szavakon túl is empátián alapuló emberi kapcsolat és megértés.<sup>51</sup> Ez a megállapítás csakis azon a jeleneten alapulhat, amikor Clarissa értesül Bradshaw-tól Septimus öngyilkosságáról (mivel senki nem ismeri, a neve nem hangzik már el ebben a beszélgetésben). Bár a regény szerkezetében szokatlanul hosszú és csakis erre a témára koncentráló

<sup>45</sup> SÉLLEI, *The Problem of Englishness*, i. m., 58.

<sup>46</sup> Nincs ez másként a korábbi magyar szakirodalomban sem. Vö.: SURÁNYI Ágnes, *Az irodalmi alteregó és Virginia Woolf regényei*, Filológiai Közlöny, 1991/1–2, 65–76; BÉCSY Ágnes, *Virginia Woolf világa*, Bp., Európa, 1980, 153.

<sup>47</sup> Merry M. PAWLOWSKI, *Introduction* = Virginia WOOLF, *Mrs. Dalloway*, Ware (Hertfordshire), Wordsworth Editions, 2003, XI, XIII.

<sup>48</sup> WEBB, i. m., 288.

<sup>49</sup> Uo., 289.

<sup>50</sup> MILLER, i. m., 181.

<sup>51</sup> ZSADÁNYI, i. m., 66, 89.

elbeszéli monológját Clarissa azzal zárja, hogy a „fiatalember öngyilkos lett, ő azonban nem érez részvétet iránta”, pár sorral később a narrátor elárulja, hogy „Clarissa úgy érezte: valamiképpen hasonlít hozzá – a fiatalemberhez, aki öngyilkos lett”. (252.) Már a hír közlésekor is felmutatja a címszereplő empátikusságát („Clarissa mindig annyira átélte a dolgot, bármiféle szerencsétlenségről hallott; a teste égett” – 249.), de ha nem pusztán a mondottira figyelünk, hanem a narratív szerkezetre, akkor látjuk, hogy a szokatlanul (látszólag redundáns módon) hosszú monológ már terjedelmével és egzaltáltságával is arra mutat, hogy Clarissa nagyon is átéli Septimus helyzetét.

### *Női távlatok*

Persze van olyan vélemény is, mint Trudi Tate-é, aki szerint Clarissa reakcióját óvatosan kell kezelni: csak látszólag tűnik úgy, mintha átvénné Septimus szenvedését és ezzel további párhuzamokat teremtene a regény a két figura között. Olvasatában végül ugyanis a hasonlóságokkal szemben a különbségek válnak a fontosabbá: Clarissa túlélő, Septimus pedig áldozat lesz, a háború viszonylatában pedig nagyon más pozíciókat foglalnak el; Clarissa is szenvedett, de nem a háborútól, hanem attól a társadalmi berendezkedéstől, amelyiket ő is fenntart és amelyik neki is nagyon sok előnyt biztosít.<sup>52</sup> Tate Clarissával szembeni fenntartásait arra is alapozza, hogy egyáltalán nem tanúsít empátiát a 20. század első nagy népiirtásának, az 1915-ös örmény genocídiumnak az áldozatai iránt, amikor Richarddal ez szóba kerül közöttük (a férje az örmények ügyét megy tárgyalni a parlamentbe): „Egyébként: sokkal jobban érdekelték őt a rózsák, mint Richard örményei. [...] nem, akkor is képtelen rá, hogy bármit is érezzen az albánok iránt, vagy mégiscsak örmények?” (162.) Clarissa nem sokkal később ugyan szemrehányást tesz magának azért, mert összetéveszti a törököket az örményekkel (165.), de egyértelműen az olvasható ki monológjából, hogy nincs tisztában hibájának súlyával, hiszen itt már nem alaki hasonlóságon alapul a tévesztés (*Armenians – Albanians*), hanem a tetteseket keveri össze az áldozatokkal – önironikus önértékelése nem menti fel a feltételezett olvasó szemében, ezért benne még lesújtóbb vélemény alakulhat ki. Nagyon fontos persze, hogy sem Clarissa, sem pedig Septimus alakja nem fekete vagy fehér. Még a Clarissával kritikus Tate is azt mondja, hogy Clarissa figurája csak a politika kontextusában és csakis a háborúval kapcsolatban ironikus, mert nőként nem áll hatalmában azon a helyzeten változtatni.<sup>53</sup>

A címszereplő alakjának összetettségét az is leegyszerűsíti, ha őt magát is traumatizálóként nevezzük ki:<sup>54</sup> ám Septimus belső beszédével és a vele találkozó többi

<sup>52</sup> Trudi TATE, *Mrs Dalloway and the Armenian Question* = T. T., *Modernism, History and the First World War*, Manchester, Manchester University Press, 1998, 169.

<sup>53</sup> *Uo.*

<sup>54</sup> Mint teszi azt Karen DeMeester: DEMEESTER, *i. m.*, 663.

szereplő beszámolójával összevetve végképp nem lehet az. Élhetett át traumát valaha, mert Peter Walsh Clarissáról szóló tudatáramából tudjuk (tehát csak közvetve!), hogy saját szemével látta, hogy a nővérét agyonüti egy kidőlő fa (105.) – de Clarissa monológjaiban erre egyáltalán nem történik utalás, érdekes módon kényszeresen, állandóan ismétlődve (összesen hat alkalommal) nem nővérehez, hanem Lady Bexborough alakjához tér vissza. Ahhoz a Lady Bexborough-hoz, aki először úgy jut Clarissa eszébe, rögtön a regény elején, mint aki a fia elesteről értesítő távirattal a kezében nyitott meg egy jótékonyági vásárt (7.), akit csodált ezért, és ha új életet kezdhetne „akkor, elsősorban, fekete [*dark*] lenne, mint Lady Bexborough”. (14.) Ez az azonosulási vágy nem feltétlenül az empátia megnyilvánulásaként érthető. A kilencvenes évek nagy botrányának, a Benjamin Wilkomirski-ügynek a horizontjából olvasható úgyis, mint az áldozat társadalmi presztízsének a megirigylése.

Természetesen a két kontextus különbsége nem hagyható figyelmen kívül, mert egészen más az, ha valaki a 20. század végén Holokauszt-túlélőnek hazudja magát, mint az első világháború után gyászoló anyának lenni. De az akkori patriarchális társadalom kettős módon is felértékelte ez utóbbi figurát: egyrészt a hazáért áldozta fel valaki a fiát, másrésztől a keresztény Európában a *Piétában* megragadható archetipikus nőszerepet is betöltötte. Minow-Pinkney szerint az egész regényt erősen meghatározza az eltűnt fiú és a gyászoló anya képe, s amikor Clarissa megérti Septimus öngyilkosságát, akkor egy pillanatra fel is veszi ezt az archetipikus alakmást.<sup>55</sup> Ezt a vélekedést erősítheti meg az is, hogy ekkor is eszébe jut Lady Bexborough, immáron utoljára. (251.) De Clarissa példaképe csak az egyik megtestesülése ennek a toposznak, Peter Walsh különös álmában például a maga tiszta allegorikusságában jelenik meg: „egy idősebb asszony, aki [...] mintha a sivatagot kémlelné, eltűnt fiát keresve [...] mintha annak az anyának megtestesítője lenne, akinek fiait e világ háborúiban ölték meg.” (77.)

Még Septimus olasz feleségében, Reziában is megtalálható ebből az archetípusból valami, hiszen felismeri, hogy a háborús neurózis romboló hatásának következtében régi férjét elvesztette: „S micsoda gyávaság, ha egy férfi azt mondja: öngyilkos lesz, de hát Septimus – harcolt; bátor volt; ez itt most nem az igazi Septimus.” (31. – kiemelés az eredetiben). Ez az idézet megvillant valamennyit abból az összetettségéből, ami nemcsak Clarissa, hanem az összes főbb szereplő jellemzője. Rezia itt megfogalmaz egy hagyományos szerepelvárást is Septimus felé, s ezzel elköveti azt a hibát, amit a társadalom az összes veteránnal szemben elkövet, nevezetesen, hogy mégsem veszi igazából figyelembe a trauma radikális átalakító hatását és szeretne mindent a régi hatalmi berendezkedésnek megfelelően előírni. Nem véletlen, hogy H. Szász Anna Mária kivételével, aki szerint Reziában a „spontán hűség és odaadás” testesül meg, és ezért az „egyik legmeghatóbb figura a modern regényhősök közül”,<sup>56</sup> általában a

<sup>55</sup> MINOW-PINKNEY, *i. m.*, 79–80.

<sup>56</sup> H. SZÁSZ ANNA MÁRIA, *Virginia Woolf: Mrs. Dalloway = H. Sz. A. M., A modern regény mesterei*, Bp., Tankönyvkiadó, 1981, 75.

feleség értetlenségét emelik ki, mely Septimus traumáját el is mélyítette. Levenback úgy látja például, hogy ha Septimus meg is próbálkozott a háborús élményei megosztásával, kísérletei mindig közömbösségbe ütköztek, kifejezetten a felesége részéről, aki soha nem kérdezte meg, hogy mit is csinált ő a háborúban.<sup>57</sup> Van ebben a kijelentésben valami spekulatív, olyasmit kér számon a regényen és szereplőin, ami nincs és talán nem is lehet benne, de tény, hogy maga Septimus is elismeri egyszer magában, hogy Rezia nem érti meg őt. (124.) Sokkal inkább megalapozottabb J. Hillis Miller érvelése, aki az elbeszélés mikéntjében látja a szereplők, így Rezia és Septimus diszharmóniáját: a férfi örülségéről már csak azért sem lehet sok fogalma a feleségének, mert a karakterek mégsem látnak be úgy a másik fejébe, mint a narrátor.<sup>58</sup>

Ezt azzal egészíteném ki, hogy Reziának van egy olyan feladata is az elbeszélésben, amely szerint az ő külső perspektívájából kell, hogy lássuk Septimust, mint a következő szöveghelyen, ahol a pszicho-narrációt a végén elbeszélt monológ váltja fel:

S akkor beszélni kezdett, fennhangon válaszolt annak-annak, veszekedett velük, nevetett, sírt, egyre izgatottabb lett, felíratott mindenfélét Reziával. Csupa értelmetlen dolgot, a halálról, Miss Isabel Pole-ról. Nem, ezt nem lehet így kibírni tovább. Inkább visszamegy Milánóba. (89.)

Emellett Rezia fókusza egyben kontrasztot képez Septimus imaginációival szemben. Ő lesz az, aki egy interszjektív térben (a „valóságban”) helyezi el azokat, kvázi ellenőrízve a veterán kijelentéseinek igazságtartalmát: „Septimus pedig ott feküdt mocsanatlanul, és fülelt, míg a végén felkiáltott, hogy: zuhan, lángok közé zuhan! Rezia körülnézett hirtelen, hol vannak a lángok; olyan élethű volt a jelenet. De – sehol semmi.” (190.)

Ha még távolabbi külső perspektívából szemléljük Septimust, akkor már nem lesz rajta semmi rendhagyó:

Keresztülváltak hát az úttesten, Mr. és Mrs. Septimus Warren Smith; s volt-e rajtuk egyáltalán valami feltűnő? Amiből a járókelők megsejthették volna, hogy itt megy egy fiatalember, aki roppant üzenetet hoz a világnak. (112.)

A narrátor kérdő hangsúlya annak a kiválasztottságtudatnak szól, ami miatt Septimus „az emberi nem legfenségesebb kiválasztottjának” (130.) képzei magát, és transzcendenciája éppen abból születne meg, hogy mindenki felismeri. Mivel ez eleve kudarcra van ítélve, Septimus több alkalommal csakis az általunk elemzett első jelenet (az autót és a repülőgépet körbelengő vallásos áhítat) ironikus megfordítását érheti el, például amikor az egyik „kinyilatkoztatása” illetéktelen kezekbe kerül:

<sup>57</sup> LEVENBACK, *i. m.*, 64.

<sup>58</sup> MILLER, *i. m.*, 192.

S egyszer azon kapták a cselédlányt, aki takarítani szokott náluk, hogy a hasát fogja nevetében és egy cédulát olvas. Ez nagyon sajnálatos eset volt, csakugyan. Mert Septimust rögtön arra készítette, hogy tirádákba kezdjen az emberi kegyetlenségről – hogyan tépik darabokra egymást. Az eseteket, mondta, darabokra tépik. (189.)

### *Trauma és metamorfózis*

Ezen a ponton léptethető be egy nagyon fontos kontextus, amelynek segítségével a későbbiekben Septimusként a görög-római mitológiában gyökerező, talán leginkább Ovidius *Átváltozásokjára* visszamenő különös vízióit is magyarázni tudjuk. Ez a kontextus pedig a metamorfózis poétikája, s ahogyan azt Bényei Tamás monográfiájából tudjuk, „a metamorfózis eseményének legközelebbi, szintén nem-narratív párhuzama alighanem a trauma”.<sup>59</sup> Ha visszatekintünk az előbbi regényből vett idézetre, akkor még további jegyeket is találunk, ami alapján azt is mondhatjuk, hogy Septimus traumája metamorfózisként is felfogható. Először is ott van a perspektívaváltás kérdése, amelynek azért muszáj bekövetkeznie, mert az átalakulásban lévő már nem tudja artikulálni a tapasztalatát, csak az, aki kívülről szemléli az eseményt.<sup>60</sup> Másodjára ott van a széttépettség tapasztalata (*sparagmos*), azaz a trauma hatására a szubjektum nemcsak átváltozik, hanem szét is esik.<sup>61</sup> Más idézetekből további párhuzamok állíthatók fel, például trauma és metamorfózis egyaránt liminális állapotnak<sup>62</sup> tekinthetők („Halott voltam már, és most mégis élek” – 92.), és a teofánia jelenségével<sup>63</sup> is mindkettő kapcsolatba hozható: „S ebben a pillanatban (Rezia vásárolni volt) bekövetkezett a nagy Megvilágosodás. A paraván mögül egy hang szólította; Evans hangja. Körülvették hát a halottak.” (125.)

Ám a metamorfózis antik történeteire képest itt az átalakulás korántsem végleges, vissza is alakulhat Septimus. Még öngyilkossága előtt is lehet Rezia szemében a régi (196.), ahogy a megvilágosodott pillanatok sem jöhetnek elő mindig, hiába hívná a halottakat: „És a látomások, a szellemek, a holtak hangja – mindez hova lett? [...] – Evans! – kiáltotta. De nem jött válasz.” (195.) Ez viszont már a trauma dialektikája miatt van így. Az amnézia a trauma újraélésével váltakozhat, a túlradó érzések, akár dühkitörések intenzív szakaszai pedig az alexithymia, az érzelmi tompultság időszakokkal cserélődhetnek fel.<sup>64</sup> Ennek van egy nyelvi vetülete is: Juliet Mitchell megfigyelése, miszerint a traumatikus nyelv az álmok képi sűrítéséhez hasonlatos, annak

<sup>59</sup> BÉNYEI Tamás, *Más alakban: A metamorfózis lehetséges poétikai és politikái*, Pécs, Pro Pannonia, 2013, 43.

<sup>60</sup> *Uo.*, 70.

<sup>61</sup> *Uo.*, 73.

<sup>62</sup> *Uo.*, 24.

<sup>63</sup> *Uo.*, 30.

<sup>64</sup> HERMAN, *i. m.*, 66.

voltaképp egy verbális változata,<sup>65</sup> Septimusra is igaz, akinél a jelölt és a jelölő közötti különbségtétel már nem világos, a szavak és a dolgok összekeveredtek, a képzelet és a valóság sem választható szét többé.<sup>66</sup> (Mint ahogyan azt már láttuk, Bradshaw ezt a tünetet is diagnosztizálja, de nemhogy elkésett ezzel, eleve képtelen lett volna kezelni egy helyes diagnózis után a betegét.) Újabb párhuzamot jelenthet, hogy a metamorfózisban is összecsúszhat szó szerinti és figuratív jelentés.<sup>67</sup> Ezzel magyarázható Septimus egyik nyomasztó látomása is, amikor az őt szaglászó Skye-terrier emberre változik (91.), amely (a hasonmás kialakítása vagy a test metamorfózisának fantáziája) az elfojtott trauma egy erős trópusaként olvasható.<sup>68</sup> Nem sokkal később ugyanis az el nem gyászolt katonatárssal, Evans-szal hasonló módon, kutyákként képzelte el magukat Septimus (narrátori közvetítéssel ugyan, de az ő fókuszáról van szó): „Olyanok voltak ők ketten, mint ha két kutya játszadozik a kandalló előtti szőnyegen.” (116.) Bradshaw vagy Rezia, vagy bárki átlagember a korban nem tudta volna olvasni ezeket a víziókat valaminek a konkrét megnyilvánulásaként, a szó szerinti értelem elsődlegessége miatt a kommunikáció szinte lehetetlen. Karen DeMeester szerint Septimus a kommunikáció segítségével meg tudott volna gyógyulni a traumájából,<sup>69</sup> bár az az idézet, amit ennek alátámasztására citál, sajnos ennek lehetetlenségét állítja inkább, főleg ha Rezia reakcióját is hozzáolvassuk:

A kommunikáció egészség; a kommunikáció: boldogság. A kommunikáció, motyogta. Mit mondasz, Septimus? – kérdezte halálra rémülten Rezia; mert megint: magában beszél. (126.)

Karen L. Levenback metaforájával élve, háború folyt Septimus és az első világháború utáni világ között, és el is esett ebben a harcban,<sup>70</sup> de ez a küzdelem a kommunikáció terén zajlott igazán (a megértés és a meg-nem-értés, az empátia és az apátia között). A szöveg sem tehet mást, mint hogy a trauma idegenségét ismerős kulturális kontextusok segítségével próbálja megértetni és ezáltal felébreszteni az olvasóban szunnyadó empátiát. S ennek legjobb eszköze az irodalom, azon belül is az antik mitológiára, Shakespeare-re és a modern angol irodalomra való számtalan hivatkozás.

Ráadásul a szigetországi írók Ovidius-kultuszában osztozik Woolf is, és bár általában az *Orlandot* szokás példának hozni, mint láttuk, a *Mrs. Dalloway* is tekinthető egy bizonyos mértékig *Átváltozások*-kommentárnak. Ezt bizonyítja, hogy a szöveg-

<sup>65</sup> Juliet MITCHELL, *Trauma, felismerés és a nyelv helye*, ford. PÁNDY Gabi, HÁRS György Péter, Thalassa, 1999/2–3, 81.

<sup>66</sup> MINOW-PINKNEY, *i. m.*, 78.

<sup>67</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 43.

<sup>68</sup> Irving MASSEY, *The Gaping Pig: Literature and Metamorphosis*, Berkeley, University of California Press, 1976, 8. Idézi: BÉNYEI, *i. m.*, 72.

<sup>69</sup> DEMEESTER, *i. m.*, 659.

<sup>70</sup> LEVENBACK, *i. m.*, 70, 77.

ben háromszor is szerepel egy kevésbé ismert Shakespeare-darabból, a *Cymbeline*-ből egy idézet, s ez a dráma pedig egy helyen nyíltan szerepelteti Ovidius főművét.<sup>71</sup> Ott a második felvonásban a száműzött szerelmét gyászoló Imogen Tereus és Philomela történetét olvassa az *Átváltozásokból*, ezt a cselszövő Iachimótól tudjuk meg, aki azért lopózik be az alvó hercegnő szobájába, mert bizonyítékot akar szerezni arra, hogy a lány nem hú Posthumus Leonatushoz.<sup>72</sup> Már ebből látható, hogy a római aranykor egyik meghatározó szövege már Shakespeare-nél is kicsinyítő tükörként működik, a Tereus által megerőszakolt Philomela Imogen megvádolásával, szimbolikus meggyalázásával analóg. Ahogyan természetesen párhuzamokat teremt a *Cymbeline*-ből vett citátum is, mely először a regény elején tűnik fel, amikor Clarissa azt egy könyvesbolt kirakatában pillantja meg: „Nap nem éget már, ne félj, / Nem kínoz tél, zord hideg.” (13.) Halála előtt nem sokkal Septimus is idézi, bár csak a legkevésbé identikus részletét („Ne félj, ne félj, szólt testében a szív, többé ne félj” – 188.), de pár sorral később Shakespeare nevének említése egyértelművé teszi az utalást. Végül Clarissa az első sort újra idézi mintegy lezárásaként a névtelen katona halálhíre által kiváltott, kétségbeesett belső beszédének. (252.) Ez egyáltalán nem idegen az eredeti kontextustól, mert ott az a negyedik felvonásban Guiderius gyászdalának kezdősora volt, amit Imogen tetszhalott, általa halottnak hitt teste felett mondott.<sup>73</sup> J. Hillis Miller olvasatában Clarissa viszont nem kívülálló, szerinte sorsa inkább Imogennel párhuzamos, mert mindketten visszatérnek a halálból, mivel Septimus helyettesíti Clarissát a meghalásban.<sup>74</sup> Jane de Gay szélesebb érvényű allegóriának gondolja Imogent, az ő alakja minden olyan embert szimbolizál, aki halottnak néz ki, de valójában él<sup>75</sup> – tehát a traumatizált áldozatokat is, köztük Septimust is. Így Shakespeare szavai valóban kapcsolatot teremtenek Clarissa és Septimus között, de ezek az idézetek egyben eltűnési pontokként is szolgálnak a szereplőknek,<sup>76</sup> hiszen egyéni szólamuk helyét átadhatják egy előre megírtnak.

Ebből a szempontból elgondolkodtató Bényei Tamás rövid megjegyzése, miszerint Clarissa figurája Daphné mítoszát is megidézi, hiszen a fává változásról fantáziál és férjes asszonyként is megőríz valamit a szüzességéből.<sup>77</sup> Már idéztem a metamorfózisról szóló monográfiájának azt a passzusát, mely szerint a metamorfózis mint trauma a széttörtség állapot-metaforájában is megjelenhet: ez a megállapítás éppen egy kortárs szobrászművész, Kate McDowell Daphné-olvasatán alapszik.<sup>78</sup> Éppen ezért

<sup>71</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 8–9.

<sup>72</sup> William SHAKESPEARE, *Cymbeline*, ford. LATOR László, Bp., Európa, 1984, 50.

<sup>73</sup> *Uo.*, 120.

<sup>74</sup> MILLER, *i. m.*, 200.

<sup>75</sup> Jane DE GAY, *Virginia Woolf's Novels and the Literary Past*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2006, 90.

<sup>76</sup> *Uo.*, 91.

<sup>77</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 132.

<sup>78</sup> *Uo.*, 72–73.



az Apollón elől menekülő, szüzességét megőrzendő fává változó nimfa története inkább Septimusra vonatkozatható, hiszen nála mondható az el, hogy a metamorfózis traumatikus jellege (vagy a trauma hatására végbemenő metamorfózis) megkérdőjelezi az egyed különállását, identitását.<sup>79</sup> Clarissánál nem ennyire radikális a helyzet, vágyakozásában épp az lehet ott, ami miatt mindig eszébe jut Lady Bexborough: szeretne az áldozatokkal még erősebben közösséget vállalni. A legnyíltabb utalás a Daphné-mítoszra viszont érdekes módon egy fordított felállásban történik meg, amikor Septimus virágzó fának látja Reziát. A teofánia pillanatában („s e fa ágain egy Törvényhozó arca nézett keresztül” – 199.) ott van az az olvasási lehetőség is, hogy nemcsak Septimushoz lehetetlen hozzáférni átváltozása miatt, az egyben megakadályozza a Másikhoz való hozzáférést is a legintimebb pillanatokban, ahogyan már Apollón is csak a „fa” kéréget érintheti, úgy ő sem férhet hozzá feleségéhez többé.

Septimust ebben az a különleges képessége is akadályozza, hogy a halottakkal viszont tud kommunikálni, amely szekularizált kontextusban, külső távlatból nézve pusztán az örültség jele. A másvilággal való találkozásai azonban nagyon is preformáltak, erősen kötődnek mitikus előképekhez. Ezzel rokon a *Cymbeline* különös nevű Posthumus Leonatus-szával, Imogen szerelmével, ugyanis a Rómába száműzött, de onnan visszatérő katona álmában megjelennek halott szülei, fivérei, „sebekkel, ahogy elestek a háborúban”.<sup>80</sup> A halottak közbenjárására Juppiter (sic!) gondoskodik a megmentéséről, a szintén latinus nevű és Olaszországból hazatérő Septimus világában már nem működhet a *deus ex machina*. De az elképzelt kommunikáció az istenekkel teli antik világból származik, sőt, nyelvében meg is marad: „Szemközt a korláton egy veréb azt csiripelte: Septimus, Septimus, négyszer vagy ötször egymás után, majd hosszan kitarzott hangokkal, élénken, áthatóan énekelni kezdett, görögül énekelt arról, hogy nincs bűn...” (33.) Jane de Gay szerint a veréb éneke felidézi a hősök halhatatlanságának görög trópusát, az Elysiumot, mert ott a dicsőséget szerzett katonák madarakká váltak a haláluk után.<sup>81</sup>

A háborút túlélőknek is van mitikus előképe. Jonathan Shay amerikai pszichiáter például a vietnami veteránokról írt két könyvét is a homéroszi eposzokra fűzte fel, mondván a háborúból hazatérő helyzete még most is nagyon hasonlatos Odüsszeuszéhoz.<sup>82</sup> A *Mrs. Dalloway*-ban erősen ott van Joyce *Ulysses*-ének hatása is, Jane de Gay szerint a regény fricskát ad az eposznak és az arra épülő modern klasszikusnak is, hiszen Pénélopé (Clarissa?) előnyt élvez Odüsszeusszal (Peter Walsh vagy Richard Dalloway?) szemben, mert az irodalmi múlt szellemét a női, otthoni birodalmakba he-

<sup>79</sup> Frank RYAN, *Metamorphosis: Unmasking the Mystery of How Life Transforms*, Oxford, Oneworld, 2011, 5. Idézi: BÉNYEI, *i. m.*, 16.

<sup>80</sup> SHAKESPEARE, *i. m.*, 147.

<sup>81</sup> DE GAY, *i. m.*, 85.

<sup>82</sup> Jonathan SHAY, *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming*, New York, Scribner, 2002; UÓ., *Achilles in Vietnam: Combat Trauma and the Undoing of Character*, New York, Scribner, 1994.

lyezi át.<sup>83</sup> Ezekben a kissé elnagyolt megfeleltetésekben Septimus inkább Prométheusz párja lesz,<sup>84</sup> amely természetesen nem alaptalan párhuzam: Wolfgang U. Eckart is így nevezi az első világháborúban a lövészárkokban harcoló katonákat, hiszen nekik is mozdulatlanul (szinte kikötözve) kellett eltűnniük a háború minden kínját és kínzását.<sup>85</sup>

### *Lázadás az idő zsarnoksága ellen*

Prométheusz alakjában ott van a lázadás hőroza is. Emlékezzünk vissza, Elaine Showalter lázadást látott a katonák háborús neurózisában nemcsak a háború, hanem a patriarchális rend rájuk osztotta szerepe ellen is. Minow-Pinkney szerint a regényben mindig felbukkanó óraszerkezetek, s a közülük is kiemelkedő Big Ben szintén ennek a rendnek a képviselője, olyannyira, hogy még a legrenitensebb szubjektumot is aláveti a társadalmi rendnek.<sup>86</sup> A regény narrátora is egy helyen legalább ennyire egyértelműen fogalmaz: „a Harley Street órái ezen a júniusi napon meghunyászkodásra intettek, a tekintély elvét hangsúlyozták, és kórusban zengve mutattak rá a helyes mérték roppant előnyeire.” (138.)

Hogyan lehetséges az, hogy a mért időn keresztül egy hatalom az akarátát érvényesítheti? Johan Goudsblom holland szociológus nagyszerű esszéje szerint azért beszélhetünk eleve *időrezsimekről*, mert az időmérés nemzetközi sztenderdjének kialakulásával és a világ időzónákra való osztásával mindenkit egyformán érő kényszerek születtek meg, amelyekre az emberek önkényszerítéssel még rá is segítenek.<sup>87</sup> Az idő tehát egy olyan szociokulturális konstrukció, amelynek segítségével összehangolhatók a cselekvések, de egyben, mivel mindenkinek muszáj hozzá igazodnia (lásd például az Angliában 1916-ban bevezetett nyári időszámítást, amit a sokáig külföldön tartozkodó Peter Walsh nagyon szokatlannak tart – 218.) nyomás alá is helyezhetik magukat az emberek, szoríthatja őket az idő, így az zsarnokivá válhat<sup>88</sup> – mint a nyugati társadalmakban, ahol egyre többen szenvednek időhiányban. Visszatérve tehát a fennálló rend elleni lázadáshoz, a trauma miatt átváltozott áldozat nem is tehet másként, minthogy figyelmen kívül hagyja az idő mérésében, beosztásában és számításában is ott lévő hatalmat, mert a metamorfózis körkörössége, aporetikussága miatt<sup>89</sup> az legfeljebb ciklikus időbeliséggel rendelkezhet, lineárisal nem – és eleve a zsarnokság

<sup>83</sup> DE GAY, *i. m.*, 92.

<sup>84</sup> *Uo.*, 88.

<sup>85</sup> ECKART, *i. m.*, 188.

<sup>86</sup> MINOW-PINKNEY, *i. m.*, 82.

<sup>87</sup> JOHAN GOUDSBLOM, *A férég és az óra: a globális időrezsím kialakulásáról*, ford. FENYVESI Miklós = J. G., *Időrezsimek*, Bp., Typotex, 2005, 37.

<sup>88</sup> *Uo.*, 21, 38.

<sup>89</sup> BÉNYEI, *i. m.*, 26.

statikus ideológiájával áll szemben.<sup>90</sup> A trauma egyik nagyon fontos ismérve pedig, hogy extratemporális, legalábbis a mért időn biztosan kívül esik.

Septimus a trauma dialektikájának megfelelően, hol kívül van ezen az időrezsimen, hol viszont aláveti magát annak (mint amikor például pontban tizenkettőre mennek Bradshaw-hoz – 126.): teljesen kívül maradni csak a halálával fog, mert, mint minden individuális időtudat, így a traumatikus emlékezet is feltételezi az intézményes szabályozásokat.<sup>91</sup> Ezekben a szabályozásokban egyszerre köszön vissza a technológia transzcendenciája és traumatizáló hatásának a kivédése: a helyi (legfeljebb egy-egy városban működő) időszámítások összehangolása előtt nemcsak káosz volt a vasúti menetrendekben, de a balesetek kockázata is nagyobb volt.<sup>92</sup> Ennek ismeretében immáron nemcsak a technológia transzcendenciájáról beszélhetünk, hanem az időéről is, hiszen a regényben a repülőgéphez és az autóhoz hasonlóan a mindvégig felbukkanó óraszerkezetek mutatóiról az összes ember egyértelműen ugyanazt olvassa le, és a Big Bennek az idő múlását jelző harangjátéka mindenkire kivétel nélkül eljut.

Ahogy már idéztük, az idő totális jelenlétének köszönhető az is, hogy a történetben az egymással soha nem találkozó két főszereplő, Clarissa és Septimus szinkronitásba kerülhetnek egy pillanatra (pontban déli tizenkettőkor). Egymás mellé kerülnek, de nem kommunikálnak egymással, az csak később következik be, Clarissa estélyén. Ez megint csak arról győz meg bennünket, hogy hasonlóan a gépek „meddő” transzcendenciájához, az objektív idő koordinátái sem adnak olyan transzcendens, isteni képességeket az embernek, hogy saját idejét és terét hátrahagyva, át lépjen egy másik világba vagy a másik világába. Clarissának ez sikerül, hiszen pontosan úgy képzei el Septimus öngyilkosságát (249.), mintha ott lett volna, ahogyan a narrátor korábban azt írta. (201.)

Mondhatjuk persze azt, hogy az istent játszó elbeszélő artisztikus fogásáról van szó csupán, de a szöveg ennél jóval felépítettebb és nemcsak az elbeszélte történet egybeesései, hanem az egész regény poétikája, a tudatáram technikája is azt állítja, hogy *az empátia az az érzelem, amelyik ha ideiglenesen is, de pótolhatja a modernségből hiányzó transzcendenciát az emberben*. A hangsúly az ideiglenességen van, csak ideig-óráig láthatunk be a másik fejébe, csak kis időre képzelhetjük a magunkat a másik helyébe – ezért is ennyire összetett és ennyire ellentmondásos Clarissa személye. A patriarchális tekintet szerint az empátia női princípium, ez a regény viszont nemtől függetlenül tanítja meg olvasóját erre a (talán legfontosabb) emberi érzésre. Sokakat megmenthetett volna a háború után, sokat lendített volna a traumapszichológián, ha úgy olvasták volna laikusok és szakemberek a *Mrs. Dalloway*-t, ahogyan tette azt Judith Lewis Herman 1992-ben, sajnos csak hatvanhét évvel a regény megjelenése után.

<sup>90</sup> *Uo.*, 10.

<sup>91</sup> GOUDSBLOM, *i. m.*, 22.

<sup>92</sup> Eviatar ZERUBAVEL, *The Standardization of Time: A Sociohistorical Perspective*, *American Journal of Sociology*, 1982/1, 9. Idézi: GOUDSBLOM, *i. m.*, 32.

MIKLÓS TAKÁCS

*The Strange Encounter of the Shell-Shocked Soldier with the Upper-class Lady**The Relationship between Gender and Trauma in Virginia Woolf's Mrs Dalloway*

Virginia Woolf's novel *Mrs Dalloway* is regarded as a very important work both in gender and in trauma studies. The present article provides an overview of the cultural history of the interwar period, in order to answer the question why the modernist novel used to be the only possible forum for public talking about trauma at that time. Modernist literature and the rhetoric of the trauma most probably have a lot in common and these analogies become apparent when studying the reception history of *Mrs Dalloway*. My close reading of the novel works not only within the framework of trauma studies but I also intend to operate with new theoretical contexts, such as the poetics of metamorphoses and theories on the social construction of time regimes. The two protagonists of the novel, Clarissa and Septimus never meet in the story, yet one may perceive a certain communication between them, enabled by the feeling of empathy. Empathy can, as I finally conclude on the basis of the poetics of the novel, temporarily function as a substitute transcendence in the age of modernity.