

BLOOMSBURY ÉS AZ ALKOTÓ NŐK: VIRGINIA WOOLF ÉS VANESSA BELL

Kulcsszavak: *Bloomsbury; Virginia Woolf; Vanessa Bell; női modernizmus; posztimpresszionizmus*

Bloomsbury, London egyik viszonylag középponti, a West Endhez tartozó városrésze különleges helyet foglal el a metropolisz kulturális, mentális és társadalmi térképén. A nyugatról a Tottenham Court Road, délről a New Oxford Street, keletről a Southampton Road, északról pedig a Euston Road által határolt terület a 19. században vette fel mostani formáját, és arról nevezetes, hogy itt koncentrálódik egy sor olyan szellemi értéket képviselő és őrző intézmény, amelyek a 19. század óta meghatározóak London intellektuális életében. Ezek közé tartozik a British Museum, amely sokáig a British Librarynek – illetve a könyvtár megalakulását megelőzően a könyvgyűjteménynek – is otthont adott,¹ a University of London számos épülete és intézménye, többek között a Senate House nevű épületben lévő központi könyvtára, ahogy a University College London, valamint a Royal Academy of Dramatic Art is itt helyezkedik el.² Ezeken túl talán mind a mai napig itt található a legtöbb – és irodalomtudományi szempontból legszínvonalasabb – antikvárium és könyvesbolt is. A városrész építészeti szintén a 19. században nyerte el formáját: a klasszicista és viktoriánus épületek egyedi városszerkezeti megoldásba illeszkednek bele. Bloomsbury alapvető földrajzát ugyanis a nagyszámú és összességében nagy kiterjedésű, négyszög alakú tér határozza meg, azokon belül pedig az a megoldás, amelyet

* SÉLLEI NÓRA (1961), az MTA Doktora, egyetemi tanár, Debreceni Egyetem (Magyarország), Ružomberoki Katolikus Egyetem (Szlovákia), sellei.nora@arts.unideb.hu

1 A British Museum könyvgyűjteményét hivatalosan 1973-ban nevezték el British Librarynek, de akkor még a múzeum falain belül maradt. Legnevezetesebb tere a Kerek Olvasóterem (Round Reading Room) volt, ahol többek között Karl Marx *A tőkét* írta. 1998-ban a British Libraryt átköltöztették a Euston Road északi oldalára (azaz Bloomsbury határán túlra), a St. Pancras vasútállomás mellé egy erre a célra tervezett és épített modern épületbe.

2 A British Museumot ugyan 1753-ban alapították, de kulturális jelentősége a 19. században lett meghatározó, miután a British Museum 1816-ban megvette a Lord Elgin által az athéni Akropoliszról elhozott ógörög gyűjteményt – amelynek tulajdonjoga felett a mai napig jogi viták folynak –, és amelyet számos más, a világ minden tájáról származó gyűjtemény követett. A University College, Londont 1826-ban, a University of Londont 1836-ban, a Royal Academy of Dramatic Artot 1904-ben alapították.

„kerttérnek”³ hívnak, ahol a terek közepén egy kertszerű parkrész van kialakítva, amelyek egy része az ott lakók tulajdonában van, afféle kommunális térként.⁴ Ez a térszerkezet sokkal közvetlenebbé teszi a környéken lakók urbánus térhez való viszonyát, felold bizonyos társadalmi különbségeket, lazábbá teszi a viselkedési normákat, és elősegíti a közeledést a másik emberhez.

Nem véletlen, hogy amikor 1904-ben apjuk, Sir Leslie Stephen (1832–1904) halála után Vanessa Stephen – a később Virginia Woolf néven ismertté vált író nővére – azon gondolkodott, hogy kiköltözteti testvéreit a 19. századi, merev viktoriánus normák uralta közegből, akkor Bloomsburyre esett a választása, azon belül pedig egy kifejezetten zöld, parkot alkotó „kerttérre”, a Gordon Square-re. Leslie Stephen és népes családja – második felesége, Julia Stephen (szül. Julia Prinsep Jackson: 1846–1895), Leslie Stephen első házasságából származó lánya, Laura Makepeace Stephen⁵ (1870–1945), Julia Stephen első házasságából származó három gyereke: George (1868–1934), Stella (1869–1897) és Gerald (1870–1937) Duckworth, valamint a közös házasságból származó négy gyerek: Vanessa (1879–1961), Thoby (1880–1906), Virginia (1882–1941) és Adrian (1883–1948) Stephen – ugyanis London egy konzervatív normák uralta, előkelő lakónegyedében lakott, az egyik királyi palota által fémjelzett, a Kensington Park és a Hyde Park közelében, a Hyde Park Gate nevű, elit kis zsákutca 22. számú házában, abban az utcában, ahol többek között Sir Winston Churchillnek is volt egy háza (aki itt is halt meg).

A Hyde Park Gate szellemiségét – azon belül pedig hangsúlyosan a nők jelentőségét, szerepét és feladatát – Virginia Woolf több szempontból is megidézi halála előtt írt emlékirataiban. A szépséggel azonosított nőiesség varázsától maga Woolf sem tud elvonatkoztatni: „A nőiesség [...] nagyon erős vonása volt családunknak. Híresek voltunk szépségünkéről – anyám szépsége, Stella szépsége, amennyire csak vissza tudok emlékezni, mindig is büszkeséggel és örömmel töltött el,”⁶ ugyanakkor azt is élesen látja, hogy a nőkre – még a privilegizált felső középosztálybeli nőkre is – mekkora, senki által el nem ismert munkateher hárult, ami pedig a nőiesség kulturálisan önfeláldozásként kódolt aspektusa. Anyjáról, akinek a hiányától szenvedett kisgyerekkorában, ezt írja: „már amennyire volt ideje a gyerekektől és a ház gondjától, a jótékonykodástól, a betegápolástól, a szegények látogatásától”.⁷ Az anyja képviselte

3 Angolul: garden square, ami egyszerre jelent kertszerű teret és négyzetet.

4 Ilyen „kertteret” lehet látni többek között George Cukor 1944-es filmjében, a *Gázlángban*.

5 Laura az író William Makepeace Thackeray unokája, Leslie Stephen első felesége ugyanis Minnie Thackeray, William Makepeace Thackeray lánya volt. Ez a házasság önmagában is jelzi, hogy Leslie Stephen milyen társadalmi körökben forgott.

6 Virginia WOOLF: *Vázlat a múltból* = uő: *Egy jó házból való angol úrilány. Önéletrajzi írások*. Szerk., ford., jegyz. SÉLLEI NÓRA. Csokonai, Debrecen, 1999 (Artemisz Könyvek – a továbbiakban WOOLF: *Vázlat*, illetve WOOLF: *Egy jó házból*). 32.

7 Uo. 57.

modell nyilvánvalóan nem nyújthatott számára segítséget ahhoz, hogy ő maga alkotó nővé váljon, és ilyen szempontból az apja sem volt feltétlenül pozitív hatással rá.

Apja ugyanis, aki a kor vezető értelmiségi rétegéhez tartozott,⁸ ambivalensen viszonyult hozzá és intellektuális készségeihez, törekvéseihez: részben értékelte lánya irodalomhoz való viszonyulását, aki pedig kifejezetten igyekezett apja kedvében járni. Woolf így idézi fel ezt az apa-lány dinamikát:

„Volt bennünk valami közös. [...] És milyen büszke és tudákos tudtam lenni, ha azt a kis horkanást hallottam, amit akkor hallattott, ha valami meglepte és elszórakoztatta, mert olyan könyv olvasásán ért, amelyet korombeli gyerek még nem érthetett meg. Kétségtelenül sznob voltam, és részben azért olvastam, hogy okos kis kölyöknek véljem. S arra is emlékszem, mennyire örült, abbahagyta az írást, felállt, nagyon szelíd és elégedett volt, amikor egy elolvasott könyvvel léptem be a dolgozószobába, és másikat kértem”.⁹

Az apa tehát értékelte lánya értelmi képességeit, intelligenciáját, és Leslie Stephen és a könyvtára kétségtelenül nagy szerepet játszott abban, hogy Virginia Woolf hatalmas olvasottságra tett szert, hogy megszerezte az értő olvasás képességét.

Másrészt azonban Leslie Stephen – aki maga Etonba, majd Cambridge-be járt, azaz a legelitebb oktatási intézményekbe, és a fiait, Thobyt és Adriant is Cambridgeben taníttatta – a lányok formális oktatását közel sem tartotta olyan fontosnak. Ugyan Virginia és Vanessa is jártak a King's College-ba 1897 és 1902 között,¹⁰ ahol Virginia ókori klasszikusokat, németet és történelmet tanult, Vanessa pedig latint, képzőművészetet és építészetet, illetve Vanessa a patinás Royal Academyn (ahová 1860-tól járhattak nők) és a modernebb szemléletű, 1871-ben alapított, nőket a kezdetektől beengedő Slade-en is tanult festészetet, Virginiának pedig volt egy magántanára is görögből, Janet Case, a szülői ház alapvető rendje azonban nem engedte meg a lányoknak azt, hogy teljesen az alkotásnak, a gondolkodásnak éljenek. Szintén Woolf ekképp idézi meg életük kettéosztottságát emlékirataiban: „Igen különös volt az életünket kettészelő vonal. Lent a tiszta konvenciók uralkodtak, fent a tiszta intellektus. De semmiféle kapcsolat sem volt köztük. [...] Nem volt kapcsolat. Nagyon mély különbségek viszont igen”.¹¹ Az idézetbeli „fent” az apja dolgozószobájának tere, ahol

8 A 18. századi irodalom kutatója, kritikus, történész, életrajzíró, szerkesztő; szerkesztőként kiemelkedő jelentőségű munkát végzett a *Dictionary of National Biography* (DNB), az angol életrajzi lexikon első szerkesztőjeként (1895–1891).

9 WOOLF: *Vázlat*. 82.

10 A King's College egyik campusán az egyik épületet Virginia Woolfról nevezték el.

11 WOOLF: *Vázlat*. 135.

értékelik a szellemi képességeit, a „lent” pedig a nappali, ahol a hagyományos női szerepeket kell játszani, amelyeket a Stephen lányok is jól megtanultak: „hogyan kell kitölteni a teát, odaadni [a köztisztelőben álló férfiaknak] a tejszínhabos számócát, s odaadón, tiszteletteljesen hallgatni bölcsességüket, tényként elfogadni, hogy Watts a nagy festő, Tennyson pedig a nagy költő, s táncolni a walesi herceggel”.¹² Ennek a világnak része volt az is, hogy minden este estélyibe öltözve kellett megjelenni a vacsoraasztalnál, aminek az öltözködési kódját akár az is megsérthette, ha egy ruha nem megfelelő anyagból készült, mint ahogy történt ez Virginia Stephennel, aki egy alkalommal egy kárpitboltban vásárolt anyagból készített ruhában jelent meg, amire féltestvére, George Duckworth ekképp reagált:

„Az erkölcsi és társadalmi helytelenítés tekintete volt, mintha valami lázadást, az őáltala elfogadott normáknak való ellenállást szimatolt volna. Tudtam, hogy több szempontból is elítélt, mint amennyit akkor én ki tudtam elemezni. Ahogy álltam ott, hirtelen tudatosodott bennem a félelem, a szégyen, valami kinszenvedéshez hasonló érzés – olyan érzés, amely sok máshoz hasonlóan aránytalanul erős a felszíni, kiváltó okhoz képest. Végül ezt mondta: »Menj, és tépd össze.« Furcsán éles, érdes, megbántott hangon beszélt, a feldühített hím hangján, azon a hangon, mely kifejezte súlyos nemtetszését, amiért megsértettem azt a kódot, amely sokkal többet jelentett számára, mint amennyire önmagának is bevallotta”.¹³

A jelenet híven jelzi azokat a láthatatlan, ugyanakkor nagyon szigorúan meghúzott határokat, ameddig ebben a társadalmi közegben a fiatal lányok, nők elmehettek. Itt nem volt tere a viselkedési kódoktól való eltérésnek, a másképp gondolkodásnak, a határok feszegetésének, a szabályok megszegésének.

Ez pedig nemcsak a mindennapi viselkedésre hatott, hanem arra is, milyen szerepet játszott az őt egyébként szellemileg motiváló apafigura Virginia Woolf intellektuális, írói, kritikusi kibontakozásában. Annak ellenére ugyanis, hogy Leslie Stephen láthatóan értékelte lánya olvasási kedvét és készségeit, Woolf rendkívül nyomasztóan élte meg apja szellemiségét a saját alkotása szemszögéből. Apja halála után 24 évvel, 1928. november 28-i naplőbejegyzésében, melyben arról emlékezik meg, hogy apja 96 éves lenne, azt írja, hogy ha apja tovább élt volna, nem lett volna írás, nem lettek volna könyvek – mindez elképzelhetetlen lett volna.¹⁴ Sokáig akkor sem tudott sza-

¹² Uo. 55.

¹³ Uo. 127–128.

¹⁴ Virginia WOOLF: *The Diary of Virginia Woolf*. III. Ed. Anne Olivier BELL. Harcourt, New York, 1980. 208.

badulni a szülői ház nappalijában elsajátított, nagyon mélyen magáévá tett viktoriánus modortól, amikor elkezdett írni, publikálni, mert ez a normarendszer korlátozta abban, mit és hogyan írhatott le:

„Amikor újraolvasom régi cikkeimet, melyeket a *Literary Supplement*-be írtam, nyájas és tisztelettudó hangnemet, a téma körmonfont megközelítését a teázó asztalnál elsajátított neveltetésem hibájául rovom fel. [...] Úgy látom magam, mint aki nem is könyvről ír recenziót, hanem mint aki egy tányérra tett kalácsot nyújt át szemérmes fiatalembereknek, s megkérdezi tőlük, hogy kérnek-e tejszínt és cukrot”.¹⁵

Nem véletlen, hogy még egy 1931-es esszéjében, a magyarul nem elérhető *Professions for Women*-ben is úgy fogalmaz ennek a késő viktoriánus korszaknak a férfialakjaival kapcsolatban, hogy hatásukra sokáig úgy érezte, a viktoriánus „házi angyal” szerepét kell játszania íróként is, így pályája kezdetén azt tartotta az egyik legfontosabb feladatának, hogy megölje ezt a benne élő, a patriarchális viktoriánus projekció nőkre vetített, középponti figuráját, akit ő maga is normaként internalizált, mert „[h]a nem öltem volna meg, ő ölt volna meg engem. [...] A házi angyal megölése része volt az író munkájának”.¹⁶

A viktoriánus házi angyal megöléséhez azonban hosszú út vezetett, és ennek az útnak a legalapvetőbb eleme Bloomsbury – az irodalom- és kultúrtörténetből jól ismert Bloomsbury-csoport –, amely meghatározó az angol modernizmus és a 20. század eleji angol kultúra történetében. Azt viszont kevesebben tudják, hogy a Bloomsbury-csoport éppen a Hyde Park Gate viktoriánus szellemiségének a radikális elvetéséből jött létre. Leslie Stephen halála után Vanessa Stephen, aki 1897 és 1904 között¹⁷ gyakorlatilag a házi angyal szerepét játszotta a Stephen-házban, ő vitte az egész háztartást és a társasági életet, amit nagyon megelégtelt, és radikálisan kitört ebből a szigorú normák által szabályozott, a nők testének, megjelenésének, viselkedésének és intellektusának komoly határokat szabó világból. A Hyde Park Gate viktoriánus normáinak a szemszögéből válik láthatóvá annak a jelentősége, hogy –

15 WOOLF: *Vázlat*. 126–127.

16 Virginia WOOLF: *Professions for Women* = uő: *Collected Essays*. II. Hogarth Press, London, 1966. 286.

Megjegyzés: a magyarul nem elérhető szövegrészletek mindegyike saját fordítás a tanulmányban.

17 Julia Jacksonnak, Leslie Stephen második feleségének 1895-ben bekövetkezett halála után a féltestvér, Stella Duckworth vette át ezt a szerepet, de aztán Stella férjhez ment, illetve nagyon hamar, 1897-ben meg is halt, és ekkor hárult a feladat Vanessára, a sorban következő nőre a családban.

míg alig néhány évvel korábban Stella még gardedám kíséretében léphetett az utcára, akkor is, ha ez olykor teljesen szimbolikus volt, hiszen legrosszabb esetben egy alig hat-hét éves kislány (Virginia Stephen) is „megtette”¹⁸ – mit jelentett, amikor Vanessa vezetésével a Julia Jackson és Leslie Stephen házasságából született négy gyerek: Thoby, Vanessa, Virginia és Adrian kivonultak a védett és túlságosan is védő kensingtoni környezetből, és átköltöztek Bloomsburybe, ami ugyan földrajzilag nincs nagyon messze, London társadalmi-mentális térképén azonban annál távolabb áll a két kerület egymástól. A Stephen testvérek számára azonban épp ez adta a vonzerejét: hogy kiléphettek azokból a keretektől, amelyeket addigra elviselhetetlennek kezdtek érezni. Virginia Woolf egy 1922-es visszaemlékezésében nagyon erős képekkel idézi meg ezt az ikonikus költözést, bár ő maga nem volt jelen:¹⁹

„Vanessa mindörökre összecsomagolta a Hyde Park Gate-et. Ki-
 árusított, elégetett, kiválogatott és összetépett mindent. Néha úgy
 gondolom, hogy még embereket is kellett fogadnia, akik kalapáccsal
 szétverték a házat – annyira egymásba ékelődtek a falak és a fiókos
 szekrények”.²⁰

A ház „mindörökre” maguk mögött hagyása, a tárgyak széttépése, a bútorok összetörése és a ház lerombolása szimbolikusan is jelzi ennek a költözésnek a kulturális és egyúttal mentális jelentőségét, hiszen sokkal több volt ez a fizikai változásnál. Magának a helynek és a tárgyaknak a megsemmisítése mutatja azokat a lelki energiákat is, amelyek felszabadultak az apa halála után, de ezeknek az energiáknak előbb rombolniuk kellett, többek között a Stephen-ház viktoriánus és főleg Vanessára és Virginiára toxikus mozaikcsaládjából²¹ is ki kellett lépni, annak is szét kellett esnie ahhoz,²² hogy újra lehessen építeni az életet, pontosabban hogy új életet lehessen felépíteni.

Ennek az új életnek lett a tere Bloomsbury, a mára kultikussá vált Gordon Square 46., ahová a négy testvér beköltözött, és ahol sokkal tágasabb és – a viktoriánus túlszűfolttság után – sokkal világosabb, légiesebb tereket tudtak kialakítani maguknak:

18 WOOLF: *Vázlat*. 66.

19 Virginia ebben azért nem vett részt, mert apja halála után ideg-összeroppanást kapott, és egy ismerősénél, Violet Dickinsonnál lábadozott.

20 Virginia WOOLF: *Ős-Bloomsbury* = Woolf: *Egy jó házból* (a továbbiakban WOOLF: *Ős-Bloomsbury*). 156.

21 A fiúféltestvérek, azaz George Duckworth és Gerald Duckworth is szexuálisan bántalmazták Virginiát, George pedig Vanessát is.

22 Laura Makepeace Thackeray elmegyógyintézetbe került (addig ő volt az „őrült nő a padlás-szobában”); Stella Duckworth ekkorra már nem élt; George Duckworth megnősült, Gerald Duckworth pedig önállóan kezdett el lakást bérelni.

„a vörös plüss és fekete festék wattsi-velencei hagyománya teljesen a visszájára fordult; beléptünk a Sargent–Furse-korszakba; fehér és zöld festett vászon kárpitozás volt mindenütt; és a William Morris-féle, bonyolultan kifinomult mintájú tapéta helyett a falat egyszínű falfestékkel díszítettük. Tele voltunk kísérletezéssel és reformmal. Azt terveztük, hogy megleszünk asztalkendők nélkül, helyette nagy adag WC-papírtekercseink lesznek; hogy majd festünk, hogy írunk, s hogy vacsora után kávézni fogunk az este kilenc órai teázás helyett. Minden új lesz, minden más lesz. Mindent próbának vetettünk alá”.²³

Megmosolyogtatónak is tűnhet az a radikálisként feltűnő változás, hogy az este meghatározott időpontjában való teázás helyett kávézni fognak, ahogy az is, hogy a festés és az írás mint változás, mint lehetővé vált tevékenység a teljesen banális asztalkendő-használatot felváltó „WC-papír-forradalom” és a teázást helyettesítő kávézás közé ékelődik a szövegrészletben. Maga a szöveg efféle szerkesztettsége tanúskodik azonban arról, hogy mennyire elválaszthatatlanul összefonódott ebben a térben az életmódváltás a szemléletmódváltással, utóbbi pedig azzal, hogy mennyire átíródtak a nőiesség és az alkotás fogalmainak egymáshoz viszonyuló határai. Ebben a viktoriánus kor térképzetét – és egyúttal normáit – levető térben már nem kérdőjeleződik meg a festésnek és az írásnak – Vanessa és Virginia alkotói tevékenységének – a lehetősége, és ennek az új életmódnak a felszabadító elemei közé tartozik az is, hogy – a kensingtoni családi háttérrel szemben formabontó módon – mit mire használnak, és mikor mit isznak. Ebben a légkörben megélhetővé és kimondhatóvá váltak viktoriánus tabutémák is, többek között a szexualitásról is el lehetett kezdeni beszélni. Virginia Woolf idézi fel azt a jelenetet, amikor Lytton Strachey (aki később az egyik legjelentősebb esszéista és az életrajz műfajának megújítója lett) megérkezve a Gordon Square 46.-ba

„[u]jjával rámutatott egy foltra Vanessa fehér ruháján. – Sperma? – kérdezte. »Valóban ki lehet ezt mondani?«, gondoltam, és nevetésben törtünk ki. Ezzel az egy szóval a zárkózottság és tartózkodás minden gátja leomlott. [...] Mindennek pedig az volt az eredménye, hogy forradalmi változáson mentek át mindazok, a házasságról vallott szentimentális nézetek, amelyeken felnőttünk. [...] Most tehát nem volt már semmi, amit ne lehetett volna kimondani, amit ne lehetett volna megtenni a Gordon Square 46. alatt. Azt hiszem, ez nagy előrelépés volt a civilizáltság tekintetében”.²⁴

23 WOOLF: *Ős-Bloomsbury*. 157–158.

24 Uo. 169–170.

Amit azonban Bloomsbury új lakói felszabadító radikalizmusnak éltek meg, nyilvánvalóan szemet szűrt azoknak, akik a kensingtoni normák felől nézték a fejleményeket, és ilyen szempontból még az is sokat számított, hogy azok a fiatal férfiak – Thoby Stephen egyetemi barátai –, akik rendszeres látogatók lettek a Gordon Square 46-ban, hogy néztek ki. Nemcsak az az estélyeiről híres társasági úriasszony, Kitty Maxse döbönt meg a fiatalemberek kinézetén, akiről Woolf később Mrs. Dalloway alakját mintázta, hanem az író Henry James is, aki sokkal inkább Leslie Stephen generációjához tartozott, miközben újító, nézőponttechnikát használó regényeivel a modernizmus előfutárának (vagy korai képviselőjének) tekinthető. Ő a Bloomsbury-csoport két tagját látva így fakadt ki: „Siralmas! Siralmas! Hogy tudott Vanessa és Virginia ilyen barátokat felszedni? Hogy is tudnak Leslie lányai ilyen fiatalemberekkel barátkozni?»” amit Woolf ekként kommentál:

„De éppen a fizikai szépség hiánya, az elhanyagoltságuk volt az, ami az én szememben felsőbbrendűségük bizonyítékául szolgált. Mi több, valami homályos módon biztonságot adott, mert azt jelentette, hogy a dolgok így is folytatódhatnak, az elvont érvelés szintjén, s nem kell a vacsorához kiöltözni, és soha nem kell visszatérni azokhoz a szokásokhoz, amelyeket a Hyde Park Gate-en annyira ízléstelennek ítéltem egy idő után”.²⁵

Virginia Stephen tudatában a fiatalemberek elhanyagolt kinézete még azzal is összefonódott – bár később az élet rácafolt erre a szétválasztásra –, hogy úgy érezte, ezáltal felmentést kap a lányok számára a viktoriánus normák szerinti kötelező férjhezmenetel alól is, és hogy ezeknek a fiatalembereknek a társaságában biztonságban van, nincs kitéve a házasság veszélyének, amelyet „szörnyű szükségyszerűségnek” tekintett.²⁶ Ebben a szabad – és sok szempontból szabados²⁷ – térben pedig lehetségesé vált az alkotás, még akkor is, ha rendkívül intenzív társasági életet éltek.

²⁵ Uo. 165.

²⁶ „Titokban úgy véltem, hogy a házasság hitvány kis dolog, de ha már gyakorolja az ember, akkor – s ez súlyos vallomás, tudom – olyan fiatalemberekkel teszi, akik benne voltak az etoni válogatottban, vacsorához pedig felöltöznek.” Uo.

²⁷ A Bloomsbury-csoport és a csoport holdudvarához tartozók közül többen is melegek (Lytton Strachey) vagy biszexuálisak voltak (pl. Duncan Grant, David Garnett, Dora Carrington, aki reménytelenül volt szerelmes a meleg Lytton Strachey-be, öngyilkossága is nagy valószínűséggel összefügg ezzel a szerelemmel, körülbelül két hónappal Strachey halála után lőtte le magát egy puskával; de mint köztudott, Virginia Woolfnak is volt leszbikus szerelme, az arisztokrata író Vita Sackville-West). A házastársi hűség fogalmát is többen elég nyitottan kezelték: Clive Bell és Vanessa gyakorlatilag nyitott házasságban éltek, mindkettejüknek több szerelme is volt, Vanessának először a házasságban élő Roger Fry, majd

A társasági életnek részben épp saját új otthonuk, a Gordon Square 46. lett a központja. 1905 márciusában²⁸ intézményesítették a csütörtök esti összejöveteleket, amelyeken rendszeresen megjelentek Thoby barátai, akik a Cambridge-i Egyetem elit önképzőkörének, a Cambridge-i Apostoloknak (Cambridge Apostles) a tagjai voltak, de akik jelentős részét már korábban is ismerték: a már említett Lytton Strachey, Clive Bell (kritikus, Vanessa későbbi férje), Maynard Keynes (közgazdász, többek között az 1929–1932-es gazdasági világválság alatti és utáni amerikai gazdaságpolitikai program, a New Deal elméleti közgazdasági alapjainak a kidolgozója), Leonard Woolf (aki először ceyloni – ma: Srí Lanka-i – állami hivatalnok lett, majd hazatérve szocialista nézeteket valló gondolkodó, 1912-től Virginia Woolf férje), Duncan Grant (festő), Saxon Sydney-Turner (beletartozott az eredeti körbe, de életét állami hivatalnokként élte le), Desmond MacCarthy (író, kritikus), és természetesen ott volt közöttük Adrian Stephen is, aki később pszichoanalitikus lett (Thoby 1906-ban egy görögországi út után tifuszos lett, és huszonhat éves korában meghalt). Mint Hermione Lee, Woolf életrajzírója rámutat, ezeket a fiatalembereket akkor két dolog kötötte össze: egyrészt a Gordon Square-i házban újra akarták teremteni a Cambridge-i Apostolok körében megszokott közeget, így meglehetősen lassan szoktak hozzá a két fiatal nő jelenlétéhez, másrészt pedig ebben az időszakban egyikük sem tudta, hogy mihez is kezdjen az életével.²⁹ Ez a közeg – ismét Lee, illetve a csoport visszaemlékezései szerint – kettős hatással volt Vanessára és Virginiára: részben visszahúzóóak voltak, és ritkán szólaltak meg úgy, hogy az egész társasághoz beszéltek, inkább csak a mellettük ülőkhöz, ugyanakkor ez a közeg hosszabb távon mégis csak alapvetően járult hozzá saját világlátásuk és művészi szemléletmódjuk, esztétikájuk kialakulásához.³⁰

Utóbbiban meghatározó jelentőségű a csoporthoz 1910-ben csatlakozó, némileg idősebb festő, festészettanár, kritikus és esztéta Roger Fry által (Desmond MacCarthy titkári segítségével) megrendezett, I. posztimpresszionista kiállítás a Grafton Galériákban 1910 novemberében és decemberében.³¹ Ez volt az első olyan kiállítás, amelyen Angliában lehetett látni olyan festők műveit, mint Cézanne, Matisse, Seurat, Van Gogh, Gauguin vagy Picasso, akik mára már modern klasszikusokká váltak, 1910-

később Duncan Grant, akitől harmadik gyereke, Angelica született (de akit Clive jogilag saját gyerekének tekintett). Vanessa ráadásul a biszexuális Duncan Granttal úgy élt együtt a Clive-val közös sussexi házukban, Charlestonban, hogy velük élt afféle *ménage à trois*-ban David Garnett is, Duncan Grant meleg szerelme, aki évtizedekkel később elvette feleségül Angelica Bellt.

28 Hermione LEE: *Virginia Woolf*. Vintage, London, 1996. 210.

29 Uo.

30 Uo. 210–212.

31 Ezt követte a II. posztimpresszionista kiállítás 1912-ben, amelyet Fry Leonard Woolffal közösen rendezett meg.

ben azonban rendkívül megosztó volt a fogadtatásuk. A kiállítás látogatói között volt dr. Theophilus Bulkeley Hyslop, Virginia későbbi pszichiáttere, aki a posztimpreszionisták módszereit „hibás ábrázolásnak, téves perspektívának és perverz színezésnek” nevezve, örületségnek nyilvánította a képeket azon az alapon, hogy „a degeneráltak gyakran a művészet felé fordítják egészségtelen impulzusaikat, és néha nemcsak rendkívüli ismertségre tesznek szert, hanem lelkes csodálók is követhetik őket, akik a művészet új korszakainak megteremtőjeként hirdetik őket”.³² Hozzá hasonlóan negatív színben látta a kiállítást az az Arnold Bennett, akit Virginia Woolf két, modernista manifestumnak tekinthető esszéjében, *A modern prózában* és a *Mr. Bennett és Mrs. Brownban*³³ is a meghaladott edwardiánus prózaesztétika képviselőjeként nevez meg. Bennett így látta a kiállítás lehetséges hatását:

„Megengedtem magamnak a gyanút, hogy – feltéve, hogy jön egy fiatal író, és szavakkal teszi azt, amit ezek a fiatal emberek festenek –, én magam valószínűleg megundorodom a modern szépirodalom szinte egészétől, és lehet, hogy újra kell kezdenem. Ez a kínos élmény minden valószínűség szerint nem fog velem megtörténni, de egy nálam fiatalabb íróval megtörténhet”.³⁴

Mindkettejük véleménye profetikusnak bizonyult a kiállítás korszakos jelentőségét illetően. Ha Virginia Woolf nyilvánvalóan túlzó állítását az 1910-ben zajló változásokról a posztimpreszionista kiállítás fényében olvassuk, akkor az szimbolikusan értelmezhető válik:

„És most megkockáztatok egy másik megállapítást, amely talán vitathatóbb, nevezetesen hogy 1910 decemberében vagy ilyentájt az emberi jellem megváltozott. [...] Minden emberi viszonylat eltolódott – az úr és a szolgál, a férj és a feleség, a szülő és a gyermek közötti is. S ha az emberi viszonylatok változnak, akkor ezzel egyidőben *változik vallás, életmód, politika és irodalom* is. Hadd egyezzünk meg

32 Hyslopot idézi Stephen TROMBLEY: „*All that Summer She Was Mad.*” *Virginia Woolf and Her Doctors*. Junction Books, London, 1981. 226–227. Hyslop radikális kijelentése alapján el lehet képzelni, mennyire volt összhangban orvos és beteg (Woolf) a pszichiátriai kezelés során, és hogy mennyire volt sikeres a kezelés.

33 Virginia WOOLF: *A modern próza* = uő: *A pille halála: Esszék*. Ford. VAJDA Tünde. Vál., utószó, jegyz. BÉCSY Ágnes. Európa, Bp., 1980 (a továbbiakban WOOLF: *A modern próza*, illetve WOOLF: *Pille*). 480–490; uő: *Mr. Bennett és Mrs. Brown* (a továbbiakban WOOLF: *Mr. Bennett*) = WOOLF: *Pille*. 491–519.

34 Bennettet idézi Antony ALPERS: *The Life of Katherine Mansfield*. Jonathan Cape, London, 1980. 120.

abban, hogy e változások egyikét úgy körülbelül az 1910-es esztendőre tesszük”.³⁵

Az esszében megadott időpont: „1910 decemberében vagy ilyentájt” pontosan egybeesik a posztimpresszionista kiállítással, amely alapvetően megváltoztatta az arra érzékenyen rezonálók művészetszemléletét. A Bloomsbury-csoporthoz lazábban és csak rövidebb ideig kapcsolódó másik fiatal, pályáját épp akkor kezdő író, Katherine Mansfield szintén elment a kiállításra, és így reflektált az élményre tíz évvel később:

„Nem volt az a Van Gogh-kép kiállítva a Grafton Galériákban tíz évvel ezelőtt? Sárga virágok, napfényben fürdő cserépben? [...] Az a kép mintha valamit felfedne, amire nem is gondoltam, mielőtt láttam volna azt a képet. Utána is velem élt. Még most is. Ez és egy másik kép egy lapos sapkás tengerészkapitányról. Tanítottak nekem valamit az írásról, ami furcsa volt, egyfajta szabadság – mintha leráztam volna magamról valamit, és szabad lettem”.³⁶

A kiállítás tehát még az írók számára is egyfajta intermediális felszabadulást, változást jelentett (ahogy Arnold Bennett jövendölte), annál is inkább, mert Virginia Woolf számára a festészet általában korábban is olyan lehetőségeket nyitott meg, amelyeket – akkor – még nehezen látott kivitelezhetőnek írásban. Perugino egy képéről ekképp ír: minden részlet „másfajta szépséget alkot, melyek végtelen diszharmoníák segítségével szimmetriát teremtenek, megmutatva az elme világban való utazásának minden nyomát; végül valamiféle egésszé válnak, amely rezgő töredékekből áll”.³⁷ Ez a leírás, amely a festményt diszharmonikus részletekből összeálló egészként értelmezi, megelőlegezi Woolfnak *A modern prózában* megfogalmazott híres passzusát, mely szerint

„áradnak a benyomások mindenfelől, megszámlálhatatlan atom záporozik szakadatlan, s ahogy lehull, ahogy a hétfői vagy a keddi nap életévé összeáll, máshová esik a nyomaték, mint annak előtte. [...] Jegyezzük fel az agyunkba zuhanó atomokat, abban a sorrendben, ahogy zuhannak, tapogassuk ki minden egyes látványnak és eseménynek a tudatba vésett képét, ha mégoly szétesőnek, összefüggés-

35 WOOLF: *Mr. Bennett* = WOOLF: *Pille*. 493–494. – kiemelés tőlem.

36 Katherine MANSFIELD: *The Letters of Katherine Mansfield*. II. Ed. John Middleton MURRAY. Constable, London, 1928. 160.

37 Woolfot idézi Quentin BELL: *Virginia Woolf. A Biography*. II. Hogarth Press, London, 1972. 138.

telennek tűnik is föl. Ne higgyük el vakon, hogy az élet teljesebben létezik abban, amit általában nagynak szokás tartani, mint abban, amit kicsinek”.³⁸

Kétségtelennek tűnik tehát, hogy a festészet – a maga nemlineáris, térbeli szimultaneitást, szinte végtelen számú kapcsolódási pontot létrehozó, főleg a poszt-impresszionista művészetben egyszerre számtalan perspektívát, de egyúttal töredezettséget létrehozó módszereivel – alapvető hatással volt a modernista prózapoétikára és elbeszélői stratégiákra.

Woolfot azonban ebben az időszakban nemcsak általában az írástechnika megújítása izgatta, hanem az is, hogy mitől válik egy szöveg női szöveggé, miképp lehet létrehozni egy olyan nyelvet és narrációs technikát, amely alkalmas arra, hogy leírja a nők tapasztalatait – azaz egyféle női nyelvet. 1904-től kezdve mintha tudatosan választott volna olyan könyveket recenzálásra, amelyek női regényekkel, női témákkal, női írásmóddal foglalkoztak,³⁹ mintha a könyvismertetéseket, recenziókat arra akarta volna felhasználni, hogy saját maga számára is megfogalmazza, mit jelent írónőnek lenni, hogy az írónő kulturális konstrukciójára reflektálva meghatározza saját női alkotói pozícióját, közelítési módjait, újítási lehetőségeit és irányait. Amikor 1923-ban Dorothy Richardsonnak már egy második regényéről is recenziót ír, azt méltatja Richardsonban, amit talán saját női modernista esztétikája kulcskérdésének is tekinthetünk. Szerinte ugyanis Richardson

„[f]eltalálta, vagy ha nem is feltalálta: kifejlesztette és saját céljaira használta a női nem pszichológiai mondatát. Ennek rugalmasabbak a rostjai, mint a régié, végletesen nyújtható, képes arra, hogy felüggessze a legtörekenyebb kis elemet is, hogy lefedje a legmeghatározatlanabb formákat is. [...] Ez egy nő mondata, de csak abban az értelemben, hogy egy nő pszichéjének a leírására használja egy író, aki nem is büszke arra, hogy mit talál saját nemének pszichológiájában, de nem is fél semmitől, amit ott talál”.⁴⁰

38 WOOLF: *A modern próza*. 485–486.

39 *The Feminine Note in Fiction; The American Woman; Women Novelists; The Tunnel* (Dorothy Richardson regényének recenziója); *The Intellectual Status of Women; Romance and the Heart* (Dorothy Richardson *Revolving Lights* című regényének recenziója). Mind: *Virginia Woolf: A Woman's Essays*. Ed. Rachel BOWLBY. Penguin, London, 1992 (a továbbiakban WOOLF: *Woman's*).

40 Virginia WOOLF: *Romance and the Heart* = WOOLF: *Woman's*. 51.

Woolf tehát a kezdetektől, saját szépirodalmi szövegeit jóval megelőzően,⁴¹ nemcsak általában alkotóként, hanem hangsúlyosan női alkotóként próbálta elképzelni saját magát egy olyan közegben, amelynek a hozzáállása ugyan már változott a viktoriánus kor nőfelfogásához képest. Azonban éppen a modernista esztétikák egy része, mint például Ezra Pound és William Carlos Williams vagy a *Futurista kiáltvány*, kifejezetten szexista, olykor egyenesen nőgyűlölő metaforákat használ a modernista esztétika működési módjának megfogalmazására, aminek alapján Sandra M. Gilbert és Susan Gubar azt a hipotézist fogalmazza meg, hogy „az irodalommal foglalkozó nők megjelenése ellenében létrejövő reakció nemcsak a modernista írások egyik témája volt, hanem egyenesen a modernizmus létrejöttének egyik motivációja”.⁴² Woolf pedig éppen ezen esztétikák ellenében akarta kialakítani a maga egyszerre modernista és női esztétikáját.

Legfontosabb és legismertebb alkotóként, íróként és egyúttal a (női) modernista esztétika megfogalmazójaként Woolf kétségtelenül középponti szerepet játszott a Bloomsbury-csoportban és azon túl is. Mint a hozzájuk közel álló T. S. Eliot írta Woolf halála után, Woolf „nemcsak egy ezoterikus csoport, hanem London irodalmi életének központja volt”.⁴³ Woolf ugyanakkor nem az egyetlen alkotó nő volt ebben a csoportban és a csoport holdudvarában,⁴⁴ ráadásul – mint látni fogjuk – számára sem pusztán az írás volt az egyetlen alkotó tevékenységi forma. Woolf mellett a legjelentősebb alkotó nő Vanessa – születési nevén Vanessa Stephen, alkotóként azonban Vanessa Bellként ismeri a világ (1907-ben ment férjhez Clive Bellhez). Festőként neki talán még nehezebb volt a helyzete, mint Virginiának íróként, hiszen a

41 Első regénye, *The Voyage Out* 1915-ben jelent meg (magyarul: *Messzeség*. Ford. TANDORI Dezső. Európa, Bp., 2007.).

42 Sandra M. GILBERT–Susan GUBAR: *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century. I. The War of the Words*. Yale University Press, New Haven, 1988. 156. A modernista esztétikák szexista konnotációiról részletesebben lásd itt.

43 Részlet T. S. Eliotnak a *Horizon* folyóiratban Woolf halála után megjelent írásából. Utánközlés: *The Bloomsbury Group. A Collection of Memoirs and Commentary*. Ed. S. P. ROSENBAUM. Revised Edition. University of Toronto Press, Toronto, 1996. 415.

44 Virginia Woolfon és Vanessa Bellen kívül a Bloomsbury-csoporthoz követelebből vagy lazábban kapcsolódó jelentősebb alkotó nők: Dora Carrington festőnő, Katherine Mansfield író, Vita Sackville-West író, Dora Russell (Bertrand Russell felesége) esz-széista, Lydia Lopokova (Maynard Keynes felesége) balett-táncos, a világhírű Orosz Balett tagja, Ethel Smyth zenészerző és szüfrazsett, Alix Strachey (James Strachey-nek, Lytton Strachey testvérének a felesége) pszichoanalitikus és férjével együtt Freud összes műveinek a fordítója, sorozatszerkesztője, amely Woolfék Hogarth Pressének kiadásában jelent meg. A csoporthoz lazábban kapcsolódó férfiak közül kiemelkedik G. E. Moore, aki a Bloomsbury-csoport férfitagjainak tanára volt Cambridge-ben, és akinek a filozófiája erősen hatott gondolkodásukra; T. S. Eliot költő, drámaíró, esszéista; E. M. Forster író, egyetemi tanár; Bertrand Russell filozófus; James Strachey pszichoanalitikus és fordító.

festészetben még erősebben érvényesülnek a genderelemek. Bár a rajzolást a művelt úrilány egyik legfontosabb készségének tartották a 19. században, a hivatásos, tanult festészet – és általában a képzőművészet – nagyon sokáig férfiprivilegium maradt, és erre a területre csak egészen kivételes esetekben tudtak sikeresen belépni a nők. Az olajfestés a 19. századi Angliában a férfiak előjoga volt, nők legfeljebb akvarelleket készítettek, a művészeti akadémiák csak a század második felében nyíltak meg a nők előtt, és élő, meztelen modellt egy ideig még ezt követően sem festhettek (tiltotta a szemérem). Szintén nehézségekbe ütközött a kiállításokon való megjelenés vagy festményeik eladása, mert a viktoriánusok mentális térképén mindkettő szorosan összefüggött a közszemlére bocsátással, mi több, közel járt önmaguk árusításával, azaz a konnotációk szintjén a prostitúciót idézte meg a nők esetében. A festészet és a szobrászat mindezekén túl „piszkos” munka volt, az alkotó könnyen beszennyeződhet alkotás közben, ami szintén ellene ment a nőiesség tisztaságideáljának.

Ebben a kontextusban különös jelentősége van Vanessa Bell festészet iránti elhivatottságának és sikerének: a kor egyik legünnepeltebb és legsikeresebb festője volt, akinek munkáit Londonban és Párizsban is kiállították. Bár 1906 táján kezdett komolyan festeni, rá is nyilvánvalóan hatással volt a posztimpresszionista kiállítás anyaga. Képein talán Cézanne hatását lehet leginkább felfedezni (de a korai Picassóét is: a kék és a rózsaszín korszakot), azonban egyértelműen kialakította a saját festői nyelvét, amelynek része, hogy az 1910-es évektől kezdve – kivéve a kifejezetten portrénak készülő képeit – az emberalakoknak nincs arcuk, a hangsúlyt sokkal inkább a kontúrokra, a mozgás képen való rögzítésére, a lényegi formák megragadására helyezi. A perspektívával is kísérletezik, még ha nem is olyan radikálisan, mint Picasso. Festményei nagy részéből derű és életigenlés árad, aminek az is az oka, hogy – mint ahogy egy kritikus rámutat –, „a ragyogó színek és a letisztult formák érdeklik”, amit a Hyde Park Gate-i környezet ellenpontjának, az az elleni lázadásnak is lehet tekinteni.⁴⁵

Miközben Vanessa Bell festményei egyértelműen beleírhatók az angol modernista, posztimpresszionista festészet történeti-esztétikai narratívájába, őt legalább annyira érdekelt a festészet és a képzőművészet egyéb formáinak az átfordítása a mindennapok esztétikájába. 1913 és 1919 között Roger Fryjal együtt vezették az Omega Workshop munkáit, amelynek az volt a célja, hogy egyedi, kézműves, magas esztétikai értéket hordozó, de a mindennapokban használható tárgyakat készítsenek: bútorokat, bútorkiegészítőket, lakberendezési díszítőelemeket, festett üvegtárgyakat, lámpabúrákat, étkészleteket, ruhaszöveteket, ruhákat, de még cipőket is. Igazi dizájn-tervezés és dizájn-kivitelezés volt ez a munka, amely alapelképzelésében nagyon hasonlított a William Morris-féle Arts and Crafts (Művészetek és kézművesség-) mozgalomra, amennyiben az is arra törekedett, hogy a mindennapi életben ne a so-

45 Diane Filby GILLISPIE: *The Sisters' Arts. The Writing and Painting of Virginia Woolf and Vanessa Bell*. Syracuse University Press, Syracuse, 1988. 168.

rozatgyártott tárgyak uralkodjanak az emberek élete felett. Még stílusbeli összefüggés is kimutatható a két iskola között, az Omega Workshop azonban sokkal letisztultabb, légiesebb, gyakran geometrizált formákat és alapvetően világosabb színeket használt.

Az Omega Workshop működésének ugyan vége lett 1919-ben, Vanessa Bell azonban tovább folytatta az Omega szellemiségét saját terében, és amikor 1916-ban Duncan Granttal (és David Garnett-tel)⁴⁶ elköltöztek a Sussexben található, Charleston nevű – egyébként Clive Bell-lel közös tulajdonú – házba, ekkor a saját területet tették saját maguk festette dizájnnal otthonossá. Mind Duncan Grant, mind Vanessa Bell számára nagyon fontos volt Charleston mint alkotóhely (hatalmas és nagyon világos, üvegfalú stúdió is volt a házban), de miután kidekorálták, afféle varázslatos alkotói „metahely” jött létre, ahol alkotásuk különböző rétegei egymásra rakódva kiegészítették egymást és reflektáltak egymásra: az általuk kifestett kandallópárkányra, bútorokra támasztva álltak – és állnak mindmáig, hiszen nyilvános múzeum lett a házból – saját festményeik, saját önarcképeik, saját festményeik egymásról és a Bloomsbury-csoport számos tagjáról, beleértve nemcsak a festőket, hanem az írókat, kritikusokat, esszéistákat is. Az alkotásrétegek megsokszorozása (amelybe az is beletartozik, hogy még a mellékhelyiségek is ki vannak dekorálva) egyúttal jelzi azt a rétegzettséget is, ahogy esztétikai elképzeléseik nyomán átalakult a művészet fogalma, minek következtében nem lehet meghúzni a határt az elit művészet és az alkalmazott iparművészet között, elmosódnak a köztük lévő vonalak, ami szintén reflexióra kell, hogy készítse mind a művészt, mind a művészet fogyasztóját. Ez a szemlélet sűrűsödik össze egy Roger Fry festette és az Omega Workshophoz kötődő képben is, melynek *Nina Hamnet* a címe, és amely egy olyan nőalakot ábrázol, aki egy Vanessa Bell tervezte anyagból készült ruhában, egy Omega Workshop-dizájnos cipőben jelenik meg a képen, a háttérben pedig egy szintén Vanessa Bell tervezte anyagból készült párna látható.

A Stephen lánytestvérek közül azonban nemcsak Vanessa Bellnek, hanem Virginia Woolfnak is volt egy kis köze a vizuális művészetekhez azon túl is, hogy a festészet meghatározó módon hatott modernista prózaesztétikájára. Szenvedélyes fényképész volt, aki maga hívta elő fényképeit,⁴⁷ bár ő maga kevésbé szerette, ha fényképezték,⁴⁸ és számtalan formában használta fel a fényképészetet, és gondolkozott róla.

46 A költözés egyik oka az volt, hogy lelkiismereti okból mind Grant, mind Garnett megtagadta a katonai szolgálatot (ahogy a Bloomsbury-csoport legtöbb tagja), így civil szolgálatot kellett teljesíteniük, és erre egy közeli farmon találtak lehetőséget.

47 A Harvard Egyetem archívumában hétalbumnyi Woolf készítette fénykép található, valamint körülbelül 200 albumba nem rendezett kép, összesen több mint 1000 fénykép.

48 Diane F. GILLISPIE: *„Her Kodak Pointed at His Head”: Virginia Woolf and Photography = The Multiple Muses of Virginia Woolf*. Ed. Diane F. GILLISPIE. The University of Missouri Press, Columbia, 1992 (a továbbiakban GILLISPIE: *Kodak*). 113.

Mintája is volt, még ha ő maga nem is vált olyan ismert fényképésszé, mint anyai nagyanyjának a testvére, Julia Margaret Cameron (1815–1879), aki kora egyik leghíresebb fényképésze volt, és mindmáig a világ legnagyobb galériáiban vannak kiállításai.⁴⁹ A róla mintázott alak Virginia Woolf egyetlen, részben Cameronról szóló színdarabjában, a *Freshwater*-ben azt mondja magáról, hogy „[m]indegyik lánytestvérem gyönyörű volt, de én tehetség voltam. Ők férfiak menyasszonyai lettek, én a művészté”,⁵⁰ ami részben elhivatottságát jelzi, részben a női alkotók konfliktusát, amely a magánélet és a művészi kiteljesedés között törésvonalként húzódott. Woolf többek között az ő 1926-os fényképalbumához is írt előszót,⁵¹ de a fényképezés Woolf szövegeiben is megjelenik mind valós fényképek révén, mind ekphrasztikus leírásokban. Mindkettőre példa a *Három adomány*, Woolf könyvterjedelmű, háborúellenes, pacifista és egyúttal feminista esszéje. A szöveg megírásának egyik motivációját azok a fényképek jelentették – mint erre a szöveg nyilvánvalóan utal a képek ekphrasztikus leírásával –, amelyek a spanyol polgárháborúban készültek, és a háború borzalmait teszik szó szerint láthatóvá. A szöveg azonban vizuálisan is felhasználja a fényképezetet: az angol kiadásokban⁵² öt fénykép jelenik meg: egy érmevel feldíszített katonna, harsonások sorfala, egy egyetemi ceremóniális menet, egy bíró és egy püspök, melyek ugyan a leginkább tiszteletre méltó (patriarchális) intézményrendszereket lennének hivatottak jelképezni, a woolfi kommentárok fényében azonban ironikusan, szinte groteszken hatnak (és ezen szövegrészek és képek összjátékának megértése után nemigen lehet önfeledten és reflexiók nélkül tekinteni az ezekhez hasonló ceremóniális jelenetekre és patetikus retorikákra). A *Három adomány* mellett Woolf *Orlando* című regénye⁵³ az, amelyik aktívan használja a fényképeket: ebben a fiktív életrajzban, amely Vita Sackville-West családjának a fantasztikum elemeit sem nélkülöző biofikciós története, a biográfia „hitelesítése” érdekében paratextuális elemként nyolc (fény)képes illusztráció található, melyek egy részén valóban Vita Sackville-West vagy egy felmenője látható, tovább erősítve a biofikciós játékot, az olvasó elbizonytalanítását, a fantasztikum és szövegen kívüli valóság összjátékát.

49 Museum of Modern Art, New York (2013), Victoria and Albert Museum, London (2015), National Portrait Gallery (2003, 2018).

50 Virginia WOOLF: *Freshwater: A Comedy*. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1976. 64. A színdarab címe Cameron cornwalli fényképezéstudiójára utal.

51 GILLISPIE: *Kodak*. 113.

52 Virginia WOOLF: *A Room of One's Own. Three Guineas*. Ed., intr. Morag SCHIACH. Oxford University Press, Oxford, 1992 (World's Classics). A képek a 204. és 205. oldal között találhatók. A magyar kiadásból kimaradtak a képek. Virginia WOOLF: *Három adomány*. Ford. SÉLLEI Nóra. Európa, Bp., 2006 (Mérleg Könyvek).

53 Virginia WOOLF: *Orlando. A Biography*. Virago, London, 1993. A magyar kiadásokból ez esetben is kimaradtak a képek.

Woolf – Vanessa Omega Workshop-beli és charlestoni munkásságához hasonlóan – azzal is megpróbálkozott, hogy részt vegyen abban a folyamatban, ahogy az írás, többek között az ő írása is fogyasztható tárggyá válik, ahogy eljut az olvasóhoz, azaz a nyomtatással, a könyvkiadással, még ha ezt nem teljesen saját akaratából tette is, hanem orvosai és Leonard Woolf tanácsára az 1912-es idegösszeomlását követő felépülést követően, azt segítően. Ekkor merült fel ugyanis annak az ötlete, hogy alapítsanak egy kiadót, és Woolf is vegyen részt a szövegek szedésében is, hogy a szellemi elfoglaltságon túl legyen valami manuális elfoglaltsága is, ami ugyanakkor ahhoz kötődik, amit legjobban szeret: az íráshoz.⁵⁴ Így jött létre a Hogarth Press, amely akkori, richmondi házuk nevét kapta. Ezen a ponton pedig összeér a két lánytestvér, Vanessa Bell és Virginia Woolf alkotói munkája, ugyanis a Hogarth Press lett Woolf szövegeinek a kiadója.⁵⁵ Woolf első, a kiadónál megjelent szövegeinek (a *Two Stories*nek, amelyben egy-egy Virginia Woolf- és Leonard Woolf-írás jelent meg, illetve a *Kew Gardens*nek és a *Monday or Tuesday*nek) még maga Woolf végezte a szedési munkálatait, Vanessa Bell pedig – az Omega Workshop szellemében – vizuálisan járult hozzá ahhoz, hogy húga könyvei megfelelő anyagi formát öltsenek. A korai elbeszélések esetében Vanessa Bell készítette a borítót is, és fametszetekkel illusztrálta is őket, azt követően pedig az összes Woolf-regénynek (ahogy sok más Hogarth Press-publikációnak is) ő készítette a borítótervét. Ezek az eredeti, első kiadások mára szinte felmérhetetlen (és megfizethetetlen) értéket képviselnek, és jelzik egyúttal azt az eszmei értéket is, amellyel a „Stephen lányok”: Virginia Woolf és Vanessa Bell, úgy is, mint a Bloomsbury-csoport létrehozói és központi alakjai, milyen sokrétűen gazdagították alkotói munkásságukkal – és női alkotókként – az angol irodalom- és kultúrtörténetet.

54 Erről részletesebben lásd SÉLLEI Nóra: *Szedett és vedett – avagy szedett-vedett betűk*. *Jelenkor* 51(2008). 727–733.

55 Az ötlet 1915-ben fogalmazódott meg; hivatalosan 1917-ben jött létre a kiadó. Mivel kezdetben valóban Leonard és Virginia Woolf végezte a szövegek szedését is, először csak rövidebb szövegeket adtak ki (nemcsak saját szövegeiket, hanem Katherine Mansfieldét és T. S. Eliotét is), így Woolf első két regénye (*The Voyage Out*: 1915, *Night and Day*: 1919 – *Messzeség, Éjre nap*) még nem itt jelentek meg, hanem Woolf féltestvérének, Gerald Duckworthnek a kiadójánál (Duckworth Books). Az első Woolf-regény, amelyet a Hogarth Press adott ki, az 1922-es *Jacob's Room* (*Jacob szobája*).

BLOOMSBURY AND CREATIVE WOMEN: VIRGINIA WOOLF AND VANESSA BELL

Keywords: *Bloomsbury; Virginia Woolf; Vanessa Bell; female modernism; post-impressionism*

Situating the work of the „Stephen sisters”, that is Virginia Woolf and Vanessa Bell into two definitive spaces: the late-Victorian Kensington and early-twentieth century Bloomsbury, the article explores the question of how the standard of norms prevalent in the parents' house had an ambivalent impact on them, what the move to Bloomsbury meant both from a personal and a creative perspective, what kind of impulses they gained from the newly formed Bloomsbury Group, and how they coped with the issue of becoming women artists. The analysis considers the multiplicity and layeredness of both Virginia Woolf's and Vanessa Bell's creative work, and points out how – from the aspect of a cultural history that takes account also of the materiality of cultural products – the two sisters' creative energies could merge and unite in creating valuable art objects that indicate their individual and joint significance in our cultural history.

BLOOMSBURY ȘI FEMEILE CREATOARE: VIRGINIA WOOLF ȘI VANESSA BELL

Cuvinte-cheie: *Bloomsbury; Virginia Woolf; Vanessa Bell; modernism feminin; postimpresionism*

Studiul examinează activitatea „fetelor Stephen”, adică Virginia Woolf și Vanessa Bell, plasându-se în două spații definitorii: cel kensingtonian al victorianismului târziu și spațiul grupului Bloomsbury de la începutul secolului al XX-lea, abordând mai multe probleme: cum le-a influențat ambivalent normele sistemului parental, ce a însemnat mutarea în Bloomsbury din perspective personale și din perspectivele activității creative, ce impulsuri au primit de la grupul emergent Bloomsbury și cum s-au confruntat cu provocarea de a deveni femei creatoare. Analiza ia în considerare diversitatea și complexitatea activității creative a Virginiei Woolf, cât și cea a Vanesei Bell, și subliniază modul în care energiile creative ale celor două surori s-au îmbinat, creând o artă materială valoroasă, care reflectă în mod fidel rolurile lor individuale și colective, din perspectiva unei istorii a culturii care ia în calcul și materialitatea produselor culturale.