

Tania Ørum

Virginia Woolfs *The Waves*

Romanen som skuespil og digt

Genre

At overskride genregrænserne er en typisk modernistisk ambition: James Joyces *Ulysses*, for slet ikke at tale om *Finnegans Wake*, er standardeksempler på bastardskrifter, hvor stilarter, referencer og sprog blandes. Mallarmé og Apollinaire skrev digte, der har ligeså meget billedlig som lyrisk karakter. Ezra Pound ønskede, at hans lange digt *Cantos* skulle være en episk fortælling, der indbefattede historiske kilder, økonomiske afhandlinger, kinesiske tegn, filosofiske og æstetiske refleksioner. Og Gertrude Stein kaldte *Tender Buttons* poesi, skønt det ofte er vanskeligt at skelne dens urimede tekster af varierende længde og ikke opbrudt i poesiens konventionelle kortere linier fra de tekster af tilsyneladende samme art, hun kaldte skuespil. Og både Gertrude Stein og andre modernister arbejder med musikalske kompositionsprincipper i deres digtning. Virginia Woolfs genreeksperimenter i romanen *The Waves* fra 1931 (da. *Bølgerne*, 1994) placerer hende således midt i den modernistiske tradition.

The Waves er måske genreomfavnende Virginia Woolfs mest eksperimenterede roman, selv om hun har opdyrket mange genrekrydsninger i sit forfatterskab: hendes romaner omtales ofte som »lyriske«, hun blander i flere af sine bøger biografigenren med romanen (f.eks. i *Orlando* og *Flush*), og hendes essayistik benytter sig eksplicit af fiktionsteknikker. Mens Woolf var undervejs i *Bølgernes* lange tilblivelsesproces, omtalte hun den i sin dagbog som »the very serious, mystical poetical work«, hun ville skrive på grundlag af »the play-poem idea«.¹ Eller som »an abstract mystical eyeless book: a play-poem«.² »Jeg har fået den idé«, skrev hun i sin dagbog:

»at hvad jeg vil nu er at mætte [saturate] hvert atom. Jeg har til hensigt at eliminere alt overflødigt, dødt, overskydende: at give øjeblikket helt; hvad det end indeholder. Antag at øjeblikket er en kombination af tanker; sansninger [sensation]; havets stemme. Det overflødige, døde, kommer af at medtage ting der ikke hører til øjeblikket; realistens skræklige narrative forehavende: at komme fra frokosten til middagen: det er

falsk, uvirkeligt, rent konventionelt. Hvorfor medtage noget i litteraturen som ikke er poesi – hvormed jeg mener mættet. Er det ikke min indvending mod romanforfatterne? at de intet udvælger? mens digternes styrke er at forenkle: praktisk taget alt udelades. Jeg ønsker at trække praktisk taget alt ind: men alligevel mætte. Det er det jeg er ude efter i *The Moths* [romanens oprindelige arbejdstitel, TØ]. Den skal indeholde nonsens, kendsgerninger, smudsig lavhed [nonsense, fact, sordidity]: men gjort transparent«. ³

Og senere taler hun om, hvordan hun i *The Waves* »i meget få strøg kan give det væsentlige i en persons karakter«: »It should be done boldly, almost as caricature«, og hun bemærker, hvordan romanen efterhånden falder på plads som »en serie af dramatiske monologer. Det afgørende er at holde dem løbende homogent ind og ud, i bølgenes rytme«. ⁴

Som det fremgår, vil Virginia Woolf fastholde romanen som en inklusiv genre, hvor man kan »trække praktisk taget alt ind«, og hvor der er plads til både »nonsense« – nonsens, det fjollede, forvrøvlede eller meningsløse – det faktuelle, nøjagtige (»fact«) og »sordidity« (dvs. det lave, både i betydningen det trivielle og det smudsige eller smålige). Det er ikke en rendyrkning af romanen, hun søger, men netop det heterogene, genreopløsende ved romanen, der tiltrækker hende. Den »poetiske mætning« af teksten, hun efterstræber, skal ikke tilvejebringes ved at begrænse sig til konventionelle »poetiske« emner, tværtimod sigter hun mod at inddrage hele det brogede felt af højt og lavt, der er nødvendigt for at »give the moment whole; whatever it includes« og således undgå det »falske, uvirkelige, rent konventionelle« ved den traditionelle realistiske roman, som hun havde kritiseret i sine tidligere essays, f.eks. i »Modern Fiction« og »Mr Bennet and Mrs Brown«. Woolf vil ikke »forenkle« som poeterne, men krydse romangenrens bredde og heterogeneitet med poesiens tæthed, samtidig med at hun betjener sig af skuespillets stiliserende virkemidler såsom den dramatiske monolog og det hurtige rids af personernes væsen »næsten som karikatur«. Nøglen til denne krydsning af modstridende elementer synes at ligge i en afmontering af det narrative (»this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner«) til fordel for en koncentration om det enkelte øjeblik og en betoning af det strukturelle i teksten: dels i form af en afskæring af overflødige omstændigheder (»waste, deadness, superfluity«), som får det heterogene indhold i øjeblikket til alligevel at fremstå »transparent«, dels i form af en rytmisk bearbejdning (»the rhythm of the waves«).

Den særlige genreblanding, som Woolf når frem til i *The Waves* er umiskendeligt personlig og unik: en logisk konsekvens af eksperimenterne i hendes

forudgående romaner og fuld af ekkoer både af hendes andre værker og hendes selvbiografiske skrifter. Men med sin ambition om at overskride genregrænserne og sammenføje romanen med poetiske og dramatiske elementer placerer Virginia Woolf sig i en central modernistisk tendens.

Køn

Fra en mere historisk eller sociologisk synsvinkel ser det ud, som om mænd ofte har ønsket at opretholde grænserne mellem de to køn, mens kvinder har været tilbøjelige til at opfatte overskridelsen af kønsskellene som frigørende: Hovedstrømningen i kvindebevægelserne fra slutningen af det 17. århundrede (f.eks. i England) har handlet om at sikre kvinder del i mandlige privilegier, opnå adgang til mandlige enemærker, skaffe kvinder ret til at gøre hvad mænd gør, opføre sig som mænd gør, og således overskride grænserne for en kvindelighed, som ofte blev opfattet som hæmmende, for at træde ind på mandlige områder, der blev anskuet som mere omfattende, varierede og stimulerende.

Denne forskel mellem kønnene er af kvindebevægelsen blevet tolket som et spørgsmål om, at mænd forsvare deres privilegier og underkuer kvinder ved at forsøge at påtvinge dem normer for kvindelighed, som stemmer overens med mandlige interesser. Og det er uden tvivl også rigtigt, når man ser på mange af de klassiske kampområder, såsom den lange kamp for at sikre kvinder uddannelse, stemmeret, ligeløn osv. Virginia Woolf har beskæftiget sig ironisk og humoristisk med denne patriarkalske tradition og den feministiske opposition i sine to lange essays *A Room of One's Own* fra 1929 (da. *Eget værelse*) og *Three Guineas* fra 1938 (da. *Tre guineas*).

I dag kan man ganske vist spørge sig, om det faktisk har været i kvinders bedste interesse i den grad at assimilere os til en mandlig målestok, som det er tilfældet i Skandinavien i dag, hvor flertallet af kvinder som led i den ligestillingsstrategi, kvindebevægelsen anlagde (eller var det som led i den samfundsøkonomiske udvikling?), har lært sig at tage det som en mand – hvad der bla. indebærer, at den mængde lønarbejde, der skal til for at forsørge en familie, er blevet fordoblet i de sidste 20 år; at kvinder nu lider af de samme stress-symptomer og helbredstrusler osv. som mænd; og at det almindelige tempo er blevet sat op, så der næppe er tid til børn, svagere og afvigende samfundsmedlemmer... Det er i øvrigt også et spørgsmål, som Virginia Woolf foregreb i *Three Guineas*, hvor hun spekulerede på, om kvinder ville være i stand til at fastholde deres anderledes synsvinkel (»difference of view«), hvis de/vi krydser broen fra de private huse og slutter sig/os til den offentlige procession af mænd. En procession, der skildres i al sin latterlige symbolske glans, båret

frem af uniformer, medaljer, dommerparykker og andre falliske værdighedstegn.

Men de to køns forskellige indstilling til kønsskellene kan også have at gøre med de psykologiske maskulinitets- og feminitetsstrukturer, som konstrueres i den symbolske orden, vi lever i (som beskrevet af for eksempel Jacques Lacan). Den maskuline karakterstruktur synes at indebære langt mere positive holdninger til forskelle end den feminine: mænd føler sig godt tilpas i hierarkier, mens kvinder foretrækker mindre klart optrukne autoritetsstrukturer; mænd trives med opdelingen mellem arbejdsplads og hjem og sætter pris på traditionelle professionelle og kollegiale omgangsformer og andre målrettede aktiviteter uden intim kontakt, mens kvinder foretrækker at blande det offentlige og det private og føler sig utilpas i upersonlige, professionelle systemer. Mænd er tilbøjelige til at se forskelle og afstand som forudsætninger for erotikken og det seksuelle spil, mens kvinder typisk foretrækker intimitet og søger at udviske forskelle, afstande og uligheder.

Det er selvfølgelig kun løst udkastede betragtninger og givetvis forenkledte generaliseringer. Det er ikke mit ærinde her at kaste mig ud i længere køns-sociologiske undersøgelser, jeg har blot villet pege på en historisk, social og psykologisk kontekst som baggrund for de mere litterære emner, jeg i det følgende går videre til.

I deres arbejde med den modernistiske periode i flerbindsværket *No Man's Land*⁵ har Sandra Gilbert og Susan Gubar understreget den indbyggede, som de ser det endog intensiverede, modsætning mellem mandlige og kvindelige modernistiske kunstnere, den kamp for mandligt overherredømme, de mandlige modernister fører, og den deraf følgende nedvurdering af det kvindelige som sådan, såvel som den foragt og miskendelse, individuelle kvindelige kunstnere stod overfor. Jeg er ikke sikker på, jeg er enig i den vurdering. Selv om jeg ikke er i tvivl om, at nogle af de førende mandlige modernister faktisk var maskulinister, mener jeg, mange andre komponenter er nødvendige for at beskrive kønnet i modernismen teoretisk adækvat. Desuden er det min opfattelse, at hvis den feministiske litteraturkritik og kulturanalyse skal overleve som en interessant og levende disciplin, bliver vi nødt til at udvikle mindre stereotype analysemodeller end de grundigt slidte klicheer om den mandlige aggressor over for det kvindelige offer og finde mere subtile analytiske termer til at indfange de mange varianter af form og indhold, poetik og politik, der krydser feltet køn og litteratur.

Jeg vil i det følgende opridse nogle litterære eksempler på denne »difference of view«, med Ezra Pound og Virginia Woolf som eksempler på den forskel i synet på køn og forskel, som har slået mig.

Ezra Pound og Virginia Woolf

Michael André Bernstein har i bogen *The Tale of the Tribe: Ezra Pound and the Modern Verse Epic*⁶ beskæftiget sig med Pounds store værk *Cantos* som udgangspunkt for en hel efterfølgende tradition af, overvejende amerikanske, episke digte. Ezra Pound har i kraft af sit værk og sin poetik en grundlæggende rolle i anglo-amerikansk modernisme og i kraft af sin kritiske og organisatoriske indsats – bla. for at få udgivet centrale modernistiske værker af Joyce, Eliot og mange andre – også en skoledannende rolle, der gør ham vel-egnet som eksempel på en stærk mandlig (og utvivlsomt maskulinistisk) modernist af den type, Gilbert og Gubar opererer med. Michael André Bernstein kan så stå som passende repræsentant for en litterær kritik af mere traditionel, ikke-feministisk observans – ikke i betydningen anti-feministisk, men i den forstand at vægten i hans ny-klassiske værk om Pound ligger på undersøgelsen af Pounds intentioner, poetik, formelle og indholdsmæssige strategier i *Cantos*.

Bernstein går altså ikke, som Gilbert og Gubar, ud fra en forhåndsantagelse om et antagonistisk forhold mellem mænd og kvinder i modernismen. Men interessant nok kommer han ind på forholdet til kønsforskelle i en senere artikel, der handler om Pounds brug af billedkunst i *Cantos*⁷ – ikke som en præmis, men som en konklusion på sine analyser af Pounds episke digt. I Pounds digt bruges billedkunst som belæg for kultur- og samfundshistoriske kvaliteter. Og igennem *Cantos* løber en analogidannelse mellem billedkunst, poesi, moral og samfundsorden: Når kunsten blomstrer, er samfundsmoralen og økonomien også i balance. Bernstein skitserer i sin artikel, hvordan disse analoge lag danner en sammenhængende struktur, hvor linien i billedkunsten sættes lig med stramheden i den poetiske komposition og med moralsk og politisk dømmekraft.

Billedets linie holder farvens diffusitet sammen i en meningsbærende helhed, ligesom digtets verslinie og metriske komposition forhindrer kaos og sammenhængsløshed i teksten, ligesom lederens eller fyrstens moralske integritet (der bla. viser sig ved hans mæcenvirksomhed over for kunsten) garanterer samfundets hierarkiske orden. Denne liniefasthed er også definerende for skellet mellem de to modsatte former for kvindelig sexualitet, som skildres i *Cantos*, en kaotisk, opslugende og destruktiv over for en guddommelig form, forbundet med krystallinsk orden, skønhed og frugtbarhed. Bernstein læser denne liniefasthed som udtryk for en fallisk og autoritær orden. Og han slutter derfor, at Pounds politiske og moralske meninger, hans digtning og bredere æstetik, både på indholds- og udtrykssiden, hænger snævert sammen med hans opfattelse af køn.

Bernsteins konklusion er, at Ezra Pounds fiasko, poetisk og politisk (han blev som bekendt fascist), er uadskillelig fra hans rigide opfattelse af kønsgrænser:

»... jeg er i stigende grad overbevist om, at det er dissemineringen af betydningen i et sprog frigjort fra stabile referencer, det »ugribelige« ved en kunst uden konturafgrænset farve, og den opslugende fare ved en uregerlig kvindelig sexualitet, der af Pound forbindes med hans frygt for socialt kaos og skabende udtønding. Farve, polysemi og sexualitet fordømmes på ingen måde i *The Cantos*. Tværtimod ses de som vitale komponenter i en fuld menneskelig udfoldelse – men kun så længe som de afgrænses og gøres tjenlige af den formende, lineære og falliske mandlige orden« (p. 173).

De politiske konsekvenser af denne sammenkobling af køn, æstetik og politik skitserer Bernstein således:

»Fra 1930'erne var Pound overbevist om, at smitten var så udbredt, at kun en leder med ubegrænset autoritet kunne gennemtvinge en tilstrækkeligt hård kur. Det Pound fandt var som bekendt Benito Mussolini – »the Boss« som han kaldes i *The Cantos*' skurrende kollokviale oversættelse af *il Duce*. [...] Den italienske »Nye Orden«s betoning af patriarkatets rettigheder over kvindens fertilitet, der gik hånd i hånd med undertrykkelse af enhver sexuel aktivitet, som ikke var rettet mod formering, dens bestilling af pseudoklassiske, monumentale skulpturer og lærreder (fascistisk kunst er fortrinsvis en liniens og massens kunst) og dens angreb på det (angiveligt jødiske) »internationale usokrati« kunne – hvis de historiske konsekvenser ikke var så grusomme – ligne en grotesk parodieret version, en realisering i kitsch-form, af de idealer Pound havde celebreret fra begyndelsen af *The Cantos*« (p. 176).

De litterære linier trækker Bernstein til slut op i mere spørgende form:

»I betragtning af *The Cantos*' endelige form, digtets stadigt mere fragmenterede fortællemanér og dets opgivelse af nogen episk lukning, er det så for spekulativt at slutte med den hypotese, at kun en person, som er yderst bevidst om sin egen tendens til spredning og fragmentering (en tendens som allerede konfronteres og ironiseres over i de skiftende tonefald og masker i *Hugh Selwyn Mauberley*), ville have stræbt så indædt efter at holde denne desintegration i skak, ville have længtes så meget

efter stabile autoritetsstrukturer, hverken hans kultur eller han selv kunne garantere?» (p. 176)

Hvis Ezra Pound midt i sine modernistiske eksperimenter med at ombryde genregrænserne til syvende og sidst stræber efter at opretholde en orden, som er forankret i en fallisk autoritet og kønsdistinktion, argumenterer Virginia Woolf omvendt for, at det er kønsspecifikke forhold, der har bestemt kvinders valg af genre og historisk har gjort dem til romanforfattere frem for digtere og dramatikere:

»Hvis en kvinde skrev, måtte hun skrive i den fælles dagligstue. Og [...] hun blev altid afbrudt. Det ville dog alligevel være lettere der at skrive prosa og fiktion end digte eller et skuespil. Der kræves mindre koncentration. [...] Endvidere var den eneste litterære træning en kvinde i det tidlige nittende århundrede kunne få, den at betragte personer, at undersøge følelser.«⁸

Endvidere fremhæver Woolf, at de klassiske genrer allerede var »hærdede og størknede« på det tidspunkt, hvor det bliver muligt for kvinder at være forfattere, så at »Romanen alene var ung nok til at være blød i hænderne på hende – måske endnu en grund til at hun skrev romaner«. Men selv romanen som »den mest bøjelige af alle former« svarer måske ikke til kvinders behov, mener Woolf:

»Utvivlsomt vil vi finde, at hun kan hamre den i form, når hun får sine lemmers frie brug, og skaffe sig et nyt udtryksmiddel, ikke nødvendigvis på vers, for digteren i hende. For det er poesien, der endnu mangler en åbning. Og jeg fortsatte med at spekulere over, hvordan en kvinde nutil dags ville skrive en poetisk tragedie i fem akter. Ville hun bruge vers? – ville hun ikke snarere bruge prosa?«⁹

Her ser vi Virginia Woolf i gang med at omdefinere genregrænserne på modernistisk vis, hvad der for hende følges med en omdefinering af kønsrollerne. I *A Room of One's Own* og andre steder ser Woolf frem til en (nær) fremtid, hvor kvinder ikke længere vil være begrænset til sådanne kønsbestemte genre-normer. I hurtig opsummering: En tid, hvor mænd ikke længere er »det fjendtlige parti«, så kvinden ikke behøver »spilde sin tid med at anklage dem«.¹⁰ Hvor hun kan skrive som en kvinde, »men som en kvinde der har glemt at hun er kvinde, så at hendes sider [er] fulde af den besynderlige kønslige kvalitet, der kun viser sig, når kønnet er sig selv ubevidst«,¹¹ og den skrivende kvinde

hverken behøver at være defensiv eller aggressiv på sit køns vegne. Hvor romanen ikke længere bliver brugt som et afløb for personlige frustrationer, men »hangen til selvbiografi« er »udslukt«, og kvinden kan begynde at »bruge digtningen som en kunst, ikke som en måde at udtrykke sig selv på«. ¹² Hvor den kvindelige skribent har tid, indkomst, uddannelse og frihed for konventionelle krav om femininitet – kort sagt et *Eget værelse*. Så vil kvinder også i stigende grad kaste sig ud i andre genrer og emneområder, og også romanen selv vil forandre sig »ved at blive sat i sammenhæng med bøger af andre slags«, hvorved den »naturlige simplicitet«, der knyttede sig til »det kvindelige forfatterskabs episke tidsalder« vil vige for »større spændvidde« og »subtilitet«, igangsat af forfatterindens omgang med »læsning og kritik«. ¹³

Den moderne feministiske kritik har opvurderet selvudtryk, vrede og selvbiografi i kvinders litteratur af fortrinsvis politiske årsager. Og dette perspektivskift har uden tvivl haft betydning, bla. for opdagelsen af hidtil oversete kvindelige forfattere og hidtil oversete betydningslag i bedre kendte kvindelige forfatterskaber. Og ikke mindst har det ændrede perspektiv givet anledning til en yderst nyttig diskussion af kriterierne for kunstnerisk værdi hos hhv. kvindelige og mandlige skribenter. Men det ville være paradoksalt, hvis denne feministiske *difference of view* blot fører til en omvending af værdisættet – som det i nogen grad har været tilfældet – således at man roser kvindelige forfattere for deres biografiske og politiske udtryk og dermed også redder en mængde glemte mindre forfatterinder, som var faldet ud af den litterære kanon, på bekostning af de få ubetvivleligt fremragende, formelt brillante kvindelige skribenter som Virginia Woolf. ¹⁴

Kritikken

De traditionelle engelske kritikere er oftest blevet hængende på indholdssiden, når de har læst Virginia Woolfs romaner (den store undtagelse, vel at mærke uden for England, er selvfølgelig Erich Auerbach i *Mimesis*). Kritikerne har ikke været enige om læsningerne, men har ret enigt placeret Woolfs romaner som »minor novels« sammenlignet med de »store« mandlige modernister som Joyce og D.H. Lawrence, ja selv E.M. Forster.

En tendens har været at affærdige romanerne som »husmor-litteratur«, fordi de oftest foregår i huslige omgivelser og sjældent beskæftiger sig med store begivenheder eller grandiose filosofiske eller teoretiske temaer – i hvert fald ikke løsrevet fra dagliglivets rutiner og personlige omgangsformer (hvad der i sig selv er en teoretisk og filosofisk pointe, som Virginia Woolf har til fælles med fænomenologien). Det seneste eksempel, jeg kan komme i tanker om er

Malcolm Bradburys afsnit om »The Novel in the 1920's« i bind 7 af *The Sphere History of Literature in the English Language* fra 1970 redigeret af Bernard Bergonzi. Her hævder Bradbury, at Woolf ikke blot har tendens til at poetisere modernismen, men også at »domesticere« den, og derfor er hendes romaner, uanset deres kompleksitet, grundlæggende forblevet inden for »the domestic novel of sensibility« – hvorfor der også uundgåeligt er noget begrænset ved de bevidsthedstilstande, hun beskæftiger sig med.¹⁵

Hvis en fløj af kritikken har opfattet Woolf som alt for feminin eller husligt begrænset, har en anden fløj af såvel ældre som nyere kritikere set Woolf som elitær (eftersom hendes personer fortrinsvis tilhører borgerskabet eller de intellektuelle eller kunstneriske kredse), æstetistisk eller æterisk (eftersom hendes romaner ofte indeholder æstetisk selvrefleksion og beskæftiger sig med forhold omkring perception, bevidsthed og skabende arbejde). Det er adjektiver, som nærmest per automatik er blevet knyttet til den Bloomsbury-gruppe, Virginia Woolf tilhørte, siden de første gang blev fremført af den generation af unge forfattere, som håbede at overtage Bloomsbury-gruppens plads i de socialt bevidste 1930'ere (dvs. Auden, Spender og Isherwood, for slet ikke at nævne de ofte meget firkantede samtidige litterære kritikere som Christopher Caudwell og Dmitry Mirsky) – og derfor polemisk fremstillede den faktisk meget heterogene Bloomsbury-gruppering som en flok borgerlige skønånder samlet omkring tebordet i deres elfenbenstårn.

Denne sørgelige tingenes tilstand i Woolf-kritikken er til en vis grad blevet rettet op efter den feministiske kritiks gennembrud i slutningen af 1970'erne. Hverken Bradbury eller Bergonzi ville formentlig i dag bundte Woolf sammen med »øvrige forfattere fra 1920'erne« eller nedladende omtale hendes forfatterskab som »minor« eller husmørlitteratur. I den nye udgave af *The Sphere History of Literature in the English Language* har hun, som rimeligt er, fået et selvstændigt afsnit som en af de store forfattere i den moderne periode i England. Det hænger givetvis sammen med den feministiske kritiks opkomst og med den stigende interesse for og opvurdering af kvindelige forfatterskaber.

Når det er sagt, må det retfærdigvis tilføjes, at en stor del af den feministiske Woolf-kritik har været af temmelig ringe kvalitet og ofte er blevet hængende på netop det rent indholdsmæssige, biografiske, klagende eller heroiserende plan, som Virginia Woolf selv kritiserede i sine kritiske og essayistiske skrifter – lige fra Elaine Showalters kapitel om Woolf i *A Literature of Their Own* fra 1977¹⁶ og frem til den seneste bølge af udgivelser, der ser Woolf i lyset af modetemaer i nutiden som anoreksi og incest.

Skønt mange feministiske kritikere har lånt titler fra Woolfs værker og erklæret at tage arven op efter især den essayistiske del af hendes forfatterskab

– som da også foregriber samtlige efterfølgende feministiske positioner fra den sociokulturelle kritik over forskelsfeminismen til den poststrukturalistiske afmontering af kønspolariteten – har hovedparten af den feministiske Woolf-kritik tilsyneladende ikke ladet sig påvirke af argumenterne i hendes essays. Meget lidt af den feministiske kritik er f.eks. nået frem til det mere formelle, upersonlige og æstetiske niveau, Virginia Woolf, som netop skitseret, pegede på som et mål for kvinders fiktion – og for hendes egne eksperimenterende romaner.

Jeg vil i det følgende skitsere, hvordan en analyse af genreeksperimenterne i *The Waves* kunne se ud fra et perspektiv som det, Virginia Woolf så frem til.

The Waves

Bølgerne kan opfattes som et svar på Virginia Woolfs spørgsmål i *Eget værelse* om, »... hvordan en kvinde nutildags ville skrive en poetisk tragedie i fem akter«.

Som Virginia Woolf antog, er denne nutidige poetiske tragedie skrevet i prosa, og den er faktisk ikke inddelt i fem akter, men i ni dele. Hver del begynder med en kursiveret passage – et »interlude«, mellemspil, kaldte Woolf det – som beskriver solens gang fra før daggry til efter solnedgang hen over et landskab af hav, strand, en have, et hus og sommetider et videre landskab. I disse upersonlige mellemspil er der ingen personer, kun spor af mennesker såsom bygninger, lys der bevæger sig henad veje osv., men de beskrevne naturelementer sammenlignes konstant med menneskelige figurer og aktiviteter: I det første interlude er virkningen af den opstående sol »as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp« (p. 3).¹⁷ Mellemspillene, der selv er fuld af allegoriske elementer, har også et allegorisk forhold til de ni romanafsnit, de er placeret foran: Solens bevægelse fra daggry til aften (og fra forår til efterår eller vinter) er en parallel til de seks romanpersoners udvikling fra tidlig barndom til alderdom og død.

I de ni ikke-kursiverede hovedafsnit af *The Waves* taler de seks personer, tre mandlige og tre kvindelige, efter tur. Der er ingen fortællerstemme ud over de seks personer og ingen deskriptive eller narrative passager, knap nok nogen dialog, blot en serie dramatiske monologer markeret af en *speech tag* – »said Bernard«, »said Susan« osv. – , i datid, mens monologerne selv er i nutid.

De seks personer refererer til en syvende person i deres midte, som aldrig taler og aldrig ses undtagen gennem de andres øjne, men som synes at være genstanden for og inspirationskilden til deres forsøg på at formulere et syn på verden. Denne person, som bærer det ridderligt-mytologiske navn Percival,

repræsenterer det fuldkomne sammenfald af krop og sjæl, individ og verden, han er til stede med et lysende nærvær, »både bevidst og dog definitivt objekt for alle de andre bevidstheder i bogen«, han er den, der inspirerer til »poesi som en transaktion mellem indre og ydre verdener. Han er også af nødvendighed stum, eftersom hans fuldstændige tilstedeværelse i sin egen krop er en fylde af selvbevidsthed, som ikke kræver den slags tale, de andre til stadighed udfører: deres kontinuerlige forsøg på [...] brobygning mellem bevidsthed og erfaring« eller oplevelse.¹⁸ Han repræsenterer desuden i kraft af sin gennemførte konventionalitet en ubesværet tilstedeværelse i verden, hvadenten det er børneværelset og skoleklassens lokale kreds eller det større samfunds kodificerede normer og omgangsformer. Med Percivals død midtvejs i romanen fremstår denne centrale og stumme idealfigur som en mandlig Eurydike, hvis tab er forudsætningen for poesien – modelleret efter Virginia Woolfs idealiserede yndlingsbror Thoby, hvis tidlige død synes at kaste en elegisk tone over store dele af hendes forfatterskab, og som hun tænkte på at dedicere *The Waves* til, da hun havde afsluttet det første udkast.¹⁹

De seks personer er, som Virginia Woolf selv sagde (og jeg citerede tidligere), hurtigt skitseret, næsten som karikaturer. De har emblematiske træk, der adskiller dem fra hinanden, men de er ikke stilistisk distinkte. Der er ikke gjort forsøg på at give dem individuelle stemmer eller på at tilnærme deres udsagn til en realistisk talestil eller bevidsthedsstrøm, alle monologer udtales af den samme stilerede stemme. Og skønt de er kontureret som seks forskellige typer af mænd og kvinder, krydser ord, billeder og erindringer ind over de seks personers individuelle grænser, så de forbindes som aspekter af én (eller ligefrem den) menneskelig(e) bevidsthed, eller bliver illustrationer af forbindelsen mellem mennesker – sommetider ude af kontakt med hinanden, på afstand, isolerede og intimiderede af andre, sommetider i berøring, forbundet som dele af det samme fysiske, mentale og historiske univers.

Billeder og vendinger krydser endog grænserne mellem de upersonlige, allegoriske og poetiske *interludes* og de personbårne hovedafsnit, således at romanen som helhed bindes sammen – ikke på nogen enkel måde, skønt bogen som angivet har en skematisk struktur, men som en myriade af små broer mellem individuelle passager, ofte på billedsprogets niveau. Disse mangfoldige forbindelser er for talrige til at give læseren noget let overblik over tekstens helhed, tværtimod tvinges læseren til at dykke ned i det forsøg på at strukturere erfaringer og oplevelser og få mening i tilværelsen, som udfoldes af romanpersonerne og romanen som sådan.

I essayet »The Narrow Bridge of Art« (1927) beskriver Virginia Woolf den moderne sindstilstand, hun ønsker at indfange i sine romaner:

»Bevidstheden er fuld af monstrøse, hybride, uhåndterlige emotioner. At jordens alder er 3.000.000.000 år; at menneskets liv kun varer et sekund; at den menneskelige bevidstheds kapacitet ikke desto mindre er grænseløs; at livet er uendeligt smukt og dog frastødende; at éns medmennesker er bedårende, men afskyelige; at videnskaben og religionen i fællesskab har ødelagt troen; at alle forenende bånd synes brudt, men dog må der findes en vis kontrol – det er i denne atmosfære af tvivl og konflikt skribenter nu må skabe, og digtets fine stof er lige så lidt egnet til at omfatte denne synsvinkel som et rosenblad til at indsvøbe en klippes ru umådelighed«. ²⁰

– en beskrivelse, som er meget tæt på de forestillinger, hun (som allerede citeret) gjorde sig, mens hun skrev *The Waves*: Skønt hun stilede efter den »poetiske fortætning«, ønskede hun ikke poesiens selektion; hun ønskede ikke at udelade, men at »put practically everything in«, og derfor måtte hun skrive prosa.

Det »lyriske udbrud af henrykkelse eller fortvivlelse, som er så intenst, så personligt og så begrænset, er ikke nok«, siger hun i essayet (p. 219), og desuden har »poesien altid været overvejende på skønhedens side« og er aldrig blevet brugt til »the common purposes of life«: »Prosaen har taget alt det beskidte arbejde på sine egne skuldre; har besvaret breve, betalt regninger, skrevet artikler, holdt taler, tjent de forskellige behov hos forretningsmænd, butiksindehavere, sagførere, soldater, bønder« (p. 223).

Men, fortsætter hun i essayet, der var engang en form, der kunne udtrykke en sådan holdning – »en holdning som er fuld af kontrast og kollision«, men på samme tid har »some general shaping power, some conception which lends the whole harmony and force« (p. 219). Denne form er den Elizabethanske periodes poetiske drama. Den forekommer imidlertid Woolf uigenkaldeligt død og »hinsides enhver mulighed for genoplivning« – hvad der sådan set bekræftes, når man ser på f.eks. Audens nogenlunde samtidige forsøg på at genoptage versedramaet.

Eftersom poesien har holdt sig for god til prosaens beskidte arbejde, kan den ikke længere »udtrykke denne disharmoni, denne uoverensstemmelse, denne vrængen, denne kontrast [...] de hurtige, sære følelser som fostres i små adskilte værelser, de brede almene ideer civilisationen belærer om [...] den kan ikke bevæge sig hurtigt nok, enkelt nok, eller bredt nok« – dvs. gøre netop alle de ting, Virginia Woolf ønskede at inkludere i sin roman, og som hun opfatter som karakteristiske for moderniteten og den moderne sindstilstand, hvor »ting der ikke har nogen øjensynlig forbindelse kobles sammen«, og følelser »der plejede at forekomme enkeltvis og adskilte ikke længere gør det. Skønhe-

den er delvis grimhed; fornøjelsen delvis afsky; nydelsen delvis smerte. Følelser som plejede at træde hele ind i bevidstheden bliver nu brudt op på tærskelen« (p. 222).

I sit essay ser Virginia Woolf frem til en ny form for roman skrevet i en »prosa der har mange af poesiens kendetegn«: »Den vil have noget af poesiens henrykkelse eller ophøjethed [the exaltation of poetry], men meget af prosaens almindelighed [the ordinariness of prose]. Den vil være dramatisk, men alligevel ikke et skuespil. Den vil blive læst, ikke opført« (p. 225). En sådan roman, der har poesiens løft og skønhed, men kombineret med prosaens hverdagsagtighed, som er dramatisk, men alligevel ikke et skuespil, og som skal læses frem for at opføres – det er faktisk så god en beskrivelse af *The Waves* som nogen af de kritiske analyser, jeg har læst.

Hvordan disse noget modsætningsfulde elementer fra forskellige genrer nærmere kan kombineres kommer Woolf ind på i det følgende – og jeg skal forsøge at knytte disse nærmere karakteristikker til analysen af *The Waves*.

For det første vil den fremtidige roman adskille sig fra den velkendte romanform ved, at den »will stand further back from life. It will give, as poetry does, the outline rather than the detail«. Denne poetiske distance til livets detaljer til fordel for et klarere »omrids«, en samlende storform, stemmer overens med det stiliserede og skematiske ved *The Waves*: dens opdeling i ni livs-afsnit, seks personer fordelt på tre forskellige typer af hvert køn, dens allegoriske naturskildringer, dens vekslen mellem personernes monologer – alt det der ofte omtales som romanens »abstraktion«, skønt de seks personers tale på ingen måde er abstrakt, men altid forankret i en bestemt krop og lokalitet og derfor fuld af distinkte, detaljerede perceptioner.

»Den vil kun gøre lidt brug af den fantastiske faktuelle registreringsevne [fact-recording power], som er et af fiktionens kendemærker. Den vil fortælle os meget lidt om personernes huse, indkomster, ansættelsesforhold; den vil ikke have meget til fælles med den sociologiske roman og omgivelses-romanen [the novel of environment]«. Det er dette træk ved Woolfs roman og forfatterskab, de socialt og politisk orienterede kritikere bestandig har klaget over, og som er blevet opfattet som »elitært« eller »æsteticisme« – skønt der principielt ikke er nogen entydig forbindelse mellem dette stilistiske valg og graden af socialt eller politisk engagement, mellem detaljeringsgrad og omverdensorientering. Tænk blot på Brechts tilsvarende valg af stiliserede former og figurer eller for den sags skyld på den stiliserede fremstillingsform i Dickens' socialkritiske romaner som f.eks. *Hard Times*, der sigter på at ramme ånden, snarere end den dokumentariske nøjagtighed i skildringen af industrialismen.

»Med disse begrænsninger vil den udtrykke personernes følelser og ideer levende og tæt på, men fra en anderledes vinkel. Den vil ligne poesi ved ikke kun eller hovedsageligt at skildre folks forhold til hinanden og deres indbyrdes aktiviteter, som romanen hidtil har gjort, men vil skildre bevidsthedens forhold til almene forestillinger [the relation of the mind to general ideas] og dens monolog i ensomhed« (p.225), f.eks. forholdet til sådan noget som »roser og nat-tergale, daggry, solnedgang, livet, døden og skæbnen«.

Denne poetiske dimension i romanen optræder i kondenseret form i de foranstillede *interludes*, hvor alle de nævnte elementer indgår. Men den er ligeledes til stede i de ni hovedafsnit, hvor personerne taler ikke blot om deres gøremål og indbyrdes psykologiske relationer, men om den slags filosofiske og »upersonlige« eller almene menneskelige forhold, som Woolf her klassificerer som »poesiens« område. Det er også denne orientering mod eksistentielle, almenmenneskelige grundforhold og perceptioner fremfor sociale kontekster og materielle omstændigheder, der er faldet marxistisk og feministisk orienterede kritikere for brystet som »æsteticisme« eller abstraktion, men reelt blot er et valg af andre eksistens-, konkretions- og beskrivelsesniveauer end de af den realistiske skrivestil foretrukne.

Poetiseringen af romanen træder også frem i den tekstlige overflade: Mellemspillene er kondenserede prosadigte fulde af metaforer, similer, alliteration og assonans og omhyggeligt gennemstruktureret af subtile og komplekse rytmiske mønstre. En stor del af denne poetiske sprogtæthed flyder imidlertid også over i romanens hovedafsnit, så det er umuligt at trække noget klar grænse mellem poesi- og prosa-afsnit i *The Waves*.

Men denne fremtidige roman, fortsætter Virginia Woolf, vil også besidde prosaens frihed, frygtløshed og fleksibilitet: »For prosa er så ydmyg, at den kan færdes overalt; intet sted er for lavt, for smudsigt eller for usselt til at den kan komme ind. [...] Med sin lange klæbrige tunge kan den slikke de mest minutøse faktuelle fragmenter op og stable dem sammen til de mest subtile labyrinter...« (p. 226).

Det er denne form for detaljering, der tjener til at forankre ethvert udsagn i *The Waves* i en bestemt tid, et bestemt rum og en bestemt personlighed. Og den opstablede mængde af detaljerede observationer, sanseperceptioner og skiftende nuancer af stemninger og tanker er medvirkende til at udviske bogens skematiseringer – hvadenten det drejer sig om persongalleriet, tidssekvensen eller inddelingen i hovedafsnit og mellemspill. Det er også denne detaljeringsgrad, der giver de ophøjede temaer den »domestication«, kritikere som Bradbury har klaget over – en domesticering, der ligesom den sociale begrænsning er et bevidst valg fra Virginia Woolfs side, et forsøg på at sætte romanen »i stand til at løfte sig højt op over jorden [...] i sving og cirkler, og

på samme tid forblive i berøring med den menneskelige karakters fornøjelser og idiosynkrasier i dagliglivet« (p. 228).

Virginia Woolf ville jo imidlertid ikke blot integrere poesien i sin roman, men også dramaet, så *The Waves* blev »a play-poem«, et skuespil-digt. Og rent formelt er den dramatiske monolog også bærende i de ni hovedafsnit.

»Kan prosa være dramatisk?« spørger Woolf i »The Narrow Bridge of Art«. Og med »dramatisk« mener hun åbenbart ikke prosaskuespillet eller det poetiske drama (i stil med Audens), og heller ikke stoffets kompression til dialogform, men snarere en stram storform: »the generalizing and simplifying power of a strict and logical imagination«. Hun taler om »bestræbelsen på at generalisere og splitte op« og om at forme blokke frem for at opregne detaljer. Drama-komponenten har for hende tilsyneladende med skrivearbejdets strukturerende karakter at gøre, både med selve det logiske tænke- og analysearbejdet (at generalisere, forenkle og dele op) og med udarbejdelsen af værkets formelle orden og proportioner.

Forsåvidt stemmer denne opfattelse af det dramatiske meget godt overens med Aristoteles' definition og med det klassiske og klassicistiske drama. Aristoteles fremhæver i sin *Poetik* netop det universelle, det ordnede og strukturerede ved dramaet og det rytmiske og musikalske ved sproget, ligesom han lægger vægt på, at tragedien er en fremstilling ikke af mennesker, men af »handling og liv, af lykke og ulykke«, altså nogle mere overordnede kvaliteter snarere end psykologiske detaljer.²¹ En sådan klassisk holdning giver Virginia Woolf også udtryk for, når hun videre taler om, at »Tumult er hæsligt; forvirring er afskyelig; alt i et kunstværk bør være behersket og ordnet«.

På personniveauet mener Woolf, at den tilstræbte generalisering, forenkling og opdeling – som er tydeligt til stede i *Bølgernes* persontegning – vil give romanpersonerne »en dramatisk kraft, som de minutøst skildrede personer i nutidens fiktion tit ofrer til fordel for psykologien« (p. 228). Og hun forudser endvidere, at romanen vil blive i stand til at »dramatisere nogle af de påvirkninger, der spiller så stor en rolle i livet, men indtil videre er undveget romanforfatteren – musikkens kraft, synets stimulus, virkningen på os af træernes form eller farvens spil, de følelser menneskemængder fremkalder hos os, de dunkle rørelser af skræk og had der kommer så irrationelt på bestemte steder eller fra bestemte personer, fornøjelsen ved bevægelse, vinens berusende virkning«.

Det er altså sammen elementer, der tydeligt kan genfindes i *The Waves*, fordelt på de forskellige personers udtalelser eller tankerækker om deres perceptioner og stemningsskift. Og det er let at se disse elementer som en del af det, man kunne betegne som den modernistiske romans fænomenologiske projekt: En art fiktionens grundforskning i interaktionen mellem fænomenverden og

menneskelig bevidsthed, der rigtignok kræver både en analytisk indsats og en formskabende evne til at afbilde denne endnu uformulerede interaktion, der finder sted på et førsprogligt plan, så den træder genkendeligt frem for læseren.

Fremstillingen af dette førverbale interaktionsniveau mellem menneske og verden er for mig at se et særkende ved Virginia Woolfs skrivemåde, og bestræbelsen på at indfange det udgør hendes romaners mimetiske eller realistiske dimension. Derimod er denne skrivemåde langt fra forekommet alle læsere særligt dramatisk; tværtimod er netop skrivemåden i *The Waves* meget ofte blevet anskuet som statisk og udramatisk i sin mangel på begivenheder og *action*. Meget ofte ved man ikke engang, om personernes replikker er at forstå som faktisk tale eller blot som indre monolog. Og selv om de ofte forekommer at have umiddelbar indføling i hinanden, således at de eksempelvis kan deles om genkommende metaforer og forestillings- og erindringsbilleder, synes de kun sjældent at udveksle deres replikker i direkte dialog.

De »påvirkninger«, Woolf taler om at »dramatisere«, er ikke store, spektakulære eller synderligt teatraliske handlinger, men små sanse- eller følelsesmæssige udslag i dagligdagen – måske de grundelementer, der efterhånden kan danne grundlag for eller samle sig til et handlingsmønster, skønt de egentlige handlinger og begivenheder såsom dødsfald, fødsler, giftermål og selvmord oftest finder sted *off stage* og kun indirekte fremgår af teksten.

På det punkt er Virginia Woolfs opfattelse af »det dramatiske« langt fra den klassiske definition af dramaet. Aristoteles siger ganske vist, at det ikke er de psykologiske personer så meget som mere almene livskvaliteter, tragedien skal skildre, men han betoner samtidig, at disse kvaliteter især træder frem gennem handling, og at plottet derfor er dramaets vigtigste element. Og plot og handling i traditionel forstand er tydeligvis, og med overlæg, fraværende i Woolfs romaner.

Det er vel også dette valg af stemmeleje, der har gjort, at Woolfs værker på den ene side har kunnet forekomme en del læsere abstrakte, elitært-æstetiserende og overintellektuelle i deres analytiske, formelt orienterede afsøgning af eksistentielle og perceptionelle grundforhold – og på den anden side har medført, at romanerne af andre læsere er blevet opfattet som utilstrækkeligt formulerede i deres filosofiske interesse, for bundet til det konkrete hverdagsliv til at hæve sig over det banale og huslige kvindeperspektiv.

Faktisk er der i *The Waves* en dramatisk kurve i forløbet, som ikke findes i alle Woolfs romaner, idet bogen følger personernes livsforløb fra tidlig barndom til alderdom og død. Men der er i romanen en uvilje mod at udvikle dette forløb til et psykologisk drama, en bestræbelse på at fastholde de elementære forhold og universelle perspektiver, der giver bogen dens mere statiske eller

poetiske kvalitet, som særligt udhævet i dens *interludes*. Der er en ordnende eller strukturerende impuls, der forvandler kriserne i personernes liv til romanens lange bølger, hvor prosarytmerne stiger til poetisk fortætning. Og det er denne ordnende bestræbelse, Virginia Woolf selv klassificerer som den dramatiske dimension.

Denne statiske, poetisk ophøjede eller næsten klassicistisk skematiserende kvalitet brydes imidlertid stadig af prosaens mylder af detaljer, der til syvende og sidst gør *The Waves* til en roman, koncentreret omkring det, der altid er Woolfs centrale interessefelt: Øjeblikket. Som hun konkluderer i »The Narrow Bridge of Art«, »Hvert øjeblik er centrum og mødested for et uhyre antal perceptioner, som endnu ikke er blevet udtrykt« (p. 229).

Det er for at kunne udtrykke dette øjeblik, Virginia Woolf har brug for at skabe sin egen form på tværs af de traditionelle genreskel. At hun netop har det særlige blik for øjeblikkets betydning, for hvordan de små hverdagslige detaljer væver sig ind i de store eksistentielle og filosofiske grundspørgsmål, og for perceptionens og det førsprogliges betydning for både det sociale samkvem og den individuelle meningsdannelse – det har muligvis noget med hendes erfaringer som kvinde at gøre. Selv om netop dette jo, f.eks. af Auerbach, fremhæves som det karakteristisk modernistiske ved Woolfs romanform, og det samme blik på verden også udmærker de samtidige moderne billedkunstnere, som Woolf er i dialog med i sin egen Bloomsbury-kreds, og som i det hele taget kan siges at være modernismens lokomotiv.

Noter

1. Virginia Woolf: *A Writer's Diary*, 14 June 1927, p. 108, og 18 June 1927, p. 111.
2. *A Writer's Diary*, 7 November 1928, p. 136.
3. *A Writer's Diary*, 28 November 1928, p. 138. Hvor intet andet er angivet, er citaterne oversat af af mig.
4. *A Writer's Diary*, 9 April 1930, p. 154, og 20 August 1930, p. 157.
5. Sandra Gilbert and Susan Gubar: *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* I-III, New Haven 1987-94.
6. Princeton 1980.
7. »Image, Word, and Sign: The Visual Arts as Evidence in Ezra Pound's *Cantos*« oprindeligt trykt i *Critical Inquiry* 12, no. 2, Winter 1986. Genoptrykt i Harold Bloom (red.): *Modern Critical Views: Ezra Pound*, New York 1987, pp. 161-176, hvorfra jeg citerer.
8. *A Room of One's Own*, (AROO), p.67, *Eget værelse*, (EV), p. 84-85. Jeg modificerer Elsa Gress' danske oversættelse, hvor den forekommer mig misvisende.
9. AROO, p. 77-78, EV, p. 97 (oversættelsen modificeret).
10. AROO, p. 91, EV, p. 114.
11. AROO, p. 92, EV, p. 115.

12. AROO, p. 79, EV, p. 99.
13. AROO, p. 79, EV, p. 99.
14. Det er et synspunkt, jeg har argumenteret nærmere for i mine afsnit om Virginia Woolf i *Pamelas døtre*, Kbh. 1985, og som også udfoldes i introduktionen til Toril Mois *Sexual/Textual Politics*, London 1985.
15. Malcolm Bradbury: »The Novel in the 1920's« in Bernard Bergonzi (red.): *The Twentieth Century. The Sphere History of Literature in the English Language*, vol. 7, 1970, p. 201.
16. Showalters behandling af Woolf kritiseres bla. i min *Pamelas døtre* og i optakten til Toril Mois *Textual/Sexual Politics*.
17. Jeg citerer fra den nyeste Penguin-udgave af *The Waves* fra 1992 respektive den danske udgave af *Bølgerne* oversat af Anne Marie Bjerg, udgivet af Munksgaard/Rosinante i 1994, hvori passagen lyder: »som om en kvinde, der hvilede bag horisonten, i sin arm havde løftet en lampe« (p. 7).
18. Jeg citerer fra Frank D. McConnells artikel »«Death Among the Apple Trees»: *The Waves and the World of Things*«, in Claire Sprague (red.): *Virginia Woolf. A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs 1971, p. 122.
19. Romanens lange tilblivelsesproces kan følges gennem de to manuskriptudkast i *The Waves: The Two Holograph Drafts*, transcribed and edited by J. W. Graham, London 1976, samt i Virginia Woolfs dagbogsoptegnelser.
20. »The Narrow Bridge of Art«, in *Collected Essays*, Vol. 2, London 1972, p. 219. Alle øvrige sidehenvisninger er til denne udgave af essayet.
21. Jeg citerer fra den udgave af Aristoteles' Poetik, jeg har for hånden: Aristotle, Horace, Longinus: *Classical Literary Criticism*, Penguin Classics, 1965, p. 39.