

Ida Klitgård

På afgrundens rand vokser en blomst

Det små og det store i Virginia Woolfs *The Waves*

Er det detaljen eller den store helhed i en litterær tekst, der kan være en sublim oplevelse? Og i så fald hvordan? Er det del eller helhed i sig selv, der er sublim, eller er det de indtryk, de efterlader hos læseren, der når sublimæstetiske dimensioner? Umiddelbart trivielle spørgsmål relateret til den traditionelle hermeneutiske cirkel, men ikke desto mindre nærmest uløselige gåder i læsningen af en modernistisk tekst, hvis største force er et næsten uigennemsigtigt netværk af små sirligt knyttede knuder.

Som teoretisk ramme for en nærlæsning af uddrag fra Virginia Woolfs modernistiske roman *The Waves* (1931) vil jeg gerne tilbage til den romantiske æstetikfilosofiske diskussion om det skønne og det sublime hos Edmund Burke i *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) og Kants *Kritik der Urteilkraft* (1790). Jeg har desværre ikke fundet nogen påviselig indflydelse fra Burke og Kant på Virginia Woolf, men vil i stedet bruge deres teorier som indbegrebet af den romantiske æstetiske tradition, der på forskellig vis prægede modernismens drøm om at »make it new«.

Burke og det små

Burkes ideer om det sublime og det skønne opstår på baggrund af en empirisk undersøgelse af, hvorledes særlige omverdensfænomener fremkalder én af de to grundlæggende følelsesreaktioner i mennesket, nemlig »pleasure« og »pain«. Alle de fænomener, der vækker angst og smerte, men også en vis fryd er sublime, og alle de kilder, der vækker ømhed og hengivenhed er skønne.

Det sublime bygger primært på følelsen af en overvældende, uimodståelig og dermed frygtindgydende forundring. Det sublime udspringer tillige af oplevelsen af terror, obskuritet, kraft og styrke, soliditet, tomhed, mørke, ensomhed, tavshed, uendelighed, storhed og pragt. Disse oplevelser opstår ved

sansninger af naturobjekter som for eksempel det mægtige ocean, bjerge, heste, torden, lynnedslag, storme, etc. Disse fænomeners fællesnævner er en form for grænseløshed og uendelighed. Men Burkes bevismateriale bygger rent faktisk på retorisk spidsfindighed, idet der ikke henvises til enkle lister med rene objekter som kilder til bestemte følelser. Til hvert nævnte objekt knytter Burke en lille historie, en lille forestilling om objektet som årsag til den sublime oplevelse. For eksempel nævnes hesten som eksempel på kraft og styrke, når den beskrives som en slags Miltonske dommedagshest klædt i tordnende fyrighed og pragt, og ikke som en sølle arbejdshest.¹ Er Burkes empiriske materiale i virkeligheden en gang subjektivistiske forestillinger, der udmunder i en til tider – skal vi sige – selvhøjtidelig ophøjet diskurs?

Et andet problem, jeg vil beskæftige mig med, er paradokset om, at det umådeligt store naturligvis er sublimt, men således er også det uendeligt små, hvilket tydeligst kommer til syne i dyrelivets utallige delelige organismer. Vores fatteevne kan simpelthen ikke følge med.² Dette paradoks om det store i det små forlades hastigt igen af Burke, hvilket naturligvis pirrer min nysgerrighed efter at undersøge, om det egentlig ikke er her, der bør bores lidt mere. Denne problematik betragter jeg som udgangspunktet for overhovedet at tale om detaljen som noget sublimt.

Inspireret af Burkes sproglige dilemma i *fremstillingen* af det sublime vil jeg i denne artikel inddrage et citat fra *The Waves* med henblik på en nærmere indkredsning af det rent *tekstuel* sublime i en modernistisk tekst. I en dydeborende læsning af Woolfs prosa kan de sproglige detaljer, det små, der medvirker til tekstens akkumulerende mangetydighed, ofte forårsage sublime sansoplevelser hos læseren, en oplevelse af dette »je ne sais quoi«, som ikke kan oversættes til ord. Hovedproblematikken i analysen er dermed detaljen som en i første omgang ubetydelig lille del af helheden, men samtidig en sublim oplevelse i sig selv, idet den ansporer til en med Burkes ord »infinite divisibility of matter« i læseoplevelsen. Altså detaljen som *både* tekstanalytisk objekt og grænse, som paradoksalt nok samtidig *også* er grænseløs.

Bevinget tidslighed

The Waves eksperimenterer med sproget, sanseapparatet og det æstetiske udtryk. Bogen er bygget op om seks personers livsforløb fra barndom til alderdom. De hedder Bernard, Neville, Louis, Rhoda, Jinny og Susan. Romanen består af ni kapitler med personernes tanker og følelser udelukkende fremstillet i »soliloquies« – dramatiske enetaler, som igen afbrydes af tilsvarende ni såkaldte interludier skrevet i kursiv, der på lyrisk vis beskriver en hel dags

vekslende sublime naturscenerier ved havet samt en blomstrende skønhed i en engelsk have. Romanen er en leg med de litterære genres muligheder, idet den kombinerer prosa, lyrik og drama i én *skøn*, eller skal vi sige *sublim* sammenblanding.

Bortset fra de utallige beskrivelser af og symbolreferencer til havet, heste, bjerge, skygger og mørke giver de poetologiske udsagn fra flere af personerne til tider udtryk for en sublimæstetik. I forbindelse med et museumsbesøg siger Bernard for eksempel: »Painters live lives of methodological absorption, adding stroke to stroke. They are not like poets – scapegoats; they are not chained to the rock. Hence the silence, the sublimity.«³ Poesien og ordene er altid lænket til en bestemt reference, det er billedkunsten ikke. Den er fri til at skabe sit eget sprog, sit eget rum, der dermed er tavst og sublimt. Som den franske fænomenolog Maurice Merleau-Ponty siger:

»maleren når os gennem [farvernes] og linjernes tavse verden, [...] han henvender sig til en uformuleret dechiffrieringsevne i os, som vi netop først behersker, når vi har udøvet den i blinde, efter altså at have fundet billedet godt. Skribenten derimod tager plads blandt allerede forarbejdede tegn, i en allerede talende verden, og kræver af os kun en evne til at reorganisere vore betydningselementer efter anvisning fra de tegn, han forelægger os.«⁴

Med disse ord in mente vil jeg nu fremdrage et eksempel på en detalje i *The Waves*, der ligesom Roland Barthes' »punctum« længe har irriteret mig, forstyrrer min ellers sunde fornuft i helhedslæsningen, i »studium«. Til et større afstenselskab siger en af personerne, Jinny, til sig selv:

»Just behind my shoulder-blades some dry thing, wide-eyed, gently closes, gradually lulls itself to sleep. This is rapture, this is relief« (TW, p. 84⁵).

Et par ting forekommer mig at være temmelig uforståelige her. Hvad er denne tørre ting, der med opspilede øjne afstedkommer ekstatiske fryd for dernæst at lukke sig i lettelse? Og hvad er der egentlig med de skulderblade? Hvad er symbolikken i punktet lige netop dér? Dette citat er for mig i høj grad årsag til sublim forundring og mystificering. Indtil videre er der kun en enkelt symbolopslagsbog, som giver et svar: en mytologisk forklaring på skulderbladene som et punkt, der kan konsulteres i forsøget på at opnå viden om det ukendte og fremtiden.⁶ Skulderbladene indeholder altså den traditionelle krystalkugles egenskaber.

Da vi ikke kan vide, om Woolf har haft kendskab til denne overlevering, må vi også se på symbolikken i romanens eget univers, idet bogens symboler og motiver optræder igen og igen med forskellige nuancer og forskellig betoning hos de forskellige personer. En opsamling af samtlige referencer med skulderblade og skuldre gav følgende resultater: I starten af bogen beskriver Louis Rhoda således: »Her shoulder-blades meet across her back like the wings of a small butterfly« (TW, pp. 15-16⁷). Og Rhoda siger selv noget senere: »Yes, between your shoulders, over your heads, to a landscape, [...] to a hollow where the many-backed steep hills come down like birds' wings folded.« Og lidt senere »Always I see the grove over your heads, between your shoulders, or from a window when I have crossed the room at a party and stand looking down into the street« (TW, p. 113-114⁸).

Rhoda genser barndomslunden, den lille skov hvor børnene legede, ovenover hovedet på de andre personer, ja mellem skuldrene på dem, men hvorfor mellem skuldrene? Måske netop fordi det er et sted, hvor man ikke blot kan se ind i fremtiden, men også ind i fortiden; »a hollow« har her to betydninger: som en bjergomkranset dal i barndomserindringen og som en hulning i ryggen; »many-backed steep hills« spiller ligeledes på dobbeltbetydningen mellem bjergrygge og menneskerygge, mellem et sublimt natursceneri og menneskekroppen. Endvidere er der parallellitet mellem Rhodas egen ryg, der ifølge Louis' beskrivelse ligner en lille sommerfugls foldede vinger, og bjergryggene i det senere citat, der anskues som »birds' wings folded«. Her er skulderbladene altså et udtryk for ro, stilstand og pause fra fugles og sommerfugles ellers så urolige vingeslag. Punktet mellem skulderbladene giver hermed visioner om en sammensmeltning af natur, menneske og dyreliv.

Rhodas rolle som sandsigerske består derfor ikke af at se ind i fremtiden i menneskets hånd, men af at skue tilbage til fortiden i menneskets ryg. Den subjektive tidsopfattelse er indlejret og inkarneret i kroppen som konstellation mellem natur og fugleliv.

Lad os nu bruge denne tolkning i analysen af det oprindelige problematiske citat om Jinny: »Just behind my shoulder-blades some dry thing, wide-eyed, gently closes, gradually lulls itself to sleep. This is rapture, this is relief«. Citatet tvinger nærmest læseren til at tegne et billede af et sæt skulderblade og noget tørt med store forbavsede øjne placeret midt imellem. Det er næsten umuligt. Et ansigt er nemt nok at sætte ind på ryggen, men tørheden kan vel næppe sanses direkte, kun fornemmes gennem videre visuel forarbejdning af dette væsen med de store øjne. Man ser straks en udtørret, smuldrende overflade, man får en fornemmelse af manglende fugtighed, manglende saft og kraft. Der er altså her ikke tale om fugle eller sommerfugle, bjerge eller skove, men om noget menneskeligt i punktet på ryggen. Det, de tre citater har til fæl-

les, er roen, afslappetheden, lettelsen. Her kommer roen og søvnen efter »rapture«, dvs. begejstring, ekstase.

Der er ingen bemærkelsesværdige tidsopfattelser i citatet, der er intet sand-sigermotiv, men en videre abstraktion af tørheden kan bringe os på sporet af sommerfuglen igen. Den tørre ting, der lukker sig og luller sig i søvn, refererer til puppestadiet, hvor larven venter på at kunne udfolde sig til en stor smuk sommerfugl. De store øjne symboliserer larvens umodne naivitet (»wide-eyed« kan på engelsk også betyde naiv). Da disse opspilede øjne fungerer som personificering af larven, bliver den hermed et billede på selve menneskets barndom, en barndom fuld af vild begejstring og spontan betagelse. Puppe-stadiet, der måske henviser til voksenlivet, er karakteriseret ved søvn og befrielse, en dødslignende dvaleform inden opvågningen til det store vingesus – til et liv i det hinsides?

Virginia Woolf har taget en i litteraturen traditionelt uudforsket legemsdel og givet den sublime dybder. Skulderbladene indeholder en verden af forskellige tidsplaner. Det er et mytologisk spådomsredskab, der peger *tilbage* på den direkte barndomserindring og endnu længere tilbage til menneskets oprindelige enhed med naturen og dyrelivet. De kan også lukke sig i, sove og oplukkes igen som led i en fremtidig metamorfose. Skulderbladene som først afgrænset objekt for en detailanalyse kan faktisk tolkes som udtryk for noget grænseløst og uendeligt, som en mystisk sublim vision om et liv både før og efter bevidsthedens tilstedeværelse.

Når vi læser litteratur, må vi som Merleau-Ponty sagde om den litterære oplevelse »reorganisere vores betydningselementer efter anvisning fra de tegn, [skribenten] forelægger os.« Da dette enkle fortolkningsgreb ikke slår til i Woolfs tilfælde, kan vi tale om citatet som sublimt. Citatet tilhører faktisk ikke ene og alene sprogets verden, det er ikke bundet til en bestemt reference, »not chained to the rock«, som Bernard udtrykte det om sin mistro til lyrikken modsat billedkunsten.

Vores percipering af det ikke umiddelbart refererbare, en knastør ting der gør store øjne mellem et par skulderblade, ender nemt i en surrealistisk vision, et billede, som males af læserens forestillingsevne, »adding stroke to stroke«. Detaljen er et udtryk for noget ikke formulerbart, en form for kunstens tavs-hed, en oplevelse af dette »je ne sais quoi.« Kun ved videre granskning af bil-ledets forskelligartede gentagelser i romanen kan vi følge stoffets uendelige delelighed, der jo for Burke kendetegner det store i det små. Ligesom Burkes observationer af dyrelivet helt ned i dets mikroskopiske bestanddele kan også vores tekstanalyse forstørre det enkelte detailbillede, så det får mere dybde, så det afdækker flere selvstændige tekstorganismer og viser os det uendeligt store spillevende mønster.

I sammenligningen mellem litteratur og billedkunst siger Merleau-Ponty: »Også romanens mening er kun tilgængelig som en *koherent deformation* af det synlige«. ⁹ I Virginia Woolfs *The Waves* er den valgte detalje sublim, idet den er konstrueret som en *koherent deformation af det synlige*. Vi undres dybt og inderligt, så det grænser til det irriterende. Detaljen overskrider det skrevne ords konventionelle grænser og flirter i stedet med billedkunstens tavse former. Denne sammenblanding af kunstarter i romanen resulterer i en receptionsproces, hvor læserens aktive *maleriske meddigtning* for mig klart at se er en sublimæstetisk oplevelse. Virginia Woolf skaber *tavshed* i detaljens sproglige reference og *usynlighed* i dens ufuldendte form. Som Bernard siger om kunstmalerens metodiske fordybelse: »Hence the silence, the sublimity«.

Sætter vi billedet under den videnskabelige tekstanalyses mikroskop, fremtræder detaljen dermed nærmest som et trykt avisbillede, dvs. bestående af et uendeligt antal mindre prikker, der hver især kan forstørres videre. Som med Georg Brandes' ord »det uendeligt store« i »det uendeligt små«. ¹⁰

Kant og det store

Lad os nu forsøge at vende det hele på hovedet. Finde noget uendeligt småt i noget uendeligt stort. Er det overhovedet muligt i en litterær læsning at nå ned til en slags tingenes grundstof uden at se det i relation til helheden? Uden at forstørre op og fortolke videre. Uden at danne mønster? Lad os vende blikket bort fra detaljen, sætte mikroskopet på hylden og tage det gamle støvede teleskop frem fra loftet. Lad os bjergtages af romanens uendelige univers. Lad os formindske det store.

Med Kants bidrag til oplysningstidens sublimæstetiske diskussion i *Kritik der Urteilkraft* (1790) forlader vi den noget omstændelige empiriske undersøgelse af fænomenernes indtryk på bevidstheden og kaster os ind i en transcendentalfilosofisk centrifuge. Den æstetiske dømmekraft er en *a priori* tilstand, og derved holdes tingenes faste form adskilt fra en bagvedliggende i altet cirkulerende oversanselighed. Der skelnes mellem fænomen og noumenon: mellem tingene, de umiddelbare objekter for perceptionen, og en anden slags objekter, nemlig objekter for den intellektuelle intuition, vel at mærke uden de direkte perciperbare objekters attributter.

Kant opdeler det sublime i det *matematisk sublime* og det *dynamisk sublime*. ¹¹ Det matematisk sublime (inspireret af matematikkens uendelige beregninger) er ideen om det kvantitativt absolut store; og det dynamisk sublime peger på er en umådelig kraft eller magt, der gør os målløse, ja magtesløse i konfrontationen med det, som for eksempel over for Gud. Af pladsmæssige

hensyn vil jeg her kun beskæftige mig med det matematisk sublime. Kant siger om det absolut store:

»Når vi konfronteres med det sublime i naturen, føler sindet sig *oprevet*, mens det i en æstetisk bedømmelse af det skønne i naturen føler sig hen-sat til en *rolig* kontemplation. Denne oprevethed (og da især starten af den) kan sammenlignes med en svingning, altså et hastigt skift mellem frastødning og tiltrækning til det ene og samme objekt. Hvis en ting overskrider forestillingsevnen (og forestillingsevnen drives mod sådanne overskridelser i dens opfattelse af den i intuitionen), så er denne ting en afgrund, kunne man næsten kalde det, som forestillingsevnen frygter at fortæbe sig i.«¹²

Det matematisk sublime øjeblik er som en hastigt vekslende centrifugal- og centripetalkraft, hvor forestillingsevnen bevæger sig ud på stier, den ikke før har betrådt. Det absolut store er *ideen* om det grænseløse, uendeligheden, som ikke kan opfattes rationelt, men kun intuitivt. En grænseløshed der forbliver skræmmende og dunkel, idet den ikke har et umiddelbart formål, vi kan relatere til. Det billede, Kant bruger om sådanne erfaringsmæssigt ubetrådte stier, er *afgrunden*. Vi tiltrækkes af det hemmelige, det pirrende ukendte, men samtidig frastødes vi på grund af vores bange anelser, vores indgroede frygt for det mareridt, der måtte gemme sig der.

Altet eller intet

I *The Waves* er det gennemgående stilistiske træk gentagelserne. Gentagelser af billeder, motiver, tanker, følelser som enten er identiske eller gentagelser med variation, det vil sige gerne som en slags mystiske besværgelser med en næsten meditativt tiltagende intensitet. For eksempel accelererer Rhodas fornemmelse for fortidens fremmedhed, idet hun i toget er på vej væk fra den kostskole, hun afskyr så inderligt. Først siger hun: »Silence will close behind us«, lidt senere »I can see silence already closing« og endelig til sidst »silence closes over our transient passage« (*TW*, p. 51¹³). Denne teknik udnytter Woolf som en sammenkædning de seks personer imellem, idet de utallige dybsindigheder om livet, døden, kunsten etc. spirer og flourer hos snart den ene og snart den anden, umiddelbart uafhængigt af hinanden.

Titlen på romanen lægger naturligvis op til en dyrkelse af havets symbolik. Én af konnotationerne er da også som hos Kant afgrunden, *abyssos*, eller *le gouffre*, som Baudelaire yndede at beskæftige sig med. Tager man en serie

sentenser om afgrunden, ser man, at de udvikler sig som hos Rhoda. Vi går fra »abysses of space« til »abysses of infinite space« og »abysses of time« til det mere dramatiske »whirling abysses of infinite space«, et sublimat af både tidens og rummets afgrund forenet i én stor hvirvelvind eller frådende oprørte havdybder, for nu at blive i bogens univers. Når vi sætter det tekstanalytiske teleskop for øjet, må vi inddrage helheden, det vil sige konteksten, for at få det fulde stjernebillede til at vise sig gennem linsen. Derfor vil jeg studere de omkringliggende billeder, trække linjer og abstrahere. Det følgende er en række citater, der omkranser og perspektiverer afgrundsmotivet i førnævnte fragmenter.

Senere i de seks personers liv mødes de igen på en restaurant efter flere års adskillelse. Nogle af tankerne før og under mødet forløber således:

»Drop upon drop, said Bernard, silence falls. It forms on the roof of the mind and falls into pools beneath. For ever alone, alone, alone – hear silence fall and sweep its rings to the farthest edges. Gorged and replete, solid with middle-aged content, I, whom loneliness destroys, let silence fall, drop by drop.

[...]

I reflect now that the earth is only a pebble flicked off accidentally from the face of the sun and that there is no life anywhere in the abysses of space.

[...]

But listen, said Louis, to the world moving through abysses of infinite space. It roars; [...] Our separate drops are dissolved; we are extinct, lost in the abysses of time, in the darkness.

[...]

how short a time silence lasts.

[...]

They are saying to themselves, said Louis, »It is time. I am still vigorous«, they are saying, »My face shall be cut against this black of infinite space«. [...] And going with them, Rhoda, swept into their current, we shall perhaps drop a little behind.

[...]

whirling abysses of infinite space [...] And we ourselves, walking six abreast, what do we oppose, with this random flicker of light in us that we call brain and feeling, how can we battle against this flood; what has permanence? Our lives too stream away, down the unlighted avenues, past the strip of time, unidentified.« (TW, pp. 187-89¹⁴)

Bernards tidligere så idealistiske idé om den sublime tavshed i maleriet finder sin melankolske genklang i den nu midaldrende mands status quo over sit livs eksistensberettigelse. I første citat fra ovenstående liste er tavsheden formet som vedvarende dråbers ubønhørlige dryppen, som regnens slag på sindets tag. Tavshedens dråber pisker med ensomhed, danner pytter, hvis krusninger skyller ud over horisonten (»the farthest edges«). I dette tavshedens uudgrundelige vand lader Bernard sig opløse, træt og mæt af dage. Han rider på krusningerne mod afgrunden, ud over verdens kant.

I andet citat har Bernard en vision om denne verden som blot en ubetydelig flig af solen, og om at universet ikke rummer andet liv i dets umådelig vidder (»abysses of space«). I tredje passage overtager Louis denne tanke og ser for sig verden flyde forbi i rummet (»infinite space«) i et brus (»it roars«). Hver enkelt person, hver enkelt dråbe i dette uendelige lufthav, opløses og forsvinder, fortabt i tidslighedens mørke afgrund.

For Rhoda i fjerde citat er tavsheden kun kortvarig. Som en lille dråbes hastige styrt mod vandpytten. Som Bernards regnfulde ensomheds piskeslag. Dette paradoks af nuet i uendeligheden udvikles i femte og sidste citat, hvor alting nu er blevet til »whirling abysses of infinite space«, en væren hvor vandets hidsige strøm smelter sammen med universets fastfrosne uendelighed. Som lysglimt (jvnf. andet citat med verden som flig af solen) eller måske som stjerner tændes og slukkes hvert enkelt menneske (»this random flicker of light«) på nattehimlen for dernæst at flyde som det ensartede vand (»unidentified«) ned ad mørklagte kanaler, ubetrådte stier, mod afgrunden.

Der kunne sikkert tærskes mere langhalm på de arketyperiske og dog alligevel enestående forbindelser mellem menneskets tid og rum som en evig strøm, stjerner på himlen, dråber i havet etc. Den modernistiske topos om altings strømmen, i særdeleshed inspireret af Henri Bergson, har her fået nærmest mytiske og i hvert fald mystiske dimensioner. Men kan vi overhovedet bekæmpe Altets glubske gab? spørger Bernard i det sidste citat. Her følger endnu en samling citater, der leder frem mod en slags forløsende vision umiddelbart efter de seks venners genforeningsmiddag:

»While we advance down this avenue, said Louis, I leaning slightly upon Jinny, Bernard arm-in-arm with Neville, and Susan with her hand in mine, it is difficult not to weep, calling ourselves little children, praying that God may keep us safe while we sleep. It is sweet to sing together, clasping hands, afraid of the dark, while Miss Curry plays the harmonium.

[...]

The iron gates have rolled back, said Jinny. Time's fangs have ceased their devouring. We have triumphed over the abysses of space.

■[...]

The still mood, the disembodied mood is on us, said Rhoda, and we enjoy this momentary alleviation (it is not often that one has no anxiety) when the walls of the mind become transparent.

[...]

The flower, said Bernard, the red carnation that stood in the vase on the table of the restaurant when we dined together with Percival, is become a six-sided flower; made of six lives.

[...]

A mysterious illumination, said Louis, visible against those yew trees.

[...]

Built up with much pain, many strokes, said Jinny.

[...]

Marriage, death, travel, friendship, said Bernard, town and country; children and all that; a many-sided substance cut out of this dark; a many-faceted flower. Let us stop for a moment; let us behold what we have made. Let it blaze against those yew trees. One life. There. It is over. Gone out.« (TW, pp. 190-91¹⁵)

Idet de i det første citat lader sig rive med på den ubetrådte sti, den afgrundsbestemte flod, føler personerne tæt kropslig kontakt. Den fysiske kontakt symboliserer den fælles fortidslige samhörighed og får dem til at føle sig som små mørkerædte børn igen. Samhörigheden vokser sig dog tæt, som en beskyttende tjørnehæk mod alt det fremmede. Denne fællesskabsfølelse får tidens tand (»Time's fangs«) til at indstille sit glubske måltid i det andet citat. Personerne føler dermed, de har sejret over uhyret, den uendelige afgrund.

Der indtræder et tavst og roligt nu (»The still mood«), som indgyder de seks en fuldstændig legemløs og dermed vægtløs stemning, der lindrer smerten. En stemning, hvor personer kan se ind i hinanden via nu helt gennemsigtige »walls of the mind«. En mystisk vision dannes i personernes bevidsthed i resten af citaterne. Den tætte tjørnebusk skyder en enkelt blomst, »a six-sided flower«, der som et kunstværk er skabt af megen smerte og mange »strokes«, der både kan betyde slag, kærtegn og penselstrøg (sjette citat.) Blomsten, der udspringer af seks helt almindelige menneskeliv, er som en »mysterious illumination«, en strålende formation på universets evige nattehimmel (»cut out of this dark«), der samtidig transcenderer naturen (»visible against those yew trees« og »blaze against those yew trees«).

Som en slags stjernekyggere lægger de seks venner hovederne tilbage og betragter deres skaberværk, deres liv (»let us behold what we have made«). Tiden står stille, og stjerneblomsten flammer op i et uendeligt nu for derefter at slukkes til sidst (»There. It is over. Gone out.«) Der er kun afgrunden tilbage.

Romanens personer har gennem det fælles teleskop formindsket det store, selve livets mening som kontrast mod det uundgåelige mørke dyb for enden af vejen. Som et kunstværk opstår der i den både kropslige og sjælelige nærhed et lysende billede på livets kompleksitet på sort baggrund. Den alt for ordinære røde nellike på restaurantbordet symboliserer et ganske almindeligt liv med fødsler, ægteskab, død etc., men den udvikler sig til en mystisk konstellation mellem det skønne (blomsten) og det sublime (stjernen); mellem jorden (blomsten) og universet (stjernen). Her kan trækkes en parallel til Merleau-Pontys kommentar om Cézannes ideal i gengivelsen af objekter, det såkaldte »udelelige Alt«:

»Det oplevede [...] byder sig umiddelbart frem som det centrum, det stråler ud fra. Vi ser dybden, fløjlsblødheden, tingenes blødhed, deres hårdhed. Cézanne gik så vidt som til at sige: deres lugt. Hvis kunstværket vil udtrykke verden, må arrangementet af farverne rumme i sig det udelelige Alt; ellers vil hans maleri blive en hentydning til tingene og gengiver dem ikke i den ubetvingelige enhed, med den tilstedeværelse, den uovervindelige fylde, som for os alle er definitionen af det virkelige. [...] At udtrykke det som *eksisterer* er en endeløs opgave.«¹⁶

I Woolfs tilfælde er der i de valgte passager ikke tale om farvnuancer i traditionel forstand. Ikke desto mindre fungerer den dynamiske symbolik som et spektrum af over- og underbetoninger, med »many strokes«.

Kunsten i kritikken

Som da Burke knyttede små fantastiske historier til sine sublime objekter for overhovedet at kunne tale om dem som sublime, må vi i perceptionen og bedømmelsen af naturen og kunsten bruge vores forestillingsevne til at danne billeder af fænomenet, digte videre. Kant siger:

»når vi skal bedømme synet af havet, må det ikke udspringe af, hvad vi *tænker* om det, tanker præget af vores indprentede viden om det (men som ikke optræder i den umiddelbare intuition). Med andre ord, ikke

som en mægtig verden befolket med vanddyr, eller som et stort basin der forsyner luften med det vand, der bliver til skyer til gavn for jorden, eller endelig heller ikke som et element, der skiller verdensdelene fra hinanden og dog alligevel muliggør den bedste kommunikation mellem dem; for alle sådanne bedømmelser er teleologiske. Vi må snarere betragte havet som digteren, udelukkende på baggrund af hvad øjet ser. For eksempel, hvis vi ser det, mens det er roligt, må vi se det som et blankt vandspejl, kun indrammet af himlen; eller, hvis det er frådende, må vi se det som en afgrund, der truer med at opsluge alting – og alligevel vil det være sublimt.«¹⁷

I Virginia Woolfs *The Waves* er disse poetiske visioner ikke kun et spørgsmål om at finde de rigtige ord at jonglere med. Den tætte relation til maleriets teknik, former og udtryk gør billedet af det sublime, både i detaljen og i Altet, særdeles rigt på perspektiviske dybder, som selve *the abyss*. Som Bernard siger, »Hence the silence, the sublimity«. En læsning af romanens univers åbenbarer, hvad Burke kaldte »the infinite divisibility of matter«. Den traditionelle hermeneutiske cirkel bliver, som over for selve det sublime, en kontinuerlig tiltrækning og frastødning af detaljer og mønstre. Kant indrømmer, at det er underordnet, om man benytter mikroskop eller teleskop i indkredsningen af det sublime. Begge former for analyser er i bund og grund den samme proces.¹⁸

Som en forlænget teoretisk arm på denne litterære afkodningsproblematik vil jeg henvise til den amerikanske kritiker Thomas Weiskels monumentale hovedværk om den dybere psykologiske, semiotiske og filosofiske struktur under begrebet det sublime i romantikken: *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* fra 1976. Bogens omfattende ideer om kontrasten mellem Kants negative sublimitet og Wordsworths positive sublimitet vil være for omfattende at komme ind på i denne artikel. Uden dog at bevæge mig videre ind på en sammenligning mellem romantikken og modernismen vil jeg i stedet rette opmærksomheden mod Weiskels definition af det romantiske sublime øjeblik og de sproglige processer, der knytter sig til opfattelsen eller læsningen af disse. Hans begreber i den forbindelse falder overraskende i hak med min analyse af detaljen og mønstret i Woolfs roman.

Det sublime øjeblik deles op i tre faser: 1) subjektet er i en slags automatiseret, vanemæssig og ubevidst harmoni med objektet for perceptionen. 2) Den vanemæssige relation bryder sammen i en pludselig overraskelse, hvilket leder til en forvirring om forholdet mellem det indre og det ydre, om hvorvidt det er bevidstheden eller objektet, der pludselig fremtræder på overvældende vis: »Så snart objektet fremtræder som alt for omfattende for fatteevnen, mister

bevidstheden sin evne til at gengive objektet effektivt og må derfor finde sit nye objekt ved at vende sig ind i sig selv«. ¹⁹ 3) Bevidstheden finder en balance mellem det ydre og det indre ved at skabe en ny relation mellem sig selv og objektet, således at ubestemmeligheden fra fase to kommer til at symbolisere bevidsthedens relation til en transcendent orden – en såkaldt metafunktion (p. 24).

Weiskel fortsætter nu med at karakterisere bevidsthedens intuition om transcendens, altså fase 3, som én af to modsatrettede bevægelser mod enten højde eller dybde, to bevægelser der dog knytter sig til den samme vertikale dimension. I romantikken var højde den foretrukne, den idealistiske transcendens som hos Kant, mens i vore dage, påstår Weiskel, er det dybden, der er lokus for transcendent værdier som f.eks. religiøsitet. Dette kan forklares fænomenologisk, idet den sublime dybde repræsenterer en negation, en bortfalden af det, der ikke kan fastholdes, perciperes eller fattes. Det typiske billede på denne dybde er afgrunden, men idet den transcendent oplevelse bliver specifik, ændres billedet til et symbol, hvor højde pludselig overtager rollen som vurderende perspektiv.

Herefter vender Weiskel tilbage til fase 2 og foreslår, at den indtil videre vanemæssige strøm af perceptioner afbrydes af en slags overflod [excess] i enten a) signifianten eller b) signifiéen, som vil blive behandlet i det følgende (pp. 26-27):

A) I første tilfælde med signifianten får vi indtrykket af, at perceptionen kan blive ved i en uendelig massiv ubestemmelighed, der sammensmelter alle kontraster og distinktioner i en perceptuel strøm, f.eks. via gentagelsen i arkitektur, musik og poesi. Denne fornemmelse afbildes oftest i romantisk og modernistisk poesi gennem en ubestemmelig, meningsløs horisontalitet som i f.eks. ødemarkebilledet. Her kommer vi aldrig videre fra det sublime øjebliks fase 2 til den endelige resolution i fase 3. Vi står faktisk stille på uendelighedens flader og afventer forgæves en form for aha-transcendens.

Denne afkodningsproces finder sin lige i vores læsning af det absolut store i Woolfs roman. Kant kaldte det matematisk sublime, det grænseløst store, paradoksalt nok i modsætning til Weiskels ødemarke, for en afgrund, sindet var angst for at fortabe sig i. I henhold til Kant fandt jeg passager med afgrunds-motivet i *The Waves* i forsøget på at lokalisere en både tematisk og tekstuel tendens til mønstredannelse hos Woolf. Motivet med »abysses of space« kobler dybdedimensionen i afgrunden med højden på nattehimmels uendelige Alt i form af en uidentificeret sammenflydning af stjerner, igen afspejlet i det strømmende ensartede vand. Vi så det sublime øjeblik hos romanens personer som en bevægelse mod afgrunden, og som leder dem mod en mystisk legemløs og vægtløs tilstand, hvor en blomst skyder i vejret, igen en højdedimen-

sion, som et ophøjet kunstværk, en illumination, over personernes liv på jorden. Der er dermed blevet trukket en forbindelse mellem jorden og universet, mellem dybden og højden. Idet den sublime dybdeoplevelse blev specifik, et billede på personernes liv, antog den symbolsk form som en blomst højt hævet over afgrunden. Woolf lader således tilsyneladende sine personer gennemgå alle tre faser i det sublime øjeblik, men hvis vi erindrer hvorledes stjerneblomsten flammer op i et uendeligt nu for dernæst at slukkes, kan vi måske tolke den specifikke transcendens som blot et kig op/ned på fase 3, idet personerne for altid vil stagnere i fase 2's grænseløse ubestemmelighed. En form for eksistentiel negation. Der er således ikke tale om en ørkesløs vandring i en horisontal ødemark, som Weiskel formulerer det, men om en frem-og-tilbage bevægelse mellem to poler oppe og nede.

Som løsningen på dilemmaet i det sublime øjebliks fase 2 foreslår Weiskel en diskursiv standsning af strømmen ved at indsætte et udskifteligt begreb i den syntagmatiske kæde, det vil sige ved at indsætte en metafor (p. 28). Den Roman Jakobsonske horisontale akse skal altså bremses ved at indflette en lodret akse i form af metaforen. Problemet her er blot, at Woolfs tekstuelle dilemma på signifiant-planet ikke er afbildet som en horisontal vandring, men som en vertikal kobling mellem himlen og jorden. Men – hvis man hugger en hæl og klipper en tå, kan overgangen fra fase 2 til fase 3's symbolske værdi i både Kants og Woolfs tilfælde anskues som indsættelsen af en metafor. Men man kunne måske spørge, om ikke en transcendent orden, et metabillede, ikke altid vil være en form for metafor, da den jo ikke just kan siges at være konkret perciperbar? Af pladmæssige hensyn vil jeg her undlade at kaste mig ud i videre filosofiske diskussioner om kognitiv semantik og slige symbolteorier, men i stedet lade spørgsmålet stå til videre refleksion.

B) Den vanemæssige strøm af perceptioner på det sublime øjebliks fase 1 kan ifølge Weiskel også forstyrres af en form for overflod i signifiéen. Her støder vi på et ord eller en lille betydningsbærende del, som indeholder så meget betydning, at vi kan læse alt for meget ind i det eller den. Tilstedeværelsen af en absolut metafor er på det nærmeste umulig. Denne fornemmelse gengives tekstuelst oftest gennem det vertikale perspektiv, typisk gennem afgrunds-billedet, udtaler Weiskel. Vi har alt for meget aha-oplevelse – vi står simpelt-hen stille i en form for transcendent stasis, hvor tautologisk det end lyder.

Parallelt med min sammenligning af fase 2's overflod hos signifianten og det store i Woolfs *The Waves* vil jeg her se lidt på min analyse af detaljen i de udvalgte tekststykker i forbindelse med signifiéens »infinite divisibility of matter«, som Burke kaldte det uendeligt små. I Rhodas skulderblade fandt vi frem til en verden af forskellige tidsplaner, en mystisk vision om et liv både før og efter bevidsthedens tilstedeværelse. Igen i overraskende overensstem-

melse med Weiskels teorier kan jeg ikke finde frem til en endelig metaforisk resolution på den sublime perpleksitet i læsningen af denne detalje. Før havde vi blomsten at holde fast i, her overlapper og sammenflettes i stedet flere forskellige og dog relaterede motiver med hinanden som f.eks. fortid og fremtid, barndom og voksenliv, en bjergomkranset dal i barndomserindringen og en hulning i ryggen, bjergrygge og menneskerygge, sommerfuglevinger og foldede fuglevinger, ro og ekstase, puppe og larve, søvn og befrielse, dvale og død, opvågning og et liv i det hinsides. Der er ingen endelig tolkning, ingen endelig betydning. Vi måtte som Merleau-Ponty pointerede »reorganisere vores betydningselementer efter anvisning fra de tegn [skribenten] forelægger os«. Vi må hele tiden omarbejde, ommodulere betydningerne for regulært at finde hoved og hale på detaljens beskaffenhed i bogens sammenhæng: gennemgå en »*koherent deformation af det synlige*«. Da vi måtte begynde at visualisere os frem til en tolkning, konkluderede jeg, at denne detalje overskrider det skrevne ords konventioner og i stedet flirter med billedkunstens tavse former.

Som løsningsstrategi over for dilemmaet med signifiéens overflod henviser Weiskel til en metonymisk resolution i fase 3. En indsættelse af kontiguitet mellem delbetydningerne for herved at komme videre mod en erkendelse af en overordnet transcendens mellem det ydre og det indre, mellem subjektet og objektet (p. 28).

For at forstørre det små, detaljen, i en kritik af *The Waves* må vi altså male. Vi må svinge penslen i fantasien og i en form for aktiv malerisk meddigtning – udført med lange »metonymiske« strøg, der trækker farvenuancerne med sig i særlige sammenblandinger. For at formindske det store, mønstret, må vi digte. Vi må anlægge en digters lyriske øje og omsætte det fantastiske billede på det store lærred til ord, til metaforer. Som vi har set det i sammenligningen af to *grand old men* inden for sublimæstetikken, Burke og Kant, med Woolfs praktiske udførelse af en sublimæstetik samt med Thomas Weiskel, en moderne litteraturteoretikers bud på det tekstuelte sublime, er begge former for læseprocesser, den maleriske/metonymiske og den digteriske/metaforiske, inkorporeret i den hermeneutiske cirkel i form af en konstant vekslende fokuseren på og distanceren fra objektet. Bevidstheden om denne optiske balance er for mig at se en simpel nødvendighed i læsningen af en modernistisk roman som Virginia Woolfs *The Waves*, ellers går for mange dybder og højder tabt. Jeg vil lade Jean Starobinski få det sidste ord:

»Den fuldendte kritik er måske ikke den, der søger mod en helhedsdannelse (som *le regard surplombant*), eller den der søger mod intimitet (som når vi anerkender intuitionen); det er den betragtningsmåde, der

ved, hvordan den skal fordre en skiftevis distance og intimitet, vel vidende at sandheden ikke ligger i det ene eller det andet forsøg, men i selve den bevægelse, der uafsladeligt kører mellem dem begge. Man må hverken afvise den svimlende distance eller den tilsvarende nærhed; man må stræbe efter det dobbelte overmål [double excess], hvor betragtningsmåden altid vil være i fare for at miste sin styrke.²⁰

Noter

1. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford 1990, p. 66.
2. Op.cit., p. 66.
3. Virginia Woolf: *The Waves*, Oxford 1992, p. 129. Efterfølgende citater er fra denne udgave, som forkortes TW. Den danske oversættelse er af Anne Marie Bjerg, *Bølgerne*, København 1994; citatet p. 97: »Malere lever deres liv i metodisk optaget-hed, følger penselstrøg til penselstrøg. De er ikke som digtere – syndebukke; de er ikke lænket til klippen. Heraf deres tavshed, deres ophøjethed.« Samtlige oversættelser vil stamme fra denne udgave, som herefter forkortes til B.
4. Maurice Merleau-Ponty: »Den indirekte tale og tavshedens stemmer« in *Tegn: Udvalgte essays*, Århus 1969, (org. 1960), p. 86.
5. »Lige bag mine skulderblade er der noget tørt med store øjne, som blidt lukker sig, gradvis vugger sig selv i søvn. Dette er salighed; dette er lettelse« (B, p. 64).
6. Ad de Vries: *Dictionary of Symbols and Imagery*, Amsterdam 1974, p. 422.
7. »Hendes skulderblade mødes på ryggen som vingerne på en lille sommerfugl« (B, p. 15).
8. »Ja, mellem jeres skuldre, over jeres hoveder, ud mod et landskab, [...] mod en lavning, hvor de stejle bakker med de mange rygge mødes som sammenfoldede fuglevinger«. »Jeg ser altid den lille skov over hovedet på jer, mellem jeres skuldre, eller fra et vindue, når jeg er gået gennem dagligstuen ved et selskab og står og ser ned på gaden« (B, p. 86).
9. Merleau-Ponty: »Den indirekte tale og tavshedens stemmer«, p. 128.
10. Georg Brandes: »«Det uendeligt Smaa» og «Det uendeligt Store» i Poesien« in *Essays*, København 1963, (org. 1870).
11. Immanuel Kant: *Critique of Judgment*, Indianapolis 1987, p. 120.
12. Op.cit., p. 258. Min oversættelse.
13. »Stilheden vil lukke sig bag os«, »se stilheden lukke sig«, »stilheden lukker sig om vores flygtige passage« (B, p. 41).
14. »Som dråber efter dråbe, sagde Bernard, falder stilheden. Den danner sig på taget af bevidstheden og falder ned i pytter underneden. Altid alene, alene, alene – hør, hvor stilheden falder og kaster sine ringe til de yderste rande. Jeg, der er proppet og mæt, sat af midaldrende tilfredshed, men som ødelægges af ensomheden, lader stilheden falde, dråbe for dråbe [...] Jeg tænker mig nu, at jorden kun er en lille sten, som tilfældigt er blevet slået af solens ansigt, og at der ikke er liv noget andet sted i verdensrummets afgrunde [...] Men hør, sagde Louis, verden som bevæger sig gennem det uendelige rums afgrunde. Den brøler; [...] Vores dråber er hver især opløst; vi er udslukt, tabt i tidens afgrunde, i mørket [...] hvor varer stilheden

dog kort [...] De siger til sig selv, sagde Louis, »det er på tide. Jeg er stadig livskraftig,« siger de. »Mit ansigt skal stå i kontrast til det sorte, uendelige verdensrum« [...] Og når vi går med dem, Rhoda, i kølvandet på dem, sakker vi måske lidt bagud [...] det uendelige verdensrums hvirvlende afgrunde [...] Og vi selv, vi seks, der spadserer af sted ved siden af hinanden, hvad stiller vi op mod dette med det tilfældige lysglimt i os, som vi kalder hjerne og følelse, hvordan kan vi kæmpe mod denne strøm; hvad varer ved? Også vores liv strømmer bort, hen ad uoplyste alleer, forbi tidens sandrev, uden identitet« (B, pp. 140-42).

15. »Mens vi spadserer hen ad denne allé, sagde Louis, og jeg støtter mig en anelse til Jinny, og Bernard går arm i arm med Neville, og Susans hånd ligger i min, er det svært at lade være med at græde og kalde os selv små børn, der beder om, at Gud må tage os i sin varetægt, mens vi sover. Det er rart at synge sammen, at folde hænderne, fordi vi er bange for mørket, mens miss Curry spiller på stueorglet [...] Jernportene er rullet til side, sagde Jinny. Tidens tand er holdt op med at gnave. Vi har sejret over verdensrummets afgrunde [...] Den stille sindsstemning, den ulegemlige stemning ligger over os, sagde Rhoda, og vi nyder denne momentane lindring (det er ikke ofte, man er uden ængstelse), hvor sjælens mure bliver gennemsigtige [...] Den blomst, sagde Bernard, den røde nellike, som stod i vassen på bordet i den restaurant, hvor vi spiste middag sammen med Percival, er blevet en sekssidet blomst; gjort af seks liv [...] En gådefuld belysning, sagde Louis, der ses mod takstræerne dér [...] Bygget op med megen smerte, mange slag, sagde Jinny [...] Gifttermål, død, rejse, venskab, sagde Bernard; by og land; børn og alt det dér; en mangesidet substans, skåret ud af dette mørke; en mangefacetteret blomst. Lad os standse op et øjeblik; lad os se på det, vi har skabt. Lad det flamme mod takstræerne. Ét liv. Sådan. Det er forbi. Gået ud« (B, pp. 142-43).
16. Maurice Merleau-Ponty: *Cézannes tvivl*, Hellerup 1994, (org. 1948), pp. 22-23.
17. Kant op.cit., pp. 270. Min oversættelse.
18. Op.cit., p. 106.
19. Thomas Weiskel: *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence*, Baltimore 1976, pp. 23-24. Min oversættelse. Følgende citater fra bogen angives direkte i teksten med sidetal.
20. Jean Starobinski citeret i Martin Jay: *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1993, p. 26.