

# Om kunstværkets *gestus* hos Ludwig Wittgenstein og Virginia Woolf

BIRGITTE STOUGAARD PEDERSEN

*Når jeg forestiller mig et musikstykke, hvad jeg jo gør dagligt og ofte, så sliber jeg – jeg tror altid – mine overtænder rytmisk imod mine undertænder. Jeg har allerede tidligere lagt mærke til det, sædvanligvis sker det dog helt ubevidst. Og det er til og med som om tonerne i min forestilling blev frembragt gennem denne bevægelse. Jeg tror, at denne måde at lytte til musik indvendigt på måske er meget almen. Jeg kan naturligvis også forestille mig musik uden mine tænders bevægelse, men da er tonerne langt mere skyggeagtige, mere utydelige, mindre prægnante.*

Ludwig Wittgenstein<sup>1</sup>

Wittgenstein tilegner sig musikken gennem en *gestus*. Hans tænderskæren forstærker indtrykket af den hørte lyd, den levendegør musikken for hans indre øre som en fysisk realitet.

Denne tænderskæren er afgørende for Wittgensteins reception, og den peger dels på at musik kan forstås som en *gestisk* ytring og dels på at en svarende *gestus* hos modtageren er central for en meningsfuld reception.

*Gestus*begrebet indtager en vigtig plads i Wittgensteins sene produktion. Følgende artikel vil introducere dette begreb set i sammenhæng med Virginia Woolfs roman *The Waves*.<sup>2</sup> Artiklen ønsker gennem *gestus*begrebet at pege på udtryksmæssige kvaliteter gældende for henholdsvis musikken og litteraturen, her med vægt på prosateksten. Disse *gestiske* kvaliteter, bl.a. rytmen og stemmen, kredser omkring grænsen mellem lyd og betydning. Der er

tale om ekspressive egenskaber ved et stykke musik eller en tekst, der ikke kan aflæses som stilistiske eller retoriske kvaliteter alene. Sådanne egenskaber kan betragtes og anvendes analytisk både i forhold til litteratur og musik, men har ikke af den grund samme begrebsindhold. Rytme og tone gestalter sig begge i tid, men er i høj grad bundet til hver deres respektive terminologi i henholdsvis litteraturen og musikken.

Når jeg taler om stemmen i en tekst skal denne forstås som en funktion af teksten i den forstand, at den ikke er noget som står skrevet; i stedet instruerer den vor læsning. I forlængelse heraf er det åbenlyst, at min tilgang til et givent værk må være receptionsorienteret, idet mødet mellem læser og tekst er centralt i et værks finden sted. *Gestik*, stemme og rytme er niveauer, der aktiveres gennem den finden sted i receptionen. De rækker ud i verden efter modtageren, hvorfra samme indgår i en relation. Denne bevægelse, som værket gør med os, kan i princippet betragtes som en generel æstetisk erfaring, men bevægelsen foregår ikke nødvendigvis i alle former for kunst til alle tider. Den opererer primært inden for en æstetik, der forstår kunst som et særligt erkendelsesrum og indbefatter, at værket i en eller anden grad interesserer sig for sin egen henvendelse.

## *Gestus som ytring*

Wittgensteins *gestus* kredser omkring værkets finden sted som ekspression, og han springer ubesværet hen over de teoretiske vanskeligheder eller metodiske svagheder, der traditionelt synes at klæbe til spørgsmålet om det lydlige i en tekst forstået som sanselige eller ekspressive elementer i den formelle analyse. Wittgenstein baserer uden at ryste på hån-

den sin teori på noget så uvederhæftigt som ordfølelser og betydningsoplevelser og overkommer hermed manglen på en produktiv metodik omkring sådanne niveauer i en tekst: "Ordnes betydning og sætningernes mening rækker videre end til funktionen at meddele mulige kendsgerninger om verden (*Tractatus*). Sproglig mening har også med verbal gestik at gøre: tonefald, rytme og ordenes følelsesmæssige betydning: "I verbalsproget er der et stærkt musikalsk element. (Et suk, spørgsmålets, forkynselsens, længselens tonefald, alle tonefaldets utallige gestus)" (BPP I, § 888).<sup>3</sup> Er en sproglig gestus vellykket kan den ifølge Wittgenstein sige noget ud over meddelelsen den afgiver, den kan iværksætte en særlig sekundær betydning.

Den musikalske *gestus* optræder uproblematisk side om side med det Wittgenstein kalder for verbal *gestik*, idet han hævder, at der mellem musik og sprog foregår en vekselvirkning, som er – *gestisk*.

Det musikalske tema fortæller sig selv, musikforståelse behøver intet paradigme uden for temaet for at formidle sig, idet musikken ikke viser ud over sin egen orden i referentielt øjemed.<sup>4</sup> Omvendt er der dog ikke tale om at musikkens 'sprog' er indfoldet og selvomsluttet; der findes et ved siden af som består af tingene i temaets omgivelse. "Paradigmet udenfor, det er vort sprogs rytme, vores tænkning og vores sansning. Og det tema er også atter en ny del af vort sprog, det inkorporeres i det; vi lærer en ny *gestus*. (Det musikalske) tema står i vekselvirkning med sproget".<sup>5</sup>

Fra et funktionelt udgangspunkt (det er sådan fordi det finder sted!) rubriceres altså sproget og musikken under samme paradigme med udgangspunkt i receptionen. Wittgenstein tager ganske simpelt afsæt i sin *oplevelse* af udtrykkets tonefald, jvf. indledningscitateret, som afgørende for forståelsen af det verbale udtryk eller det musikalske tema.

*Gestus* er således at forstå som et begreb uden for kategori, det kan begribes kropsligt (som hos den tænderskærende lytter), verbalt (sproget selv kan iværksætte betydningsoplevelser) og musikalsk (det musikalske tema betragtes som *gestisk*). Som sådant er det en analytik, der kan operere på tværs af kunstarternes grænser.

*Gestus* er dog samtidig et begreb, der bestandigt i kraft af Wittgensteins fragmentariske og digteriske sprogpil er i færd med at undergrave sig selv i et "imponderabelt noget". Wittgensteins ansatser til en teori beror på modtagerens evne til at føle eller sans "noget", som ikke kan vejes. Han frembringer dermed på den ene side en diskurs, der synes immun over for modsigelser, på den anden side en teori, der truer med at opløse sig selv i kejserens manglende klæder.

#### *Betydningsoplevelsen*

Wittgenstein taler om betydningsoplevelsen som den verbale *gestus'* aftryk. Han anvender i den forbindelse eksempler, hvor den rette forståelse af et ord afhænger af tonefaldet frem for af sætningens kontekst (Ex: en "penge-bank" versus korporlige bank). Denne skelnen, som man skal have sans for at opfatte, defineres som en betydningsoplevelse. I indkredsningen af en sådan betydningsoplevelse taler Wittgenstein om den betydningsblinde (at ligne med den, der ikke ejer musikalsk gehør), som mangler fornemmelse for ordenes tonefald. Wittgenstein definerer således begrebet negativt:

Udtrykket, tonefaldet, intonationen kan fastlægge betydningen inden for de grænser, det tvetydige ords ordinære betydning sætter. Referentiel betydning indbefatter her et verbalt-gestisk moment, som den, der kan opleve – høre – gestikken, fatter. Den pegende *gestus* kan være en verbal *gestus*, den kan gøres i sproget selv.<sup>6</sup>

Det, der introduceres med betydningsoplevelsen er en påpegning af ordets ekspressive gyldighed. Ordet kan, når det anvendes eller forstås *gestisk*, vise ud over sin egen betydning og kommer dermed til at pege tilbage på en flertydighed i sig selv. Lyd og betydning iværksætter således et spil med hinanden, som konstant er på færde og uafgørligt. Når ord anvendes eller forstås *gestisk* sker der en forskydning fra vor vanlige skelnen mellem bogstavelige og overførte niveauer i sproget til en skelnen mellem primær og sekundær betydning.

Oplevelsen af sekundær betyden forudsætter at man ejer evnen hertil. Der findes ifølge Wittgen-

stein ord-følelser; ord kan være blevet bærer af en tone for os. Verbal *gestik* ifølge Wittgenstein er således udsigelse af betydning gennem sprogets udtryk, tonefaldet, sprogytmen. I modsætning til den blotte information eller meddelelse er den verbale *gestik* grundet på en betydningsoplevelse, der beror på vor *sans* for ordene. Det betyder altså i samme åndedrag, at ordets primære eller hverdagslige betydning forskydes til dets sekundære betydning, at denne anden betydning i en eller anden grad selvstændiggør sig; sproget kommer til sig selv som udtryk. Den unddragelse af referentialiteten, som ligger heri, peger væk fra forestillingen om sprogets transparens, men synes i stedet at rejse den påstand, at ordet kan udfolde sig som en flade, der opererer med sin egen lydlighed.

Wittgenstein hævder på sin vis, at sprogets gestikuleren rummer en udenfor-sproglig intentionalitet, som man, om man ejer evnen, blot skal standse op for at lytte efter. Det "imponderable noget" lyder i sproget: "Hvis ord, gestisk udtrykt, synes at bære en bestemt betydning i sig, så synes samtidig denne betydning i en vis forstand uvilkårlig. Betydningsoplevelsen er ikke noget vi vælger, den (...) trænger sig på. En lignende uvilkårlighed kan vise sig i ordkonstellationer, hvor såkaldt "sekundær betydning" optræder. Ifølge Wittgenstein kan det være meningsfuldt at hævde, at tirsdag for mig er mager, onsdag er fed og vokalen e er gul."<sup>7</sup>

Her er tale om såkaldte ord-følelser, der synes mærkværdige i deres uvilkårlighed, men som giver mening i det omfang man ikke alene betragter sproget som kommunikerende, men også som formulerende, her fornemmelser eller musikalske intensiteter, der ikke lader sig "oversætte" på anden vis.

Samspillet mellem sanselige/lydlige og semantiske niveauer indebærer ikke blot, at det er frugtbart at sammenligne musikalske og sproglige fænomener. Der er, som før nævnt, ifølge Wittgenstein tale om en "vekselvirkning" mellem musikalsk tema og sprog, hvis karakter er netop - *gestisk*.

Der oprettes således et ret markant bånd mellem musik og sprog, der ikke direkte har med intentionel betyden at gøre, men i højere grad ønsker at udfordre vor normale tænkning om sprogets referenti-

alitet ved at indspille det lydlige i det semantiske. Det lydlige har i en eller anden grad at gøre med den måde, hvorpå vi sanser et kunstværk, og Wittgensteins *gestus*begreb rummer i denne forbindelse interessante implikationer. I og med at sansen for udtrykket tilkendes så stor vægt, bliver vor vanlige måde at reflektere over et givent værk på i sig selv et sanseligt anliggende. Ikke alene reflekteres der over sansningen, det synes næsten som om Wittgensteins *gestus* vil gøre sansningen til sit egentlige hovedanliggende og gøre *denne* reflektiv.

Wittgensteins *gestus*begreb baner med sin vægt på udtryksmæssige kvaliteter vejen for en sproganalytik, der frugtbart kan operere med parametre som tone, klang og timbre; niveauer, der oftest tilskrives musikken og har trange kår inden for den litterære metodik. En sådan analytik arbejder med penduleringen mellem lyd og betydning som et for sproget væsentligt anliggende.

Denne penduleringen er præcis hvad der synes på færde i Virginia Woolfs roman *The Waves*.

#### *Virginia Woolf: The Waves*

"Those are white words", said Susan, "like stones one picks up by the seashore."

"They flick their tails right and left as I speak them", said Bernhard. "They wag their tails; they flick their tails; they move through the air in flocks, now this way, now that way, moving all together, now dividing, now coming together."

"Those are yellow words, those are fiery words", said Jinny. "I should like a fiery dress, a yellow dress, a fulvous dress to wear in the evening."<sup>8</sup>

De sproglige interesser i Woolfs roman synes at være centreret om fortrinsvis to akser, en penduleringen mellem poetisk og prosaisk sprogbrug og mellem lyd og betydning.

Den poetiske diskurs i romanens udtryk er mættet og intens, en udspænding af semantikens muligheder, der gør, at romanen ofte skrider frem på grænsen af det kommunikerbart forståelige. Ordernes referentielle betydning og det prosaiske niveau er bestandigt i fare for at blive undergravet af tekstens poetiske elementer. Denne vægtning af poetisk interesse i sproget peger på den anden akse, nemlig

graden af interessen for det lydige i ordene. Lyd og betydning interagerer på en meget spændstig måde hos Woolf i en konstant tiltrækning og frastødning, hvor ordenes semantiske indhold synes at spille sammen med deres lydige udtryk. Sproget gestikulerer til sin læser gennem disse to akser, og fungerer heri intensivt og inddragende.

Af disse *gestiske* momenter, som teksten arbejder med, afsætter *rytmen* hos Woolf de mest overbevisende sanselige markører. Rytmen er hos Woolf i ledtog med bølgebilledet, der spiller ind på stort set samtlige romanens niveauer; i det strukturelle, det stilistiske, det semantiske og i receptionen brydes bølgerne frem og tilbage under romanens konstruktion. Romanen kan således kaldes for gennemkomponeret.

#### *Rytmens implikationer hos Woolf*

Rytme er bundet til kroppen og dermed givet af perceptionen. Musikkens rytme bevæger os, forlener os med lysten til bevægelse. Prosatekstens rytme besidder ikke umiddelbart samme form for håndfast, æggende kraft, men dens emotionelle indvirken på os i vor læsning er ikke mindre vigtig, men både mindre metodisk værdsat og defineret.

Rytmen har at gøre med *gestus* som noget merbetydende og virksomt i sproget.

Rytme er en periodisk figur, et mønster udformet til variation og repetition; en figur, der bl.a. består af regelmæssighed og hyppighed.

Begrebet kommer af det græske *rheo*, der betyder strøm, eller *rhisys* – at flyde. Hos Platon forbindes begrebet med struktur, rytme bestemmes som struktureret bevægelse. Rytme er således fra sin oprindelse bærer af et semantisk paradoks, idet begrebet på den ene side opfattes som en flyden, der vel netop unddrager sig en tidlig faktor, mens der på den anden side er tale om en struktur, der forudsætter tidlig begrænsning.

Strukturelt kan man sige, at rytmen hos Woolf erstatter et egentligt plot. Romanen er konstrueret af en række indre monologer for seks stemmer, der falder i ni afsnit, afbrudt af korte mellemspill, der iværksætter en egen fortælling om solens bane fra morgen til skumring og årstidernes gang fra forår til

vinter i en mennesketom have ved kysten, hvor bølgerne brydes mod stranden: et rum, hvor en tidlig collage gennemspiller cykliske elementer. Denne tidslighed modsvares i romanens øvrige dele af, at de seks stemmers indehavere præsenteres første gang i deres tidlige barndom og forlades da de er i deres livs efterår. Romanen er udspændt over livsforløbet, og dens egentlige strukturerende princip synes således at være naturens cykliske bevægelser og livets fremadskriden; disse parametre indsættes i plottets sted. Begyndelse, midte og slutning erstattes af vækst, modenhed og forfald.

Bølgen er en rytmisk figur, der som sagt får lov at spille ind på næsten samtlige planer, og den knytter sig også til det tidlige aspekt. Bølgerne er relateret til det cykliske, til den penduleren frem og tilbage, der indsætter menneskets liv i en større sammenhæng af liv, der kommer og går i en ubrudt cirkulation. Bølgens element trænger ind i romanens struktur i den forstand, at både monologerne og mellemspilene gennemspiller samme tema igen og igen med små indbyggede forskydninger. *The Waves* fortælles som en eksplicit bølgen frem og tilbage, og ofte lap- per beskrivelserne ind over hinanden. De er aldrig simpelt fremadskridende i en ubrudt strøm.<sup>9</sup>

Bølgen som figur er på den ene side fremadrettet indtil den kammer over, men må samtidig se sig svækket i en tilbagegående bevægelse mens den samler kræfter til påny at rejse sig. Den lader sig således forstå som fremadskridende og cyklisk på én gang. Denne fremadrettethed har at gøre med det cykliskes element, nemlig naturen og kroppen. Kroppen går uigenkaldeligt mod forfald. Omend en ny krop fødes som en anden dør, er det aldrig en identisk krop, der fremkommer. Det er en ny krop, der går mod sit forfald og sin død. Set i dette lys kan det cykliske knyttes til det rytmiske, der altid er fremadskridende i sin natur. Rytme og cyklus sammenføjes hos Woolf, idet bølgefiguren er både at forstå som et cyklisk og et rytmisk element – dens slag mod kysten er bundet til en prægnant rytmisk gentagelse. Rytmen hos Woolf knyttes således både til det frit strømmende og til det stramt strukturerede, til det genkommende og det fremadskridende.

*Rytmens stilistik – den orakliske sanserytme*

I en poetisk sammenhæng er den metriske skandering den hyppigst anvendte måde at fremlæse rytmiske implikationer på. Metrum er forskelligt fra rytme i den forstand, at nok har begge begreber at gøre med det rytmiske, men hvor metrum indfører struktur, afstedkommer rytme bevægelighed og fluktuation: "All meter has rhythm, but not all rhythm has meter"<sup>10</sup>. Rytme kommer som sagt af *rhythmis*, hvor metrum stammer fra *metron* – målesystem.

Distinktionen mellem rytme og metrum er fundamental og stammer helt tilbage fra 4. årh. f. kr. Hierarkiforholdet gestalter sig således, at hvis sproget danner udgangspunkt for poesien, danner rytmen tilsvarende udgangspunkt for metrikken.

Rytme og metrum er således væsensforskellige; når man interesserer sig for rytmen i en tekst er det noget radikalt anderledes end at interessere sig for metrikken. I lingvistisk forstand rummer de to begreber tilsvarende nogle vidt forskellige implikationer: "In a linguistic sense...meter is a binary system based on only one phonological feature, while linguistic (phonological) rhythm in its fullest sense embraces pitch or intonation patterns, stressing, vowel lengths, timing and juncture."<sup>11</sup>

At oprette og forfølge denne skelnen mellem metrum og rytme ville være en mulig vej ind i at definere Woolfs ansatser til en rytmisk "stil", men den er ikke nødvendigvis hverken frugtbar eller produktiv, idet det synes, at Woolfs rytme etablerer sig som en hybrid over en sådan skelnen. Northrop Frye opererer i sit essay *Anatomy of Criticism*<sup>12</sup> med en anden form for differentiering, der kan vise sig produktiv.

Frye beskæftiger sig i sit essay med digtets rytmicitet ud fra en interesse for, hvorledes det specifikt musikalske og det billedlige sætter sig igennem i lyrikken. Han udpeger musikken og billedet som retoriske aspekter ved litteraturen, forstået således at retorikkens ornamentering som poesiers verbale tekstur er en uadskillelig del af litteraturen selv, bl.a. fordi den kan artikulere følelse. Frye arbejder ud fra de græske begreber *melos* = musik/sangpoesi og *opsis* = billed/synspoesi, hvor melos bliver et element

analogt til eller forbundet med musikken, og noget tilsvarende gælder for opsis og den plastiske kunst. Jeg vil i det følgende koncentrere mig om melos, idet det musikalske fortsat vil udgøre omdrejningspunktet.

Frye definerer musikalsk poesi på en ret konkret måde: som poesi, der i sin struktur ligner musik. Altså synes musikalitet i Fryes begrebsverden i højere grad at være en teknisk betegnelse end en sentimental modus, hvor lyrik kaldes musikalsk fordi den lyder pænt. Brugen af melos i poesi hænger derfor ofte sammen med en teknisk viden om musik. Der er dog ikke tale om at melos kan bestemmes ud fra valg af emner, musikalsk poesi omhandler stilistiske træk i digtningen, som bærer vidnesbyrd om musikkens måde at formidle sig på.

Such phrases as "smooth musical flow" or "harsh unmusical diction" belong to the sentimental use of the word musical, and are perhaps derived from the fact that the word "harmony" in ordinary English, apart from music, means a stable and permanent relationship. In this figurative sense of the word harmony, music is not a sequence of discords ending in harmony, the only stable and permanent "harmony" in music being the final resolving tonic chord. It is more likely to be the harsh, rugged, dissonant poem that will show in poetry the tension and the driving accented impetus of music.<sup>13</sup>

Frye skaber sammenfald mellem musikalitet og bevægelse – det musikalske kan udtrykke sig som en accentuering af beatet i en kumulativ rytme. Den musikalske retorik, melos, stemmer bedre overens med det groteske og horrible, end med det sødledne og bløde, ifølge Frye.

Frye taler om rytme på flere forskellige niveauer. Skal der oprettes en skelnen mellem prosa- og poesirytme findes der således altid mindst to former for rytme i ethvert digt: en rytme, der er periodisk tilbagevendende og som er et kompleks af accent, metrum og lydmonster – poesirytmen, og en semantisk sanserytme, der bl.a. har at gøre med kontinuitet – prosarytmen. Prosarytmen ytrer sig som både struktureret bevægelse og fri strømmen.

Den egentlige forskel på poesi- og prosarytme findes i sætningens undfangelse, dens idé, der rummer

hele narrationens mønster og udvikling i sig fra starten. Frye mener, at man ved at fremanalysere hvilket niveau, der er fremherskende i teksten, kan bestemme hvor vi genremæssigt befinder os.

Lyrikken kan i modsætning til det prosaiske formulere det hypotetiske – at litteratur, narrativitet og mening kan være ord-orden og ord-mønster alene. Lyrikken er en genre, hvor poeten vender ryggen til både publikum og “verden”, og som sådan er den poetiske kreation en associativ, retorisk proces baseret på tanke- og følelse-“links”.<sup>14</sup>

Hos Woolf er det rytmisk prosaiske niveau eller den semantiske sanserytme primært præsenteret gennem et strømmende element. Omend lyrikkens måde at danne betydninger på via bl.a. accenter og gentagelser i høj grad er til stede i Woolfs sprog er der dog stadig tale om, at sætningernes kommunikerbare mening til en vis grad synes intakt.

Frye definerer med sine retoriske begreber melos og opsig lyrikken ud fra det, den grænser op til og forsvinder i, nemlig musikken og billedet, og i indkredsningen af det specifikt musikalske i lyrikkens rytme, bliver melos først “to be sung” siden “to be chanted”. Med denne messen får Frye udpeget et særligt rytme-begreb mellem metrikken på den ene side og en prosodisk rytme på den anden. Frye kalder sin rytme for oraklisk: “Den orakliske rytme er, ifølge Frye, “lyrikkens fremragende rytme”. Han kalder den også... “The rhythm of association”. Den er en tale på kanten af det ubevidste, et musikalsk associativt kaos i slægt med drømmens, som i lyrikken finder sin form og dermed “The distinctive lyrical union of sound and sense.” Det frie vers er ikke fri for rytme, men befrielse af rytme, nærmere bestemt en befrielse af den orakliske rytme.”<sup>15</sup>

Musikpoesi underordner den denotative betydning, og ordet bliver bærer af sit indhold. Som hos Wittgenstein er tegnet motiveret, og musikpoesi bliver derfor i gængs forstand uoversættelig. Sound og sense søger forening med fokus på dobbeltbetydningen i ordet sense – sans som fornuft/mening på den ene side og som følelse/fornemmelse på den anden.

Musikken og digtet er forenet via “chant”, men der er dog stadig tale om en specifikt litterær rytme.

Når en tekst synges i moderne musikalsk forstand er den rytmiske organisation overtaget af musikken. Frye indstifter således, som andre før ham, en rytme, der nok prøver at være tværetetisk, men som stadig er bundet til sit faktiske stof – det være sig musikken eller sproget. Musikkens rytme er selvsagt svær at operere med i forhold til en tekst, fordi den er så specifik i sin notation og dermed på sin vis tilsvarende i sin klingende praksis, mens den lyriske rytme hos Frye har at gøre med en messen og er fri af på forhånd definerede krav i teksten; den orakliske rytme er sanset og dermed aldrig objektivt givet.

Rytmen i Woolf roman er meget kompleks, idet den er virksom på mange forskellige niveauer. I henhold til Fryes distinktioner mellem poesi-, prosa- og oraklisk rytme vil jeg sige, at Woolfs roman rummer samtlige rytmiske kategorier. Sproget i romanen er i en eller anden grad prosaisk tænkt, idet der trods alt formidles en fortælling – det Frye kalder for en prosaisk sanserytme er således til stede. På den anden side står ordenes referentielle betydning og syntaksen bestandigt i fare for at blive undergravet; sproget bevæger sig i bølger skiftevis i retning af en poetisk rytme via gentagelser, accenter og lyd-mønstre og i retning af ‘chant’, en associativ messen. Rytmen hos Woolf er udspændt mellem flyden og fasthed.

#### *Rytme som tematik*

Fortællingen ytrer sig som en sådan besynderlig blanding af noget flydende og noget fast. Flydende i den forstand, at romanpersonernes sproglige ensartethed og deres fælles tankeverden gennem romanen bliver svære og til sidst umulige at uddifferentiere. Faste i den forstand, at de på trods af et fælles tematisk rum taler eksplicit hver for sig, markeret af det lille, “said .....”. Denne pointering af replikskift peger på en artificialitet, der igen peger tilbage på en implicit fortællerinstans. Personernes sprogbrug er sært nøgternt sammenholdt med hvor udflydende sætningernes semantiske indhold til tider er. Der foregår yderligere en markant vekselvirkning mellem yderst simple sætningskonstruktioner med mange

gentagelser og lange komplekse sætninger med høj abstraktionsgrad.

Den kunstighed, der kendetegner personernes ytringer har bl.a. at gøre med måden hvorpå de taler:

Although the sentences are nothing more than simple and direct statements of sense impressions, the diction, the rhythm, and the feeling of litany indicate that this is not speech in the usual sense of the term.(.....) The syntax implies not so much a series of private thoughts as a sequence of announcements.(.....) (Virginia Woolf) is especially concerned to give a sense of the different rhythms that underlie emotional life.<sup>16</sup>

James Naremore betragter her den sproglige diskurs som betinget af rytme i en ret radikal grad. En anerkendelse af det musikalske aspekt i Woolfs måde at fremstille en fortælling på. Det sprogligt uddifferentierede i personernes figurer erstattes på sin vis hos Woolf af rytmiske fornemmelser, der udskilles i forskellige emotioner knyttet til fiktionens karakterer.

Den implicite fortæller synes at ytre sig som en blanding af en autoritativ stemme, kendetegnet ved romanens sproglige ensartethed, og så en uddifferentiering af rytmiske identiteter, der sætter sig igennem i figurene.

“Den præcise fortællerstemme og det sikre fortællested opløser sig, følelsen af et ‘jeg’ bag det fortalte forsvinder under læsningen, og en anden præcision i teksten manifesterer sig. Et symbol, en rytme kommer til syne, dér hvor et fortællerjeg er forsvundet.”<sup>17</sup>

Rytmen indsættes således i den fraværende fortællers sted, mens det cykliske, der også er rytmisk betinget, tilsyneladende indtager plottets plads. Rytmen skildrer personernes emotionelle stadier, således virker den også ind på det tematiske, på personernes oplevelse af deres omgivende verden.

Rytmen får på sin vis en egen materialitet, den forener det semantiske med det lydige i en særegen skaben betydning. Upåagtet hvor vanskelig den er at sætte på begreb, så er det netop denne rytme, der, den kunstige form til trods, i kraft af sin sensibilitet involverer læseren fysisk eller følelsesmæssigt. Har man sans for denne rytme er den svær at ryste af sig igen. På denne vis bliver de rytmiske implikationer

hos Woolf at ligne med det *gestiske* sprogspil hos Wittgenstein. Det “står” ingen steder, men definerer eller instruerer i udpræget grad vor reception. Hvert menneske har sin egen rytme, sat i stedet for en egentlig identitet. Derfor kan man også komme ud af takt med verdens rytme, der ikke nødvendigvis udspilles i samme taktart.<sup>18</sup>

People go on passing; they go on passing against the spires of the church and the plates of ham sandwiches. My streamers of my consciousness waver out and are perpetually torn and distressed by their disorder. They dive and plunge like guillemots whose feathers are slippery with oil.(..) The hats bob up and down.(..)Yet I feel, the rhythm of the eating-house. It is like a waltz tune, eddying in and out, round and round.(...) Here is the central rhythm.(..) I watch it expand, contract; and then expand again. Yet I am not included.<sup>19</sup>

Denne oplevelse af fremmedgjorthed hænger sammen med det medium, som følelsen ytrer sig igennem – nemlig rytmen. Eksistens knyttes hos Woolf sammen med et mønster, der giver mening for tiden; verden er defineret af en ubrudt cirkuleringen og af rytme. Forstået således hænger følelsen af fremmedgjorthed uløseligt sammen med at være ude af takt med sine omgivelser.

#### *Bølgen som emotion og reception*

It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the Waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash over the beach; and then breaking, one, two, one two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive.<sup>20</sup>

Woke up perhaps at 3. Oh its beginning, its coming – the horror – physically like a painful wave swelling about the heart – tossing me up. I’m unhappy unhappy! Down – God, I wish I were dead. Pause. But why am I feeling this. Let me watch the Wave rise. I watch.(...) I can’t face this horror any more – (this is the wave spreading out over me.)<sup>21</sup>

Disse to selvbiografiske billeder drejer sig begge om bølgen som tematisk figur. Det første stammer fra Woolfs barndom, det andet fra en angstfyldt eller depressiv periode omkring det tidspunkt, hvor hun arbejdede med *The Waves*.

Disse citater skal ikke i egentlig forstand overføres eller aflæses på *The Waves*, snarere skal billederne have lov til at figurere som baggrund for den bølges rasen eller vuggen, som romanen bygger på og ekspliciterer. Bølgen er som figur i romanen båret af den paradoksalitet, der afspejles i disse to citater; den rummer både angsten og ekstasen.

Bølgen kan anskues som livets fremadskridende rytme, det cykliske evige genkomst; den er et uomgængeligt vilkår for menneskets eksistens. Vil man hvile i sin omgivende verden er bølgens slag mod stranden en rytme, man ikke kan flygte fra, men som kan være både sansepirrende og angstfyldt at hengive sig til:

Bølgebilledet i romanen er udspændt mellem to former for bevægelse; den er noget man lystfyldt kan overgive sig til og noget man ufrivilligt kan overmandes af.

Der er ud over disse tematiske bølgebilleder i romanen flere strukturelle elementer, der peger i samme retning. Der optræder et hav af svingdøre, der går op og i, folk, der kommer ind og går ud, mennesker der passerer vinduer. En efterligning af bølgens gang forstået som overgange, hvor ét forsvinder og noget nyt kommer til syne. Denne kommen og gåen afkaster forskellige følelser udtrykt gennem de forskellige karakterer.

Dørenes svingen er en overgang fra ét rum til et andet; en overgang, der ligner bølgens bevægelse fra rejstning til kulmination og via sænkning til stilhed. Denne bevægelse har indlejret et afventende punkt midtpå, som også svingdøren besidder.

Bølgen er romanens afgørende figur, og det særlige ved den set i forhold til en cyklus er dens kompleksitet. Den er både cyklisk og fremadskridende på én gang, og hvad vigtigere er: Bølgen rummer en indbygget forsinkelse, en tøven inden den atter genfinder sine kræfter. Denne tøven åbner for at fokus kontinuerligt forskydes.

Indlejrningen af et øjeblik stilhed er en pause eller en blottelse, der åbner plads for livet selv, og heri findes det egentligt forsonende hos Woolf. Det er denne pause, der definerer rytmen hos Woolf som en afventen af enten livets eller dødens komme, og som altid er uløseligt bundet til kroppens fremadskriden i tid.

#### *Fortællerens stemme og en læsende krop*

I am writing *The Waves* to a rhythm not to a plot.....though the rhythmical is more natural to me than the narrative, it is completely opposed to the tradition of fiction and I am casting about all the time for some rope to throw to the reader.<sup>22</sup>

Rytmen er bundet til perceptionen og dermed til kroppen. Den implicite fortællerstemme hos Woolf bliver som sagt til gennem en rytme, og er dermed på én gang svagt antydnet og uhyre magtfuld. Den er til stede i samtlige romanens mellemrum og ytrer sig gennem en rytmisk diskurs, der på samme tid er vanskelig at komme uden om og svær at indkredse. Den tavse stemme, som man kunne kalde denne implicite instans, er totalitær i sin autoritet og udflydende i sin tekstur. Denne stemme iværksætter en *gestisk* relation mellem læser og roman, bl.a. idet den formidler sig gennem ekspressive frem for semantiske dimensioner. Stemmen ytrer sig bl.a. via rytmens diskurs og er dermed relateret til kroppen.

Kroppen er i verden før sproget indtager vor forståelsesramme og lærer os at skelne mellem subjekt og objekt, en sådan fænomenologisk kropslighed er hvad Woolfs stemme taler fra og til. Skriftens stemme finder sted i en *gestus* mellem tekst og læser, den er ikke blot et strukturelt eller narrativt niveau i romanens konstruktion. Den er noget, der ikke står skrevet, men som vækkes til live gennem en læsning, der forstår at iværksætte dens *gestiske* potentialer – at etablere en sammenhæng eller samtale mellem kroppen og talen eller skriften.

Et sådant billede af kroppens fremtrædelse i og gennem sproget fremkommer bl.a. med en sprogforståelse, der tager sit udgangspunkt i ekspressivitet eller ren sansen, en forståelse, der bl.a. kan frembringes af et fænomenologisk standpunkt. Betragter man eksempelvis sproget således, at det er ekspres-



sivt før det er semantisk, kan man sige, at tale, sang og digtning har fælles udspring.

Sproget kan siges at have sit udspring i kroppen og kan hermed altid føres tilbage til samme krop og forstås herigennem. En sådan opfattelse af sproget åbner for en reception, der betjener sig af andet end strukturelle eller narratologiske tilgange; en reception, der inddrager den læsendes egen krop i en lytten til skriftens lyd eller dens stemme.

En sådan læsning vil kunne kategoriseres som *gestisk*; den finder sted i relationen mellem en tekst, der rummer andre primærinteresser end de semantiske og en læser, der ejer evnen til at lade sig spille ind i et *gestisk* forhold til samme tekst, et forhold, der også synes at involvere samme virkelige læsers kropslighed.

Litteraturen, i særdeleshed den modernistiske, indkredser, i det omfang man slår ørerne og sanserne ud, en penduleren mellem lyd og betydning som noget dobbeltsidigt i sproget selv. Udtryksimpulsen stræber efter at blive kommunikerbart sprog og sproget stræber samtidig bort fra semantikens snærende bånd. En gensidigt ophævende bevægelse, som det litterære sprog bestandigt svinger i. Sproget er i en eller anden forstand kropsligt i sit udgangspunkt, og denne kropslighed er til stede som en rest i den litterære erfaring, hvis *gestus* vi må åbne os for.

#### Noter

1. 1937: In *Kultur og Værdi* – spredte bemærkninger, Modtryk, 1991, p. 40.
2. 1931, Penguin Books, 1992.
3. Niels Albertsen: "Kunstværket i gestikkens semio-sfære" in *Æstetikstudier VI*, Århus Universitetsforlag, 1999, p. 3.
4. Denne diskussion omkring musik og betydning er af stor vigtighed for musikvidenskaben, og ovenstående sentenser efterlader kun et sporadisk billede af denne konflikt mellem det man kunne kalde absolutisme og referentialisme, altså spørgsmålet om, hvorvidt musikken kan tages til indtægt for definerede udsagn. Wittgenstein hører i

den forbindelse til absolutisterne, men på en sådan måde, at han dog inddrager sproget som strukturel eller systemisk baggrund for musik. Herudover peger han på det musikalske element i sproget jvf. vekselvirkningstanken.

5. Wittgenstein, 1946, in *Kultur og Værdi* p. 64.
6. Niels Albertsen: "Kunstværket i gestikkens semio-sfære" in *Æstetikstudier VI*, Århus Uni, 1999, p. 52.
7. Ibid. p. 54.
8. Woolf: *The Waves*, p. 14. Man kan her iagttage en direkte parallel til Wittgensteins påstand om, at det kan være meningsfuldt at kalde en vokal for gul. Denne *gestiske* måde at forstå sproget på praktiseres i udpræget grad hos Woolf.
9. Denne overlappning ses bl.a. i det her bragte citat, hvor de indre monologer overtager hinandens tema, andre steder citerer de ordret oven på hinanden. Denne konstruktion udpeger det kunstfærdige i Woolfs konstruktion, hvor hun i andre romaner, f. eks. *Mrs Dalloway*, lader bevidstheden strømme ubemærket fra én person til en anden – hvilket man mere decideret kan kalde for "stream of consciousness".
10. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Ed. Alex Preminger & T.V.F. Brogan, Princeton University Press, New Jersey, 1993, p. 772.
11. Ibid. p. 773.
12. "Theory of Genres" in *Anatomy of Criticism*, Princeton University Press, 1957, p. 243.
13. Ibid. p. 256.
14. Cf. Ibid p. 270-272.
15. Dan Ringgaard: "Melos, Opsi og Logos" in *Passage* nr. 23, 1996, p. 56.
16. James Naremore: *The World Without a Self*, New Haven and London, Yale University Press, 1973, p. 154-158.
17. Steen Klitgård Povlsen: "Heling og Form", Arbejds-papirer, Institut for Litteraturhistorie, Aarhus Universitet, 1997, p. 10.
18. Det samme forhold gælder i øvrigt mellem læser og tekst, således kan man være ude af stand til at opnå følelsesmæssig kontakt med et forfatterskab. At kunne se dets intellektuelle kvaliteter, men ikke at kunne indoptage dens sensibilitet er at være ude af takt!
19. Woolf: *The Waves*, p. 69-70.
20. Virginia Woolf: *Moments of Being; Unpublished Autobiographical Writings*, London, Hogarth Press, 1976, p. 65-66.
21. Virginia Woolf: *Diary*, III, 15. september, 1926, p. 110.
22. Woolf, Virginia: *Letters III*, to Ethel Smyth, 28 august, 1930, p. 204.