



Universitetet i Bergen
Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

ALLV 350
Mastergradsoppgave i Allmenn Litteraturvitenskap
Høst 2017

«Orts, scraps and fragments»:
En studie av romlige motiv og troper i Virginia Woolfs *Between the Acts*

Judith Kristine Dybendal

Abstract

This thesis is a study of spatial motifs and tropes in Virginia Woolf's novel *Between the Acts* (1941). Through the method of close reading with a theoretical foundation in concepts from Gérard Genette's narratology and Gaston Bachelard's *The Poetics of Space*, this thesis explores how Woolf uses poetic images to create multifaceted spatial connections throughout her novel. This thesis also examines how Woolf's representation of different spaces in the novel interrupts and undermines the linear succession of events in the story. Through a spatial reading of a selection of specific spaces in Pointz Hall, such as the family home, the view, the landscape, the nature and the lily pond, and a spatial reading of a selection of poetic images, this thesis aims to show how the fictional universe in *Between the Acts*, constitutes a world characterized by continuous movement where everything is connected to everything, but where there exists no final or fixed totality. *Between the Acts* is a novel where «orts, scraps and fragments» enables a complex and ambiguous multiplicity of spaces which constantly change and become part of new connections.

Takk til

Jeg vil først og fremst rette en stor takk til min veileder, Ellen Mortensen, for uvurderlig veiledning og godt samarbeid, særlig i innspurtsfasen. Førsteamanuensis Anders Kristian Strand fortjener også en takk for å oppmuntre og vekke min interesse for Virginia Woolfs romaner.

Takk til Tina Tollaksvik for korrekturarbeid, språkvask og oppmuntrende kommentarer. Takk til familie og venner for all støtte og oppmuntring og for inspirerende avbrekk underveis.

Sist, men ikke minst, takk til min samboer Martin Sandvik for tålmodighet, omsorg og kyndig datahjelp.

Innholdsfortegnelse

Abstract	2
INNLEDNING	6
<i>Oppgavens problemstilling og struktur</i>	6
<i>Biografi</i>	7
<i>Primærtekst</i>	8
<i>Et kort riss av resepsjon og tidligere forskning</i>	11
Teori og metode	14
<i>Genettes narrative teori</i>	15
<i>Narrativets tre grunnkategorier: diskurs, historie og narrasjon</i>	15
<i>Rekkefølge: tid i den narrative diskursen og tid i historien</i>	16
<i>Hurtighet: rytme og rytmevariasjoner</i>	17
<i>Frekvens: singulativ og iterativ fortelling – anaforisk og repetitiv frekvensform</i>	18
<i>Fokalisering, stemmevariasjoner og fri indirekte stil</i>	19
<i>Bachelard og rommets poetikk</i>	21
<i>Det poetiske bildets ontologi: temporale brudd og skapende potensial</i>	21
<i>Toposanalysen: fra huset til universet</i>	23
<i>Miniatyren og «Det intimites uendelighet»</i>	24
<i>Stedskjærlighet og apokalyptiske rom: to uforenlige størrelser?</i>	25
Huset, hjemmet og naturrommet	27
<i>Pointz Hall, den engelske landsbygda og naturrommet</i>	27
<i>Huset og objektene</i>	30
<i>De tomme rommenes myldrende liv</i>	35
<i>Liljedammen</i>	36
<i>Landskapet og utsikten</i>	40
<i>Poesiens rom</i>	43
Intervallenes rom: hagen, låven og drivhuset	48
<i>Miss La Trobes skuespill og landsbyuniverset</i>	48
<i>Miss La Trobes skuespill og intervallenes rom</i>	50
<i>Låven: Giles, slangen og padden</i>	52
<i>Låven: En verden med og uten mennesker</i>	56
<i>Låven: De menneskelige dramaene</i>	60
<i>Drivhuset</i>	63

Skuespillet	67
<i>Utendørsteateret</i>	67
<i>Forstyrrelsene og uhellene i skuespillet</i>	68
<i>Den skjulte grammofonen</i>	69
<i>Den tomme scenen og naturrommet</i>	71
<i>Den anonyme stemmens tiltale</i>	78
<i>Musikken og Mr Streatfields tale</i>	82
<i>Det store mørket</i>	86
<i>Den foranderlige liljedammen</i>	87
<i>Det kosmiske rommets kretsløp</i>	89
<i>Huset og naturrommet</i>	90
KONKLUSJON	94
Bibliografi	97

INNLEDNING

Første gang jeg leste Virginia Woolfs roman *Between the Acts* (1941), ble jeg fascinert av hvordan en roman på knappe 200 sider kan romme et så omfattende og rikt univers: underveis i lesningen kom lag på lag av verdener til syne i en tekst som strekker seg ut mot flere tider og rom i portrettet av Oliver-familien på Pointz Hall og den omgivende landsbyen. Først og fremst opplevde jeg umiddelbart at romanteksten fremstiller en rekke forskjellige rom, snarere enn å være en fortelling som beveger seg fra start til slutt. Enkelte tekstpassasjer festet seg raskt i hukommelsen; Giles Oliver som ser det gruoppvekkende synet av slangen og padden, liljedammen i Oliver-familiens hage der fisk lydløst svømmer rundt, treet med fugler som inntrengende utgjør «[...] a quivering cacophony, a whizz and a vibrant rapture, branches, leaves, birds syllabbling discordantly life, life, life, without measure, without stop devouring the tree» (Woolf 2008, 188-189). Egentlig hadde jeg planlagt å skrive om Woolfs roman *Orlando: A Biography* (1928), men i et forsøk på å orientere meg mer i forfatterskapet og starte arbeidet med prosjektet, begynte jeg å lese *Between the Acts*. Woolfs portrett av en hel liten landsby sammen med romanens romlige omgivelser og mangefasetterte litterære bilder, utpekte seg som uimotståelige emner for grundigere utforskning, da jeg opplever at teksten hele tiden fortsetter å overraske meg.

Oppgavens problemstilling og struktur

Jeg vil i denne oppgaven undersøke romlige motiv og troper i Virginia Woolfs roman *Between the Acts* (1941) og arbeide ut fra en tese om at Woolf utnytter det poetiske språkets billedskapende evne til å åpne nye rom og opprette romlige forbindelser på kryss og tvers i romanen. Videre arbeider jeg ut fra en tese om at rommene i romanen er minst like viktige i den narrative diskursen som hendelsenes rekkefølge. Med et teoretisk og metodisk fundament i Gérard Genettes narratologiske teori og sentrale begreper fra den fenomenologiske filosofen Gaston Bachelards verk *The Poetics of Space* (1969), vil jeg gjøre en romlig lesning av romanen med vekt på et utvalg konkrete, fysiske rom på Pointz Hall og videre på poetiske bilder som åpner seg henimot ulike rom. Bachelards fenomenologiske metode er etter min mening egnet i møtet med Woolfs roman, da den er en nærlesning av poetiske bilder basert på detaljert beskrivelse, altså en form for minutøs disseksjon av måten de poetiske bildene virker og hva de består av.

Jeg har valgt å strukturere oppgaven i fire kapitler. Etter innledningen redegjør jeg for Woolfs biografi, det aktuelle romanverket og gjør et kort riss av resepsjon og tidligere

forskning. I det første kapittelet presenterer jeg det teoretiske og metodiske utgangspunktet for oppgaven. I det andre kapittelet konsentrerer jeg meg om å undersøke romanens første del, der Oliver-familiens hus, dets rom og objekter sammen med naturomgivelsene på eiendommen, utgjør konkrete rom i romanen og videre en rekke poetiske bilder. I det tredje kapittelet gjør jeg en lesning av det jeg har valgt å definere som «intervallenes rom» og jeg ser nærmere på hagen, låven og drivhuset og hvordan elementer fra La Trobes skuespill virker inn i rommene på Pointz Hall. I det fjerde kapittelet gjør jeg en lesning av hvordan romlige motiv og troper i tilknytning til La Trobes skuespill bevirker at grensene mellom teaterrommet, naturrommet og publikum i romanen, blir utydelige. Til slutt vil jeg trekke noen linjer fra lesningene jeg har gjort gjennom oppgaven og konkludere med grunnlag i problemstillingene mine.

Biografi

Virginia Woolf (1882-1941) regnes idag som en av 1900-tallets mest toneangivende modernistiske forfattere. Foruten å ha forfattet flere romaner, der de mest kjente trolig er *Mrs Dalloway* (1925) og *To the Lighthouse* (1927), skrev hun også en hel rekke essays, korttekster og kritikker. Woolfs posisjon som forfatter, litteraturkritiker og feministisk tenker skyldes trolig i stor grad at hennes skrivende liv strekker seg i et vidtspennende felt fra eksperimentelle romaner til essayistiske tekster (Sage 1999, 678-679).

Som forfatter er Virginia Woolf grenseoverskridende, særlig i kraft av at hun kontinuerlig kaster seg ut i formeksperimenter i romanprosjektene sine og leker seg tilsynelatende uanstrengt med sjangre og litterære konvensjoner, men hele tiden med en tydelig bevissthet og kjennskap til litterære tradisjoner, blandet med en hensynsløs originalitet. Felles for verkene hennes er den insisterende viljen til å utforske språkets muligheter og bore stadig dypere i den menneskelige bevisstheten og eksistensens bestanddeler. Hennes intensjon var unektelig å skape en litteratur som fremstiller livets kompleksitet. Woolfs eksperimenter førte blant annet til utviklingen av teknikken der indre monologer løper parallellt med detaljerte situasjonsbeskrivelser, brudd på fortellingens kronologi, lite ytre handling og en fantasifull utforskning av tid og rom.

Virginia Woolf vokste opp i Kensington i London med foreldrene Leslie Stephen og Julia Prinsep Stephen og syv søsken. Begge foreldrene var tilknyttet et kulturelt og litterært miljø, og Virginia Woolf hadde, til tross for en svært begrenset formell utdanning, allerede fra tidlig alder tilgang til farens bibliotek. Etter farens død i 1904 flyttet hun med søsknene til Gordon Square i Bloomsbury. I dette huset og i de umiddelbare bygningene i nærheten tok

Bloomsbury-gruppen form (Kermode 2008, vii-viii). Virginia Woolf og hennes ektemann, Leonard Woolf, var tilknyttet gruppen store deler av sitt liv. Bloomsbury-gruppen var en intellektuell og sosial krets som først og fremst gjorde seg gjeldende i mellomkrigstiden og besto av en rekke britiske forfattere, kunstnere, kritikere og en økonom (Rosner, 2). Gruppen hadde flere sentrale medlemmer i britisk kulturliv¹ og sto blant annet for grunnleggende og viktige bidrag til britisk post-impresjonistisk malerkunst, den litterære modernismen og makroøkonomi, samt at de på flere måter var toneangivende innenfor kunstfeltet i sin helhet og satte ofte dagsorden innenfor dette feltet (Rosner, 3). «The legacy of Bloomsbury also lies in its creation of a new kind of domestic life, one far more flexible, radical, and experimental than that of its Victorian predecessors», hevder Victoria Rosner og peker videre på medlemmenes bohemske livstil, der både homofili og heterofil sex utenfor ekteskapet ikke var uvanlig praksis, i en tid der dette ble sett på som uakseptabelt og var regnet som ulovlig i samfunnet forøvrig (Rosner, 3). Det var gjennom Bloomsbury-kretsen at Virginia Woolf traff ektemannen Leonard Woolf som hun giftet seg med i 1912 (Kermode 2008, viii).

Primærtetekst

Between the Acts (1941) tilhører den siste perioden av Woolf's forfatterskap, og kan med rette karakteriseres som et av hennes mest utfordrende og komplekse verk. Romanen ble utgitt posthumt og Woolf hadde ennå ikke ferdigstilt arbeidet med den da hun begikk selvmord. Den første utgaven av *Between the Acts*, som utkom på engelsk i 1941 på Hogarth Press, var basert på Woolfs foreløpig siste manusutkast, med ektemannen Leonard Woolf som redaktør for utgivelsen. Som følge av dette, hersker det alltid en viss usikkerhet rundt tekstens form og innhold, da det er lett å forestille seg at Woolf trolig ville gjort endringer i teksten, dersom hun hadde levd lenger.

Handlingen i *Between the Acts* er lagt til Pointz Hall, en engelsk landeiendom, og strekker seg over en dag i juni 1939. Foruten et skuespill som innbyggerne i landsbyen samles

¹ Sentrale medlemmer i Bloomsbury-gruppen var blant annet Clive Bell, Vanessa Bell, E. M. Forster, Roger Fry, Duncan Grant, Maynard Keynes, Desmond MacCarthy, Molly MacCarthy, Saxon Sydney-Turner, Lytton Strachey, Adrian Stephen, Thoby Stephen, Leonard Woolf, and Virginia Woolf. Other key associates were Dora Carrington, David Garnett, Lydia Lopokova, Ottoline Morrell, og Vita Sackville-West (Rosner 2014).

rundt, og som opptar store deler av romanen, foregår mye av handlingen i og rundt Pointz Hall. Romanen er kort, men er full av innfall, bisarre episoder og har et stort persongalleri. Vi får innblikk i skikkelsene som tilhører Oliver-familien som bor i Pointz Hall, men Miss La Trobe, regissøren av et historisk skuespill, samt gjestene William Dodge og Mrs Manresa er også sentrale i romanen. Ellers vies La Trobes skuespill stor plass, sammen med husets historie og stedsmarkører av betydning på eiendommen, deriblant den gamle låven, drivhuset og en fiskedam i hagen utenfor huset. Romanen er bygget opp rundt en rekke ytre, dagligdagse situasjoner og møter mellom karakterene. Samfunnet som portretteres befinner seg i en usikker tilstand ved utbruddet av en mulig verdenskrig, selv om dette i selve romanteksten bare er en av mange tematiske fasetter. Tittelen *Between the Acts* har dermed tradisjonelt vært tolket til å henspille både på den usikre, konkrete historiske perioden mellom to verdenskriger og selve handlingen mellom aktene i Miss La Trobes skuespill.

Between the Acts vitner om en moden forfatter som gjennom et helt liv med lesning, skriving, observasjon og erfaringer, forsøker å ta formeksperimentene enda et steg videre. I *Between the Acts* finnes dessuten en hel katalog av temaer og motiver, bilder og sitater som knytter an til resten av Woolfs forfatterskap, og således resonnerer romanen i den samlede tekstproduksjonen hennes og i litteraturhistorien forøvrig, så vel som i britisk kultur og historie. Anka Ryall (Ryall 2011) skriver at «Den fungerer verken som en oppsummering av de politiserte 1930-årene eller som et litterært testament der alle tråder samles. Tvert imot representerer den en grensesprengende nyorientering i forhold til Woolfs tidligere romaner» (Ryall, 246). Romanen kan kanskje sammenliknes med en palimpsest, der et utall fragmenter og bruddstykker utgjør lag på lag i en tekst som i senere tid har blitt fremhevet for å peke i retning av postmodernismen, blant annet av kritikere som David McWhirter (McWhirter).

Woolf påbegynte arbeidet med *Between the Acts* i 1938, parallelt med en biografi hun skrev om Roger Fry.² Innen desember 1938 hadde hun allerede skrevet 120 sider av *Between the Acts* (Dick and Millar, xiii), men den var først ferdigstilt 25. februar 1941. I likhet med perioden da Woolf skrev *Orlando: A Biography* (1928), fungerte romanutkastet til *Between the Acts*, som opprinnelig gikk under tittelen *Pointz Hall*, som en fruktbar pause fra det tunge arbeidet med biografien om Roger Fry. I løpet av den samme perioden skrev Woolf også to lengre verker som hun ikke fikk anledning til å ferdigstille før sin død (Dick and Millar, xv). Memoarene *A Sketch of the Past*, som ble til i tiden mellom april 1939 og november 1940

² Roger Fry (1886-1934) var et sentralt medlem i Bloomsbury-kretsen og arbeidet som maler og kritiker.

(Dick and Millar, xv) og utkastet til en bok om engelsk litteraturhistorie, ble påbegynt i september 1940. Både memoarene *A Sketch of the Past*, samt deler av Woolfs påbegynte engelske litteraturhistorie ble utgitt posthumt som *Anon* og *The Reader*.

Flere kritikere har i sine lesninger lagt vekt på de samtidige historiske hendelsenes betydning for romanverket *Between the Acts* og dets tilblivelse. Alex Zwerdling (Zwerdling) hevder at Woolf er besatt av det historiske øyeblikket og at det er uvanlig og ukarakteristisk for henne (Zwerdling, 220). At den urolige perioden i Europa, da Woolf skrev romanen, har satt sitt preg på romanteksten i større eller mindre grad, er et tema flere kritikere har berørt, blant annet gjennom undersøkelser av det omfattende tekstmaterialet som Woolf etterlot seg i form av dagboksnotater,³ der hun skildrer hverdagen og urolighetene like før utbruddet av andre verdenskrig. *Between the Acts* ble skrevet med trusselen om andre verdenskrig som bakteppe, og senere med den samme krigen som en realitet. Slik Hermione Lee (Lee 1997) påpeker, er romanene i forfatterskapet forøvrig spekket med krigsbilder (Lee, 341).

Woolf og ektemannen ble berørt av bombingene i London høsten 1940 (Dick and Millar 2002a, xvii) og ble dermed tvunget til å flytte forlagsvirksomheten til Hogarth Press ut av leiligheten på Mecklenburgh Square, da den ble skadet av bombene. Som følge av urolighetene med blant annet daglige advarsler om luftangrep i London, tilbrakte Woolf og ektemannen stadig mer av tiden i Monks House, hjemmet deres som var lokalisert i Rodmell i Sussex (Dick and Millar 2002a, xvii). Woolf ble isolert fra store deler av det livet hun hadde hatt i London, mens hun stadig befant seg i en mer og mer vegeoterende tilværelse i huset på landsbygda. Den nærmest sykliske, søvnige atmosfæren fra landsbygda, der daglige rutiner binder livet sammen, blandet med den kontinuerlige trusselen om destruksjon, får en sentral plass i *Between the Acts* (Lee, 748). Skildringene av familiehuset Pointz Hall og det nærmest pastorale omkringliggende landskapet danner en klassisk engelsk idyll, men hele tiden med den underliggende, trykkende stemningen av ødeleggelse og oppløsning.

Mot slutten av arbeidet med *Between the Acts* mistet Woolf i tiltakende grad troen på at hun kunne skrive, og etter at romanen var ferdigstilt 25. februar 1941, var hun på randen av et nervøst sammenbrudd. I et brev til forleggeren sin 27. mars 1941, betegnet hun romanen som «too silly and trivial», og tok til orde for at han måtte la henne revidere den før endelig

³ Se for eksempel *The Diary of Virginia Woolf*, volume 5, red. Anne Oliver Bell og Andrew McNeillie, Hogarth Press, London, 1984 + EKSEMPLER?

utgivelse (Lee, 759). Dagen etter, fredag 28. mars 1941, druknet hun seg i en elv like i nærheten av huset i Rodmell.

Et kort riss av resepsjon og tidligere forskning

Innfallsvinklene og perspektivene på Woolfs romaner, essays og korttekster er like mangefasetterte og varierte som forfatterskapet selv. Fra og med 1960-tallet har det blitt produsert bøker og artikler om Virginia Woolfs forfatterskap som innebefatter alt fra resepsjonsstudier, narratologi og modernismestudier til psykoanalytiske-, feministiske-, biografiske-, bibliografiske-, historiske-, postmodernistiske-, poststrukturalistiske, lesbiske- og postkoloniale tilnærminger til tekstene hennes.

Til tross for at den har fått stor kritisk oppmerksomhet, er *Between the Acts* imidlertid langt fra den mest undersøkte romanen i Woolf-forskningen. Like etter utgivelsen fikk romanen blandet mottakelse. Antakelig skyldes det at den havnet litt i skyggen av omstendighetene rundt Woolfs selvmord, samt at den eksperimenterende håndteringen av sjangerkonvensjoner gjorde at verket ble oppfattet som sprikende og uferdig av flere kritikere. Resepsjonen ser her ut til å dele seg i to motsatte leire. Enten ble romanen hyllet for nettopp sitt eksperimentelle uttrykk, eller den ble betraktet som uferdig og utydelig.

I sin anmeldelse i *The Spectator* kritiserer David Cecil romanen for å være ujevn og skriver blant annet at «Perhaps had she lived to revise the book, Mrs Woolf would have brought it into clear pattern and harmony. As it is, it must be counted as in part a failure» (Majumdar and McLaurin, 437). Frank Swinnerton i *The Observer* uttrykker en kjølig begeistring for romanverket, da han innrømmer at Woolf behersker kunsten å skrive vakkert, men hans innvending er at en kvinne med så lite praktisk erfaring med det virkelige livet ikke lykkes å levendegjøre temaene i skrift og at de derfor forblir abstrakte for leseren (Majumdar and McLaurin, 442).

Edwin Muir er en av dem som i *Listener* hyller romanen og mener at den får en til å innse med forsterket kraft hvilket tap Woolfs død representerer for den engelske litteraturen. Muir uttrykker sin anerkjennelse og skriver «*Between the Acts*, though comparatively short, is both one of the most ambitious and most perfect novels» (Majumdar and McLaurin, 443). Videre understreker Muir hvordan han oppfatter at Woolf med sin siste roman også lykkes å forene temaer som hun har behandlet separat i forutgående bøker, til en enhet i *Between the Acts* (Majumdar and McLaurin 1997, 443). Hudson Strode skriver i *The New York Times* i likhet med Muir at romanen blant annet viser hvilket imponerende håndverk Woolf behersket, og understreker at «It is in her imagery, in her felicitous gift for metaphor, for cadence, for

exciting association, in her 'powers of absorption and distillation' that her special genius lies» (Majumdar and McLaurin, 446).

I den tidlige resepsjonen etter romanens utgivelse, kan man altså spore en rekke uenigheter og annet er heller ikke særlig overraskende all den tid *Between the Acts* er et komplekst og sammensatt romanverk uten noen entydig konklusjon. Den gjennomgående tilnærmingen til *Between the Acts* ser ut til å dele seg i to leire, også når det gjelder forskningen på romanen. På den ene siden anser en rekke forskere romanen for å være tragisk, i den forstand at romanen innevarsler fellesskapets, sivilisasjonens og menneskehetens undergang. Alex Zwerdling (1977) betoner romanens tragiske kvaliteter og legger vekt på Woolf's antydninger om sivilisasjonens forfall og mulige kollaps. Også forskere som Gillian Beer (1996) og Michele Pridmore-Brown (1998), fremhever dette aspektet. På den andre siden betoner for eksempel Melba Cuddy-Keane (1990), først og fremst romanens komiske kvaliteter, dens subversive modus, evnen til å åpne for nye fellesskap og fornyet tro på menneskeheten. David McWhirther (1993) plasserer seg på midten og betrakter spenningene mellom komedie og tragedie som Woolf's måte å nærme seg en oppløsning av binære kategorier, for slik å ta romanformen et steg i retning av et postmoderne, åpent og uavsluttet uttrykk. Istedetfor å lese romanen som hovedsakelig komisk eller tragisk slik Cuddy-Keane og Zwerdling gjør, argumenterer han for at romanen må betraktes som en postmoderne historisk roman og en postmoderne tragikomedie (McWhirther, 808). Vi vet at Woolf leste flere av Sigmund Freuds tekster under arbeidet med boken, blant annet *Civilisation and its Discontents* (1930). Følgelig har også store deler av resepsjonen undersøkt romanen og dens relasjon til Freuds teorier og begreper, da særlig gruppepsykologi. Elizabeth Abel (1989) leser *Between the Acts* i lys av Freuds psykoanalytiske teorier, mens Patricia Cramer (1993) presenterer et alternativ til Freuds patriarkalske samfunnsmodell. Cramer foreslår at Woolf var påvirket av andre modeller for gruppepsykologi, da henholdsvis både Jane Harrison's matriarkalske teorier og Ruth Benedict's *Patterns of Culture* (1934).

Nyere forskning influert av *animal studies*, slik som Rasheed Tazudeens bidrag (2015), tar til orde for å lese romanen som et uttrykk for Woolf's undersøkelse av ikke-menneskelige former for interaksjon med verden og som et forsøk på å uttrykke disse gjennom språket, blant annet gjennom fremstilling av dyrs sanselige tilstedeværelse i ulike rom der mennesket er fraværende. De senere årene har det dessuten dukket opp lesninger som setter romanen i sammenheng med den gotiske litterære tradisjonen, med bidrag av blant annet Pottier-Casado (2014) og López(2016). López ser Woolf's tematisering av den engelske

nasjonale identiteten nært forbundet med en gotisk dimensjon, der grenser og rom kontinuerlig tilsløres.

Av nyere arbeid med perspektiver på rom og sted, er antologien *Locating Woolf: The Politics of Space and Place* (2007), et viktig bidrag. Antologien er en samling tekster som på forskjellige måter undersøker hele Woolfs forfatterskap med ulike innfallsvinkler til rom og sted. Her er det få artikler som utelukkende berører *Between the Acts*, men artikkelen «Women and interruption in *Between the Acts*» av Helen Southworth står som et viktig bidrag, som bringer nye innsikter om kvinnenens rolle i romanen som helhet, sett i lys av hvordan kvinnene opptrer i romanens romlige komposisjon. Southworth argumenterer for at kategorien rom kan forstås i sammenheng med kjønn i romanen. Southworths tese er at Woolf gjør bruk av forstyrrelsen som en retorisk figur i teksten, og at Woolf slik manipulerer rom i romanen på en måte som styrker de kvinnelige karakterene. Manipulasjonen av rom strekker seg dessuten ifølge Southworth utover representasjonene av fysisk rom og lingvistisk rom i romanen (Southworth 2007, 46).

Alina Obozas masteroppgave (2010) ligger i så måte nærere mitt prosjekt. Hun leser romanen med henblikk på det hun definerer som «the spatial theme» og «the discourse of space» og forsøker å vise hvordan rom og sted er framtrede aspekter ved romanen som helhet. Hennes tese er at tidligere forskning ikke har anerkjent forbindelsene mellom materielle og konkrete rom i romanen og de mer abstrakte kategoriene som omfatter privat og offentlig rom (Oboza, 7-8). Hun er svært historisk orientert i sine analyser og hennes primære anliggende er å gjøre en undersøkelse av romanens setting og da særlig Pointz Hall med dets objekter og rom. Oboza argumenterer for at de komplekse forbindelsene mellom forskjellige rom og handlingsnivåer i *Between the Acts* likner den kubistiske kunstens estetikk.

Teori og metode

I denne oppgaven vil jeg tilnærme meg romanen gjennom nærlesning som metode. Som metodisk støtte og med tanke på romanens kompleksitet og dens mangfold av litterære virkemidler, vil jeg forankre analysene i narrativ teori. Jeg vil primært anvende et utvalg sentrale begreper fra den franske strukturalisten Gérard Genettes klassiske verk *Narrative Discourse* (1986)⁴, og begrepene hans vil fungere som viktige verktøy til å gjennomføre systematiske lesninger av teksten. Det oppstår imidlertid noen utfordringer i selve oversettelsen av Genettes terminologi til norsk, og jeg velger derfor i denne oppgaven å støtte meg på den norske litteraturforskeren Petter Aaslestad's oversettelser av Genettes begreper i boken *Narratologi – En innføring i anvendt fortelle-teori* (1999). Den narrative analysen vil utgjøre det videre grunnlaget for mine analyser av den romlige dimensjonen i romanteksten og et utvalg litterære rom i *Between the Acts*.

Videre vil jeg benytte meg av den franske fenomenologen og filosofen Gaston Bachelards verk *The Poetics of Space* (1969)⁵, i den hensikt å nærme meg romanentekstens romlige dimensjon. Her vil jeg konsentrere meg om et utvalg relevante begreper fra *The Poetics of Space*, der Bachelard utvikler en teori om sammenhengene mellom menneskets imaginasjon, det poetiske bildet og våre romlige omgivelser. I analysen av litterære rom i *Between the Acts* anser jeg det som fruktbart å kombinere en narratologisk innfallsvinkel med en teoretisk forankring i Bachelards romteori. Gjennom en narrativ analyse av tekstens komposisjon vil jeg først få oversikt over tekstens suksessjon, da forstått som hendelsenes rekkefølge. Det vil videre få konsekvenser for en analyse av situasjon, det vil si de fremstilte hendelsenes plassering i sentrale rom i romanen og aktuelle forbindelser, i det jeg velger å definere som romanens romlige dimensjon. Ved å anvende Bachelards teori om det poetiske bildet og dets tilknytning til rom som et teoretisk nedslagsfelt, ønsker jeg blant annet å undersøke hvordan Woolf utnytter det poetiske språkets billedskapende evne til å åpne nye rom og opprette nye romlige forbindelser på kryss og tvers i *Between the Acts*.

I den teoretiske gjennomgangen som følger i dette kapitlet, vil jeg først redegjøre for utvalgte termer fra Genettes *Narrative Discourse*. Deretter vil jeg gi en kort innføring i

⁴ Genettes verk ble opprinnelig utgitt på fransk i 1972 med tittelen *Discours du récit* og var en del av Genettes verk *Figures III*.

⁵ Bachelards verk ble opprinnelig utgitt på fransk i 1958 med tittelen *La poétique de l'espace*. I oppgaven refererer jeg til en engelsk utgave av boken fra 1969 med oversettelser av Maria Jolas. **REFERANSE HER?**

Bachelards bildefenomenologi og romteori, samt noen sentrale teoretiske begreper fra *The Poetics of Space*. I utlegningen av både Genettes og Bachelards teorier, konsentrerer jeg meg om et begrenset utvalg begreper som senere blir relevante i mine analyser av romanteksten.

Genettes narrative teori

I *Narrative Discourse* forsøker Gérard Genette å lage et helhetlig system for narrativ teori. Først og fremst utforsker Genette de grunnleggende bestanddelene og teknikkene i narrative tekster gjennom en systematisk, metodologisk fremgangsmåte. Hensikten er å utvikle en spesifikk og finstilt terminologi som kan anvendes i møtet med narrative tekster. For å danne et utgangspunkt for sine narrative analyser og begreper, går Genette i dialog med Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Gjennom lesninger av utvalgte passasjer fra Prousts romanverk, illustrerer Genette de komplekse narrative utfordringene Prousts tekst stiller leseren overfor. De narrative analysene av Prousts roman fungerer dermed som Genettes test av sin egen fremgangsmåte og kategorier og fører til flere distinksjoner i hans terminologi.

Narrativets tre grunnkategorier: diskurs, historie og narrasjon

Genette innleder *Narrative Discourse* med å argumentere for at den gjeldende bruken av det franske ordet *récit* (fortelling) innenfor narrativ analyse ikke fanger inn den tvetydigheten som faktisk ligger i ordet (Genette, 25). *Récit* kan bety både et utsagn, totaliteten av hendelser og utsagn en narrativ tekst presenterer og selve handlingen det er å fortelle. For å klargjøre betydningen av ordet *récit*, foreslår Genette at det er hensiktsmessig å dele ordet inn i tre ulike grunnkategorier eller nivåer, da henholdsvis diskurs, historie og narrasjon (*récit*, *histoire* og *narration* på fransk). «Historie» refererer til det narrative innholdet i en tekst, abstrahert fra diskursen og ordnet kronologisk, mens «diskurs» refererer til den narrative teksten selv slik den fremstår når vi leser den, altså det man kan definere som det fortalte (Aaslestad 1999, 27)⁶. «Narrasjon» dreier seg om hvordan en tekst blir skrevet og kommunisert, eller det vi med Aaslestads ord kan definere som «den produserende

⁶ Aaslestad bruker begrepet «fortelling» om den narrative diskursen. Siden jeg også kommer til å referere fra den engelske oversettelsen av Genettes verk i min teoretiske gjennomgang, velger jeg å bruke begrepet «narrativ diskurs» istedetfor Aaslestads oversettelse til det norske «fortelling» i den teoretiske gjennomgangen i oppgaven. I analysekapitlene vil jeg vekselvis referere både til fortelling og narrativ diskurs.

fortellehandling», og den «reelle eller fiktive situasjonen som fortellehandlingen finner sted i» (Aaslestad, 27).

Genettes anliggende i Narrative Discourse er å synliggjøre hvordan de tre gunnkategoriene historie, narrativ diskurs og narrasjon forholder seg til hverandre i en narrativ tekst, for slik å kunne foreslå nye avgrensninger innenfor den narrative teorien som felt (Genette, 29). Genette understreker imidlertid at diskursen, altså den løpende teksten, er det eneste objektet vi har direkte tilgang til, og at det derfor har en særskilt stilling i hans undersøkelser (Genette, 27). Han bemerker likevel at til tross for at «Story and narrating thus only exist for me only by means of the intermediary of the narrative» (Genette, 29), står den narrative diskursen i et uatskillelig forhold til historie og narrasjon. Følgelig må alle nivåene tas i betraktning når man utfører en narrativ analyse. Årsaken er at relasjonen mellom de forskjellige nivåene sier leseren noe om hvordan informasjonen i en tekst distribueres og dermed kan ha tematiske implikasjoner for den narrative teksten som helhet.

Rekkefølge: tid i den narrative diskursen og tid i historien

For Genette er begrepet om narrativ rekkefølge viktig. En analyse av rekkefølge innebærer å undersøke forholdet mellom den narrative diskursen og historien, med utgangspunkt i den kronologiske rekkefølgen av begivenheter i de to nivåene (Aaslestad, 33). Ofte vil man finne uoverensstemmelser mellom den narrative diskursen og historien, såkalte «kronologiske forstyrrelser» (Aaslestad, 35), og disse kalles med et samlebegrep for «anakronier». Det medfører at det også finnes et nullpunkt hvor det er «fullt tidsmessig sammenfall mellom fortelling og historie.» (Aaslestad, 34). Her må det understrekes at nullpunktet imidlertid er en konstruert størrelse. Med utgangspunkt i slike nullpunkt kan man bestemme anakroniene som bevegelser framover eller bakover i historiens tid (Aaslestad, 34). «Prolepse» betegner en begivenhet som er forut for det punktet i historien hvor diskursen befinner seg, mens «analepse» betegner en begivenhet fortalt i ettertid i forhold til det punktet i historien der diskursen befinner seg (Aaslestad, 37-38).

Anakroniens tidsmessige utstrekning kalles for «amplityde». Genette opererer med flere underdelinger av anakronier basert på deres amplityde. «Intern anakroni» innebærer at hele amplityden ligger innenfor diskursens tid, mens det motsatte, «ekstern anakroni», innebærer at hele amplityden faller utenfor diskursens tid (Aaslestad, 38). «Blandet analepse» betyr at amplityden begynner utenfor og avsluttes innenfor diskursens tid. «Blandet prolepse» innebærer at amplityden begynner innenfor og avsluttes utenfor diskursens tid (Aaslestad,

38). I min analyse av *Between the Acts* vil særlig kronologivariasjoner i sammenheng med ulike analepser ha tematiske implikasjoner for romanteksten som helhet.

Hurtighet: rytme og rytmevariasjoner

Et annet sentralt begrep fra Genettes *Narrative Discourse* som jeg vil benytte meg av i analysedelen av oppgaven, er begrepet «hurtighet». «Hurtighet» innebærer blant annet å studere forholdet mellom den narrative diskursens lengde i kapitler, sider og linjer, og å se dette i sammenheng med historiens tidsmessige utstrekning i dager, måneder og år (Genette, 87). Genettes begrep om hurtighet kan dermed fortelle mye om rytmen i teksten, slik som for eksempel når «tre år av heltens liv fortelles på fem sider» (Aaslestad, 55) eller «en dag i et menneskes liv fortelles på femhundre sider». Videre er det ifølge Aaslestad mest interessant å studere rytmevariasjonene i teksten. Når øker eller bremses hurtigheten? Slike spørsmål kan fortelle oss noe om store narrative artikuleringer i tekster og videre gi relevant informasjon hva angår tekstens mulige tematiske nedslagsfelt.

Genette artikuleringer fire hovedformer for rytme vi kan nærme oss for å studere den narrative tekstens bevegelser, disse er henholdsvis «scene», «pause», «referat» og «ellipser». De fire hovedformene beskriver på forskjellige måter de ulike forholdene mellom fortellingens tid og historiens tid. Pausen representerer et ytterpunkt når historiens tid stanser helt opp i diskursen, når «fortellingens tid går mot uendelig, mens historiens tid blir lik null» (Aaslestad, 56). Pausen kan videre deles inn i slike «beskrivelser der historiens tid stopper helt opp» og «beskrivelser som utgår fra en aktiv persepsjon og følgelig har elementer av noe scenisk i seg» (Aaslestad, 60). Ut fra pausens skiftende karakter ser man at den kan ha flere forskjellige funksjoner i en litterær tekst.

Motsetningen til pausen som ytterpunkt er ellipsen. Ellipse innebærer at en periode av historien utelates i den narrative diskursen (Aaslestad, 56). Ellipsen har to motsatte funksjoner, da den kan utelate det uviktige for å fokusere på handlingstoppene, eller utelate det viktige, fordi det er umulig å fortelle om (Aaslestad, 59). Mellom ytterpunktene pause og ellipse, finnes den tredje hovedformen scene. I scenen dominerer replikkvekslinger og her skal den narrative diskursens tid ideelt sett virke like lang som historiens tid. Referatet utgjør den fjerde hovedformen, og her anslås den narrative diskursens tid tradisjonelt å være mindre enn historiens tid (Aaslestad, 56). Referatet har en form som på mange måter likner scenen, med gjengivelser av karakterenes handlinger, men har til forskjell fra scenen en større variasjon i forholdet mellom den narrative diskursens tid og historiens tid. Av dette følger at

også grensene mellom referat og ellipse kan være fleksible, slik man ser eksemplifisert av tekstfragmentet «Så fulgte to vonde år» (Aaslestad, 59).

Poenget med å undersøke disse fire hovedformene i analysen av narrative tekster er nettopp å gjøre seg bevisst de gjeldende tidsforholdene i tekster ut fra distinksjonene mellom narrativ diskurs og historie. I min analyse av *Between the Acts* er det spesielt hovedformene scene og pause jeg vil undersøke nærmere. I flere tekstesegmenter gjennom hele romanteksten anvender Woolf pausen som en sentral grunnform til å skape rytmevariasjoner i teksten. Hvilken funksjon har disse pausene i romanen som helhet og hva slags implikasjoner har det for en romlig innfallsvinkel til teksten? Jeg vil komme nærmere inn på dette i de aktuelle analysekapitlene i oppgaven.

Frekvens: singulativ og iterativ fortelling – anaforisk og repetitiv frekvensform

Frekvens dreier seg ifølge Aaslestads om forholdet mellom repetisjon av begivenheter i den narrative diskursen og i historien (Aaslestad, 71). I *Narrative Discourse* artikulere Genette fire frekvensformer. Gjennom å studere forekomsten av disse formene, kan man skaffe seg oversikt over frekvensforholdene i en narrativ tekst og dermed også over repetisjonsforhold i tekster. Begivenheter som finner sted én gang i historien og fortelles én gang i den narrative diskursen, definerer Genette som «singulativ frekvensform» (Aaslestad, 71). Den andre grunnformen for frekvens betegnes som «iterativ frekvensform» og innebærer at fortelleren forteller én gang i den narrative diskursen det som skjer flere ganger i historien (Aaslestad, 72). I både singulativ og iterativ frekvensform, ser vi at begivenheten fortelles én gang i diskursen. I «anaforisk» og «repetitiv frekvensform» stiller det seg imidlertid annerledes. I «anaforisk frekvensform» fortelles begivenheten like mange ganger som den inntreffer. I «repetitiv frekvensform» fortelles begivenheten flere ganger i diskursen, selv om den bare inntreffer én gang i historien (Aaslestad, 77).

Til tross for Genettes skjematisk inndeling av fire hovedformer for frekvens, stilles man som leser likevel ovenfor flere potensielle problemer i lesningen av narrative tekster. En av utfordringene er slik Aaslestad formulerer det, at en narrativ tekst som regel vil bestå av veksling mellom ulike frekvensformer og derfor sjelden holder seg til kun én frekvensform. En av de største innvendingene mot Genettes skjematisk firedeling av frekvensformer er imidlertid knyttet til repetisjonsbegrepet fordi repetisjon som sådan kun er en tankekonstruksjon (Aaslestad, 79). Det betyr at for i det hele tatt å kunne identifisere likhet og ulikhet i en tekst, må man benytte seg av en abstraksjons- og forenklingsprosess som i stor

grad baserer seg på selve lese- og fortolkningsprosessen hos leseren, og ikke støtter seg på narratologiens begreper alene.

Fokalisering, stemmevariasjoner og fri indirekte stil

Et viktig begrep Genette introduserte med Narrative Discourse var fokalisering. Genette ønsket å rydde opp i den eksisterende forvirringen omkring bruken av begrepet narrativt perspektiv⁷ og måten det anvendes for å beskrive synsvinkelen i tekster (Genette, 186). Genette argumenterer for at bruken av begrepet til nå har vært upresist fordi man har blandet observasjoner om synsvinkel med observasjoner knyttet til hvilken stemme som snakker i teksten. For Genette er det et poeng at vi alltid må skille spørsmålet «ut fra hvilken person går det narrative perspektivet?» fra spørsmålet om hvem fortelleren er, altså vil Genette vende oppmerksomheten vår mot skillet mellom «hvem ser?» og «hvem snakker?» (Genette, 186). Formålet med begrepet fokalisering er å gjøre denne distinksjonen tydelig og å ha et begrep for å kunne beskrive ganske nøyaktig hvordan distribusjonen av narrativ informasjon reguleres i en tekst.

Aaslestad påpeker at det likevel er vanskelig å etablere et presist skille mellom de to overnevnte spørsmålene fordi «det som sees, formidles jo gjennom et språk; fokaliseringsinstansen er på et vis underlagt fortellerstemmen.» (Aaslestad, 83). I stedet for å stille det konkrete spørsmålet «hvem ser?», spør Genette derfor heller «hvor er sansningssenteret?» (Aaslestad, 84). Ut fra dette opererer Genette med en forestilling om at verket har i seg en sentral bevissthet og en stabil instans som sansningene går ut fra, og som videre gir fremstillingen et samlende perspektiv i henhold til den narrative diskursens egen logikk. Til tross for idéen om et samlende perspektiv, vil man imidlertid kunne identifisere store perspektivvariasjoner i teksters mikronivå (Aaslestad, 85). Et særtrekk innenfor Woolf-forskningen er at Woolfs nyskapende narrative teknikker har ført til mange diskusjoner knyttet til fortellerstemmen og sansningssenteret i romanene.

De grunnleggende formene for fokalisering er «ekstern fokalisering», «intern fokalisering» og «nullfokalisering». Ved «intern fokalisering» sammenfaller sansningssenteret med en av personene i teksten, mens «ekstern fokalisering» innebærer at sansningssenteret befinner seg på ett bestemt punkt i det fiktive universet, utenfor personene (Aaslestad, 85-86). Intern fokalisering kombineres vanligvis med forskjellige former for indre

⁷ Det man på engelsk kaller for «point of view».

monolog, mens ekstern fokalisering fører til at muligheten for informasjon om tankene til personene utelukkes. Innenfor en narrativ tekst er det vanlig at fokaliseringen vil variere og vi kan derfor snakke om en fokaliseringsveksling der det vil finnes flere fokaliseringsposisjoner og fokaliseringsinstanser (Aaslestad 1999, 88). «Nullfokalisering» går ut på at fortelleren står utenfor det fiktive universet og ikke har noen begrensninger i sin kunnskap om tekstens personer og hendelser. Ved nullfokalisering kan fortelleren heller ikke knyttes til et markert ståsted der observasjonene gjøres (Aaslestad, 86).

Spørsmålet om hvordan de fiktive personens tale distribueres i fortellingen er en videreføring av spørsmålet om fokalisering (Aaslestad, 102). Distribusjonen av personenes ord og tanker i teksten må tillegges en annen instans enn personene selv. I en narrativ tekst er det flere måter å distribuere talen mellom forteller og person. De tre grunnformene for talegjengivelse er «fortalt», «gjengitt» og «overført diskurs». «Fortalt diskurs» innebærer at fortelleren snakker om personens indre, «gjengitt diskurs» brukes når personen selv fører ordet, og «overført diskurs» betegner at de fiktive personenes språk gjengis ved hjelp av fortellerstemmen (Aaslestad, 103). Det vil særlig være flere utfordringer knyttet til forholdet mellom person- og fortellerstemme ettersom et litterært verk gjerne inneholder flere stemmevariasjoner. I forlengelsen av dette, velger jeg her å begrense meg til å gi en rask utlegning av fri indirekte stil, da det er et begrep jeg anser som sentralt for flere av lesningene jeg skal foreta i denne oppgaven.

Fri indirekte stil er en blandingsform mellom direkte og indirekte tale, og kjennetegnes av manglende anføringsverbal, overgang fra første- til tredjepersonspronomen og ved tempusforskyvning (Aaslestad, 104). Et av problemene fri indirekte stil stiller oss ovenfor, er hvorvidt man skal regne med én eller to stemmer, da man enten kan regne et utsagn som fortellerens utsagn alene, eller man kan definere det som fri indirekte stil, altså at to stemmer snakker samtidig (Aaslestad, 106). I siste instans kan en slik tilsløring få konsekvenser for hvordan vi velger å oppfatte tekstens helhetlige normsystem og videre ha implikasjoner for teksten på et tematisk plan.

Variasjonene i intern og ekstern fokalisering i *Between the Acts*, bidrar til at en multiplisitet av rom fremstilles i den narrative diskursen. I analysen min vil jeg særlig undersøke bruken av ekstern fokalisering i fortellingens deskriptive pauser. Videre er fokaliseringsteknikken relevant å se i sammenheng med romanens stemmevariasjoner og anvendelsen av fri indirekte stil, da det vil være interessant å utforske hvordan virkemidlene underbygger de kontrastfylte opplevelsene romankarakterene har av konkrete, romlige omgivelser på Pointz Hall. Fokaliseringsteknikkene, stemmevariasjonene og innslagene av fri

indirekte stil, kan fortelle oss noe om hvordan leseren tas inn og ut av forskjellige rom i romanen, fra små, mikroskopiske rom til store, kosmiske rom.

Bachelard og rommets poetikk

Foruten Genettes narrative teori, ønsker jeg å benytte meg av sentrale termer fra den franske fenomenologen og filosofen Gaston Bachelards verk, *The Poetics of Space*⁸. Til grunn for *The Poetics of Space* er Bachelards teori om den poetiske imaginasjonens virkemåter, der den menneskelige psyken betraktes som bærer og mottaker av en rekke betydningsdannende bilder. Bachelard anser fenomenologien som særdeles velegnet som filosofisk utgangspunkt for å undersøke hvordan et særegent poetisk bilde trer fram i en individuell bevissthet, da en slik tilnæringsmåte muliggjør at vi som lesere kan gripe diktets og bildets spesifikke virkelighet (Bachelard 1969, xv).

Bachelard vender seg til litteraturen fordi den er et konkret produkt av den menneskelige psykens evne til å produsere dyptvirkende poetiske bilder av nære og intime rom. Det innebærer at litterære bilder åpner romlige forbindelser, både for den som leser og den som skriver. Gjennom litteraturen blir rom dermed både lesning, forestilling og minne, idet forfatteren skriver et rom, og vi som lesere leser rommet og opplever at det realiseres i vår indre forestillingsverden i møtet med teksten. Når vi leser litteratur, bedriver vi dermed en aktiv form for dagdrømming. Bachelard retter et undersøkende blikk mot dette fenomenet gjennom å lese en rekke flere forskjelligartede, poetiske og romlige bilder fra et utvalg litterære tekster, for så å utforme en romlig poetikk med utgangspunkt i disse lesningene.

Det poetiske bildets ontologi: temporale brudd og skapende potensial

Når Bachelard snakker om å gripe «diktets spesifikke virkelighet», beskriver han samtidig samspillet mellom leserens persepsjon og det poetiske bildet: «At the level of the poetic image, the the duality of subject and object is iridescent, shimmering, unceasingly

⁸ Gaston Bachelard (1884-1962) var en fransk vitenskapsmann og filosof. Bachelard har et langt og omfattende forfatterskap bak seg, blant annet har han skrevet flere verker om forholdet mellom den menneskelige imaginasjonen og poetisk billedbruk. Han var særlig opptatt av de poetiske bildenes relasjon til materien og de fire elementene jord, ild, luft og vann. Bachelards filosofiske utgangspunkt er forankret i fenomenologien. Bachelard har en omfangsrik teori om den poetiske imaginasjonen som jeg på ingen måte har mulighet til å skildre detaljert i det formatet en masteroppgave tilbyr. Derfor konsentrerer jeg meg om å trekke ut noen hovedpoenger fra *The Poetics of Space*.

active in its inversions» (Bachelard, xv). Forbindelsen mellom det poetiske bildet og bevisstheten som sanser det, kjennetegnes av en dynamisk bevegelse, der fantasiens virkemåter setter mennesket i stadig nye forbindelser med verden, i kontinuerlig transformasjon slik at noe nytt oppstår: «Because of its novelty and its action, the poetic image has an entity and a dynamism of its own; it is referable to a direct ontology.» skriver Bachelard (Bachelard, xii). Formulert med litt andre ord, kan man si at et sentralt poeng for Bachelard er at det poetiske bildet lever videre i oss når vi leser det og at det derfor vekker en gjenklang⁹ i oss som motsetter seg kausalitetens lover (Bachelard, xii). Gjenklangen fører verken til sikker viten eller til forståelse av oss selv eller verden, men skaper derimot en undring i oss. Ved å motsette seg kausalitetens lover, lager poetiske bilder åpninger i virkeligheten mot det som enda ikke er (Kittang 1995, 77).

Bachelard betegner det poetiske bildet som «a sudden salience on the surface of the psyche», samtidig som han fremhever «the very ecstasy of the newness of the image»

(Bachelard 1969, x). Slik betoner Bachelard det akutte, uventede og umiddelbare ved et bilde når det oppstår, og ut fra det kan vi tilskrive det en temporalitet, nemlig øyeblikkets temporalitet. Ethvert poetisk bilde bryter med den lineære tidsoppfatningen og utgjør små åpenbaringer som forstyrrer tidens kontinuitet, og åpner seg henimot dimensjoner av vertikalitet og høyde (Kearney 2014, xxii). Som jeg straks skal utdype, er vertikalitet og høyde viktige markører når Bachelard beskriver litteraturens romlige aspekter.

Bachelards bildefenomenologi har også konsekvenser for hvordan vi betrakter språket. Den fornyende kraften i litterære bilder innebærer at det ikke bare skjer et brudd med det forutgående, men at det videre skjer et brudd med språkets automatismer og en fornyelse av språket vi allerede kjenner. Vi opplever en fornyelse av vår væren når språket settes i bevegelse av fantasien vår, og det poetiske bildet: «[...] becomes a new being in our language, expressing us by making us what it expresses; in other words, it is at once a becoming of expression, and a becoming of our being. Here expression creates being» (Bachelard 1969, xix). Språket tilsynekommer på nye måter, og den sanselige virkeligheten vi allerede kjenner overskrides når vi konfronteres med det ukjente (Bachelard, xxix). I

⁹ Begrepet «gjenklang» (på fransk *retentir* og *retentissement*, på engelsk *reverberation*) betegner det motsatte av kausalitet og Bachelard henter det fra Eugène Minowskis fenomenologi. Minowskis fenomenologi baserer seg på en forståelse av Bergsons begrep om «*élan vital*» som en livgivende og kreativ impuls som ligger til grunn for menneskelig liv (Se fotnote i (Bachelard 1969, xii)).

fantasiens frembringelse av poetiske bilder ligger først og fremst et skapende potensial til stadige fornyelser av verden.

Toposanalysen: fra huset til universet

I *The Poetics of Space* har huset en sentral rolle. Huset er et eksempel på et poetisk bilde, samtidig som det utgjør en grunnleggende betingelse for menneskelig eksistens ved å være en helt konkret romlig erfaring. Med utgangspunkt i menneskets romlige erfaringer, utvikler Bachelard toposanalysen som er «the systematic psychological study of the sites of our intimate lives» (Bachelard, 8). For å få kunnskap om menneskets innerste er det nødvendig å undersøke de nære rommene der vår væren folder seg ut. Fundamentet for toposanalysen er basert nettopp på den fenomenologiske forestillingen om at det er en gjensidig relasjon mellom den menneskelige psyken og de ytre rommene og stedene der menneskelivet er utspiller seg. Ethvert menneskeliv foregår i svært nær tilknytning til en rekke romlige omgivelser. Av dette følger at minner, drømmer og forestillinger bestandig er situerte, fordi vår opplevelse av oss selv og vår identitet er uløselig forbundet med vår individuelle opplevelse av ulike rom og steder. Toposanalysen synliggjør de dynamiske og bevegelige forbindelsene mellom ytre, anskuelige fenomener og vår indre forestillingsverden.

Et viktig poeng i Bachelards teoretiske tilnærming, er at siden menneskets væren er så nært knyttet til rom, forstår vi også oss selv som romlige vesener i en romlig sammenheng, snarere enn i et tidlig forløp (Bachelard, 9). Minnene våre er først og fremst romlige opplevelser, og i den grad de kan sies å være tidlige, må de forstås som opphopninger av tid. På denne måten peker Bachelard på hvordan mennesker ikke forstår seg selv og sin egen historie ut fra en lineær tidsrekkefølge i et kronologisk forløp, men snarere at vi, som et resultat av vår romlige forankring og individuelle væren, har minner som er vel så knyttet til rommet som til tiden (Bachelard, 9).

Bachelard betrakter det første huset vi har bodd i som vårt første hjem i verden, da det utgjør et sett organiske vaner hele tilværelsen vår springer ut fra (Bachelard, 14). Det første huset former et referansepunkt vi stadig vender tilbake til når vi får nye erfaringer. Bachelard vektlegger særlig den imaginære dimensjonen som knytter seg til husets forskjellige rom, og hevder at «The house we were born in is more than an embodiment of home, it is also an embodiment of dreams. Each one of its nooks and corners was a resting-place for daydreaming» (Bachelard, 15). Huset er ikke bare en representasjon av idéen om et hjem, men er også nært knyttet til fantasien vår og til en følelse av trygghet og velbehag. Bachelard understreker gjennom dette at huset først og fremst skaper illusjoner av stabilitet i vår væren:

«A house constitutes a body of images that give mankind proofs or illusions of stability» (Bachelard, 17).

Siden huset er et levd rom, tillegges det verdier gjennom fantasien og minnene våre i en slik grad at det overskrider sine geometriske og fysiske begrensninger. Det innebærer at vi opplever huset som «samlende væren» og «vertikal væren» (Bachelard, 17). Vertikaliteten gjør seg gjeldende i vår forestilling om polariteten mellom kjeller og loft, da disse gir en romlig utvidelse i to forskjellige retninger. Kjelleren representerer gjerne romlig dybde, stor utstrekning og forankring i jorda, mens loftet strekker seg mot høyden og himmelen. Ut fra dette blir det synlig hvordan Bachelard er opptatt av at det levde huset, og menneskelige rom befinner seg i en relasjon til en større omverden, hvis utstrekning omfatter hele kosmos, fra naturens små reder til universets uoversiktelige dimensjoner.

Huset er et nært rom der vi kan søke tilflukt fra naturens voldsomme krefter, men likevel står det i et tydelig størrelsesforhold til den ytre verden og omgivelsene rundt seg, og er avhengig av dem. Bachelard utforsker ikke bare huset, men også anskuelige objekter som skuffer, kister, garderober, reder, skjell og åpne landskap. Gjennom disse undersøkelsene fra intime, nære rom til ekspansive og store rom, kommer Bachelard fram til at alle opplevde romlige størrelsesforhold er relative. Dermed kan det skje svært finurlige bevegelser mellom forskjellige romlige nivåer og dimensjoner i litterære bilder. I litterære tekster kan rom gjennomgå en rekke overraskende transformasjoner.

Miniatyren og «Det intimites uendelighet»

Et særegent bilde der romlige størrelsesforhold reverseres, finner vi i det Bachelard kaller for miniatyrer. Et spesielt trekk med miniatyren er at den snur om på våre forestillinger om romlige størrelsesforhold, slik at noe som er stort kommer til syne i noe som i den virkelige verden er smått (Bachelard, 150). Miniatyren viser oss hvordan litteraturen gjennom å gjøre oss oppmerksomme på mikroskopiske detaljer, kan åpne opp hittil uoppdagede verdener for oss og gjøre dem synlige i hele sin romlige utstrekning, til tross for deres begrensede omfang i den virkelige verden. Gjennom miniatyren overskrides den platonske dialektikkens lover og størrelsesforholdet mellom stort og lite blir bevegelig og dynamisk. Vår opplevelse av verden konsentreres og forsterkes således i møtet med miniatyren (Bachelard, 150). Særlig tillater miniatyren oss å ta verden i øyesyn på nytt med friske øyne og anerkjenne at selv små objekter og detaljer kan utgjøre innganger til utallige verdener: «The details of a thing can be the sign of a new world which, like all worlds, contains the attributes of greatness» (Bachelard, 155). Et sentralt poeng for Bachelard er at miniatyren

representerer en vertikal dimensjon i litterære verker som bryter opp den lineære lesningen vår, og dermed danner de « [...] pauses in the narrative during which the reader is invited to dream» (Bachelard, 162). At vi kan oppleve denne vertikaliteten innebærer også at vi i et øyeblikk forlater «the thread of human events» (Bachelard, 162).

En annen dynamisk transformasjon av romlige størrelsesforhold og overskridelse av geometriens begrensninger, beskriver Bachelard når han etablerer begrepet om «det intimes uendelighet»¹⁰. Når fantasien vår er virksom og vi dagdrømmer, kan de nære, intime rommene vi oppholder oss i, nettopp få karakter av å ha en nærmest uendelig utstrekning. Her beskriver Bachelard et fenomen som kan finne sted både i virkeligheten og gjennom de rommene som oppstår i en litterær tekst. Uendeligheten er inne i oss selv og fører til en form for ekspansjon og dybde i vår væren (Bachelard, 184). Den uendeligheten som for eksempel universet representerer, blir dermed ikke en tom størrelse knyttet til en objektiv verden slik den er innenfor geometrien, men er derimot nært knyttet til vår individuelle væren og opplevelse av at vi hele tiden befinner oss i en romlig relasjon til omgivelsene våre.

Stedskjærlighet og apokalyptiske rom: to uforenlige størrelser?

Til grunn for Bachelards *The Poetics of Space* er idéen om at ytre rom og steder representerer trygghet og en forankring for mennesker som skaper stabilitet i vår opplevelse av verden og oss selv. Rommene kan også være erindret, drømt og forestilt. Vi søker til bestemte steder fordi de gir oss en følelse av velbehag, og Bachelard betegner dette som topofili, altså stedskjærlighet. Bachelards lesninger av de mangefasetterte tekstsegmentene i forskjellige forfatters verk i *The Poetics of Space* konsentrerer seg dermed først og fremst om harmoniske, lykkelige rom som verner oss mot en fiendtlig omverden (Bachelard 1969, xxxi).

Han benekter imidlertid ikke eksistensen av fiendtlige rom, men hevder at «The space of hatred and combat can only be studied in the context of impassioned subject matter and apocalyptic images» (Bachelard, xxxii). I bokens nest siste kapittel gjør han ikke desto mindre en lesning av et sitat fra Henri Michaux, der jeget i teksten befinner seg i en rotløs bevegelse mellom indre og ytre rom (Bachelard, 217), og det litterære bildets romlige kvaliteter på ingen

¹⁰ «Det intimes uendelighet» er min oversettelse av Bachelards begrep som i *The Poetics of Space* på engelsk heter «intimate immensity».

måte er å forstå som uttrykk for et lykkelig rom eller et subjekt som opplever stabilitet. Denne lesningen er likevel et unntak i *The Poetics of Space*.

Nettopp dette kritiserer Atle Kittang (1995) Bachelard for. Når Bachelards teorier om det poetiske bildet baserer seg nesten utelukkende på det lykkelige menneskets nærvær, oppstår et merkelig paradoks. Hvordan kan en bildeteori som på én og samme tid definerer sin gjenstand som et oppbrudd fra all tidligere investert mening samtidig nekte negasjonen plass i definisjonen, spør Kittang (Kittang, 85). Problemet er altså at en bildeteori som har språklige bilder som gjenstand likevel velger å overse store deler av spillet mellom nærvær og fravær som ofte kjennetegner språklige bilder, og dermed risikerer å ta for lite hensyn til det disharmoniske, truende og forstyrrende som også oppstår gjennom poetiske bilder.

Til tross for at Bachelards teoretiske arbeid bare glimtvis beveger seg inn i kompleksiteten i de mer tvetydige rommene og bildene som finnes i modernismens litteratur, gir den fenomenologiske innfallsvinkelen likevel interessante perspektiver på litteraturens billedlige og romlige dimensjon, samt hvordan man kan tilnærme seg den. Styrken synes å ligge i undersøkelsen av de karakteristiske trekkene ved hver individuelle forfatters romlige framstillinger i teksten. En fenomenologisk tilnærming til litterære tekster tar høyde for det gjensidige forholdet mellom indre og ytre rom og steders betydning for den subjektive opplevelsen av verden. I motsetning til min tilnærming, der jeg vil undersøke romanverket *Between the Acts* og dets helhetlige struktur, er det viktig å understreke at Bachelards lesninger aldri behandler hele, avsluttede strukturer, men isteden konsentrerer seg om utvalgte tekstsegmenter fra lyrikk og romaner. Dermed tjener det risset jeg har gjort av *The Poetics of Space* først og fremst som et utgangspunkt for punktvis nedslag i analysen min.

Huset, hjemmet og naturrommet

I *Between the Acts* er Pointz Hall et sted som inntar en sentral plass i romanteksten. Allerede fra romanens innledning, blir forbindelsene mellom familiehjemmet, den omgivende naturen, landskapet og landsbyen, viktige referansepunkter for den menneskelige tilværelsen og dens betingelser. Når den amerikanske filosofen Edward S. Casey skriver om Bachelards toposanalyse, hevder han at «[...]Topoanalysis tries to convince us that the house is a world. It is a placeworld, a world of places» (Casey, 344). Dermed setter han ord på hvordan huset for Bachelard er en paradoksal, selvmotsigende enhet: Alle husets rom inngår i en helhet samtidig som de er adskilt fra hverandre gjennom sine særmerker. Potensielt kan hvert rom og objekt utgjøre både egne verdener og sette oss i forbindelse med den ytre verden på ulike måter. Slik overskrider huset sine geometriske begrensninger og inngår i dynamiske og uforutsigbare forbindelser med den ytre verden.

I *Between the Acts* får familiehjemmet til Oliver-familien ikke bare en motivisk funksjon som en konkret, fysisk størrelse i romanteksten, men samtidig blir det et sted som rommer flere forestillinger om hva et hjem og det hjemlige er. Her er det blant annet Oliver-familiens fortid og slektshistorie og dets tilknytning til det gamle huset og dets umiddelbare omgivelser som står sentralt. Pointz Hall er et sted der ulike lag av fortid, historie og levd liv lever i husets rom og vegger. Fortiden er her imidlertid ikke bare en temporal størrelse, men konnoterer også noe romlig. Akkurat som fortiden utgjør forskjellige tider, finnes en rekke individuelle og kollektive nåtidige og fortidige rom av ulik utstrekning, både innenfor husets vegger og utenfor, i hagen, naturen og det omgivende landskapet. Disse rommene utgjør også litterære bilder og bildestrukturer i den narrative teksten som helhet. Jeg vil se nærmere på et utvalg av disse.

Pointz Hall, den engelske landsbygda og naturrommet

Ved romanens begynnelse fremstilles Pointz Hall som et tradisjonelt og idyllisk familiehjem i det som kan karakteriseres som en typisk engelsk landsby. Handlingen begynner på første side *in medias res*, og fortelleren gjør umiddelbart et riss som antyder det omfangsrike spekteret av tid og rom som romanteksten rommer: «It was a summer's night and they were talking, in the big room with the windows open to the garden, about the cesspool. The county council had promised to bring water to the village, but they hadn't» (Woolf, 3). I samme scene beveger fortelleren seg fra Mrs Haines' barndomsminne om en skremmende

hest, hennes slektsforbindelser, til å skildre hvordan «a bird chuckled outside» inntil det zoomes ut og det gamle, ærværdige familiehjemmet sees fra luften gjennom Bartholomew Olivers replikk: «From an aeroplane, he said, you could still see, plainly marked, the scars made by the Britons; by the Romans; by the Elizabethan manor house; and by the plough, when they ploughed the hill to grow wheat in the Napoleonic wars» (Woolf, 3-4). På bare noen få avsnitt får leseren et vidt oversyn over den voldsomme utstrekningen den verdenen Woolf forsøker å fremstille i *Between the Acts* har. Ulike tider og ulike rom trenger inn i hverandre, og fortelleren beveger seg fra menneskenes hverdag i det gamle familiehjemmet til det myldrende dyrelivet utenfor som viser seg gjennom de åpne vinduene, til fortiden som fortsatt utgjør synlige arr i landskapet.

Mye tyder på at Woolf kan ha hentet inspirasjon fra den engelske ornitologen Gilbert White og hans verk *The Natural History of Selborne* da hun begynte å skrive *Between the Acts*. Den typiske engelske atmosfæren man kan spore i fremstillingen av familiehjemmet og naturomgivelsene det er omgitt av, likner på mange måter flere av beskrivelsene i hans verk (Kosugi, 85). Woolfs Pointz Hall er lokalisert i «this remote village in the very heart of England» (Woolf, 15), og i likhet med Whites skildringer av livet i Selborne, er atmosfæren på Pointz Hall karakterisert av kontinuiteten som skapes gjennom gjentakelsene av menneskelivets årlige tradisjoner og begivenheter, sammen med naturens sirkulære tid og livssyklus. Miss La Trobes skuespill utgjør en slik årlig begivenhet, en tradisjon hele Oliverfamilien samler seg om, sammen med en rekke tilreisende gjester. Skuespillet er tett bundet opp til de umiddelbare omgivelsene og naturen, da de faktiske værforholdene, sol eller regn, får konsekvenser for hvorvidt skuespillet vil finne sted i den gamle låven eller utendørs på Oliverfamiliens terrasse, med naturen og landskapet som storslagen bakgrunn.

Innledningsvis framheves først og fremst Pointz Halls tiltalende fasade. I en deskriptiv pause allerede på side 6 betraktes husets ytre på avstand av tilfeldig forbipasserende. Fortelleren gir informasjon om hvordan huset er for hjemmekoselig til å utgjøre det utvalget av hus som nevnes i reisebøker, men det er likevel «[...] a desirable house to live in» (Woolf, 6). Menneskene som kjører forbi undrer seg over hvem som bor der og om huset noengang vil legges ut for salg, men sjåføren kan ikke svare på noen av delene (Woolf, 6). Eiendommen innhylles slik fra begynnelsen i en atmosfære av usikkerhet. At sjåføren ikke vet hvem som bor der, gir et inntrykk av at eiendommen til en viss grad er avskåret fra, og tilsynelatende uberørt av verdenen utenfor. Plasseringen i «this remote village in the very heart of England» (Woolf, 15) uttrykker en tvetydighet ved huset, da det er i Englands «hjerne» eller «sentrum», men likevel befinner seg i periferien av dette.

Til tross for at huset umiddelbart oppfattes som tiltalende, er det ikke perfekt, da fortelleren beskriver at det befinner seg « [...] unfortunately low on the meadow with a fringe of trees on the bank above it so that smoke curled up to the nests of the rooks» (Woolf, 15). At huset ikke ligger optimalt til i harmoni med naturomgivelsene understrekes igjen kort tid etterpå av fortelleren:

It was a pity that the man who had built Pointz Hall had pitched the house in a hollow, when beyond the flower garden and the vegetables there was this stretch of high ground. Nature had provided a site for a house; man had built his house in a hollow (Woolf, 9-10).

Ordet «hollow» kan forstås dithen at nettopp punktet der husets grunnmur er bygget, til tross for ulempene, likevel utgjør et skjermet og beskyttende sted for menneskene i landskapet (Scott, 151). Familiens gamle overhode, Bartholomew Oliver, er imidlertid rask til å konstatere at årsaken til at huset er bygget akkurat der er fordi menneskene ønsker å unnslipe naturen, men at det paradoksale resultatet isteden er problemer med fuktighet og akkumulasjon av snø (Scott, 151).

Hvorvidt menneskene unnsliper naturen og dens krefter eller ikke, skal i den kommende analysen vise seg å være mer tvetydig enn som så. Inntrykket av at huset glir over i den omkringliggende naturen gjennom plasseringen i fordypningen i landskapet, og slik står i en nær relasjon til naturomgivelsene, forsterkes av skildringen av hvordan store trær kaster svalende skygger over terassen (Woolf, 10).

Beskrivelsen av naturrommet som omgir eiendommen antar på ny en harmonisk og idyllisk karakter når det skildres at trærnes røtter « [...] broke the turf, and among those bones were green waterfalls and cushions of grass in which violets grew in spring or in summer the wild purple orchis» (Woolf, 10). Trærnes røtter som strekker seg inn i gressplenen, blir samtidig et bilde på naturrommets krefter som hele tiden trenger seg inn i det menneskeskapt rommet, og som utfolder seg i et spenningsforhold med dette. Naturrommet er ikke isolert fra eiendommen, men utgjør tvert i mot en viktig del av menneskenes liv der. Den menneskelige verden og familieeiendommen blir også tidlig gjort til del av et større kosmos. Jorda karakteriseres i en innledende passasje som en kosmisk miniatyr, en liten ubetydelig ball sett med stor distanse fra himmelrommet. Bak en av skyene finnes det nemlig en helt spesiell blåfarge:

Beyond that was blue, pure blue, black blue; blue that had escaped registration. It never fell as sun, shadow or rain upon the world, but

disregarded the little coloured ball of earth entirely. No flower felt it; no field; no garden (Woolf, 21).

Her zoomes det ut fra Pointz Hall og fortelleren ser istedet jorda fra et kosmisk perspektiv. Flere dimensjoner er utilgjengelige og skjulte for den menneskelige persepsjonen. Den verdenen leseren har blitt introdusert for, blir nullet ut og forsvinner nesten fullstendig, og beskrivelsen av jorda reduserer den til et lite, sårbart objekt i et uendelig kosmisk rom.

Samlet sett bidrar disse første skildringene av Pointz Halls fasade og forbindelsene mellom Pointz Hall og det omkringliggende naturrommet til å etablere et inntrykk av at eiendommen befinner seg på et skjermet, men likevel ikke helt usårbart sted i den engelske landsbygdas pastorale landskap, der menneskene og naturkreftene eksisterer som uløselig forbundet.

Huset og objektene

Fortellerens riss av Pointz Halls tiltalende eksteriør i romanens begynnelse etterfølges av en rekke tekstpassasjer der husets interiør og rom utforskes parallellt med husets utside. Den gamle eiendommen utgjør naturlig nok en viktig ramme rundt Oliver-familiens liv, da den er et sted med fundamental betydning for karakterenes eksistens. Slik Pottier-Casado (Pottier-Casado 2014) påpeker, opptar denne første introduserende delen en tredjedel av romanen, og han hevder at «it can almost be considered to build a close and autonomous whole, with its complex network of images and its mysterious climatic scene in which Mrs Swithin guides William Dodge through the floors of the house» (Pottier-Casado, 137). Disse nettverkene av bilder i teksten er videre knyttet til, og står i sammenheng med, den romlige utforskningen som pågår i romanens første del.

Between the Acts er kronologisk oppbygd, med unntak av at romanteksten inneholder en bestemt type akronier, det man mer presist med Genettes terminologi kan definere som «eksterne analepser». Oliverfamiliens ulike livsverdener og indre rom settes i kontrast til hverandre når fortellerperspektivet flytter seg fra rom til rom på eiendommen og huset, og samtidig fra karakter til karakter. I flere av disse scenene er det små tilbakeblikk til tidligere hendelser og minner i karakterenes liv. Parallellt med at sentrale karakterer i romanen presenteres og det gis tilgang til bruddstykker av deres indre rom, presenteres også husets rom for leseren. Leseren blir dermed kjent med forskjellige områder av Pointz Hall: terrassen, biblioteket, den gamle låven, kjøkkenet, spiskammerset, kjelleren, spisestuen, entreen, hagen og liljedammen. Både de eksterne analepsene og inblikkene i karakterenes indre rom utgjør

dermed produktive kronologiforstyrrelser i den narrative diskursens tid, da de bidrar til å bryte opp den lineære handlingen og underbygger utforskningen av Pointz Hall.

Minst like sentrale som kronologiforstyrrelsene de eksterne analepsene danner i diskursen, er de gjentakende tekstoppassasjene med deskriptive pauser. De deskriptive pausene i første del av *Between the Acts* har noe forskjellig karakter, men felles for dem er at de ofte fører til at historiens tid stanser helt opp og at de har innslag av en aktiv persepsjon som observerer omgivelsene på en slik måte at husets rom og objekter får noe scenisk ved seg. Her pågår det hele tiden en søken etter fortiden og forhistorien til huset, noe som manifesterer seg i en dveling ved detaljer i de romlige omgivelsene i Pointz Hall. En ukjent og navnløs fortellerinstans gir informasjon om husets rom, omgivelser og objekter på en slik måte at disse står i sentrum i den narrative diskursen.

Tidlig dveles det ved den tomme spisestuen der to bilder henger overfor et vindu. Vi får vite hvordan det ene er et portrett av en mannlig slektning i Oliver-familien, mens det andre bildet bare viser en navnløs, ukjent kvinne «bought by Oliver because he liked the picture» (Woolf, 33). Historien om den mannlige slektningens forkjærlighet for hundene sine utbroderes, så vel som det mislykkede forsøket på å få malt begge hundene inn i portrettet (Woolf, 33). Imidlertid blir bildet av den navnløse og ukjente kvinnen et viktig motiv, da det åpner seg mot stillhet og tomhet, som blir et sentralt tema i romanen:

But the lady was a picture. In her yellow robe, leaning, with a pillar to support her, a silver arrow in her hand, and a feather in her hair, she led the eye up, down, from the curve to the straight, through glades of greenery and shades of silver, dun and rose into silence. The room was empty.

Empty, empty, empty; silent, silent, silent. The room was a shell, singing of what was before time was; a vase stood in the heart of the house, alabaster, smooth, cold, holding the still, distilled essence of emptiness, silence (Woolf, 33-34).

Skildringen er ikke bare en konkret beskrivelse av et objekt og et rom i huset, den er også et poetisk bilde som opptrer i den narrative diskursen. Til tross for at det ikke er noen levende karakterer i scenen, er det likevel et observerende sansningscenter til stede i den narrative diskursen som befinner seg i en utsigelsesposisjon der det gjengir og skildrer rommet i ekstern fokalisering. Men hva slags rom er det som åpnes gjennom dette litterære bildet?

Først er det det betraktende og kontemplerende blikket som faller på bildet av kvinnen og følger bildets komposisjon, inntil kvinnen beveger seg inn i stillhet. Deretter stadfestes det at rommet er tomt og frambruddet av stillheten og tomheten repeteres. Når spisestuen skildres

som et skjell og som husets hjerte der kunnskap om «det som var før tiden var» er lagret, virker det som om rommet først og fremst er et sted der fortiden er konservert, blir synlig og gjør seg gjeldende. Rommet er sammen med vasen en beholder for fortid, stillhet og tomhet. Paradoksalt er det likevel at et rom som er stille synger, og at tomheten har en essens. De uforenlige motsetningene i bildet gir det et gåtefullt preg og taler for at det overskrider en realistisk virkelighet og snarere medierer i et felt mellom nærvær og fravær. Bildets gåtefulle preg bryter med all tidligere investert mening, og peker fremover i kraft av å være underliggjørende.

Videre kan Bachelards begrep om «det intimes uendelighet» fortelle noe om sansningssenterets konsentrasjon om vasen som objekt: «To give an object poetic space is to give it more space than it has objectivity; or, better still, it is following the expansion of its intimate space» (Bachelard, 202). Ifølge den franske fenomenologen kan opplevelsen av «det intimes uendelighet» oppstå ikke bare i de nære rommene vi oppholder oss i, men også gjennom vår sanselige investering i objekter, til en slik grad at det forekommer en radikal utvidelse og ekspansjon av vårt indre rom. Slik kan vi oppleve tingenes storhet, og i nærværet av et kjent objekt kan vi erfare «an extension of our intimate space» (Bachelard, 199). Skildringen av det poetiske bildet og den romlige dimensjonen det knytter an til, bærer med seg en erfaring av det Bachelard betegner som «det intimes uendelighet», det vil si en bevegelse mot det uendelige som oppstår innenfor husets fire vegger, i kjente og nære omgivelser: «As soon as we become motionless, we are elsewhere; we are dreaming in a world that is immense. Indeed, immensity is the movement of the motionless man. It is one of the dynamic characteristics of motionless man» (Bachelard, 184). Bachelard knytter den menneskelige opplevelsen av stillheten til en erfaring av den uklare dialektikken mellom dypt og stort, av «the infinitely diminished that deepens, or the large that extends beyond all limits» (Bachelard, 180). I erfaringen av stillhet opplever vi både nærvær og fravær. Sansningssenterets fokus på rommet og vasen skaper et konsentrert, utvidet og fortettet litterært bilde som gir en intensivert opplevelse av en romlig dimensjon i huset, uten at noen av de nålevende karakterene i fortellingen er tilstede.

Samtidig spiller bildet like mye på negasjon og fravær av væren. Antydningen om «det som var før tiden var» gjør det nærliggende å forstå skildringen dithen at rommet og objektene er i besittelse av en skjult kunnskap om fortiden, som nettopp befinner seg i en sone menneskene ikke har tilgang til, og som eksisterer utenfor deres forståelseshorisont. «Distilled essence» gir inntrykk av at stillhetens og tomhetens essens er konservert og lagret i vasen. Ifølge Julia Briggs er ordet «shell» utledet fra det gamle germanske «skalj» og «skal», som

betyr noe skålformet, hult og konkavt (Briggs 2006, 148), og skjellet er gjerne en beholder for tidligere liv. «Husets hjerte» gir assosiasjoner til huset som en levende organisme, der det aktuelle rommet er et livfullt og dynamisk senter som likevel inneholder en sone av stillhet og tomhet. På denne måten konnoterer fraværet og tomheten også døden, og vasen kan leses som en påminnelse om døden midt i det livfulle og pulserende rommet. Betegnelsen av rommet som et skjell forsterker i denne sammenhengen inntrykket av at rommet er en sårbar konstruksjon.

Til tross for at Woolfs poetiske bilde på mange måter beveger seg i et felt mellom nærvær og fravær som ligger nært den poetiske onotologien til Bachelard, synes det å hvile seg tydeligere på negasjonen som mulighet. Beskrivelsen av det tomme rommet og vasen uttrykker en spenning mellom det foranderlige og det varig, og er et dissonant bilde som får betydning for vår oppfattelse av Oliver-familiens hjem. Slik spiserommet synes å inneholde en tapt fortid og en forhistorie det er umulig å få tilgang til, er portrettet av den tause kvinnen kjennetegnet av det samme: hun er en fysisk og materiell manifestasjon av noe stemmeløst fra en fortid som likevel gir seg tilkjenne i fortellingens nåtid. Hun befinner seg utenfor familiehistoriens offisielle slektslinje, og er frarøvet noen individuell og gjenkjennelig identitet. Eileen Barrett (Barrett 1987) påpeker at den ukjente kvinnen på bildet kan leses som en kommentar til kvinners navnløshet i det patriarkalske samfunnet (Barrett, 20).¹¹ Flere av de lyriske, deskriptive pausene inneholder navnløse, ukjente kvinneskikkelser. Fragmenter av tause narrativ er dermed innskrevet i Pointz Halls omgivelser, i tillegg til den patriarkalske fortellingen, som blant annet Bartholomew Oliver er en sterk representant for.

Stillheten som omslutter bildet av den ukjente kvinnen repeteres og spiller en vesentlig rolle i det sosiale samspillet som finner sted i Oliver-familiens hjem, da Oliver-familien bruker betraktelig med tid i romanens første del til å kontemplere og nøye betrakte omgivelsene. Når gjesten William Dodge fester seg ved bildet av kvinnen kontemplerer han i stillhet, og fortelleren beskriver hvordan: «The picture looked at nobody. The picture drew them down the paths of silence» (Woolf, 42). William Dodge er ute av stand til å språkliggjøre opplevelsen sin og hele selskapet blir taust. Portrettet av kvinnen fortsetter å fremkalle stillheten: «They all looked at the lady. But she looked over their heads, looking at

¹¹ I sin feministiske lesning i artikkelen «Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage: Virginia Woolf's *Between the Acts*» (Barrett) påpeker Barrett hvordan Woolf tydelig alluderer til den britiske poeten John Keats' dikt «Ode on a Grecian Urn» og slik blant annet parodierer hans fortelling om de elskende på vasen gjennom skildringen av portrettene som henger overfor hverandre.

nothing. She led them down the green glades into the heart of silence» (Woolf, 45).

Fortelleren gjengir en felles opplevelse som hele selskapet har i møtet med maleriet av kvinnen. Kvinnen stirrer inn i noe ukjent og den erfaringen av stillhet som skjer hos den kontemplerende betrakteren, kan tolkes på flere måter. Bildet av et hjerte repeteres, men denne gangen er det ikke husets hjerte, men stillhetens hjerte eller senter som trer frem. Den romlige dimensjonen det kunstneriske objektet åpner seg mot og innvier betrakteren i, representerer igjen noe skjult og uhåndgripelig for menneskene, en bakgrunn eller et fortidsrom som strekker seg bortenfor menneskenes hukommelse. Bildet gir en inngang til en voldsom temporal og romlig dimensjon som går i retning av det absolutte fraværet og døden, en erfaring menneskene mangler språk for. Slik muliggjør maleriet som romlig motiv i teksten en erfaring av stillheten som et av menneskelivets eksistensielle grunnvilkår.

Pointz Halls romlige omgivelser gir ikke bare en tilgang til en familiehistorie, men også en anonym og uhåndgripelig fortid, slik vi ser i den deskriptive pausen med fremstillingen av spisestuen, vasen og portrettet av kvinnen. Fortiden tilkjenner seg i de konkrete, fysiske omgivelsene og objektene, som nettopp inneholder rester av levd liv og husets historie. Når fortelleren introduserer oss for biblioteket, refereres det igjen til en anonym kvinneskikkelse fra fortiden og det hun en gang sa (Woolf, 15). Når Mrs Swithin viser William Dodge rundt i den gamle eiendommens forskjellige rom mot slutten av romanens første del, understrekes det gang på gang hvordan rommene er tomme. Til tross for det, er sporene av menneskelig aktivitet synlige, slik for eksempel barnerommet er «like a ship deserted by its crew» (Woolf, 65). Mrs Swithin formidler sporene av menneskelig aktivitet og liv gjennom sine kommentarer til objekter og til de romlige omgivelsene. Om det store portrettet av kvinnen på toppen av trappen, sier hun: «Who was she?» (Woolf, 63). Når hun stryker fingrene over bøkene i en innebygd bokhylle i veggen, sier hun: «'Here are the poets from whom we descend by way of the mind, Mr. . . .» (Woolf, 63). Morgenrommet introduseres som rommet der Mrs Swithin's mor mottok sine gjester. Barnerommet betegnes som «the cradle of our race» (Woolf, 66). På denne måten blir husets rom bærere av både en nær og en fjern fortid, av Mrs Swithins egen arv, men også en fellesmenneskelig arv, på tvers av slektsledd. Det kortvarige, individuelle livet åpner seg således mot fortidsrom med stor utstrekning. Værelsene er tilsynelatende tomme, men for en observant betrakter er de fylt med informasjon om andre tider og steder.

De tomme rommenes myldrende liv

Ifølge Gillian Beer, er de deskriptive pausene i romanens første del ikke utelukkende konsentert omkring fravær, tomhet og stillhet. De tomme rommene inneholder også aktivitet og fylde, bare ikke av det menneskelige slaget: «Emptiness may be song or distillation. It may also be active, full of all those other, unobserved, non-human inhabitants that human eyes dismiss» (Beer, 141), skriver hun og lar dyrelivet i den gamle låven i romanens andre del tjene som eksempel på det myldrende livet som utfolder seg i flere tilsynelatende tomme rom. I små, deskriptive pauser står de sanselige omgivelsene i sentrum i diskursen. I det tomme biblioteket i Pointz Hall banker en sommerfugl på vindusruten:

At this early hour of a June morning the library was empty. Mrs Giles had to visit the kitchen. Mr Oliver still trampled the terrace. The light but variable breeze, foretold by the weather expert, flapped the yellow curtain, tossing light, then shadow. The fire greyed, then glowed, and the tortoiseshell butterfly beat on the lower pane of the window; beat, beat, beat; repeating that if no human being ever came, never, never, never, the books would be mouldy, the fire out and the tortoiseshell butterfly dead on the pane. (Woolf, 16).

I passasjen er det bare et observerende sansningssenter til stede, men ingen av romanens karakterer befinner seg i rommet som skildres. Omgivelsene og rommet i seg selv står i forgrunnen og sommerfuglens flyktige livsspenn og univers settes i kontrast til menneskets livssyklus. Sommerfuglens repetitive og innstendige banking på vindusruten forsterkes av den rytmiske gjentakelsen av ordene «beat» og «never», og levendegjør et kort glimt av det lille insektets egenartede opplevelse av verden. Budskapet sommerfuglen forsøker å formidle når aldri fram. Bildet beveger seg samtidig fra nåtiden henimot en forestilt og mulig framtid gjennom verbet «would». Slik får det et skjær av noe uvirkelig over seg, da det virker som om sommerfuglen forestiller seg sin egen mulige skjebne, all den tid det observerende sansningssenteret tolker de sensoriske uttrykkene til insektet i denne retningen. Påstanden om at sommerfuglen vil dø og bøkene mugne dersom intet menneske noensinne kommer, fører til at bildet åpner seg mot en postapokalyptisk framtid. I denne mulige fremtiden er huset forlatt, rommet tomt og bare objektene står igjen, da verken dyr eller mennesker lenger eksisterer.

Passasjens lyriske bilde spiller i tillegg på dialektikken mellom tomt og fullt. Når Bachelard undersøker husets rom går han så grundig til verks at ingen kroker forblir uberørte. Slik understeker han at huset bestandig rommer levende liv ut over det rent menneskelige: «For great dreamers of corners and holes nothing is ever empty. [...] A living creature fills an

empty refuge, images inhabit, and all corners are haunted, if not inhabited» (Bachelard, 140). Dersom de skjulte krokene i et rom ikke inneholder levende liv, inneholder de bestandig rester av levd liv, da gjerne rester fra aktiviteten til små insekter. Selv om den anonyme fortelleren stadfester at rommet er tomt, er det likevel fylt med sommerfuglens nesten lydløse aktivitet. Når Bartholomew Oliver etterpå kommer inn det tomme biblioteket, avløses sommerfuglens nærvær av menneskelig liv og slik fremvises det at de to livsverdenene eksisterer side om side i det gamle huset.

Liljedammen

På eiendommen Pointz Hall er det ikke bare innenfor husets fire vegger at forskjellige livsverdener krysser hverandre i romanens første del. Liljedammen i Oliver-familiens hage er et romlig motiv som befinner seg i skjæringspunktet mellom fri natur og menneskekultiverte omgivelser, samtidig som den billedtette narrative diskursen i *Between the Acts* knytter sentrale romankarakterer til dammen gjennom hele romanteksten¹².

Liljedammen utgjør en deskriptiv pause i den narrative diskursen og narrasjonen vier den plass mens middagsselskapet pågår i romanens første del. En av kjøkkenpikene går til liljedammen for å kjøle seg ned, men nærværet hennes er nesten usynlig når narrasjonen beveger seg til en skildring av liljedammen. Kjøkkenpiken er «a flash of white» (Woolf, 40) i utkanten av synsfeltet til gamle Oliver og forsvinner helt når fortellerinstansen fokuserer på den gamle dammen. Mennesket er bare en svak skygge i bakgrunnen når liljedammens rom skildres:

There had always been lilies there, self-sown from wind-dropped seed, floating red and white on the green plates of their leaves. Water, for hundreds of years, had silted down into the hollow, and lay there four or five feet deep over a black cushion of mud. Under the thick plate of green water, glazed in their self-centered world, fish swam – gold, splashed with white, streaked with black or silver. Silently they manœuvred in their water world, poised in the blue patch made by the sky, or shot silently to the edge where the grass, trembling, made a fringe of nodding shadow. On the water-pavement spiders printed their delicate feet. A grain fell and spiralled down; a petal fell, filled

¹² Jeg vil komme nærmere inn på liljedammen som litterært bilde og poetisk rom i de følgende kapitlene i oppgaven, da liljedammen vender tilbake som et viktig romlig motiv i romanens siste del og det her foregår en utvidelse av dens utstrekning, blant annet gjennom Miss La Trobes skuespill og Mrs Swithins blikk på den. Liljedammen er et bilde i stadig bevegelse og endrer betydning underveis i romanen.

and sank. At that the fleet of boat-shaped bodies paused; poised; equipped; mailed; then with a waver of undulation off they flashed (Woolf, 40).

I det som først framstår som en idyllisk skildring av liljedammen selv, dens historie og tilhørighet til eiendommen, er det nettopp det uberørte livets utfoldelse som understrekes. De detaljorienterte beskrivelsene viser fram et mikrokosmos med dybde. Resultatet er at den lille verdenens utstrekning tilsynekommer på ny. Det som er lite blir med ett forstørret når fortellerinstansen zoomer inn på de sanselige bevegelsene i det lille universet; gresstrå som skjelver, ederkoppens bein som trækker på vannoverflaten, et korn som faller nedover i vannet. Fiskene befinner seg i en fredfull tilstand der de bare eksisterer. Liljedammen er en miniatyr på den måten at den i utgangspunktet er en liten verden som forstørres og får betydning når fortellerinstansen kaster et granskende blick på den. Den gir leseren en dimensjon av vertikalitet som tilveiebringes gjennom pausen i narrativet (Bachelard, 161). Av dette følger at det opplevde størrelsesforholdet mellom liten og stor på ingen måte retter seg etter den platonske dialektikkens lover (Bachelard, 150), da miniatyren åpner for at leseren beveger seg bakenfor geometriens logikk for å kunne oppleve det som er stort i noe som er lite (Bachelard, 150). Den miniatyriske liljedammen illustrerer i dette tilfellet hvordan det finnes rom på rom utenfor menneskenes egen verden i *Between the Acts*, som alle er svært omfangsrike i sin utstrekning og nesten uendelige når fortellerinstansen retter et minutiøst blick mot dem i de deskriptive pausene. Miniatyren er en langsam kontemplerende måte å persipere verden på (Bachelard, 159). For å kunne oppleve miniatyren i all sin fylde, trengs tid for å la synssansen integrere alle detaljene (Bachelard, 159). Når handlingen stopper opp til fordel for slike deskriptive pauser, får det tematiske implikasjoner for romanteksten som helhet. Hvorfor sakkess rytmen i den narrative diskursen akkurat her?

Ifølge Bachelard gir den litterære miniatyren en harmonisk opplevelse av intimitet og trygghet (Bachelard, 154). I *Between the Acts* nyanseres det idylliske bildet av liljedammens myldrende liv i det etterfølgende avsnittet i teksten. Det som opprinnelig risses opp som en uberørt og fredfylt verden, blir plutselig forstyrret og kontrastert av menneskelig nærvær og overtro:

It was in that deep centre, in that black heart, that the lady had drowned herself. Ten years since the pool had been dredged and a thigh bone recovered. Alas, it was a sheep's, not a lady's. And sheep have no ghosts, for sheep have no souls. But, the servants insisted, they must have a ghost; the ghost must be a lady's, who had drowned herself for love. So none of them would walk by the lily pool at night, only now when the sun shone and the gentry still sat at table (Woolf, 40).

Liljedammen som først var et senter for myldrende liv og livgivende krefter, settes med ett i forbindelse med død, fravær, overtro og gåtefullhet. Det romlige motivet representerer noe truende. Overtro eller ikke, skildringen av liljedammen som «deep centre» og «black heart» knytter den sammen med husets rom. Slik senteret i Pointz Hall er tomt, rommer også liljedammen en dyp, delvis skjult dimensjon. Igjen opptrer en ukjent kvinneskikkelse, men i motsetning til den tause kvinnen på bildet i Oliver-familiens hjem, finnes det her en konkret, men myteomspunnet fortelling om kvinnens skjebne, idet det umiddelbart sår tvil om hva slags sannhetsverdi fortellingen egentlig har. Til tross for ambivalensen myten uttrykker, gir skildringen av dammen som et sted der det finnes et «black heart»¹³, antydninger om at liljedammen rommer død og fravær. Det lyriske bildet får et drag av noe uhyggelig, nettopp fordi det antydes at midt i det kjente finnes et dyp som er fylt av noe ukjent og ubegripelig.

Gjennom tvilen som her opprettes omkring Pointz Hall's historie, er huset og de nærliggende omgivelsene et sted der fantasiens krefter får stort spillerom. Teksten er full av motsigelsesfylt informasjon, der det etableres en spenning mellom påvisbare fakta og overtro. I kjelleren i Pointz Hall finnes en buet hvelving, og bak denne er det også muligens en skjult passasje: «If you tapped – one gentleman had a hammer – there was a hollow sound; a reverberation; undoubtedly he said, a concealed passage where once somebody had hid. So it might be» (Woolf, 30). Antydningene om noe skjult i de romlige omgivelsene går igjen både i representasjonen av huset og av liljedammen.¹⁴ Familiehemmet i Pointz Hall så vel som liljedammen befinner seg i slike krysningpunkt mellom det konkrete og det metaforiske, mellom det synlige og det skjulte. Teksten problematiserer forholdet mellom overflate og dybde gjennom fremstillingen av rommene og det bildereservoaret det knyttes an til.

Det er imidlertid ikke bare antydningen om liljedammen som «the black heart» som skaper den metaforiske dimensjonen som det konkrete, fysiske rommet får. Det særegne

¹³ På denne måten har *Between the Acts* helt tydelig kvaliteter som minner om den østerrikske psykoanalytikeren Sigmund Freuds (1856-1939) begrep «unheimlich» i hans essay «The uncanny» (1955). I essayet beskriver han blant annet fenomenet som relatert til «that class of the frightening which leads back to what is known and long familiar»(Freud, 220). Freuds generelle tese er at «the uncanny» kan være noe vi opplever som voksne som minner oss om tidligere psykiske stadier eller aspekter av vårt ubevisste.

¹⁴ Til tross for at slike tekstpassasjer fra romanen potensielt genererer tolkninger i det uendelige, mener jeg likevel at det er et poeng å trekke fram nettopp hvordan teksten gjør dette og påpeke at det har konsekvenser for en lesning av romlige motiver.

billedspråket gjennom romanteksten fører til at karakterene knyttes til liljedammen på høyst forskjellige måter. I motsetning til Bachelards begrep om miniatyren, er liljedammen ikke bare en verden i tillegg til den menneskelige verden, den smelter i større grad sammen med den menneskelige livsverdenen på flere nivåer i teksten. Stephen D. Fox påpeker (Fox 1972) at liljedammen kan betraktes som et symbolsk senter romanteksten er organisert rundt. For Fox er liljedammen « [...] a mysterious center to which all the characters, themes and levels of reality are attached either directly or by association» (Fox, 467). Videre mener Fox at liljedammen som sentralt objekt dermed er et eksempel på «object-centricity» i romanen, altså «the use of central objects to unify a work» (Fox, 468).¹⁵ Gjennom sitt nærvær tilveiebringer liljedammen et fokus på de mangfoldige elementene i romanen og derfor symboliserer den «[...] the strange unity that underlies the great multiplicity and fragmentation of life» (Fox, 468). For Fox innebærer det at alle nivåer og alle store temaer i romanen på forskjellige måter er forbundet med det mikrokosmoset liljedammen utgjør. Jeg er langt på vei enig med Fox i at liljedammen knyttes til svært forskjellige nivåer i romanen underveis og at den slik framviser livets kompleksitet, men hvorvidt dens funksjon er «to unify a work» stiller jeg meg tvilende til, da jeg ikke leser romanen som et forsøk på å skape en helhet.

Romanen risser opp paralleller mellom Giles Oliver og fiskene i dammen, til tross for at det her ikke refereres direkte til liljedammen, men til vannet som størrelse: «Given his choice, he would have chosen to farm. But he was not given his choice. So one thing led to another; and the conglomeration of things pressed you flat; held you fast, like a fish in water» (Woolf, 43). Gjennom denne sammenlikningen tegnes et markant bilde av Giles Oliver som en karakter som er begrenset og fanget av ytre omstendigheter og krav. Det romlige bildet blir definerende for hans eksistens og antar et uhyggelig preg når han skildres som en fisk fanget i vann, uten mulighet til å unnslippe.

Som tydelig kontrast til dette, knyttes også Miss La Trobe til liljedammen gjennom det karakteristiske billedspråket i romanens første del, men beskrivelsen av henne er ganske annerledes: «All this Miss La Trobe knew, but refused to be mixed up in it. She splashed into the fine mesh like a great stone into the lily pool. The criss-cross was shattered. Only the roots beneath water were of use to her» (Woolf, 59). Kontrastene er påfallende; der Giles Oliver

¹⁵ Fox ser dette i sammenheng med andre romaner av Woolf, der han mener hun gjør seg bruk av den samme teknikken. Som eksempler nevner han «the rooms in *Jacob's Room*, the tolling of Big Ben in *Mrs. Dalloway*, the lighthouse in *To the Lighthouse*, the sea in *The Waves*, the passage of the present into history in *The Years*» (Fox, 467).

svømmer rundt nede i det mørke dypet, som en passivisert skapning fanget i et lite rom, er Miss La Trobe derimot steinen som plutselig treffer vannet, lager ringer i vannoverflaten og forstyrrer det mønsteret vi må anta har dannet seg i dammen. Skildringen av røttenes betydning for Miss La Trobe, forteller noe om hvordan hun søker hinsides det innsnevrede rommet den sosiale virkeligheten på Pointz Hall tilbyr, til noe bakenforliggende. Til tross for de to karakterenes høyst forskjellige tilknytning til liljedammen, oppstår det romlige forbindelser på uventede måter i begge i eksemplene ovenfor. Størrelsesforhold snus på hodet og reverseres og naturrommet knyttes sammen med den menneskelige livsverden i komplekse og uoversiktelige mønstre.

Landskapet og utsikten

Gjennom blant annet liljedammen som romlig motiv gjennomgår de romlige omgivelsene i romanens første del stadige transformasjoner. Tekstpassasjene viser fram forskjellige lag av virkeligheter og rom og måter som disse veves inn i hverandre på. Når husets rom eller naturrommet persiperes av det menneskelige blikket, kan det kjente med ett forandre karakter eller nye detaljer kan komme til syne i intensiverte øyeblikk, særlig i den narrative diskursens deskriptive pauser. Ett siste eksempel på at kjente rom gjennomgår plutselig underliggjøres gjennom poetisk bildebruk, finnes rett før romanens andre del starter. Landskapet, som omfatter de langstrakte jordene som omgir Pointz Hall, blir her gjenstand for en reversering av størrelsesforhold.

Landskapet utgjør, i liket med liljedammen, et tilsynelatende idyllisk rom i Pointz Halls umiddelbare omgivelser. Landskapet blir et sentralt rom i to sekvenser mot slutten av romanens første del, da Oliver-familien går ut i hagen for å betrakte utsikten. I den første sekvensen blir det tydelig at landskapet representerer kontinuitet i omgivelsene på Pointz Hall, og ifølge guideboken fortellerinstansen refererer til, er det forholdsvis uberørt: «The Guide Book still told the truth. 1833 was true in 1939. No house had been built; no town had sprung up. Hogben's Folly was still eminent; the very flat, field-parcelled land had changed only in this – the tractor had to some extent superseded the plough» (Woolf 2008, 48). Den kontinuiteten landskapet representerer, knyttes til Oliver-familiens vaner gjennom iterativformen. Å betrakte landskapet, er å se det samme gang etter gang, å befeste at noe er varig og uforanderlig, slik familien alltid gjør om sommeren: «So they always said when in summer they had guests. [...] They looked at the view; they looked at what they knew, to see

if what they knew might perhaps be different today. Most days it was the same» (Woolf 2008, 48)

Samtidig som landskapet slik utgjør en trygg kontinuitet, kommer det fram at det også er en påminnelse om døden når Mrs Swithin bemerker at det vil bestå når menneskene ikke lenger er der i den andre tekstsekvensen (Woolf, 49). Når landskapet betegnes som «the view», som en utsikt, understrekes nettopp møtet mellom naturrommet og den menneskelige persepsjonen. På denne måten kommer det fram hvilken voldsom romlig og temporal dimensjon landskapet åpner seg mot, sammenliknet med den målestokken menneskelivet utgjør. Det skildres hvordan stillheten er påtrengende, alle karakterene ser på landskapet

« [...] as if something might happen in one of those fields to relieve them of the intolerable burden of remaining silent, doing nothing, in company» (Woolf, 60). I tillegg er landskapet bart og åpent, den gamle veggen Oliver-familien sitter ved kan ikke lenger beskytte dem mot den voldsomme varmen fra jordene: «All was sun now. The view laid bare by the sun was flattened, silenced, stilled. The cows were motionless; the brick wall, no longer sheltering, beat back grains of heat» (Woolf, 60).

Videre viser det seg at karakterene har svært ulike reaksjoner på utsikten: Isabella føler seg fanget, Mrs Manresa har mest lyst til å slappe av, gamle Oliver sovner. I tekstplasseringen introduseres imidlertid det som kan betraktes som et poetisk bilde, idet fortellerinstansen gjengir karakterenes kollektive reaksjon på utsikten:

How tempting, how very tempting, to let the view triumph; to reflect its ripple; to let their own minds ripple; to let outlines elongate and pitch over – so – with a sudden jerk. [...] The flat fields glared green yellow, blue yellow, red yellow, then blue again. The repetition was senseless, hideous, stupefying (Woolf, 61).

Skildringen gir et skjær av uvirkelighet over omgivelsene, som om det hele er et drømmesyne, et annetsteds fremkalt av intens dagdrømming. Grensene mellom karakterene og det ytre rommet brytes ned. Karen Jacobs (2001) argumenterer for at tekstplasseringen framviser utsiktens overveldende karakter. Videre hevder hun at utsikten verken er en meningsløs distraksjon eller et eksempel på menneskelivets flyktighet, men at utsikten derimot «asserts its own perspective here; no longer domesticated and contained, its menacing "glare" nearly "triumphs" over the human observers» (Jacobs 2001, 225-226). Jacobs betoner dermed hvordan landskapet, til tross for menneskets forsøk på å ta det i besittelse ved å definere det som utsikt, likevel ikke så lett lar seg forvandle til noe som kan underlegges og kontrolleres av det menneskelige blikket. Ifølge Jacobs understreker navngivelsen av naturen som «the

view» i *Between the Acts*, «[...] the perspectival incompatibility inherent in the difference between human and natural scales» (Jacobs, 225). Ut fra det fremhever hun hvordan naturrommets utstrekning og omfang stadig overgår menneskelivets horisonter på Pointz Hall.

I lys av Bachelards begrep om «det intimes uendelighet», er det også mulig å tenke seg at utsikten åpner seg mot en erfaring av uendelighet og en grenseløshet som nettopp er fremkalt av intens kontemplasjon og en dagdrømmende tilstand hos Oliver-familien. Ifølge Bachelard finnes det flere slike erfaringer av uendelighet, men felles for dem er at de åpner for flere værensformer for mennesket (Bachelard, 203). Den franske fenomenologen understreker at «Space, vast space, is the friend of being» (Bachelard, 208) og det innebærer at mennesket bestandig er lokalisert et bestemt sted og således ikke opplever det ytre rommets uendelighet som noe abstrakt, uhåndterlig eller truende. Istedet befinner våre ytre omgivelser seg i dynamiske forbindelser med våre indre rom. Dikotomien mellom det avgrensede og det uendelige overskrides dermed i Bachelards tenkning om rom. Filosofen Edward S. Casey formulerer det slik: «In intimate immensity I enter space from place itself. I come to the immense from within, rather than on the basis of exteriority [...]» (Casey, 348). Det uendelige er like mye en indre tilstand knyttet til vår opplevelse av å være i verden når vi dagdrømmer, snarere enn noe på utsiden av mennesket, totalt løsrevet fra vår væren.

Skildringen av Oliver-familiens kontemplasjon av utsikten ligger nært en dagdrøm, og fortellerens beskrivelse av landskapet framstår like mye som et bilde på en subjektiv opplevelse av landskapet som en faktisk beskrivelse i den narrative diskursen. En grunn til det, er at stadfestelsen av at det repeterende fargespillet som både meningsløst og heslig, gjør at fargespillet fortolkes og tillegges en betydning. Videre virker ikke kontemplasjonen av utsikten å bekrefte den samme tryggheten og kontinuiteten som tidligere i romanen. I stedet er tryggheten erstattet av et gryende alvor, og det er noe truende som sniker seg inn i menneskets møte med det storslåtte landskapet, da det kjente langsomt beveger seg over i noe ukjent. «The landscape is neither simply perceived nor totally fantasized» hevder Pottier-Casado (Pottier-Casado, 192), og videre mener han at Oliver-familien ikke lenger ser et beroligende bilde, men et landskap som forsvinner i et foruroligende fargespill. I forlengelsen av denne observasjonen, foreslår Pottier-Casado at «This transformation of the landscape into a chaos of colours might suggest the return to the primeval cosmic void of the genesis» (Pottier-Casado, 192). Pottier-Casado betrakter passasjen som en av flere apokalyptiske bilder i romanen.

I likhet med Pottier-Casado mener jeg det er grunn til å anse skildringen av landskapet som truende, dersom vi tenker på fargespillet som en apokalyptisk skildring i den forstand at

landskapet trues av destruksjon, da det antydes en tilintetgjørelse eller utslettelse av det allerede kjente for Oliver-familien. Passasjen kan settes i forbindelse med en jordisk opphavstilstand der det kosmiske rommet omfatter alt, der fargespillet er det lyset som gnistrer i det absolutte mørket, før jorda og livets frembrudd. Samtidig går ikke skildringen mot det ensidig truende og apokalyptiske, i bildet av fargespillet åpner den øvrige virkeligheten på Pointz Hall seg like mye mot et stort naturrom i bevegelse, med et stort register og omfang mennesket ikke har oversikt over, slik Jacobs (225-226) understreker. Den lyriske beskrivelsen av utsikten på Pointz Hall bevirker dermed at det kjente, engelske landskapet i et kort, intensivt øyeblikk åpner seg i både tid og rom og transformeres til noe ukjent. I motsetning til Bachelards begrep om «det intimes uendelighet», beveger bildet seg romlig i flere retninger, da det ikke utelukkende formidler menneskets harmoniske væren, men heller ikke ender i total og altomfattende tomhet og negasjon, i et kosmisk mørke som utsletter alt. Snarere utgjør det en dissonerende, romlig forstyrrelse av midlertidig varighet.

Poesiens rom

I *Between the Acts* får vi tilgang til en rekke poetiske rom som befinner seg på flere nivåer i den narrative diskursen. For det første får vi tilgang til billedspråket og poetiske rom i romanen gjennom fortelleren, blant annet i skildringer av menneskene på Pointz Hall.¹⁶ For det andre får vi tilgang til poetiske rom gjennom Isabella Oliver i form av de fragmentene av poesi hun mumler underveis i romanen.¹⁷ Fragmentene hun mumler er både hennes egne rim og kjente referanser til engelsk lyrikk. Isabella Oliver er en sentral kvinnelig skikkelse i romanteksten og for livet på Pointz Hall. I likhet med kvinner som Mrs Swithin drømmer hun seg vekk til en annen forestilt virkelighet som overskrider de romlige grensene og hverdagen på Pointz Hall, der familien, ektemannen Giles Oliver og den tyranniske bestefaren

¹⁶ Slik blant annet Rasheed Tazudeen (Tazudeen) har påpekt, gjør Woolf seg bruk av et billedspråk i romanen der for eksempel karakterene gjennomgående skildres ved å knytte an til naturen og dyr. Tazudeen argumenterer for at Woolf slik undergraver skillene mellom mennesker og dyr. Bond beskrives blant annet slik: «Leaning, silent, sardonic, against the door he was like a withered willow, bent over a stream, all its leaves shed, and in his eyes the whimsical flow of the waters» (Woolf, 25). Flere ganger gis mennesker også dyreliknende kvaliteter. Mrs Haines ser på Isabella og vi får vite at «Mrs Haines glared at her out of goose-like eyes, gobbling [...]» (Woolf, 5). Imidlertid opprettes det også likhetsrelasjoner mellom dyr når de beskrives som om de var mennesker. Når Mrs Swithin er på rommet sitt, får vi vite at: «She had been waked by the birds. How they sang! attacking the dawn like so many choir boys attacking an iced cake» (Woolf, 7).

¹⁷ Det finnes selvsagt flere eksempler i romanteksten på at de forskjellige karakterene mumler fragmenter både av kjente sanger og dikt. Jeg velger her å fokusere på Isabella Oliver, da jeg anser henne for å være en viktig karakter, ettersom fortelleren vender tilbake til henne i romanens tre deler. Flere av hennes rim er da også hennes egne og enkelte ganger gjengis de i fri indirekte stil, slik at det oppstår en nærhet mellom henne og fortellerstemmen.

Bartholomew gjør at hun opplever rammene rundt tilværelsen som begrensede. Allerede innledningsvis etableres et inntrykk av henne som fanget når fortelleren sammenlikner henne med en elegant svane som «in her webbed feet was entangled» (Woolf, 5). Senere beskrives hun også av fortelleren som «[...]Pegged down on a chair arm, like a captive balloon, by a myriad of hair-thin ties into domesticity» (Woolf, 8).

Der Mrs Swithin først og fremst retter blikket mot ulike fortidsrom og drømmer om den forhistoriske fortiden mens hun leser i Herbert George Well's *An Outline of History*, er Isabella vel så opptatt av et mulig fremtidsrom i romanens første del, fremkalt av en hemmelig forelskelse i en mann ved navn Rupert Haines. Hun deler virkeligheten inn i to verdener på en slik måte at bindingen til ektemannen er forankret i de konkrete gjenstandene i familiehjemmet og deres overflater, mens den hemmelige forelskelsen i Haines er situert i dypet som åpner seg når blikket hennes reflekteres i speilet: «Inner love was in the eyes; outer love on the dressing table» (Woolf, 13). Idet hun ringer for å bestille fisk forestiller hun seg kjærligheten i et imaginært og ekspansivt rom som er langt større enn virkeligheten innenfor familiehjemmets rom. Den eskapistiske drømmen strekker seg utover den jordbundne tilværelsens betingelser:

[...] She groped in the depths of the looking-glass, for a word to fit the infinitely quick vibrations of the aeroplane propeller that she had seen once at Croydon. Faster, faster, faster, it whizzed, whirred, buzzed, till all the flails became one flail and up soared the plane away and away... 'Where we know not, where we go not, neither know nor care,' she hummed. 'Flying, rushing through the ambient, incandescent, summer silent...' (Woolf, 14)

Flyet beveger seg høyt opp i luftlagene og dagdrømmen glir over i Isabellas egendiktede, poetiske linjer om et «there» vi får vite lite om, utover at det opptrer i et imaginært rom bestående av en himmel der en blå fjær stiger opp gjennom luften: «'With a feather, a blue feather...flying moutning through the air...there to lose what binds us here...'» (Woolf, 14). Himmelen med skyene blir således et romlig motiv som gjentatte ganger opptrer gjennom Isabellas selvlagde rim. Himmelen knytter an til kosmiske dimensjoner, om mulig et stort naturrom hvis utstrekning er uoverskuelig for menneskene. Motivet dukker senere opp i fri indirekte stil, når fortelleren gjengir Isabellas forsøk på å lage et nytt rim: «Do we know each other? Not here, not now. But somewhere, this cloud, this crust, this doubt, this dust – She waited for a rhyme, it failed her; but somewhere surely one sun would shine and all, without a doubt would be clear» (Woolf, 56-57). Igjen er det snakk om et stort, kosmisk rom.

Ved første øyekast virker det fristende å avvise Isabellas mumling av poetiske fragmenter og rommene som åpnes gjennom fragmentene, som innadvendte, selvopptatte kjærlighetsfantasier uten videre relevans for romanteksten forøvrig, slik Alex Zwerdling (1977) gjør. Han hevder at hennes rolle som poet er full av ekkoer fra et eldre poetisk regime som ikke er i stand til å formidle realitetene i hennes egen situasjon:

[...] Isa's poetry must be seen simply as an escape from the tensions and abrasions of the real world in which she finds herself. Its aim is clearly ascent, imaginative departure, and in pursuing this goal it simplifies experience in a way once described by Robert Penn Warren in his definition of "pure poetry": "the pure poem tries to be pure by excluding, more or less rigidly, certain elements which might qualify or contradict its original impulse." For Isa, those elements include the real time and place in which she exists, the trivial, the sordid, the earth-bound (Zwerdling, 231).

Som eksempel på Isabella Olivers virkelighetsflukt nevner Zwerdling nettopp passasjen fra romanens første del, der hun nynner rimet om den blå fjæren mens hun snakker i telefonen og bestiller fisk. For Zwerdling eksemplifiserer dette hvordan de to verdenene er adskilte, og av dette trekker han konklusjonen om at verdenene «Rather, they alternate and displace each other – the poetic word and the prosaic fact» (Zwerdling, 230). Zwerdling leser Isabella Olivers poetiske mumling utelukkende som en forenklende flukt og fornektelse av den konkrete virkeligheten hun lever i. Hvis vi ser bort fra det rike tilfanget av intertekstuelle referanser til kjente, engelske poeter som kan spores i en rekke fragmenter Isabella Oliver mumler i løpet av romanen, er svakheten ved Zwerdlings lesning at den unnlater å betrakte det tilhørende potensialet som oppstår i bruddene i de poetiske bildene, dersom vi leser teksten med Bachelards bildefenomenologi som prisme.

Pronomenene «we» og «us», samt hentydningen til det romlige motivet himmelen og skyene, bringer unektelig assosiasjoner ikke bare til Isabella Oliver og Rupert Haines, men til menneskene som et stort kollektiv og romanens gjentatte spørsmål om været, formulert i setningen «will it be wet or fine?» (Woolf, 21). Oliver-familien bruker da ved flere anledninger også tid på å studere himmelen med det håp å kunne forutsi været. Samtidig kan dette «somewhere» antyde mulighetene i eksistensen av et rom, eller en multiplisitet av rom utover den umiddelbare virkeligheten.

Foruten himmelen og skyene, knytter Isabellas mumling av poetiske fragmenter an til et bildereservoar som rommer flere naturmotiver og landskaper, der særlig naturens sanselige kvaliteter står i fokus. Glimtene av andre rom er ikke entydig harmoniske og fredelige, men døden og det ukjente eksisterer side om side med livgivende krefter. I biblioteket mumler hun

uhørlig linjer fra kjent lyrikk i samtale med gamle Oliver: «'The moor is dark beneath the moon, rapid clouds have drunk the last pale beams of even [...]» (Woolf, 17)¹⁸. Idet hun senere trekker stolen sin langs grusen, mumler hun egnediktete linjer som glir over i et kjent barnedikt: «'To what dark antre of the unvisited earth, or wind-brushed forest, shall we go now? Or spin from star to star and dance in the maze of the moon? Or...'» (Woolf, 47).¹⁹ Naturrommet som beskrives er ukjent og uopdaget for mennesket, da det har ikke blitt sanset av noen menneskelig bevissthet og slik utgjør et vagt landskap vi bare kan forsøke å forestille oss. «Antre» er et poetisk ord for grotte eller hule (Dick and Millar 2002b). Det poetiske bildet strekker seg fra jordas dyp og mørke til et stort rom av voldsomme kosmiske proposjoner i skildringen av månens labyrintiske vesen.

Dersom vi velger å forstå de poetiske fragmentene Isabella mumler som noe mer enn eskapistiske og livsfjerne drømmer i et diametralt motsetningsforhold til virkeligheten ved Pointz Hall og som noe mer enn kun intertekstuelle referanser, kan rommene de poetiske bildene åpner henimot, betraktes som små, produktive romlige forstyrrelser i handlingen og i den narrative diskursen. Åpninger mot andre rom, virkeligheter og erfaringshorisonter, bortenfor den umiddelbare fysiske virkeligheten innenfor husets fire vegger, gjør seg gjeldende. Helen Southworth (2007) argumenterer for noe liknende, når hun peker på at Woolf utnytter rom som et middel for å myndiggjøre kvinnene i romanen. Forstyrrelsen og dens funksjon i den narrative diskursen er sentral i det Southworth refererer til som Woolfs romlige praksis: «Rather than positioning two separate spaces, permitting distinctions such as inside/outside, yes/no to persist, Woolf focuses on intersections. These spaces are fraught with possibility» (Southworth 2007, 49). Isabellas konkrete fysiske og verbale forstyrrelser underminerer de allerede eksisterende grensene og etablerte rommene, slik som Bart Olivers nasjonalistiske og patriarkalske rom (Southworth, 51). Hennes resitering av både egne og andres poetiske bruddstykker, artikulere ikke nødvendigvis bare en lengsel etter flukt, men

¹⁸ Versene er en intertekstuell referanse til den engelske poeten Percy Bysshe Shelleys (1792-1822)dikt Remorse» i «Stanzas. April 1814» (Shelley 1960, 342-343}, der de første linjene lyder: «Away! The moor is dark beneath the moon/ Rapid clouds have drunk the last pale beams of even/ Away! the gathering winds will call darkness soon/ And profoundest midnight shroud the serene lights of even».

¹⁹ Linjen «dance in the maze of the moon» er trolig en omskrivning av Edward Lears (1812-1888) kjente barnedikt «The Owl and the Pussy Cat», som blant annet lyder: «And hand in hand, on the edge of the sand/ They danced by the light of the moon» (Dick and Millar 2002b).

setter derimot like mye spørsmål ved det andre stedet hun lengter til, da det er «conceived in terms of indeterminacy, openness» (Southworth, 59).

Utover at Isabella Oliver er en skikkelse som stadig gir oss disse glimtene av andre rom gjennom fragmenter av poesi, opplever hun også at den konkrete fysiske virkeligheten i Pointz Hall transformeres i takt med dagdrømmene og fantasiens virkemåter. Når Bachelard skriver «Life begins well, it begins enclosed, protected, all warm in the bosom of the house» (Bachelard, 7), tegner han et bilde av hjemmet og huset som et skjermende byggverk som gjør at vi kjenner oss trygge. Atmosfæren på Pointz Hall viser seg etterhvert å fortone seg ganske annerledes, blant annet gjennom et av Isabella Olivers syn. Når hun leser i avisen om en voldtektshendelse, konkretiseres hendelsen i husets rom:

That was real; so real that on the mahogany door panels she saw the Arch in Whitehall; through the Arch the barrack room; in the barrack room the bed, and on the bed the girl was screaming and hitting him about the face, when the door (for in fact it was a door) opened and in came Mrs Swithin carrying a hammer (Woolf, 18-19).

Det voldsomme synet manifesterer seg i det konkrete rommet Isabella Oliver befinner seg i og er en forstyrrelse utenfra, en påminnelse om den brutale virkeligheten som trenger inn i husets fysiske omgivelser. Dagdrømmen hennes smelter et øyeblikk sammen med rommet hun oppholder seg i. Når Mrs Swithin med ett ankommer gjennom døren, forstyrrer hun Isabellas dagdrøm samtidig som hennes tilstedeværelse unektelig også utgjør en uhyggelig forlengelse av brutaliteten i dagdrømmen, idet hun har med seg en hammer. Den hjemlige tryggheten og forutsigbarheten som nærmest virker å være innebygget i de årlige tradisjonene og vanene som setter sitt preg på livet og omgivelsene ved Pointz Hall, er truet etter denne hendelsen for Isabella Oliver: «Every year they said, would it be wet or fine; and every year it was – one or the other. The same chime followed the same chime, only this year beneath the chime she heard 'The girl screamed and hit him about the face with a hammer'» (Woolf, 20). Åpningen og vissheten om virkelige hendelser som utspiller seg utenfor hjemmets beskyttende sfære, representerer i dette tilfellet et alvor, et gryende brudd med vanens monotone forutsigbarhet og den kontinuiteten som Pointz Hall er omgitt av.

Intervallenes rom: hagen, låven og drivhuset

Miss La Trobes skuespill og landsbyuniverset

I romanens andre del opptar Miss La Trobes skuespill store deler av den narrative diskursen og romanuniverset utvides betraktelig. Størrelsen på rommene vi har blitt presentert for hittil i romanteksten ekspanderer. Hele landsbyen innlemmes i handlingen og en rekke tilreisende, deriblant flere nye karakterer, presenteres og får talerom. På denne måten zoomer fortelleren ut og lar hele Pointz Hall komme til syne ovenfra når den tilstrømmende menneskemassen betraktes av Mrs Swithin og William Dodge mens de kikker ned på gårdsplassen. Skildringen utgjør samtidig en ny innledning, der leseren introduseres for landsbyens tilreisende innbyggere, i miniatyrisk størrelse. De innledende og distanserte beskrivelsene i romanens andre del avløses og kontrasteres imidlertid senere av individuelle karakterers reaksjoner på skuespillet.

I likhet med romanens første del, gjør fortelleren i begynnelsen av romanens andre del på ny et voldsomt riss både i tid og rom, da det innledningsvis refereres til Figgis, forfatteren av *Figgis' Guidebook* fra 1833 og det han ville sagt om landsbyen og innbyggerne der. Det konstateres at det finnes gamle slekter som har vært i landsbyen i flere århundrer, men også nykommere, samt at en bilfabrikk og en flyplass har blitt bygget i nabolaget. Mobiliteten som følger moderne oppfinnelser er et tema, da vi får vite hvordan presten Mr Streatfield legger skylden på «the motor bike, the motor bus, and the movies» (Woolf, 69) når han gjør opprop i kirken og folk ikke er til stede. Slik stadfestes det hvordan det engelske landskapets omgivelser er varige og tradisjonsbundne, men likevel ikke er frie for forandring og påvirkning fra det moderne livets oppfinnelser.

En liknende og omfattende bevegelse i tid og rom finnes da også i Miss La Trobes skuespill. La Trobes skuespill er et forsøk på å iscenesette Englands historiske og litterære fortid i en pastisj av fragmenter som strekker seg helt fra forhistorisk tid fram til den nåtidige virkeligheten publikum lever i. I det årlige skuespillet foregår det en lek med sosiale roller og sosiale hierarkier, da landsbyens innbyggere fra alle samfunnsklasser spiller konger og dronninger, og den vante virkeligheten på Pointz Hall dermed snus på hodet.²⁰ La Trobes skuespill er delt inn i fire akter med ulike scener, da henholdsvis første akt er lagt til den

²⁰ For eksempel spiller innehaveren av landsbyens butikk, Mrs Eliza Clark, dronning Elizabeth og kroverten Budge spiller en viktoriansk politikonstabel som dirigerer trafikken ved Hyde Park Corner.

elisabethanske perioden i England, andre akt er lagt til opplysningstiden på 1800-tallet i England med tittelen «The Age of Reason», tredje akt finner sted i Viktoriansk tid og fjerde akt er lagt til publikums nåtid, med tittelen «Present time/Ourselves».

Til felles for de fire aktene er en utstrakt bruk av intertekstuelle referanser til den engelske litteraturhistorien som ofte skjer i en parodierende, lekende og lett form, inntil alvorret langsomt bygges opp fram mot siste akt, der en anonym stemme stiller publikum til døms. Woolf har et stort register av litterære referanser å ta av, det være seg om hun parodierer den engelske forfatteren William Shakespeares skuespill *Cymbeline* i den første akten i romanen eller restaurasjonskomedien i tradisjonen etter den engelske poeten og dramatiker William Congreve i skuespillets andre akt (De Gay 2006, 207-208). I annen akt blir vi blant annet kjent med den griske, hevngjerrige og begjærsdrevne Lady Harpy Haraden og hennes hjelper Sir Spaniel Lilyliver i *Where There's a Will there's a Way*. Alle aktene innledes med prologer der mer og mindre kjente historiske skikkelser er i forgrunnen. Scenene presenterer publikum for forholdsvis statiske fragmenter av tider, steder og skikkelser der handlingen sjelden blir nevneverdig utbrodert, før den plutselig avbrytes eller løses opp med den konsekvens at publikum etterlates i full forvirring. Flere sentrale scener er i tillegg kuttet vekk og publikum henvises isteden til å lese handlingsreferater i programbladet. Lange historiske perioder er med andre ord komprimert til korte scener.

På overflaten kretser handlingen i de fire aktene omkring en rekke forviklinger knyttet til kjærlighet og giftemål, slekt og arvinger. Samtlige personer i aktene viser seg å ha skjulte hensikter, og ikke sjelden avsløres de med det resultat at forfallet inntreffer for fullt og synliggjør både griskhet, hevntørst og hat. På denne måten vikles de komiske elementene i aktene sammen med tragiske elementer, til tross for den overgripende parodiske stemningen. Antikkens strenge skille mellom komedie og tragedie, slik vi kjenner det fra Aristoteles' poetikk, er ikke lenger virksomt i samme grad i de senere litteraturhistoriske periodene. Aktene i La Trobes skuespill rommer følgelig en blanding av tragedie og komedie som minner om Shakespeares sene skuespill, der komiske elementer gjerne er blandet med tragiske elementer²¹. Det parodiske og latterliggjørende kombinert med La Trobes

²¹ Se for eksempel Janette Dillons artikkel «Shakespeare's tragicomedies» i *The New Cambridge Companion to Shakespeare* (Dillon). Her påpeker Dillon vanskeligheten av å kategorisere Shakespeares sene skuespill *Pericles*, *Cymbeline*, *The Tempest* og *The Winter's Tale* nettopp på bakgrunn av blandingen av tragiske og komiske elementer. Det de alle imidlertid har til felles som skiller dem fra tidligere tragikomiske former, er «[...] 'romance': the kind of plot that included lost children, mistaken identity, gods and prophecies and

ukontrollerte bruk av virkemidler, fører til gjentakende forvirring for publikum omkring kunstverkets intensjoner.

Et vesentlig trekk ved parodien er nettopp at den gir oss sjansen til å se fortiden i nye kontekster. Parodien imiterer de karakteristiske virkemidlene ved et litterært verk, en forfatters distinkte stil, eller bestemte kjennetegn ved en litterær sjanger gjennom å bruke imitasjonen til å presentere et lavt eller komisk emne slik at originalverket forflates (Abrams and Harpham, 38). Virginia Woolfs bruk av tekstfragmenter fra den engelske litteraturhistorien, samt fra kjente sanger og andre kulturuttrykk fra sin samtid, kombinert med den parodierende stilen i Miss La Trobes skuespill, fører til at romanteksten spiller på et utall av referanser, og slik åpner opp en rekke intertekstuelle rom.

Miss La Trobes skuespill og intervallenes rom

Ikke nok med at La Trobes skuespill skaper forvirring for publikum med alle sine bruddstykker av historiske rom og litterære fragmenter, skuespillet utgjør i seg selv et drama med plotstruktur i romanteksten. Scenene i skuespillet er heller ikke entydig eller strengt adskilt fra den øvrige virkeligheten på Pointz Hall, da skuespillet avbrytes av stadige forstyrrelser fra publikum underveis i aktene. I tillegg finner tre intervaller sted mellom aktene, slik at skuespillets handling brytes opp til fordel for at vi får innblikk i Oliver-familiens verden og det som ellers foregår på Pointz Hall. I lys av Genettes terminologi kan aktene i La Trobes skuespill defineres som et metadiegetisk nivå, da det introduseres et narrativ inne i narrativet (Genette, 228). Det innebærer at leseren forholder seg til flere nivåer av fortelling i den aktuelle teksten.

Imidlertid veves de to nivåene av fortelling inn i hverandre i den narrative diskursen i en slik grad at det er vanskelig å avgjøre hvorvidt skuespillet skal betraktes utelukkende som en strengt definert annetnivåfortelling eller om den utstrakte bruken av intertekstuelle referanser i *Between the Acts* gir det en annen status i teksten.²² McWhirter (1993) refererer

miraculous reunion» (Dillon 2010). I La Trobes skuespill i *Between the Acts* finner vi samtlige av disse elementene blant annet i den første akten «Det elisabethanske tablået», i det som er en parodi av William Shakespeare's drama *Cymbeline*.

²² Her tenker jeg særlig på hvordan bruddstykker av replikker og poetiske linjer flytter seg fram og tilbake fra La Trobes skuespill til karakterene i romanen, nesten umerkelig, slik at de to narrative nivåene kan være vanskelig å skille fullstendig fra hverandre, for eksempel når karakterene nynner på teksten til sangen «Dispersed are we» som grammofonen spiller.

til Avrom Fleishman og påpeker at de to narrative nivåene rammer hverandre inn på en måte som gjør at Woolfs strategi «approaches the radically disorienting play of frames in postmodern fiction [...]» (McWhirter, 799). Woolf virker å ha hentet umiddelbar inspirasjon fra den Shakespearske tropen «the play within the play» og langt på vei toposet «verden som scene» (McWhirter, 799) og McWhirter påpeker at Miss La Trobe anvender virkemiddelet «the play within the play» hyppig i sitt skuespill (McWhirter, 799). Mangfoldigheten i Virginia Woolfs verk kan i stor grad tilskrives de komplekse forbindelsene som oppstår i kjølvannet av dette litterære grepet, da La Trobes skuespill videre utgjør en poetisk verden i teksten, mens det samtidig er en representasjon eller speiling av den verdenen Oliver-familien og landsbyens innbyggere lever i. Slik jeg leser skuespillet, foreligger det flere repetisjoner i den narrative diskursen som gjør det nærliggende for leseren å være oppmerksom på mulige analogier mellom La Trobes skuespill og det som foregår i den øvrige virkeligheten på Pointz Hall i intervallene mellom aktene.

Pottier-Casado (2014) påpeker at den romlige utforskningen i romanens andre del fortsetter å finne sted først og fremst i de tre intervallene mellom skuespillets akter (Pottier-Casado, 138). I motsetning til romanens begynnelse, er det ikke lenger huset og dets nærmeste omgivelser som er gjenstand for fortellerens oppmerksomhet, men derimot utgjør låven, hagen og drivhuset like sentrale steder der handlingen i intervallene utspiller seg. Ifølge Pottier-Casado, kjennetegnes de store narrative artikulasjonene i romanens andre del av at lengden på aktene og intervallene minker i takt gjennom romanteksten, inntil den siste akten «Present Day/Ourselves», utvisker grensene mellom skuespillet og virkeligheten (Pottier-Casado, 139). Konsekvensen av dette er at leseren ikke bare inviteres til å legge merke til de åpenbare intervallene mellom aktene i skuespillet, men til alle slags intervaller i teksten, påpeker Pottier-Casado (Pottier-Casado, 139).

Ut fra den narrative strukturen skissert ovenfor, er det følgelig det første intervallet som opptar mest plass i romanteksten og er lengst, da det strekker seg over 24 sider, mens de påfølgende intervallene mellom aktene teller henholdsvis 11 sider og 5 sider. Ettersom det første intervallet etter skuespillets første akt, «Det elisabethanske tablået», teller flest sider og er det mest omfattende, samt at handlingen her utspiller seg i tre sentrale rom i romanteksten, anser jeg det som fruktbart å undersøke de konkrete rommene i dette intervallet nærmere. I låven, hagen og drivhuset oppstår det romlige forbindelser på kryss og tvers, da billedstrukturer åpner seg mot flere tider og steder, med den konsekvens at de konkrete rommene transformeres og størrelsesforholdene mellom forskjellige rom stadig endres.

Når det første intervallet begynner, beveger publikum seg fra setene og utover eiendommen Pointz Hall til musikken fra grammmofonen som spiller en sang med teksten «Dispersed are we». Slik musikken skildrer en gruppe mennesker i oppløsning, sprer publikum seg utover grasset, lik en elv eller vann som flyter utover: «[...] as they streamed, spotting the grass with colour, across the lawns, and down the paths[...]» (Woolf, 86). I det første intervallet mellom aktene i Miss La Trobes skuespill er det tid for å drikke te i fellesskap, og teen skal serveres i den gamle låven på Pointz Hall. Fortellerinstansen alternerer innledningsvis hurtig mellom flere fokaliseringsposisjoner og dermed et stort omfang av karakterer med det resultat at et helt lite samfunn portretteres. Først gis det innblikk i hele publikum som gruppe, deretter veksler fokaliseringen raskt mellom de ulike reaksjonene til Oliver-familien og gjestene deres over et par sider i romanteksten: fra Mrs Manresa, til Isabella, Dodge, Giles, Lucy, gamle Oliver, reporteren Mr Page, Miss La Trobe og Cobbets refleksjoner. Til tross for vekslingen i fokaliseringsposisjoner, er det noen karakterer fortellerinstansen dveler mer og lenger ved enn andre i det første intervallet, blant annet Miss La Trobe, Giles Oliver, Isabella Oliver og William Dodge.

I det første intervallet undrer Miss La Trobe seg over hvorvidt den første akten i skuespillet hennes har vært vellykket, da hun er usikker på om publikum har tatt til seg budskapet hennes: «Hadn't she, for twenty-five minutes made them see? A vision imparted was relief from agony . . . for one moment. . . one moment» (Woolf, 88). Gjennom de visuelle tablåene og estetiseringen av den engelske litteraturhistorien, håper La Trobe å gi publikum en pause fra smerten de opplever i sine egne liv. Her er overføringen av La Trobes kunstneriske idé knyttet til synsakten og menneskets persepsjonsevne. Gjennom rollen som publikum er gjestene og Oliver-familiens oppgave å observere scenene i La Trobes skuespill og reflektere over innholdet. Den skjerpede oppmerksomheten overfor de romlige omgivelsene der publikums sanser settes i spill er imidlertid ikke reservert scenene i La Trobes skuespill alene. Den kontemplerende aktiviteten publikum og medlemmene av Oliver-familien bedriver i det første intervallet er også rettet mot forskjellige rom ved Pointz Hall.

Låven: Giles, slangen og padden

Etter innblikket i La Trobes tanker, stopper fortellerinstansen opp og dveler ved Giles Oliver. Han tar en snarvei ved jordene for å gå til den gamle låven. Det som først er et tilsynelatende idyllisk, nærmest uberørt og fredfullt engelsk landskap på den gamle eiendommen, forvandles plutselig til noe langt mer forstyrrende, underlig og gruoppvekkende

i forlengelsen av Giles' fantasi og assosiasjoner. Analogien mellom La Trobes skuespill og romanens tittel, gir Giles' lek eller spill preg av å være et menneskelig drama plassert mellom aktene, midt i de tilsynelatende fredfylte naturomgivelsene på Pointz Hall:

This dry summer the path was hard as brick across the fields. This dry summer the path was strewn with stones. He kicked – a flinty yellow stone, a sharp stone, edged as if cut by a savage for an arrow. A barbaric stone; a pre-historic. Stone kicking was a child's game. He remembered the rules. By the rules of the game, one stone, the same stone, must be kicked to the goal. Say a gate, or a tree. He played it alone. The gate was a goal; to be reached in ten. The first kick was Manresa (lust). The second, Dodge (perversion). The third himself (coward). And the fourth and the fifth and all the others were the same.

He reached it in ten. There, couched in the grass, curled in an olive green ring, was a snake. Dead? No, choked with a toad in its mouth. The snake was unable to swallow; the toad was unable to die. A spasm made the ribs contract; blood oozed. It was birth the wrong way round – a monstrous inversion. So, raising the foot, he stamped on them. The mass crushed and slithered. The white canvas on his tennis shoes was bloodstained and sticky. But it was action. Action relieved him. He strode to the Barn, with blood on his shoes (Woolf, 89).

Anaforen «this dry summer the path was» i den første passasjen, viderefører deler av stemningen som ble etablert når Oliver-familien betraktet utsikten i romanens første del, da den voldsomme varmen fra sola brant seg inn i det idylliske landskapet. På ny er det idylliske landskapet, naturomgivelsene og stien på Pointz Hall uttørkede av den sterke sola. I den første passasjen får Giles' assosiasjoner ham til å forestille seg at steinen på veien foran ham stammer fra en forhistorisk tid der menneskene var ville, barbariske og usiviliserte. Når steinen skildres som skjært og formet av et forhistorisk menneske for å tjene som en pil, synliggjøres dens destruktive potensial, ettersom det antydes at den en gang i forhistorisk tid kanskje ble brukt av menneskelige hender som våpen. Steinen blir slik et objekt som bærer i seg rester av en forhistorisk tid. Vicky Tromanhauser (2009) påpeker at passasjen åpner seg mot en forhistorisk tid når hun hevder at «Giles seems to have strolled out of the twentieth century and into the prehistoric past of arrow-shooting hunters described in his aunt's reading of Well's history [...]» (Tromanhauser, 74). Det underliggjørende bildet av steinen og leken fører til at scenen strekker seg utover sitt nåtidsøyeblikk og forbindes med et stort forhistorisk rom.

Den assosiative bevegelsen i Giles' tanker stopper imidlertid ikke der. Når han stadfester at å sparke steiner er en barnelek med fastlagte regler, forenes det destruktive potensialet i objektet med barnlig uskyld. Siden steinen og Giles' forskjellige spark for å

treffe målet etter tur representerer de andre karakterene på Pointz Hall, omgjøres og reduseres Mrs Manresa og William Dodge til små brikker i spillet i hans. Leken med steinene virker først og fremst å være nært knyttet til hans seksualitet, makt og posisjon overfor Mrs Manresa og William Dodge. Til tross for at hans fantasifulle samspill med omgivelsene knytter an til et forhistorisk rom og fører til at destruktiviteten i ham selv blir synlig, er den bakenforliggende motivasjonen hans likevel tvetydig og den kompliseres gjennom skildringene i den andre tekstpassasjen.

Det slående og gruoppvekkende kommer først tilsyne i den andre tekstpassasjen. Giles' tilsynelatende destruktive handlinger fullbyrdes først når han moser slangen og padden til en formløs masse. Skildringen i den første passasjen forsterker og foranlediger således det poetiske bildet i den andre passasjen. Bachelard understreker at det særegne ved det poetiske bildet er at det ikke har noen historie eller genealogi. Det inngår ikke i noen kausalsammenhenger, men er absolutt originalt på den måten at det skaper ny mening når sansebilder blir deformerte (Kittang 1998, 267). Det poetiske bildet av slangen og padden i *Between the Acts* er imidlertid vanskelig ikke å lese som en del av romanens større poetiske og tekstlige strukturer, slik flere kritikere har gjort.²³ Slangen kan blant annet betraktes som en allusjon til bibelske fortellinger og de hvite skoene som tilgrises av blod er fristende å lese som et bilde på menneskelig synd. Bildet resonnerer dessuten i skildringen av for eksempel William Dodge som en slange under husomvisningen med Mrs Swithin i romanens første del: «I'm a half-man, Mrs Swithin; a flickering, mind-divided little snake in the grass, Mrs

²³ Bachelard leser aldri større, avsluttede poetiske strukturer og har som følge av sitt fenomenologiske grunnsyn en apollinistisk tilnærming innrettet mot det enkelte poetiske bildet. I forskningen på *Between the Acts* finnes det uttallige lesninger av tekstpassasjen av det litterære bildet av slangen og padden. Det har blant annet blitt betraktet som et symbol på maskulin aggresjon og et uttrykk for det voldelige aspektet ved homofobi. Bildet har blitt lest i lys av Freud og i store deler av forskningstradisjonen anses det som en politisk allegori over nasjonenes kamp og invasjon, samt et bilde på Hitlers invasjon og fascismen i den perioden Woolf levde. Et eksempel på en lesning som går langt i å sette bildet i en politisk sammenheng, er Vicki Tromanhausers lesning i artikkelen «Animal Life and Human Sacrifice in Virginia Woolf's *Between the Acts*» (Tromanhauser) der hun blant annet hevder at «Through the image of the snake's engorgement of the toad, Woolf presses the fascist fantasy of the Corporate State to its terrifying conclusion: the social "mass" grotesquely embodied in the convulsing and bleeding flesh of the two creatures becoming one. Moreover, Woolf's snake provides a prescient image of Hitler's territorial greed as he would swallow the nations of Europe in his successive campaigns [...]» (Tromanhauser, 75). Slik anses Woolfs litterære bilde av flere kritikere like mye som et bilde på den daværende politiske situasjonen.

Swithin; as Giles saw; but you've healed me. . . » (Woolf, 67). Fortellerens billedspråk og de poetiske rommene som åpnes gjennom det, gjør grensene mellom den menneskelige verden og naturrommet flytende og bevegelig.

Slik jeg leser bildet, illustrerer synet av slangen og padden nærvær og fravær til samme tid, da både døden og livet eksisterer side om side i det samme paradoksale, monstrøse og gruoppvekkende synet av skapningene. Døden og livet fremstår som to uforenlige motsetninger for Giles, men er likevel betinget av hverandre. Slangen og padden befinner seg i en fastlåst tilstand midt mellom liv og død, og synliggjør naturens enorme destruktive krefter. Videre kan betydningen av «monstrous inversion» være at noe har byttet rekkefølge eller plass i en slik grad at det nærmer seg det monstrøse. Fødsel forbindes med død i uttrykket «birth the wrong way round» og den orden Giles normalt kjenner til, er byttet ut med kaos. Det poetiske bildet av slangen og padden er ubehagelig i seg selv, men det er Giles' tolkning av det han ser som «birth the wrong way round» og «a monstrous inversion» som gjør bildet desto mer gåtefullt og urovekkende. Synet av slangen og padden åpner mot noe ukjent som overskrider kjente konsepter for Giles, og gjennom naturomgivelsene blir han oppmerksom på noe som befinner seg utenfor hans egen umiddelbare erfaringshorisont og kunnskap.

Det litterære bildet av slangen og padden er dermed underliggjørende, både gjennom Woolfs mulige spill på allusjoner og kjente symboler, men spesielt gjennom Giles' tolkning av synet han ser. Rasheed Tazudeen (2015) hevder at passasjen uttrykker nettopp menneskets behov for å tvinge den levende og sanselige verden inn i språklig mening og språklige systemer slik at vi kan forstå den (Tazudeen, 502). Når Giles setter ord på det han ser, er det likevel i en språklig vending som er underliggjørende og tilfører synet han har sett noe nytt. Skildringen av slangen og padden som «birth the wrong way round» og «a monstrous inversion» er ikke umiddelbart mulig å avkode, men gir snarere bildet store deler av dets poetiske kvaliteter som videre fører til at det genererer mening og er i bevegelse. Bildet av slangen og padden er dermed et høyst apokalyptisk og fiendtlig bilde, som viser Giles' smertefulle konfrontasjonen med naturrommet og omgivelsene på Pointz Hall. Midt i det trygge og velkjente eksisterer det disharmoniske og forstyrrende. Giles' tilintetgjørelse av det forstyrrende synet av slangen og padden, representerer en handling som gir ham lettelse og plasserer det uforståelige inn i kjente rammer.

Låven: En verden med og uten mennesker

Etter at det stadfestes at Giles skrider avgårde mot låven, følger en deskriptiv pause der et ukjent og anonymt sansningscenter skildrer bygningen. Låven ble raskt introdusert i romanens første del som en mulig scene for Miss La Trobes skuespill: «If it rained, the actors were to act in the Barn; planks had been laid together at one end to form a stage. Wet or fine, the audience would take tea there.» (Woolf, 24). I første del kommer det tydelig fram hvordan den gamle bygningen rommer en fortid med stor temporal utstrekning, da vi får vite at «It was as old as the church, and built of the same stone, but it had no steeple. [...] Those who had been to Greece always said it reminded them of a temple» (Woolf, 24). Fortiden det finnes spor av i låven strekker seg langt forbi menneskenes hukommelse, og sammenlikningen med et tempel gir bygningen en storslått og imponerende framtoning. Likevel er taket forvitret og slitt, og den gamle bygningen er ikke feilfri. Låven antar en nærmest tidløs dimensjon når vognene som brukes til å frakte korn er «like ships of the sea, breasting the corn, not the sea, returning in the evening shagged with hay» (Woolf, 24). Slik settes låven i relasjon til tradisjonene og vanene på Pointz Hall, da den brukes som både scene og pauserom i det årlige skuespillet samtidig som den er et viktig sted for jordbruk og innhøsting på eiendommen. Gjennom sine forskjellige funksjoner konstituerer bygningen kontinuitet midt i den foranderlige verdenen Oliver-familien lever i.

I den deskriptive pausen i ekstern fokalisering i det første intervallet, skildrer fortellerinstansen på nytt den voldsomme temporale utstrekningen låven åpner seg mot. Den deskriptive pausen får i lys av skuespillets første akt, der fortellerinstansen gjentatte ganger understreket at scenen var tom, dermed en scenisk dimensjon når det understrekes at låven er tom. Slik landskapet, gressplenen og terrassen utgjør en scene i La Trobes skuespill, er låven et rom der forskjellige livsverdener avdekkes. Det sanselige og uberørte dyrelivet står i forgrunnen i passasjen:

The barn, the Noble Barn, the barn that had been built over seven hundred years ago and reminded some people of a Greek temple, others of the middle ages, most people of an age before their own, scarcely anybody of the present moment, was empty.

The great doors stood open. A shaft of light like a yellow banner sloped from roof to floor. Festoons of paper roses, left over from the Coronation, dropped from the rafters. A long table, on which stood an urn, plates and cups, cakes and bread and butter, stretched across one end. The Barn was empty. Mice slid in and out of holes or stood upright, nibbling. Swallows were busy with straw in pockets of earth in the rafters. Countless beetles and insects of various sorts burrowed in the dry wood. A stray bitch had made the dark

corner where the sacks stood a lying-in ground for her puppies. All these eyes, expanding and narrowing, some adapted to light, others to darkness, looked from different angles and edges. Minute nibblings and rustlings broke the silence. Whiffs of sweetness and richness veined the air. A bluebottle had settled on the cake and stabbed its yellow rock with its short drill. A butterfly sunned itself sensuously on a sunlit yellow plate (Woolf, 90).

I forlengelsen av at låven beskrives som et rom som bærer i seg fortiden og likeledes minner menneskene om fortiden, fokuserer det anonyme sansningssenteret først på sporene av menneskelig aktivitet ved å skildre restene av festdekorasjoner som fortsatt finnes i rommet. Det beveger seg fra å beskrive hele rommet og dets interiør, til å gradvis vie oppmerksomheten til den ikke-menneskelige aktiviteten i alle kriker og kroker. Først gis et panoramaaktig overblikk over den storslåtte romlige helheten sett fra avstand, inntil det sakte zoomes inn på de detaljene som ikke gir seg til kjenne ved første øyekast. Overalt myldrer det av liv og dyrene bebor rommet på mange forskjellige måter. Omgivelsene og objektene som opprinnelig tjener til praktiske og menneskelige formål, omgjøres til beboelsesrom for alle skapningene. Omsider er det bare det store mangfoldet av sensoriske bevegelser og impulser det fokuseres på, uten at disse er knyttet til bestemte dyr. Den ukjente fortelleren formidler den romlige opplevelsen av alle de sensoriske impulsene, slik de sprer seg ut i rommet og fyller rommet med liv. Alle øynene som kaster forskjellige blikk på fortelleren fra alle mulige vinkler i rommet, og slik utvider og forminsker synsfeltene sine i stadig nye bevegelser, gir et inntrykk av at dyrene inntar hver eneste skjulte krok. Mange sensoriske impulser befinner seg ved terskelen til hva den menneskelige persepsjonen er i stand til å oppfatte, slik som når det skildres at «Minute nibblings and rustlings broke the silence» (Woolf, 90). Likeledes virker den detaljerte skildringen av fluen og sommerfuglen på slutten av passasjen å være så mikroskopiske at de befinner seg i grenselandet for hva mennesket kan se med det blotte øyet. Først mot slutten av passasjen får teksten disse miniatyriske kvalitetene som gir en opplevelse av at skildringene er på vei til å overskride den sansede virkeligheten.

Den deskriptive pausen beveger seg dermed fra den kjente verden, fra de synlige objektene i låven, til alt det som ikke umiddelbart kan sees. Beskrivelsene tar oss inn i en annen verden. Resultatet er at det skjer en utvidelse av den kjente virkeligheten og at bygningen med ett rommer flere verdener enn den rent menneskelige. Sansningssenterets dveling gjør rommet til et sted som eksisterer like mye for menneskene som for dyrelivet på Pointz Hall, da mennesket reduseres til en anonym størrelse i den aktuelle tekstplasseringen. Til tross for at den deskriptive pausen ikke kan betegnes helt og fullt som en bachelardsk miniatyr, beveger den ukjente fortelleren i passasjen seg likevel fra det store til det lille, med

den konsekvens at låven i siste instans utvider seg i flere retninger, både spasielt og temporalt. Den deskriptive pausen utgjør ikke bare et midlertidig opphold i handlingen av nærmest tidløs karakter, men kan samtidig leses som et bilde på en fremtidig verden som vil bestå etter menneskets undergang. Passasjen gir et glimt av opprettholdelsen av mangfoldet i forskjellige livsformer i fraværet av menneskelig liv, slik Rasheed Tazudeen påpeker (Tazudeen, 503).

Foruten at fortellerinstansen gjentatte ganger understreker tomheten i låven i den deskriptive pausen, utbroderes kontrastene mellom fulle og tomme rom, mellom hva som er synlig og usynlig, når hushjelpen Mrs Sands skildres idet hun er i ferd med å bevege seg mot låven for å gjøre klart til tepausen som skal finne sted i intervallet mellom aktene La Trobes skuespill. Bygningen forandrer seg da fra å være en scene for det myldrende livet alene, til å bli en scene for menneskene og deres sosiale ritualer. Vi får vite at «She could see the great open door. But butterflies she never saw; mice were only black pellets in kitchen drawers; moths she bundled in her hands and put out of the window» (Woolf, 90-91). Selv om Mrs Sands aldri legger merke til alt det myldrende dyrelivet på eiendommen, har hun derimot et stort hjerte for utsultede katter, men siden det ikke er noen katt i låven, er den dermed å regne som et tomt rom for henne: «But there was no cat. The Barn was empty. And so running, panting, set upon reaching the Barn and taking up her station behind the tea urn before the company came, she reached the Barn. And the butterfly rose and the bluebottle» (Woolf, 90-91).

Mrs Sands viser seg imidlertid ikke å være den eneste med manglende evne til å være observant og lydhør overfor alt som rører seg i låven. Når Mrs Manresa kommer inn, kjenner hun seg beveget av bygningens skjønnhet, men blikket hennes hviler på dekorasjonene ved takbjelkene. Observasjonene til Mrs Sands og Mrs Manresa settes i kontrast til Mrs Swithins lydhøre holdning til de romlige omgivelsene: «She was gazing up too, but not at the decorations. At the swallows apparently. 'They come every year,' she said, 'the same birds'» (Woolf, 91). Mrs Swithin er den som først blir oppmerksom på svalene og slik demonstrerer hun at hun har et blick for det som befinner seg i låvens rom. Gjennom Mrs Swithin settes bygningen i tydelig forbindelse med det sirkulære kretsløpet i naturen, da hun understreker at fuglene kommer hvert år, samtidig som svalene knyttes til et forhistorisk rom. Med andre ord er svalene ikke bare i låven for en kort stund: «'They come every year,' said Mrs Swithin, ignoring the fact that she spoke to the empty air. 'From Africa.' As they had come, she supposed, when the Barn was a swamp» (Woolf, 93). De andre karakterene er imidlertid lite interessert i svalene. Mrs Manresa anser Mrs Swithin for å være vimsete når hun påstår at de samme fuglene kommer hvert år. Det hele beror på en misforståelse, da Mrs Swithins poeng

er at nettopp denne fuglearten trolig har besøkt Pointz Hall år etter år. Det forhistoriske rommet er en sentral romlig størrelse i intervallet som finner sted i den gamle låven, da fortelleren ofte tar Mrs Swithins perspektiv, og hun benytter enhver anledning i samtalene med de andre publikummerne til å konsentrere seg om svalene eller drømme seg bort i et forhistorisk fortidsrom:

'Swallows,' said Lucy, holding her cup, looking at the birds. Excited by the company they were flitting from rafter to rafter. Across Africa, across France they had come to nest here. Year after year they came. Before there was a channel, when the earth, upon which the Windsor chair was planted, was a riot of rhododendrons, and humming birds quivered at the mouths of scarlet trumpets, as she had read that morning in her Outline of History, they had come . . . Here Bart rose from his chair (Woolf, 97-98).

Mrs Swithins kontemplasjon over svalene som smetter fra takbjelke til takbjelke virker å være en dagdrøm hun forsvinner inn i, da fortellerinstansens gjengivelse av Mrs Swithins drøm glir over i en ellipse før vi får vite at Bart reiser seg fra stolen sin. Slik forsterkes inntrykket av at Mrs Swithin fortsetter sin fantasi for seg selv.

Mrs Swithins fantasi kan betraktes som et overdrevent poetisk bilde som åpner nettopp mot et forhistorisk rom. Det forhistoriske rommet overskrider den faktiske kunnskapen vi har om Englands tilstand i forhistoriske tid, da det er kjent at det verken fantes kolibrier eller rhododendronplanter i Storbritannia i tidsperioden (Kosugi, 87-88). Gjennom sin fantasi fornyer Mrs Swithin den eksisterende verden og levendegjør den på ny, da de realistiske detaljene langsomt glir over i overdrivelser. De faktiske svalene som beveger seg ved takbjelkene i låven, signaliserer dermed langt mer enn bare myldrende dyreliv i intervallets tepause. Svalene blir skapninger hun kontemplerer over og som videre åpner fantasien hennes henimot et omfangsrikt og tidvis uoverskuelig fortidsrom. Samtidig åpner Mrs Swithins blikk på svalenes repeterende atferd for at livsmønsteret og eksistensen deres på sikt kan tenkes å overleve den menneskelige sivilisasjonen. Menneskelivet og dyrelivet settes slik i kontrast til hverandre, og forbindes ettersom både menneskene og svalene kommer til låven hvert år. I motsetning til menneskene, har svalene besøkt Pointz Hall lenge før frembruddet av den menneskelige sivilisasjonen slik Mrs Swithin kjenner den. Gjennom åpningen mot fortidsrommet og naturrommets sirkulære bevegelser, framstår menneskenes liv dermed som et kort intervall, målt opp mot naturrommets voldsomme utstrekning. Der Miss La Trobes akter tematiserer fortiden og viser fram en rekke fortidsrom, er låven et sted der ulike fortids- og fremtidsrom kommer til syne midt mellom menneskenes sosiale ritualer.

Låven: De menneskelige dramaene

Foruten å være et rom der det myldrende livet står side om side med menneskene på Pointz Hall i det første intervallet, er låven et rom der det ytre sosiale spillet avdekkes. Spesielt komisk blir det når fortelleren synliggjør gapet mellom de sosiale konvensjonene, forventet oppførsel og tingenes egentlige tilstand: «'What delicious tea!' each exclaimed, disgusting though it was, like rust boiled in water, and the cake fly-blown. But they had a duty to society.» (Woolf, 92-93). Det første intervallet er fullt av slike episoder og scener i låven, da for eksempel Mrs Manresa forsøker å få igang en samtale med de andre i Oliver-familien om skuespillet og ingen svarer, eller hun forgjeves forsøker å unslippe kjedelige kvinner fra sin egen klasse mens hun svelger i seg teen.

At låven således er et rom der menneskenaturen kommer til syne i alle sine fasetter, antydes også idet Cobbet gjennomskuer Mrs Manresas forsøk på å spille på sin kvinnelige sjarm: «Cobbet in his corner saw through her little game. He had known human nature in the East. It was the same in the West» (Woolf, 99). Ved å betegne Mrs Manresas oppførsel som «a game», setter han også ord på hvordan den sosiale situasjonen krever at Oliver-familien og gjestene deres opprettholder fasaden og overholder forventningene og forpliktelsene som følger med deres sosiale klasse ved å lydige følge det sosiale spillets regler. Felles for mange av møtene mellom karakterene i låven er at noe skjult ligger like under overflaten.

Det metadiegetiske nivået som La Trobes skuespill utgjør, sniker seg forsiktig inn i låven på Pointz Hall, slik at teaterrommet former vår opplevelse av det sosiale spillet og dermed fører til at flere av karakterenes omskiftelige roller uttrykkes. Mrs Manresas begjær for Giles kommer til syne når hun identifiserer seg med dronningen i «Det elisabethanske tablået», idet hun får øye på de blodgjennomtrukne skoene hans: «Taking him in tow, she felt: I am the Queen, he my hero, my sulky hero» (Woolf, 96). Videre tenker hun på ham som «the surly knight» (Woolf, 98). Hun definerer også sin egen virkning på Giles ut fra relasjonen mellom skuespiller og tilskuer: «And she was a thorough good sort, making him feel less of an audience, more of an actor, going round the Barn in her wake» (Woolf, 97). Når Mrs Manresa vekker begæret hans, rykkes han ut av den passive tilstanden hverdagslivet hensetter ham til.

De romlige forbindelsene mellom teaterrommet og låven, kommer derimot tydeligst til uttrykk gjennom Isabella Olivers tilstedeværelse. For det første mumler hun til William Dodge at «The play keeps running in my head» (Woolf, 94). Når de to samtaler i låven, sier han «'Hail, sweet Carinthia. My love. My life,' he quoted.» og hun svarer: «My lord, my

liege» (Woolf, 94-95). På denne måten kommuniserer de med hverandre gjennom å referere til La Trobes skuespill. Det mest iøynefallende er likevel hvordan Isabella likner en skuespiller på en scene i den gamle låven. William Dodge's blikk på henne, får klærne hennes og omgivelsene rundt henne til å fremstå som omskiftelige og bevegelige rekvisitter som når som helst kan byttes ut. Slik blir forskjellige sider ved henne synlige for ham: «She was handsome. He wanted to see her, not against the tea urn, but with her glass green eyes and thick body, the neck as broad as a pillar, against an arum lily or a vine [...] Then he saw her face change, as if she had got out of one dress and put on another.» (Woolf, 95). Når ektemannen hennes Giles Oliver kommer, endrer hun seg igjen og vi får vite at «Then again she changed her dress. This time, from the expression in her eyes it was apparently something in the nature of a strait waistcoat» (Woolf, 95). Skildringen av Isabella Oliver i skiftende kostymer med ulike bakgrunner og rekvisitter, forsterker parallellen mellom teaterrommet og den virkelige verden på Pointz Hall, da de to nivåene av fortelling griper inn i hverandre gjennom disse karakteristiske repetisjonene i den narrative diskursen.

Isabella Oliver likner dessuten en skuespiller som fremfører en monolog på en scene rett før hun møter William Dodge. Idet hun entrer teselskapet i den gamle låven gjentar hun først en linje fra sangen grammofonen i skuespillet spiller, «dispersed are we» (Woolf, 93), før hun deretter fortsetter på en monolog om en ønskebrønn. Her medierer Isabella mellom forskjellige rom på en måte som gjør at hennes poetiske rom ikke er fullstendig adskilt fra den gamle låven og teselskapet. Ralph Freeman (2015) argumenterer for at den aktuelle scenen kan betraktes som et eksempel på hvordan den individuelle bevisstheten og fantasien gjør at Isabella omformer et konkret objekt i romanens ytre verden til en ønskebrønn (Freeman, 200). Freeman framholder at «While they unite present and past, image and experience in a "pure" aesthetic vision, these moments also include the recalcitrant facts of outward existence which retain their independence» (Freeman, 200). Slik jeg forstår Freeman, betrakter han Isabellas monolog om ønskebrønnen som et individuelt, intensivt, lyrisk øyeblikk i den narrative diskursen, som til tross for sin fantasifulle karakter likevel ikke er fullstendig løsrevet fra den ytre verden i romanen, da den på mange måter er betinget av den ytre verdens eksistens. Freeman skriver da også videre om disse intensiverte øyeblikkene at «They may be present in memory or be converted into symbols intensely meaningful to an inner consciousness, but they also represent that substance of factual life which belongs in the province of the conscientious novelist.» (Freeman, 200-201). Isabellas poetiske monolog og hennes fantasi tar oss ut av den gamle låven og inn i et annet nærmest tidløst rom, som forener både fortid, fremtid og nåtid i samme billedstruktur og slik skaper små brudd i den narrative diskursen.

Likevel er vekslingen mellom Isabellas monolog og fortellerdiskursen sentral i denne scenen, da disse vekslingene hele tiden setter det poetiske rommet i relieff av aktiviteten i låven.

Isabellas fysiske gester og handlinger er stadig forankret i det konkrete rommet:

The Barn filled. Fumes rose. China clattered; voices chattered. Isa pressed her way to the table. 'Dispersed are we,' she murmured. And held her cup out to be filled. She took it. 'Let me turn away', she murmured, turning, 'from the array' – she looked desolately around her – 'of china faces, glazed and hard. Down the ride, that leads under the nut tree and the may tree, away, till I come to the wishing well, where the washerwoman's little boy – 'she dropped sugar, two lumps in her tea. 'dropped a pin. He got his horse, so they say. But what wish should I drop into the well?' She looked around. She could not see the man in grey, the gentelman farmer; nor anyone known to her. 'That the waters should cover me', she added, 'of the wishing well.' (Woolf, 93).

På denne måten oppstår det likheter mellom det som foregår i den låven og i Isabellas poetiske monolog. Tekoppen, som en beholder for vann, inngår i assosiativ forbindelse med den imaginære brønnen. Når Isabella forsøker å finne Rupert Haines, mannen hun er hemmelig forelsket i, er hun også delvis tilstede som observatør under teselskapet. Når hun stiller seg selv spørsmålet om hvilke ønsker hun selv har, ser hun seg nettopp rundt i lokalet. Fortellerens rytmiske skildring av atmosfæren i bygningen «China clattered; voices chattered» (Woolf, 93), tas opp i Isabellas monolog, men poetiseres enda mer, da frasen isteden blir et mulig bilde på menneskemengden i rommet: «china faces, glazed and hard» (Woolf, 93). Isabellas monolog spiller forøvrig på det gamle engelske barnerimet «I had a little nut tree»²⁴. Mot slutten av monologen nærmer Isabella seg det som kan tolkes som et dødsønske, men frasen setter henne unektelig også i forbindelse med både et større naturrom og myten om den druknede kvinnen som var forbundet med liljedammen som romlig motiv på Pointz Hall i romanens første del. Idet Isabella kort tid etterpå fortsetter sin monolog etter å ha blitt overdøvet av lyden av stemmer og klaprende tekopper, sier hun «'There [...] 'would the dead leaf fall, when the leaves fall, on the water.[...] » (Woolf, 94). Stephen D. Fox (1972) påpeker blant annet muligheten for å lese deler av billedstrukturen i Isabellas poetiske monolog som knyttet til liljedammen og vannet som størrelse i romanen.

Til tross for at døden antydes som mulig utgang i monologen og dermed impliserer det totale fraværet av liv, mener jeg det er et minst like interessant poeng at de poetiske bildene

²⁴ Det gamle engelske barnerimets første vers lyder som følger: «I had a little nut tree/ Nothing would it bear/
But a silver nutmeg/ And a golden pear» (Dick and Millar 2002b).

har i seg disse tvetydige mulighetene. På et nivå utgjør bildene et temporalt brudd med det forutgående fordi de skaper forvirring og usikkerhet om hvordan Isabellas monolog skal leses. Hennes mumling av poetiske fragmenter er på den ene siden en romlig forstyrrelse i den konkrete virkeligheten på Pointz Hall, en løsrivelse og åpning mot noe nytt og en fornyelse av den kjente virkeligheten. Rommene bildene åpner seg mot er imidlertid preget av fravær og negasjon og utgjør i så måte apokalyptiske visjoner og fiendtlige bilder midt i den øvrige narrasjonen, der gjestene i teselskapet sladrer om kongen og dronningen og hertugen av Windsor. De antydningstilsnede referansene til et naturrom og liljedammen, forbinder samtidig Isabellas poetiske rom med den konkrete, myteomspunnede familieeiendommen Pointz Hall.

Drivhuset

Drivhuset på Pointz Hall er et avsideliggende sted der både Isabella og William, Giles og Mrs Manresa, gjemmer seg vekk under intervallene mellom skuespillets akter. I det andre intervallet foregår utroskapen mellom Mrs Manresa og Giles i drivhuset og idet døren til drivhuset går opp, får Isabella omsider bekreftet sine mistanker om ektemannens utroskap. I det første intervallet er det Isabella og William som befinner seg i drivhuset. Hun tar ham med på en omvisning der, men denne gangen spiller hun ut en annen rolle enn tidligere:

She picked up a knife from the plank. He saw her standing against the green glass, the fig tree, and the blue hydrangea, knife in hand. 'She spoke,' Isa murmured. 'And from her bosom's snowy antre drew the gleaming blade.' 'Plunge blade!' she said. And struck. 'Faithless!' she cried. Knife, too! It broke. So too my heart,' she said. She was smiling ironically as he came up. 'I wish the play didn't run in my head,' she said (Woolf, 102).

Ifølge Christine Froula (Froula 2005, 261) improviserer Isabella her «a mock scene of love betrayed», og den melodramatiske monologen stammer ikke direkte fra Miss La Trobes skuespill, men kan snarere knyttes til de virkelige konfliktene Isabella gjennomgår. Det dramatiske rommet skuespillets akter utgjør forgreiner seg videre innover i det første intervallet, da Isabellas uttalte tilknytning til skuespillet tillater henne å uttrykke forbudte følelser. «The play clears a psychic space that allows Isa to act out buried feelings for William without having to avow them», skriver Froula (Froula, 262). Her kan det, som Eileen Barrett også påpeker (Barrett, 24), virke som La Trobes skuespill inspirerer Isabella til handling, om enn bare for et kort øyeblikk. Til tross for at Isabella på mange måter må se seg fanget i de fastsatte reglene og rollene i familielivet på Pointz Hall, inviterer La Trobes skuespill til en

bevisst refleksjon over menneskenes muligheter til å innta omskiftelige roller, utenfor skuespillets akter. Isabella forlater da også midlertidig kjærlighetsfantasien om Rupert Haines til fordel for vennskapet med den homoseksuelle William Dodge i drivhuset: «From her tone he knew she guessed, as women always guessed, everything» (Woolf, 102).

I motsetning til de øvrige samtalene og møtene i låven under det første intervallet, er det først her at Isabella og William kan snakke «plainly to each other» (Woolf, 103). Rett etter at William Dodge antyder at skjulte farer truer når han åpent konstanterer at «The doom of sudden death hanging over us» (Woolf, 103), beskriver fortellerinstansen situasjonen de befinner seg i: «The future shadowed their present, like the sun coming through the many-veined transparent vine leaf; a criss cross of lines making no pattern» (Woolf, 103). Sollyset trenger gjennom de mange sprekkene i vinrankebladene og skaper et lysspill i dem som gjennomlyser dem slik at bladenes mangel på mønster og orden avdekkes. Den samme gjennomskinneligheten og transparensen bladene har, kjennetegner drivhuset helt konkret. Drivhuset er en konstruksjon av transparente glassflater, et hus som åpner seg mot de umiddelbare omgivelsene i hagen, og slik gjør grensene mellom ute og inne utydelige. I forlengelsen av de utydelige fysiske grensene, trenger bruddstykker av musikk med ett gjennom den åpne drivhusdøren, uten at William og Isabella fullt ut er i stand til å stadfeste hvor tonene kommer fra:

A.B.C, A.B.C, A.B.C.- someone was practising scales. C.A.T [...] Other words followed. It was a simple tune, like a nursery rhyme –
The King is in his counting house
Counting out his money,
The Queen is in her parlour
Eating bread and honey
They listened. Another voice, a third voice, was saying something simple.
And they sat on in the greenhouse, on the plank with the vine over them,
listening to Miss La Trobe or whoever it was, practising her scales (Woolf, 103-104).

På denne måten blir «scraps, orts and fragments» fra skuespillet en del av intervallenes rom. Sensoriske impulser, lyd og musikk, trenger inn fra et uvisst sted utenfra til det avsideliggende drivhuset. Isabella og William knytter musikken til Miss La Trobe, men likevel ikke uten en viss usikkerhet når det gjelder dens egentlige opphav. Når de lytter til musikken kan de høre en annen stemme, en tredje stemme, men hva slags stemme er det? Stemmen tilhører ikke noen bestemt kropp, men er anonym og ulokaliserbar. Barnerimet gir samtidig assosiasjoner til grammofonen i La Trobes skuespill, der grammofonen minner publikum på at skuespillet pågår, selv om scenen er tom underveis i aktene. Narrasjonen i

passasjen bevirker at tvilen om hvor musikken stammer fra opprettholdes, fordi det kun antydes at den kommer fra La Trobe. Scenen i drivhuset ender her, mens den lydlige impulsen derimot beveger seg videre på tvers av rom. I det første intervallets slutt når den samme musikken fram til Mrs Swithin og Bartholomew Oliver gjennom vinduet som står åpent ut mot hagen. De hører noen som øver på skalaer som danner ordet «dog» før musikken forandres til en vals. Musikken igangsetter noe uvanlig idet Mrs Swithin og Bartholomew Oliver ser ut vinduet og konstaterer at til og med trærne og fuglene påvirkes av den: «As they listened and looked – out into the garden – the trees tossing and the birds swirling seemed called out of their private lives, out of their separate avocations, and made to take part» (Woolf, 105). Her er musikken, som vi ikke vet hvorvidt kommer fra grammfonen eller Miss La Trobe eller fra begge, en lydlig impuls som likefullt trenger gjennom og høres i flere rom der Oliver-familien og gjestene deres oppholder seg under intervallet. Når fuglene og trærne tilsynelatende beveges av tonene, oppstår det samtidig kontakt mellom flere verdener, siden naturrommet med sitt myldrende liv igjen tilkjenner sin eksistens for menneskene.

Rett etter intervallet, i begynnelsen av neste akt i La Trobes skuespill, befinner publikum seg i en liknende tilstand idet akten innledes med grammfonens musikk. Den har en suggererende og kontrollerende effekt, og musikken skaper et felles rom for alle, både menneskene på Pointz Hall og naturrommets liv. Publikum opplever en intensivering av sansene og nye forbindelser oppstår mellom persepsjonen deres og de konkrete omgivelsene:

For I hear music, they were saying. Music wakes us. Music makes us see the hidden, join the broken. Look and listen. See the flowers, how they ray their redness, whiteness, silverness and blue. And the trees with their many-tongued much syllabbling, their green and yellow leaves hustle us and shuffle us, and bid us, like the starlings, and the rooks, come together, crowd together, to chatter and make merry while the red cow moves forward and the black cow stands still (Woolf, 108).

En kollektiv stemme, et «vi» kommer til orde gjennom fortellerinstansen. Narrasjonen beveger seg fra å være etterstilt i setningen «they were saying» til å bli simultan fra og med setningen «Music wakes us». Den simultane narrasjonen i passasjen forsterker og framhever publikums stemme som insisterende nærvær i den narrative diskursen. Gjennom musikken kommer også verden med sine sanselige kvaliteter tilsyne for publikum på en ny måte. Videre kan passasjen betraktes som et poetisk bilde i den narrative diskursen. Kvaliteter ved naturrommet som til nå har vært skjult, som befinner seg på terskelen for hva den menneskelige persepsjonen kan oppfatte, blir med ett synlige. Trærne besitter en form for

språk og har et budskap, til tross for at budskapet består av mangetungede stavelser og på et nivå befinner seg utenfor den menneskelige bevissthetens register. Budskapet uttrykkes gjennom bladenes «hustle» og «shuffle» og virker videre inn på menneskene. «Vi» -stemmen som uttrykker seg virker å være sterkt påvirket av musikken fra La Trobes grammofon, da verb som «look and listen» og «see» er i imperativ, det vil si av oppfordrende karakter, og dreier seg om å ta i bruk sansene og være ekstra oppmerksom.

Det intensive øyeblikket er imidlertid kortvarig. I neste avsnitt gjenoprettes distansen igjen når fortelleren beveger seg vekk fra det kollektive «vi» til en gjengivelse av publikums handlinger gjennom ekstern fokalisering: «The audience had reached their seats» (Woolf, 108). De forbindelsene som oppsto mellom teaterrommet, menneskene og naturen gjennom musikkens påvirkning er midlertidige og utgjør et brudd i den narrative diskursen. Det plutselige fellesskapet mellom forskjellige verdener er til stede både i det første intervallet og i begynnelsen av neste akt i La Trobes skuespill. Når den andre akten begynner, forsterkes mistanken om at musikken som trengte inn i drivhuset og i Bartholomews arbeidsrom i det første intervallet, tilhører La Trobes skuespill, da grammofonen spiller det samme barnerimet på ny.

Skuespillet

Utendørsteateret

Miss La Trobes skuespill befinner seg i sin fysiske utforming og plassering midt mellom varige og foranderlige omgivelser: «The lawn was as flat as the floor of a theatre. The terrace, rising, made a natural stage. The trees barred the stage like pillars. And the human figure was seen to great advantage against a background of sky» (Woolf, 69). Utendørsteatret, som hun forøvrig ivrig kaller for «The very place for a pageant!» (Woolf, 69), er ikke bare naturlig utformet slik at det egner seg for formålet, trærne likner majestetiske søyler og gir dermed assosiasjoner til storslått arkitektur og menneskelige byggverk. Den konkrete og fysiske plasseringen av scenerommet er i krysningsfeltene mellom menneskeskapt omgivelser og et naturrom. Utendørsscenen i *Between the Acts* minner om det greske teateret, som var tilpasset landskapet og utsikten rundt. La Trobes teater er i sin konkrete utforming et teater som svarer til mange av de tradisjonelle konvensjonene datidens publikum forholdt seg til ved en teaterbegivenhet, men bryter samtidig med konvensjonene ved å involvere et publikum som forventer passiv kontemplasjon. Når den fjerde veggen brytes i siste akt «Present Time/Ourselves», er publikum ikke lenger privilegerte kikkere, men utgjør mot sin vilje en del av det kunstneriske verket og dets romlige dimensjoner.

I det overnevnte sitatet fra romanen, virker terrassen opprinnelig å være oppfattet som et egnet og naturlig sted for en teaterscene, med sin lille forhøyning, mens plenen i utgangspunktet utgjorde publikumsplassen. Imidlertid viser det seg at publikumsområdet strekker seg litt lenger, utover terrassen: «Rows of chairs, deck-chairs, gilt chairs, hired cane chairs, and indigenous garden seats had been drawn up on the terrace» (Woolf, 69). Dermed later det til at noen av tilskuerne sitter på det man må anta er begynnelsen av scenen, mens andre sitter på plenen. Der publikum er plassert har de anledning til å skue utover scenen, men de ser også plenen, buskene, trærne, himmelen og landskapet bak. Resultatet er at skuespillet finner sted i et større naturrom, der nettopp plasseringen av utendørsscenen og publikum gjør grensene mellom de forskjellige delene av teaterrommet vage og uklare. Gjennom den fysiske plasseringen og utformingen av utendørsteatret, er den ytre verden slik den beskrives i romanen for tilskuerne, ikke fullstendig adskilt fra den illusjonen Miss La Trobe skaper i skuespillets akter.

Beskrivelsene av teaterrommets noe uvanlige utforming i begynnelsen av romanens andre del, legger et fysisk og konkret grunnlag for leken med, og oppløsningen av, hierarkier som utvikler seg i løpet av Miss La Trobes skuespill. Leserens oppmerksomhet vendes ikke bare til det som foregår på scenen, men like mye til alt det som skjer i rommet rundt scenen og i andre rom enn selve scenen. Hvorvidt skuespillets akter begynner eller ikke, og hva som faktisk er en del av skuespillet, trekkes hele tiden i tvil. Tidlig etableres en usikkerhet rundt hvorvidt skuespillet har begynt, når fortellerinstansen fastslår at «Then the play began» (Woolf, 70), for deretter umiddelbart å etterfølge utsagnet med et spørsmål i fri indirekte stil: «Was it, or was it not, the play?» (Woolf, 70). Tvilen understrekes og forsterkes når et liknende utsagn repeteres i samme passasje: «So it was the play then. Or was it the prologue?» (Woolf, 70). Den storslagne bakgrunnen både himmelen, naturrommet og de konkrete omgivelsene på Pointz Hall utgjør, får svært stor innvirkning på skuespillet.

Forstyrrelsene og uhellene i skuespillet

En rekke forstyrrelser fra naturrommet og flere kunstneriske uhell skjer nesten samtidig mens Miss La Trobes skuespill pågår, og fører til at grensene mellom teaterrommet og virkeligheten på Pointz Hall, slik den beskrives for tilskuerne i romanen, blir utydelige. Den fysiske plasseringen av scenerommet gjør skuespillet mottakelig for plutselig regn, kyr, svaler og vind, kort sagt mange aspekter ved det omgivende naturrommet. Slik Christine Froula påpeker, åpner La Trobe skuespillets grenser for tilfeldighetenes spill «so that nature glints through art's illusion, the narrator records every event and voice with stenographic fidelity so that the pageant becomes but one voice among many, its first scene nearly lost amid other sounds and voices» (Froula 2005, 258). Froula leser deretter en av de første passasjene i skuespillet og viser hvordan narrasjonen veksler mellom svært mange perspektiver og stemmer på kort tid. Hun sammenlikner så fortellerinstansens detaljerte og omfangsrike fokalisering fra øyeblikk til øyeblikk med «a rolling camera pointed at the scene» (Froula, 259). Mylderet av stemmer, lyder og impulser fra alle kanter, får den synlige verden til å tre fram og bidrar til forvirringen omkring La Trobes kunstneriske intensjoner. Langt på vei er jeg enig med Froulas påstand om at «the novel dissolves plot, story, event, and character into these myriad voices» (Froula, 257).

Til tross for at romanteksten kan betraktes som et stort mylder av stemmer, anser jeg det som like relevant at stemmene beveger seg på tvers av flere rom og da særlig på tvers av et stort naturrom og virkeligheten på Pointz Hall, slik den beskrives for tilskuerne i romanen. Det konkrete teaterrommet med scenens plassering befinner seg slik i krysningsfeltet mellom

flere verdener, både den menneskelige verden og naturens verden. Det dramatiske forløpet La Trobe forsøker å etablere, forstyrres da også likefullt av hendelser hos publikum, for eksempel Mrs Swithins forsentkomning til skuespillets første akt, noe som markeres gjennom fortellerinstansen: «but there was an interruption» (Woolf, 73). Isabellas tanker om Rupert Haines og refleksjoner om skuespillet får også plass i den narrative diskursen mens skuespillet pågår, sammen med reaksjonene til andre sentrale medlemmer i Oliver-familien.

Den skjulte grammmofonen

En av de stemmene Froula (2005) raskt nevner, er grammmofonen. I tillegg til gramofonen, benytter Miss La Trobe seg av en megafon som virkemiddel, men i det følgende vil jeg først og fremst diskutere grammmofonens rolle. Grammmofonen er tilstede gjennom alle aktene i skuespillet, og er et objekt med en sentral plass i romanteksten:

Then the play began. Was it, or was it not, the play? Chuff, chuff, chuff, sounded from the bushes. It was the noise a machine makes when something has gone wrong. Some sat down hastily; others stopped talking guiltily. All looked at the bushes. For the stage was empty. Chuff, chuff, chuff the machine buzzed in the bushes (Woolf, 70).

Lyden av grammmofonen skildres i tekstpassasjen som illevarslende og truende, og her later det til at publikum hører lyden av stiftens skraper mot platen både før og etter musikk spilles, samt lyden av maskineriet i grammmofonen. Publikum skynder seg til setene, ettersom den inntrengende lyden fra maskineriet fanger oppmerksomheten deres og gjør den umulig å ignorere. Grammmofonens insisterende, uavbrutte lyder repeteres hele tiden i prologen i skuespillet, og lyden bryter inn i publikums samtaler. Det vedvarende nærværet av disse lydene fremheves ved hjelp av fortellerinstansens gjentatte lydhermende referanser til den: «Chuff, chuff, chuff, the machine ticked» (Woolf, 75) og sammenlikningen med maskinen som en «corncutter on a hot day» (Woolf, 72). Lyden av stiftens mot platen utgjør samtidig en uheldig forstyrrelse av replikkene i skuespillet, da den tidvis overdøver skuespillernes stemmer, slik at ingen av ordene i sangene når fram til publikum.

Grammmofonen, som er skjult i buskene, er på denne måten et objekt midt mellom virkeligheten slik den beskrives i romanen for tilskuerne på Pointz Hall og skuespillet til La Trobe. Grammmofonen har flere funksjoner knyttet til de to rommene, men forblir hele tiden usynlig, akkurat som La Trobe når hun gjemmer seg i buskene. Først og fremst genererer den lyd og fragmenter av melodier alle kan høre, også i intervallene mellom aktene i skuespillet. Slik sikrer grammmofonen skuespillets tilstedeværelse i betrakterens bevissthet kontinuerlig

gjennom musikk og lyd, og samler publikum hver gang en ny akt begynner: «The music was summoning them» (Woolf, 107). I det andre intervallet mellom aktene, er maskineriets tikking tilstede som et kontinuerlig, lydlig nærvær. Lyden er en påminnelse til publikum om at tiden går. Grammofonen sørger for en stor variasjon av forskjellig stemningsskapende musikk underveis i aktene og mellom dem. Musikken griper inn i den enkelte karakters bevissthet og fører til forskjellige affektive reaksjoner underveis i aktene.

Grammofonen refereres gjentatte ganger til som et objekt som gjør at publikum holder seg samlet. Ofte opptrer den samtidig med pausene midt i aktene der scenen er tom og den er et virkemiddel som opprettholder en form for illusjon eller minner publikum om illusjonens gyldighet, slik at teaterrommet ikke oppløses fullstendig:

Chuff, chuff, chuff, went the machine. Could they talk? Could they move? No, for the play was going on. Yet the stage was empty; only the cows moved in the meadows; only the tick of the gramophone was heard. The tick, tick, tick seemed to hold them together, tranced. Nothing whatsoever appeared on the stage (Woolf, 75)

Når det ikke er noe visuelt som foregår på scenen, virker lyden å være desto mer inntrengende siden publikum nærmest settes i transe. For William intensiveres den synlige verden og det store naturrommet Pointz Hall er omgitt av: «The children; the pilgrims; behind the pilgrims the trees and behind them the fields – the beauty of the visible world took his breath away. Tick, tick, tick the machine continued» (Woolf, 75). Lyden underbygger inntrykket av at grammofonen fungerer delvis som en forlengelse av Miss La Trobe selv, da den disiplinere og styrer publikum gjennom å være et virkemiddel hun benytter seg av mer eller mindre bevisst. Selv sammenliknes hun jo også flere ganger med en autoritær kommandant, en streng og bestemt lederskikkelse som styrer publikum og skuespillere med jernhånd: «She had the look of a commander pacing his deck» (Woolf, 57). Likevel er La Trobes forbindelse til grammofonen mystisk og uklar. Ved flere anledninger fungerer den ikke utelukkende som en forlengelse av hennes kunstneriske intensjoner i skuespillet, men lever snarere sitt eget liv. Grammofonen avgir for eksempel innstendig den samme lyden i begynnelsen av første akt til tross for at La Trobe utålmodig signaliserer at musikk skal spilles (Woolf, 71).

I løpet av skuespillets andre akt, «The Age of Reason», i en kort tekstpassasje under et sceneskift mellom scenene i *Where there's a Will there's a Way*, er grammofonen et objekt som bidrar til å opprettholde illusjonen. Grammofonen viderefører og forsterker det budskapet den foregående scenen angivelig formidlet: «The gramophone, while the scene was removed,

gently stated certain facts which everybody knows to be perfectly true. The tune said, more or less, how Eve, gathering her robes about her, stands reluctant still to let her dewy mantle fall» (Woolf, 120). Budskapet forflytter seg til utsikten: «The view repeated in its own way what the tune was saying. The sun was sinking; the colours were merging; and the view was saying how after toil men rest from their labours; how coolness comes [...]» (Woolf, 120-121). Kyrne gjentar deretter grammofonens budskap, før det til slutt forflytter seg til publikum: «The cows, making a step forward, then standing still, were saying the same thing to perfection. Folded in this triple melody, the audience sat gazing; and beheld gently and approvingly without interrogation [...]» (Woolf, 121). I tekstpassasjen formidles en hverdagslig idyll der ethvert menneske kjenner sin plass og harmonien råder.

Grammofonens budskap er derimot mediert og gjenfortalt gjennom fortelleren, med det resultat at distansen mellom teaterrommet, naturrommet og virkeligheten slik den beskrives i romanen for tilskuerne på Pointz Hall, forminskes. Illusjonen har en ubegrenset makt over omgivelsene og menneskene, når det understrekes hvordan de ikke stiller spørsmål ved det som formidles. Fortelleren fungerer i et kort øyeblikk nærmest som et instrument for skuespillets og grammofonens budskap, og på den måten brytes grensene mellom La Trobes illusjon og de konkrete omgivelsene på Pointz Hall ned; rommene griper inn i hverandre og er ikke tydelig adskilt i passasjen.

Den tomme scenen og naturrommet

Gjennomgående for de fire aktene er en rekke forstyrrelser fra den levende verdenen. Naturrommet er en uregjerlig størrelse som ikke lar seg tøyse så lett som Miss La Trobe ønsker. I den første akten får vi vite at lyder fra levende dyr gjør seg gjeldende i skuespillernes opptreden, da dyrelydene er markert i parentes i den kursiverte skriften sammen med skuespillernes replikker, med utsagn som «a cow mooed» og «a bird twittered» (Woolf, 77). I tillegg blåser vinden vekk store deler av ordene i landsbyinnbyggernes sang: «The wind blew away the connecting word of their chant [...]» (Woolf, 74).

I skuespillets fire akter er grammofonen og den tomme scenen, sammen med naturrommets forskjellige impulser, med på å bygge opp en økende intensitet og et stadig mer omfattende alvor. Impulsene og forstyrrelsene fra naturrommet er i likhet med forstyrrelsene fra grammofonen, med på å skape forvirring om hva som er kunst og hva som er virkelighet, hva som er tilfeldig og intendert, og bidrar i siste instans til å bryte ned grensene mellom

teaterrommet og naturrommet. Skuespillet er ikke bare en årlig møteplass for landsbyen og de tilreisende, det er også en møteplass der mennesker og dyr samles.

Mellom scenene i *Where there's a Will there's a Way* i den andre akten, «The Age of Reason», vies naturrommet vesentlig oppmerksomhet. Like før scene tre, «Lady Harpy Haradens Closet», går landsbyinnbyggerne inn og ut mellom trærne og synger mens det er sceneskift. Scenen er tom og La Trobes idé er at sangen skal sørge for at «the emotion continues» (Woolf). Denne gangen øker vinden i styrke og omsider er alle ordene deres uhørlige. La Trobe tolker det dithen at hun har mislykkes: «Illusion had failed. 'This is death,' she murmured, 'death'» (Woolf, 126). Kyrne griper inn og naturrommet veves inn i teaterrommet og illusjonen på uventede måter:

Then suddenly, as the illusion petered out, the cows took up the burden. One had lost her calf. In the very nick of time she lifted her great moon-eyed head and bellowed. All the great moon-eyed heads laid themselves back. From cow after cow came the same yearning bellow. The whole world was filled with dumb yearning. It was the primeval voice sounding loud in the ear of the present moment. The the whole herd caught the infection. Lashing their tails, blobbed like pokers, they tossed their heads high, plunged and bellowed, as if Eros had planted his dart in their flanks and goaded them to fury. The cows annihilated the gap; bridged the distance; filled the emptiness and continued the emotion (Woolf, 126).

Til Miss La Trobes store lettelse, fylles tomheten av kyrnes nærvær og opphører å være tomhet i samme form som før. Ikke bare blir kyrne en del av La Trobes illusjon, slik Vicki Tromanhauser påpeker, kyrnes korsang komplementerer skuespillernes opptreden, da den kaster et ironisk skjær over restaurasjonskomediens portrettering av menneskelig begjær og over den kollektive psykologien til publikum selv (Tromanhauser 2009, 79).

«Goaded like actors in the play and the characters in the novel by "Eros" and his "dart", the cows exhibit an instinctive response to loss that underscores the pageant's comic plot of young lovers whose union is inhibited by their villainous elders [...]» (Tromanhauser, 79), skriver Tromanhauser og peker på hvordan både referansene til Eros og Eros' piler går igjen både i skuespillets scene og i fortellerinstansens skildring av kyrnes reaksjon²⁵.

²⁵ En siste forbindelse Tromanhauser påpeker, er hvordan den aktuelle tekstplasseringen også kan leses i sammenheng med den øvrige virkeligheten på Pointz Hall, der Isabella Oliver i stillhet reflekterer over kjærligheten til ektemannen Giles Oliver og ser for seg denne kjærligheten som «darts of love and hate» (Tromanhauser 2009).

For Tromanhauser er passasjen et eksempel på hvordan skuespillet overskrider grensene mellom mennesker og dyr (Tromanhauser, 79) og videre hvordan «The ironic deflections of Woolf's modernist narratology open up a space for readers to meditate upon the problem of species and dominance» (Tromanhauser, 80). Imidlertid beveger fortelleren seg fra kyrnes sanselige og ikke-språklige uttrykk, til en forklaring på reaksjonen deres i løpet av passasjen når kyrnes «dumb yearning» settes i forbindelse med Eros' krefter (Tromanhauser, 80). Når fortelleren deretter beveger seg tilbake til publikum, likner publikum og kyrne på hverandre i et kort øyeblikk, da oppførselen deres er forbausende lik: «Suddenly the cows stopped; lowered their heads, and began browsing. Simultaneously the audience lowered their heads and read their programmes» (Woolf, 126). På denne måten fremheves det at det som foregår utenfor scenen er minst like viktig som det som foregår på den.

I det siste og tredje intervallet, skjer noe liknende, rett før den siste akten, «Present time/Ourselves», skal til å begynne. For det første blir publikum særlig oppmerksom på omgivelsene rundt seg. Da er det både den tomme scenen, naturrommet og lyden av gramfonen til sammen som får dem til å reagere. Til tross for at den siste akten ikke har startet, sitter publikum likevel på setene og venter, uten å bevege seg, som om de er fanget: «They were all caught and caged; prisoners; watching a spectacle. Nothing happened. The tick of the machine was maddening» (Woolf, 158). Ordet «spectacle» antyder hvordan det de betrakter er av en slående visuell karakter og fengsler dem, samtidig som det er noe dypt foruroligende og uhyggelig når ingenting skjer og scenen er tom i en teatersituasjon. At scenen er tom, ville normalt signalisert slutten på en akt eller en scene. Den alvorstunge og ubehagelige stemningen underbygges når tomheten og stillheten, bare avbrutt av maskinens innstendige lyd, på nytt repeteres: «No one moved. There they sat, facing the empty stage, the cows, the meadows and the view, while the machine ticked in the bushes» (Woolf, 158).

Omsider blir ventingen på neste akt og det tomme scenerommet uutholdelig for Oliver-familien og gjestene deres. Grensene for hvem de er forskyves og gjør dem usikre, samtidig som lyder fra naturen og bilene på hovedveien er gjennomtrengende:

All their nerves were on edge. They sat exposed. The machine ticked. There was no music. The horns of cars on the high roads were heard. And the swish of trees. They were neither one thing nor the other; neither Victorians nor themselves. They were suspended, without being, in limbo. Tick, tick, tick, went the machine (Woolf, 159).

Publikum befinner seg i en mellomtilstand, midlertidig ute av stand til å relatere seg til omgivelsene og stedet. Den tomme scenen, sammen med gramfonens tikking underbygger

den konfrontasjonen La Trobe ønsker å utsette publikum for. Bruken av den tomme scenen gjør publikum bevisste på den synlige verden, på naturrommets utstrekning og særpreg, samtidig som den gjør publikum klar over sine egne reaksjoner og fornemmelser. Der grammofonens tikking og musikk bidrar til å opprettholde illusjonen og teaterrommet, bryter den tomme scenen med illusjonen og vender tilskuerenes blikk i flere retninger, mot omgivelsene og naturen rundt. Tilskuerenes blikk reflekteres også tilbake på dem selv. Det truende og forstyrrende i den tomme scenen intensiverer opplevelsen av at La Trobes skuespill bryter med konvensjonene og langsomt tvinger publikum til å involvere seg på en aktiv og skapende måte.

Den endelige inngripen fra naturen kommer umiddelbart etter passasjen der den tomme scenen står sentralt, når La Trobe forsøker å utsette publikum for «present-time reality» slik det står oppført i manuset hennes: «Try ten mins. of present time. Swallows, cows, etc» (Woolf, 161). «'Reality too strong'» (Woolf 2008, 161), mumler hun, idet hun selv overveldes av publikums reaksjoner og opplever at illusjonene hun forsøker å skape mislykkes. Vi får vite at «her little game had gone wrong» (Woolf, 161). Idet La Trobe er i ferd med å gi opp, bryter en forstyrrelse fra naturrommet inn i skuespillet og en plutselig regnskyll treffer menneskene:

And then the shower fell, sudden, profuse.
No one had seen the cloud coming. There it was,
black, swollen, on top of them. Down it poured like all
the people in the world weeping. Tears, tears, tears.
'O that our human pain could here have ending!'
Isa murmured. Looking up she recieved two great blots of rain in her face.
They trickled down her cheeks as if they were her own tears. But they were
all people's tears, weeping for all people. Hands were raised. Here and there
a parasol opened. The rain was sudden and universal. Then it stopped. From
the grass rose a fresh earthy smell (Woolf 2008, 162).

Fortelleren sammenlikner det plutselige regnet med gråten fra alle mennesker i verden. For Isabella er det samme regnet et uttrykk ikke bare for alle menneskers tårer, men også for den menneskelige lidelsen generelt. I passasjen oppstår det dermed en forbindelse mellom naturrommet og den menneskelige verden på Pointz Hall, der menneskene i likhet med regnet reduseres til en anonym størrelse. Det konstateres at regnet som treffer Isabellas ansikt ikke er hennes egne tårer, men derimot «[...] were all people's tears, weeping for all people» (Woolf, 162). Sammenhengen som oppstår mellom de to rommene gir samtidig et distansert utenfrablikk på menneskene på Pointz Hall, både fordi bruken av fri indirekte stil gjør det utydlig hvorvidt det er fortelleren eller Isabellas tanker som gjengis, eller begge deler, men

også fordi menneskene i passasjen fremstår som en anonym størrelse gjennom synekdommen «hands» og skildringen av parasollene som åpner seg. At regnet er universelt, tyder nettopp på at det omfatter alt og berører alt. Regnet trenger gjennom alle rom, det beveger seg mellom rom og på tvers av rom.

Det naturlige fenomenet regn, som faller fra himmelen og utgjør en forstyrrelse i La Trobes skuespill, blir tillagt menneskelig betydning, mening og retning gjennom Isabellas fortolkning. Forbindelsen som i passasjen antydes mellom naturrommet, skuespillet og virkeligheten slik den beskrives i romanen for tilskuerne på Pointz Hall, forsterkes ytterligere når det viser seg at Miss La Trobe betrakter det plutselige regnet som en bekreftelse på at «Nature once more had taken her part» (Woolf, 162). I La Trobes øyne er hendelsen med på å rettferdiggjøre avgjørelsen om å la skuespillet bli satt opp utendørs, da hun ikke tolker naturens intervensjon som et uhell eller en forstyrrelse, men derimot ser regnet som en integrert del av skuespillet, en erkjennelse og et svar fra naturrommet og noe større enn henne selv. Hendelsen utgjør et vendepunkt for La Trobe, ettersom uhellene og forstyrrelsene i naturrommet ikke lenger er adskilt fra det kunstneriske verket og den illusjonen hun forsøker å skape. Naturrommets intervensjon er nå en forlengelse av hennes eget skaperverk:

Nature once more had taken her part. The risk she had run acting in the open air was justified. She brandished her script. Music began-A.B.C-A.B.C. The tune was as simple as could be. But now that the shower had fallen, it was the other voice speaking, the voice that was no one's voice. And the voice that wept for human pain unending said:

The King is in his counting house,
Counting out his money.
The Queen is in her parlour. . .
(Woolf, 162)

Narrasjonen i tekstpassasjen er i fri indirekte stil, noe som bevirker at tvilen om hvem som snakker opprettholdes²⁶. Den kjente melodien fra grammatofonen begynner å spille på nytt, og barnerimet som synges er «Sing a Song of Sixpence». Med andre ord spilles den samme sangen som beveget seg på tvers av rom i det første intervallet mellom aktene i skuespillet. På ny kobles musikken og lyden fra grammatofonen sammen med «en annen stemme», men denne

²⁶ Ved å bruke fri indirekte stil som virkemiddel i sentrale tekstpassasjer i romanen, tilslører Woolf skillet mellom fortellerinstansen og karakterene, slik at det virker som to stemmer snakker på én gang. I siste instans kan en slik tilsløring få konsekvenser for hvordan vi velger å oppfatte romantekstens helhetlige normsystem og videre ha implikasjoner for romanen på et tematisk plan.

gangen refereres ikke stemmen til som «another voice, a third voice» (Woolf, 103-104). Derimot skildres stemmen som «the other voice speaking, the voice that was no one's voice», en stemme som verken er knyttet til noen fysisk eller konkret instans for La Trobe. Stemmen er ulokaliserbar og beveger seg gjennom forskjellige rom.

Tidligere i kapittelet om intervallenes rom påpekte jeg at det ble antydning at alle de auditive impulsene; både skalaene, barnesangen og den anonyme stemmen tilhørte La Trobe. Gjennom La Trobes tolkning og fortellerinstansens gjengivelse i den overnevnte tekstpassasjen, settes grammfonens auditive uttrykk i forbindelse med et stort naturrom og videre med en anonym stemme som er koblet til disse naturkreftene. Den anonyme stemmen gråter i likhet med regnet over den menneskelige smertens endeløshet. Idet fortelleren gjengir hva stemmen sier, og det er grammfonens barnesang, blir grammfonen, et usynlig objekt La Trobe opprinnelig har plassert i buskene, med ett ikke lenger bare et medium for henne. Snarere antydes det at grammfonen også er et medium for et anonymt, inntrengende nærvær utenfra, en stemme som ikke tilhører La Trobe, men som likefullt står i forbindelse både med et naturrom, virkeligheten i romanen slik den beskrives for tilskuerne på Pointz Hall og teaterrommet La Trobe forsøker å etablere.

Parallellt med at det er et voldsomt alvor i denne scenen i romanen, videreføres den ironiske distansen i den narrative diskursen, da den anonyme stemmen uttrykker seg i barnerimet «Sing a Song of Sixpence». Ellipsen barnerimet glir ut i, avbrytes umiddelbart av Isabella Olivers reaksjon i neste tekstsegment:

'O that my life could here have ending,' Isa murmured (taking care not to move her lips). Readily would she endow this voice with all her treasure if so be tears could be ended. The little twist of sound could have the whole of her. On the altar of the rainsoaked earth she laid down her sacrifice. . .
'O look!' she cried aloud.
That was a ladder. And that (a cloth roughly painted) was a wall (Woolf, 162-163).

Til tross for at både Isabella og Miss La Trobe tolker den anonyme stemmens nærvær dithen at den gråter for menneskelig lidelse, og opplevelsen deres virker å være fremkalt og forsterket av naturrommets plutselige intervensjon, fremstår de to tekstpassasjene minst like mye som en bekreftelse på den menneskelige smertens meningsløshet og uhåndgripelighet. Isabella Oliver ønsker å ofre seg for jorden med håp om at all smerte og tårer menneskene opplever skal ta slutt. Alvoret er dermed høyst til stede i tekstpassasjen, nettopp fordi fortelleren gir oss innsikt i hvordan både Isabella Oliver og Miss La Trobe opplever musikken og hendelsene som høyst reelle og betydningsfulle, men samtidig gir romanens samlede

stemmevariasjoner og fokaliseringsposisjoner en distanse til karakterene og situasjonene som fremstilles.

Gyllian Phillips Phillips (2017) leser den samme passasjen fra romanen og påpeker hvordan dobbeltheten i teksten også kan relateres til Woolfs utstrakte bruk av ulike fragmenter fra kulturen i romanteksten: «The idea of a nursery rhyme spoken through a megaphone and a mechanically reproduced collage of known musical fragments create modernist irony by their critique of culture that has lost fullness of meaning», hevder hun (Phillips, 43). Likevel mener Phillips at «At the same time, though, this representation of modernism in *Between the Acts* exposes the desire for a return to some imagined mythic fullness, as an escape from the torment of individual Being» (Phillips, 43). Avvisningen av muligheten til å nå en fullendt, sammenhengende mening og helhet i *Between the Acts*, eksisterer dermed side om side med ønsket om å vende tilbake til en forestilt mytisk helhet, ifølge Phillips. Hun nevner «the uncanny and dissociative use of the megaphone» (Phillips, 43) som et modernistisk virkemiddel, men er imidlertid lite opptatt av hvordan det auditive aspektet ved megafonen og grammofonen forbindes med et stort naturrom i den narrative diskursen.²⁷ I de to overnevnte passasjene jeg har kommentert, uttrykkes dette ønsket om «en forestilt mytisk helhet» slik jeg oppfatter det primært gjennom Miss La Trobe og Isabella Oliver. Isabellas offer fullbyrdes derimot aldri og utspilles ikke fullstendig, det antydes bare såvidt før det avbrytes og markeres med enda en ellipse, før hun deretter med ett får øye på en stige og fokaliseringsposisjonen isteden flytter seg til reporteren Mr Page. Romantekstens hurtige narrative skift, fra et perspektiv til et annet, skaper således stadige brudd i den narrative diskursen som undergraver handlingsgangen.

Musikken fra grammofonen begynner å spille det samme barnerimet igjen, før fortelleren skildrer melodiene og musikkens innvirkning på publikum. De auditive impulsene avløses deretter av visuelle virkemidler i skuespillet når barn kommer ut av buskene med speil de holder mot publikum. Narrasjonen er i fri indirekte stil når publikum kontronteres med seg selv og sitt eget speilbilde: «To snap us as we are, before we've had time to assume. . . And only, too, in parts. . . That's what's so distorting and upsetting and utterly unfair» (Woolf,

²⁷ Gyllian Phillips leser særlig den ulokaliserte stemmen i romanen i sammenheng med megafonen, i sin artikkel «"Vociferating through the megaphone": Theatre, Consciousness, and the Voice from the Bushes in Virginia Woolf's *Between the Acts*» (2015). Gjennom min lesning i oppgaven ønsker jeg derimot å vise at den ulokaliserte, anonyme stemmen ikke nødvendigvis bare er knyttet til megafonen eller grammofonen i La Trobes skuespill, men snarere at den er knyttet til og beveger seg på tvers av flere rom, og da også et stort naturrom.

165). Publikum reduseres til en nærmest anonym, ugjenkjennelig masse når de ser refleksjonene av seg selv. Slik brytes grensene mellom skuespillere og publikum ytterligere ned.

Den anonyme stemmens tiltale

Sammenfallet av tid og rom i skuespillet blir fullstendig når alle karakterene fra de fire aktene kommer ut på scenen og fremfører sine egne replikker, i munnen på hverandre, i en fragmentert kakofoni av ord som inneholder referanser til ulike tidsrom i skuespillet, samt ulike tidsperioder i den engelske litteraturhistorien:

[...] Another, Reason am I. . . And I? I'm the old top hat. . . Home is the hunter, home from the hill. . . Home? Where the miner sweats, and the maiden faith is rudely strumpeted. . . Sweet and low, sweet and low, wind of the western sea [...] (Woolf, 166)²⁸.

Her er det først og fremst det auditive mylderet av ord som uttrykkes i den narrative diskursen, da fortelleren gjengir bruddstykkene av direkte tale fra skuespillerne. Ellipsen, et tegn som markerer utelatelse i den narrative diskursen, er igjen et hyppig brukt virkemiddel og gjør at de individuelle replikkene glir over i hverandre. På den måten danner replikkene en samlet, men samtidig fragmentert strøm av tale, der nettopp lyden av alle de forskjellige stemmene til sammen formidles.

Idet publikum antar at skuespillet er ferdig, forstyrres de derimot på nytt. En anonym stemme fra buskene ingen i publikum vet hvem tilhører, som fortelleren forøvrig betegner som «a megaphonic, anonymous, loud-speaking affirmation» (Woolf, 168), begynner å snakke. Fortsatt hersker det en usikkerhet rundt hvilken tilknytning denne stemmen har til Miss La Trobe, da den på den ene siden er et auditivt virkemiddel som kan knyttes til grammfonen og megafonen som objekter i skuespillet, men også er en auditiv impuls som allerede har beveget seg på tvers av flere rom i romanen. Følgelig overskrider stemmen de

²⁸ Skuespillernes replikker utgjør også intertekstuelle referanser i *Between the Acts*, ettersom replikkene deres blant annet alluderer til flere kjente dikt. Linjene «*Home is the hunter, home from the hill*» er trolig en referanse til den skotske forfatteren Robert Louis Stevensons (1850-1894) dikt «Requiem», mens linjen «*maiden faith is rudely strumpeted*», refererer til den engelske forfatteren William Shakespeares (1564-1616) sonette 66, samt at «*Sweet and low*» er et dikt av den engelske dikteren Alfred Tennyson (1809-1892) og en populær viktoriansk sang (Dick and Millar 2002b).

romlige grensene mellom teaterrommet, naturrommet og virkeligheten for tilskuerne på Pointz Hall slik den skildres i romanen.

La Trobes skuespill kulminerer på mange måter i dette øyeblikket, og hennes tidligere forsøk på å konfrontere publikum når et høydepunkt når den anonyme stemmen holder sin uventede tale. Stemmen forsterker det alvorset som allerede har bygget seg opp gjennom romanteksten, men i motsetning til tidligere i aktene adresseres publikum denne gangen helt utvilsomt og stilles til doms for sine handlinger. Således utgjør den et truende og gjennomtrengende nærvær fra et ulokalisert sted utenfra, og borer seg inn i publikums bevissthet. Videre oppfordrer den til et klart språk «[...] let's talk in words of one syllable, without larding, stuffing or cant», før den deretter ber publikum om å «calmly consider ourselves» (Woolf, 168). Anaforen «consider» åpner setning etter setning, med oppfordringer som «consider the dogs», «consider the sheep» (Woolf, 168). På denne måten oppfordrer stemmen til å se hele bildet, totaliteten av den levende verdens utstrekning og å tenke nøye og oppmerksomt gjennom ting. Alvorset i talen oppstår også gjennom intertekstuelle referanser til Bibelen, da frasen alluderer til flere passasjer fra Lukasevangeliet²⁹, der Jesus blant annet taler til disiplene om hvordan de skal forvalte jordiske ressurser og ansvaret deres overfor Gud. I Lukasevangeliet utfordres de rike og det advares mot farene ved rikdommen fordi alle omsider skal stilles til doms overfor Gud. De rike som ikke bryr seg om de fattige, vil få sin straff og risikerer evig fortapelse.

Allusjonene til Lukaasevangeliet er imidlertid ikke de eneste Bibelreferansene i den anonyme stemmens tiltale. Når stemmen understreker at publikum må se forbi ytre staffasje og at alle mennesker, enten de er rike eller fattige, er i stand til å lyve og stjele (Woolf, 168), spiller også dette på kjente ord fra Bibelen. Påstandene rammer alle i publikum på tvers av klassetilhørighet og sosiale roller. Antydninger til tapt uskyld og menneskelig forfall er et gjennomgangstema, noe stemmen fremhever når den hevder at barndommen ikke nødvendigvis er preget av uskyld, og sier: «Consider the gun slayers, bomb droppers here or there. They do openly what we do slyly» (Woolf, 168). Ikke bare beveger den anonyme stemmen seg her på tvers av tid og rom, den refererer slik jeg leser det også til den nåtiden publikum lever i og til de destruktive handlingene moderne krigføring bringer med seg. Samtidig er det en åpenbar motivisk sammenheng med de tidligere aktene i La Trobes skuespill, der den menneskelige naturen og karakterenes virkelige motiver avdekkes og

²⁹ «Consider the ravens: for they neither sow nor reap. . . Consider the lilies how they grow: they toil not, they spin not» (Luke 12:24, 27) sitert i Dick og Millar (Dick and Millar 2002b).

avsløres. Til tross for at den anonyme stemmens parafrasering av Bibelsitater definitivt gir romanteksten en subtil ironi, eksisterer denne ironien side om side med et dyptloddende alvor som kommer minst like mye til uttrykk gjennom stemmens budskap. Et sentralt poeng stemmen tar til orde for er at kimen til ondskap eksisterer i alle mennesker og at alle har ansvar for handlingene sine.

Den etiske og politiske dimensjonen i romanteksten forsterkes og tydeliggjøres også når stemmen ber publikum om å se seg selv: «Look at ourselves, ladies and gentlemen! Then at the wall; and ask how's this wall, the great wall, which we call, perhaps miscall, civilization, to be built by (here the mirrors flicked and flashed) orts, scraps and fragments like ourselves?» (Woolf, 168). Når stemmen beskriver «ourselves» som «orts, scraps and fragments» parallellt med at speilene fra La Trobes skuespill kommer til syne, antydes det at samfunnet som konstruksjon på ingen måte danner noe harmonisk fellesskap. Helt konkret utgjør speilene en fysisk vegg mellom publikum og aktører i skuespillet, en fragmentert flate der publikum ser nesten ugjenkjennelige bruddstykker av seg selv. Både auditivt og visuelt tematiseres det hvordan samfunnet består av mange ulike stemmer, individer og måter å være i verden på, ikke helt ulikt den voldsomme kakofonien av fragmenterte replikker i slutten av La Trobes skuespill.

På samme måte som kakofonien av replikker i skuespillet oppløser grensene mellom en rekke historiske rom slik at de griper inn i hverandre, åpner stemmens beskrivelse av menneskene som «orts, scraps and fragments» for et blikk på hvordan størrelser som historien og fortiden kan leve videre gjennom menneskene på høyst forskjellige måter. Menneskene bærer i seg rester av historien og fortiden, men hukommelsesbitene, slik de er innskrevet i kroppen, rommet og bevisstheten, utgjør ikke nødvendigvis noe enhetlig, endelig eller totaliserende narrativ. De danner ingen helhetlig konstruksjon for menneskene, og aktene i La Trobes skuespill formidler heller ikke noe budskap som gir grobunn for en stabil selvoppfatning for publikum. Derimot er verden og menneskene selv å forstå som «orts, scraps and fragments»; størrelser i kontinuerlig forandring, i en bevegelse som fortsetter og ikke har noen slutt eller endelig avgrensning. Når menneskene betrakter historien, fortiden og seg selv, sine omgivelser og forsøker å se hele bildet, er det ikke fullt mulig å overskue de komplekse forbindelsene verden består av. Man får kun tilgang til fragmenter av det som er og har vært.

Skuespillet og de fragmenterte bitene av den engelske litteraturhistorien og fortiden slik den vises frem for publikum i de fire aktene, fremstår ikke som noen endelig eller avsluttet fortelling for publikum. Snarere er det den fragmenterte og oppstykkede

virkeligheten og historien som kommer til syne i sin stadig skiftende form. Ingenting er sikkert eller bestemt én gang for alle, virkeligheten endrer seg i takt med blikket som ser. Oliver-familien og publikum tolker da også innholdet i scenene på svært forskjellige måter. Kritikken som ligger i stemmens henvendelse til publikum og oppfordringen til å anerkjenne sin egen rolle i en større sammenheng, munner ikke ut i noen kulminasjon eller klar avslutning. Henvendelsen ender istedet i en usikkerhet, og åpner mot noe som potensielt kan fortsette hos publikum selv. Det underliggende alvoret er der stadig, men oppfordringen endrer retning og antar en mindre konfronterende og mer leken form:

All the same here I change (by way of the rhyme mark ye) to a loftier strain – there’s something to be said: for our kindness to the cat; note too in to-day’s paper ‘Dearly loved by his wife’; and the impulse which leads us – mark you, when no one’s looking – to the window at midnight to smell the bean. Or the resolute refusal of some pimpled dirty little scrub in sandals to sell his soul. There is such a thing – you can’t deny it. What? You can’t descry it? All you can see of yourselves in scraps, orts and fragments? Well listen then to the gramophone affirming. . . (Woolf, 169).

Stemmen gjør publikum oppmerksomme på menneskenes godhet slik den uttrykkes gjennom ytre og forholdsvis overfladiske handlinger som svarer til sosiale forventninger, det være seg alt fra omsorgen for dyr eller omtalen av en mann i avisen som har vært høyt elsket av sin kone. Den innbitte oppramsingen av menneskehetens evner til å vise godhet på helt dagligdagse måter er imidlertid lite overbevisende, sett i kontrast til den tidlige skildringen av grusomheter og destruktivitet. Så har den anonyme stemmen heller ikke så mye å si om menneskets godhet, da eksemplene den viser til er forsvinnende få.

Det spillet med mening som settes istand gjennom tekstens referanser, bidrar til dobbeltheten både romanteksten og skuespillet formidler, da alvoret er minst like mye tilstede som parodien og ironien. Stemmen kommenterer til og med sin egen rolle i løpet av talen til publikum, og kommer med innrømmelser om ubehaget knyttet til å granske seg selv: «O we’re all the same. Take myself now. Do I escape my own reprobation, simulating indignation, in the bush, among the leaves? There’s a rhyme, to suggest, in spite of protestation and the desire for immolation, I too have had some, what’s called, education. . .» (Woolf, 168-169). I talen anskueliggjøres potensialet for et møte med det motsetningsfylte og ubehagelige, dersom man tar seg selv nærmere i øyesyn for å undersøke det skjulte i en selv og omgivelsene. Likevel er situasjonen paradoksalt: verken stemmen eller publikum kommer fram til noen endelig konklusjon. I stedet forblir de i en mellomtilstand mellom det å vite og det å ikke vite, mellom å se og å være blinde. Til tross for det underliggende alvoret i talen,

unndrar den endelige meningen seg som følge av ordspillene og den lekne, parodiske og paradoksale formen budskapet antar. Stemmen makter ikke å overholde sine egne påbud om klar tale, da den stadig tyr til snedige formuleringer. På den måten fungerer den anonyme stemmens tale først og fremst som en invitasjon til refleksjon, samtidig som usikkerheten i skuespillet opprettholdes.

Musikken og Mr Streatfields tale

Etter at den anonyme stemmen annonserer «Well listen then to the gramophone affirming. . .» (Woolf 2008, 169), begynner grammofonen å spille musikk. Musikken gjennomgår en oppløsning som likner kaoset av visuelle og auditive fragmenter mot slutten av skuespillet, når ulike former for tid og rom glir over i hverandre når fortelleren ikke gjenkjenner musikken: «[...] was it Bach, Handel, Beethoven, Mozart or nobody famous, but merely a traditional tune?» (Woolf, 169). Her er musikken også blitt til «scraps, orts and fragments» fordi melodilinjene i komposisjonen minner om forskjellige komponister og tidsperioder. Resultatet er en kaotisk ansamling av lyd.

Kollapsene mellom ulike rom og forbindelsene på tvers av rom under skuespillet videreføres når publikums reaksjoner på musikken skildres. Publikums stemme uttrykkes gjennom den kollektive fortellerstemmen og smelter sammen med musikken i tekstpassasjen. Ikke bare er det mulig å lese tekstpassasjen som et bilde på hvordan publikum tar del i det kunstneriske uttrykket, hvordan de opplever de auditive impulsene og hvordan det beveger dem som individer og fellesskap på én og samme tid. Tekstpassasjen er like mye et poetisk bilde som spiller på og åpner flere romlige forbindelser i romanteksten som helhet:

Like quicksilver sliding, filings magnetized, the distracted united. The tune began; the first note meant a second; the second a third. Then down beneath a force was born in opposition; then another. On different levels they diverged. On different levels ourselves went forward; flower gathering some on the surface; others descending to wrestle with the meaning; but all comprehending; all enlisted. The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking; from the unprotected, the unskinned; and dawn rose; and azure; from chaos and cacophony measure; but not the melody of surface sound alone controlled it; but also the warring battle-plumed warriors straining asunder: To part? No. Compelled from the ends of the horizon; recalled from the edge of appalling crevasses; they crashed; solved; united. And some relaxed their fingers; and others uncrossed their legs. Was that voice ourselves? Scraps, orts and fragments, are we, also, that? The voice died away (Woolf, 169-170).

Parallellt med at melodien er satt sammen av ulike toner og musikalske fraser, får vi vite at publikum «ourselves», i likhet med tonene og det musikalske forløpet, beveger seg fremover på forskjellige måter og på ulike nivåer. Menneskene likner smeltende kvikksølv, når små partikler løsner, men samles igjen gjennom magnetisme. Også menneskesinnet beskrives som en masse bestående av et vell av egenskaper så omfattende at de ikke kan måles: «The whole population of the mind's immeasurable profundity came flocking»³⁰, samtidig som bildet i seg selv og tekstpassasjen fungerer som et romlig bilde på kaos og en flytende masse av stemmer og kropper, musikk og lyd, eller det vi kan betegne som forskjellige sensoriske impulser. Den flytende massen med en overflate gir assosiasjoner til liljedammen i romanens første del, men dersom vi forstår dette kaoset av bevegelser og ser det i sammenheng med referansen til kvikksølv, minner den sydende dammen i tekstpassasjen i tillegg om «Darwins suppe» og «the primordial soup theory»³¹.

I «some warm, little pond» forestilte Charles Darwin seg at det kunne ha foregått komplekse kjemiske prosesser og reaksjoner, kort sagt en hel rekke sammenstøt av grunnstoffer som til sammen utgjorde en opprinnelig livsgnist og begynnelsen på universet. I lys av dette kan det musikalske kaoset i tekstpassasjen forstås som et poetisk bilde med tilknytning til fortellingen om livets begynnelse og en opphavsfortelling. Slik utgjør den sydende dammen et rom i romanteksten som befinner seg i krysningspunktet mellom det abstrakte og det konkrete. La Trobes skuespill og kunstens virkning på publikum settes i sammenheng med de voldsomme kreftene som engang trolig ble starten på jordas liv. I intervallene mellom aktene tidligere i romanteksten, tenker da også La Trobe på seg selv som «[...] she was one who seethes wandering bodies and floating voices in a cauldron, and makes rise up from its amorphous mass a recreated world» (Woolf, 137). Etter at La Trobes skuespill

³⁰ I romanens tredje del vender dette bildet tilbake og lager enda en romlig forbindelse i romanteksten, da Miss La Trobe ser en fugleflokk i et tre mens hun kontemplerer over skuespillet i ensomhet: «The tree became a rhapsody, a quivering cacophony, a whizz and a vibrant rapture, branches, leaves, birds syllabbling discordantly life, life, life, without measure, without stop devouring the tree» (Woolf, 188-189).

³¹ Den britiske naturforskeren Charles Darwin (1809-1882) skrev et brev til sin venn Joseph Hooker 1. februar i 1871, der han spekulerte på om livets begynnelse kan ha funnet sted i «some warm, little pond»:
«It is often said that all the conditions for the first production of a living organism are now present, which could ever have been present.— But if (& oh what a big if) we could conceive in some warm little pond with all sorts of ammonia & phosphoric salts,—light, heat, electricity &c present, that a protein compound was chemically formed, ready to undergo still more complex changes, at the present day such matter w^d be instantly devoured, or absorbed, which would not have been the case before living creatures were formed—» (Darwin)

er ferdig gjengir fortellerinstansen flytende stemmer som snakker og griper inn i hverandre i direkte tale i den narrative diskursen, uten at narrasjonen avgrenser utsagnene eller skiller dem tydelig fra hverandre ved å knytte dem til bestemte karakterer³².

Studerer vi passasjen nærmere og definerer den som et poetisk bilde med Bachelards bildefenomenologi som *prisme*, ser vi at skildringen av publikum og deres reaksjoner i møtet med musikken fra grammmofonen utgjør et brudd i den narrative diskursen. Publikum løsrives fra det konkrete, fysiske rommet de befinner seg i på Pointz Hall. For et øyeblikk er det som om alt det kjente opphører, og bildet beveger seg utover den allerede kjente virkeligheten på Pointz Hall. Både det auditive og det visuelle aspektet i romanen intensiveres og passasjen kan betraktes som et poetisk og romlig bilde på publikums indre tilstand. Gjennom musikken i skuespillet tilveiebringes en tilstand for publikum der deres opplevelser beveger seg mot det uendelige, det uavgrensede og store, ikke helt ulikt det Bachelard betegner som «det intimes uendelighet». «Immensity is within ourselves. It is attached to a sort of expansion of being that life curbs and caution arrests», skriver Bachelard, og setter ord på hvordan opplevelsen av det uendelige og uavgrensede likefullt er den del av vår indre tilstand og ikke bare er knyttet til våre ytre omgivelser (Bachelard, 184). For Bachelard kan en dagdrøm og tilstanden den setter oss i, oppløse den virkelige og sanselige verden slik vi kjenner den og hensette oss til andre steder (Bachelard, 184). Til og med et musikkstykke kan ifølge Bachelard hensette mennesker i en dagdrømmende tilstand, der opplevelsen av det intimes uendelighet oppstår i forlengelsen av musikken³³. Skildringen av publikums opplevelser overskrider langt på vei den synlige og sanselige verden, men det er grunn til å anta at Woolf spiller på referanser til Darwin, og det poetiske bildet strekker seg dermed i flere retninger i romanteksten, både mot noe allerede kjent og mot noe helt nytt.

³² Se for eksempel side 140-143, slutten av det andre intervallet før skuespillet begynner. Parallellt med at forskjellige melodier fra grammmofonen spiller, snakker Mrs Lynn Jones og Etty Springett sammen, men talen avløses av mer tale, uten at det er klart hvem som sier hva. Etter at skuespillet er ferdig og publikum begynner å bevege seg, utvikles dette virkemiddelet, da publikum er redusert til en anonym masse, en anonym strøm av tale, se side 177-181.

³³ I *The Poetics of Space* leser Bachelard flere tekstpassasjer fra Baudelaire for å illustrere begrepet «det intimes uendelighet». Bachelard viser blant annet til hvordan Baudelaire opplever musikken i Richard Wagners opera *Lohengrin*, der musikken ifølge Bachelard fører til at Baudelaire gjennomgår tre forskjellige faser av «det intimes uendelighet» (Bachelard, 194).

I tekstpassasjen kan det virke som det oppstår en harmoni i sammenstøtene når de skildres i forløpet «crashed; solved; united», men på den andre siden understrekes nettopp forskjellene i menneskenes ulike bevegelser i påfølgende setning når vi får vite at de sitter i litt ulike positurer, idet noen hviler fingrene, mens andre slutter å sitte med beina i kryss. Sammenstøtene ender ikke i noen harmoni eller klar enhet. Gjennomgående for tekstpassasjen er den uavsluttede bevegelsen både i musikken og hos publikum, der dissonansene ikke fullt ut forsvinner eller oppløses. Michele Pridmore-Brown gjør en lesning av passasjen og hevder at «No one triumphs over the other, and La Trobe does not control signification. This new unity includes multiplicity, and it implies a genuine wrestling with meaning and a critical, reflexive relation to practices of domination [...]» (Pridmore-Brown, 418). Passasjen åpner ikke bare for en multiplisitet av stemmer, men også for en multiplisitet av rom og romlige forbindelser på kryss og tvers i romanteksten.

At La Trobes skuespill mangler et endelig, avsluttet og definitivt budskap, kommer også fram når pastor G.W. Streatfield taler til forsamlingen av publikummere og presenterer sin egen tolkning av hvilket budskap skuespillet forsøkte å formidle. For ham er budskapet at «Each is part of the whole [...] We act different parts, but are the same» (Woolf, 172-73). Videre sier han «Dare we, I asked myself, limit life to ourselves? May we not hold that there is a spirit that inspires, pervades [...]» (Woolf, 173). Imidlertid reduseres han til en ubetydelig størrelse i sammenhengen, da fortellerinstansen bemerker hvordan han er «laughed at by looking-glasses; ignored by the cows, condemned by the clouds which continued their majestic rearrangement of the celestial landscape [...]» (Woolf, 171). De første ordene hans overdøves av gjennomtrengende lyder fra vinden og rasling fra blader i naturrommet (Woolf, 171). Slik Matthew Weber påpeker, saboteres Streatfields forsøk på å formidle sin tolkning: «His suggestions of unification and action give way to fragmentation at multiple diegetic levels» (Weber, 29). Streatfield har en baktanke og skjulte hensikter med å ta ordet, nemlig å oppfordre publikum til å donere rikelig med penger til fondet for å restaurere den gamle kirken i landsbyen:

He continued: 'But there is still a deficit' (he consulted his paper) 'of one hundred and seventy-five pounds odd. So that each of us who has enjoyed this pageant still has an opp . . .' The word was cut in two. A zoom severed it. Twelve aeroplanes in perfect formation like a flight of wild duck came overhead. That was the music. The audience gaped; the audience gazed. Then zoom became drone - The planes had passed. '. . .portunity', Mr Streatfield continued [...] (Woolf, 173-174).

Ordet «opportunity» deles helt konkret i to i den narrative diskursen og videre markeres denne avbrytelsen gjennom bruken av ellipsen. Slik Weber påpeker, forstyrres Streatfield av flyene etter at han har forsøkt å redusere La Trobes skuespill til en fortelling om helhet og harmoni (Weber, 29). Her oppstår det plutselig en sammenstilling av natur og teknologi, idet de to størrelsene sammenstilles i et hybridbilde, der flyene likner flokken av villender. Krefter utenfra griper inn, forstyrrer og gir et ovenfrablakk på menneskene på Pointz Hall som utgjør en konkret avbrytelse, i ironisk kontrast til Streatfields reduksjonistiske tolkning av skuespillet og verden som en harmonisk helhet der alle er like. Nettopp når Streatfield forsøker å overtale forsamlingen om denne helheten, rives og kuttet ordene hans i to, og ifølge Alex Goody forstyrres hans forsøk på å kontrollere skuespillets mening (Goody, 30). «What the mechanical objects and technological modes of Between the Acts pose, if they have any coherent function at all, is a resistance to, rather than imposition of, a single, coherent meaning», hevder Goody (Goody, 30). Naturrommet krysses med et menneskeskapt, teknologisk rom i bildet av flyene og gjeessene, men bildet er til samme tid dissonant og tvetydig. Den menneskelige verdens modernitet og oppfinnelser eksisterer side om side med naturrommets myldrende liv uten at sammenhengen er opplagt, endelig, avsluttet eller helhetlig. Flyene likner videre et forvarsel eller et frampek på den mulige krigens frembrudd. For Weber er den aktuelle tekstpassasjen et eksempel på hvordan romanteksten privilegerer «interpretive inconclusiveness» (Weber, 29) og «interrupted interpretation» (Weber, 30), særlig slik det fremheves i ellipsen som figur i teksten. Konstateringen «That was the music» viser slik jeg leser det tilbake til musikken som auditiv størrelse i romanen, både som sensorisk impuls og bevegelse mellom flere rom og på tvers av flere rom, i de konkrete rommene på Pointz Hall og teaterrommet La Trobe skaper.

I min lesning av romlige motiv og troper i La Trobes skuespill, har jeg forsøkt å vise hvordan objekter som gramfonen, samt musikken den spiller, i kombinasjon med megafonen og den anonyme stemmen, er elementer som sammen med øvrige forstyrrelser fra naturrommet, bidrar til at grensene mellom skuespillet og virkeligheten slik den skildres i romanen for tilskuerne på Pointz Hall, blir utydelige.

Det store mørket

I romanens tredje og siste del er vi igjen tilbake på terrassen på Pointz Hall, tempoet i teksten er langsommere, handlingen er fokusert på Oliver-familien og de umiddelbare omgivelsene ved Pointz Hall. Dagen går mot kveld og mørket begynner sakte å bre seg utover landskapet. Oliver-familien og Miss La Trobe reflekterer over skuespillet og dagens hendelser

i flere tilbakeblikk og fortelleren gir oss tidvis svært detaljerte innblikk i forskjellige syn og dagdrømmer, inntil skuespillet og den konkrete og fysiske virkeligheten på Pointz Hall griper inn i hverandre og grensene mellom dem er i ferd med å bryte sammen.

Den foranderlige liljedammen

Slik jeg var inne på både i kapittel 2 og tidligere i kapittel 4, er liljedammen en romlig størrelse i romanteksten som fungerer som et bilde både på den menneskelige verden og det menneskelige livets utstrekning, samt at den kan betraktes som et bilde på det sydende livet utenfor menneskets verden. Foruten å være et bilde på menneskenes begrensede innsikt i en uoversiktlig verden, er liljedammen samtidig forbundet med La Trobes skuespill og hennes kunstneriske aktivitet. Kompleksiteten i Woolfs fremstilling av liljedammen oppstår nettopp i kraft av det tilhørende bildereservoaret som skriver seg til aktiviteten i dammen og dens ulikartede bestanddeler, som fisk, vann, gjørme, røtter, overflate og dyp. Bestanddelene beveger seg mellom flere sfærer og rom i romanteksten og opererer dermed i spenningsfeltet mellom konkrete og virtuelle rom.

I romanens siste del gjøres liljedammen igjen til noe mer enn et konkret rom i den narrative diskursen, da Bartholomew Oliver og søsteren Lucy Swithins forskjellige blikk på dammen avdekker forskjellige romlige kvaliteter ved den. Spenningene mellom deres individuelle oppfatninger av virkeligheten, menneskenes rolle i verden og skuespillet, kommer til uttrykk gjennom deres respektive sansninger av dammen. Liljedammen som romlig størrelse er dermed i kontinuerlig bliven i møtet med det subjektive blikket. Bartholomew Oliver betrakter skuespillerne mens de skifter klær og pakker sakene sine, før han stopper opp ved dammen på eiendommen. Når han betrakter liljedammen, registrerer han at vannet er ugjennomsiktig og når Mrs Swithin spør hvorvidt de skal takke La Trobe for skuespillet, sammenlikner han Mrs Swithins begeistring for skuespillet med hvilke sjikt av liljedammen som er synlig for blikket som ser: «How imperceptible her religion made her! [...] Skimming the surface, she ignored the battle in the mud. After La Trobe had been excruciated by the Rector's interpretation, by the maulings and the manglings of the actors» (Woolf, 183). Ifølge gamle Oliver er Mrs Swithin ikke istand til å se hva som skjuler seg i dypet, og i videre betydning kan utsagnet tolkes dithen at hun heller ikke evner å ta innover seg den virkelige verdens nyanser, med den konsekvens at hun omsider går glipp av avgjørende og ubehagelige fakta. Olivers ordelag tyder på at han ikke uten videre er særlig begeistret for La Trobes skuespill, og anser det for mislykket i utførelsen.

Videre sammenlikner gamle Oliver La Trobe med en karpe i dammen: «What she wanted, like that carp (something moved in the water) was darkness in the mud; a whisky and soda at the pub; and coarse words descending like maggots through the waters» (Woolf, 183). Sammenstillingen av henne og en skjult, markspisende karpe i det gjørmete dypet indikerer at Oliver anser henne for å være minst like uopplyst som Mrs Swithin. For Oliver er hun primært styrt av irrasjonelle krefter i den kunstneriske prosessen, og hun gir etter for sine umiddelbare drifter. Uten evne til å se verden slik den er, luller hun seg i stedet inn i sine egne verdensfjerne visjoner.

Når Mrs Swithin i den etterfølgende passasjen betrakter liljedammen, fortøner den seg svært annerledes. For det første oppfatter hun det slik at hun befinner seg «between two fluidities» (Woolf, 184), mellom elementene vann og luft, og det jeg vil definere som to kosmiske rom. I motsetning til gamle Oliver, er Mrs Swithin opptatt av forsoning og helhet, til tross for at håpet hennes er «without much help from reason» (Woolf, 185). Liljedammen er igjen et miniatyrisk bilde på den menneskelige verden idet en fiskestim svømmer forbi, og Mrs Swithin mumler «ourselves» (Woolf, 184). Bladene på vannoverflaten transformeres med ett til et verdenskart i miniatyr, der hvert blad representerer kontinentene. På den måten forsterkes inntrykket av at Mrs Swithin betrakter menneskelivet i miniatyrstørrelse fra en utenfraposisjon som hun besitter på grunn av sin religiøse tro.

Slik Claudia Olk påpeker, gir setningen «ourselves» også assosiasjoner til La Trobes skuespill og de fragmentariske refleksjonene av publikum i speilbitene, men for Olk er poenget at Mrs Swithin «attains a reconciliatory vision of multiplicity and beauty, which is set apart from the fragmentation displayed by the broken mirrors» (Olk, 107). Til tross for glimtene av fiskene i det ellers grå vannet representerer håp og tiltro til menneskene for Mrs Swithin, mener jeg imidlertid at det fragmenterte og oppstykkede likevel gjør seg gjeldende her, da håpet og harmonien opptrer kun i små glimt, i korte og midlertidige øyeblikk. Hun ser fragmenterte syn av fiskene som er i stadig bevegelse, svømmer inn og ut av plantenes stilker og er «silver; pink; gold; splashed; streaked; pied» (Woolf, 184) og «speckled, streaked, and blotched» (Woolf, 185). Den store karpene opptrer da også i «a glimpse of silver» (Woolf, 184), og Mrs Swithins tro er «a glint of faith» (Woolf, 184). At visjonen av harmoni på ingen måte er ufeilbarlig, bekreftes i hennes innrømmelse av at skjønnhet og godhet tilsammen utgjør «[...] The sea on which we float. Mostly impervious, but surely every boat sometimes leaks?» (Woolf 2008, 185). Gjennom synet hennes transformeres liljedammen til et bilde på det store havet. Skildringen av båten som flyter på havet, men av og til lekker, kan også leses

som et bilde på den omskiftelige virkeligheten, der alle tings grenser aldri er endelige, men derimot er bevegelige, i stadig forandring og der alt som lever, er feilbarlig.

Det kosmiske rommets kretsløp

Til tross for at La Trobes skuespill er over, oppstår det likevel en rekke romlige forbindelser mellom de konkrete rommene på Pointz Hall og skuespillet hennes i romanens avsluttende del. De to siste narrative segmentene i teksten består av en del der Miss La Trobe og hennes tanker er i fokus og en avsluttende del der Oliver-familien skildres mens de oppholder seg i dagligstuen. De lyriske og romlige skildringene i de to narrative segmentene griper inn i hverandre, og La Trobes syn og dagdrømmer manifesterer seg romlig og konkret hos Oliver-familien på Pointz Hall.

La Trobes skuespill gjøres til en bestanddel av et naturrom og et stort kosmisk rom når hun tenker på det som «a cloud that melted into the other clouds on the horizon» (Woolf, 188). Skuespillet forbindes slik med et kosmisk kretsløp, der alt er i uavbrutt bevegelse. Det er ikke bare La Trobe selv som ser skuespillet som del av et naturrom, det gjør også de øvrige medlemmene i Oliver-familien. I det siste tekstsegmentet i romanen, er vi tilbake i oppholdsrommet i Oliver-familiens hjem og skuespillet skildres igjen som en sky. Skuespillet forbindes imidlertid ikke bare med det omgivende naturrommet på Pointz Hall. Skyene og himmelen lokaliseres først i et indre rom, et tankerom, hvis utstrekning virker enormt og ekspanderende: «Still the play hung in the sky of the mind – moving, diminishing, but still there» (Woolf, 191). Deretter får vi vite at alle medlemmene i Oliver-familien ser på skuespillet, både Mrs Swithin, Isabella, Giles og gamle Oliver, og at de opplever forskjellige kvaliteter ved det.

I likhet med La Trobes syn, smelter skuespillet stadig sammen med de øvrige skyene: «In another moment it would be beneath the horizon, gone to join the other plays» (Woolf, 192). At skuespillet forsvinner bak horisonten betoner også hvordan de individuelle blikkene til Oliver-familien ikke er i stand til å overskue naturrommets utstrekning, og som en konsekvens, skuespillets utstrekning. Det utvalgte skuespillet er bare et av flere skuespill som allerede har blitt oppført i landsbyen, slik skyene hele tiden endrer form, forsvinner bak horisonten, blir usynlige og til slutt smelter sammen med de andre skyene til en uformelig masse: «It was drifting away to join the other clouds: becoming invisible» (Woolf, 192).

I tillegg til at refleksjonene over det faktiske skuespillet til La Trobe åpner henimot et naturrom og et kosmisk rom, forbindes også planen og visjonen om et nytt skuespill til

Oliver-familien og rommene på Pointz Hall. Parallellt med at kvelden faller på og mørket sprer seg ved Pointz Hall, blir de konkrete omgivelsene mer og mer utydelige for La Trobe:

It was growing dark. Since there were no clouds to trouble the sky, the blue was bluer, the green greener. There was no longer a view – no Folly, no spire of Bolney Minister. It was land merely, no land in particular. She put down her case and stood looking at the land. Then something rose to the surface.

'I should group them', she murmured, 'here.' It would be midnight; there would be two figures, half concealed by a rock. The curtain would rise. What would the first words be? The words escaped her (Woolf, 189).

De karakteristiske landemerkene som identifiserer Pointz Hall som et eget og velkjent sted i verden viskes ut når mørket gjennomtrenger landskapet. På den måten blir Pointz Hall et anonymt sted, et ubeskrivelig og ubestemt sted, hvor som helst og når som helst. Mørket som lukker seg om landskapet fungerer likevel som en katalysator for La Trobes kunstneriske idéer, ettersom hun i dette anonyme, ubestemte rommet begynner å forestille seg en ny begynnelse og noe nytt som kan hende. Setningen «then something rose to the surface» henspiller trolig på oppdagelsen av et nytt kunstnerisk stoff, og gir uten tvil også assosiasjoner til liljedammen som et romlig bilde på La Trobes kunstneriske prosess, på Mrs Swithins glimt av tro når hun i det grumsete vannet i liljedammen kan skimte fisk, og på menneskesinnet for øvrig som et sted med både en overflate og en dybde.

La Trobes dagdrøm om et nytt teaterstykke vender tilbake bare noen få avsnitt senere, og mens hun sitter på puben, ser hun synet på nytt: «There was the high ground at midnight; there the rock; and two scarcely perceptible figures» (Woolf, 191). Romanens slutt likner La Trobes kunstneriske visjon, da Isabella og Giles er anonyme skikkelser og Pointz Hall åpner seg mot et stort mørke og et forhistorisk rom: «The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among the rocks. Then the curtain rose. They spoke» (Woolf, 197). Grensene mellom de konkrete rommene på Pointz Hall og kunsten utydeliggjøres gjennom skildringene av hvordan Pointz Hall omsluttes av et stort mørke.

Huset og naturrommet

I romanens slutt transformeres det store oppholdsrommet på Pointz Hall sakte, men sikkert når det åpner seg mot mørket og natten som trenger inn utenfra. Vi får vite om Isabella at «Within the shell of the room she overlooked the summer night» (Woolf, 193). Rommet reduseres til et tynt, skjørt skall som åpner seg mot omgivelsene og naturen utenfor husets fire vegger. Det gjøres et poeng av at Oliver-familien aldri trekker for gardinene før det er for

mørkt til å se, og at de heller ikke lukker vinduene før det er for kaldt. Oliver-familien vil heller ikke stenge hagen med sitt myldrende liv ute av huset før det er nødvendig: «Why shut out the day before it was over? The flowers were still bright, the birds chirped» (Woolf, 193) Romantekstens første scene var lokalisert i det samme rommet, og da understreket fortelleren hvordan «It was a summer's night and they were talking, in the big room with the windows open to the garden[...]» (Woolf 2008, 3). Huset og rommet skildres som et skall flere ganger og Isabella betrakter hvordan lyset utenfra endrer karakter etterhvert som kvelden går mot natt.

Inntrykket av at huset og oppholdsrommet forbindes med et naturrom utenfor huset, oppstår ikke uteukkende gjennom beskrivelsene av lys og skygge, men også når Isabella betrakter de andre medlemmene i Oliver-familien og de reduseres til små insekter:

Bartholomew flicked the reading lamp. The circle of readers, attached to white papers, was lit up. There in that hollow of the sun-baked field were congregated the grasshopper, the ant, the beetle, rolling pebbles of sun-baked earth through the glistening stubble. In that rosy corner of the sun-baked field Bartholomew, Giles and Lucy polished and nibbled and broke off crumbs. Isa watched them (Woolf, 195).

Tekstpassasjen er på én og samme tid både et poetisk og et romlig bilde og en bachelardsk miniatyr. Ifølge Bachelard snur miniatyren om på forestillingene våre om romlige størrelsesforhold slik at noe stort kommer til syne i noe som i den virkelige verden er smått (Bachelard, 150). Miniatyren er dermed «vast in its way» (Bachelard, 150). Sammenstillingen av beskrivelsen av de små insektene med fremstillingen av de tre medlemmene av Oliver-familien med verb som gir assosiasjoner til dyrs og insekters atferd, fører til en midlertidig utvisking av skillet mellom ulike eksistensformer. Påfallende er det at verken insektene eller Oliver-familien synes å være viktigere enn den andre, men at verdenene tvert imot vikles inn i hverandre og inngår i en felles, likestilt eksistens. Størrelsesforholdet mellom den menneskelige verden og naturrommets verden med insekter forskyves, med den konsekvens at mikrokosmos og makrokosmos glir nesten umerkelig over i hverandre. Effekten av den miniatyriske beskrivelsen av Oliver-familien er at menneskene anonymiseres og at grensene mellom naturrommet og husets fire vegger blir utydelige. Det myldrende livet på jordas overflate og i dens hulrom sammen med naturens sykliske bevegelser, flettes tett sammen med det menneskelige livet.

Et poeng for Bachelard i *The Poetics of Space* er at vi ofte opererer med statiske og begrensede forståelser av motsetningene mellom en innside og en utside, der innsiden er

begrenset og konkret, mens utsiden er ubegrenset (Bachelard 1969, 212). I lys av en slik tankegang, kan plasseringen av miniatyren midt i huset til Oliver-familien også leses dithen at et stort naturrom trenger inn i huset og nyanserer de umiddelbare konkrete og fysiske omgivelsene som familien oppholder seg i. Huset er dermed ikke strengt avgrenset fra naturrommet, men står i en dynamisk relasjon til det. Lyset og det myldrende livet fra naturrommet avløses imidlertid av et stort og voldsomt mørke utenfra: «shadow had obliterated the garden» (Woolf, 195). Mørket trenger inn i huset og oppholdsrommet, vi får vite at «the darkness increased. The breeze swept round the room» (Woolf, 196). Etterhvert kaster mørket store skygger over Bartholomew Oliver og skaper en uhyggelig og truende stemning:

The great square of the open window showed only sky now. It was drained of light, severe, stone cold. Shadows fell. Shadows crept over Bathlomew's high forehead; over his great nose. He looked leafless, spectral, his chair monumental (Woolf, 196).

Natten og mørket forstyrrer den hjemlige atmosfæren på Pointz Hall når Bartholomew Oliver likner et gjenferd idet skygene sakte brer seg over ham. Slik jeg leser sitatet, representerer mørket utenfor huset et ubegrenset, stort og tomt rom, som er ukjent for menneskene. For Bachelard forbindes selv de mest utstrakte rom med våre nære omgivelser, slik at vi kjenner oss hjemme i verden³⁴. Ved romanens slutt mener jeg imidlertid at mørket som inntar huset anonymiserer og tilslører de kjente omgivelsene på en slik måte at det oppstår en genuin uhygge og usikkerhet. Nattens mørke fjerner det kjente, slik at helt andre kvaliteter ved menneskene og rommene de oppholder seg i, trer fram. Den konkrete og fysiske virkeligheten på Pointz Hall transformeres i romanens siste avsnitt:

Before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace. From that embrace another life might be born. But first they must fight, as the dog fights the vixen, in the heart of darkness, in the fields of night.

Isa let her sewing drop. The great hooded chairs had become enourmous. And Giles too. And Isa too against the window. The window was all sky without colour. The house had lost its shelter. It was night before roads were made, or houses. It was the night that dwellers in caves had watched from some high place among rocks.

Then the curtain rose. They spoke. (Woolf, 197).

³⁴ I *The Poetics of Space* skriver Bachelard for eksempel om Baudelaire og hans bruk av ordet «vast» at «For it is a word that brings calm and unity; it opens up unlimited space» (Bachelard, 197). Når Bachelard leser Rilkes skildringer av mørket som trenger inn i barndomshjemmet hans, ser han da også disse beskrivelsene som eksempler på hvordan «limitless night ceases to be empty space» (Bachelard, 230).

Når det stadfestes at huset ikke lenger skjerner menneskene mot omgivelsene utenfor, tilsløres også grensene mellom ute og inne, familiehjemmet og naturrommet. Likeledes når Isabella og Giles sammenliknes med hund og rev, anonymiseres de. Mørket blir en nærmest altoppslukende kraft som brer seg over huset og naturrommet utenfor, og fjerner grensene mellom dem. Mørket tilintetgjør alle spor av utvikling og menneskelig inngripen i landskapet. Natten lukker seg om alt, beveger seg på tvers av alle rom og tider, og likner det mørket som har omsluttet menneskene siden tidenes morgen. Dermed er negasjon og fravær virksomt i tekstpassasjen. Isabella og Giles blir med ett del av noe syklisk og gjentakende som strekker seg utover det individuelle livets begrensninger. Gjennom den insisterende setningen «before they slept, they must fight; after they had fought, they would embrace», skisserer fortellerinstansen et nødvendig og allerede forutbestemt handlingsforløp for Isabella og Giles' relasjon, som om de er prisgitt en nødvendighet eller en lovmessighet de ikke kan løsrive seg fra, som former dynamikken mellom dem. I passasjen er det nærmest som om det er en anonym observatør, eller en anonym kraft som snakker gjennom dem. Fortellingen ender på kvelden, der den begynte, men utsagnet «Then the curtain rose», kan både referere til gardinen i oppholdsrommet, samtidig som det gir assosiasjoner til en sol som stiger opp ved horisonten og til et sceneteppesom går opp. Ved romanens slutt fremstår dermed grensene mellom de konkrete rommene i familiehjemmet Pointz Hall, naturrommet, skuespillet og et forhistorisk rom som nærmest tilintetgjort.

KONKLUSJON

I denne oppgaven har jeg gjort en lesning av romlige motiv og troper i Virginia Woolfs roman *Between the Acts*. I lesningene mine har jeg benyttet sentrale begreper fra Gérard Genettes narrative teori og fra fenomenologen og filosofen Gaston Bachelards verk *The Poetics of Space*, i den hensikt å redegjøre for hvordan Woolfs billedtette diskurs åpner henimot et mangfold av rom i romanen. Gjennom en undersøkelse av romanens narrative strukturer, har jeg funnet flere romlige motiv av poetisk karakter i den narrative diskursen og videre gjort en nærlesning av et utvalg av disse. Likeledes har jeg vist hvordan narrative virkemidler som forskjellige former for rytme og fokalisering, stemmevariasjoner og fri indirekte stil, er med på å fremheve romanens konkrete, romlige omgivelser. I forlengelsen av det, har jeg gjennom en lesning av de poetiske og fortattede bildene i den narrative diskursen, med Bachelard som teoretisk utgangspunkt, diskutert hvordan de konkrete rommene på Pointz Hall forbindes i uoversiktlige krysningsfelt og strekker seg utover sine umiddelbare fysiske begrensninger.

Etter innledningen der jeg redegjorde for problemstillingen, oppgavens struktur, Woolfs biografi, romanen og tidligere resepsjon og forskning, konsentrerte jeg meg i første kapittel i oppgaven om en utlegning av det teoretiske og metodiske grunnlaget for lesningene mine. I det andre kapittelet gjorde jeg lesninger med utgangspunkt i romanens første del, med særlig fokus på familiehjemmet Pointz Hall og naturrommet. I kapittelet viste jeg hvordan husets rom og objekter, liljedammen og det omgivende landskapet på Pointz Hall, fikk en særstilling gjennom de deskriptive pausene i fortellingen. De kjente rommene i romanen endrer stadig karakter, side om side med den menneskelige verden eksisterer et stort naturrom fylt med myldrende liv, og midt i det hjemlige finnes det truende og apokalyptiske rom. I det tredje kapittelet foretok jeg en lesning av intervallenes rom i romanen. Her konsentrerte jeg meg om det første intervallet og utforsket hvordan hagen, låven og drivhuset var sentrale rom og videre hvordan elementer fra Miss La Trobes skuespill gjorde seg gjeldende i de konkrete omgivelsene på Pointz Hall, også i pausene mellom skuespillets akter. I fjerde og siste kapittel gjorde jeg en lesning av romlige motiv og troper i La Trobes skuespill og diskuterte hvordan grensene mellom teaterrommet, naturrommet og publikum i romanen ble utydelige.

I undersøkelsen av romlige motiv og troper i *Between the Acts*, identifiserte jeg den deskriptive pausen som et sentralt litterært virkemiddel i den narrative diskursen i romanens tre deler. Gjennom den deskriptive pausen stopper handlingen opp og fortelleren dveler ved små og store rom i Pointz Hall. Flere av disse rommene i teksten utgjør da også det vi med Bachelards fenomenologiske tilnærming kan forstå som poetiske bilder. Fortelleren beveger

seg fra å fremstille rom av voldsom kosmisk utstrekning, til små, bachelardske miniatyrer som befinner seg ved terskelen for hva menneskene kan sanse.

Både i fremstillingen av tomme rom i romanens første del og av den tomme låven i romanens andre del, er det et anonymt sansningssenter som betrakter omgivelsene på Pointz Hall uten at karakterene er til stede. I stedet er det historien til rom og objekter som formidles, eller det myldrende dyrelivet på eiendommen. Særlig i passasjene der dyrelivet på eiendommen fremstilles, ser vi hvordan sansningssenteret vektlegger lyder og bevegelser i fraværet av romkarakterene og slik bevirker at romanen retter et undersøkende blikk på trekk ved de romlige omgivelsene menneskene ofte ikke er seg bevisste. Andre ganger veksler fortelleren mellom flere fokaliseringsposisjoner og vi får innblikk i Oliver-familien og gjestenes høyst forskjellige virkelighetsopplevelser. I min lesning har jeg funnet at fortelleren således tar leseren kontinuerlig inn og ut av rom i *Between the Acts* og at nettopp det store spennet i fortellerinstansen bidrar til å underbygge romproblematikken i romanen. Det er som om fortelleren hele tiden tar oss ut av Oliver-familiens tilværelse på Pointz Hall og lar oss se hele England, og gjør store riss av både fortid og fremtid i romanens tre deler.

I Genettes narrative teori bygger begrepet om fokalisering langt på vei på en forutsetning om at teksten formidles gjennom én sentral bevissthet i verket som kan gi fremstillingen et samlende perspektiv. Gjennom min lesning av romanen har jeg funnet at vi ofte har å gjøre med en anonym instans som nærmest befinner seg utenfor tid og rom; fortellerinstansen gir seg ikke til kjenne og er ikke lokalisert. Samtidig har vi flere ganger i denne oppgaven også sett hvordan fortelleren er en ustabil størrelse, i stadig endring og bevegelse. Reguleringen av den narrative informasjonen fører til store perspektivvariasjoner, særlig i løpet av La Trobes skuespill, men også i romanteksten forøvrig. Følgelig åpnes en rekke forskjelligartede rom. I forlengelsen av det, mener jeg det er grunn til å stille spørsmål ved hvorvidt det i det hele tatt er mulig å snakke om et samlende fortellerperspektiv i Woolfs romanverk. Kanskje kan vi snarere tenke oss romanen som et mylder av stemmer?

Ut fra mine lesninger, mener jeg å ha påvist at intervallenes rom har en særskilt ontologisk status i den narrative diskursen i *Between the Acts*. Woolfs billedtette diskurs, og hennes utstrakte bruk av poetiske, fortettede bilder i den narrative diskursen, bevirker fragmentering og brudd i romanen. Romanen overskrider sjangergrenser, da repetisjonen av poetiske bilder etter min mening er med på å undergrave handlingsgangens betydning i romanen og videre aktiverer leserens medskapende virksomhet. De poetiske bildene har således en viktig stilling i romanen. I *The Poetics of Space* understreker Bachelard blant annet hvordan de litterære miniatyrene representerer en vertikal dimensjon i litterære verker som

bryter opp den lineære lesningen, og dermed utgjør « [...] pauses in the narrative during which the reader is invited to dream» (Bachelard 1969, 162).

Vi ser også at poetiske bilder åpner romlige forbindelser og at bildene i *Between the Acts* endrer betydning, retning og form etterhvert som fortellingen skrider frem. Bildene er et virkemiddel som gir romanens rom mange ulike lag av betydninger, der positivt ladete assosiasjoner lever side om side med negasjon og fravær, det dissonante og truende, i de romlige omgivelsene på Pointz Hall. Den verdenen Woolf skriver frem i romanen, blir dermed en verden i kontinuerlig tilblivelse der alt henger sammen med alt, men ingen har tilgang til noen helhetlig, avsluttet sammenheng. Isabella Oliver er tilsynelatende ute av stand til å trekke noen endelig konklusjon når Mrs Swithin ved romanens slutt spør henne hvorvidt hun er enig i at «we act different parts but are the same»: «'Yes,' Isa answered. 'No,' she added. It was Yes, No. Yes, yes, yes, the tide rushed out embracing. No, no, no, it contracted. The old boot appeared on the shingle» (Woolf 2008, 193). Snarere er verdenen i *Between the Acts* «orts, scraps and fragments»; en uoversiktlig multiplisitet av rom som hele tiden endrer seg og inngår i nye forbindelser.

Bibliografi

- Abrams, Meyer Howard, and Geoffrey Galt Harpham. 2012. *A glossary of literary terms*. 10th edition. ed. Boston (Mass.): Wadsworth Cengage Learning.
- Bachelard, Gaston. 1969. *The poetics of space, Beacon paperback*. Boston: Beacon Press.
- Barrett, Eileen. 1987. "Matriarchal Myth on a Patriarchal Stage: Virginia Woolf's between the Acts (Cowinner of the 1987 TCL Prize in Literary Criticism)." *Twentieth Century Literature* 33 (1):18-37.
- Beer, Gillian. 1996. *Virginia Woolf: the common ground : essays by Gillian Beer*. Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.
- Briggs, Julia. 2006. *Reading Virginia Woolf*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Casey, Edward S. 2013. *Fate of place : a philosophical history*. Berkeley: University of California Press.
- Cuddy-Keane, Melba. 1990. "The Politics of Comic Modes in Virginia Woolf's Between the Acts." *Publications of the Modern Language Association of America*:273-285.
- Darwin, Charles. "Letter no. 7471." Darwin Correspondence Project, accessed 15.11.2017. <http://www.darwinproject.ac.uk/DCP-LETT-7471>.
- De Gay, Jane. 2006. *Virginia Woolf's novels and the literary past*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Dick, Susan, and Mary S. Millar. 2002a. "Introduction." In *Between the Acts: A Shakespeare Head Press Edition of Virginia Woolf*, edited by Susan Dick and Mary S. Millar, xi-liii. Oxford: Published for the Shakespeare Head Press by Blackwell.
- Dick, Susan, and Mary S. Millar. 2002b. "Notes." In *Between the Acts: A Shakespeare Head Press Edition of Virginia Woolf*, edited by Susan Dick and Mary S. Millar, 118-175. Oxford: Published for the Shakespeare Head Press by Blackwell.
- Dillon, Janette. 2010. "Shakespeare's tragicomedies." In *The New Cambridge Companion to Shakespeare*, edited by Margreta De Grazia and Stanley Wells, 169-184. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fox, Stephen D. 1972. "The Fish Pond as Symbolic Center in "Between the Acts"." *Modern Fiction Studies* 18 (3):467.
- Freeman, Ralph. 2015. *The Lyrical Novel Studies in Herman Hesse, Andre Gide, and Virginia Woolf, Princeton Legacy Library*. Princeton: Princeton University Press.
Elektronische Ressource.
- Freud, Sigmund. 1955. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud / Vol. 17, (1917-1919) : An infantile neurosis and other works*. London: Hogarth Press.
- Froula, Christine. 2005. *Virginia Woolf and the Bloomsbury avant-garde : war, civilization, modernity, Gender and culture*. New York: Columbia University Press.
- Genette, Gérard. 1986. *Narrative discourse*. Translated by Jane E. Lewin. Oxford: Basil Blackwell.
- Goody, Alex. 2011. *Technology, literature and culture, Themes in twentieth- and twenty-first-century literature and culture*. Cambridge: Polity.
- Jacobs, Karen. 2001. "The eye's mind: literary modernism and visual culture." In, 203-243. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- Kearney, Richard. 2014. "Introduction." In *The poetics of space*, edited by Penguin, xvii-xxviii. New York: Penguin Books.
- Kermode, Frank. 2008. "Introduction." In *Between the acts*, 1 vol (xlv-203 p.). Oxford ; New York, N.Y. ; Auckland: Oxford University Press.

- Kittang, Atle. 1995. "Fenomenologi og poesi hos Gaston Bachelard." In *Perifraser : Til Per Buvik på 50-årsdagen fra venner og kolleger ved Litteraturvitenskaplig Institutt*, edited by Per Buvik, 71-92. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Kittang, Atle. 1998. "Men kva er biletet?" In *Ord, bilete, tenking : artiklar om fiksjonar*, edited by Atle Kittang, 262-282. Oslo: Gyldendal.
- Kosugi, Sei. 2007. "Representing Nation and Nature; Woolf, Kelly, White." In *Locating Woolf: the politics of space and place*, edited by Anna Snaith and Michael H. Whitworth, 81-99. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Lee, Hermione. 1997. *Virginia Woolf*. London: Vintage.
- López, María J. 2016. "The Gothic, the Abject and the Monstrous: A Revision of National Identity in Virginia Woolf's *Between the Acts*." *English Studies* 97 (5). doi: 10.1080/0013838X.2016.1168633.
- Majumdar, Robin, and Allen McLaurin. 1997. *Virginia Woolf: the critical heritage, The Critical heritage series*. London ; New York: Routledge.
- McWhirter, David. 1993. "The novel, the play, and the book: Between The Acts and the tragicomedy of history." *ELH* 60 (3):787-812.
- Oboza, Alina. 2010. ""This odd mix up" : intersectional spaces in Virginia Woolf's *Between the acts*." mastergradsoppgave, Fakultet for humaniora, samfunnsvitenskap og lærerutdanning, Universitetet i Tromsø.
- Olk, Claudia. 2014. *Virginia Woolf and the Aesthetics of Vision*: De Gruyter Mouton. Elektronisk resurs .
- Phillips, Gyllian. 2017. "" Vociferating through the megaphone": Theatre, Consciousness, and the Voice from the Bushes in Virginia Woolf's *Between the Acts*." *Journal of Modern Literature* 40 (3):35-51.
- Pottier-Casado, Nicolas. 2014. "The haunted gaze : a study of the spectral in Virginia Woolf's work." doktorgradsavhandling, Det humanistiske, fakultet, Universitetet i Oslo.
- Pridmore-Brown, Michele. 1998. "1939-40: Of Virginia Woolf, Gramophones, and Fascism." *Publications of the Modern Language Association of America*:408-421.
- Rosner, V. 2014. "Introduction." In *The Cambridge Companion to the Bloomsbury Group*, edited by V Rosner, 1-16. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ryall, Anka. 2011. *Virginia Woolf: litterære grenseoverganger*. Oslo: Pax Forlag.
- Sage, Lorna. 1999. *The Cambridge guide to women's writing in English*. 1. publ. ed. Cambridge u.a.: Cambridge Univ. Press.
- Scott, Bonnie Kime. 2012. *In the hollow of the wave : Virginia Woolf and modernist uses of nature*. Charlottesville ; London: University of Virginia Press.
- Snaith, Anna Dr, and Michael Whitworth. 2007. *Locating Woolf*: Palgrave Macmillan.
- Southworth, Helen. 2007. "Women and Interruption in *Between the Acts*." In *Locating Woolf : the politics of space and place*, edited by Anna Snaith and Michael H. Whitworth, 46-65. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Tazudeen, Rasheed. 2015. "" Discordant Syllabing": The language of the Living World in Virginia Woolf's *Between the Acts*." *Studies in the Novel* 47 (4):491-513.
- Tromanhauser, Vicki. 2009. "Animal Life and Human Sacrifice in Virginia Woolf's *between the Acts*." *Woolf Studies Annual* 15:67.
- Weber, Matthew. 2017. "Those Dots: Suspension and Interruption in Virginia Woolf's *Three Guineas* and *Between the Acts*." *Journal of Modern Literature* 40 (3):18-34.
- Woolf, Virginia. 2008. *Between the acts, Oxford world's classics*. Oxford ; New York, N.Y. ; Auckland: Oxford University Press.
- Zwerdling, Alex. 1977. ""Between the Acts" and the Coming of War." *Novel: A Forum on Fiction*.

Aaslestad, Petter. 1999. *Narratologi : en innføring i anvendt fortelle teori*. 2. oppl. ed, *LNU's skriftserie*. Oslo: LNU : Cappelen.