

**”I do not altogether know who I am”**

**Androgynitet og kreativitet i Virginia Woolfs *The Waves***

**Camilla Ønvik Pedersen**

Hovedoppgave våren 2000  
Institutt for lingvistik og litteraturvitenskap  
Seksjon for allmenn litteraturvitenskap  
Universitetet i Bergen

# Forord

Jeg vil rette en stor takk til førsteamanuensis Britt Andersen ved institutt for nordistikk og litteraturvitenskap, NTNU Trondheim, for en inspirerende samtale om Virginia Woolf, og for at hun tok seg tid til å svare på spørsmål og gi kommentarer underveis. Hennes arbeid har vært en av inspirasjonskildene for min egen skriveprosess.

Fra studieoppholdet ved State University Of New York (SUNY) at Stony Brook høsten 1998, vil jeg takke professor Louise O. Vasvari ved Department of Comparative Literature fordi hun var en engasjert veileder og lærer, og professor Ann E. Kaplan ved Humanities Institute for et lærerikt seminar.

Jeg vil også takke familien min og Avinash.

En spesiell takk går til veileder professor Atle Kittang.

Bergen, mai 2000

It is fatal to be a man or woman pure and simple;  
one must be woman-manly or man-womanly  
(Virginia Woolf)

## **INNHOLD:**

### **I: PROBLEMFELTET ANDROGYNI**

#### **KAPITTEL 1: INNLEDNING**

1.1 Virginia Woolf: En tilnærming til forfatterskapet.....	2
1.2 En historisk oversikt over androgynitetsmotivet: Fra Platon til David Bowie.....	4
1.3 Fra biografi til metafysikk: Synspunkter på androgynitetsmotivet hos Woolf .....	8
1.4 Oppsummering: Er problemfeltet mindre problemfylt? .....	17

#### **KAPITTEL 2: ANDROGYNITETSMOTIVET I WOOLFS FORFATTERSKAP**

2.1 Innledning .....	18
2.2 Woolfs androgyne forfatter i <i>A Room Of One's Own</i> .....	18
2.3 Noen bemerkninger om <i>Orlando</i> : Fra spøk til kjønnsbevisst kritikk .....	23
2.4 Kjønn og kreativitet i romanene fra <i>The Voyage Out</i> til <i>Between The Acts</i> .....	25

### **II: ANDROGYNITETSMOTIVET I THE WAVES**

#### **KAPITTEL 3: EN INNLEDNING TIL TEKSTEN**

3.1 Presentasjon og sammendrag av romanen .....	31
3.2 Kritikkens syn på <i>The Waves</i> : Noen eksempler .....	32
3.3 Bølgen: Tekstens skapelsesprosess .....	36
3.4 Prologen og barndommen: Teksten tematiserer teksten .....	43

#### **KAPITTEL 4: TEKSTENS POETER OG MUSE(R)**

4.1 '...it is Percival who inspires poetry': Percivals rolle i teksten.....	50
4.2 '... a seven sided flower': Hva skapte Percival?.....	56
4.3 'Am I a poet?': Tekstens (selv)refleksjon over poesi .....	59

## **KAPITTEL 5: FEMININ OG ANDROGYN KREATIVITET I *THE WAVES***

<b>5.1</b> Den upersonlige fortelleren: Feminin kreativitet som metafor?.....	62
<b>5.2</b> 'I do not understand phrases'(Susan): Feminin kreativitet som språkets problem.....	70
<b>5.3</b> Det 'lille' språket: Et feminint, kreativt språk?.....	79

## **KAPITTEL 6: BERNARD SOM TEKSTENS HISTORIEFORTELLER**

<b>6.1</b> Innledning.....	84
<b>6.2</b> Bernards rolle som androgyn kunstner: Historiene eller rytmen?.....	85
<b>6.3</b> 'This is Elvedon': Tekstens og Bernards kreative kilde?.....	95
<b>6.4</b> 'This is my life': Bernards monolog.....	103
<b>6.5</b> '...some sort of renewal': Bernards siste forandring.....	109
<b>6.6</b> 'I have done with phrases': Bernards siste kamp.....	113
<b>6.7</b> Siste kommentarer til Bernards monolog.....	116

## **KAPITTEL 7: OPPSUMMERING OG KONKLUSJON**

<b>7.1</b> Kan den feministiske forfatteren være androgyn?.....	117
<b>7.2</b> Avrundende kommentarer.....	120
<b>Bibliografi</b> .....	121

## **I: PROBLEMFELTET ANDROGYNI**

## KAPITTEL 1: INNLEDNING

### 1.1 Virginia Woolf: En tilnærming til forfatterskapet

Hva er androgynitet og hvilken forbindelse har dette begrepet til Virginia Woolfs roman *The Waves*? I denne innledningen skal jeg forsøke å redegjøre for noen av problemstillingene omkring androgynitetsbegrepet. Det er min tese at romanen *The Waves* reflekterer Woolfs idé om androgynitet. Dette viser hun på tre måter: Gjennom en nøytral eller upersonlig fortellerstemme, i tekstens hovedtematikk omkring kjønn og kreativitet, og hvor romanens helhetlige komposisjon har androgyn kreativitet som ideal. I neste kapittel vil jeg gjøre rede for hva Virginia Woolf legger i begrepet upersonlig i forhold til kjønn og kreativitet i en kort oversikt over forfatterskapet, både essayene og romanene. I kapittel 3 vil jeg presentere *The Waves* og begrunne hvorfor denne romanen formidler forfatterens ambisjon om å skrive som en upersonlig forfatter, samt gi eksempler på hvordan kritikken har tolket *The Waves*. I kapittel 4 vil jeg diskutere problematikken omkring Percival som tekstens poetiske inspirasjonskilde, og i kapittel 5 vil jeg diskutere kritikkens behandling av feminin kreativitet i *The Waves*. Sist, men ikke minst, vil jeg ta for meg Bernards rolle som historieforteller og androgyn kunstner. På hvilken måte belyser Bernard Woolfs androgynitetsideal?

Å gå inn i Woolf-forskninga innebærer at man må forholde seg til Woolfs mange ansikter, slik resepsjonen har sett henne fra hennes død i 1941 og fram til i dag. De mest seiglivete ansiktene har nok vært det gale geniet, feministen og den depressive nevrotikeren. Ettersom rettighetene for å utgi Woolfs forfatterskap opphørte rundt 1992 er romanene, essayene, dagbøkene og andre selvbiografiske tekster blitt utgitt i stadig nye opplag, i ulike billigutgaver og skoleutgaver med fotnoter, innledninger og presentasjon av forfatteren. En litterær kanon er født. I *The Western Canon* (1994) presenterer Harold Bloom et omstridt syn på feministen Virginia Woolf:

To read it [*A Room Of One's Own*] as “cultural criticism” or “political theory” is possible only for those who have dismissed aesthetic concerns altogether, or who have reserved reading for pleasure (difficult pleasure) for another time and place, where the wars between women and men, and between competing social classes, races, and religions, have ceased... To be solemn about Woolf, to analyze her as a political theorist and cultural critic, is to be not at all Woolfian (Bloom 1994: 438).

Bloom synes å insistere på at Woolfs estetiske idealer (leseleden ifølge Bloom) ikke kan forenes med en feministisk, politisert lese måte.<sup>1</sup> Meningene er delte, og selv feminismen ser ut til å ha situert seg i ulike ”leire” omkring Woolfs forfatterskap. Den økende interessen for Woolfs biografi kan også forklares med at hvert ord forfatteren skrev, nå er utgitt. Er man interessert i forfatterens liv, kan det bokstavelig talt leses som en åpen bok. Selv Woolfs androgynitetsideal har blitt lest inn i denne konteksten. Det er derfor viktig å undersøke hva disse problemstillingene består i.

Som essayist og kritiker (hun anmeldte bøker fra hun var 22 år fram til hun døde 59 år gammel), deltok Virginia Woolf selv i den litterære debatten. I perioder skrev hun anmeldelser for 20-30 forskjellige tidsskrifter. Hun var fast anmelder for *The Times Literary Supplement* i over 30 år, og skrev blant annet for det feministiske tidsskriftet *Women's Leader*, og for T.S.Eliots blad *The Criterion*. I hennes egne essaysamlinger *The Common Reader* (1925-1932), som økte hennes ry som kritiker, omtaler hun forfatterskap (Jane Austen, George Eliot), og samtidige mannlige forfattere som D. H. Lawrence, Marcel Proust og de russiske forfatterne Tolstoj og Dostojevskji. Hun nevner Joyce så tidlig som i 1919, hvor hun sier: ”Mr. Joyce is spiritual” (som er ment som et kompliment). Woolf etablerte en reflekterende holdning til den litterære tradisjonen gjennom sitt forfatterskap. Det er min intensjon å være i dialog med Woolf-forskninga, særlig den feministiske kritikken. Gjennom å etablere en skeptisk, men også reflekterende holdning til kritikken, tror jeg vi kan se Woolf som den moderne forfatteren hun var.

---

<sup>1</sup> I *Verdens Litteraturhistorie* (Hans Hertel red.), blir Woolfs forfatterskap sterkt nedvurdert i forhold til en annen kvinnelig forfatter, Jean Rhys (1890-1970). Irene Iversen kommenterer: ”En kan spørre om det kanskje ikke er plass til mer enn én kvinnelig forfatter i samme periode” (Iversen 1996:16). Mitt inntrykk er at dette spørsmålet kanskje vil angå kvinnelige forfattere så lenge de blir definert som ”outsidere og feminister” som står utenfor den ”store” litteraturen. Se Hertel (red.) vol. 6: 144-148.

Innledningsvis vil jeg forsøke å definere begrepet androgyn mer konkret, ved å vise til androgynitetsmotivets betydning i den litterære tradisjonen, i mytologien, i religionshistorien, og i Woolf-forskninga.

## 1.2 Androgynitetsmotivets historie: Fra Platon til David Bowie

Begrepet 'androgyn' er en sammensetning av de greske ordene for mann, *andro*, og kvinne, *gyne*. I dag forbinder vi androgynitet først og fremst med populærkulturen. Et eksempel er skuespilleren Greta Garbo, som ofte poserte i bukser tidlig på 1900-tallet. Et annet eksempel er popartisten David Bowie, som på 1970-tallet opptrådte i kvinneklær og kostymer og kalte seg Ziggy Stardust. Ziggy Stardust og Greta Garbo er eksempler på at den androgyne kunsteren slik vi ser han eller henne i dag, ofte forbindes med en livsstil og klesstil som blander både feminine og maskuline elementer. Myten eller idealet om foreningen av det mannlige og det kvinnelige, er kjent fra ulike kulturer, religioner og livssyn.<sup>2</sup>

Androgyn blir ofte brukt synonymt med hermafroditt, som stammer fra Ovids *Forvandlinger* (*Metamorphoses*, 8 e.Kr.). Hermaphroditus smeltet sammen med vannymfen Salmaki, i én kropp. Hermaphroditus er bildet på den androgyne guden som inkarnerer den harmoniske sammensetningen mellom det mannlige og det kvinnelige.<sup>3</sup> Denne forestillingen om 'to i en' er også grunnlaget for hele vår opprinnelse, ifølge Skapelsesberetningen: "...When God created the first man he created him androgynous; thus Adam gave birth to Eve" (Eliade 1993: 277). I indo-europeisk mytologi forteller shivanismen om hvordan Shiva smeltet sammen med tiggeren Parvati i én kropp.

I taoismen er denne sammensetningen et symbol for naturkreftene: "the Yin (the female, passive) and the Yang (male, active) principles that signify the duality of nature" (Seigneuret 1988: 51-52). Disse forestillingene peker mot en forståelse av begrepet som omfatter mennesket og naturen, kulturen og samfunnet:

---

<sup>2</sup> Se f.eks. Joseph Campbell: *The Hero With A Thousand Faces* (1949).

<sup>3</sup> I senere tid henspiller hermafroditt på den fysiske klassifiseringen av tvekjønnete personer innenfor seksualpsykologien. Forståelsen av hermafroditter eller tvekjønnete personer er et kompleks studie som jeg



In this sense, androgyny means the experience of wholeness or perfection symbolized by the fusion of male and female or masculine and feminine traits and attitude within the individual and within the culture or society. More broadly, then, androgyny is defined as the ONE that contains and balances the TWO – the male and female or the masculine and feminine opposites (Seigneuret 1988: 49).

Androgyni har også blitt oppfattet som et arketyrisk begrep. Arketyperne stammer fra Jungs teori om det kollektivt ubevisste:

I Jungs teori viser begrepet til en fellesmenneskelig arv av ubevisste symboler, forestillinger, myter osv. Slike symboler og myter, som Jung mener kan gjenfinnes i drømmer, mytologi, folkeeventyr o.l., kalles arketyper. Jung finner at litteraturen kan uttrykke slike arketyper, som reflekterer det kollektivt ubevisste (Lothe (red.)1997: 117).

Jung mente at det kvinnelige elementet *eros*, hos mannen ('anima'), og det mannlige elementet *logos* hos kvinnen ('animus'), var eksempler på arketyper. Det kollektive ubevisste har også en sammenheng med Jungs psykologi og drømmeteorien, hvor han la vekt på begrepet om selv'et. Selv'et står i følge Jung for en enhet mellom det bevisste og ubevisste, som mennesket må forene for å oppnå en sammensatt bevissthet.<sup>4</sup> Jungs psykologi er et for vidt emne for dette studiet av androgynitetsmotivet, selv om hans idéer om menneskesinnet har hatt innflytelse på diskusjonen av androgynitetsmotivet innenfor litteraturhistorisk sammenheng.

Platons *Symposium (Drikkegildet i Athen, 416 f.Kr.)* er en av de tidligste tekstene innenfor vestlig filosofi som diskuterer androgynitetsbegrepet. I denne dialogen, som handler om kjærlighet, gir Aristofanes en forklaring på hvorfor mennesket har to kjønn:

Firstly, there used to be three human genders, not just two - male and female - as there are nowadays. There was also a third, which was the combination of both the other two... In those days, there was a distinct type of androgynous person, not just

---

ikke kan diskutere inngående her. For en definisjon av hermafroditter se f.eks. Robert Stoller: *Sex And Gender: The Development Of Masculinity and Femininity* (1968).

<sup>4</sup> Om arketyperne og androgynitetsbegrepet se f.eks. June Singer: *Androgyny: The Opposites Within* (1976).

the word, though like the word the gender too combined male and female... (Platon 1994:189d-190a).

Grunnen til at mennesket alltid vil strebe etter å oppnå enhet med et annet menneske, er ifølge Aristofanes på grunn av en krangel med Zevs, hvor mennesket ble splittet i to. Som følge av dette, vil mennesket søke seg tilbake til sin opprinnelige tilstand hvor det var forent med sin andre halvdel.

Carolyn Heilbruns filosofiske diskusjon i *Towards Androgyny: Aspects Of Male And Female In Literature* (1973), behandler motivet i litteraturhistorisk sammenheng. Hennes essay, som også har en forbindelse til Virginia Woolf, viser til androgynitet som et åndelig ideal:

Androgyny suggests a spirit of reconciliation between the sexes; it suggests, further, a full range of experience open to individuals who may, as women, be aggressive, as men, tender; it suggests a spectrum upon which human beings choose their places without regard to propriety or custom (Heilbrun 1973: x-xi).

Heilbrun mener at sammensetningen mellom de feminine og de maskuline kreftene har blitt reflektert i litteraturhistorien fra *Odysean* til Virginia Woolf. Ifølge Heilbrun presenterer *Illiaden* "the male impulse which sees force as its appropriate expression," mens *Odysean* på den andre siden "suggests the search of man, wearied with his war, sailing for home and for the female principles which resides there" (Heilbrun 1973: 5). Heilbrun viser til Shakespeares kjønstravesti i *As You Like It* (1623), hvor en gutt spiller en jente som kler seg ut som gutt. Heilbrun mener at denne klessymbolikken reflekterer androgynitet.<sup>5</sup> Et annet eksempel fra engelsk 1800-talls litteratur ifølge Heilbrun er romanen *Wuthering Heights* (1847) av Emily Brontë: "Catherine and Heathcliff, whose love represents the ultimate, apparently undefined, androgynous ideal, betray that love, or are betrayed by the world into deserting it" (Heilbrun 1973: 80).

---

<sup>5</sup> Se også Brita Strand Rangnes: "Man Enough For A Woman": *Androgyny And Cross-dressing in Dekker and Middletton's The Roaring Girl*, (hovedoppgave, Universitetet i Bergen 1993).

Som en innledende diskusjon til androgynitetsmotivet hos Woolf, vil jeg se på hvordan feministisk teori har diskutert kjønn og kreativitet. Psykologien har tradisjonelt vært det forskningsfeltet som har bidratt til debatten omkring androgyni og biseksualitet. Freud mente at mennesket ikke er et entydig kvinnelig eller mannlig seksuelt vesen, her fra *Ubehaget i kulturen*:

Mennesket er et animalsk vesen med utvetydige biseksuelle anlegg. Individet kan oppfattes som en sammensmeltning av to symmetriske halvdelar, hvorav – etter mange forskeres mening – den ene er rent maskulin, den andre rent feminin...(…) Mye i det biseksuelle er ennå ikke utforsket (Sitert i Andersen 1996: 358).

Å være biseksuell betyr at individet har både mannlige og kvinnelige egenskaper. Diskusjonen omkring identitet og kjønn innenfor feministisk teori er imidlertid for omfattende til å utdype her. Jeg vil kort skissere et par punkter i kritikken mot Freud, og gi et eksempel på hvordan feministisk teori har satt biseksualitet i sammenheng med feminin kreativitet.

Kritikken mot Freud har gått ut på at han setter farsidentifikasjonen (”Ødipuskomplekset”) som det konstituerende forholdet i subjektdannelsen til barnet. Feministisk teori ønsker å finne alternativer til den biologiske opposisjonen mellom mann/kvinne, hvor den kvinnelige seksualiteten blir redusert til en ’penis-misunnelse’ som unge jenter utvikler i forholdet til farsrollen. Man har i denne forbindelse sett for seg et kjønnsbegrep som kjennetegnes ved en heterogenitet. Ifølge kritikken er dette et mindre dogmatisk blikk på kjønn og identitet, som har særlig betydning for feminin kreativitet.

Hélène Cixous hevder at biseksualitet må knyttes opp mot feminin skiving, *écriture féminine*, som et begjærets kroppsspråk. I ”Le Rire de la Meduse” fra 1975,<sup>6</sup> ser hun for seg to måter å være biseksuell. Den klassiske oppfatninga av biseksuell er ifølge Cixous egentlig en maskulin form for biseksualitet.

---

<sup>6</sup> Jeg refererer til den norske oversettelsen ”Medusas latter” i Kittang, Atle, et.al. (red.): *Moderne Litteraturteori* (1991).

For som hun sier: "...en "helhetlig" (biseksuell) person, (men skapt av to halvdel) vil skjule forskjellen, fordi den oppleves som en operasjon der noe tapes, som et tegn på en fryktelig mulighet for at noe skjæres av" (Cixous 1991: 298). Den andre og alternative måten å tenke biseksualitet på, er Cixous' biseksualitet, som betyr å "peile inn noe i seg selv, et nærvær...av de to kjønnene; hverken forskjellen eller et av kjønnene utelukkes" (298). Cixous understreker at denne definisjonen av biseksualitet er et kroppsspråk, hvor begjæret mangfoldiggjøres "på alle deler av min kropp og den andre kroppen" (298). I Cixous' biseksualitet er jeg'et kroppen, et heterogent kroppsspråk som er et alternativ til en naturgitt identitet hvor Farens lov konstituerer jeg'et. Denne problematikken reiser et nytt spørsmål, for hvordan kan androgyni eller biseksualitet uttrykke både kroppens og sinnets språk? Nettopp det at Cixous selv havner i en noe biologisk tenkning i forhold til biseksualitet og feminin kreativitet, peker kanskje på vanskeligheten med å definere et alternativ som kan uttrykke nærværet av to kjønn både psykologisk og åndelig.

Jeg skal nå undersøke hvordan begrepet har blitt behandlet i Woolf-forskninga. I hvilket perspektiv har den feministiske kritikken sett på begrepet i forhold til Woolf? Carolyn Heilbruns filosofiske bidrag er allerede nevnt, og Nancy Topping Bazins *Virginia Woolf and The Androgynous Vision* (1973), kan sies å være en psykologisk analyse av forfatterskapet. Elaine Showalters behandling av Woolfs androgynitetsbegrep i *A Literature Of Their Own* (1977), har nok hatt størst innflytelse. Jeg har valgt å avrunde dette innledningskapitlet med en kort presentasjon av hvordan feministisk kritikk har diskutert Showalters syn på androgynitet hos Woolf. Denne diskusjonen vil føre fram til Woolfs syn på androgynitetsmotivet, i essayistikken og romanene.

### **1.3 Fra biografi til metafysikk: Synspunkter på androgynitetsmotivet hos Woolf**

Nancy Topping Bazins essay om Virginia Woolfs androgyne ideal, er på mange måter inspirert av interessen for Woolfs biografi. Bazin framhever at Woolfs kunstneriske intensjon var å formidle sin oppfatning av virkeligheten, hvor androgynitet var idealet for denne virkelighetsoppfatninga. Tittelen på Bazins essay illustrerer hvordan hun synes å

være påvirket av teorien om det gale geniet. Ordet "visjon" peker på et syn, fantasi eller drømmebilde, som for Bazin reflekterer et uopnåelig ideal. Woolf klarte ikke å oppnå androgynitetsidealet fordi hun ikke kunne sammenfatte de to sidene i bevisstheten som førte til galskapen hennes. Ifølge Bazin hadde disse forholdene sin årsak i Woolfs foreldre, Leslie og Julia Stephen, som stod for de to tilnæringsmåtene til virkeligheten som preget Woolfs bevissthet som forfatter: "...she related her periods of mania to her mother and her periods of depression primarily, although not exclusively, to her father" (Bazin 1973: 6). Nøkkelromanen i Woolfs forfatterskap er ifølge Bazin *To The Lighthouse* (TTL, 1927): "The central characters in *To The Lighthouse* – Mrs. Ramsay, Mr. Ramsay, and Lily Briscoe – were inspired by her mother, her father, and herself" (Bazin 1973: 8).

Allerede her støter en på den sentrale dikotomien som Bazin vektlegger. Den etablerer på den ene siden Virginia Woolfs virkelighetsoppfatning, på den andre siden som den skaper ubalansen i psyken hennes som førte til galskapen. Ifølge Bazin var Woolfs idé om den androgyne forfatteren, å forene disse to virkelighetsoppfatningene harmonisk. På dette forholdet mellom det feminine og maskuline i Woolfs bevissthet, anvender Bazin Jungs teori om selv'et:

Thus, her interest in what it means to be a male or a female was related to her quest for the self or the point of balance that would stabilize her personality and give her the sense of wholeness and unconsciousness which characterizes the androgynous writer (Bazin 1973: 3-4).

Ifølge Bazin var årsaken til Woolfs galskap at hun ikke klarte å harmonisere det ubevisste og bevisste til et harmonisk selv, den androgyne forfatteren. Denne pessimismen som derfor preget Woolf mot slutten av livet, avspeilet seg i forfatterskapet hevder Bazin. For eksempel påstår hun følgende om *The Waves*: "...the overall vision of human existence in *The Waves* is that of Mr., not Mrs. Ramsay. (Bazin 1973: 164-65). Bazins konklusjon er at selvdestruktiviteten aldri ble opphevet gjennom det androgyne idealet:

Seen in terms of what we know of her from her novels, her suicide represents both an act of despair and an act of faith - despair that the androgynous whole would ever be established on earth but faith in the existence (in the timeless realm of death) of its mystical equivalent - oneness (Bazin 1973: 222).

Hvis jeg skulle rette en kritikk mot Bazin, så må det være at hun setter litt for snevre rammer for sin forståelse av Woolfs androgynitetsbegrep. Dette kommer klart fram ved at Woolfs egen androgyne fantasi, *Orlando*, ikke passer inn i forholdet mellom det maniske og det depressive og er derfor ikke behandlet hos Bazin. Denne problematikken rammer også Bazins henvisning til Jungs idé om selv'et. Å anvende Jung som et teoretisk grunnlag for det psykologiske forholdet mellom Virginia Woolf og hennes foreldre, begrenser den fellesmenneskelige dialektikken som det bevisste og det ubevisste kunne henspille på.

Carolyn Heilbrun, som jeg var inne på tidligere, diskuterer androgynitetsmotivet i Woolfs forfatterskap som et kunstnerisk ideal. Dette idealet mener hun å finne i den androgyne livsstilen i Bloomsbury-gruppen:

Two things: first, it produced more works of importance than did any similar group of friends, and second, it was androgynous. For the first time a group existed in which masculinity and femininity were marvelously mixed in its members (Heilbrun 1973:118).

Det virker derfor noe merkelig at Heilbrun framhever *To The Lighthouse* som Woolfs beste androgyne roman. Det kjønnsrollemønsteret som Heilbrun mener at Bloomsbury-gruppens sammensetning opphever, bekreftes på mange måter i *To The Lighthouse* gjennom Mr. og Mrs. Ramsay, slik Bazin påpekte. Heilbruns utgangspunkt er en kritisk holdning til tidligere tolkninger av Mrs. Ramsay som romanens androgyne person, slik Herbert Marder tolker henne:

In *To The Lighthouse*, the wholeness, the completeness, of Mrs. Ramsay stands in sharp contrast to the one-sidedness of the other characters. Mrs. Ramsay as wife, mother, hostess, is the androgynous artist in life, creating with the whole of her being. (Marder 1968: 128).

Heilbrun mener at Mrs. Ramsay ikke kan reflektere det androgyne idealet. For som hun sier: "If in the first section, "The Window", the female impulse, attractive and enslaving, is presented, it is in the last section that the male impulse dominates, before the androgynous vision which ends the book" (Heilbrun 1973: 162). Hun mener at dette synet vises gjennom sønnen James' tilnærming til faren i siste del:

So it was like that, James thought, the Lighthouse one had seen across the bay all these years; it was a stark tower on a bare rock. It satisfied him. It confirmed some *obscure feeling* of his about his own character (Woolf 1994: 147, min utheving).

James' obskure følelse illustrerer Heilbruns idè om at morens oppfatning av fyrtårnet som "silvery, mystery-looking tower with a yellow eye" (TTL:135), forenes med farens "stark tower". Fyrtårnet er dermed romanens androgyne symbol.

Mens Heilbrun framhever Woolf som en androgyn forfatter i Bloomsbury-gruppen, distanserer hun samtidig Woolf fra feminismens synspunkter.<sup>7</sup> Dette gjør hun ved å beskrive *Jacob's Room* (1922) som en roman hvor Woolf anerkjenner mannlig 'virilitet': "She understood the beauty of young men" (Heilbrun 1973: 153). Ifølge Heilbrun ble ikke dette synspunktet påvirket av "her distaste for male oppression" (153). *Jacob's Room* er en roman om Woolfs forståelse for unge menns seksualitet mener Heilbrun. I denne påstanden uttrykker hun at Woolf ikke synes å tillegge sine synspunkter omkring kjønn noen politisk dybde. Avslutningsvis sier hun: "Once the old marriage game, the old sexual game of hunter and hunted has ceased to be played, who knows what possibilities the novel may discover?" (Heilbrun 1973: 171). Mitt spørsmål til Heilbrun blir: Hvis Woolfs forfatterskap anerkjente mannens 'virile' seksualitet, hvem vet hvilke muligheter en anerkjennelse av kvinnelig seksualitet, forfatterskapet kunne belyse?

Elaine Showalter understreker at å anerkjenne egne erfaringer er en forutsetning for at kvinnelige forfattere kan ha *A Literature Of Their Own* (1977). Der hvor Bazin mente at androgyni var et kunstnerisk ideal hos Woolf, er det Showalters oppfatning at *A Room Of*

---

<sup>7</sup> Jf. Moi 1985: 14.

*One's Own* er uttrykk for Woolfs retoriske og unnvikende estetikk ("female aesthetics"). Hun mener at *A Room Of One's Own* er en metafor for regresjon. Showalters krav til Woolf er at hun må imøtegå det feministiske kravet om at litteraturen skal reflektere et autentisk, feminint erfaringsfelt. Den eneste måten Showalter derfor kan forholde seg til forfatterskapet på, er å distansere seg fra forfatterens skrivemåte. Slik leser Showalter det retoriske grepet i *A Room Of One's Own*:

The techniques of *Room* are like those of Woolf's fiction, particularly *Orlando*, which she was writing at the same time: repetition, exaggeration, parody, whimsy and multiple viewpoints... The entire book is teasing, sly, elusive in this way; Woolf plays with her audience, refusing to be entirely serious, denying any earnest or subversive intention (Showalter 1977: 282-283).

Showalter maner fram en negativ assosiasjon til Woolfs retorikk, og hun påstår at androgyni for Woolf er det samme som å ta avstand til feministiske problemstillinger:

Even in the moment of expressing feminist conflicts, Woolf wanted to transcend it. Her wish for experience was really a wish to forget experience. In the 1920s, as her fiction moved away from realism, her criticism and her theoretical prose moved away from troubled feminism toward a concept of serene androgyny (Showalter 1977: 282).

Woolfs rom er ifølge Showalter det kjønnsløse rom som ikke har noen meningsladet verdi. Fra denne regressive posisjonen postulerer Woolf sin idé om den androgyne kunstneren. Dette kunne hun gjøre mener Showalter fordi den androgyne bevisstheten er uten den kjønnsbevisstheten som karakteriserer en feministisk forfatter. Hun belyser det best selv når hun sier: "A woman's writing is always feminine; it cannot help being feminine; at its best it is most feminine; the only difficulties lies in defining what is feminine" (281).<sup>8</sup> Men så hevder Showalter at androgyni, slik Bloomsbury-gruppen reflekterte dette idealet, var kjennetegnet ved selvmord blant kvinnelige forfattere<sup>9</sup>:

---

<sup>8</sup> Senere skulle Showalter konkretisere hvordan hun så for seg kvinnelitteratur og litteraturkritikk i sin kanskje viktigste definisjon, begrepet "gynokritikk" (kvinnelitteraturforskning), i essayet "Feminist Criticism in the Wilderness" (1981). Se Showalter (red.): *The New Feminist Criticism* (1985).

<sup>9</sup> Se også Andersen 1996: 61.



When we think about joy, the generosity, and the absence of jealousy and domination attributed to Bloomsbury, we should also remember the victims of this emotional utopia: Mark Gertler, Dora Carrington, Virginia Woolf. They are all failures of androgyny; their suicides are one of Bloomsbury's representative art forms (Showalter 1977: 264-65).

Vil det si at androgyni og selvmord for Virginia Woolf er uløselig knyttet til hverandre? Kanskje ønsker Showalter å vise at selvmordet er den endelige regresjonen for kvinnelige viktorianske forfattere som Virginia Woolf. Dette er prisen de må betale når de ikke klarer å formidle sine kvinnelige, autentiske erfaringer. Showalters bidrag markerer det feministiske og politiske tyngdepunktet i sekundærlitteraturen fra slutten av 1960-tallet og fram mot midten av 1980-tallet, altså en relativ lang periode i Woolf-forskninga. Jeg vil nå ta for meg et par eksempler som kritiserer Showalters posisjon innenfor kvinnelitteraturforskninga.

I Toril Moi innledning i *Sexual/Textual Politics* (1985), er Woolfs forfatterskap brukt som en introduksjon til feministisk litteraturteori. Ifølge Moi avspeiler Showalters kritikk en borgerlig humanisme, hvor det autonome subjektet er et maskulint individ. Ifølge Moi stammer dette humanistiske idésynet blant annet fra George Lukács og hans begreper om typer, som skal uttrykke en allmennmenneskelig syntese av menneske og kultur. Moi ønsker å framheve Woolf som prototypen på "the feminist writer of genius", som alle feminister står i gjeld til. Hun viser til at Woolf, gjennom den retoriske skrivemåten som Showalter tok avstand fra i *A Room Of One's Own*, dekonstruerer språket gjennom de mange skiftende synsvinklene. Dette var et bevis for at forfatteren leker og ironiserer over det gitte språket. Ifølge Moi er denne dekonstruksjonistiske praksisen en litterær praksis som opphever kjønnsforskjellene, fordi kjønnsforskjellene kun må oppfattes som metafysiske kategorier. I denne forbindelse skisserer hun Kristevas tre-deling av feminismens faser fra 1920-årene til 1980-årene (hvor distinksjonene går mellom en liberal feminisme (før 1930), radikal feminisme (Showalter), til en tredje dekonstruksjonistisk fase (Kristeva)), som angir en politisk forståelsesmodell av sosiale omveltninger. Dekonstruksjonistisk praksis er derfor revolusjonær, mener Moi, på linje med Kristevas begrep om revolusjon i det poetiske språket. Det er gjennom en

dekonstruksjonistisk praksis at Lily Briscoe i *To The Lighthouse* kan oppheve kjønnsforskjellene ifølge Moi:

It is in this context we must situate Woolf's crucial concept of androgyny. This is not, as Showalter argues, a flight from fixed gender identities, but a recognition of their falsifying metaphysical nature. Far from fleeing such gender identities, Woolf rejects them because she has seen them for what they are (Moi 1985: 13).

I dette ligger også kjernen bak Mois syn på kjønnsforskjellene: Kjønn er ikke essens, kun uttrykk for metafysiske kategorier. Mois problem, slik jeg ser det, oppstår når hun trekker en analogi mellom Kristevas teori om revolusjonær skrivning, til kvinners posisjon som revolusjonære. Innledningsvis avviser hun nemlig at en politisk orientert lese måte kan rettferdiggjøre Woolfs "pionèring modes of textual production" (Moi 1985: 11). Mitt spørsmål til Moi blir derfor: Kan en litterær praksis av Woolf som feministisk forfatter, ekskludere den teoretiske implikasjonen som ligger til grunn for en kjønnspolitisk praksis? Med andre ord: Kan en litterær og en kjønnspolitisk praksis være én og samme praksis?

I sitt Kristeva-inspirerte essay *Virginia Woolf and the Problem Of The Subject* (1987), ønsker Makiko Minow-Pinkney å åpne opp for et heterogent syn på kjønn og kreativitet, hvor det maskuline og feminine er i dialektikk. Dette ser Minow-Pinkney i lys av Kristevas *chora*-begrep. Begrepet *chora* betyr livmor og er lånt fra Platons sendialog *Timaios*. Subjektet i Kristevas *chora* er ifølge Minow-Pinkney, i en prosess mellom å etablere mening gjennom språket (som en maskulin, symbolsk orden) og å forskyve mening (som en feminin, semiotisk orden):

We can imagine the semiotic *chora* 'in the cry, the sounds, the gesture of the baby'. In adult discourse, 'the semiotic functions as rhythm, prosody, word game, the non-sense of sense, laughter. Thus the semiotic is distinguished from signification, which is a realm of positions (Minow-Pinkney 1987: 18).

Det å bruke Kristevas *chora*-begrep slik Minow-Pinkney gjør, og som jeg skal konkretisere nærmere i analysen av *The Waves*, er imidlertid ikke helt uproblematisk. Kristeva har en tvetydig posisjon i feministisk teori. Essayet "Women's Time" (1986),

som Moi refererte til, peker på en viktig utvikling i kvinners bevissthet om feministiske spørsmål, men hun er kritisk til kvinnelige forfattere. Selv hennes grundige analyse av den franske forfatteren Marguerite Duras (1914-1996) er tvetydig. Irene Iversen sier at Kristeva analyserer Duras som ”en forfatter som i så stor grad trekkes mot det førspråklige, moderlige feltet at hun ender i ”klossethetens estetikk” ” (Iversen 1996: 17). Dette forholdet til kvinnelige forfattere kan kanskje forklares nærmere ved å klargjøre Kristevas begrep om *la jouissance* og biseksualitet i forhold til subjekt og skrift.

I to tidlige intervju med et feministisk tidsskrift uttaler Kristeva seg temmelig radikalt om synet på kjønnsforskjellene. Hun sier innledningvis i det første intervjuet: ”The belief that ”one is a woman” is almost as absurd and obscurantist as the belief that ”one is a man” (Kristeva 1980: 137).<sup>10</sup> Med dette mener Kristeva at språket ikke kan uttrykke en essens omkring det å være mann eller kvinne. Så understreker hun at det er en type litterær praksis som kan oppløse identitetstenkning, til og med kjønnsidentitet:

I pay close attention to the particular aspect of the work of the avant-garde which dissolve identity, even sexual identities and in my theoretical formulations I try to go against metaphysical theories that censure what I just labeled “woman” – this is what, I think, makes my research that of a woman (Kristeva 1980: 137-138).

Tidlig på 1970-tallet, før hun definerte kvinnebevegelsens tre stadier, advarte altså Kristeva feminister om å diskutere begrepet identitet, fordi identitet ikke kan definere kvinnen. Hun går videre i denne diskusjonen i det andre intervjuet hvor hun mer konkret diskuterer denne litterære praksisen. Hun sier at den gjeldende, språklige diskursen er kjennetegnet ved en fallisk posisjon hos det talende subjektet. Det finnes imidlertid en litterær praksis som kan overskride denne falliske posisjonen – hvor det talende subjektet kjennetegnes ved en biseksualitet:

---

<sup>10</sup> Intervjuet ”Women can never be defined” (”La femme, ce n’est jamais ça”) ble første gang trykt i det feministiske tidsskriftet *Le torchon brûle* (1971-1973). Det ble senere trykt i det avantgardistiske magasinet *Tel Quel* i 1974. Intervjuet ”Oscillation between du ’pouvoir’ au ’refus’ (”Oscillation between power and denial”) ble også trykt i *Tel Quel* sommer 1974. Jeg refererer til antologien *New French Feminisms*: (Marks & Couvitron red.): Massachussets 1980, hvor begge disse intervjuene er oversatt til engelsk.

The word "traverse" implies that the subject experiences sexual difference, not as a fixed opposition, ("man"/"woman") but as a process of differentiation... Only the truly great "literary" achievements bear witness to a traversal, and therefore, to sexual differentiation. In this way, the subject of the writing speaks a *truth* proper to any speaking subject, a truth that the needs of production and reproduction censure. All speaking subjects have within themselves a certain bisexuality which is precisely the possibility to explore all the sources of signification, that which posits a meaning as well as that which multiplies, pulverizes, and finally revives it (Kristeva 1980: 165).

Kristeva er her inne på et vesentlig forhold mellom biseksualitet og språk. Hun sier at det er en litterær praksis som kan overskride det rigide synet på opposjonen mann/kvinne. Innledningsvis sier hun at de franske avant-garde forfatterne som Mallarmé, Lautréamont og Artaud har evnen til å dissekere språket, "introducing ruptures, blank spaces and holes into language" (165). Disse bruddene i språket står for det Kristeva kaller nytelse: "This signification, "infinitezied" by the rhythm in a text, this precisely is (sexual) pleasure (*la jouissance*)" (165). Men på spørsmålet om kvinner kan oppnå en revolusjonær posisjon i språket, svarer hun at kvinnen bare kan oppnå en posisjon i form av en negativitet. Denne negativiteten plasserer kvinnen utenfor språket, fordi språket kan ikke definere kvinnen. Inn i denne konteksten er det Kristeva ser Virginia Woolf:

In women's writing, language seems to be seen from a foreign land; is it seen from a view of an asymbolic, spastic body? Virginia Woolf describes suspended states, subtle sensations, and, above all, colors – green, blue –, but she does not dissect language as Joyce does. Estranged from language, women are visionaries, dancers who suffer as they speak (Kristeva 1980: 166).

På samme tid som Kristeva hevder at avant-garde litteraturen kan overskride kjønnsforskjellene og bringe nytelse inn i språket, avviser hun altså at kvinnelige forfattere som Virginia Woolf kan overskride denne bipolariteten. Kristeva, som opprinnelig er fra Bulgaria, var selv en "outsider" i Paris på slutten av 1960-tallet, som søkte (og fikk) innpass i den eksklusive Tel Quel-gruppen. Hennes kritikk må kanskje sees inn i denne konteksten, hvor hun velger å underminere kvinnelige forfattere for å hevde sin egen plass blant en intellektuell elite?

#### 1.4 Oppsummering: Er problemfeltet mindre problemfylt?

I denne innledningen har jeg forsøkt å belyse endel av de problemstillingene som angår androgynitetsmotivets betydning i myte, religion, litteraturhistorie og feministisk teori. I litteraturhistorisk sammenheng har androgynitetsmotivet bare blitt omtalt i spredte perioder, slik at en ikke kan peke på en betydelig tradisjon på området. De ulike perspektivene på kjønn og kreativitet i feministisk teori og i Woolf-kritikken har vist til tolkningsproblemer omkring androgynitetsbegrepet. Bazin anerkjenner at kjønnsforskjeller må eksistere side om side, mens Heilbruns ideal er at sammensetningen mellom disse to verdisyne kan oppnåes i framtiden. Showalters syn er å demystifisere myten om Virginia Woolf. Men myten om Virginia Woolf ble kanskje skapt av Showalter selv? For Mois del rettes oppmerksomheten mot ideologien som skapte *Showalters* Virginia Woolf. Kristeva var inne på en vesentlig problematikk i forhold til androgyni og biseksualitet. Hun sier at det er gjennom en kreativ prosess at subjektet kan oppheve kjønnsidentitet og at denne prosessen dermed er kjennetegnet ved en biseksualitet.

Disse synspunktene viser til at Woolf var opptatt av kjønn og kreativitet, og at dette forholdet reflekterte hennes syn på androgynitet. Samtidig er dette idealet problematisk, noe kritikken har påpekt. Det er derfor viktig å klargjøre Woolfs egne tanker omkring disse problemstillingene og hvordan dette kommer til uttrykk i forfatterskapet.

## KAPITTEL 2: ANDROGYNITETSMOTIVET I WOOLFS FORFATTERSKAP

### 2.1 Innledning

*A Room Of One's Own* kan leses som Woolfs forsøk på å fortelle (eller gjenfortelle) den litteraturhistorien som kvinnelige forfattere er avhengig av, for å kunne bli androgyne forfattere som Shakespeare. Som hun sier i "Women and fiction"<sup>11</sup>: "The extraordinary woman depends upon the ordinary woman" (Woolf 1979: 44). Avslutningsvis i dette kapitlet vil jeg skissere hvordan Woolf anvendte disse tankene omkring kjønn og kreativitet i sitt forfatterskap fra *The Voyage Out* til *Between The Acts*, med særlig vekt på *Orlando*. Denne korte oversikten vil bringe en nærmere presentasjonen av motivet i *The Waves* i kapittel 3: Hvordan kan den moderne romanen formidle en androgyn holdning til litteraturen? Det er i dette krysningspunktet, hvor kjønn og kreativitet oppleves som flytende og grensesprengende, at jeg ser androgynitetsmotivet i *The Waves*.

### 2.2 Woolfs androgyne forfatter i *A Room Of One's Own*

"The truth is a great mind must be androgynous" (Coleridge).

Woolfs refleksjoner over kjønn og kreativitet i *A Room Of One's Own* er preget av en retorisk og leken skrivemåte. Showalter har rett på visse punkter: Leker Woolf med leseren, eller forsøker hun å si noe essensielt gjennom å skjule seg bak en retorisk språkmaske? Nå gir heller ikke jeg-fortelleren så mange svar i *A Room Of One's Own*.

---

<sup>11</sup> "Women and fiction" var tittelen på to foredrag som Woolf holdt ved universitetet i Cambridge i oktober 1928, og som senere ble bearbeidet til essayet *A Room Of One's Own*. Jeg refererer til essaysamlinga *Women and Writing*: London 1979.

Selv når hun insisterer på at noe ikke er sant, så gjør hun det gjennom en påstand som virker tvetydig:

At any rate, when a subject is highly controversial – and any question about sex is that – one cannot hope to tell the truth. One can only show how one came to hold whatever opinion one does hold... Fiction here is likely to contain more truth than fact (Woolf 1945: 6).

Ved å framstille sine synspunkter på denne måten, står jeg-fortelleren, og forfatteren av *A Room Of One's Own*, i fare for å bli misforstått, samtidig som fortelleren kan spille på leserens forventinger og konvensjoner. Temaet for essayet er "women and fiction". Ordet "fiction" henspiller på tre forskjellige innfallsvinkler til tematikken: Litteratur som er skrevet om kvinnen i historiebøkene, kvinnen slik hun framstår i litteraturhistorien og den litteraturen kvinner har skrevet. Jeg-fortellerens funksjon er å fortelle fiksjon framfor fakta som hun sier ovenfor, fordi historiebøkene og litteraturhistorien ikke er blitt skrevet av kvinner, men av menn. Det er derfor gjennom fiksjonen at kvinnens litteraturhistorie kan skrives på nytt.

Ifølge fortelleren er både mannlige og kvinnelige forfattere preget av en kjønnsbevisst holdning til litteratur som står i veien for kunstverket. Hun beskriver for eksempel hvordan jeg'et ødelegger leseropplevelsen:

It was a straight dark bar, a shadow shaped something like the letter 'I'. One began dodging this way and that to catch a glimpse of the landscape behind it. Whether that was indeed a tree or a woman walking I was not quite sure. Back one was always hailed to the letter 'I'. One began to be tired of the letter 'I'...But – here I turned a page or two, looking for something or other – the worst of it is that in the shadow of the letter 'I' all is shapeless as mist (Woolf 1945: 98).

Mr. A, som det refereres til ovenfor, bruker jeg'et til å vise sin overlegenhet: "He is protesting against the equality of the other sex by asserting his own superiority" (Woolf 1945: 101). Mens menns litteratur ofte er preget av dette jeg'et, aper kvinnelige forfattere på den andre siden etter menns skrivemåte. I "Women and Fiction" blir det gitt flere

eksempler på dette. En slik holdning vil nødvendigvis føre til at kvinner ønsker selvtrettferdighet gjennom litteraturen:

The desire to plead some personal cause or to make a character the mouthpiece of some personal discontent or grievance always has a distressing effect, as if the spot at which the reader's attention is directed were suddenly twofold instead of single (Woolf 1979: 47).

Som en foreløpig konklusjon på hvordan mannlige og kvinnelige forfattere ikke bør skrive, sier jeg-fortelleren i *A Room Of One's Own* at problemet kan løses ved at disse tankemåtene forenes. Den androgyne, kreative bevisstheten må forstås som en gjensidig, harmonisk sammensmeltning mellom to kjønn:

Some collaboration has to take place in the mind between the woman and the man before the art of creation can be accomplished. Some marriages of opposites has to be consummated. The whole of the mind must lie wide open if we are to get the sense that the writer is communicating his experience with perfect fullness (Woolf 1945: 103).

Coleridge og Shakespeare er to forfattere som fremheves i essayet, hvor Coleridges tanker om det androgyne menneskesinnet framstår som et ideal:

He [Coleridge] meant, perhaps, that the androgynous mind is resonant and porous, that it transmits emotion without impediment; that it is naturally creative, incandescent and undivided. In fact one goes back to Shakespeare's mind as the type of the androgynous, of the man-womanly mind, though it would be impossible to say what Shakespeare thought of women (Woolf 1945: 97).

Men Coleridges syn på androgynitet hadde antakeligvis ikke sammenheng med hans sympati for kvinner og deres måte å tenke på, slik også Shakespeares androgynitet lett kan mistolkes til å bety at han sympatiserte med kvinner.



Når dette grunnlaget er lagt for å tenke på den androgyne bevisstheten hvor to tenkemåter gjensidig flyter inn i hverandre, bringes forholdet til virkeligheten inn i argumentasjonen: "What is meant by 'reality'? It would seem to be something very erratic, very undependable – now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now a daffodil in the sun" (Woolf 1945: 108). For å illustrere hvordan bevisstheten fungerer i tråd med denne virkelighetsoppfatninga, bruker jeg-fortelleren et bilde: Drosjen som stopper i gatelivet, hvor en ung mann og en ung kvinne entrer samtidig, før drosjen forsvinner igjen. I et senere avsnitt reflekterer fortelleren over denne situasjonen og utvider betydningen av metaforen:

But the sight of the two people getting into the taxi and the satisfaction it gave me made me also ask whether there are two sexes in the mind corresponding to the two sexes in the body, and whether they also require to be united in order to get the complete satisfaction and happiness? And I went on amateurishly to sketch a plan of the soul so that in each of us two powers reside, one male, one female; and in the man's brain the man predominates over the woman, and in the woman's brain the woman predominates over the man. The normal and comfortable state of being is that when the two live in harmony together, spiritually cooperating. (Woolf 1945: 96-97).

Fortelleren reflekterer over hvordan de to menneskene i drosjen også kan uttrykke et samarbeid mellom to tenkemåter. Når hun gir eksempler på androgyne forfattere, så favoriserer hun imidlertid mannlige forfattere (man-womanly), som Keats, Sterne, Coleridge, Proust, Lamb og Cowper. Men hun finner bare ett eksempel på kvinnelige forfattere (woman-manly), nemlig Jane Austen:

That was how Shakespeare wrote, I thought, looking at *Anthony and Cleopatra*; and when people compare Shakespeare and Jane Austen, they may mean that the minds of both had consumed all impediments; and for that reason we do not know Jane Austen and we do not know Shakespeare, and for that reason Jane Austen pervades every word that she wrote, and so does Shakespeare (Woolf 1945: 68).

Man kan kanskje si at de strenge kravene som stilles til den androgyne forfatteren i *A Room Of One's Own* motsier det som tidligere har blitt hevdet, om at menneskesinnet må være i kontakt med både den mannlige og kvinnelige siden i seg, og hvor spillet av forskjeller gjør kreativitet mulig. De mannlige forfatterne må leve opp til Shakespeare,

Coleridge, Keats og Sterne, og kvinnelige forfattere må tenke på Jane Austens lekne stil, når de er fristet til å fortelle om egne erfaringer.

Grunnen til at Shakespeare og Jane Austen kunne være androgyne forfattere, mener fortelleren, er deres integritet, som kjennetegnes ved en upersonlighet. Ordet "upersonlig" bringer assosiasjoner til T.S. Eliots kjente essay: "The Tradition And The Individual Talent" fra 1922, hvor han mente at dikteren måtte bli upersonlig: "Poetry is not a turning loose of emotion, but an escape from emotion; it is not the expression of personality, but an escape from personality" (Eliot 1957: 1288). I "Women and Fiction" sier fortelleren at kvinnen er i ferd med å innta en lignende upersonlig holdning i livet:

The change which has turned the English woman from a nondescript influence, fluctuating and vague, to a voter, a wage-earner, a responsible citizen, has given her both in her life and her art a turn towards the impersonal (Woolf 1979: 50).

Den upersonlige holdningen vil gi kvinnen den selvstendigheten og friheten som hun er så avhengig av, for å kunne bli androgyn forfatter. Jeg tror det er viktig å anerkjenne synet på den allmenne kvinnen, for i denne holdningen ligger også forfatterens standpunkt omkring androgynitet og kreativitet.

Psykoanalysen, som ble kalt for "the new psychology", var i ferd med å gjøre sitt inntog i England på 1920-tallet. Bloomsbury gruppen var på forskjellige måter påvirket og inspirert av psykoanalysen.<sup>12</sup> Selv brukte aldri Woolf psykoanalysens begreper eksplisitt hverken i essayene eller i det skjønnlitterære forfatterskapet. Hennes standpunkt kan leses i titlene hun bruker på essaysamlingene: *The Common Reader*. Woolf skrev altså for den allmenne leser, selv om forfatterskapet viser at lønnes retoriske og lekne stil ofte ikke ble forstått av den allmenne leser. Hennes forakt for autoriteter og sannhetskategorier kan selvsagt bunne i at hun selv aldri fikk noen akademisk utdanning. Men det peker også på at hennes standpunkt om kvinner og litteratur favoriserer et syn på kjønn og kreativitet

---

<sup>12</sup> Virginia Woolfs halvbror Adrian Stephen og hans kone Karin ble praktiserende psykoanalytikere, og broren til Woolfs nære venn Lytton Strachey, dr. James Strachey, oversatte den engelske Standard-utgaven av Freuds verker i 1925, som dessuten ble utgitt på The Hogarth Press, ekteparet Woolfs forlag.

hvor det utflytende og spirituelle idealet skulle råde over rigide kjønnsroller og materialisme. I Woolfs tilfelle var dette et verdisyn som stammet fra Viktoriatidens konservative kjønnsdynamikk. Dette gjelder også for tankene omkring androgynitet. Enhver bevissthet om at litteratur skal være skrevet med autoritet og selvrettferdighet hører ikke hjemme i Woolfs litteratursyn. På den annen side tyder den retoriske skrivestilen på at Woolf selv ønsket å tøyne grensene for hvordan kvinnelige forfattere burde skrive i hennes samtid. For Woolf skulle skriften og ikke følelsene råde. Og skriften skulle primært sett formidle det estetiske, gjennom å framheve det rytmiske og musikalske ved språket slik poesien gjør.

Kanskje uttrykker Lytton Stracheys hjertesukk noe av Woolfs argumentasjon: "What a pity one can't now and then change sexes" (Heilbrun 1973: 128). Selv om Woolfs androgyne ideal kanskje bare er et av hennes tankeeksperimenter, så er det ingen tvil om at Woolf var opptatt av kjønn og kreativitet gjennom hele forfatterskapet. Hun viser det allerede i debutromanen, men også i hennes androgyne fantasi.

### **2.3 Noen bemerkninger om *Orlando*: Fra spøk til kjønnsbevisst kritikk**

Woolf ga ut to bøker i 1928, essayet *A Room Of One's Own* og fantasien *Orlando*, som viser en annen side ved forfatteren, nemlig den humoristiske.<sup>13</sup> Romanen strekker seg over 400 år, fra den Elizabethanske tidsalderen, til nåtid, oktober 1928. De tre første kapitlene beskriver Orlando fra han er ca 17-18 år og dronningens yngling. Han opplever kjærligheten til den russiske ambassadøren Sasha, blir sviktet, flykter til Konstantinopel og gjennomgår kjønnskifte. De tre siste kapitlene beskriver Orlando som kvinne, fra hennes hjemkomst til England, hvor hun mister sin eiendom og sin formue, lever blant poeter og gatekvinner, gifter seg med en skipskaptein, får barn og utgir diktet "The Oak Tree", i det 20. århundre, 36 år gammel. Sjangermessig spiller romanen på biografien,

---

<sup>13</sup> *Orlando* var en publikums- og kritikkersuksess da den kom ut, mens bibliotekene visstnok mottok klager tre år seinere, fordi publikum ikke "forstod budskapet" i *The Waves*.

komedien, og fantasisjangeren med elementer fra kunstnerromanen og dannelsesromanen.

*Orlando* er, på linje med debutromanen *The Voyage Out*, en av de minst påaktede romanene i Woolf-forskninga. Nå er *Orlando* omtalt av forfatteren selv som en vits og en spøk, ”mere child’s play”, ”a joke”, ”farce”, ”an escapade” (Woolf 1980: 264, 105, 117-18, 124). Kritikken har framhevet disse kommentarene for å understreke at romanen ikke har noen sentral plass i forfatterskapet. I biografien om Woolf sier Quentin Bell: ”I think she saw well enough that *Orlando* was not ”important” among her works” (Sitert i Minow-Pinkney 1987: 117). Karin Lützen tolker *Orlando* som en bok om Woolfs lesbiske kjærlighetsforhold til Vita Sackville-West:

Det ser ut som Virginia fant tilfredsstillelse i sin egen drømmeverden, mens Vita derimot syntes den lå i det virkelige livet og i virkelig seksualitet. Denne forskjellen i innstilling viser seg når det gjelder ”Orlando”, som jo er Virginias beskrivelse av Vitas fascinerende androgyne personlighet (Lützen 1987: 266).

Lützen poengterer i et tidligere avsnitt at *Orlando* var ”for uklar i sitt budskap til at den kunne bli den evige lesbiske bibel” (Lützen 1987: 224). Kanskje er det denne uklarheten som gjør *Orlando* til en roman som ikke er så lett å plassere i forhold til androgynitetsmotivet. Romanen påstår å være en biografi, en seriøs og pålitelig sjanger, men er det motsatte: Spøkefull, ironiserende og humoristisk omkring kjønnsroller og klesmoter. Romanen spiller mye på dette siste, hvor klær ser ut til å symbolisere romanens androgyne ideal, en symbolikk som skaper forvirring og uklarhet om kjønn allerede i åpningssetningen:

He, for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it – was in the act of slicing at the head of a Moor which swung from the rafters (*Orlando*: 13).

Denne uklarheten og forvirringen forsterkes ytterligere etter kjønnsskiftet, hvor biografen påstår:

Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same (*Orlando*, 138).

Romanen ser altså ut til å uttrykke en tvetydighet omkring kjønnsforskjellene. For er Orlando egentlig en mann hele tiden? Eller er hun en kvinne? Ekteskapet med Marmaduke, Bonthrop Shelmerdine, Esquire understreker denne forvirringen: “ ”Your’e a woman, Shel!” she cried. “Your’e a man, Orlando!” he cried” “ (*Orlando*, 252). Romanen går fra å være en spøkefull beretning om en ung, skjønn adelsmann, til å slå over i en seriøs stiltone i de tre siste kapitlene, hvor man påstår at Orlandos identitet som kvinne er det samme som å ikke eksistere: ”The chief charges against her were (1) That she was dead, and therefore could not hold any property whatsoever; (2) that she was a woman, which amounts to the same thing...” (*Orlando*, 168). Der hvor tiden i de første kapitlene opplevdes flytende, innhentes nå Orlando av tiden. Og kanskje er det både denne bevisstheten over å være kvinne, og tiden som forsterker det fastlåste ved kjønnsrollemønsteret, som er årsaken til Orlandos død i siste kapittel.

Kanskje er romanen Woolfs mindre vellykkede spøk, selv om publikum var begeistret for den. Problematikken omkring kjønn og kreativitet avspeiler seg også i Woolfs øvrige romaner.

#### **2.4 Kjønn og kreativitet i romanene fra *The Voyage Out* til *Between The Acts***

Tittelen på debutromanen *The Voyage Out* (1915) indikerer en reise – og det foretaes flere reiser, både fysisk og symbolsk. Den ytre handlingen fokuserer på den unge Rachel Vinrace og hennes utvikling som kvinne, (reisen innover) mot et mulig ekteskap og samliv med den unge Terence Hewitt (reisen utover). Terence og Rachel forlover seg under en båttur oppover Amazonas elven, en reise som ender i Rachels plutselige død.

Herbert Marder sier om romanen: "In *The Voyage Out*, Virginia Woolf sketched a symbolic portrait of patriarchy... the contrast between the assurance of the man and the timidity of the woman" (Marder 1968: 47) Hans tolkning er den tradisjonelle oppfatninga av romanens slutt, hvor menns dominans sees som en kontrast til kvinnens femininitet. E.M. Forster er nærmere romanens sammensetning: "*The Voyage Out* – a strange, tragic, inspired novel about English tourists in an impossible South American hotel" (Forster 1971: 16).<sup>14</sup> Romanen handler om kjønnsroller og ekteskap, det ytre og det indre, kreativitet og død, og reflekterer dessuten over musikk, dans og poesi i forhold til kjønn. Rachel, som er oppdratt i London av strenge tanter, hengir seg til ekstasen som pianospillingen gir henne, og Terence, en frilynt akademiker, skriver på romanen *Silence*, som skal handle om det mennesker tenker, men ikke sier. Det er altså gjennom kunsten at personene søker utover det faste og konforme. Den unge homoseksuelle akademikeren John St.Hirst er en annen biperson som senere blir gjennomgangsfigur i Woolfs romaner (Jacob Flanders i *Jacob's Room*, Neville i *The Waves*). Formmessig spiller romanen på ulike sjangre såsom reiseroman, dannelsesroman og kjærlighetsroman, uten å lykkes helt i formeksperimentet. *The Voyage Out* framstår som en uferdig tekst med variende kvaliteter. Det at Rachel dør som en ung, uutviklet jomfru, at St.Hirst aldri fullfører sitt uanstendige dikt om Gud, og at Terence aldri skriver ferdig romanen *Silence*, tyder på at den kreativiteten som etterstrebes i *The Voyage Out* ikke oppnås, på grunn av omstendigheter som romanen ikke oppklarer.

*The Voyage Out* er imidlertid skrevet med en begeistring overfor skriften som mangler i forfatterskapets neste roman, den mer konvensjonelle *Night and Day* (1919). Forster forsterker dette inntrykket: "This is an exercise in classical realism, and contains all that has characterized English fiction, for good and evil, during the last two hundred years" (Forster 1971:16). *Night and Day* framstår som en tradisjonell roman med etablerte kjønnsroller og klasseskiller.

---

<sup>14</sup> Forster skrev selv 'merkelige' romaner om engelskmenns møte med en fremmed kultur og unge kvinners forhold til det ukjente og mystiske, nemlig *A Room With A View* (1908), og den mer ambisiøse *A Passage To India* (1924), romaner som *The Voyage Out* bærer flere likhetstrekk med.

*Jacob's Room* (JR, 1922) og *Mrs.Dalloway* (MD, 1925) er de eneste romanene i forfatterskapet med persontitler. *Jacob's Room* innleder forfatterskapets andre fase, og følger Jacob fra barndom og universitetsstudier til han omkommer i krigen, gjennom andres beskrivelser av han. Disse beskrivelsene framstår imidlertid som overfladiske og ordinære, slik at leseren ikke får noe særlig inntrykk av Jacobs liv. Han framstilles som en stereotyp ung akademiker som er i sentrum for andres oppmerksomhet, noe som peker fram mot Percivals rolle i *The Waves*. Dorothy Brewster sier: "The title has a meaning beyond the actual rooms where Jacob lived or worked or visited his friends... It is also the people who touch Jacob's life, intimately or tangentially" (Sitert i Bazin 1973: 92). Kanskje peker tittelmetaforen på et tomt rom som bare ble gitt liv gjennom de menneskene som berørte Jacobs liv.

I *Mrs.Dalloway* utvikler Woolf det formmessige grepet fra *Jacob's Room*, hvor hun fokuserer på en indre beskrivelse av tanker og drømmer i løpet av en junidag i London. Midtpunktet i romanen er Clarissa Dalloway og hennes forberedelser til middagsselskapet hun skal holde til ære for ektemannen, politikeren Richard Dalloway. Clarissa går til blomsterhandleren, hun får besøk av sin gamle beiler Peter Walsh, hvor de minnes en felles fortid på Bourton. Samtidig følger en også tankene til en ung mann ved navn Septimus Smith, som begår selvmord. Gjennom fri indirekte tale og parallelle bevisstheter oppheves følelsen av kontinuitet i romanen. Denne montasjen struktureres av Big Bens klokkeslag, hvor disse bevissthetene veves inn i hverandre. Livet er dette, sier Clarissa: "London; this moment of June" (MD: 6). I romanen bringes fortiden inn i nåtiden, noe som gir inntrykk av et flytende og mangetydig tidsperspektiv.

J. Hillis Miller sier at dette formmessige grepet i *Mrs.Dalloway*, repetisjonen av fortiden, synliggjør en allvitende fortellerinstans som griper og strukturerer teksten. Dette tidsperspektivet er derfor det overordnende prinsippet i romanen, hvor fortellerinstansen styrer hver enkelt hukommelse og forsøker å oppklare det mystiske. Døden blir tilslutt den repetisjonen som bringer livet tilbake for Clarissa, ifølge Miller:

The ultimate lesson of *Mrs. Dalloway* is that by building up, one destroys. Only by throwing life away can life be preserved (...) Life becomes death within the impersonal mind of the narrator and within her language, which is the place of communion in death (Miller 1982: 197, 200).

Clarissa, som framstår som en middelaldrende middelklassefrue som lever i et kaldt ekteskap, forsøker å nå utover denne rollen ved å holde middagsselskapene sine. Men på lik linje med Rachel, har Clarissa flere utforskede sider i seg som må bearbeides før hun kan møte sitt kunstneriske jeg. Romanens optimistiske slutt peker fram mot den kunstneriske prosessen i *To The Lighthouse*: "It is Clarissa, he said. For there she was" (MD: 213).

Tittelen på Woolfs neste roman *To The Lighthouse* (TTL, 1927), henspiller på en symbolikk omkring fyrtårnet i det fjerne og bevegelsen mot dette symbolet. I romanens første del er bevegelsen kun symbolsk: Ekteparet Ramsay er på ferie sammen med sine fem barn og gjester, og planlegger en tur til fyrtårnet som det ikke blir noe av. Blant gjestene er malerinnen Lily Briscoe som arbeider på et konkret prosjekt: Portrettet av Mrs. Ramsay. I romanens andre og tredje del er Mrs. Ramsay fraværende, men Mr. Ramsay og barna Cam og James drar ut til fyrtårnet, samtidig som Lily fullfører portrettet av Mrs. Ramsay.

Innledningen viste at *To The Lighthouse* har tatt forskningsinteresse fra ulike synsvinkler, hvor den biografiske tolkningen (Bazin) kan sies å ha hatt tyngdepunktet. Ifølge Moi var Lily Briscoe den androgyne kunstneren som dekonstruerte kjønnsforskjellene. Det er romanens siste del, "The Lighthouse", som aktualiserer den kunstneriske prosessen i forhold til androgynitetsmotivet. Dette skjer gjennom Lilys erkjennelse av Mrs. Ramsays død, parallellt med den langsomme anerkjennelse av Mr. Ramsay og reisen ut mot symbolet: "'He has landed', she said aloud, 'It is finished' " (TTL: 151). Denne prosessen er Lilys kunstneriske konklusjon, hvor hun forener det feminine og maskuline: "I have had my vision" (TTL: 151).



I forfatterskapets tredje fase, som omfatter romanene *The Years* (1937) og *Between The Act* (utgitt posthumt 1941) har Woolf falt tilbake til en mer konvensjonell romanform, med unntak av den spøkefulle *Flush: A Biography* (1933) som handler om hunden til Elizabeth Barrett Browning. Ingen av disse romanene behandler androgynitetsmotivet og vil derfor ikke bli behandlet her.

Woolfs essays og skjønnlitterære forfatterskap uttrykker Woolfs idé om androgynitet i den forstand at konforme kjønnsroller og rigide tankemønstre må oppheves og oppleves flytende. Woolfs androgyne forfatter var et ideal hun hentet fra den mannlige tradisjonen, men hvor denne kreativiteten er viktig for kvinnelige forfattere å etterstrebe i framtiden. I Woolfs romaner synes utviklingen å gå fra konvensjonell romandiktning i *Night And Day*, med visse frampek i tematikken kjønn og kreativitet i *The Voyage Out*, til en mer eksperimentell form i *Jacob's Room*, hvor romansjangeren stadig tøyes. Høydepunktet i Woolfs formmessige prosjekt synes å være *Mrs. Dalloway*, selv om Clarissas kunstneriske prosess virker ubearbeidet. Lilys talende jeg i den siste linjen i *To The Lighthouse* er forutsatt av en gjensidig anerkjennelse av det kvinnelige og det mannlige, en erkjennelse som imidlertid bare er mulig etter Mrs. Ramsays død. Den kunstneriske prosessen i *To The Lighthouse* peker fram mot forfatterskapets neste roman: *The Waves*.

## **II: ANDROGYNITETSMOTIVET I *THE WAVES***

## KAPITTEL 3: EN INNLEDNING TIL TEKSTEN

### 3.1 Presentasjon og sammendrag av romanen

I forhold til forfatterskapets seneste romaner framstår *The Waves* og den lange prosessen fram mot utgivelsen i 1931, som Woolfs siste eksperimentelle roman. *The Waves* er et resultat av hennes tidligere tanker og refleksjoner omkring kjønnsroller og kreativitet, som hun utviklet gjennom forfatterskapet, og er det nærmeste forfatteren selv kommer det hun etterlyser hos kvinnelige forfattere – nemlig et verk som som formidler det poetiske. Det er det rytmiske og ikke handlingsgangen som er idealet for denne romanen, der det oppløsende og grensesprengende viser seg gjennom tekstens hovedmetafor: bølgebevegelsen. Jeg vil kort kommentere noe av den generelle kritikken før jeg går inn på en nærmere drøfting av romanen. Men aller først vil jeg introdusere teksten, slik at en blir kjent med romanens formuttrykk og viktige nøkkelepisoder.

Romanens ni hoveddeler består av en polyfoni av seks stemmer. Men teksten åpner med en prolog, skrevet i kursiv. Prologen skildrer lyset som bryter ut av mørket, og et landskap med himmel, skyer og hav. Etterhvert som sola beveger seg over landskapet, knyttes naturskildringene til et hus og en hage som blir omgitt av lys og farger. Solas bevegelser over landskapet og bølgenes formasjoner mot stranda er gjennomgangsmotiv i tekstens ni mellomspill, også i kursiv, som er plassert mellom de ni hoveddelene. Dette er bevegelser som danner en kontinuerlig og tilsynelatende harmonisk ramme om teksten. Landskapet blir skildret fra mørke til soloppgang fram mot skumring og mørke, og synes til en viss grad å følge monologenes utvikling fra barndom til alderdom og død. Både lyset i form av solas bevegelser, og fuglene som noenganger kommer sammen og synger i kor og andre ganger synger høyt og lavt, blir knyttet opp mot monologene og de seks stemmene.

Inn i disse omgivelsene, hagen og huset, presenteres de seks stemmene, Rhoda, Bernard, Louis, Susan, Jinny og Neville. Som et midtpunkt for de seks er Percival, som kun blir

omtalt gjennom de andre. Hoveddelene, dels monologer og dels dialoger, består av individuelle refleksjoner omkring livet, og enkeltepisoder hvor monologene presenteres sammen. Det er lite ytre handling i teksten, selv om vi får vite at stemmene har navn, en viss klassetilhørighet og geografisk tilknytning. De ytre beskrivelsene gir stemmene individuelle biografier og omtaler dem som personer, trass i at monologene snakker gjennom en indre bevissthetsstrøm. For eksempel får vi vite at Bernard og Neville studerer på Oxford eller Cambridge, at Louis blir forretningsmann i London, og at Jinny og Neville har hver sin leilighet i Londons middelklassestrøk. Susan flytter til Lincolnshire hvor hun dyrker familielivet og får to barn. Bernard stifter også familie i London, mens Jinny er omsvermet i sosieteten og har mange elskere. Rhoda er noen ganger med Jinny, andre ganger vandrer hun alene i Londons sentrumsgater. En periode er Louis og Rhoda elskere, Bernard gjennomgår en midtlivskrise og drar på en 10 dagers reise til Roma, og Rhoda forlater Louis. I voksen alder kommer de seks personene sammen igjen ved to anledninger. Den første gjenforeningen finner sted i London, under en middag til ære for Percival som skal reise til India, et opphold som ender med hans fall fra en hest. Percivals død fører de seks fra hverandre igjen, inntil de møtes igjen for andre gang på Hampton Court i moden alder, hvor de når et øyeblikk av fellesskap før de skilles for siste gang. Kort tid etter begår Rhoda selvmord. Den niende episoden består kun av Bernards lange enetale, etterfulgt av en kursivert epilog: *"The waves broke on the shore"*. Bernards siste monolog skifter mellom en retrospektiv oppsummering av barndom og oppvekst fram til moden alder, og hans møte med døden.

### **3.2 Kritikkens syn på *The Waves*: Noen eksempler**

*The Waves* blir ofte omtalt som en av Woolfs mest gjennomførte og vellykkede romaner. Her er for eksempel *The Times Literary Supplement* fra 1931: "Its substance is not to be divided from its form; the form has been evoked by the essence, for substance seems to be to ponderous for the gleaming" (Majundar & McLaurin 1977: 263-64).

De symbolistiske og lyrisk-impresjonistiske tolkingene, som hadde en kort oppblomstring i slutten av 1950-årene og tidlig 1960-tall, betraktet gjerne romanens formmessige sammensetning og mangel på ytre handling i lys av natursymbolikk og mytiske motiv. I Irma Rantavaaras *Virginia Woolf's The Waves* (1960), framheves romanens natursymbolikk som et stilistisk grep av forfatteren, hvor bruken av metaforer og metonymier fortetter og forskyver språkets forhold til virkeligheten. Ifølge Rantavaara illustrerer dette forfatterens indre forestilling om virkeligheten:

*The Waves* is an account of a private and inner experience, transferable into words with great difficulty, if at all. It is not about what life is like or human beings are like...It is an account of a creative vision, of the artist's approach to reality and his experience of 'reality' (Rantavaara 1960: 91).

Rantavaaras konklusjon oppsummerer på mange måter den lyrisk-impresjonistiske perioden i Woolf-forskninga. Disse tolkningene er ikke særlig egnet for studiet av androgynitetsmotivet, fordi de i liten grad anerkjenner det moderne og selvkritiske ved romanen. Mye av den senere kritikken synes også å ha vært påvirket av forfatterens biografi, men fra en noe annerledes innfallsvinkel.<sup>15</sup> Jeg skal gi et eksempel som også belyser det feministiske perspektivet på teksten.

I essaysamlinga *New Feminist Essays On Virginia Woolf* (1981), er Sarah Ruddicks lesning av *The Waves* i "Private Brother, Public World", preget av en tapstematikk. Ruddick sammenligner *The Waves* med romanen *Jacob's Room*. Hun hevder at tittelmetaforen i *Jacob's Room* kan tolkes som den øvre middelklassens rom som er forbeholdt unge, hvite menn og deres broderskap. I Ruddicks tolkning av *The Waves* er Percival romanens symbolske sentrum. Han framstår som en avbildning av virkelighetens Thoby Stephens som var det agerende og energiske midtpunktet i Bloomsbury-gruppen. På lik linje med Thoby i virkeligheten, dør Percival i *The Waves*, og romanen blir tolket utifra de seks personenes reaksjon på Percivals død. Ruddick leser Bernard som Percivals

---

<sup>15</sup> To andre biografiske forhold som det refereres til i nyere tolkninger, er Woolf som incestoffer og manisk-depressiv. Jf. Louise deSalvo: *Virginia Woolf: The Impact Of Childhood Sexual Abuse on Her Life*

(åndelige) bror, som søker etter Percivals stillhet gjennom 'the little language'. Stillheten og stumheten blir dermed et bilde på en tapt bror, i et forsøk, som Ruddick sier innledningsvis, på å fokusere på en taps-symbolikk, utifra et annet perspektiv enn morstapet. At Percival, det stumme midtpunktet i *The Waves*, kan være inspirert av Thoby Stephens er det vel kanskje ingen tvil om. Men jeg stiller meg kritisk til å skulle tolke *The Waves* som en elegi til Virginia Woolfs halvbror. Dessuten er Ruddicks tapstematikk heller ikke særlig aktuell i forhold til androgynitetsmotivet.

Forskere som har vært opptatt av form har forsøkt å lese romanen inn i en "High-modernism" tradisjon, og diskutert *The Waves* i forhold til Woolfs samtidige, såsom Joyce, Proust og Eliot. For eksempel sier Eric Warner innledninga til *The Waves*:<sup>16</sup>

"*The Waves* is analogous to *Finnegans Wake*" (Warner 1987: 1). Men han sier i et senere avsnitt at der *Finnegans Wake* består av en indre bevissthetsstrøm, er *The Waves* en tekst som også beveger seg på overflaten:

For one of the greatest peculiarities of *The Waves* is that it seems to be all on the surface; the six voices whose speech absorbs the narrative are in a sense critic themselves, perpetually engaged in an attempt to read the text of their lives, and establish the patterns, links, recurrent motifs, structures contained herein (Warner 1987: 3).

Denne karakteristikken av romanen synes å avspeile Woolfs syn på den moderne romanen, som skulle skildre bevisstheten på en vanlig dag. Men kritikken har også tolket det indre livet som én kollektiv bevissthet. Her er for eksempel Bazin: "Moreover, the poetic and symbolic nature of their soliloquies enables the author to transfer our attention from the inner life to what she called "the common life" that is, the essence of all inner lives" (Bazin 1973: 139). Gray Kochlar-Lindgren støtter dette synet: "In *The Waves*, Virginia Woolf creates a composite self out of six different voices" (Kochlar-Lindgren 1993: 57).

---

and Work, London 1989, og Thomas C. Caramagno: *The Flight Of The Mind: Virginia Woolf's Art And Manic-Depression Illness*, London 1992.

<sup>16</sup> I serien *Landmarks of world literature*, Cambridge 1987.

Forfatteren selv omtalte boka som "a mystical eyeless book" og "a play poem", betegnelser som har preget kritikkenes syn. Gillian Beer gir et karakterisk bilde av romanen: "The spatial image is that of descent into the depths, just as she [Woolf] called *The Waves* a submarine book, every atom saturated" (Beer 1991:75). Romanen gir leseren et inntrykk av å bli plassert inn i et 'undersjøisk' og grenseløst univers som favner både liv og døde rester, som veves inn i hverandre i takt med bølgene. Jeg skal nå gå nærmere inn i denne bevegelsen, og se hvordan bølgen både skaper og oppløser. Jeg vil i første rekke følge forfatterens tanker omkring tekstens tilblivelsesprosess. Disse refleksjonene omkring form og struktur viser til hvordan tekstens styrende prinsipper reflekterer androgynitetsmotivet.

Noe av kompleksiteten ved *The Waves* er kanskje at den favner et omfattende tema: livet og tiden, beskrevet i en fortettet, poetisk språkform. Vekslingen mellom det ytre og det indre, og det flytende og det fortettede, var noe Woolf brukte lang tid på å utvikle. Bare debutromanen *The Voyage Out* hadde en like lang fødsel. Hun jobbet med idéutkast så tidlig som i 1927,<sup>17</sup> like etter utgivelsen av *To The Lighthouse*, og hun begynte å skrive på det første manuskriptet i 1929. I mellomtiden hadde hun skrevet og utgitt *Orlando* og *A Room Of One's Own*. *The Waves* er fra den perioden hvor Woolf skrev sine mest nydannede romaner, og har derfor en særstilling i forfatterskapet.

Romanens lange prosess på nesten 5 år, viser til at denne utviklingen er et bilde på prosessen hos forfatteren selv, som fører fram til en upersonlig holdning til skrivning. En slik roman gjentok Woolf aldri i forfatterskapet. Forfatterens egen påstand i 1928 kan kanskje belyse hvorfor: "I want to put practically everything in" (Woolf: 1980: 28). Etter *The Waves* skrev Woolf tre romaner som alle peker i andre retninger, nemlig den fantasifulle *Flush: A Biography* (1933), slektsromanen *The Years* (1937) og familiedramaet *Between The Acts* (1941).

---

<sup>17</sup> I dagboken fra september 1926, altså året før, skriver Woolf at hun ønsker å følge tankene omkring det som kan bli hennes nye romanprosjekt: "I want to watch & see how the idea at first occurs. I want to trace my own process" (Woolf 1980: 113). Det er imidlertid usikkert hvorvidt disse notatene peker på *The Waves* eller *Orlando*, som Woolf jobbet med samtidig.

Av dagbøkene går det fram at Woolf ofte fikk idéer til nye romanprosjekter mens hun var i den avsluttende prosessen med et annet. En tung roman ble ofte avløst av en lett roman, for eksempel skrev hun *Orlando* etter *To The Lighthouse*. Tekstens tilblivelsesprosess var derfor påvirket av ulike stilelementer. Woolf la tidlig vekt på at hun tenkte seg *The Waves* som en rytme, og ikke et plot: "I say I am writing *The Waves* to a rhythm not to a plot" (Woolf 1980: 316). Hun mente at denne rytmen skulle inneholde minst mulig fakta: "Away from facts: free, yet concentrated, prose yet poetry; a novel & a play" (Woolf 1980: 128). Ved å gå inn i bølgebevegelsen skal jeg forsøke å beskrive hvordan forfatteren så for seg tekstens hovedstruktur.

### 3.3 Bølgen: Tekstens skapelsesprosess

I romanen favner bølgen både rytmen, billedspråket og forholdet mellom natur og menneske, mellom det som skaper og det som oppløser. I de kursiverte avsnittene skaper bølgene og solas bevegelser over landskapet en harmonisk ramme om teksten, samtidig som disse naturskildringene også kan sies å være statiske. De kursiverte avsnittene er en viktig del av bølgebevegelsen. Woolf kalte disse prologene til hvert kapittel for 'interludes' som betyr mellomspill. Mellomaktsmusikk eller intermesso, som stammer fra italiensk, er hendinger eller musikkstykker som markerer overganger, men intermesso betyr også en begivenhet eller hendelse som avbryter noe. Mellomspillene i *The Waves* markerer en harmonisk overgang fra episode til episode, samtidig som de er en integrert del av teksten. I en kort kommentar til det ferdigskrevne manuskriptet i 1931, skriver Woolf at mellomspillene skulle bevege seg fra 'dawn' til 'final nightfall'.<sup>18</sup> Dette er verdt å merke seg, fordi temporaliteten i mellomspillene derfor viser til at naturens syklus har en begynnelse og en slutt som markeres med mørke. Jeg har valgt å kalle det første kursiverte avsnittet for prolog, og det siste for epilog, for å markere dette.

I monologene viser bølgebevegelsen til hvordan de kvinnelige og mannlige personene avløser hverandre, hvordan de av og til søker hverandre, veves inn i hverandre via (selv-)

---

<sup>18</sup> Se Graham 1976: 771.



refleksjon og repetisjon av felles billedspråk, for så å skilles igjen. På individuelt nivå viser bølgen til hvordan personene søker utover seg selv, gjennom en kreativ prosess hvor androgynitet er idealet. Som et overordnet prinsipp viser bølgen til at den kreative prosessen må kjennetegnes ved en utflytende og oppløsende tilstand, for å kunne sammenfatte tekstens dynamikk. Romanens hovedtematikk henspiller på tiden og livet, og hvordan livet skal skildres. Woolf kommenterte selv denne dialektikken i et kjent dagboksnotat fra 1929:

Now is life very solid, or very shifting? I am haunted by the two contradictions. This has gone on forever; will last forever; goes down to the bottom of the world – this moment I stand on. Also it is transitory, flying, diaphanous... Perhaps it may be that though we change; one flying after another, so quick so quick, yet we are somehow successive, & continuous – we human beings; & show the light through (Woolf 1980: 218).

Teksten kan sies å reflektere over sin egen stabilitet ('very solid'), samtidig som det skiftende og diskontinuerlige ('very shifting') truer med å løse opp det faste en gang for alle. La oss forsøke å visualisere en bølge. En bølge består av ett sett partikler. Men hva skjer når en bølge beveger seg? I forordet til den norske oversettelsen sier Anka Ryall:

Fordi en bølgebevegelse forplanter seg langs en vannflate, ser det ut som vannbølger beveger seg fremover, men de individuelle partiklene bølgene består av forflytter seg ikke. Bevegelsen består istedet av svingninger omkring et likevektspunkt. I monologene rekapituleres den sykliske bølgebevegelsen som et bilde på hvordan bevisstheten fungerer (*Bølgene* 1998: III).

Bølgens bevegelser kan stå for en kontinuitet og en dynamikk, samtidig som den er konstant, og fungerer som bindeledd mellom monologene og mellomspillene. Bølgen skaper altså, samtidig som bevegelsen også oppløser seg selv. Pamela Caughie mener at bølgens syntese viser til at det ikke er noe skille mellom det statiske og det dynamiske:

*Waves*, a noun, would seem to suggest a thing, a mountain of water with white foam curling at the top. Yet it actually signifies an action: the momentary lull after the break and before the next towering mound of water is part of the continual movement that is

the wave. There is no definite opposition between the fixed state and duration (Caughie 1991: 38).

I avslutningsprosessen til *The Waves* skriver forfatteren i dagboken: "I have netted that fin in the waste of waters that appeared to me over the marshes at my window at Rodmell when I was coming to an end of *To The Lighthouse*" (Woolf 1982: 10). Bølgen illustrerer derfor tekstens skapelsesprosess på flere plan, slik bevegelsen sammenfatter tekstens helhetlige komposisjon og sammensetning.

Denne dynamiske bevegelsen ble først beskrevet gjennom en annen metafor som lenge var tittelen på romanen, *The Moths*. Allerede i februar 1927 leker Woolf med tanken på å skrive et poetisk verk: "Why not invent a new kind of play?" sier hun (Woolf 1980: 128). Hun tenker seg en kvinne og en mann med musikk i bakgrunnen, hvor hun ser for seg at kvinnen skal skrive: "She writes... She sings" (Woolf 1980: 128). I juni 1927, hvor Woolf hadde begynt å jobbe mer konkret med ideen, ser hun nå for seg en kjærlighetshistorie:

Now the moths will I think fill out the skeleton which I dashed in here: the play-poem idea: the idea of some continuous stream, not solely of human thought, but of the ship, the night &c, all flowing together: intersected by the arrival of the bright moths. A man & a woman are to be sitting at table talking. Or shall they remain silent? It is to be a love story: she is finally to let the last great moth in. The contrasts might be something of this sort: she might talk, or think, about the age of the earth: the death of humanity: then moths keep on coming. Perhaps the man could be left absolutely dim (Woolf 1980: 139).

I forskningen refereres det ofte til to råmanuskripter 'the holodrafts', som Woolf skrev mellom juli 1929 og august 1931.<sup>19</sup> Feministisk kritikk har vært opptatt av disse manuskriptene, særlig fordi fortellerstemmen i mellomspillene her er en 3. persons hun forteller. Dette viser til en prosess hvor forfatteren underveis har forandret fortellerperspektiv, noe jeg skal diskutere nærmere i kapittel 5.

---

<sup>19</sup> Begge manuskriptene er transkribert av G.W.Graham: London 1976. Alle referanser til råmanuskriptene er fra denne utgivelsen.

På dette stadiet, hvor forfatteren enda ikke hadde utviklet idéen til et manuskript, er møllmotivet som senere skulle bli bølgen, allerede framtreddende. Møllene (eller nattsommerfuglene som de også blir kalt), illustrerer den repetitive bevegelsen som blir en metafor for tekstens bindeledd: 'she is finally to let the last great moth in'. Minow-Pinkney leser møllene som en metafor for bevissthetens tanker og refleksjoner:

The original title – *The Moths* – is itself a recurrent Woolfian image, denoting the 'uncircumscribed spirit' that fits briefly into the light of the narrative consciousness only to veer away again before it can be definitely grasped (Minow-Pinkney 1987: 154).

I manuskriptet fra 1929 satte Woolf som arbeidstittel på romanen *The Life Of Anybody, Life In General, or The Moths or The Waves*. Disse tittelforslagene viser til det komplekse samspillet som preger teksten. Den ytre rammen peker på prosaens dagligdagse stil og mellomspillene og det dramatiske henspiller på monologenes stiliserte språkbruk. Slik blandes hybride stilelementer sammen, en sammensetning som Woolf selv mente best kunne beskrives gjennom øyeblikket:

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole, whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea... The poets succeeding by simplifying; practically everything is left out. I want to put practically everything in; yet to saturate. This is what I want to do in *The Moths* (Woolf 1980: 209-210).

Under arbeidet med romanen skriver hun at hun ser for seg teksten som en samling dramatiske monologer: '*The Waves* is I think resolving itself (I am at page 100 now) into a series of dramatic soliloquies" (Woolf 1980: 312). Både monologene og mellomspillene blir holdt i en konsekvent språkform gjennom teksten. Tania Ørum understreker dette når hun sier at tekstens dramatiske preg er et tegn på at forfatteren ikke har gjort noe forsøk på å tilføre stemmene distinkte trekk, "alle monologer uttales af den samme stiliserende stemme" (Ørum 1998: 143). Det skapes en avstand og et inntrykk av iscenesettelse ved at personene ikke snakker gjennom fri, indirekte tale, slik som Joyces 'stream of

consciousness', men gjennom *speech tag*: 'Susan said', 'Bernard said'. Ifølge Ørum er også monologene styrt av forfatterens prinsipper om stramhet og orden. Dette knytter hun til Aristoteles' definisjon på tragedien i *Poetikken*, hvor han satte universalitet som et overordende prinsipp. Dette prinsippet anvender Ørum på Woolf, når hun hevder at Woolf ønsket å innføre styrende og universielle prinsipper for hvordan kvinnelige forfattere måtte skrive: "Tumult is vile, confusion is hateful; everything in a work of art should be mastered and ordered", sier Woolf i essayet "The Narrow Bridge Of Art" (Woolf 1966: 228). Men ved å se på bølgen som tekstens hovedmetafor, viser teksten til at det stiliserte er i dialektikk med det poetiske og det hverdagslige, som skaper dynamikk og bryter med en gjennomført stil.

Bølgemotivet favner også monologenes dilemmaer i forhold til kreativitet og kjønn. Dette forholdet kan best forstås som en dialektikk hos personene, mellom å være fastbundet i konforme kjønnsroller og identiteter, og å søke utover dette gjennom en kreativ prosess hvor androgynitet er idealet. I denne prosessen oppleves virkeligheten utflytende, hvor det slørede blir et bilde på det som løser opp. Samtidig stilles det spørsmål ved om dette øyeblikket, hvor det kreative frigir begjæret etter å nå utover seg selv, kan nåes. Dette skjer i form av personenes refleksjoner over det stabile og det skiftende. Denne selv-refleksjonen uttrykker derfor språkets problematikk som stadig aktualiseres i teksten.

Denne dialektikken blir et bilde på teksten selv, og på forholdet mellom det poetiske og det prosaiske. Dette vises tydeligst gjennom romanens kanskje mest markante person, Bernard, som forsøker å gi mening til forholdet mellom språket og virkeligheten gjennom å fortelle historier. Bernard er tillagt en sentral rolle i selve teksten, ca ¼ av romanen er Bernards siste, lange monolog, etterfulgt av epilogen på seks ord. Bernard er den av personene som er mest dynamisk, fordi han stadig søker kontakt med både de mannlige og kvinnelige personene. Hans dynamiske person kjennetegnes ved en androgyn og utflytende tilstand, som derfor står i kontrast til historiene og det narrative.

Selv om Bernard er den som uttrykker dette dilemmaet aller tydeligst, er dette også en problematikk som preger de andre personene. Den homoseksuelle Neville har en poetisk,

sensitiv holdning til livet, og forretningsmannen Louis uttrykker et begjær etter å kunne favne historien og nå inn i det historieløse, gjennom poesi. Jinny og Susan, som beskrives i teksten ved sin feminitet, uttrykker en lengsel etter å kunne gi og å kunne holde fast ved det og den de elsker. Kanskje er det i et kreativt øyeblikk at de kan nå utover sin feminitet, som oppleves begrensende og stivnet etterhvert som livet skrider fram. Sist men ikke minst står også Rhoda for et dilemma mellom å ønske seg vekk i drømmene, hvor hun er herskerinne over blomstene i vanddammen, og hvor hun ønsker å gi blomster, og tre ut av det konturløse – men til hvem?

Ett motiv som synes å gå igjen i denne dialektikken er sløret, som står for det som faller og skjuler, eller det som løser opp. Maria diBattista sier: "Veils abound in the novel, initially as descriptive metaphors, finally as a narrative technique" (diBattista 1980: 150). Minow-Pinkney understreker også at sløret er en mangetydig metafor i teksten:

Inconspicuously but persistently, the text is indeed full of images of veil, net, film, fabric, which serve either for metaphors of consciousness and its delicate film of nerves and perceptions, or for the systems of signs which constitutes and is constituted by consciousness or, finally, for the muffling layer of daily habit (Minow-Pinkney 1987: 177).

Sløret, eller tåken, kokongen, nettet, det gjennomsiktige, tråden som spinnes, (som er andre varianter av denne metaforen), illustrerer personenes dilemma omkring kreativitet og kjønn på ulike vis. Andrea Harris mener at sløret er et bilde på den kreative prosessen som preget forfatterens egen skriveprosess, slik Woolf selv illustrerte det: "Letting down the net is an image of the writing act that Woolf used repeatedly, in her diaries and her novels, especially when she was forming ideas for this novel [*The Waves*]" (Harris 1992: 117). Kanskje blir sløret som forfatteren sprer utover, "the veil of white water across the sand", derfor et bilde på selve skapelsesprosessen som pågår i teksten. "The veil drops between us", sier Jinny, og belyser dermed at sløret må falle for at vi kan oppdage den kreativiteten som kjennetegner teksten selv.

Et annet motiv som er en viktig del av tekstens hovedstruktur, er fuglene. Fuglene opptrer i mellomspillene som metafiktive instanser, ved at de står for lydige medium i de menneskelige omgivelsene, hagen og huset. De knyttes dermed opp mot stemmer, sang, dans og problematikken omkring artikulering. Samtidig er det en utstrakt bruk av natur og fuglemotiv i de indre monologene, som synes å peke på de merkelige fuglene i mellomspillene og deres konstellasjoner. Fuglene i *The Waves* ser derfor ut til å fungere både som metafiktive instanser og som gjennomgangsfigurer i monologene og mellomspillene. Fuglesymbolikken har en lang tradisjon i både diktning og folketro, og har stort sett hatt en positiv betydning i forhold til menneskene.<sup>20</sup> Kanskje er fuglenes rolle også et fortellemessig grep hvor den androgynne fortellerstemmen kommer til syne?

Disse refleksjonene omkring romanens form og struktur synes å bekrefte at en androgyn kreativitet ser ut til å være et ideal for teksten. Ved å presentere monologene i forhold til mellomspillenes naturskildringer ønsker jeg å påvise at den subjektive søken etter androgyni settes i nær sammenheng med den upersonlige fortellerstemmen i mellomspillene. Kreativitetsproblematikken og dialektikken mellom identitet og kjønn vil da vise seg som et mønster i teksten. Det er min ambisjon å ligge nær Woolfs tekst. Kanskje er det først og fremst nødvendig, som Bjørg Vindsetmo sier, å følge tekstens rytme: ”*The Waves* skal ikke ”forståes”, men oppleves og leses som poesi” (Vindsetmo 1997: 127). Jeg vil se i hvilken grad *min* opplevelse av teksten kan bringe fram noe av det poetiske uttrykket. Det avgjørende spørsmålet synes dermed å peke mot følgende: Kan romanen tematisk nå den androgyniteten og upersonligheten som den formmessig skapes av? Og hvordan aktualiserer språket denne tematikken?

---

<sup>20</sup> Fuglene symboliserer den kraft som hjelper mennesket til ettertenksom tale og får det til å tenke ut mye i forveien før det blir til strålende handling. Akkurat som fuglene løftes opp i luften av sine *ffær*, kommer sjelen til å løftes i kroppen av tenkningen og spre seg overalt (Naturlære fra 1100-tallet, fra Biedermann 1992: 127).

### 3.4 Prologen og barndommen: Teksten tematiserer tekstens begynnelse

Åpningssekvensen, prologen, er avgjørende for tekstens hovedstruktur. Sollyset som bryter fram gjennom mørket og skylaget og gir farger og dimensjoner til naturfenomene, er en presis beskrivelse av prosessen fra natt til soloppgang, eller fra mørke til lys. Det er en bevegelse som rommer kosmos og et univers som skaper seg selv. De detaljerte, rytmiske beskrivelsene skaper en kontinuerlig bevegelse, fra det kosmiske til det mikroskopiske, fra det abstrakte til det fysiske, fra noe som faller, til noe som stiger og flyr.

Himmelen og havet blir etterhvert knyttet til dagligdagse og menneskelige fenomen, det grå tøystykket og damen med lampen. Dette skaper en bevegelse i teksten hvor det organiske naturbildet veves sammen med menneskelige aktiviteter. Allerede i de to første setningene av prologen ser vi at teksten kommenterer sitt eget bildespråk: *"The sea was undistinguishable from the sky..."* (3). Denne åpningssekvensen mimer åpningssekvensen i skapelsesberetningen: *"And the earth was without form, and void, and darkness was upon the face of the deep"*. Allerede her kommenterer teksten sin egen begynnelse, ved å spille på denne allusjonen til skapelsesberetningen. Britt Andersen påpeker dette:

Som i bibelens skapelsesberetning, er jord og himmel enda ikke adskilt. Fortellerinstansen iscenesetter sitt verk som en myte, av gresk *mythos*; en fabel som rommer kosmos. Woolfs "myte" innsetter poeten og språket som verdens skaper. Språket som får alt til å skinne og glitre, demonstrerer at språket kan bygge en egen verden (Andersen 1996: 311).

Denne iscenesettelsen som Andersen viser til, understreker inntrykket av at teksten skaper sitt eget mangedimensjonale rom hvor både fortetning og forskyvning, høyde og dybde, overflate og underflate, veves inn i hverandre. Teksten kommenterer sin egen tilblivelsesprosess og sitt eget formspråk, samtidig som den tematisk markerer en begynnelse. Rynkene på vannoverflaten knyttes opp mot rynkene på et grått tøyestykke: *"...the sea was slightly creased, as if a cloth had wrinkles in it"*. Havets rynker og folder bindes sammen av allitterasjonen *sea/slightly*, og *in/it*, som gir en samstemmig rytme. I de neste avsnittene skapes bølgenes formasjoner: *"the grey cloth became barred with*

*thick strokes moving, one after another, beneath the surface, following each other, pursuing each other, perpetually” og de kastes mot land: ”As they neared the shore, each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand”.*

Allerede her knyttes slørmetaforen opp mot bølgenes bevegelser, hvor noe skapes eller bryter ut. Denne bevegelsen, hvor det dunkle gis lys, vises enda tydeligere ved at dama med lampa knyttes opp mot sola og lyset:

*Behind it, too, the sky cleared, as if the white sediment there had sunk, or as if the arm of a woman couched beneath the horizon had raised a lamp and flat bars of white, green and yellow spread across the sky like blades of a fan (3).*

Dama med lampa viser at det lysende og levende forbindes med et kvinnelig symbol. Dette symbolet bryter med bølgerytmen i forrige avsnitt, og bringer inn lyset som naturens livgivende instans. Dette markeres ytterligere ved at himmelen bryter ut i regnbuens farger, som knyttes sammen med nok en sammenligning, røyken fra bålet:

*Then she raised her lamp higher and the air seemed to become fibrous and to tear away from the green surface flickering and flaming in red and yellow fibres like the smoky fire that roars from a bonfire (3).*

Denne assosiasjonen til ild og bål gjentaes i avsnittet nedenfor: *”Slowly the arm that held the lamp raised it higher and then higher until a broad flame became visible; an arc of fire burnt on the rim of the horizon, all round it the sea blazed gold” (3).* Fra damas arm til røyken fra bålet har teksten skapt sin egen form og identifikasjon. Fra dette altomfattende synsinntrykket forflyttes perspektivet i teksten nok en gang, til huset i hagen, og fra det universelle til det partikulære. Også her framstilles lyset som noe gjennomsiktig: *”making one leaf transparent and then another”.* Fuglene gjør sine spede forsøk på å synge høyt og lavt, og avslutter prologen med sin blanke, ustemte melodi som synes å vise til monologene i første episode, hvor fuglenes rolle blir understreket tydeligere.



Der prologen tematiserte romanens begynnelse, tematiserer monologene i åpningskapitlet personenes forhold til kreativitet. Rammen rundt den første episoden er barnas oppdagelsesferd i hagen på landet, hvor det er sommer, og naturen er full av farger og lys. De seks personene er ennå små barn som har ledige stunder mellom timene med skolelæreren Miss Hudson. Her utvikles følelser som skal komme til å prege personene gjennom hele livet: Susans sjalusi, Louis' ensomhet, Jinnys kroppsspråk, Nevilles savn av en spesiell person, Rhodas problem med språket og Bernards begjær etter å skape historier. Her skaper Bernard Elvedonfantasien, som jeg skal presentere i kapitlet om Bernard. Det sansemessige synes å være avgjørende for dette fellesskapet i barndommen:

'I see a ring,' said Bernard, 'hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light.'

'I see a slab of pale yellow,' said Susan, 'spreading away until it meets a purple stripe.'

'I hear a sound,' said Rhoda, 'cheep, chirp, cheep, chirp, going up and down'.

'I see a globe,' said Neville, 'hanging down in a drop against the enormous flanks on the hill.'

'I see a crimson tassel,' said Jinny, 'twisted with gold threads.'

'I hear something stamping,' said Louis. 'A great beast's foot is chained. It stamps, and stamps, and stamps' (5).

Det poetiske har allerede innskrevet seg i barnas umiddelbare sansemessige opplevelser, hvor 'I see' og 'I hear' understreker et opplevende, lyrisk jeg. Men dette jeg'et, som bringer assosiasjoner til romantisk naturlyrikk, brytes av 'Bernard said', 'Susan said'. Dette bringer distanse der jeg'et skapte nærhet, og viser til tekstens doble tidsperspektiv. Samtidig skaper disse umiddelbare sanseerfaringene et enhetlig bilde hvor de seks personene, tre menn og tre kvinner, bidrar med hver sin stemme og sidestilles i en samstemmig rytme. Dette fellesskapet oppnås bare under de to gjenforeningsmiddagene hvor personene er i midten av 20-årene og i en mer ubestemt alderdom. Men monologene påvirker hverandre gjennom drømmer og følelser. Det er ikke tilfeldig at monologene i åpningsavsnittet assosieres med et lyrisk uttrykk. Senere i teksten understrekes det poetiske ytterligere gjennom Neville og Louis, tekstens poeter, og gjennom de mange

henvisningene til nettopp engelsk naturlyrikk, såsom Byron, Shelley og Keats, for å nevne noen.

Mens prologen beskrev en abstrakt begynnelse, beskriver monologene et subjektiv fall fra abstrakte former (ringen, kulen, fargene, lydene) til identifikasjon med naturen, såsom Bernards Elvedon, Susans bøkeskog og Louis' fantasier i busken. Barnas sanseinntrykk viser en nær tilknytning til bevegelsene i første avsnitt. Bernards dråpe dirrer der oppe og Nevilles kule henger ned mens Rhodas lyder går opp og ned. Både Bernard og Neville ser runde objekter, Louis og Rhoda hører repetitive lyder som synes å stå for en angst og en monoton stagnasjon. Louis' observasjon av tåken som en metafor for søvnen, mimer de personifiserende metaforene i åpningsavsnittet: "When the smoke rises, sleep curls off the roof like a mist." (6). Her ser vi i tillegg allitterasjonen smoke/sleep som understreker denne repetisjonen fra åpningsavsnittet.

På ett tidspunkt i dette barndomsuniverset markeres et vendepunkt. Louis løper vekk fra de andre barna som jakter på sommerfugler og gjemmer seg i en busk. Han identifiserer seg med busken og står og drømmer om sfinxen i Egypt: "Up here my eyes are green leaves, unseeing...Down there my eyes are the lidless eyes of a stone figure in a desert by the Nile" (7). Louis' isolasjon blir brutt av Jinny som oppdager han og forsøker å vekke han til live gjennom et kyss på nakken: "Is he dead?" I thought, and kissed you, with my heart jumping under my pink frock like the leaves...I dance. I ripple. I am thrown over you like a net of light. I lie quivering flung over you" (8). Louis' reaksjon på kysset er skrekk og angst: "She has found me. I am struck on the nape of the neck. She has kissed me. All is shattered." (8) I denne scenen identifiserer Jinny seg med det gjennomsløret hun kaster over Louis. Sløret får derfor betydning for Jinnys kroppsfantasier senere i livet, hvor hun prøver å gjenskape dette livgivende øyeblikket. Susan ser Jinny kysser Louis: "Through the chink of the hedges, I saw her kiss him. I raised my head from my flower-pot and looked through a chink in the hedge. I saw her kiss him. I saw them, Jinny and Louis, kissing" (8). Mens Jinny og Louis tenker på kysset i fortid, ("She has kissed me", "I kissed you"), gjensker Susans sjalusi øyeblikket de kysset, som hun er utestengt fra ("I saw them, Jinny and Louis, kissing"). Dette skaper en bevegelse i teksten

som peker på følelser som knytter personene sammen, men som også skaper smerte og ensomhet. Bernard, som sitter i redsskapsskuret med Neville, løper etter Susan inn i bøkeskogen, hvorpå Neville uttrykker savnet etter Bernard: "Where's Bernard?... He leaves me in the lurch, he follows Susan; and if Susan cries, he will take my knife and tell her stories"(13).

I scenen i klasserommet, hvor barna må bøye latinske gloser, markeres disse individuelle følelsene ytterligere. Louis sier: "I will not conjugate the verb until Bernard has said it. My father is a banker in Brisbane and I speak with an Australian accent" (13). Louis' forhold til den engelske tradisjonen veksler mellom misunnelse og avsky, hvor hans fremmedfølelse og forhold til tilpasning repeteres gjennom denne ene setningen. Samtidig synes han å søke det konforme for å bøte på misunnelsen: "They are all English... But I am pale; I am neat, and my knickerbockers are drawn together by a belt with a brass snake. I know the lesson by heart. I know more than they will ever know" (13-14). Louis veksler hele tiden mellom å misunne de andres forhold til den engelske tradisjonen, og å drømme seg vekk til en historieløs, substansløs underverden hvor han er prins og poet. Gjennom disse drømmene skal han skrive poesi som overgår de andres, hvor diktet hans senere beskrives gjennom den stålblå, kompakte ringen: "I shall assemble a few words and forge round us a hammered ring of beaten steel" (128). Stundene med fellesskap oppleves smertefulle for Louis, fordi han dyrker ensomheten og tvinges til nærhet gjennom sjokk og avsky.

Bernard opplever de latinske glosene som dynamiske bevegelser hvor han ikke finner noe feste: "They flick their tails right and left as I speak them... They wag their tails; they flick their tails; they move through the air in flocks, now this way, now that way, moving all together, now dividing, now coming together" (14). Dette peker på Bernards dilemma, hvor han veksler mellom å uttrykke at han både er sammensatt og integrert, men også splittet. Her i en scene fra collegeårene hvor han tenker på sin fiktive biografi:

But "joined with the sensibility of a woman" (I am here quoting my own biographer) "Bernard possessed the logical sobriety of man"... I am also too complex (56,57).

Susans forhold til språk er assosiativt, men hun tenker i forhold til en og en gjenstand, hvor den gule stripen er en del av regnbuen og de hvite steinene på stranda er gjenstander hun kan ta med seg, "like stones one picks up by the seashore" (14). Dette kan tyde på at Susan har et begrenset forhold til språk og gjenstander: "I see the beetle. It is black... I am tied down with single words" (10). Samtidig understreker hun sitt nære forhold til naturen gjennom språket, hvor hun veksler mellom å føle sjalusi og kjærlighet.

Jinny tenker også assosiativt, hun ser gule bokstaver i forhold til klær: "Those are yellow words, those are fiery words... I should like a fiery dress, a yellow dress, a fulvous dress to wear in the evening" (14). Under de to genforeningene er det Jinny som tiltrekker seg oppmerksomhet, gjennom kjolene og sitt dansende kroppsspråk. Her er Susan i London-episoden: "She seems to centre everything... She brings things to a point; to order... We change" (90).

Neville veksler mellom å inspireres av det vakre og flyktige: "Oh, I am in love with life!" og å stille spørsmål ved poesien: "Am I a poet?" I klasserommet ser han orden og rekkefølge: "Each tense means differently. There is an order in this world; there are distinctions, upon whose verge I step. For this is only a beginning" (14). Nevilles forhold til orden og poesi belyser hans dilemma mellom stivnethet og kreativitet.

I den første episoden knyttes Rhoda til fuglene i prologen, noe som tyder på at hun får en avgjørende posisjon i forhold til artikulasjon og språk. Rhodas fuglelyder i det første avsnittet ('chirp, chirp'), mimer prologens beskrivelse av fuglenes høye og lave sang: "*one chirped high up...another chirped lower down*" (3). Dette understrekes ved Rhodas observasjoner av fuglene i avsnittet nedenfor: "The birds sang in chorus first, said Rhoda.... Off they fly. Off they fly like a fling of seed. But one sings by the bedroom window alone" (6). I klasserommet er hun den eneste som ikke klarer å bøye verb: "What is the answer?... But I have no answer" (14). Rhoda ser ut til å identifisere seg med fuglen ved vinduet, og etter timen i klasserommet blir Rhoda sittende igjen alene. Her er dråpen, eller løkken, sett gjennom Rhodas øyne, et bilde på utestengelse og frykt: "The world is entire, and I am outside of it, crying, "Oh, save me from being blown forever

outside the loop of time!” ” (15). Rhoda er den som avslutter den første episoden hvor hun ser for seg fallet: “Oh, but I sink, I fall!..I am turned; I am tumbled; I am stretched, among these long lights, these long waves, these endless paths, with people pursuing, pursuing” (19). Rhodas følelse av å falle inn i en drømmeverden konnoterer bølgebevegelsen i prologen. Hennes beskrivelse av fallet er nok en allusjon til det lyriske, nemlig Shelleys ”The Indian Serenade”: ”I die!/I faint! I fail!” I Shelleys dikt reflekterer det lyriske jeg’et over kjærligheten og døden i en orientalsk drømmeverden, mens Rhodas drømmer er et fall ned i de kaotiske bølgene hvor hun frykter for oppløsning og jages av bevegende mennesker. Dette skaper et brudd i det poetiske uttrykket, hvor det lyriske jeg’et snarere er i oppløsning enn i en drømmende, romantisk tilstand.

Form og identifikasjon ser altså ut til å spille en stor rolle i åpningssekvensen. Det etableres forhold både mellom personenes ønske om samhörighet og fellesskap, og deres ensomhet og følelser som splitter. Samtidig bekreftet denne episoden at det poetiske ser ut til å være et ideal for språkets uttrykkside. Et forbilde i teksten er Percival, som framstår som en inspirasjonskilde for de seks personene. Han danner utgangspunktet for den første gjenforeningen i ungdommen. Nevilles forhold til Percival viser at poesiers rolle og selv-refleksjon blir formidlet gjennom tekstens kanskje mest lyriske avsnitt.

## KAPITTEL 4: TEKSTENS POETER OG MUSE(R)

### 4.1 '... it is Percival who inspires poetry': Percivals rolle i teksten

Jeg vil nå kikke nærmere på Percivals rolle i teksten i forhold til androgynitetsmotivet og i lys av kritikkens behandling av han. Bazin sier: "Percival is a "god" just as Mrs. Ramsay is a goddess, and he too, is a unifier" (Bazin 1973: 150). Percival er på mange måter den som forener de andre personene gjennom å være inspirasjonen for kreativitet og poesi. Men Percival har også et problem i forhold til språket, fordi han er uten distinkt stemme. Så hva slags muse er Percival? Ordet muse betyr "den som husker", og betegnet opprinnelig gudinner for musikk og dans.<sup>21</sup> På hvilken måte kan Percival være muse, for blir ikke Percival forbundet med et maskulint helteideal?

De seks personene har alle et forhold til Percival, noe som illustreres gjennom deres reaksjoner på hans død (episode 5-6). Percival står for et maskulint ideal som Neville dyrker og som Louis misunner og er inspirert av på samme tid. Bernards holdning til Percival veksler mellom avstand og nærhet, og hans avvisning av Percivals invitasjon til Hampton Court påvirker Bernards reaksjon på hans død. Percival velger å elske Susan, som står for en naturbunden femininitet, og Jinny er misunnelig på denne kjærligheten. Rhoda kaster svarte fioler i offergave etter Percivals død, en gest som får symbolsk betydning for henne. Men den som har sterkest tilknytning til Percival er Neville, som er drevet av en homoerotisk dyrking av han.

Percival som maskulint (og kanskje homoseksuelt) ideal, knyttes til det akademiske, øvre middelklasse miljøet i Oxford eller Cambridge. Dette miljøet er både Bernard og Neville en del av fram til de er 24-25 år. Dette er et likket guttemiljø som både er overfladisk ('the boasting boys'), og stereotyp. Dette guttemiljøet er kilden til Nevilles homoerotiske

---

<sup>21</sup> Muse; naturgudinner (nymfer) og beskyttere av utøvere for dans, musikk og poesi i gresk mytologi... Dette henspiller på den muntlige fortellertradisjonen, der den som fremførte eposet (aioden eller rapsoden) måtte fremsi versene etter hukommelsen. I senere lyrikk anropes musen for dikterisk inspirasjonskilde og guddommelig beåndelse (Lothe (red.) 1997: 167).

lengslar.<sup>22</sup> Han veksler mellom å dyrke sin ensomme tilværelse på gutterommet, og å beundre Percival. Her er en episode hvor han sitter og observerer guttene på elvebåtene:

Oh, I am in love with life! Look how the willow shoots its fine sprays into the air! Look how through them a boat passes, filled with indolent, with unconscious, with powerful young men. They are listening to the gramophone; they are eating fruit out of paper bags. They are tossing the skins of bananas, which then sink eel-like, into the river. All they do is beautiful (60).

Louis på den andre siden, tegner et karikert bilde av denne eliten av øvre middelklassegutter som både han og Neville ønsker å være en del av ("that is what we wish to be, Neville and I" (34)), men som de begge føler seg utestengt fra:

Now they are boasting. Larpent's brother played football for Oxford, Smith's father made a century at Lords. Archie and Hugh; Parker and Dalton; Larpent and Smith; then again Archie and Hugh; Parker and Dalton; Larpent and Smith – the names repeat themselves, the names are the same always. They are the volunteers; they are the cricketers; they are the Officers of the Natural History Society (...) Percival, Archie, John, Walter, Lathom, Larpent, Roper, Smith boast – the names are the same always, the names of the boasting boys (34, 49).

Louis' forakt bunner i en dyp misunnelse på denne tradisjonen som han er ekskludert fra, som australler og yngst: "These hard thought, this envy, this bitterness, make no lodgment in me" (49). Etter endt skolegang bryter han ut for å starte en karriere i forretningslivet i London, mens Neville og Bernard fortsetter på universitetet. Percival er midtpunktet gjennom disse årene, hvor fellesskapet med de andre guttene dyrkes. Bernard tenker av og til på, og ser for seg, Jinny, Susan og Rhoda blant dem, gjennom sine historier, men hvor de fysisk er fra hverandre. Bernard veksler mellom å delta i aktiviteter sammen med skryteguttene og å prate fortrolig med Neville om poesi på rommet. Neville på sin side observerer skryteguttene og Percival, og trekker seg tilbake blant nedtrukkede gardiner, noe Bernard kjapt observerer: "But Neville, delicately avoiding interference, stealthily,

---

<sup>22</sup> I "Britannia rules *The Waves*" hevder Jane Marcus at Woolf tegner et bilde av skillesystemet og maktstrukturene i det engelske imperiet, ved å framheve Percival som den maskuline helten: "Woolf mocks snobbish, eternally adolescent male bonding around the ethos of "the playing fields of Eton" and she

like a conspirator, hastens back to his room...and so draws his curtain; and bolts his door” (67). Her er Nevilles første beskrivelse av Percival:

There he sits, upright among the smaller fry. He breathes through his straight nose rather heavily. His blue and oddly inexpressive eyes are fixed with pagan indifference upon the pillar opposite... He sees nothing; he hears nothing. He is remote from us all in a pagan universe (25).

Det kan altså synes som om Percival er forankret i en fysisk maskulinitet, samtidig som han er fjern og distansert, et ideal fra en annen tid. Parsifal-myten stammer fra Kong Arthur-sagnene fra 1100-tallet. Mest kjent er kanskje Chretien de Troyes’ roman *Perceval* (ca 1190), og i den senere tid, Richard Wagners opera *Parsifal* (1882). Myten forteller om den unge Parsifal som vokste opp i skogen fjernt vekk fra ridderlivet, og som gjennom ulike prøvelser til slutt lyktes i jakten på den hellige gral. Parsifal oppnådde altså det høyeste målet for en ridder. Skildringa av Percival i *The Waves* veksler mellom å spille på denne hentydningen til en ridderaktig heltefigur med klare maskuline trekk og å beskrive han som en brautende, skrytende gutt: ”...the god of decency. He is conventional, he is a hero. Oh yes, that is not to be denied ” (92), sier Bernard.

Maria diBattista understreker at navnet Percival har en symbolsk betydning i teksten: ”Percival’s name, a name that denotes in its original French, to pierce the veil, (perce-voile)” (diBattista 1980: 152). Hun mener at Percivals symbolske rolle i teksten gjennom å stikke hull på sløret, er å avdekke tapet av broren Thoby. Men diBattista påpeker også det absurde og ironiske ved Percival som en karikert figur: ”Yet the hero who pierces the veil of life cannot relate what is disclosed to him. Percival becomes that absurd and pathetic figure, a mute seer” (diBattista 1980:154). Minow-Pinkney assosierer Percivals navnesymbolikk med en maskulin voldelighet og aggressjon:

As *perce-voile*, Percival signifies a hole punched through the veil of consciousness...’Pierce the veil’ suggests the fundamental aggressiveness of this masculine hero and carries suggestions of the male’s penetration of the hymen.

---

exposes the cult of the hero and the complicity of the poet in the making of culture as he exudes cultural glue (in the form of an elegy for the dead hero)...” (Marcus 1993: 233).



Associations of heroic violence pervade the images in which the characters think of Percival (Minow-Pinkney 1987: 177).

Om jeg skulle trekke noen parallell mellom Parsifal-myten og Percivals navnesymbolikk i *The Waves* må det være gjennom en eksistensiell problematikk: Percivals tidlige død avdekker hans mangel på selv-refleksjon og et jeg i språket. Hva Percival reflekterer, er kun et fravær og en lengsel etter nærhet hos de andre personene. Mens de andre personene er preget av en dialektikk mellom kreativitet og stivnethet, er det ikke noe å avdekke for Percival. Slik beskriver Neville dette dilemmaet: "Not a thread, not a sheet of paper lies between him and the sun, between him and the rain, between him and the moons as he lies naked, tumbled, hot, on his bed" (35).

For Neville står Percival for den orden han søker etter i livet, som gjenspeiler seg i hans forhold til språket: "I shall explore the exactitude of the Latin language, and step firmly upon the well-laid sentences, and pronounce the explicit, the sonorous hexameters of Virgil and Lucretius" (22). Percival er Nevilles poesi-muse, trass i at Percival ikke har noe forhold til språket: "For he cannot read. Yet when I read Shakespeare or Catullus, lying in the long grass, he understands more than Louis" (34). Carol Ascher reflekterer over ordet inspirasjon. Hun sier: "... the word inspiration comes from the Latin *in spirare*, to breathe in" (Ascher 1992: 48). Hun mener at musen som inspirerer i *The Waves*, må være et bilde på en kvinne, "only women are muses". Hun påstår videre: "A man can be influenced – uneasily – by another man, but he certainly can't have a man for his muse" (Ascher 1992: 48). Neville, som er poet, søker altså inspirasjon gjennom et maskulint ideal. Det er interessant at Ascher påpeker forholdet mellom inspirere og tekstens muse(r), fordi denne betydningen får en mening i Nevilles forhold til sin maskuline muse.

Nevilles forhold til den maskuline språktradisjonen og Percivals helterolle har blitt tolket som at han identifiserer seg som et maskulint ego. Sypher sier: "Neville, while providing no recurring visual image of his ego, is, like the other males, a writer, and is, among other metaphors, "a hound on scent" (Sypher 1983: 197). Sypher mener at Nevilles og Louis'

billedspråk avdekker en holdning som er “conventionally masculine, phallic, aggressive” (Sypher 1983: 197).

I barndommen uttrykker Neville imidlertid at han er svakelig og syk: ”Since I am supposed... to be so delicate to go with them, since I so easily get tired and then am sick, I will use this hour of solitude...” (16). I denne stunden maner Neville fram et mareritt, et mareritt som stammer fra Nevilles første savn etter én spesiell person, da han satt i redskapsskuret og viste Bernard kniven sin: ”the sharp one that cuts the keel” (13). Kniven og savnet etter Bernard danner utgangspunktet for det Neville kaller ”death among the apple trees”:

He was found with his throat cut. The apple-tree leaves became fixed in the sky; the moon glared; I was unable to lift my foot up the stair. He was found in the gutter. His blood gurgled down the gutter. His jowl was white as a dead codfish. I shall call this stricture, this rigidity, “death among the apple trees” forever (17).

Treet, som vanligvis står for fallos og høyreisthet, forbindes med døden, og mannen (Nevilles maskuline ideal?) ligger stiv med strupen avskåret og gaper i rennesteinen. Dette marerittet blir et bilde på det forholdet Neville har til Percival – Percival kan ikke gi han den inspirasjonen som han fantaserer om gjennom kjærlighetsbrevene: ”He will leave my letters lying about among guns and dogs unanswered. I shall send him poems and he will perhaps reply with a picture post card” (44).

Louis beskriver også Percival som en brautende person som han samtidig beundrer: “He is heavy. He walks clumsily down the field, through the long grass, to where the great elm trees stand. His magnificence is that of some mediaeval commander” (26). Louis’ forhold til Percival er preget av sjalusi og usikkerhet over sin egen overlegenhet:

My heart turns rough; it abrades my side like a file with two edges; one that I adore his magnificence; the other I despise his slovenly accents – I who am so much his superior – and am jealous (26-27).

Allikevel bekrefter Louis at Percival inspirerer til poesi: "Yet it is Percival I need, for it is Percival who inspires poetry" (28). I voksen alder består Louis' tilværelse av signaturer: "I have signed sign my name, I and again I and again I" (127), sier han på kontoret sitt, hvor han dyrker det konforme: "I love the telephone with its lip stretched to my whisper, and the date on the wall; and the engagement book" (128).

Louis' skrivende aktivitet i voksen alder er karakteristisk som har fått kritikken til å tolke Louis som den mest maskuline av personene. Sypher mener at Louis' drømmer om en tidløs og altomfattende historie, peker på at han identifiserer seg med denne: "Louis, for example, provides a recurring metaphor of his own identity: he is the "stalk" whose roots go down to the depths of the world. His ego is immense, nourished by history..." (Sypher 1983: 197). Minow-Pinkney mener at Louis' maskulinitet tyder på at han ønsker å integrere sitt jeg med historien: "In order to console himself in the mediocre present, he seeks to establish continuities from the past, in the end to assert the *sameness* of past and present from the viewpoint of 'the eternal procession' " (Minow-Pinkney 1987: 165). Miriam L. Wallace støtter dette synet: "Louis is unified and compacted by his written self-representation, the phallic "I" that marks the space of his signature" (Wallace 1994: 134).

For Louis er det fastlenkede villdyret som stamper et bilde på begjæret etter å løsrive seg fra det konforme livet. Men villdyret er akkurat som stålringen, uforanderlig og statisk: "It stamps and stamps and stamps" (5). Hans forsøk på å favne historien gjennom poesien mislykkes kanskje fordi historien, som illustrerer hans konforme liv og hans ego, ikke kan beskrives gjennom poesien. Dette dilemmaet illustreres ved at Louis søker sympatien og fellesskapet med de andre personene, hvor han er i stand til å søke utover seg selv: "The time approaches when these soliloquies shall be shared" (28). Dette fellesskapet i ungdommen som Percival inspirerer til, skal jeg nå kikke nærmere på.

## 4.2 ‘...a seven sided flower’: Hva skapte Percival?

I forkant av 4. episode, som jeg heretter kaller London-episoden, nevner Bernard utgangspunktet for gjenforeningen, Percivals reise: ”Percival, Tony, Archie, or another, will go to India. We shall not meet again” (67). Dette viser at gjensynet markerer et vendepunkt. De seks (eller sju) personene møtes i en avskjed, men kommer sammen i minnet om barndommen. I avsnittet med fuglene i det 4. mellomspillet understrekes dette, hvor fuglene omtales i flertall, slik personene i denne episoden også omtaler seg selv gjennom et vi. Fuglenes sang synes å ha en nærmest desperat undertone:

*They sang as if the song were urged out of them by the pressure of the morning. They sang as if the edge of being were sharpened and must cut, must split the softness of the blue-green light, the dampness of the wet earth; the fumes and steams of greasy kitchen vapour; the hot breath of mutton and beef; the richness of pastry and fruit; the damp shreds of peelings thrown from the kitchen bucket, from which a slow steam oozed on the rubbish heat (81-82).*

Jeg vil vise hvordan fuglenes sang har en forbindelse med personenes stemmer og inspirasjon og deres ønske om å synge vekk det trivielle: “hot breath of mutton and beef”. Fuglenes sang peker også på Percivals forhold til språk. Percivals fravær i teksten er problematisk, noe den desperate undertonen viser. Allerede i åpningssekvensen hvor Neville sitter alene og venter på Percival, understrekes den lengselen som danner utgangspunkt for gjenforeningen:

*It is now five minutes to eight, said Neville. ‘I have come early... Too see the door open and say: Is it Percival? No, it is not Percival. There is a morbid pleasure in saying: “No, it is not Percival” (88).*

I denne restaurantscenen kommer personene til syne gjennom svingdørene til spisesalen: ”There is Susan... There is Jinny, said Susan... That is Bernard” (90-91). Disse setningene etterligner repetisjonene fra den første episoden. Mens barndommen markerte at hver av stemmene skulle bli forskjellig fra de andre, understreker London-episoden en motsatt

bevegelse: Stemmene er nå preget av individuelle følelser som de bringer med seg til middagen. Disse følelsene markerer det bidraget som hver enkelt ga under barndommen gjennom et talende jeg, slik Neville insisterer på: "Now let us say, brutally and directly, what is in our minds" (93). Percivals nærvær understrekes først av Rhoda: "But here he is", så av Jinny, ('Here is Percival'), og av Bernard ('Here is Percival') (92). Etter Percivals ankomst tenker de seks personene på barndommen, refleksjoner som bringer assosiasjoner til pust, strupe og vind, som understreker stemmenes tale:

*The breath of the wind was like a tiger panting, said Rhoda...*

*The boot-boy made love to the scullery-maid in the kitchen garden, said Susan, 'among the blown-out washing'...*

*The man lay vivid with his throat cut in the gutter, said Neville...*

*The leaf danced in the hedge without anyone to blow it, said Jinny...*

*At Elvedon the gardeners swept and swept with great brooms, and the woman sat at a table writing, said Bernard...*

*From those close-furled balls of string we draw now every filament, said Louis, remembering when we meet (93, mine uthevelser).*

Pust og vind viser til Percivals inspirasjon som bringer de seks stemmene sammen. Dette kreative fellesskapet karakteriseres også ved antydninger til dialog mellom personene. Dette skjer i form av en speiling av hverandres tanker og språkbruk. Her er for eksempel Neville og Rhoda: "Love is not a a whirlpool to her," sier Neville. "She is not giddy when she looks down. She looks far away over our heads, beyond India" (104). Når Rhoda svarer Neville, er det gjennom en repetisjon som bekrefter den samstemmige rytmen: "Yes, between your shoulders, over your heads, to a landscape," said Rhoda, 'to a hollow where the many-backed steep hills come down like birds' wings folded" (104). Et annet eksempel er Rhoda og Louis' fantasi hvor de ser dødsdansen og fiolene. Det er fristende å tolke denne fantasien (som står i parentes og markerer en avstand til situasjonen den springer ut fra) som et frampek på Percivals død: "Death is voven in with the violets...Death and death again", sier Louis (106). Selv i dødsfantasien er det lagt vekt på dans og flammer: "They dance in a circle, flapping bladders. The flames leap over their painted faces, over the leopard skins and the bleeding limbs which they have torn

from the living body” (105). Men denne kommunikasjonen trues av hat og sjalusi. Louis for eksempel, beskriver Susans destruktive kjærlighet:

To be loved by Susan would be to be impaled by a bird’s sharp beak, to be nailed to a barnyard door. Yet there are moments when I could wish to be speared by a beak, to be nailed to a barnyard door, positively, once and for all (90).

Igjen illustrerer fuglemetaforen stemmenes forhold til følelser og fellesskap. Særlig gjenspeiles dette i Susans forhold til Jinny, hvor de kommer sammen om sjalusien:

It is hate, it is love, said Susan. That is the furious coal-black stream that makes us dizzy if we look down into it..

It is love, said Jinny, it is hate, such as Susan feels for me because I kissed Louis once in the garden; because equipped as I am, I make her think when I come in, “My hands are red”, and hide them. But our hatred is almost indistinguishable from our love (103).

Percivals rolle som muse i London-episoden kan derfor best beskrives gjennom et symbol, den sju-sidede blomsten. Det er Bernard, som er den av personene som søker fellesskapet mer enn de andre, som sammenligner Percival med den røde nelliken:

There is a red carnation in that vase. A single flower as we sat here waiting, but now a seven-sided flower, many-petalled, red, puce, purple-shaded, stiff with silver-tinted leaves – a whole flower to which every eye brings its own contribution (95).

Justyna Kostkowska mener at den røde nelliken er en metafor for Percivals symbolske rolle i teksten:

Moreover, Percival exists through others – he is the catalyst who provides a ground for the androgynous unity. His mystical presence in the character’s lives in the vision of the many-sided flower is another metaphor for the meeting of two genders in Woolf’s vision of androgyny (Kostkowska 1995: 123).

Wallace mener også at nelliken står for et fellesskap som ble skapt i nærvær av Percival:

The image of the "seven-sided" flower is used to indicate the seductive desire for a unified but merged subjectivity... Ultimately, *The Waves* refuses to allow the vision of the merged subject, represented by the seven-sided flower, to function statically. Subjectivity is not fixed, but created dynamically (Wallace 1994: 135-136).

I 8.episode, Hampton Court-episoden, tenker Bernard igjen på den røde nelliken: "...the red carnation that stood in the vase on the table of the restaurant when we dined together with Percival, is become a six-sided flower; made of six lives" (175). Nelliken *er* Percival i London-episoden, slik hans inspirasjon bare kan forståes i overført betydning, mens i moden alder er blomsten bildet på de seks personene og det bidraget de ga.

#### **4.4 'Am I a poet?' (Neville): Tekstens (selv)refleksjon over poesi**

I ungdommen søkte Neville fyrverkeriet, ilden og begjæret: "I begin to wish for firelight, privacy and the limbs of one person" (38). I moden alder søker Neville inspirasjon blant menneskene:

I no longer need a room now... or walls and firelight... Now I could swear that I like people pouring profusely out of the Tube when the day's work is done, unanimous, indiscriminate, uncounted...It is better to look at a rose, or to read Shakespeare as I read him here in Shaftesbury avenue... This is poetry if we do not write it (150-51).

Der hvor Neville tidligere søkte sitt private rom, beskriver han nå menneskelige handlinger, hvor han har begynt å lese Shakespeare på Shaftesbury Avenue. Neville forandrer syn på det å lese: "I go to the book-case. If I choose, I read half a page of anything. I need not speak. But I listen. I am marvelously on the alert" (152).

Fra å skrive poesi på rommet blant bøkene, til å lytte og se, blir Neville på en måte tekstens leser. Forholdet mellom det å skrive poesi (som er Nevilles ideal i ungdommen)

og det å lese poesi er derfor illustrert gjennom Nevilles refleksjoner over dette. I avsnittet nedenfor beskriver Neville vanskeligheten med å lese, en beskrivelse som gir assosiasjoner til det diktet som Neville er en del av, nemlig teksten selv:

The poet who has written this page (what I read with people talking) has withdrawn. There are no commas or semicolons. The lines do not run in convenient lengths. Much is sheer nonsense. One must be skeptical, but throw cautions to the winds and when the door opens accept absolutely. Also sometimes weep; also cut away ruthlessly with a slice of the blade soot, bark, hard accretions of all sorts. And so (while they talk) let down one's net deeper and deeper and gently draw in and bring to the surface what he said and she said and make poetry (152).

Neville bruker sløret, eller nettet til å beskrive den prosessen hvor livet (he said and she said) kan formidles gjennom poesien, en prosess jeg viste til i forrige kapittel. Samtidig beskriver han også tekstens fragmenter, hvor linjene som avbrytes (og ikke alltid følger noen bestemt rekkefølge) må leses med frihet og inspirasjon (vinden, døren som åpnes). Slik får Nevilles refleksjoner over poesi en sentral betydning i teksten fordi han framhever at poesi er mulig, samtidig som han reflekterer tekstens skapelsesprosess.

Poesiens og tekstens materialitet viser seg også for Louis i moden alder. På loftsværelset sitter Louis: "I open a little book. I read one poem. One poem is enough" (153). Leseren får også ta del i dette anonyme 1500-talls diktet, "O Western Wind": "O Western Wind, when wilt thou blow,/That the small rain down can rain? /Christ, that my love were in my arms,/And I in my bed again!" (156). "O Western wind" alluderer til Shelleys "Ode To The West Wind": "O wild west wind, thou breath of Autumn's being/thou from whose unseen presence the leaves dead/Are driven, like ghosts from an enchanter fleeing.../O Wind,/ If Winter comes, can Spring be far behind?" (Shelley: linje 1-3, 10). I essayet "How Should One Read A Book?" (1926), siterer Woolf det samme anonyme diktet "O Western Wind":



The impact of poetry is so hard and direct for the moment there is no other sensation except that of the poem itself. What profound depths we visit then – how sudden and complete is our immersion! There is nothing here to catch hold of; nothing to stay us in our flight. The illusion of fiction is gradual; its effect are prepared... The poet is always our contemporary (Woolf 1966: 6-7).

Mens Louis sitter og leser i den lille boka si, kommenterer han diktet som blir formidlet gjennom teksten: "Rhoda, with her intense abstraction, with her unseeing eyes the colour of snail's flesh, does not destroy you, western wind..."(154). Ved å la dette anonyme diktet bli en integrert del i Louis' monolog, en siteringsteknikk som Woolf benytter seg av i flere av romanene,<sup>23</sup> blir diktet en integrert del av teksten selv. Sammenligner en Nevilles opplevelse av diktet med det anonyme middelalderdiktet, viser det til en sammenheng som kan oppsummeres i Woolfs egen påstand: Poeten i *The Waves* aktualiserer sin egen rolle som både skriver og leser av poesi, ved å insistere på at poesien blir skrevet mens vi leser denne teksten: "This is poetry if we do not write it" (152).

Disse refleksjonene over poesi viser også til tekstens andre muse, nemlig Susan, som synes å ha en viktig rolle i Louis' liv. Jeg skal nå diskutere hvordan problematikken omkring språk og identitet aktualiseres gjennom Jinny, Susan og Rhoda.

---

<sup>23</sup> Både i *To The Lighthouse*, *Jacob's Room* og *Mrs. Dalloway* benytter forfatteren seg av denne teknikken, hvor verselinjer fra dikt integreres i en indre bevissthetsstrøm.

## KAPITTEL 5: FEMININ OG ANDROGYN KREATIVITET I *THE WAVES*

### 5.1 Den upersonlige fortelleren: Feminin kreativitet som metafor?

I dette kapitlet skal jeg kikke nærmere på den feminine kreativitetsproblematikken i *The Waves* i lys av den feministiske kritikken. Jeg vil se i hvilken grad forbindelsen mellom den upersonlige fortelleren og de feminine personene i monologene kan belyse forholdet mellom identitet, kreativitet og språk.

Innledningsvis var jeg inne på noen av feminismens problemstillinger i forhold til androgyni og kreativitet hos Woolf. Showalters angrep på Woolfs androgynitetsbegrep ser ut til å ha vært ganske seiglivet: Man behandler Woolfs tanker om upersonlighet med et krav om å være det motsatte, nemlig 'autentisk' feminin. Patricia Waugh belyser dette problemet:

"The personal is political" is a statement fraught with contradiction because of the pervasiveness of the assumption that 'the personal', the realm of 'feeling' is separable from the 'political', that of reason and action (Waugh 1989: 36).

Kritikken av *The Waves* som har diskutert kjønn og kreativitet, ser ut til å være opptatt av forholdet mellom androgynitetsbegrepet og feminin kreativitet i teksten. Man har lest denne problematikken som uttrykk for forfatteren, Virginia Woolfs personlige problemer med å imøtekomme feminismens kjønnspolitiske krav om en 'ny' realisme. Kritikken synes også å være opptatt av hvorfor ingen av de tre kvinnelige personene i monologene, Jinny, Susan og Rhoda, er kunstnerfigurer, mens de mannlige personene, poetene Neville og Louis og den androgyne Bernard, har et bevisst forhold til språk og tradisjon. Det ser ut til at råmanuskriptene, som avviker fra romanen på et par punkter omkring feminin kreativitet, har blitt studert i denne sammenhengen. Man har på den måten forsøkt å kartlegge forfatterens tankeprosess og utvikling omkring denne tematikken. I denne prosessen, som jeg allerede har vist til i forrige kapittel, er det to vesentlige forandringer i

forhold til fortelleren og feminin kreativitet. I det første råmanuskriptet var det opprinnelig en 3.persons forteller, i tillegg til at den opprinnelige kunstnerfiguren, romanens *persona*, var en kvinnelig skriver. I den endelige utgaven framstår hun som en kvinnelig person med identitetsproblemer, nemlig Rhoda. Eileen Sypher kommenterer dette:

We see in *The Waves* many traces of female creators, silenced or troubled. The final writer is the writer of the interludes, the “set,” and the writer of the soliloquies. This writer is completely invisible... The more visible, represented creators, on the other hand, are the males, the androgynous writer [Bernard] being one of them (Sypher 1983: 196).

Rhoda har blitt tillagt en sentral betydning i feministiske tolkninger av *The Waves*, mens Jinnys og Susans forhold til kropp og natur har ført til at de har blitt oppfattet mer som arketyriske feminine. Jeg skal undersøke hvilke synspunkt kritikken tilbyr. Forholdet mellom den upersonlige fortellerstemmen og monologene kommer kanskje tydeligere fram ved å kikke nærmere på en av tekstens kvinnelige metaforer for kreativitet, solmetaforen, som ble presentert i prologen. De tre kvinnelige personene ser ut til å ha et problematisk forhold til språk, på samme tid som de assosieres med natur, dans, rytme og drømmer. Disse problemstillingene kan belyse forholdet mellom språk, poesi og rytme, som preger romanens hovedstruktur. Et annet bilde på kreativitet er den skrivende kvinnen i Elvedon. Jeg skal diskutere Elvedonfantasien i siste kapittel, hvor jeg vil vise at den kvinnelige skriveren får en spesiell betydning i Bernards liv.

I prologen skapte solpersonifikasjonen, damen med lampa, en forbindelse mellom liv, lys og bevegelse. Både kvinnen i Elvedon og solmetaforen synes å ha symbolske roller i teksten, nemlig som bilde på den feminine kreative instansen som gir liv til teksten. Sola lyser over landskapet gjennom tekstens fem første mellomspill (fra barndom til voksen alder). Kvinnemetaforen dukker riktignok bare opp i to av dem, i beskrivelsen av solens oppadstigende bevegelse, (3.mellomspill) og solens kompromissløse dagslys (5. mellomspill). Her er eksemplet fra det 3.mellomspillet:

*The girl who had shaken her head and made all the jewels, the topaz, the aquamarine, the water-coloured jewels with sparks of fire in them, dance, now bared her brows and with wide-opened eyes drove a straight pathway over the waves (54).*

Den feminine metaforen forbindes med ild, dans og farger, og disse elementene av rytme og bevegelse tillegges symbolsk betydning for den feminine kreativiteten i teksten. Sola knyttes også sammen med sløret, beskrevet som en lysende instans som gjør at landskapet og naturen får en diffus, men likevel gjennomsiktig karakter. Solas forbindelse til en kvinnelig figur vises også i 4.mellomspill: ”*The sun, risen, no longer couched on a green mattress darting a fitful glance through watery jewels, bared its face and looked straight over the waves*” (81). I 5.mellomspill dukker jenta opp igjen, her i beskrivelsen av høylys dag:

*The sun had risen to its full height. It was no longer half seen and guessed at, from hints and gleams, as if a girl couched on her green-sea mattress tired her brows with water-globed jewels that sent lances of opal-tinted light falling and flashing in the uncertain air like the flanks of a dolphin leaping, or the flash of a falling blade. Now the sun burnt uncompromising, undeniable (111).*

Maria diBattista diskuterer solmetaforen i mellomspillene. Hun mener at forbindelsen mellom fortellerstemmen og metonymiene og metaforene i prologen, må oppfattes som uttrykk for en feminin bevissthet som omgir teksten: ”The light that renders the world transparent is an objectifying medium distinctively, if languorously, feminine” (diBattista 1980: 150). diBattista hevder at forfatteren tar i bruk den kvinnelige metaforen som en narrativ strategi for å kunne uttrykke allmennmenneskelige følelser gjennom å skjule seg. Denne tanken knytter hun opp mot begrepet ”anon” og den (kvinnelige) anonyme forfatteren som ikke signerer verkene sine. Verket *Anon* var tenkt som den romanen som skulle følge etter *Between The Acts*. diBattista diskuterer betydningen av ordet:

Anon signifies, of course, the central paradox in Woolf’s narrative technique – *on án*, meaning in one or together – the voice that speaks in one fluid, idiosyncratic style, yet the voice that expresses the common thought, the common feeling (diBattista 1980: 187-188).

Å hevde anonymitet viser at forfatteren av *The Waves* kan uttrykke allmennmenneskelige følelser, og sløret er ifølge diBattista et narrativt grep som skjuler fortelleren:

The veil masks the narrator whose power and whose voice will control the ensuing narrative...Veils, that is, are not just metaphors in the novel's imagistic texture; they are narrative garments, strategies, and ploys that permit the "She" behind the *The Waves* to speak – to speak authoritatively...Woolf's dissimulation is the dissimulation of the chaste and pure speaker who conceals herself behind a veil of anonymity in order to speak the truth (diBattista 1980: 150-51).

Woolf brukte ofte bilder av en spinnende, syende og strikkende kvinne for å illustrere kvinnens sosiale situasjon, nemlig morsfiguren i dagligstuen, slik hun blir beskrevet i *A Room Of One's Own*:<sup>24</sup>

Indeed, I would venture to guess that Anon, who wrote so many poems without signing them, was often a woman. It was a woman, Edward Fitzgerald, I think, who made the ballads and the folk-songs, crooning them to her children, beguiling her spinning with them, or the length of the winter's night (Woolf 1945: 50-51).

Eileen Sypher hevder at de to kvinnelige symbolene i teksten er problematiske. Fordi hun oppfatter dem som allegorier, krever de dekodning og fortolkning:

The critic has *also* and equally to confront the supportive role these figures have: the one brings light *to* the world (it is unclear that she has her own, "higher" knowledge), the other is a figure *for* Bernard. Furthermore the image of the sun is tentative. (Often the sun's "femaleness" is imagined in a simile and after the sun becomes hot...Woolf drops the metaphor/simile and the sun becomes "it.") (Sypher 1983: 195).

Sypher peker på en viktig bevegelse som synes å pågå i mellomspillene, hvor solmetaforen først er den metaforen som skaper liv, for så å gjennomgå forandring til

---

<sup>24</sup> Sandra Gilbert og Susan Gubar kaller denne posisjonen som kvinnen innehar i det daglige liv gjennom historien for *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century* (New Haven: Yale University Press, 1988).

'det'. Justyna Kostkowska understreker denne bevegelsen, og hevder at forholdet mellom feminin kreativitet og den upersonlige fortelleren i *The Waves* er metaforisk:

And yet even if Woolf diminishes the frequency and space devoted to the sun lady, this figure retains her important position of power. Her importance is more concealed, and her femininity much less conspicuous. As one of the possible metaphors for the original "she", the image undergoes depersonalization together with the interludes (Kostkowska 1995: 160-61).

Den depersonaliseringen som Kostkowska viser til, understrekes ved at lyset etterhvert får et mer statisk og kompromissløst preg. Bevegelsen mellom skygge og lys som skapte dynamikk i tekstens prolog, synes etterhvert å stivne. Dette vises allerede i 4.mellomspill, hvor lyset gjennomgår forandringen fra den feminine solmetaforen til det upersonlige 'det':

*Everything was without shadow. A jar was so green that the eye seemed sucked up through a funnel by its intensity and stuck to it like a limpet. Then shapes took on mass and edge. Here was the boss of a chair; here the bulk of a cupboard. And as the light increased, flocks of shadow were driven before it and conglomerated and hung in many-pleated folds in the background (82).*

Percivals død (etter episode 4) ser ut til å markere et vendepunkt i teksten som forplanter seg til mellomspillene. Lyset mister sin gjennomlysende karakter og dynamikk, og blir et lys som brenner nådeløst: *"The topmost leaves of the tree were crisped in the sun...The birds sat still save that they flicked their heads sharply from side to side. Now they paused in their song as if glugged with sound, as if the fullness of midday had gorged them"* (125). Sola som bevegende, lysende stråler får her et mer tvetydig preg av ild og lys som noe brennende.

Minow-Pinkneys tolkning av forholdet mellom bevissthet og språk i prologen, synes å åpne opp for en bevegelse og dialektikk. Hun vektlegger sløret i prologen som et bilde på bevissthetens fødsel: *"In this prefiguration of the birth of self-consciousness there appears the recurrent image of a 'veil' or a 'fabric' associated with the mind or being*

itself' (Minow-Pinkney 1987: 156). For Minow-Pinkney er denne 'fødselen' i prologen en beskrivelse av de pulserende bevegelsene i morssubstansen, nemlig Kristevas semiotiske *chora*:

This realm of inchoate motility, constituted by impulsive movements of muscle – Kristeva's *chora* – is not yet regulated into patterns of signification, though the world is pregnant with the possibility of meaning. 'There seems to be beginnings or endings of meaning everywhere' (Minow-Pinkney 1987: 157).

Minow-Pinkney henviser leseren til råmanuskriptene, for som hun sier: "The draft offers a more explicit image of the human subject" (Minow-Pinkney 1987: 156). Her er avsnittet fra det første råmanuskriptet:

...waves succeeding waves; endlessly sinking & falling... waves that were of... many mothers, & again many mothers... For every wave cast a child from it; before it sank into the obscure body of the sea:.... She had had her child (Graham 1976: 9-10).

Her er et eksempel på den opprinnelige 3. persons fortelleren i det første råmanuskriptet. Forskjellene er store: I råmanuskriptet er det en "hun" som føder, i den endelige versjonen har fortelleren trukket seg tilbake, hvor bølgenes bevegelser mot stranda er beskrevet i en nøytral språkform. Minow-Pinkney tolker bølgen som en metafor for morssubstansen, 'impulsive movements of muscle' som preger barnet i fostervannet. Hun ser adskillelsen fra morssubstansen som en dialektikk hos barnet, mellom Kristevas semiotiske, før-språklige *la jouissance*, og den språklige symbolske orden. Minow-Pinkney mener at denne dialektikken skaper en flytende subjektivitet, hvor det maskuline og feminine ikke utelukker hverandre. Den første episoden hvor de seks personene blir introdusert gjennom persepsjoner, er ifølge Minow-Pinkney preget av barnas forhold til lys og farger som er nært knyttet til Kristevas semiotiske pulserende bevegelser: "The characters in the novel see vivid detached shapes and colours... From this primitive state, separation and difference emerge" (157).

Denne uklarheten som Minow-Pinkney påpeker her, kan synes å åpne opp for en dialektikk mellom det maskuline og det feminine. Minow-Pinkney er langt på vei med å

kartlegge den bevegelsen som synes å prege romanens hovedstruktur, mellom det uklare og det konforme, eller det hun kaller for "a precarious dialectic between identity and its loss, the symbolic and its unrepresentable Other" (155). Dette sitatet beskriver min innvending mot Minow-Pinkney, når hun, i et forsøk på å løsne på kjønnsdikotomien, insisterer på å erstatte den med en annen dialektikk. Den symbolske orden er den maskuline orden som fastsetter mening, og den semiotiske orden er en før-språklig diskurs hvor mening enda ikke er fastsatt. Når Minow-Pinkney mener at det heterogene subjektet er preget av denne dialektikken, så synes hun å plassere den feminine kreativiteten utenfor språkets meningskategorier. Men kan ikke et heterogent subjektet også uttrykke et kreativt potensiale i språket og kulturen? I stedet for å tolke bølgebevegelsen i prologen som en adskillelse fra morssubstansen, kunne man kanskje si at det i åpningssekvensen nettopp skapes en mulighet for feminin artikulasjon, ved at det livgivende og strålende knyttes opp mot et feminint symbol? Ved å innsette den upersonlige skriveren som skaperen av det språklige universet, vil jeg vise at det poetiske får en betydning i forhold til feminin kreativitet.

Innledningsvis nevnte jeg at fuglene syntes å symbolisere forholdet mellom tale, musikk og stemmer. Kan fuglene illustrere muligheten for feminin artikulasjon? Fuglenes sang assosieres med høye og lave toner, samtidig som fuglenes sang er en del av det dynamiske og organiske naturbildet som forandrer bevegelse omtrent midtveis i teksten. Fra sped synging til noen ganger sang i kor, og adskilt forsvinner også fuglene fra mellomspillene, hvor bare en og en enslig synger alene. Til slutt synes fuglene å forstumme helt. Her fra 8. mellomspill:

*A bird, perched on an ash-coloured twig, sipped a beak full of cold water. There was no sound of cropping, and no sound of wheels, but only the sudden roar of the wind letting its sail fill and brushing the tops of the grasses (159).*

Linda Overstreet tolker fuglene som uttrykk for sjelen og bevisstheten hos Susan og Rhoda (Overstreet 1982: 50,53). Kostkowska har også påpekt fuglenes rolle. Hun sier at fuglene står for de seks stemmenes "synging" sammen eller adskilt (Kostkowska 1995:



49). I den siste monologen bruker Bernard fuglemotivet til å minnes de tre feminine personene, slik de trådte ut blant menneskene han kjente:

And from them rise one or two distinct figures, birds who sang with rapt egotism of youth by the window; broke their snails on stones, dipped their beaks in sticky, viscous matter; hard, avid, remorseless; Jinny, Susan, Rhoda... Jinny was the first to come sliding up the gate to eat sugar. She nipped it off the palms of one's hands very cleverly, but her ears were laid back as if she might bite. Rhoda was wild, Rhoda one could never catch. She was both frightened and clumsy. It was Susan who first became wholly woman, purely feminine (190).

Rhoda, Jinny og Susan identifiseres som fuglene, og deres feminine atferd forbindes med assosiasjoner omkring hakking, biting og voldelighet, men også femininitet. Sypher mener at fuglenes voldelige atferd i mellomspillene må tolkes som at fuglene i mellomspillene er det maskuline selv'et som invaderer det feminine selv'et. Hun understreker særlig et avsnitt i det 3. mellomspillet hvor fuglene nådeløst hakker på mark: *Then one of them, beautifully darting, accurately alighting, spiked the soft, monstrous body of the defenseless worm, pecked again and yet again, and left it to fester*" (55). Sypher ser på disse handlingene som et destruktivt symbol for selv'et: "This violent image acts as a symbol for the invasion of self by other dramatized in the subsequent series of vignettes" (Sypher 1983: 199). Kan fuglenes rolle være metafor for en kommunikasjon, en form for et talespråk eller feminin kreativitet forbundet med natur, sang og dans?

I dette avsnittet har jeg forsøkt å vise hvordan den kvinneliggjorte solmetaforen må forstås som en del av tekstens hovedstruktur, hvor det som skaper også synes å oppløses og absorberes inn i tekstens rytme og bevegelse. Forbindelsen til den upersonlige fortellerstemmen og feminin kreativitet viser kanskje til et symbolsk forhold til slutt? Og i hvilken grad påvirker dette de kvinnelige personene, som uttrykker både språkproblem såvel som identitetsproblem?

## 5.2 'I do not understand phrases' (Susan): Feminin kreativitet som språkets problem

Rhoda er blitt framhevet som hovedeksponenten for et feminint selv med identitetsproblemer gjennom setningen: "I have no face". Ulike tolkinger av Rhoda går ut på at hun står for en 'ikke-identitet' som er ute av stand til å etablere et bevisst selv. Som Bazin sier: "She has so little self-confidence that she fails to create an identity of her own" (Bazin 1973: 160). Rhoda er ifølge Sypher romanens *persona*: "Rhoda does seem to be much closer to being Woolf's *persona* particularly in the early starts than in the final version, however much Woolf denies that the children have anything to do with her" (Sypher 1983:193).<sup>25</sup> Minow-Pinkney tolker henne som den feminine morløse: "Rhoda yearns for 'mothers from whose wide knees skirts descend protectively'" (Minow-Pinkney 1987: 161). Rhoda sees også på som den kvinnelige romantikeren, slik diBattista ser den kvinnelige kunstneren som må skjule seg (nok en variant av slørmetaforikken): "Rhoda, like the narrative "She" who writes *The Waves*, represents the ultimate dissimulation, subterfuge, veiling of self: She has no face" (diBattista 1980: 183). Det at Rhoda uttrykker sitt forhold til 'tingenes' verden gjennom fall og bølgenes rytme, peker på at rytme og artikulasjon hos Rhoda er nært knyttet sammen. Men Rhoda bruker også språket for å uttrykke drømmene sine: "Month by month things are losing their hardness; even my body now lets the light through; my spine is soft like wax near the flame of the candle. I dream; I dream" (33).

Rhodas drømmer har alltid et utgangspunkt i en reell situasjon, f.eks. i London-middagen: "But these pilgrimages, these moments of departure, start always in your presence, from this table, these lights, from Percival and Susan, here and now" (104). Rhoda befinner seg i en dialektikk mellom drømmene, som står for en fast og stabil, uforanderlig verden, og virkeligheten hvor hun ser for seg fall, bølger og oppløsning, hvor hun ikke har noen fast identitet:

---

<sup>25</sup> Her er utkastet fra råmanuskriptet som Sypher refererer til: "Very well, she said to herself defiantly, where Louis was bitter & taking an exercise book, she began to write a story, that in her story the world was different...Writing was very difficult to both her & Louis" (Graham 1976: 33).

"I am the foam that sweeps and fills the uttermost rims of the rocks with whiteness; I am also a girl; here in this room" (80). Hennes fantasier, 'moments of departure', er gjentatte ganger beskrevet gjennom bilde på svalen: "The swallow dips her wing in dark pools". Overstreet sier at svalen har en symbolsk betydning for Rhoda, som et frampek på Rhodas eget fall (selvmordet): "The swallow may also indicate death because of its dark color and because of its lack of song..." (Overstreet 1982: 54).

Hos Rhoda synes altså fuglen å peke på mørke og kanskje oppløsning, men samtidig er også svalen en vakker skapning, som symboliserer det skjønne.<sup>26</sup> Rhoda drømmer om et stille landskap, en natur som synes uberørt og uforanderlig:

There, on the short, firm turf, are bushes, darked leaved, and against their darkness I see a shape, white, but not of stone, moving, perhaps alive...When the white arms rests upon the knee it is a triangle; now it is upright – a column; now a fountain, falling. It makes no sign, it does not beckon, it does not see us. Behind roars the sea. It is beyond our reach. Yet there I venture. There I go to replenish my emptiness, to stretch my nights and fill them fuller and fuller with dreams (104).

Man kunne være fristet til å si at den hvite armen på kneet som metafor også kunne stå for en fuglevinge (en trekant) som forandrer form og oppløses (den svarte vanndammen). Metaforen knyttes dermed til Rhodas kreativitet, en reell situasjon (her og nå) som overføres til Rhodas fjerne og distanserte verden (vanndammen). Det skjønne er noe Rhoda ser som uforanderlig: "There is then, a world immune from change... I find faces rid of features, robed in beauty" (79-80). Samtidig som hun uttrykker problem med identitet gjennom setningen "I have no face", konstituerer hun samtidig et 'jeg' i språket, nemlig et ansiktsløst 'jeg', som en konstant påstand. Men Rhoda stiller også spørsmålstegn ved språkets forhold til tingenes verden (" "Like" and "like" and "like" – but what is the thing that lies beneath the semblance of the thing?" (123)),

---

<sup>26</sup> I symbollæren omtales svalen i poetiske, positive vendinger: "Svalen spiser ikke sittende, men flygende. Slik skal også mennesket fjernt fra det jordiske søke det *himmelske*...Svalen flyr over havene når vinter og kulde truer – slik skal også mennesket flykte fra verdens kulde og bitterhet og i kjærlighetens varme vente på at fristelsens frost forsvinner fra dets åndedrag" (Unterkircher) (Biedermann 1993).

og understreker at der Jinny og Susan forteller sannheten, lyver hun: "But I lie; I prevaricate" (79). Tyder dette på at Rhoda er bevisst om sitt forhold til språk og identitet?

Jinnys kroppsspråk knyttes også til rytme, bevegelser og dans. Hennes ønske om å nå det livgivende øyeblikket i barndommen hvor hun kysset Louis, assosieres med flammer, dans og rytme: "I leap like one of those flames that runs between the crack of the earth; I move, I dance; I never cease to move and dance" (30). Kritikken ser ut til å framheve Jinnys kroppsspråk som en feminin, sensuell kommunikasjon. Harris sier: "Jinny's connection to the body is so strong and direct that she does not need the mediating function of language in order to communicate" (Harris 1992: 80). Jeanne-Marie Zeck knytter Jinnys kroppsspråk til solmetaforen. Hun sier:

In the world of *The Waves*, life is unpredictable, chaotic, filled with disappointments, loss, and death, as well as joy. Shining above the unpredictable earth is the sun... Jinny is consistently aligned with the sun imagery through descriptions of her in fire and sun imagery (Zeck 1994: 127).

At Jinny beskriver seg selv gjennom lys og gullmetaforer ('I feel myself shining in the dark') og gjennom dans (piruettene), tyder kanskje på at hun forsøker å skape en slags levende poesi som Zeck sier. Men solmetaforen er ikke utelukkende stabil og forutsigbar, og det er heller ikke Jinnys levende poesi. Hun er preget av sjalusi mot Susan, fordi Percival elsket henne, og har problemer med å forstå ord: "Yet I cannot follow any word through its changes. I cannot follow any thought from present to past. I do not stand lost; like Susan.... or lie; like Rhoda... I do not dream" (30). Denne setningen peker på Jinnys manglende evne til å drømme, slik som Rhoda, og til å se ut over kroppen som det umiddelbare øyeblikket: "My body lives a life of its own" (46).

Susans forhold til sin feminine identitet er kanskje den mest symbolske i teksten. Hennes assosiative tankegang med naturen peker på en Moder Jord figur, og hun er den av personene som hyppigst assosieres med en arketypisk feminitet. Moderen eller Kvinnen er en figur som går langt tilbake i litterær tradisjon. Linda Overstreet tolker Susan som en

arketype: "Susan functions in *The Waves* as the reproductive, fruitful aspect of the Great Mother" (Overstreet 1983: 24). diBattista ser ut til å støtte dette synet:

Percival is conventional. He is a hero. Susan is conventional. She is the archetypal Earth-Mother whose amoral divinity is never compromised or qualified by any mediating moral individuality (diBattista 1980: 172).

Susan oppfyller stort sett disse konvensjonelle kravene, hun flytter tilbake på landet, gifter seg med en bonde, får to sønner, og er i tillegg elsket av Percival, det maskuline idealet i teksten. Under gjenforeningsmiddagen i London setter Percival seg ved siden av Susan. Slik tenker Bernard på henne og Percival: "... when he takes his seat by Susan, whom he loves, the occasion is crowned" (92). I voksen alder kommenter Susan dette:

"I think sometimes of Percival who loved me. He rode and fell in India" (147). Men diBattista mener at Percivals kjærlighet til Susan står for den mislykkede foreningen av maskulinitet og femininitet:

The primal "He" of *The Waves* – Percival – and the primal "She" in *The Waves* – Susan – represents a marriage of opposites that fails to be consummated. Both confuse the integrity of their sexual natures with that purity of being that is the goal of desire for the novel's "authentics", Louis and Rhoda, the novel's actual lovers (diBattista 1980: 167-168).

'Moren' som arketype står imidlertid ikke bare for det reproduktive, men også for det ødeleggende og destruktive: "I shall eat grass and die in a ditch in the brown water where dead leaves have rotted" (9). Det er ikke tilfeldig at det første Susan ser i hagen bak huset er en gul stripe av regnbuen: "a slab of pale yellow". Symbolsk står gult for misunnelsen og sjalusien, som er en gjennomgangsfølelse i Susans liv. Hun assosierer den gule fargen med sjalusien, hvor lommetørklet fra barndommen identifiseres som denne følelsen: "Something has formed, at school, in Switzerland, some hard thing" (73). Jeg vil vise et avsnitt hvor Susan identifiserer seg med naturen, hvor hennes jeg knyttes til en slørmetaforikk, tåken over marken:

The mist is on the marshes. The day is stark and stiff as a linen shroud. But it will soften; it will warm. At this hour, this still early hour, I think I am the field, I am the

barn, I am the trees; mine are the flock of birds... But who am I...? I think sometimes... I am not a woman, but the light that falls on this gate, on this ground. I am the seasons, I think sometimes, January, May, November; the mud, the mist, the dawn...." (72-73).

Men på slutten av denne lange monologen hvor hun tenker på sin naturlige lykke, blander sjalusien og hatet seg inn: "And when the evening comes and the lamps are lit they make a yellow fire in the ivy... I look at the quivering leaves in the garden and think "They dance in London. Jinny kisses Louis" " (75). Susans 'jeg' i avsnittet ovenfor er et fast 'jeg', i den forstand at hun gjennom hele livet tenker assosiativt med naturen: 'I am'. Samtidig er dette noe hun stiller spørsmålstegn ved: "Who am I?", som peker på at språket blir brukt både for å uttrykke en identitet, og sette spørsmålstegn ved den, gjennom selv-refleksjon og paradokser. For hvordan skal vi forstå et fast jeg som sier: 'I am the mist', likeså Rhoda: 'I have no face'? Eller Jinny: 'I leap like one of those flames'? Susan reflekterer over dette problemet gjennom følelser: "I love with such ferocity that it kills me when the object of my love shows by a phrase that he can escape...I do not understand phrases" (99).

Det kan virke som et paradoks at Susan og Percival framstilles som Muser for poesi. I den siste monologen oppsummerer Bernard Susans rolle på følgende måte:

She was born to be adored by poets, since poets require safety; someone who sits sewing, who says "I hate, I love" who is neither comfortable nor prosperous, but has some quality in accordance with the high but unempathic beauty of pure style which those who create poetry so particularly admire (190-91).

I Hampton-Court episoden uttrykker Louis nettopp dette som Percival og Susan har felles: "It would have been happier to have been born with a destiny, like Susan, like Percival, whom I most admire" (154). diBattista understreker at Susans rolle i teksten er gjennom å inspirere andre: "And like Percival, Susan may inspire, but she can never create her own poetry" (172). Dette peker på en utvikling i Susans liv i forhold til språk og den skjebnen hun synes å være tillagt i teksten; ved å inspirere til poesi ved selv å føle avstand til språket.

Et avsnitt som illustrerer forholdet mellom språk, feminin identitet og selv-refleksjon, er scenene fra internatskolen i 2.episode. Her er guttene og jentene adskilt fra hverandre. Bernard, Neville, Louis (og Percival) går på internatskole for gutter, og Jinny, Rhoda og Susan går på internatskole for jenter. Skoleuniformen 'brown serge' og lærerinnen, Miss Lambert, assosieres med noe stereotypet og stivnet. De tre jentene sitter og drømmer seg bort. Her er Susan:

I left my squirrel and my doves for the boy to look after. The kitchen door slams, and shot patters among the leaves when Piercy fires at the rock. All here is false; all is meretricious. (23).

Også Rhoda uttrykker fremmedfølelse ved dette øyeblikket: "But here I am nobody. I have no face. This great company, this brown serge, has robbed me of my identity" (23-24). Jinny fantaserer om skolelærerinnens kjole:

'That dark woman,' said Jinny, 'with high cheek-bones, has a shiny dress, like a shell, veined, for wearing in the evening. That is nice for summer, but for winter I should put on my red dress that would gleam in the firelight. Then when the lamps were lit, I should put on my red dress and it would be thin as a veil, and would wind about my body, and billow out as I came into the room, pirouetting. (24).

Sypher mener at disse miljøskildringene plasserer guttene som 'bærere' av tradisjonen i et øvre middelklassemiljø i Oxford eller Cambrigde, mens Susan og Jinny sees i forhold til menn (Susan til faren og Jinny til elskere), og Rhoda har en uklar sosial posisjon. Hun mener at dette er uttrykk for at det maskuline selv'et er dominant, og for at det feminine selv'et er undertrykt, hvor jentene trenger speilbildet for å kunne identifisere seg:

Each of the males is highly conscious of being a separate and active identity in the face of disruptive changes. Their consciousness, furthermore, seems to spring from within. The females are less conscious of having a bordered self and they depend upon others' reflection of them for continuity (Sypher 1983: 197).

Sypher peker på speilscenen i et senere avsnitt, hvor Susan, Rhoda og Jinny ser seg selv i speilet i trappeavsatsen. Her velger Jinny et annet speil enn Rhoda og Susan:

'I hate the small looking-glass on the stairs,' said Jinny. 'It shows our heads only; it cuts off our heads. And my lips are too wide, and my eyes are too close together; I show my guns too much when I laugh...So I skip up the stairs past them, to the next landing, where the long glass hangs and I see myself entire (29-30).

Sypher mener at dette er et tegn på at Jinny ikke klarer å se seg selv uten dette speilbildet, også i forhold til menn. At Jinny har problemer med et klart definert 'selv', kan best forstås som at Jinny ser på kroppsspråket som et substitutt for hennes mangel på drømmer og forhold til ord. Jinnys 'jeg' i forhold til kroppen beskrives i form av metaforer og similer, "my red dress...thin as a veil". I motsetning til Rhoda og Susan, har ikke Jinny noe fast 'jeg' i språket, men assosierer sitt 'jeg' med fysiske bevegelser og noe hun assosierer med kroppen: "I flutter. I ripple" (76). Jinnys intimitet med en annen person er også en form for kommunikasjon hvor hun søker det øyeblikket hvor hun var istand til å gi. Denne kroppsfantasien beskrives første gang i hennes debut i selskapslivet i London. Sløret står her for det som omgir menneskene – men som kan falle. Jinny ønsker å nå bakenfor dette sløret fordi hun selv ikke behersker språket og ordene:

Crowding, like a fluttering bird, one sentence crosses the empty space between us. It settles on his lips. I fill my glass again. I drink. The veils drop between us. I am admitted to the warmth and privacy of another soul. We are together, high up, one some Alpine pass. He stands melancholy on the crest of the road. I stoop. I pick a blue flower and fix it, standing on tiptoe to reach him, in his coat. There! That is my moment of ecstasy. Now it is over (77-78).

Jinnys fantasier er i en dialektikk mellom det gjennomsiktede sløret som mennesket omgir seg med, og ekstasen, hvor dette sløret faller. Hennes form for kommunikasjon som består av kun en setning (eller kanskje bare ordet "Come" som Jinny stadig gjentar, men ikke uttaler), symboliseres gjennom den flaksende fuglen og fysiske bevegelser (lepper, drikke). Dette understreker Jinnys forsøk på nå utover det verbale språket som markerer



avstand, hvor hun kan søke en kreativ prosess: "My moment of ecstasy". Også i senere avsnitt ønsker Jinny kommunikasjon gjennom en fysisk bevegelse, hvor hun lar skjerfet sitt falle: "Did I raise my arm? Did I look? Did my yellow scarf with the strawberry spots float and signal? He has broken from the wall. He follows" (134).

Mens Jinnys forhold til speilbildet og jeg'et er fysisk og rytmisk, ser Susan, slik Sypher påpekte, bildet av faren hjemme på landet: " My father leans upon the stile, smoking. In the house one door bangs and then another, as the summer air puffs along the empty passages" (29). Men Susan tenker også på sjalusien til Jinny: "Miss Perry loves Jinny; and I could have loved her, but love no one, except my father..." (29). Sjalusien er den følelsen som skaper forbindelse, men også hat og splittelse mellom Susan og Jinny. Rhoda kommenterer dette forholdet når hun tenker på Percivals død: "Jinny, pirouetting across the room, will perch on the arm of his chair and ask: "Did he love me? "More than he loved Susan?" " (122).

Både Susan og Jinny har vanskelig for å skille mellom hat og kjærlighet, og er altså drevet av en problematikk omkring det å holde på den man elsker, og å miste den. Men også Susan forsøker å nå utover barndommens pust av gråt, sjalusi og tap, som beskrives gjennom Susans og Bernards forhold til kreativitet. Mens Bernard forsøker å samle sammen fraser og historier til historien om sitt liv, bruker Susan språket for å uttrykke at hun har problemer med språket. I barndommen trøster Bernard Susan, et øyeblikk som bringer dem sammen i dialog. Susan sier: "I am squat, Bernard, I am short. I have eyes that look close to the ground and I see insects in the ground" (10). Bernard svarer henne: "Our bodies are close now. You hear me breathe. You see the beetle too carrying off a leaf on its back" (11). I dette øyeblikket ser Bernard og Susan det samme: Billen som bærer bladet på ryggen. De knyttes enda nærmere sammen i bildet av Elvedon, Bernards fantasi, som jeg skal diskutere i neste kapittel, før Bernard forlater Susan, noe han tenker tilbake på i London-episoden: "Susan, staring at the string that slips in and out among the dead leaves of the beech trees, cries: "He is gone! He has escaped me!" For there is nothing to lay hold of" (100). I Hampton Court-episoden tenker Louis på forholdet

mellom Bernard og Susan, i sin beundring for henne: "Susan, who has always loved Bernard, says to him: "My ruined life, my wasted life"" (176).

Mens Susan og Jinny ser seg selv i forhold til andre (faren og elskere), trekker Rhoda seg tilbake fra speilbildet og sitt ansiktsløse jeg. Her er Rhoda foran speilet:

That is my face, in the looking-glass behind Susan's shoulder – that is my face. But I will duck behind her and hide it, for I am not here. I have no face. Other people have faces; Susan and Jinny have faces; they are here (30-31).

Ifølge Sypher skyldes Rhodas unnvikelse at hun ikke kan se seg selv i forhold til det maskuline. Samtidig som Rhoda understreker sitt forhold til språk og identitet i avsnittet ovenfor, ser hun også ansiktet sitt, som hun ønsker å skjule: "That is my face". Kanskje dette tyder på at Rhoda faktisk skjuler ansiktet sitt ved å si at hun ikke har ansikt? Rhoda forsøker hele tiden å ape etter Susan og Jinny, selv om hun dypest sett føler seg fremmed og ensom sammen med dem: "What then is the knowledge that Jinny has as she dances; the assurance that Susan has, stooping quietly beneath the lamplight, she draws the white cotton through the eye of her needle?" (79).

Rhodas offergave til Percival i 5.episode er det eneste øyeblikket hvor Rhoda uttrykker et konkret forhold til tingene rundt seg. Percivals død forandrer Rhodas forhold til drømmer: " 'There is the puddle,' said Rhoda. 'And I cannot cross it...The figure that was robed in beauty is now clothed in ruin" (120). Percivals gave til Rhoda er hennes sorg, hvor hun knytter fraværet av Percival til visuelle opplevelser (offentlighet, fabrikkpiper, konsert, mat) hvor hennes forhold til andre ansikter ikke lenger er forbundet med sjokk og terror: "I like the passing of face and face and face, deformed, indifferent. I am sick of prettiness; I am sick of privacy" (121). Der hvor de andre personene reagerer på Percivals død ved å erstatte sorgen med noe annet (konformitet, trygghet, elskere, barn), knytter Rhoda sorgen til det øyeblikket hvor også hun var istand til å gi. I denne episoden flyter fantasien (vanndammen og blomstene) sammen med virkeligheten (sorgen på Oxford Street): "Into the wave that dashes upon the shore, into the wave that flings its white

foam to the uttermost corners of the earth, I throw my violets, my offering to Percival” (122).

I London-episoden finner en et frampek på Rhodas svarte fioler. Her skapes det en forbindelse mellom Louis og Rhoda, som er elskere en kort stund. Det er lite konkret som blir sagt om forholdet mellom Louis og Rhoda. I 6.episode sier Louis at han ser etter Rhoda på loftsværelset sitt (“There sometimes Rhoda comes... for we are lovers” (129)), i 7. episode står han på samme sted og sier at hun har forlatt han (“Rhoda left me” (155)). De er de to yngste personene (“I am the youngest, the naked of you all”, sier Rhoda), i tillegg til at de dyrker ensomheten. Rhoda og Louis kommuniserer sammen, ved at fjerner seg fra fellesskapet rundt middagen. Men deres felles visuelle fantasi handler ikke om kjærligheten, men om en dødsdans, som bringes inn i det uforanderlige landskapet til Rhoda:

They throw violets. They deck the beloved with garlands and with laurel leaves, there on the ring of turf where the steeped-backed hills come down... And while it passes, Louis, we are aware of downfalling, we forebode decay... 'Death is woven in with the violets,' said Louis. 'Death and again death' (105-106).

### **5.3 Det 'lille' språket: Et feminint, kreativt språk?**

Rhoda og Louis kommuniserte gjennom en dødsdans. I et senere avsnitt snakker Louis om det lille språket:

The voice of action speaks. Listen, Rhoda (for we are conspirators, with our hands on the cold urn) to the casual, quick, exciting voice of action, of hounds running on the scent. They speak now without troubling to finish their sentences. They talk a little language such as lovers use (107).

Harris mener at dette lille språket kjennetegnes ved en umiddelbar form for kommunikasjon:

The speakers do not need to complete their sentences because the "little language" is readily understandable - immediacy is the key... The "little language" has its foundation in the body, rather than the mind (Harris 1992: 78-79).

Hun mener at *The Waves* viser til et forhold mellom et maskulint (lineært) språk som står for subjektens forhold til identitet og selv, og et feminint (fragmentert) språk hvor identitet og selv'et oppløses. I London-episoden uttrykker Susan avstand til prat og konversasjon gjennom et særegent bilde:

The only sayings I understand are cries of love, hate, rage and pain. This talking is undressing an old woman whose dress had seemed to be part of her, but now, as we talk, she turns pinkish underneath, and has wrinkled thighs and sagging breasts. When you are silent you are again beautiful (98).

Mot slutten av livet skjer det en forandring hos de feminine personene, en forandring som peker på en forbindelse til bevegelsen i mellomspillene som vitnet om stivnethet, og destruktivitet, hvor mørket fører til oppløsning og forstumming. Hos Jinny gjenspeiler dette seg i forholdet til en ikke-verbal kommunikasjon hvor kroppsspråket stivner. Susan, som erklærer at hun har klart å frigjøre seg fra sjalusien og barndommens vrede ("The violent passion", "my rage", "my loneliness"), synes å falle tilbake i kroppen ("security", "possession", familiarity"). Rhoda, som så sorgen etter Percival som en visuell opplevelse, opplever at fallet og bølgene kommer tilbake og de hvite fiolene blir til slutt bildet på hennes egen død. Jinnys forhold til speilbildet har forandret seg fra barndommen og ungdommen:

Now I turn grey; now I turn gaunt; but I look at my face at midday stirring in front of the looking-glass in broad daylight, and note precisely my nose, my chin, my lips that open too wide and show too much gum. But I am not afraid (170).

Denne erkjennelsen er viktig for Jinny, hun søker ikke lenger flammen, gullstolen og dansen. Jinnys aldring fører til at hennes kommunikasjon via kroppsspråket bare blir en

repetisjon av seg selv. Slik tenker hun etter Percivals død: "Percival died. I still live. But who will come if I signal?" (148). Jinnys øyeblikk av ekstase går fra rastløshet ("I do not settle anywhere; I do not attach myself to one person in particular; but you will find that if I raise my arm, some figure at once breaks off and will come (133)), til likegyldighet: "He will come this afternoon; somebody I do not know, somebody new" (150). Når Bernard besøker Jinny i moden alder, kan han bare nå henne i ekstasen:

She made the willows dance, but with no illusion; for she saw nothing that was not there. It was a tree; there was the river; it was afternoon; here we were; I in my serge suit; she in green. There was no past, no future; merely the moment in its ring of light, and our bodies; and the inevitable climax; the ecstasy (194).

Ekstasen kan ikke lenger gi Jinny det øyeblikket av kreativitet hun oppnådde i barndommen, noe Neville bemerker i Hampton Court-episoden der de vandrer i halvmørket sammen: "Jinny's scarf is moth-coloured in this light" (179). Kanskje er dette et problem i forhold til tiden, hvor øyeblikket ikke lenger kan kompensere for det hun ikke forstår – språket og evnen til å drømme? Som Jinny sier: "Now is the moment...I am infinitely curious and do not know what is to come" (132).

Etter at Rhoda har forlatt Louis, drar hun til Spania ("the hard door of a Spanish inn"). De nye horisontene ser ikke ut til å bringe Rhoda nye 'moments of departure', de veier ikke opp for vannet og oppløsningen, hvor bølger og blomster igjen veves inn i hverandre: "The white petals will be darkened with sea water. They will float for a moment and then sink" (158). Rhodas selvmord er et fall som utelukkende blir beskrevet gjennom blomstermetaforen og bølgemetaforen: "Who then comes with me? Flowers only, the cow bind and the moonlight-coloured May. Gathering them loosely in a sheaf I made of them a garland and gave them – Oh, to whom?" (158). Rhodas siste offergave var kanskje henne selv: "Rolling me over the waves will shoulder me over. Everything falls in a tremendous shower, dissolving me" (158). Når Bernard minnes Rhoda på slutten av livet, er det gjennom en knapp beskrivelse av selvmordet. Slik blir Rhodas selvmord beskrevet gjennom en distansert 3.person, "hun", før hun ikke lenger nevnes:

I went into the Strand, and evoked to serve as opposite to myself the figure of Rhoda, always so furtive, always with fear in her eyes, always seeking some pillar in the desert, to find which she had gone; she had killed herself (216).

Susan opplever at den naturlige lykken hun søkte i ungdommen fortsetter i livet hennes. Men hun stivner i dette kretsløpet og mister de eller den hun er glad i: "He is gone! He has escaped me!" (100). Gjennom å vende seg bort fra språket dekker hun over sin sorg, sin misunnelse og evnen til å se utover følelsene sine. Dette uttrykker Susan gjennom å sammenligne seg med en fugl som ikke synger: " 'Still I gape,' said Susan, 'like a young bird, unsatisfied, for something that has escaped me' " (179). Den gapende (stumme) fuglen sees altså i forhold til Susan og hennes forhold til språk, slik fuglene i mellomspillene forstummet ved solas fravær. Susan faller til ro som den trygge, syende moren slik Louis alltid ser henne for seg hjemme på landet hvor hun syr og syr mens barnet sover. Men istedet for å sette sammen bitene og fragmentene til det som kunne blitt et bilde på Susans kreative prosess gjennom livet, har denne tråden som Susan har spunnet og sydd på, mot slutten av livet blitt en kokong som hun spinner rundt sitt nyfødte barn: "I am no longer January, May or another season, but am all spun to a fine thread round the cradle, wrapping in a cocoon made of my own blood the delicate limbs of my baby" (130). For Susan er ikke sløret tåken over markene som hun identifiserer seg med, men et bilde på hennes egen kropp (kokongen) og hennes egen syklus "opening and shutting" (131), til hun uttrykker: "I am glutted with natural happiness" (131). Bare glimtvis tenker Susan på barndommens kreative kilde:

I remember how the sun rose, and the swallows skimmed the grass, and phrases Bernard made when we were children, and the leaves shook over us, many-folded, very light, breaking the blue of the sky, scattering wandering lights upon the skeletons roots of the beech trees where I sat, sobbing. The pigeon rose (146-147).

Når Bernard besøker Susan på landet er hun gravid: "...she advanced towards me across the garden with the lazy movements of a half-filled sail, with the swaying movement of a woman with child, I thought, "It goes on; but why?" (206). Livet gjentar seg for Susan, men hvorfor? Susans forsøk på å nå utover sin naturbunde femininitet er i siste instans et

problem i språket. Så lenge Susan ikke kan etablere en identitet i språket, ser det ut til at den kreativiteten hun søkte i barndommen også unnslipper. Bernard konkluderer: "She who had refused Percival lent herself to this, to this covering over" (206).

Forholdet mellom den androgyne fortellerstemmen og den feminine kreativiteten ser ut til å by på en del tolkningsmuligheter, men også tolkningsproblemer. Kritikken har vært opptatt av forbindelsen mellom den upersonlige fortelleren og feminin kreativitet hvor man har oppfattet androgynitetsidealet som en uopnåelig utopi. Dette kan best forstås i lys av feminismens krav om å være 'personlig' som grunnlag for blant annet Syphers tolkning. At forfatteren ønsker å være anonym slik diBattista påstår, ville kanskje bety at forfatteren skaper en distanse til sitt kjønn som er nødvendig for å bli upersonlig. Men faren ved å hevde en slik anonymitet for kvinnelige forfattere er at kvinnens plass for evig og alltid blir avskåret fra en 'mannslitteratur' i 'no man's land', slik Gilbert og Gubar sier. Både Minow-Pinkney og Harris ser ut til å ha anerkjent det viktige ved språk og artikulasjon i forbindelse med feminin kreativitet, og at dette ikke er et forhold til forfattersubjektet. Men begge ser ut til å falle for fristelsen til å etablere nye dikotomier, Minow-Pinkney med Kristevas *chora*-begrep, og Harris ved å skille mellom det maskuline og det feminine språket. Nå tilbyr ikke romanen *The Waves* noen konklusjon på dette forholdet, men velger kanskje å forbli symbolsk? En kan rette en kritikk mot forfatteren her, samtidig som teksten unnviker en fastlagt mening og sannhet omkring dette. Det en kan si med mer sikkerhet, er at forbindelsen mellom den upersonlige fortellerstemmen og de tre feminine personene i teksten, skapes gjennom en kreativ prosess hvor androgynitet er idealet. Denne kreativitetsprosessen er også idealet for tekstens andre fortellerstemme, Bernard. Men forbindelsen mellom Bernard og den upersonlige fortelleren er heller ikke uproblematisk.

## KAPITTEL 6: BERNARD SOM TEKSTENS HISTORIEFORTELLER

### 6.1 Innledning

I dette avsluttende kapitlet skal jeg blant annet diskutere kritikkens behandling av Bernard og androgynitetsmotivet. Det at Woolf valgte en mannlig person som romanens bærende stemme, også kunstnerisk, byr på tolkningsproblem. I 2. kapittel diskuterte jeg Woolfs refleksjoner over den androgyne bevisstheten i *A Room Of One's Own*. Hovedtanken var at den kreative bevisstheten, som måtte være et åpent og mottakelig sinn, skulle reflektere en åndelig sammensetning av den mannlige og kvinnelige tenkemåten. Bernard i *The Waves* er på mange måter Woolfs androgyne ideal. Som en dynamisk kunstner som stimulerer de mannlige og kvinnelige personene framstår han som tekstens kreative ideal. Samtidig er Bernard historieforteller. Denne narrative aktiviteten står i kontrast til tekstens androgynitet som framhever det flytende og oppløsende. På slutten av livet forsøker Bernard å oppsummere sitt forhold til språk og virkelighet, en episode som blir preget av Bernards dialektikk mellom det flytende (androgynitet) og det stabile (narrativitet). Dette blir også et bilde på tekstens to kreative stemmer, for er det noe teksten som helhet insisterer på, så er det vel å framheve det poetiske og rytmiske og ikke historiene. Livet, sier Woolf i "Modern Fiction", kan ikke beskrives gjennom det narrative: "Whether we call it life or spirit, truth or reality, this, the essential thing, has moved off, or on, and refuses to be contained any longer in such ill-fitting vestments as we provide" (Woolf 1957: 188).

Den upersonlige fortellerstemmen i mellomspillene står derfor i et spenningsforhold til Bernards kreativitet, ved at forholdet mellom rytme og historier aktualiseres gjennom teksten. Dette vises blant annet gjennom hans forhold til poeten Neville og gjennom kontakten med de feminine personene. Bernards rolle som historieforteller i forhold til den feminine kreativiteten er en problematikk som kritikken har rettet søkelys på. Bernards historier står ifølge kritikken for en maskulin språktradisjon som undertrykker



den feminine kreativiteten. Bare ved å favorisere den undertrykkede feminine kreativiteten i teksten, eller ved å absorbere den opprinnelige feminine kunstneren (Rhoda), kan Bernard markere sin rolle som androgyn kunstner i *The Waves*. Dette er noen av synspunktene på dette forholdet.

Selv om Bernards forhold til historier peker på at han er blitt tillagt en rolle som forbindes med en maskulin fortellertradisjon, så er også de andre personene preget av en problematikk i forhold til konforme roller og fastlåste tankemønstre. Dette viste seg gjennom et problem i forhold til stivnethet (Jinny, Susan, Neville og Louis) eller fullstendig oppløsning (Rhoda). Dette belyser vanskeligheten ved tekstens kreative ideal: Den som til slutt kan vise den poetiske holdningen til kreativitet, er kanskje den upersonlige fortellerstemmen? Disse diskusjonene fører omsider fram mot Bernards oppsummeringsmonolog, hvor Bernard selv forsøker å sammenfatte disse momentene mot slutten av livet. I den siste monologen skjer det nemlig en forandring hos Bernard som peker på en sammensmeltning mellom tekstens to fortellerstemmer. Samtidig belyser den feministiske kritikken en vesentlig problematikk: Hvordan kan Bernard som historieforteller oppsummere det oppløsende og grenseløse, som er forutsetninger for tekstens kreative ideal?

## **6.2 Bernards rolle som androgyn kunstner: Historiene eller rytmen?**

“Bernard says there is always a story,” sier Neville i ung alder. “I am a story. Louis is a story” (27). Slik beskriver vennene Bernard, som en person som ser seg selv i forhold til ord og historier: ”I love tremendous and sonorous words” (23), sier Bernard i barndommen. Bernard vil samle på disse ordene i sin metodiske og vitenskapelige notatblokk:

When I am grown up I shall carry a notebook – a fat book with many pages, methodically lettered. I shall enter my phrases. Under B shall come “Butterfly powder”. If, in my novel, I describe the sun on the window-sill, I shall look under B and find butterfly powder. That will be useful (26).

I ung alder har Bernard en optimistisk tro på at denne vitenskapelige metoden kan etablere en mening mellom språket og virkeligheten: "I conceive myself called upon to provide, some winter's night, a meaning for all my observations – a line that runs from one to another, a summing up that completes" (86).

Kritikken har påpekt Bernards forhold til ord. Her er for eksempel Bazin:

Bernard, the most interesting of the six characters, is an aspiring author who all his life has diligently accumulated phrases in his notebook in the hope that someday he will be able to provide a meaning for all [his] observations (Bazin 1973: 141).

Minow-Pinkney understreker også at Bernard samler på ord for knytte objekt og fenomen til seg gjennom språket:

This ability to erect himself as a subject against object makes language possible for Bernard, 'a natural coiner of words': 'striking off these observations spontaneously, I elaborate myself: differentiate myself' (Minow-Pinkney 1987: 158).

Kostkowska påpeker Bernards bevisste forhold til historier og språk: "The third of the men, Bernard, shows ties with language and writing that are the strongest of all the characters" (Kostkowska 1995: 84). Zeck understreker at Bernards forhold til språk bunnar i hans ønske om orden: "Bernard searches for stability, for the perfect phrase to define life and chaos, to put everything neatly in order" (Zeck 1994: 129).

Kritikken synes å understreke at Bernards rolle i teksten konstitueres gjennom hans bevisste forhold til språk, eller fraser. En frase refererer til forskjellige ord og uttrykk både i engelsk og norsk språkbruk.<sup>27</sup> For Bernard eksisterer frasene uavhengig av hans jeg: "A good phrase, however, seems to me to have an independent existence" (50).

---

<sup>27</sup> Phrase: frase, ordforbindelse, setning, uttrykk, ordlag, vending, ord; uttrykke, kalle, benevne (Cappelens Ordbok, Oslo 1987). I Merethe Alfsens oversettelse er 'phrase' oversatt med frase: "Hva er frasen for månen? Og frasen for kjærlighet?" *Bølgene* 1998: 183). Å bruke frase synonymt med 'phrase' i hele teksten, synes å peke på en passiv bruk av språket, mens Bernard, som samler på ord, bruker 'phrase' aktivt, til å forbinde språket med virkeligheten.

Neville, som i moden alder framstår som leser av teksten, understreker Bernards forhold til fraser:

We are all phrases in Bernard's story, things he writes down in his notebook under A or under B. He tells us our story with extraordinary understanding, except of what we most feel. For he does not need us (51).

I Bernards avskjed med foreldrene og tjenerne den første skoledagen bruker han frasene til å skape en avstand mellom seg selv og menneskene rundt han:

I must not cry. I must behold them indifferently...I must make phrases and phrases and so interpose something hard between myself and the stare of housemaids, the stare of clocks, staring faces, indifferent faces, or I shall cry (21).

Bernard bruker ordene til å etablere et forhold til fenomen og mennesker, som han så forsøker å binde sammen i rekkefølge, på engelsk 'sequence'.<sup>28</sup> Rekkefølgen blir til setninger, som igjen settes sammen til historier. Ordet 'must' indikerer det forholdet Bernard har til ord og rekkefølge: Han *må* skape ord og setninger, fordi han ikke vet om noe annet. Harris kommenterer forholdet mellom språk og identitet som danner utgangspunktet for Bernards rolle:

Bernard bases his belief in the possibility of identity in his idea of sequence. As a child, Bernard tells us that he saw sequences everywhere, and this is what made him a storyteller. Sequence is the marker of stories for Bernard; it is one of the things that makes a story a story. It is also sequence that forms the link between clear-cut identity and the masculine language of stories: Bernard finds his identity confirmed by the same images of sequential movement that form the basis of the stories (Harris 1992: 62).

Harris illustrerer hvordan Bernards forhold til historier synes å etablere hans maskuline identitet gjennom språket. Bernards forhold til historier synes å skape problemer for hans kunstneriske rolle, fordi dette problematiserer Woolfs tanker om den androgyne kunstneren som er ubevisst sitt kjønn. Samtidig peker Bernards dynamiske person på at

---

<sup>28</sup> Sequence: Rekkefølge, orden, sekvens (Cappelens Ordbok, Oslo 1987).

han er mest aktiv og bevisst i forhold til språket. Men på hvilken måte kan en si at Bernard både er historieforteller og tekstens kreative og androgyne person?

I første omgang kan jeg vise til Bernards forhold til publikum. Her har det skjedd en utvikling, eller forandring, fra forfatterskapets tidligere kunstnere, som søkte musikken og filosofien (Rachel Vinrace og Terence Hewitt i *The Voyage Out*) poesien (*Orlando*) og malerkunsten (Lily Briscoe i *To The Lighthouse*). Pamela Caughie understreker dette:

What makes the language and style of this novel so highly self-conscious are the changes Woolf makes from other works under consideration here: the change from the narrative "P" to the dramatic personae and from a visual artist who can create in solitude to a verbal artist who requires a reader/listener (Caughie 1991: 47).

Samtidig er det også andre som søker det sosiale og familiære fellesskapet uten å være direkte kunstnere i forfatterskapet, nemlig Clarissa Dalloway og Mrs. Ramsay. Allikevel kan en nok si at Bernards forhold til stimuli fra andre er annerledes enn Clarissas og Mrs.Ramsays. I ungdomstida, som er Bernards mest dynamiske periode, uttaler han ofte at han er avhengig av stimuli: "The truth is, I need stimulus from other people" (59). Hans behov for tilskuere, peker på Bernards dilemma mellom integrasjon og separasjon: For å kunne føle seg som et jeg, trenger han publikum. Bernard begynner tidlig å se behovet for tilskuere:

To be myself (I note) I need the illumination of other people's eyes, and therefore cannot be entirely sure what is my self...(87)

Thus my character is in part made of the stimulus which other people provide, and is not mine, as yours are (100).

Bernards begjær etter publikum er en kontrast til Louis og Neville, tekstens poeter. Han understreker selv denne forskjellen:

Louis and Neville...both sit silent. Both are absorbed. Both feel the presence of other people as a separating wall. But I find myself in company with other people, words at once begin to make smoke rings – see how phrases at one begin to wreath my lips (...) Yet I think it is likely that the best are made in solitude. They require some final refrigeration which I cannot give them, dabbling always in some warm soluble words (49-50).

Bernards historier er samtidig noe han skaper for å stimulere andre gjennom sin kreativitet. Denne stimulien peker på en kreativ prosess hos Bernard, som er kjennetegnet ved en integrering: "I do not believe in separation. We are not single" (49-50). I en slik fortellersituasjon kan Neville ligge i gresset sammen med skryteguttene og lytte til Bernard. Denne evnen til å tiltrekke seg publikum, beskriver Bernards egenskap som historieforteller:

The camel is a vulture; the vulture is a camel; for Bernard is a dangling wire, loose, but seductive. Yes, for when he talks, when he makes his foolish comparisons, a lightness comes over one. One floats too, as if one were that bubble; one is freed; I have escaped, one feels (27).

Neville beskrives gjennom en prosess hvor det kreative er utflytende og oppløsende, han er istand til å tenke utover sitt maskuline jeg: "I have escaped", sier han. I barndommen er det også en annen scene som beskriver Bernards sammensmeltende prosess, her sammen med Susan: "...we melt into each other with phrases" (10), sier Bernard. Hans kreativitet utløses av hans sympati for henne, fordi det er sympati Susan ønsker. I dette øyeblikket er han i stand til å tenke "vi" og ikke "jeg", en androgyn kreativitet som er Bernards – og tekstens ideal: "But when we sit together, close," fortsetter han: "We make an unsubstantial territory" (10). Bernards skiftende, dynamiske og grenseløse tilstand viser til en androgynitet som illustrerer den sammensmeltende prosessen mellom kjønnene som er nødvendig for å skape: "For this is not one life; nor do I always know if I am a man or a woman, Bernard or Neville, Louis, Susan, Jinny or Rhoda – so strange is the contact of one with another" (216). Men Bernards dilemma understreker samtidig at hans rolle som historieforteller er problematisk, fordi han søker tekstens kreative ideal gjennom å fortelle historier.

Kritikken synes å mene at dette dilemmaet betyr at Bernard ikke kan være tekstens egentlige androgyne kunstner. diBattista hevder at det androgyne idealet ikke er å finne hos Bernard, men i en instans utenfor teksten. Ifølge diBattista er dette idealet den overordnende, anonyme feminine bevisstheten som jeg viste til i forrige kapittel. Hun framhever at den latente og tilslørte fortellerinstansen i teksten kun framstår som en latent mulighet for feminin kreativitet:

Both Bernard, the "androgynous" novelist who possesses "the logical sobriety of man" that is "joined to the sensibility of a woman" and the "mind" expressing itself through *The Waves* appear to verify this proposition [the androgynous myth]. Yet the novel itself seems to focus on the purely masculine and feminine minds of "characters" who are incapable of achieving such normalcy and comfort (diBattista 1980: 167).

Sypher formidler et negativt syn på Woolfs androgynitetsideal. Hun mener at den androgyne bevisstheten i *The Waves* er uopnåelig gjennom Bernards rolle:

Thus he [Bernard] suggests himself as a representation of the androgynous artist Woolf speaks of in *A Room Of One's Own*...Transcending sex differences, this androgynous mind should have no "special sympathy" with either the male or the female, and should be for this reason "creative, incandescent, and undivided" (Sypher 1983: 187).

Sypher mener at Bernards rolle som den androgyne kunstneren som behøver publikum, er i kontrast til Woolfs egne refleksjoner omkring den upersonlige og ubevisste forfatteren, som må distansere seg fra publikum. Hun viser til den androgyne forfatteren i *A Room Of One's Own*, hvor kjønnsbevissthet var underordnet, og androgynitet var framhevet som den overordnede form for bevissthet. Nå er det Syphers oppfatning at Woolfs androgyne bevissthet er en strategi for å unngå å skrive om feminin kreativitet, ved å la en maskulin stemme stå for den kreative rollen i teksten: "One of the most disturbing things about *The Waves*," sier hun, "is that Woolf houses a self-consciously androgynous spirit in a male body" (Sypher 1983: 191). Så lenge den feminine kreativiteten er undertrykt i *The Waves*, kan ikke Bernard uttrykke en androgyn kreativitet:

Woolf here repeats a convention, patriarchal society's definition of androgyny: the male borrows partially from the female to complete himself. Bernard's androgyny is a myth (Sypher 1983: 209).

Syphers oppfatning er at androgyni i *The Waves* er uopnåelig, fordi Bernard som maskulin kunstner kun kan oppnå kreativitet ved å absorbere den feminine stemmen i teksten, nemlig Rhoda. Ifølge Sypher kan Bernards androgynitet bare oppfattes som en mislykket androgynitet, også kunstnerisk.

Kostkowska framstiller dette forholdet som et kompromiss fra forfatterens side: "Woolf's choice of a man for her androgynous artist was a compromise, yet a complex one" (Kostkowska 1995: 156). Hun hevder allikevel at Bernard har både maskuline og feminine egenskaper, noe hun tolker i retning av at han er tekstens androgyne kunstner. Hun mener for eksempel at en av Bernards feminine egenskaper er hans nære forhold til familieliv, på linje med Susan. Her er Bernard i moden alder når han tenker på familien:

For many years I crooned complacently, "My children...my wife...my house...my dog". As I let myself in with my latch-key I would go through that familiar ritual and wrap myself in those warm coverings (143).

Samtidig understreker Kostkowska at Bernard dyrker det maskuline fellesskapet med guttene på skolen: "Significantly, he [Bernard] shares the position of the other males in the book. He joins Neville and Louis in their passion for language and in their love of the cultural heritage" (Kostkowska 1995: 109).

Kanskje er forfatterens valg av Bernard som tekstens kunstner et kompromiss mellom feminin kreativitet og maskulin kreativitet, fordi Bernard, Neville og Louis plasseres i et maskulint og stereotypet skolemiljø. Dette miljøet, hvor Neville dyrker Percival, og hvor skryteguttene står for en mannlig tradisjon hvor egoet og snobberiet dominerer, er nok avgjørende for Bernards utvikling i ungdommen. Hans kreativitet blir preget av hans omgang med de andre middelklasseguttene, og ønsket om å stimulere og oppnå gjensidig kontakt med et publikum. Jeg bemerket tidligere at Bernard gjennom disse årene noen

ganger tenker på de tre kvinnelige personene, noe som tyder på at Bernard lengter etter å være i kontakt med det feminine. Som han sier etter første skoledagen: "This is our first night at school, apart from our sisters" (23). Samtidig er Neville og Louis poeter, en kreativitet som Bernard søker. Men fordi Neville og Louis står utenfor dette maskuline fellesskapet, og Bernard søker fellesskapet og publikum, har han problemer med å oppnå den. Jeg skal konsentrere meg om et par viktige episoder i Bernards ungdom som belyser hans forhold til kreativitet. Dialektikken mellom historiene og det narrative, og det rytmiske og poetiske, aktualiseres gjennom blant annet Bernards kontakt med Neville, Jinny og Susan. Denne diskusjonen vil etterhvert peke fram mot en av tekstens sentrale episoder, som aktualiserer Bernards mulighet som androgyn kunstner i forholdet til teksten selv.

Bernards refleksjoner og diskusjoner over poesi i ungdomstida aktualiserer dette. Byron, som skrev *Don Juan* (1819-24), er idealet for disse refleksjonene. I et avsnitt fra collegeårene, hvor Bernard i perioder later som han er Byron, forsøker han å skrive et kjærlighetsbrev i byronsk stil:

All must be sacrificed to speed and carelessness...It is the speed, the hot, molten effect, the laval flow of sentence that I need. Who am I thinking of? Byron of course. I am, in some ways, like Byron...Now I am getting his beat into my brain (*the rhythm is the main thing in writing*) (58, min uthevelse).

I essayet "The Narrow Bridge Of Art" (1927) etterlyste Woolf det poetiske skuespillet som hun mente Byron var forgjenger for: "Byron in *Don Juan* pointed the way; he showed how flexible an instrument poetry might become, but none has followed his example or put his tool to further use. We remain without a poetic play" (Woolf 1966: 224). Bernards refleksjoner over Byron og den byronske skrivestil peker altså på dilemmaet mellom rytme og narrasjon, som han understreket ovenfor. Bernards rolle som historieforteller viser at han ikke er istand til å skrive dette brevet, fordi han er dømt til å følge historiene og rekkefølgene. Mens Neville sender kjærlighetsbrevene sine til Percival, er aldri Bernard istand til å fullføre de: "...why, I ask, can I not finish the letter that I am writing? For my room is always scattered with unfinished letters" (62).



Bernard svarer ikke på dette spørsmålet. Men allikevel er det som om teksten gir han et svar. Etter Bernards monolog i enerom følger Nevilles refleksjoner ved elvebredden. Bernard kommer han i møte. De går tilbake på rommet til Bernard hvor de kan diskutere poesi i fred, en diskusjon som ender med at Neville gir diktet sitt til Bernard. Dette diktet ble skrevet med inspirasjon fra Percival, Nevilles muse. I denne inspirasjonsrusen beskriver Neville hvordan rytmen er det viktigste ved det å være poet:

Now begins to rise in me the familiar rhythm; words that have lain dormant now lift, now toss their crest, and fall and rise, and fall and rise again. I am a poet, yes. Surely I am a great poet (61).

Både Neville og Bernard uttrykker at rytmen er det viktigste ved å skrive poesi. Men i takt med tekstens rytme, hvor noe stiger og faller, uttrykker Neville øyeblikket etter usikkerheten og tvilen ved å være: "Who am I?" I am one person – myself", "Am I a poet?" (62, 65). Denne usikkerheten over hvem han er, og prosessen fram til hvem han skal dele diktet sitt med, illustrerer hvorfor Neville gir diktet sitt til Bernard:

I do not know myself sometimes, or how to measure and name and count out the grains that make me what I am. Something now leaves me; something goes from me to meet that figure who is coming and assures me that I know him before I see who it is. How curiously one is changed by the addition, even at a distance, of a friend.... Yet how painful to be recalled, to be mitigated, to have one's self adulterated, mixed up, become part of another. As he approaches I become not myself Neville but Neville mixed with somebody – with whom? – with Bernard? Yes, it is Bernard, and it is to Bernard that I shall put the question, Who am I?" (61-62).

Hva Neville beskriver her, er en kreativ prosess hvor hans jeg er flytende og sammensmeltet, og ikke fastbundet i en maskulin identitet. Den som kunne gi han den inspirasjonen, var Bernard. Denne prosessen er også viktig for Bernard, fordi diktet gir han en mulighet til å oppleve tekstens rytme gjennom Nevilles poesi:

He has left me his poem. O friendship, I too will press flowers between the pages of Shakespeare's sonnets!... He looked at me, turning to face me; he gave me his poem.

All mists curl off the roof of my being. That confidence I shall keep to my dying day (66).

Som dette avsnittet viste til, er Bernards dialektikk mellom rytmen og historien en problematikk som belyser hans forhold til teksten og det poetiske uttrykket. I Bernards barndom er det tre kvinneskikkelser som illustrerer dette. To av disse kvinnene er fra tjenerstaben hjemme i huset på landet. Gamle mrs. Constable, barnepleiersken, var den som løftet svampen og minnet Bernard om den første adskillelsen fra et annet menneske, nemlig moren, og hans første fornemmelse av et jeg. Mrs. Moffat, husholdersken, er den kvinnen som skal komme og feie vekk. Slik tenker Bernard på henne i ung alder:

Mrs. Moffat will come and sweep it all up – I fancy I shall often repeat to myself that phrase, as I rattle and bang through life, hitting first this side of the carriage, then the other, Oh yes, Mrs. Moffat will come and sweep it all up. And so to bed (60).

Den tredje kvinneskikkelsen er den skrivende kvinnen i Elvedon, hvor gartnere står og feier med sopelimene sine. Er kanskje Mrs. Moffat Bernards beskytter gjennom livet, som feier vekk for Bernard – slik gartnerne i Elvedon feier vekk for den skrivende kvinnen? Samtidig har denne bevegelsen, å feie vekk, en tvetydig betydning i teksten. Disse kvinneskikkelsene skaper en forbindelse mellom hans rolle som historieforteller og kreativiteten i teksten selv.

En egenskap hos Bernard som viser hans mulighet som androgyn kunstner i teksten, er hans medfølelse for Susan i barndommen, som utløser en kreativ prosess. Denne prosessen oppsummerer noen av problemstillingene omkring det narrative og det poetiske. Samtidig viser denne fantasien, Elvedon, til et viktig forhold i Bernards liv, nemlig begynnelsen på hans kreative rolle i teksten og hva det betydde for han i forhold til oppsummeringen senere i livet.

### 6.3 'This is Elvedon': Tekstens og Bernards kreative kilde?

Elvedon er Bernards første fantasi, som han forteller til Susan i et forsøk på å trøste henne og å få hennes oppmerksomhet. I denne situasjonen skapes Bernards, og kanskje tekstens, kreative kilde. Slik synker Bernard og Susan *ned*, til Elvedon:

We shall sink through the green air of the leaves, Susan. We sink as we run. The wave close over us, the beech leaves meet above our heads. There is the stable clock with its hands shining. Those are the flats and heights of the roofs of the great house. There is the stable-boy clattering in the yard in rubber boots. That is Elvedon (10-11).

Bernards beskrivelser av Elvedon, 'there is', 'those are', 'that is', peker tilbake på barnas persepsjoner i åpningssekvensen, 'I see', 'I hear'. Disse opplevelsene understreker en bevegelse hvor et landskap og et hus og en hage trer frem for bevisstheten. I denne 'underverden' oppdager Susan den skrivende kvinnen og gartnerne med sopelime: " 'I see the lady writing. I see the gardeners sweeping,' said Susan" (11).

Elvedon forbindes altså med barnas første lyriske opplevelser, og dette får betydning for Bernard. Ved inngangen til Elvedon, hvor Bernard og Susan kikker over den høye muren, understreker Bernard tre ganger at de er de første menneskene som oppdager Elvedon: "No one has been here", "We are the first to come here", "the sleeping daws who have never seen a human form" (11). Dette tyder på at personene er i ferd med å nå over en terskel: "I have seen signposts at the cross-roads with one arm pointing "To Elvedon" (11).

Joseph Boone peker på at navnet Elvedon har en symbolsk betydning: "As the two words hidden in the name reveal, "Elvedon" is an "elf-eden", a diminutive fairies' paradise perfectly fitted to the children's size" (Boone 1982: 631). Det miniatyraktige ved underverdenen understrekes i et senere avsnitt: "Bend as low as you can...Now we are safe. Now we can stand upright again. Now we can stretch out arms in this high canopy, in this vast woods" (11-12). Denne kommentaren viser rent konkret til den reelle situasjonen i skogen, nemlig at Bernard og Susan ligger tett inntil hverandre blant

løvbladene. Boone mener at Susan og Bernards fall ned til Elvedon må sees i sammenheng med prologen, hvor fallet skaper en lignende følelse av begynnelse:

For the manner in which objects appear, one by one, gradually filling the scene, creates an effect like that of the opening prologue, where the neutral landscape gradually takes on color, form, and dimension (Boone 1982: 631).

Dette fallet ned til det undersjøiske, konnoterer også reisen ned til dødsriket som understreker trusselen om død og oppløsning. Den råtnende vegetasjonen peker på denne dobbeltheten. Det 3. mellomspillet beskriver en underverden i oppløsning:

*...beneath the flowers, down the dark avenues into the unlit world where the leaf rots and the flower has fallen...Down there among the roots where the flowers decayed, gusts of dead smells were wafted; drops formed on the bloated sides of swollen things. The skin of rotten fruit broke, and matter oozed too thick to run (55).*

Allerede etter den første scenen i Elvedon er trusselen om død tilstede: "Do not stir; if the gardeners saw us, they would shoot us. We should be nailed like stoats to the stable door. Look! " (11). Susan understreker dette: "If we died here, nobody would bury us" (11). Denne følelsen av tidløshet og oppløsning illustreres også når Bernard beskriver naturen som er i oppløsning:

The ferns smell very strong, and there are red funguses growing beneath them....now we tread on rotten oak apples, red with age and slippery...Listen! That is the flop of a giant toad in the undergrowth; that is the patter of some primeval fir-cone falling to rot among the ferns (11).

Padden som hopper i krattet og furukonglen som faller ned og råtner blant bregnene, står altså for bøkeskogens dobbelthet: Både det skapende (Bernards fantasi) og det ødeleggende (naturen som råtner). Minow-Pinkney mener at dette vises gjennom gartnernes rolle i denne scenen:

The men in the scene are ambivalent figures. As gardeners, they control Nature and provide a security in which the woman can write, yet they are also reduced to the menial tasks that are conventionally allotted to women (sweeping) (Minow-Pinkey 1987: 179).

Det å feie tillegges mye makt i *The Waves*. Gartnerne i Elvedon, som feier og feier mens kvinnen sitter og skriver, framstår som beskyttere av den skrivende aktiviteten, en rolle som også innebærer fare og trussel: "The gardener with the black beard has seen us! We shall be shot!" (11).

diBattista mener at Elvedon er et symbol for den kvinnelige forfatteren av *The Waves*. Kvinnen som skriver er ifølge diBattista kun et drømmebilde på feminin kreativitet:

Men are now the gardeners, reducing to order the mindless fecundity of nature, and it is the woman who possesses the power of naming, who challenges the strangeness of nature with her own "strange" powers of communication and concentration (diBattista 1980: 161).

Minow-Pinkney hevder også at den skrivende kvinnen i Elvedon er et bilde på feminin kreativitet, som kun er mulig å oppdage i en undersjøisk, utflytende fantasiverden. Hun hevder at denne underverdenen er flytende og mangetydig der det maskuline språket er progressivt: "Female imagination only flourishes in this underwater realm, in the stream which lies deep beneath realism's 'orderly and military progress'..." (Minow-Pinkney 1987: 179). I novella "The Mark On The Wall" beskriver Woolf en slik underverden, som står i kontrast til det daglige, 'prosaiske' livet:

Yes, one could imagine a very pleasant world. A quiet spacious world, with the flowers so red and blue in the open fields. A world without professors or specialists or house-keepers with the profiles of policemen, a world which one could slice with one's thought as a fish slices the water with its fin, grazing the steams of the water-lilies, hanging suspended over nests of white sea eggs...How peaceful it is down here, rooted in the centre of the world and gazing up through the gray waters, with their sudden gleams of light, and their reflections – If it were not for Whitaker's Almanack – if it were not for the Table of Precedency! (Woolf 1993: 58)

Ved å vise til Woolfs novelle som aktualiserer tekstens rytme, er Minow-Pinkney inne på en vesentlig problematikk hos Bernard. Caughie påstår at Elvedon er en del av tekstens skapelsesprosess hvor den konstruerer sin egen metafiktive instans. Hun understreker at den skrivende kvinnen framstår som en slik konstruksjon:

Although in the recurring reference to the lady writing in the garden of Elvedon, the lady writer is presumably the author, she seems to be a creation of the characters she creates. The garden scene is presented as if it were another of Bernard's stories. The author, it seems, is as much a construction of the story as are her characters, yet the author is threatening. Bernard and Susan must flee this scene, for to disturb the author would mean death (Caughie 1991: 49).

Caughie mener at den biografiske forfatteren, Virginia Woolf selv, dermed får en metafiktiv rolle i den teksten hun sitter og skriver på, slik Bernard også innehar en rolle i de historiene han forteller til andre. Hun spør: "After all, where *is* Elvedon? And whose story is this?" (Caughie 1991: 49).

Alle disse synspunktene omkring Elvedon og den skrivende kvinnen synes å peke på at denne fantasien er et bilde på kreativitet, og som kanskje kommenterer tekstens forhold til seg selv. Elvedon skaper dermed en forbindelse til den upersonlige fortelleren og historiefortelleren Bernard. For er egentlig denne fantasien en historie? Bernards og Susans fall ned til Elvedon viser til at det poetiske og sansemessige, som var utgangspunktet for barndommens fellesskap, også kjennetegner Elvedonfantasien. Videre befinner Elvedon seg i en tidløs natur hvor det destruktive og ødeleggende rår, som preget naturen i mellomspillene. Elvedonfantasien ser derfor ut til å markere en viktig oppdagelse for Bernard og Susan: Ved å flykte vekk fra hverdagens situasjon, blir de også en del av det undersjøiske, en grenseløs tilstand hvor kreativitet og død veves inn i hverandre. Minow-Pinkney var også inne på dette. Hun mener at denne kreativiteten befinner seg 'utenfor' den realistiske virkeligheten, fordi den er selve bildet på en feminin, før-språklig kreativitet. Men beveger ikke Bernard og Susan seg inn i teksten selv? Her kan jeg vise til Beers karakteristikk av romanen, hvor det undersjøiske blir et bilde på teksten selv, og derfor også synlig *for* Bernard og Susan, fordi Susan identifiserer seg med den dynamiske naturen. Samtidig bringer Susans natursymbolikk

fram det destruktive og ødeleggende, fordi dette er en integrert del av Susans identitet. Er kanskje Susans rolle som muse å vise til hvordan teksten selv framstår som inspirasjon for Bernard?

Dette illustreres enda tydeligere i avslutningen på Elvedonfantasien. Bernard stimulerte Susan til å bruke språket. Men Susan inspirerer også Bernard, som poesi-Muse, for like etter at Bernard og Susan vender tilbake til hagen, hvor de går bortover stien til huset, ser Bernard ringduen som flyr høyt der oppe: "That is a wood-pigeon breaking cover in the tops of the beech trees. The pigeon beats the air; the pigeon beats the air with the wooden rings" (12). Bernards observasjon av ringduen kompletterer reisen ned til Elvedon, hvor kreativiteten ligger latent. Ringduen som bryter løs fra bøkeskogen avløser bevegelsen *nedover*, med en bevegelse *oppover*. Duen står symbolsk også for det som bringer håp, og peker derfor på en bevegelse omkring død/liv som pågår i teksten. Det som Bernard skapte i barndommen, er han først i stand til å erkjenne i alderdommen:

Then a wood pigeon flew out of the trees. And being in love for the first time, I made a phrase – a poem about a wood-pigeon – a single phrase, for a hole had been knocked in my mind, one of those sudden transparencies through which one *sees* everything (185, min uthevelse).

Diktet om ringduen er det øyeblikket i Bernards liv hvor hans syntese med Susan fører til at han kunne *se* den kreative kilden som brakte håp for hans rolle som kunstner – nemlig teksten selv. Diktet om ringduen illustrerer hvordan Susan inspirerte Bernard til å se utover sitt forhold til språket som rekkefølge og historier. Jeg vil vise til Boones tolking her, som illustrerer forholdet mellom Bernards første opplevelse av et kreativt jeg – og Elvedon. Denne episoden er Mrs. Constables bad:

He sees a woman who is not-him in an unpeopled landscape; the very action of *seeing* her records the separation from her that he remembers the first time as Mrs. Constable bathes him. Sitting at the core of his subconscious in a primeval setting is his mother; sweeping away the obscuring leaves of ordinary experiences (Boone 1982: 633).

Å feie vekk ifølge Boone, står for forholdet mellom det ubevisste og det bevisste hvor den skrivende kvinnen i Elvedon påminner Bernard om hans adskillelse fra moren. Elvedon er ifølge Boone Bernards oppdagelse av de ubevisste kreftene som feier vekk dagliglivets trivialitet. Mrs. Constables bad knyttes altså til Bernards fornemmelse av et jeg, slik jeg viste til innledningsvis, og slik Boone er inne på. Måten det skjer på, er ved at vannet oppløser og omfavner Bernard i et sammensmeltende, kreativt øyeblikk. Hans kunnskap om tekstens kreative kilde, som han fikk gjennom Susan og Elvedon, flyter sammen med fornemmelsen av hvordan hans kreative jeg første gang ble bestemt – og brakte håp, nemlig ved fødselen av:

Mrs. Constable, girt in a bath-towel, takes her lemon-coloured sponge and soaks it in water; it turns chocolate-brown; it drips; and, holding it high above me, shivering beneath me, she squeezes it. Water pours down the runnel of my spine. Bright arrows of sensation shoot on either side. I am covered with warm flesh. My dry crannies are wetted; my cold body is warmed; it is sluiced and gleaming. Water descends and sheets me like an eel... Rich and heavy sensations form on the roof of my mind; down showers the day – the woods; and Elvedon; Susan and the pigeon. Pouring down the walls of my mind, running together, the day falls copious, resplendent (18).

Her tenker ikke Bernard i rekkefølge, men er bevisst om det sammensmeltende øyeblikket hvor hans jeg flyter sammen med rytmen og vannet som oppløser. I dette øyeblikket samles Bernards opplevelser, hvor han forsøker å nå utover sin skjebne som historieforteller. Det peker på at Bernards kontakt med Susan var viktig for han. Susan har kanskje derfor en rolle i teksten: Nemlig som muse, som selv tar avstand fra språket.

Det kan være flere årsaker til at Jinny og Rhoda ikke oppnår den samme kreativiteten med Bernard. Zeck, som leser Jinny som en sentral person i teksten, hevder at det er en sterk forbindelse mellom Bernard og Jinny:

Bernard acknowledges that Jinny does not deal with illusion as he does...Instead she holds each moment only for a moment and flows with the current. Jinny reveals to Bernard her method of relishing life by living in the present (Zeck 1994: 129).



Videre hevder Zeck at både Bernard og Jinny deler evnen til å binde seg til andre personer, Bernard gjennom publikum og Jinny gjennom beundring fra andre. Zeck mener at Bernard anerkjenner Jinnys mangel på illusjoner, men i barndommen ønsket Bernard kontakt med Jinny: "Let us inhabit the underworld" (15), sier han til henne. I denne fantasien er det undersjøiske en natur som varsler om død fra begynnelsen av:

Here come warm gusts of decomposing leaves, of rotting vegetation. We are in a swamp now; in a malarial jungle. There is an elephant white with maggots, killed by an arrow shot dead in its eye. The bright eyes of hopping birds – eagles, vultures – are apparent. They take us for fallen trees. They pick at a worm – that is a hooded cobra – and leave it with a festering brown scar to me mauled by lions. This is our world, lit with crescents and stars of light; and great petals half transparent block the openings like purple windows (15).

Jinny, som bare kan forholde seg til naturen gjennom det som er levende og kroppslig, ser ikke noen kreativ kilde i Bernards underverden. Hun sier: "This is here...This is now. But soon we shall go" (16). For Jinny er det kun øyeblikket som teller, hvor hennes kropp er i sentrum for det som beveger seg. Øyeblikket er derfor begrensende for Jinny, noe jeg har understreket tidligere i forhold til aldring og stivnethet. Når Bernard fantaserer om at denne 'underverdenen' er tildekt av store kronblad, som viser den tynne linjen mellom fantasien og den reelle verden, uttrykker Jinny at hun ikke kan speile seg i bladene: "It is dull, said Jinny, walking along the high road with no windows to look at, with no bleared eyes of blue glass let into the pavement" (16).

En eneste gang opplever imidlertid Bernard at Jinnys kroppsspråk kan forenes med hans eget ønske om medfølelse. Hos Jinny kan Bernard gjøre bot for å ha avvist Percival den gangen han ble invitert med til Hampton Court. Her beskriver Bernard det øyeblikket han delte med Jinny, som gjorde det mulig for han å akseptere og til slutt erkjenne Percivals død:

There I confessed, with tears – I had not gone to Hampton Court. And she, remembering other things, to me trifles but torturing to her, showed me how life

withers when there are things we cannot share... I saw the first leaf fall on his grave. I saw us push beyond this moment, and leave it behind us for ever (203-204).

I dette tilbakeblikket tenker Bernard på et oss, han og Jinny, hvor de mintes Percivals grav som skulle dekket med liljer: "...we compared Percival to a lily – ...he was already covered with lilies" (204). I avskjeden utvides betydningen av disse liljene når de settes i forbindelse med Jinnys kroppsbevegelser:

I broke off; and Jinny, who was without future, but respected the moment with complete integrity, gave her body a flick with the whip, powdered her face (for which I loved her), and waved at me as she stood on the doorstep, pressing her hand to her hair so that the wind might not disorder it, a gesture for which I honoured her, as if it confirmed our determination – not to let the lilies grow (204).

Gjennom sin anerkjennelse av Percivals minne, 'not to let the lilies grow', er også Jinny istand til å se utover sitt sensuelle kroppsspråk, hvor hun bruker hånden mot håret som en hyllest til minnet om Percival som hun og Bernard skapte sammen.

Dette øyeblikket med Jinny peker mot et viktig forhold mellom minner og fortid, nåtid og fortelling i Bernards oppsummeringsmonolog. Sypher mener at Bernard forsøker å gjenfortelle sitt eget og vennenes liv i den siste monologen: "To write the final story of the novel, to rewrite the novel in fact, Bernard has to assume an identity" (Sypher 1983: 208).

I åpningssekvensen av denne oppsummeringsmonologen henvender Bernard seg til en fremmed på en restaurant hvor han sier: "In the beginning, there was the nursery, with windows opening on to a garden, and beyond that the sea" (184). Ved å knytte historien til en fiktiv billedbok han sitter og blar i, inntar Bernard rollen som historiefortelleren, fordi det er den eneste måten han vet om. I denne gjenfortellingen synes det å ligge en forandring hos Bernard. Jeg vil konsentrere meg om to viktige 'kapitler' i Bernards 'gjenfortelling', som naturlig nok blir begynnelsen og avslutningen. Dette markerer hvordan begynnelsen peker fram mot slutten, og hvordan slutten peker tilbake på

begynnelsen. I Bernards tilbakeblikk på Elvedon tematiseres dette, for Elvedon stod i barndommen for Bernards kreative mulighet som han nå forsøker å gjenskape. Kan Bernard se kreativiteten på nytt ved å gjenfortelle alt sammen?

#### **6.4 'This is my life': Bernards monolog**

Bernards siste monolog, som strekker seg over romanens siste 55 sider, kan sies å inneholde flere episoder, i form av tilbakeblikk på ulike stadier av livet. Disse tilbakeblikkene følger en viss kontinuitet. De ulike portrettene av vennene og refleksjoner om han selv, framstilles som Bernards historie i alderdommen, slik han forteller den til den stumme tilhøreren på restauranten. Samtidig med at Bernard forteller om barndommen og minnene, forteller han også om dagligdagse aktiviteter hvor han spiser frokost med kona, tar toget til London, spaserer på Shaftesbury Avenue, besøker familiens skredder, går i en musikkbutikk, og klipper håret hos frisøren. Disse aktivitetene er også en del av Bernards historie, som viser hvordan tilværelsen hans ble i alderdommen og i ensomheten.

Allerede i begynnelsen på denne gjenfortellingen møter vi en Bernard som sår tvil om historienes pålitelighet. Som han sier:

But in order to make you understand, to give you my life, I must tell you a story – and there are so many, and so many – stories of childhood, stories of school, love, marriage, death, and so on; and none of them are true. Yet like children we tell each other stories, and to decorate them we make up these ridiculous, flamboyant, beautiful phrases... Let us turn over the pages, and I will add, for your amusement, a comment in the margin (183-184).

Allerede her understreker Bernard at han begynner å tvile på sitt forhold til historiene, samtidig som det er det eneste han kan: "I must tell you a story". Bernards utvikling viser at samtidig som han begynner å tvile på frasene og det narrative, ønsker han å se seg selv i forhold til en annen type kreativitet hvor det utflytende og fragmenterte råder:

How tired I am of stories, how tired I am of phrases that come beautifully with all their feet on the ground! Also, how I distrust neat designs of life that are drawn upon half-sheets of notepaper. I begin to long for some little language such as lovers use, broken words, inarticulate words, like the shuffling of feet on the pavement. I begin to seek some design more in accordance with those moments of humiliation and triumph that come now and then undeniably (183).

Ordet 'design' peker på ulike betydninger av noe som settes sammen, og illustrerer Bernards forhold til frasene og virkeligheten:

**design** gjøre utkast, tegne; skissere; legge plan til; tenke ut; bestemme; spekulere; tegning; plan; mønster; forehavende; hensikt (Cappelens Engelsk-Norsk Ordbok, Oslo 1987).

Men kan en også si at ordet betyr å dekonstruere Bernards narrative forhold mellom tegnet og virkeligheten, 'de-sign'? For hva er virkeligheten, slik Bernard tenker på den? Er den ikke beskrevet som livet selv, slik teksten beskriver det: "Broken words, inarticulate words...those moments of humiliation and triumph that come now and then undeniably" (183). Det eneste språket som er dekkende for å beskrive dette, er altså det lille språket. Bernard har enda ikke noen klar formening om hva dette språket står i forhold til, fordi han forsøker å beskrive det gjennom å fortelle historien om det lille språket. Harris påpeker dette: "... because Bernard is telling a *story* about stories and the "little language", his language necessarily reflects both subjects" (Harris 1992: 90). Som Kostkowska sier, aktualiserer det lille språket hans dialektikk mellom historiene og rytmen: "The dramatic context of his soliloquy complements Bernard's narrative telling and the poetic, resonant structures of images" (Kostkowska 1995: 56-57).

Samtidig som Bernards gjenfortelling består av kapitler i den fiktive billedboken sin, "the globe of life" som han kaller den, er livet og tiden blitt til vaner og repetisjoner i alderdommen. I ungdommen stod disse repetisjonene for det å stivne og miste evnen til å være kreativ ("Mrs. Moffat will come and sweep it all up"), nå er disse gjentakelsene noe Bernard lovpriser:

Opening, shutting; shutting, opening; eating, drinking; sometimes speaking – the whole mechanism seemed to expand, to contract, like the mainspring of a clock. Toast and butter, coffee and bacon, *The Times* and letters (...) Life is pleasant. Life is good. The mere process of life is satisfactory (200, 201).

Dette vises tydeligere når Bernard minnes barndommens ring som var omgitt av lys (" 'I see a ring,' said Bernard, 'hanging in a loop of light' " (5) ). I sin gjenfortelling sier han: "I saw something brighten – no doubt the brass handle of a cupboard" (185). Barndommens magiske ring har blitt noe fast og konkret, messinghåndtaket på skapet. I et senere avsnitt forbinder han dette minnet med en oppvåkning, men hvor alderdommens refleksjon har føyet en kommentar til dette minnet: "The shock of the falling wave which has sounded all my life, which woke me so that I saw the gold loop on the cupboard, no longer makes quiver what I hold" (224). Disse to observasjonene i barndom og alderdom illustrerer den forandringen som skjer i Bernards liv fram til siste episode. Denne forandringen påvirker hans forhold til historier og kreativitet, fordi å stivne er det motsatte av hva Bernards utflytende androgynitet står for. Det betyr at språket gjentar seg for Bernard, mens han før brukte det aktivt for å knytte historier til virkeligheten. Som Harris sier: "Bernard has reached the point where he sees that sequential narrative is an illusion, but he also sees that it is a necessary illusion. As a storyteller, he has no other choice" (Harris 1992: 90).

Denne utviklingen peker på at kilden til kreativiteten han søker mot slutten av livet (og som vender tilbake i bildet på bølgen), er å finne i barndommens kreativitet som han nå forsøker å gjenskape. I det første tilbakeblikket på Elvedon har dette minnet allerede stivnet i en urokkelighet:

Down below, through the depths of the leaves, the gardeners swept the lawns with great brooms. The lady sat writing. Transfixed, stopped dead, I thought: "I cannot interfere with a single stroke of those brooms. They sweep and they sweep. Nor with the fixity of that woman writing. It is strange that one cannot stop gardeners sweeping nor dislodge a woman. There they have remained all my life (185).

Elvedon har fulgt Bernard gjennom livet, men som historieforteller kan han ikke nå den skrivende kvinnen i Elvedon. Boone understreker at det har skjedd en forandring i Bernards tilbakeblikk på Elvedon i alderdommen:

However, in what at first seems a contradiction, the vision over the wall at Elvedon *also* becomes “the enemy”. For as a symbol of the future rather than the past, the memory of the gardeners and the lady brings Bernard to a recognition of the irrevocability of life (...) Fixity of course, is another name for death, the true enemy which Bernard wages battle (Boone 1982: 635, 636).

Elvedon har blitt et bilde utenfor han selv, bare nok et kapittel i den fiktive billedboken: ”Let us pretend,” sier Bernard til den fremmede tilhøreren, “that we can make out a plain and logical story” (193). Dette viser igjen til Bernards bevisste forhold til språket. Han er nå klar over historienes upålitelighet, men skaper allikevel en illusjon om språkets pålitelighet. Samtidig kan ikke Bernard unnslippe det stivnede som nå omgir han. Tiden har føyet enda en kommentar til dette minnet: I avslutningen på Elvedonfantasien så han en bevegelse som sprang ut fra noe, ringduens bevegelse mot himmelen, et visuelt inntrykk som sprang ut fra en horisont som alltid forandrer seg samtidig som den er stabil og uforanderlig. En lignende hendelse opplever Bernard like etter sin midtlivskrise, hvor han forsøkte å oppnå ny inspirasjon ved å dra til den evige stad. Skuffelsen etter Roma (“Rome is the limit of my travelling” (145)) avløses imidlertid av horisonten der ute:

Leaning over this parapet I see far out a waste of water. A fin turns. This bare visual impression is unattached to any line of reason, it springs up as one might see the fin of a porpoise on the horizon. Visual impressions often communicate thus briefly statements that we shall in time to come uncover and coax into words. I note under F., therefore, “Fin in a waste of waters” (145).

Fuglen som bryter løs fra bøkeskogen og finnen på vannet, stivner, slik han opplever at språket gjentar seg selv. For Bernard forandrer ikke horisonten seg lenger: ”No fin breaks the waste of this immeasurable sea” (218).

Dette forholdet mellom det stivnede og det skiftende, kommer tydelig fram i Bernards gjenfortelling om vennene. Bernard understreker at vennene ble forskjellige i barndommen: "We all became different". Han minnes Percival, Neville og Louis som adskilte kapitler i billedboken som til slutt skal bli ett liv, en historie: "the globe of life".

Bernard bruker forholdsvis lang tid på å oppsummere Louis og Neville, men han kommer ikke fram til noen ny kunnskap om dem. For eksempel gjentar han bare Nevilles forhold til de romerske poetene i ungdommen: "So he turned with a passion that made up for his indolence upon Catullus, Horace, Lucretius...he searched out every curl and twist of those Roman sentences and sought out one person, always one person to sit beside" (188-189). Hans 'kapittel' om Louis inneholder imidlertid en erkjennelse – at Louis var for kompakt og konform til å kunne integreres med Bernard: "But his peak was too bare, too stony for that mist to cling to it. He was without those simple attachment by which one is connected with another" (188). I Bernards gjenfortelling stivner språkets forhold til virkeligheten: "Nothing, nothing, nothing broke with its fin that leaden waste of waters. Nothing would happen to lift that weight of intolerable boredom" (189), sier han underveis, en kommentar som bare fører han tilbake til utgangspunktet. I Bernards siste tilbakeblikk på Elvedon avdekker ikke denne fantasien lenger noen kreativ kilde:

I saw the figures beneath the beech trees at Elvedon. The gardeners swept; the lady at the table sat writing. But I now made the contribution of maturity to childhood's intuitions – satiety and doom; the sense of what is unescapable in our lot; death; the knowledge of limitations; how life is more obdurate than one had thought it...Now what situation was there to end? Dullness and doom. And to explore? The leaves and the wood concealed nothing. If a bird rose, I should no longer make a poem – I should repeat what I have said before. (206-207).

Mens Elvedon i barndommen førte til et vakkert dikt om ringduen (kanskje var det et kjærlighetsdikt til Susan), står løvbladene i bøkeskogen nå kun for tomhet og kjedsomhet. Dette understreker hvordan hans forhold til gjenfortellingen forandrer seg: Ved å framkalle Elvedon og forbinde det med barndommen slik Boone påpekte, har Bernard også aktualisert sin rolle som historieforteller. Hans gjenfortellingsprosjekt er mislykket. Der hvor han tidligere ønsket å knytte historiene til sin kreative prosess med publikum,

opplever han nå at ensomheten og historien ikke kan bringe han dette. For å kunne fortelle om seg selv og om vennene slik teksten fortalte om dem, må han gi avkall på historiene. Dette er en langsom erkjennelse for Bernard, for han har helt fra fødselen av vært klar over sin rolle som kreativ kunstner. Fordi hans bevissthet var påvirket av en mannlig historietradisjon, kan denne erkjennelsen kun skje gjennom en drastisk og alttopplukkende prosess. Hans 'må' i forhold til ordene knyttes til det han glimtvis oppdager i tilbakeblikkene på Elvedon, nemlig livet selv:

There is always, deep below it, even when we arrive punctually at the appointed time with our waistcoats and polite formalities, a rushing stream of broken dreams, nursery rhymes, street cries, half-finished sentences and sighs – elm trees, willow trees, gardeners sweeping, women writing – that rise and sink even as we hand a lady down to dinner...There is nothing one can fish up in a spoon, nothing one can call an event (196-197).

Denne utviklingen er viktig for å forstå Bernards forandring, for her har bildet på Elvedon forandret seg og blitt en del av den strømmen av inntrykk, lyder, drømmer og fragmenter som *er* teksten, og som han er i ferd med å oppdage på nytt.

I Hampton-Court episoden får Louis' og Rhodas merkelige kommunikasjon en betydning for Bernards forandring. Etter middagen vandrer de hånd i hånd i hagen, og minnene om barndommen fyller dem med harmoni og en følelse av samhørighet: "I hold firmly to this hand, " sier Susan, "anyone's, with love, with hatred, it does not matter" (173). Under denne spaserturen fjerner Louis og Rhoda seg fra de andre, og Louis sier:

For ever...divided. But now look, as we stand here, a ripple breaks on the horizon. The net is raised higher and higher. It comes to the top of the water. The water is broken by silver, by quivering little fish...Life tumbles its catch upon the grass. There are figures coming towards us. Are they men or are they women? They still wear the ambiguous draperies of the flowing tide in which they have been immersed (177-178).



Rhoda svarer Louis: "Now...as they pass that tree, they regain natural size. They are only men, only women...Now light falls on them again. They have faces. They become Susan and Bernard, Jinny and Neville, people we know" (178).

Denne 'dialogen' mellom Rhoda og Louis ble brutt av Neville, Jinny Susan og Bernard: "We have destroyed something by our presense", sier Bernard, "a world perhaps" (178). Gjennom å bruke nettet som bildet på en skapelsesprosess, beskriver Louis en ny begynnelse, slik prologen knyttet sløret til bølgene som skapte og formerte seg. Når Bernard tenker tilbake på Hampton Court, spør han seg selv: "Was this then, this streaming away mixed with Susan, Jinny, Neville, Rhoda, Louis, a sort of death? A new assembly of elements? Some hint of what was to come?" (215). Hva består denne siste forandringen i?

### **6.5 '...some sort of renewal' : Bernards forandring**

Bernards mislykkede gjenfortellingsprosjekt har ført til at han sitter alene på restauranten. Den fremmede har forlatt han. Bernards opplevelse av et jeg, slik det var knyttet til historiene og fortellersituasjonene, er nå flatet ut. Som han selv sier: "How can I proceed now, I said, without a self, weightless and visionless, through a world weightless, without illusion?" (219).

Sypher trekker en parallell mellom Bernards mangel på et selv og Keats' begrep om 'negative capability'. Ifølge Keats kjennetegnet denne evnen en flytende identitet: "being in uncertainties, Mysteries, doubts without any irritable reaching after fact & reason...it is not itself – it has no self – it enjoys light and shade..." (Sitert i Sypher 1983: 208). Keats sier videre at denne 'ikke-identiteten' karakteriseres ved at han, poeten, kontinuerlig opptar og absorberer en annen kropp: "[the poet] has no Identity – he is continually in for – and filling some other Body" (Sitert i Sypher 1983: 208). Men 'capability' peker også på en evne til å motta og være dyktig (til noe). I åpningssekvensen påtok Bernard seg rollen som historiefortelleren, et prosjekt som var mislykket. Sypher sier:

Is negative capability, then, the feature of the females? ... Bernard then doesn't underscore the full value of female consciousness; he only borrows one dimension of it: the ability to enter a part of the world without a self (Sypher 1983: 209).

Sypher synes å mene at Bernards 'negative' evne reflekterer hans 'negative' androgynitet, som ikke møter noe feminint motstykke i teksten. Denne karakteristikken av Bernards manglende selv i forhold til feminin identitet og kreativitet, er blitt påpekt av flere enn Sypher. Også Harris er inne på dette:

It is essential to note that only after Rhoda commits suicide is Bernard fully able to experience the world as a "man without a self" and to speak the feminine "little language". Bernard loses his self and gains the feminine language by appropriating the now empty spot that Rhoda once occupied (Harris 1992: 119).

Harris mener at Bernards selv uten historiene, er et resultat av at han begynner å føle seg mer og mer som en anonym person, en forandring hun ser i lys av Rhodas ikke-identitet og selvmordet. Ifølge Harris kan Rhodas manglende selv i språket sammenlignes med Bernards manglende tro på historiene. Når Bernard ikke lenger har et selv fastlagt gjennom historiene, er hans selv blitt illusjonsløst og substansløst. Ifølge Harris er det Rhodas selvmord som fører til at Bernard kan anerkjenne det feminine lille språket:

For this reason, it is necessary to see Bernard's loss of identity and access to the feminine "little language" in his summing up as possible only through a masculine displacement of the feminine (Harris 1992: 119).

Det ser ut til at Bernards anerkjennelse av det lille språket har en forbindelse til tekstens egen kreative kilde, og hans tap av identitet. Hvis jeg skulle trekke noen parallell mellom Rhodas forhold til språket og Bernards manglende selv, er det kanskje gjennom den bevisste bruk av språket, som markerer en konstant identitet for Rhoda og en skiftende og dynamisk for Bernard. Selv når Bernard innser sin egen mislykkethet som historieforteller, kommenterer han dette: "Should this be the end of the story? a kind of sigh? a last ripple of the wave?" (205) Rhoda ser sitt fall i vannet som bilde på hennes

selvmord gjennom bølgemetaforen: "Rolling me over the waves will shoulder me under" (118). På slutten av livet sier Bernard: "In me too the wave rises", hvor han uttrykker at også han føler bølgen, slik Rhoda kommenterer sin egen oppløsning. Forholdet til Louis ender med at Rhoda i ettertid sier: "I left Louis; I feared embraces" (157). Dette understreker den problematiske unnvikelsen i Rhodas forhold til språket, som samtidig etablerer hennes jeg i teksten.

Bernards identitetsløse jeg er allikevel en forandring hos Bernard. Forandringen kan best beskrives gjennom solformørkelsen. Jeg vil vise til at sang og lyder, som i ulike forbindelser har blitt sett i forhold til feminin kreativitet og til den upersonlige fortelleren, også har en direkte betydning i Bernards forandring. I et avgjørende øyeblikk opplever Bernard at lydene stopper opp: "For one day as I lent over a gate that led into the field, the rhythm stopped: the rhymes and the hummings, the nonsense and the poetry" (217). Dette øyeblikket står for Bernards endelige forandring: "A space was cleared in my mind. I saw through the thick leaves of habit" (217).

Solformørkelsen står for Bernards siste fase, han ser verden bli oppslukt av mørke, og vennene og han selv oppløses, i en utflytende tilstand. Bare slik kan Bernard se livet på en annen måte enn gjennom historiene, samtidig er den smertefull og altoppslukende:

The scene beneath me withered. It was like the eclipse when the sun went out and left the earth, flourishing in full summer foliage, withered, brittle, false (...) The woods had vanished; the earth was a waste of shadow. No sound broke the silence of the wintry landscape. No cock crowed; no smoke rose; no train moved. A man without a self, I said. A heavy body leaning on a gate. A dead man (218, 219).

Denne prosessen hos Bernard står også i forhold til prosessen i naturen, hvor to motsetninger smelter sammen, himmellegemene sola (som er maskulin) og månen (som er feminin).<sup>29</sup> Denne prosessen inneholder en gjenfødelse, slik landskapet og omgivelsene

---

<sup>29</sup> I *Symposium*, som jeg refererte til innledningsvis, forbindes månens plassering mellom sola og jorda som en 'mellomstilling' mellom disse to himmellegemene, slik tvekjønnete personer er en syntese mellom to kjønn. I tradisjonell symbollære framheves imidlertid månen som feminin i form av dens passive posisjon, hvor den mottar lys fra sola.

langsomt kommer tilsyne igjen, slik Bernard sanset hagen bak huset, og slik han oppdaget Elvedon en gang i barndommen:

How then does light return to the world after the eclipse of the sun? Miraculously. Frailly. In thin stripes. It hangs like a glass cage. It is a hoop to be fractured by a tiny jar. There is a spark there. Next moment a flush of dun. Then a vapour as if earth were breathing in and out, once, twice, for the first time. Then under the dullness someone walks with a green light. Then off twists a white wrath. The woods throb blue and green, and gradually the fields drink in red, gold, brown (220).

Den Bernard som vandrer gjennom landskapet er en mann uten illusjoner, en mann uten et selv. Denne erkjennelsen er Bernards endelige avskjed med frasene:

I walked alone in a new world, never trodden; brushing new flowers, unable to speak save in a child's words of one syllable; without shelter from phrases – I who have made so many...I who have always had someone to share the empty grave, or the cupboard with its hanging loop of gold (220).

Disse refleksjonene fører oss lesere tilbake til begynnelsen, til en ny begynnelse. Men hvordan skal Bernard fortelle denne, uten historier? "But how describe the world seen without a self? There are no words" (221). Minnene om billedboken vender tilbake i Bernards bevissthet, hvor den gamle sykepleiersken lærte han å knytte bildene til rekkefølge og orden: "Look. This is the truth" (221). Men dette minnet inneholder en ny erkjennelse for Bernard, når han på nytt skal fortelle hvordan han vandret nedover Shaftesbury Avenue på vei til restauranten:

I was thinking of that page in the picture-book. And when I met you in the place where one goes to hang one's coat I said to myself "It does not matter whom I meet. All this little affair of 'being' is over (221).

Ved å tenke på vennene i denne utflytende tilstanden, som pekte på en ny begynnelse, kan han forsøke å oppsummere vennene:

And now I ask "Who am I?" I have been talking of Bernard, Neville, Jinny, Susan, Rhoda and Louis. Am I all of them? Am I one and distinct? I do not know...As I talked I felt "I am you". This difference we make so much of, this identity we so feverishly cherish, was overcome. Yes, ever since old Mrs. Constable lifted her sponge and pouring warm water over me covered me with flesh I have been sensitive, percipient. Here on my brow is the blow I got when Percival fell. Here on the nape of the neck is the kiss Jinny gave Louis. My eyes fill with Susan's tears. I see far away, quivering like a gold thread, the pillar Rhoda saw, and feel the rush of the wind of her flight when she leapt (222).

I dette avsnittet som beskriver hvordan Bernards kunne oppsummere vennene, forbinder han igjen Mrs. Constable med sin første opplevelse av et kreativt jeg. Det er altså ikke et identitetsløst jeg Bernard endelig møter, men et nytt jeg som nå er istand til å se tekstens kreative kilde. Denne forandringen samler Bernards siste opplevelse av teksten, som han selv beskriver gjennom en kamp:

I jumped up. I said, "Fight! Fight!" I repeated. It is the effort and the struggle, it is the perpetual warfare, it is the shattering and piecing together – this is the daily battle, defeat or victory, the absorbing pursuit (207).

Er Bernards avskjed med historiene hans nederlag som kreativ kunstner, eller er det hans siste seier?

## **6.6 'I have done with phrases': Bernards siste kamp**

I monologens siste del er det en ny Bernard som er blitt oppmerksom på det som skjer rundt seg. Han er, liksom Neville, blitt tekstens leser:

I will record in words of one syllable how also under your gaze with that compulsion on me I begin to perceive this, that and the other. The clock ticks; the woman sneezes; the waiter comes – there is a gradual coming together, running into one, acceleration and unification. Listen: a whistle sounds, wheels rush, the door creaks on its hinges (226).

Sansefølelsene kommer tilbake, slik han opplevde teksten i barndommen og slik han oppsummerte vennene. I en slik erkjennelse av ensomheten kan Bernard se en ny begynnelse, en begynnelse som riktignok også varsler hans siste kamp mot døden:

Let me now raise my song of glory. Heaven be praised for solitude. Let me be alone. Let me cast and throw away this veil of being, this cloud that changes with the least breath, night and day, and all night and all day. While I sat here I have been changing. I have watched the sky change. I have seen clouds over the stars, then free the stars, then cover the stars again. Now I look at them changing no more. No one sees me and I change no more. Heaven be praised for solitude that has removed the pressure of the eye, the solicitation of the body, and all need of lies and phrases (226).

Slik han nå ser seg selv, slik må notatblokken falle ned på golvet, bare nok et symbol på tomheten og kjedsomheten som feies vekk av tjenestepiken: "when she comes wearily at dawn looking for scraps of paper, old tram tickets, and here and there a note screwed into a ball left with the litter to be swept up" (226-227). Mrs. Moffat er byttet ut med den anonyme tjenestekvinnen som daglig og rutinemessig kommer og feier vekk betydningsløse papirbiter, hvor Bernards notatblokk nå befinner seg blant dem. Mrs. Moffat kan ikke komme og feie vekk vanene og tomheten og beskytte han lenger, slik gartnerne i Elvedon ikke lenger kan beskytte den skrivende aktiviteten mot urokkeligheten og stivnetheten i Bernards historie. Det er nå Bernard, og ikke kvinnen i Elvedon, som sitter ved bordet, blant brødsulene og servietten: "an elderly man who is getting rather heavy" (227), tyngt ned av mat og alderdom. Han skal nå gjenfortelle begynnelsen, og lete etter ord som kan forbinde hans jeg med virkeligheten:

What is the phrase for the moon? And the phrase for love? By what name are we to call death? I do not know. I need a little language such as lovers use, words of one syllable such as children speak when they come into the room and find their mother sewing and pick up some scrap of bright wool, a feather, or a shred of chintz. I need a howl; a cry. When the marshes crosses over me where I lie in the ditch unregarded, I need no words ... I have done with phrases (227).

I dette siste bildet dukker morsfiguren opp, hun som gjennom århundrene har spunnet på teppet, hvor barna samler sammen fragmentene til hennes kreative prosess, en prosess

som også illustrerer Bernards siste ønske. Han kan nå se tekstens kreative kilde; barna som plukker opp forskjellige tøybiter og moren som sitter og vever, er en kreativitet som beskriver tekstens rytme. Det har skjedd en forandring i bevegelsen å feie vekk, for dette bildet viser til en bevegelse hvor fragmenter veves sammen til det som skal bli et enhetlig bilde. Det ligger derfor et håp i det lille språket, selv om Bernard ser det lille språket idét han er i ferd med å nå sin – og tekstens siste forandring: Prosessen fram mot endelig mørke, som markerer at det er en slutt på livet.

Bernards forhold til det lille språket kommer direkte til syne gjennom ordene som han begynner å bruke mot slutten av dialogen: "Let me sit here forever with bare things, this coffee-cup, this knife, this fork, things in themselves, myself being myself" (227). Det er gjennom disse konkrete objektene Bernard er istand til å møte ensomheten og se tingene "i seg selv". Om disse 'tingene i seg selv' sier Harris:

Though Bernard has spent his whole life in the act of changing things by naming them and making phrases about them in an attempt to *know* love, the moon, or death, he now realizes that things are only known in *themselves* when we don't make them part of a story, but allow them to exist as they are (Harris 1992: 99-100).

I daggryet, før sola igjen står opp fra mørket og bringer liv og lyder i naturen ved sitt nærvær, ser Bernard horisonten for siste gang:

What is dawn in the city to an elderly man standing in the street looking up rather dizzily at the sky? Dawn is some sort of whitening of the sky, some sort of renewal...Yes, this is the eternal renewal, the incessant rise and fall and fall and rise again (228).

I denne siste observasjonen oppsummerer Bernard hvordan teksten skaper og bringer liv på nytt. Det er Percival som rir sammen med Bernard i tekstens siste linjer, som en siste (og kanskje var det hans første) hyllest til Percival. Slik Bernard nå ser han, ser han også sitt møte med livets siste fiende: "It is death against whom I ride with my spear couched and my hair flying back like a young man's, like Percival's, when he galloped in India.

I strike my spurs into my horse. Against you I will fling myself, unvanquished and unyielding, O Death!" (228).

### 6.7 Siste kommentarer til Bernards monolog

Kritikken ser ut til å ha framhevet Bernards rolle som historieforteller i forhold til de kvinnelige personene og til forfatterens egne refleksjoner om androgynitetsidealet. Rhodas rolle som romanens egentlige skriver, oppleves problematisk. Peker Rhoda selvmord på at tekstens androgyne kunstner ikke kan være en kvinne? Forfatteren luket bort Rhodas kunstneriske ambisjoner underveis, slik at det ikke er så lett å forklare dette forholdet til feminin kreativitet. Kanskje er forfatterens 'svar', at Bernard plasseres i et maskulint miljø hvor han utvikler seg til å bli historieforteller? Samtidig har jeg forsøkt å peke på Bernards forhold til tre kvinneskikkelser, Mrs. Constable, Mrs. Moffat og den skrivende kvinnen i Elvedon, som viser til en forandring mot slutten av livet, som ligger i Bernards anerkjennelse av teksten selv. Gjennom å ta avskjed med historiene, kan også han se romanens flytende og grenseløse kreativitet, som blir romanens siste bilde på androgynitet. I denne grenseløse tilstanden er jeg og du oppløst – det jeg'et som snakker, er et integrert jeg: "I am not one person; I am many people; I do not altogether know who I am – Jinny, Susan, Neville, Rhoda or Louis: or how to distinguish my life from theirs" (212).

Opprinnelig hadde forfatteren tenkt å avslutte romanen med Bernards ord om ensomheten: "O Solitude!" I den endelige versjonen omslutter den upersonlige fortellerstemmen teksten: "*The waves broke on the shore*". Bernards siste ord "O Death!", viser til at menneskets kamp mot døden til siste slutt uttrykkes gjennom språket. Denne vokalen, O, som i seg selv er et bilde på den åpne munnen, etterfølges av ordet "Death", som assosieres med et pust, et bilde på menneskets siste åndedrag etterfulgt av utropstegnet, menneskets siste seier. Slik formidler språket også i Bernards siste rop det forholdet mellom liv og død og begynnelse og slutt, som stadig aktualiseres i tekstens eget univers.



## KAPITTEL 7: OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

### 7.1 Kan den feministiske forfatteren være androgyn?

Det er vel kanskje ikke et entydig svar på dette spørsmålet, men jeg vil forsøke å oppsummere kritikkens syn i følgende problemstilling: Er ikke en upersonlig holdning hos kvinnelige forfattere det samme som å distansere seg fra feminismens krav om bevisstgjøring hos kvinner? Indirekte stilles dette spørsmålet av Showalter og hennes likesinnede, med en intensjon om å demystifisere Virginia Woolf som den store androgyne forfatteren. Showalters innvending er at tanken om den androgyne og kreative bevisstheten i *A Room Of One's Own* er en selvfølge, og at dette standpunktet derfor ikke har noen politisk dybde. Det er ikke radikalt å hevde at Shakespeare var en stor forfatter, på lik linje med at kvinnelige forfattere står i gjeld til Jane Austen.

Når Moi forsvarer Woolf i en kritikk av Showalters borgerlige humanisme, så skaper hun kanskje en annen myte om Woolf: Myten om den store feministiske forfatteren. Moi knytter den dekonstruksjonistiske praksisen til Kristevas revolusjonære praksis i språket, og dermed oppstår det et problem som var mitt spørsmål innledningsvis: Kan en litterær praksis som den Moi skisserer, implisere en kjønnspolitikk, når hun i utgangspunktet avviser Showalters politiserte lesning? Og kan kvinnelige forfattere oppnå denne litterære praksisen? Ved å plassere Virginia Woolf i en posisjon utenfor språket, "estranged from language", sier Kristeva at kvinnelige forfattere ikke kan bruke språket for å overskride den gjeldende falliske posisjonen og skape revolusjonær poesi. En lignende kritikk kan også sies å ramme Woolf når hun i så liten grad anerkjenner sine samtidige kvinnelige forfattere. For eksempel mente Woolf at Dorothy Richardsons verk *Pilgrimage* (1915-38), som regnes for å være en av forløperne for modernistisk litteratur, manglet struktur og orden: "Although *The Tunnel* is the fourth book that Miss Richardson has written, she must still expect to find her reviewers paying a great deal of attention to her method", sier hun i 1919 (Woolf 1991: 188). Samtidig hyller hun de "spirituelle" mannlige

modernistene Joyce og Proust. Både Kristeva og Woolf har fått endel kritikk på dette punktet, og den er nok berettiget i Kristevas tilfelle. Men jeg har også forsøkt å understreke at det er en viktig sammenheng mellom Kristeva og Woolf. Det er når Kristeva hevder at det kreative subjektet kan overskride en gitt kjønnsidentitet og dermed kjennetegnes ved biseksualitet, at hennes perspektiv på kjønn og kreativitet får den radikale betydningen som er viktig i forhold til Woolf.

Grunnen til at resepsjonen ikke har understreket denne sammenhengen skyldes kanskje at den holdningen som Woolf viser til kvinnelige forfattere i *A Room Of One's Own*, kan ha blitt noe misforstått. Woolf var som sagt ikke entydig i forhold til kjønn og kreativitet, slik jeg har vist til i essayistikken, men hun var opptatt av kvinners sosiale og økonomiske vilkår. Hun understreket at økonomisk og intellektuell frihet er viktige krav for kvinnelige forfattere, og disse vilkårene har banet vei for en vektlegging av kvinnelitteraturhistorien. Disse synspunktene har også en forbindelse til Woolfs androgynitetsideal. Som jeg har påpekt i forhold til hennes eget forfatterskap, mener hun at kvinnelige forfattere må oppnå en slik uavhengighet før de kan vise til en upersonlig holdning til litteratur.

I Woolfs krav til forfattere om å slutte å være kjønnsbevisste, ligger det nok en anerkjennelse av at kjønnsforskjellene impliserer meningsladede verdier, slik Bazin påpekte. Det Woolf mener, er at den kreative bevisstheten som skal være i stand til å beskrive virkeligheten, må slutte å tenke rigid og konformt, og være mottakelig for alle de inntrykk som en mottar i den kreative prosessen. På den måten er hun kanskje nærmere Coleridges estetiske ideal, selv om Woolfs politiske synspunkt i forhold til dette er at det først og fremst er kvinnelige forfattere som må etterstrebe androgynitetsidealet. Når kvinnelige forfattere har opparbeidet seg en intellektuell frihet som hittil har vært forbeholdt menn, kan også de bli i stand til å se utover en historie med undertrykkelse og taushet og beskrive virkeligheten. Bare på den måten mente Woolf at kvinnelige forfattere kunne beskrive en virkelighet som var forskjellig fra mannens, og dermed skrive en egen litteraturhistorie. I denne påstanden sammenfatter Woolf sine politiske

synspunkter med et estetisk krav til kvinnelige forfattere: Den upersonlige forfatteren må vende bort fra følelsene og skape poesi.

Jeg tror det er slik vi må forstå sammenhengen mellom Woolfs tanker om den androgyne bevissthet og hennes synspunkter på kvinnelige forfattere, for det er her hun tilføyer et viktig poeng i sine tanker om den upersonlige forfatteren. Det er ved en upersonlig holdning til livet, det indre livet som Woolf er opptatt av både i essayistikken og i romanene, at forfatteren kan være i stand til å se innover og beskrive livet på en ny måte. I min analyse av *The Waves* har jeg framhevet at det er dette blikket på livet som Virginia Woolf selv ønsket å formidle som forfatter.

Björg Vindsetmo sier: "Hvis *The Waves* "handler" om noe, må det være at vår hardt tilkjempede individualitet er en illusjon" (Vindsetmo 1997: 128). Til det vil jeg svare:

*The Waves* framhever muligheten av å søke utover vår fastlagte individualitet, slik romanen har den poetiske kreativiteten som ideal. Samtidig sier den at denne kreativiteten unnslipper, fordi mennesket er styrt av individuelle følelser og begjær som kanskje ikke kan forenes med andre. Det overordnende prinsippet i *The Waves* viser derfor til et kreativitetsideal som åpner opp for et samspill av kvinnelige og mannlige stemmer, samtidig som bølgen også oppløser. Ved å binde sammen tekstens fortellerstemmer og motiv gjennom bølgemetaforen, skaper den upersonlige forfatteren tekstens selv-refleksive, metafiktive karakter, et mangedimensjonalt rom som *er* teksten. Prosessen fram mot å anerkjenne tekstens kreativitet er særlig viktig for historiefortelleren Bernard. Romanen formidler derfor en optimistisk avslutning for han, fordi Bernard faktisk er i stand til å se en slutt på livet sitt. Tekstens hovedstruktur viser at bølgen skaper på nytt i romanens epilog: "*The waves broke on the shore*". Det som påpekes i de siste linjene er at romanens kreativitet kan nåes, men bare gjennom å anerkjenne den som et helhetlig bilde på androgyn kreativitet.

## 7.2 Avrundende kommentarer

Innledningsvis refererte jeg til Harold Blooms påstand om at man bare kan anerkjenne Woolfs forfatterskap som en leseledens estetikk ved å gi avkall på en politisk lese måte. Jeg mener at Blooms påstand belyser hvor vanskelig det er å insistere på en rett eller gal tolkning av Virginia Woolf i dag, i lys av de problemfeltene som kritikken viser til. Woolf selv stilte spørsmål ved faste sannhetskategorier og ensrettede tankemønstre gjennom forfatterskapet, og understreket at vi ikke kan trekke entydige konklusjoner, også i forhold til kjønn og kreativitet. Dette bringer en tilbake til spørsmålet ovenfor: Kan den feministiske forfatteren være androgyn? I oppgava har jeg forsøkt å belyse ulike innfallsvinkler til denne problemstillingen, men er dette spørsmålet det mest fruktbare å stille?

Jeg vil la forfatteren selv kommentere avslutningsvis: "Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, anymore than a mind that is purely feminine" (Woolf 1945: 97). Ved å konsentrere meg om androgynitetsmotivet i romanen *The Waves*, har jeg forsøkt å vise til et blikk på kjønn og kreativitet som reflekterer forfatterens evne til å tenke utover våre fastlagte kjønnsroller, også som kvinne.

## **BIBLIOGRAFI**

### **A. VIRGINIA WOOLF:**

#### **Romaner, novelle:**

*Mrs. Dalloway*, Penguin Books, London 1996 [1925]

*Orlando: A Biography*, Harcourt Brace & Company, New York, 1992 [1928].

“The Mark On The Wall,” i *Selected Short Stories*, Penguin Books, London 1993, s.53-61.

*To The Lighthouse*, Wordsworth Classics, London 1994 [1927].

*The Waves*, Penguin Books, London 1992 [1931].

*Bølгене*. (no. overs. Merethe Alfsen) Pax Forlag, Oslo 1998.

#### **Essays:**

*A Room Of One's Own*, Penguin Books, London 1945 [1928].

“Dorothy Richardson”, i *Women and Writing*, (red. Barrett, Michele): Women's Press, London 1979, 188-193.

“How Should One Read A Book?” i *Collected Essays II*, The Hogarth Press, London 1966, 1-12.

“Modern Fiction” i *The Common Reader: First Series*, The Hogarth Press, London 1957, 184-195.

“The Narrow Bridge Of Art” i *Collected Essays II*, The Hogarth Press, London 1966, 218-229.

“Women and Fiction” i *Women and Writing*, London 1979, s.43-53.

#### **Selvbiografiske tekster:**

*The Diary Of Virginia Woolf, vol. III: 1925-1930*, Bell, Anne Olivier (red.), The Hogarth Press, London 1980.

\_\_\_\_\_ : *vol. IV: 1931-1935*, Bell, Anne Olivier (red.), The Hogarth Press, London 1982.

## **B. LITTERATUR:**

Andersen, Britt: *Tapets Poesi: Kreativitet, tap og melankoli i Virginia Woolfs romaner*. Dr.art.-avhandling, NTNU Trondheim 1996.

Ascher, Carol: "Reading To Write: *The Waves* as Muse" i Hussey, Mark og Neverow-Turk, Vara (red.): *Virginia Woolf Miscellanies: Proceedings Of The First Annual Conference on Virginia Woolf*, Pace University Press, New York 1992, 47-56.

Bazin, Nancy Topping: *Virginia Woolf And the Androgynous Vision*, Rutgers University Press, New Brunswick 1973.

Beer, Gillian: "*The Waves: The Life Of Anybody*" i *The Common Ground: Essays On Virginia Woolf*, Edinburgh University Press 1991, s. 74-91.

Bloom, Harold: "Woolf's *Orlando*: Feminism and the Love of Reading" i *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. Harcourt & Brace, London 1994, s. 433-446.

Boone, Joseph: "The Meaning Of Elvedon in *The Waves: A Key to Bernard's experience and Woolf's Vision*," i *Modern Fiction Studies* 27 (1981-82) s. 629-637.

Caughie, Pamela: *Virginia Woolf & Postmodernism: Literature in Quest & Question Of Itself*, University Of Illinois Press 1991.

Cixous, Hélène: "Medusas latter" i Kittang, Atle et.al. (red.): *Moderne litteraturteori: En antologi*, Universitetsforlaget, Oslo 1991, 280-299.

diBattista, Maria: *Virginia Woolf's Major Novels: The Fables Of Anon*, Yale University Press, New Haven 1980, 146-189.

Eliot, Thomas Sterne: "Tradition and the Individual Talent" i Witherspoon, Alexander (red.): *The College Survey of English Literature*, Harcourt & Brace, New York 1951, 1284-1287.

Forster, Edward Morgan: "Virginia Woolf" i Sprague, Claire: *Virginia Woolf: A Collection Of Critical Essays*, Prentice-Hall, New Jersey 1971, s.14-25.

Graham, W.: *The Waves: The Two Holodrafts*, The Hogarth Press, London 1976.

Harris, Andrea Lynn: "*The Third Sex*": *Rewriting Gender In The Novels Of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Marianne Hauser*. Ph.D.-avhandling, State University Of New York at Buffalo 1992.

Heilbrun, Carol: *Towards Androgyny: Aspects Of Male And Female in Literature*, Victor Gollanz, London 1973.

Iversen, Irene : ”Innledning” i Iversen, Irene (red.): *Modernismens kjønn*. Pax Forlag Oslo 1996, s. 9-24.

Kochlar-Lindgren, Gray: “The Voice of Narcissus: Identity and Nothingness in *The Waves*” i *Narcissus Transformed: The Textual Subject in Psychoanalysis and Literature*. Pennsylvania State University Press 1993, s. 57-74.

Kostkowska, Justyna: *Unpacking The Holodrafts: Genre, Gender, and Female Creativity in Virginia Woolf's "The Waves"*, Ph.D.-avhandling, University Of Delaware 1995.

Kristeva, Julia: “Women Can Never Been Defined”,  
\_\_\_\_\_ : “Oscillation between Power and Denial” i Marks, & Couvitrion (red.): *New French Feminisms: An Anthology*, The University Of Massachussets Press 1980, s. 137-141 og s. 165-167.

Lützen, Karin: *Hva hjertet begjærer: Kvinners kjærlighet til kvinner 1825-1985*, Cappelen Forlag, Oslo 1987.

Majundar, Robin et.al. (red.): *Virginia Woolf: The Critical Heritage*, Routledge, London 1976.

Marcus, Jane: “Britannia Rules *The Waves*”, i Homans, Margareth (red.): *Virginia Woolf: A Collection Of Critical Essays*, New Jersey 1993, s. 227-247.

Marder, Herbert: *Feminism And Art: A Study Of Virginia Woolf*, University of Chicago Press 1968.

Miller, Hillis J.: ”Mrs.Dalloway” i *Fiction and Repetition: Seven English Novels*, Basil Blackwell, Oxford 1982, s.176-203.

Minow-Pinkney, Makiko: *Virginia Woolf and the Problem of the Subject*, Oxford University Press 1987.

Moi, Toril: “Introduction: Who’s Afraid Of Virginia Woolf?” i *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London & New York, Methuen & Co. 1985, s. 1-18.

Overstreet, Linda: “*This Globe, Full Of Figures*”: *An Archetypal Reading of The Waves*. Ph.D.-avhandling, University of Arkansas 1983.

Platon: *Symposium*, Oxford University Press 1994.

Rantawaara, Irma: *Virginia Woolf's The Waves*, Helsinki 1960.

Ruddick, Sarah: “Private Brother, Public World” i Marcus, Jane: (red): *New Feminist Essays On Virginia Woolf*, London and Basingstoke 1981, s. 185-215.

Ryall, Anka: "Forord til norsk utgave" i Woolf, Virginia: *Bølgene*, Pax Forlag, Oslo 1998, I-V.

Shelley, Percy Bysshe: "Ode to the West Wind" og "The Indian Serenade" i Witherspoon, Alexander (red.): *The College Survey of English Literature*, Hartcourt & Brace, New York 1951, s. 836-837.

Showalter, Elaine: "Virginia Woolf and The Flight Into Androgyny" i *A Literature Of Their Own. British Women Novelists from Brontë to Lessing*, Princeton University Press, 1977 s. 263-297.

Sypher, Eileen B.: "The Waves: A Utopia Of Androgyny?" i Ginsberg, Elaine & Gottlieb, Laura-Moss (red.): *Virginia Woolf: Centennial Essays*, Troy, Whitston 1983, s.187-213.

Vindsetmo, Bjørg: *Virginia Woolf*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo 1997.

Wallace, Miriam: "Imaging the Body: Gender Trouble And Bodily Limits in *The Waves*," i Hussey, Mark & Neverov, Vara (red.): *Virginia Woolf: Emerging Perspectives: Selected Papers From The Third Annual Conference On Virginia Woolf*, Pace University Press, New York 1994, s.132-139.

Warner, Eric: "Introduction" i *Virginia Woolf: The Waves*, Cambridge University Press 1987, 1-19.

Waugh, Patricia: *Feminine Fictions: Revisiting the postmodern*, Routledge, London 1989.

Zeck, Jeanne-Marie: "Shining in the dark": Jinny's Reign As Sun Goddess" i Hussey, Mark & Neverov, Vara (red.): *Virginia Woolf: Emerging Perspectives*, Pace University Press, New York 1994, s.126-131.

Ørum, Tania: "Virginia Woolfs *The Waves*: Romanen som skuespil og digt" i *K&K 88: Feminisme og litteraturvidenskab 88/1999*, Medusa, Holte 1999, s.133-150.

### **C. OPPSLAGSVERK:**

Biedermann, Hans (red.): *Symbolleksikon*, Cappelen Forlag 1989.

Eliade, Mircea (red.): *Encyclopedia Of Religion*, London 1993.

Lothe, Jakob et.al. (red.): *Litteraturvitenskapelig leksikon*, Universitetsforlaget 1997.

Seigneuret, Jean-Charles (red.): *Dictionary of Literary Themes and Motifs*, London 1988.