

Rikke Johansen-Halsaunet

Androgynitet og bevissthetsstrøm

Virginia Woolfs *Mrs Dalloway* og *Orlando* fra roman til film

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Trondheim, mai 2014

Institutt for språk og litteratur

Det humanistiske fakultet

Norges teknisk-naturvitenskapelige Universitet

Bilder på omslaget:

Forside:

Tilda Swinton som Orlando i Sally Potters filmatisering fra 1992.

Hentet fra: <https://mubi.com/notebook/posts/sally-potter-gustav-mahler-more>

Bakside:

Vanessa Redgrave som Mrs Dalloway i Marleen Gorris' filmatisering fra 1997.

Hentet fra: <http://www.teachmix.com/litartred/?q=node/244>

«She had the perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very, dangerous to live even one day.»

Virginia Woolf, *Mrs Dalloway*

Forord

Da jeg for snart to år siden begynte planleggingen av denne masteroppgaven, ble jeg forbauset over hvor raskt jeg bestemte meg for hva jeg ville skrive om. Og jeg har ikke angret et sekund i ettertid. Jeg må bare innrømme at den lange prosessen med å skrive oppgaven, har vært en ren fornøyelse. Gleden ved å sitte og skrive om dette temaet har til tider vært så stor, at kunsten å begrense seg ble problematisk.

Problemet med å skrive intensivt om et tema og en forfatter som man liker, er faren for å gå lei underveis i prosjektet. Dette har heldigvis ikke skjedd. Selv under redigeringsarbeidet med kapittel 6, som er en adaptasjonsanalyse av filmen *Orlando*, tok jeg meg selv i å tenke at det ville vært moro å se filmen én gang til. Og i løpet av dette året har det blitt en del innkjøp av Virginia Woolf-verk. Ikke til bruk i prosjektet, men til personlig hygge.

Denne entusiasmen underveis hadde ikke vært helt den samme uten god støtte og hjelp fra min (nesten like entusiastiske) veileder Hans Erik Aarset. En stor takk for gode konstruktive råd og tilbakemeldinger, og ikke minst for å vise et engasjement for oppgaven min hele veien.

Jeg vil også rette en stor takk til Institutt for språk og litteratur, og til Eli Wold, som spesielt på slutten av arbeidet, greide å avdramatisere situasjonen.

Takk også til mamma og Thale. Jeg forstå fremdeles ikke at dere helt frivillig tok på dere jobben med å språkvaske oppgaven min. Når jeg selv ble språkblind, var det fint å ha dere.

Til slutt vil jeg gi et sammensatt bilde av en forfatter som ofte blir oppfattet som tung og dyster. Woolf var en dame som så humor og glede i livet og litteraturen, og jeg avslutter med et sitat der hun viser at å skrive kan sammenlignes med så mangt: «Writing is like sex. First you do it for love, then you do it for your friends, and then you do it for money.»

Rikke Johansen-Halsaunet

Trondheim 06.05.2014

Sammendrag

Denne oppgaven er en tekst- og adaptasjonsanalyse av to romaner av Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* og *Orlando*, med vekt på transformasjonene fra litterært verk til film. Prosjektet undersøker hva som skjer når disse tekstuniversene blir transponert til kunstneriske billed/lyd-uttrykk, og gjør med dette en komparativ analyse av romanforelegget i forhold til filmversjonen. Med utgangspunkt i en påstand om at modernistiske verker vanskelig lar seg transponere til andre medier, undersøker oppgaven hvilke grep som er blitt gjort i disse filmatiseringene.

Fokuset ligger på å finne ut hvilke filmatiske hovedgrep som er blitt tatt i bruk, for å fremstille Woolfs fiksjonsuniverser. Målet med studien er å undersøke om det oppstår en meningsendring i de filmatiske ekvivalentene til foreleggene. I tillegg blir det gjort tekstanalyser av romanene, som undersøker deres språk, stil, tone og tema.

Siden det er verker av Virginia Woolf som blir undersøkt, er det særlig interessant å konsentrere seg om typiske «woolfske» kompositorisk-stilistiske grep. Tekstanalysen av *Mrs Dalloway* tar for seg Woolfs bruk av «stream of consciousness»-teknikken for å fremstille indre tankemonologer hos karakterene. Dette er også hovedfokuset i filmanalysen, som tar for seg de filmatiske virkemidlene for å fremstille indre tale hos karakterene og hvordan filmen greier å erstatte romanens indre diskurs ved bruk av audio-visuelle virkemidler.

I tekstanalysen av *Orlando* ligger fokuset på tematikken og sjangerkonvensjoner. Romanens ukonvensjonelle forhold til protagonistens kjønn og alder, samt dens tilknytning til Woolfs relasjon med Vita Sackville-West, blir belyst både i tekstanalysen og i filmanalysen. I transponeringen til filmmediet er det interessant og studere hvordan romanens ironi og parodi kommer til uttrykk.

Innhold

Forord	v
Sammendrag	vii
Kapittel 1: Innledning	1
1.1 Prosjektpresentasjon	1
1.2 Et forfatterportrett	3
Kapittel 2: Teoretisk-metodiske referanser	9
2.1 Innledning	9
2.2 Lars Thomas Braaten: <i>Filmfortelling og subjektivitet</i> . (1984)	10
2.3 Seymour Chatman: <i>Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film</i> , (1990)	15
2.4 Arne Engelstad: <i>Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster</i> . (2013)	17
Kapittel 3: <i>Mrs Dalloway</i> – romanen	21
3.1 Tunneler og klokkeslag	21
3.2 Tilbakeblikk og byvandring	24
3.3 Den perfekte vertinnen og krigsveteranen	39
Kapittel 4: <i>Mrs Dalloway</i> – filmen	44
4.1 Filmens handling	44
4.2 Forskjeller på det narrative planet	46
4.3 Forskjeller på uttrykksnivået	49
Kapittel 5: <i>Orlando</i> – romanen	62
5.1 Et liv over fire århundrer	62
5.2 En biografisk eskapade	64
5.3 Androgynitet og parodi	66
Kapittel 6: <i>Orlando</i> – filmen	84
6.1 Filmens handling	84

6.2 Forskjeller på det narrative planet	86
6.3 Forskjeller på uttrykksnivået	90
Kapittel 7: Kort konklusjon	99
Sluttnoter	xi
Litteraturliste	xv
Analysematerialet	ixx
Appendix I: Liste over Virginia Woolfs romaner	xxi
Appendix II: Bilder fra <i>Mrs Dalloway</i> (1997) og <i>Orlando</i> (1992)	xxiii

Kapittel 1: Innledning

1.1 Prosjektpresentasjon

I min masteroppgave har jeg valgt å skrive en analyse av to av Virginia Woolfs romaner, og de filmatiske adaptasjonene av dem. Undersøkellesobjektene er romanene *Mrs Dalloway* (1925) og *Orlando* (1928) og adaptasjonene *Mrs Dalloway*: en filmatisering av romanen fra 1997 regissert av Marleen Gorris, og *Orlando*: en filmatisering av romanen fra 1992 av Sally Potter.

Romanen *Mrs Dalloway* ble publisert i 1925, og den ble utgitt av Hogarth Press, forlaget som ble etablert av Virginia Woolf og ektemannen Leonard Woolf i 1917. Virginia Woolf skrev *Orlando* i årene 1927–1928, og den ble publisert i 1928. Filmen *Mrs Dalloway* er en film i dramasjangeren fra 1997 og er regissert av nederlandske Marleen Gorris. Vanessa Redgrave har den ledende rollen som Clarissa Dalloway, mens Nasascha McElhone spiller den unge utgaven av henne. Andre viktige roller er Michael Kitchen og Alan Cox som eldre og yngre Peter Walsh, Sarah Badel og Lena Headey i rollene som Sally Seton og Rupert Graves som Septimus Warren Smith. Det adapterte manuset er skrevet av Eileen Atkins. I 1999 vant den prisen for beste manus under Evening Standard British Award.¹ Filmen *Orlando* fra 1992, regissert av engelske Sally Potter, er adaptasjonen av romanen med samme navn. I rollen som Orlando spiller Tilda Swinton. Adaptert manus er skrevet av Sally Potter. Filmen ble nominert til en Oscar i kategorien beste Art Direction og beste kostymedesign i 1994, og ble også nominert for beste utenlandske film under Independent Spirit Award samme år, og vant prisen for Best Young Film in the European Film Awards i 1993.² Den ble spesielt hyllet for de visuelle settingene. Den delen av filmen som foregår i Istanbul, er filmet i den isolerte byen Khiva i Uzbekistan, og er filmet inne i 1700-tallsmoskeen Djuma, som er kjent for en eksepsjonell skoglignende samling av utskårne søyler.³ De delene av handlingen som er satt til England, er filmet i flere steder i England, men enkelte deler er også filmet i Russland.

I prosjektet vil jeg finne ut hva som skjer når disse tekstuniversene blir transponert til kunstneriske billed/lyd-uttrykk, og dermed også utføre en komparativ analyse av romanen og filmen. Hva lar seg relativt lett transponere, og hva er mer problematisk? Hvilke filmatiske hovedgrep er brukt? Hvilke audio-visuelle grep? Og lar det seg i det hele tatt gjøre å adaptere Woolfs romaner til et annet kunstnerisk univers enn det tekstlige? Alle disse spørsmålene vil jeg prøve å besvare i løpet av oppgaven. Det vil også være interessant å finne ut hva de to prosessene har felles, og hva som er ulikt. Er spesielle scener problematiske? Er noe blitt kuttet bort? Hva er blitt forandret i forhold til tidsplanet i handlingen? Er noe blitt flyttet på i filmen i forhold til i romanen? Hva skjer med storyen? Alle disse spørsmålene ulikhetene. Men kanskje enda viktigere er det å stille spørsmålet

om på hvilken måte de er like. For eksempel dialogen, som er noe av det som lettest lar seg transponere til et annet medium; er den ivaretatt i filmadaptasjonen, eller er den totalt endret? Hva med de indre monologene, eller bevissthetsstrømmene, som er en viktig del av Woolfs romaner?

Selve handlingen og den temporale planen vil naturligvis bli noe annerledes, fordi film er et annet medium, en annen måte å fortelle en historie på. Selv om handlingen på «story»-planet i seg selv er den samme, vil diskursen i de ulike verkene være forskjellige. I *Filmfortelling og subjektivitet* bruker Braaten begrepene «historie» og «diskurs» for å skille fortellingens *hva* og *hvordan*. Fortellingens *hva*, altså «historien», betegner handlingen i seg selv, mens fortellingens *hvordan*, altså «diskursen», betegner måten det fortelles på.⁴ I en adaptasjonsprosess kan en snakke om at det er fortellingens *hva* som transformeres uavhengig av det medium den fortelles i, mens «diskursen» er avhengig av mediets virkemidler, og ikke kan overføres direkte til et annet medium uten at det blir en annen måte å fortelle handlingen på.

Og hva med karakterene, blir de fremstilt på samme måte som i romanen, eller får vi et helt annet bilde av hvordan de er? Blir noen karakterer fremstilt mer i filmen enn i romanen? Har regissøren valgt å kutte ut noen av karakterene, eventuelt diktet opp noen nye? Og her er det aktuelt å trekke inn utsigelsehorisonten, eller synsvinkelen. Den er viktig i forhold til fremstillingen av det kunstneriske universet. Hvis synsvinkelen er endret, vil hele diskursen bli annerledes, og det vil være et annet univers som vises til seeren av filmen, enn det leseren av romanen vil få. Det vil være nyttig å gå nærmere inn på enkelte scener som både er med i adaptasjonen og i romanen, for å se på hvordan beskrivelser blir fremstilt. På grunn av medienes ulike ferdigheter vil det være uunngåelig å ikke gjøre enkelte nye grep her, for at intensjonen med verket skal bli ivaretatt. De billedlige fremstillingene av omgivelser vil være mye sterkere i filmene, siden det visuelle er filmmediets primære fordel. Hvordan vil dette påvirke handlingen i historien? Vil bildene på noen måte bli overdøvende, eller vil de klare å visualisere Woolfs universer slik at det poetiske blir ivaretatt? Men det er ikke bare det visuelle bildet som er viktig, også lyden vil være et avgjørende virkemiddel. Det gjelder både dialogen, bruk av «voice-over», lyder fra den omkringliggende verden og musikk.

Siden det er verker av Virginia Woolf jeg har valgt å undersøke i mitt prosjekt, er det interessant å fokusere på typiske «woolfske» kompositorisk-stilistiske grep, og hvordan regissørene velger å ekvivalere dem i de ulike adaptasjonene. Hvilke konkrete filmatiske grep er gjort for å framstille for eksempel «stream of consciousness», indre monologer, tanker og følelser, beskrivelser av steder og ytre trekk ved mennesker osv. Man kan kanskje hevde at det er umulig å transponere et Woolf-verk til et ikke-tekstlig univers, men siden det er gjort, må det jo la seg gjøre. Men er det muligens fåfengt? Må regissørene for å lykkes, fjerne seg så langt fra de litterære foreleggene at de ikke lenger er gjenkjennbare som fortolkninger av verker av Virginia Woolf? Hva er blitt utelatt og

hva er blitt lagt til? Det er imidlertid også mulig å undersøke om disse fortolkningene kan kaste nytt lys over Woolfs romaner. Vil jeg kunne få en annen forståelse av romanene gjennom adaptasjonene til filmmediet?

I arbeidet med å adaptere et verk, for eksempel en roman, må regissøren bestemme seg for om den meningen som oppstår i leserens møte med romanen, skal søkes videreført i adaptasjonen, eller om man skal velge å foreta forandringer, slik at meningen forsvinner eller endres, og etablerer en ny form for mening. Ved en slik meningsendring kan en få et annet syn på den i utgangspunktet samme fortellingen. Andre elementer kan bli trukket frem eller få mindre plass, og slik sette fortellingen i et nytt lys.

1.2 Et forfatterportrett

«Adeline Virginia Woolf (1882–1941) blir gjerne sett på som modernismens førstedame, og hun er blant de store forfatterne i det 20. hundreåret. Hun utgies i stadig nye opplag, blir oversatt, lest og dyrket. Det finnes minst 60 biografier om henne».⁵

Woolf var en av de ledene personene i Bloomsburygruppen, sammen med sin mann, en gruppe med intellektuelle, kunstnere og forfattere, med tilholdssted i London. De var unge mennesker som var opptatt av kunst og kultur, men også av samtiden, og de er mest kjent for å ha utviklet en avant-garde-retning innen litteraturen på 1920-tallet. Politisk tilhørte de en moderat venstreorientering, og de var opptatt av nytenkning innen kunsten. Deres fokus var rettet innover hos mennesket og mot hvordan tankene overfører erfaringer til språk og mening.⁶ De så også på seg selv som en opposisjon til den viktorianske perioden, som deres foreldre hørte til. De likte ikke den trykkende formaliteten ved denne tidsepoken, og dens hyklerske moralitet. Deres mål med den nyskapende og eksperimenterende kunsten var å finne en ny metode som passet til det nye århundret.⁷

Virginia Woolfs forfatterskap består av 9 romaner, og flere samlinger av korttekster og essays. Selv om omfanget i seg selv ikke er så stort, er både romanene, essayene og korttekstene blitt utgitt utallige ganger. I tillegg er hun blitt oversatt til flere språk. Det er skrevet flere biografier om henne, og en av de mest kjente er av hennes nevø, Quentin Bells toneangivende verk fra 1972. Hennes dagbøker og flere brev ble trykt etter hennes død, så også romanen *Between the acts*, (1941, samme år som hennes død). De fleste posthume utgivelsene sto hennes mann, Leonard Woolf, ansvarlig for.

Selv om hun har skrevet mange skjønnlitterære korttekster og flere essays, var det først og fremst romanforfatter hun var. Romanene spenner fra de mer tradisjonelt oppbygde verkene til de mer modernistiske og eksperimentelle. Allerede fra hennes gjennombruddsroman, *The Voyage Out*

fra 1915, kan en se Woolfs gjenkjennelige stil, selv om den er mindre eksperimentell enn i hennes senere verker. *Mrs Dalloway* (1925) representerer i Woolfs litterære karriere et brudd med den tradisjonelle romanformen. Her dyrker hun frem bruken av indre monologer og brudd på fortellingens kronologi i form av assosiative tilbakeblikk⁸, og en viss tilnærming til teknikken «stream of consciousness» blir etablert. Denne måten å forholde seg til romanen på fastholder hun både i *To The Lighthouse* fra 1927 og på mange måter også i *The Waves* fra 1931, selv om den er langt mer ekstrem enn hennes foregående verker, og kan sies å være hennes mest eksperimentelle, men også hennes mest poetiske roman.⁹ Mellom disse to romanene ble *Orlando* utgitt, i 1928. Den skiller seg ut ved å være mer tradisjonell som roman, både i form og innhold, men har også et mye større nærvær av humor enn *Mrs Dalloway*, *To The Lighthouse* og *The Waves*, men det gjør den ikke mindre poetisk av den grunn. *Flush: A Biography* fra 1933 er en lett, kort og sprudlende roman. Som *Orlando* er også dette en såkalt «biografi», men snarere en biografiparodi, denne gangen over livet til en hund.¹⁰ *The Years* (1937) er Woolfs siste publiserte bok i løpet av hennes levetid. Den skiller seg egentlig ut fra alle hennes tidligere romaner, med både en manglende sammenhengende handling og sentral protagonist. Den er heller ikke like språklig poetisk som mange av hennes andre romaner.

Mitt valg av primærverker baserte seg på om romanene også er overført til filmmediet. Siden det finnes to filmadaptasjoner av *Mrs Dalloway*, var dette mye av grunnen til at jeg valgte den romanen. Begrunnelsen for at jeg valgte *Orlando*, går mer på handlingen og det spesielle narrative tidsrommet, men også sammenhengen den har med Woolfs affære med Vita Sackville-West. Det som også er interessant med de utvalgte romanene, er at de er så forskjellige både i form og innhold. *Mrs Dalloway* er prototypen på den woolfske «stream of consciousness», og derfor syns jeg det er viktig å ha den med i prosjektet. *Orlando* er mye mer tradisjonell som romanform, men den narrative handlingen er temmelig spesiell i og med at samme hovedkarakter lever gjennom 400 år, og underveis er både mann og kvinne.

Med modernismen kom en annen tilnærming til litteraturen enn den som hadde vært tidligere. Modernismens forfattere var mer beskjedne enn sine forgjengere; de hadde ikke som mål å skape en sannsynlig fremstilling av et livsløp fra fødsel til død, eller en handling som omhandlet et helt samfunn. De gikk mer i dybden på ett eller flere mennesker, og gjerne over et kortere tidsløp. Det var den indre konflikten som var viktig, snarere enn den ytre.¹¹ Selv med en beskjeden tilnærming til handlingsomfanget gjorde ikke den samme beskjedenheten seg gjeldende når det kom til nyskapning. Her var de heller mer ærgjerrige. Målet var å skape en ny type roman, og grensene ble tøyd, både for handling, sjanger, form og stil.¹²

Begrepet modernisme – som betegner perioden 1890–1940, med høymodernismen mellom

årene 1910–1930 og er en litt vag og altomfattende betegnelse.¹³ Perioden var først og fremst et oppgjør med den foregående realismen og naturalismen. Dette oppgjøret kommer til syne gjennom en form for oppgittethet eller krise i forhold til det eksisterende, både innenfor samfunnsstrukturer og kunstformer. Periodens prosjekt går ut på å forstyrre det virkelighetsbildet som finnes i realismens tradisjon, en virkelighet fastlagt i det rasjonelle og årsaksrettede.¹⁴ Selv om perioden omfatter et stort spekter av stilarter, ideologier og verdier, er det likevel noen kjennetegn vi forbinder med begrepet, slik som eksperimentering med billedbruk, tidsforhold, karakterskildring og fortellemåter. Flere forfattere, deriblant Woolf, var opptatt av formidlingen mellom opplevelse og verden, og mellom det indre og det ytre. De forsøker alle å finne et språk som kan gjengi noe så vanskelig som tankens egen verden. Denne dreiningen mot fremstilling av bevisstheten og tankestrømmer går på bekostning av den autoriserte «fortellingen». Eller sagt med andre ord, fokuset hos forfatterne ligger ikke på den rene fortellingen, handlingen i romanen, men på utforsking av romanens muligheter og grenser. Formen blir viktigere enn innholdet.

Hun blir gjerne nevnt sammen med James Joyce, Marcel Proust og Franz Kafka, som blir regnet som noen av modernismens viktigste forfattere. De var i likhet med Woolf opptatt av det å se, og av hvordan vi ser verden rundt oss ut fra hvem vi selv er.¹⁵ Woolf er mindre opptatt av å kartlegge karakterenes ytre handlinger, og hun fokuserer heller på deres indre verden, deres tanker, og persepsjoner, og legger dem frem for leseren etter hvert som de opptrer, som en genuin tankeflom slik den forekommer i vårt indre, med skiftende retninger, og assosiasjoner som fører oss til nye steder. Det var i det minste Woolfs intensjon med «stream of consciousness»-teknikken hun anvendte i *Mrs Dalloway*, og som forekommer i flere av hennes romaner, som *To the Lighthouse* (1927) og *The Waves* (1931). I essayet «Modern Fiction», som ble utgitt første gang i 1919 og deretter i samlingen *The Common Reader* i 1925, og som ble publisert bare uker før *Mrs Dalloway*, prøver hun å uttrykke hva hun vil formidle med denne litterære teknikken:

Look within and life, [sic.] it seems, is very far from being “like this”. Examine for a moment an ordinary mind on an ordinary day. The mind receives a myriad impressions [sic.] — trivial, fantastic, evanescent, or engraved with the sharpness of steel. From all sides they come, an incessant shower of innumerable atoms; and as they fall, as they shape themselves into the life of Monday or Tuesday, the accent falls differently from of old; the moment of importance came not here but there; so that, if a writer were a free man and not a slave, if he could write what he chose, not what he must, if he could base his work upon his own feeling and not upon convention, there would be no plot, no comedy, no tragedy, no love interest or catastrophe in the accepted style, and perhaps not a single button sewn on as the Bond Street tailors would have it. Life is not a series of gig lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end. Is it not the task of the novelist to convey this varying, this unknown and uncircumscribed spirit, whatever aberration or complexity it may display, with as little mixture of the alien and external as possible?¹⁶

Ved denne måten å skrive litteratur på mener hun at den vil nærme seg selve livet. Men hun er langt

fra så ekstrem i sin bruk av denne teknikken som sin kollega Joyce i *Ulysses* (1922), i Molly Blooms berømte monolog:

[...] women rolling around drunk like they do or gambling every penny they have and losing it on horses yes because a woman whatever she does she knows where to stop sure they wouldnt be in the world at all only for us they dont know what it is to be a woman and a mother how could they where would they all of them be if they hadnt all a mother to look after them what I never had thats why I suppose hes running wild now out at night away from his books and studies and not living at home on account of the usual rowy house I suppose well its a poor case that those that have a fine son like that [...]¹⁷

Virginia Woolf var en av de forfatterne som ivret for en forandring i litteraturen. Hun mente at det hadde skjedd store endringer i mellommenneskelige og samfunnsmessige forhold bare på få år, slik som klasseforskjeller, kvinnes stilling og barneoppdragelse, og at slike endringer burde komme til syne i litteraturen også. I «Modern Fiction» forklarer hun hva denne forandringen bør gå ut på. Forfattere bør reflektere livets mangfold, og ikke slik realismens forfattere beskriver verden gjennom ensprede ytre karakteristikk, men slik det nedfeller seg som en rekke usystematiske inntrykk i hvert menneskets bevissthet.¹⁸ Selv om Woolf gjorde seg til talsperson for en ny type litteratur, og vi gjennom hele hennes forfatterskap kan se oppgjøret med viktariatiden, er det likevel i forlengelsen av den realistiske tradisjonen hun skriver.¹⁹ Viktariatiden er som et bakteppe i alle hennes skrifter. Det var i slutten av den perioden hun vokste opp, og hennes oppvekst i et privilegert viktoriansk høyborgerskap preget henne, både som menneske og skribent.²⁰ Det kommer til syne i de tilbakeskuende tankestrømmene hos karakterene i for eksempel *Mrs Dalloway*, i skildringer av tedrikkende overklassekvinner og i kritiske, men overdrevne, komiske karakteristikk av viktariatiden i for eksempel *Orlando*.

I det samme essayet setter hun ord på hva hun vektlegger som aller viktigst hos en forfatter. Hun skiller mellom materialistiske forfattere – som har fokus på overflaten, på det ytre ved ting og hendelser, som igjen fører til at det går på bekostning av fremstillingen av en indre mening, – og forfattere som henne selv og James Joyce; som er spirituelle og ønsker å formidle «that innermost flame», hos mennesker og hendelser, som hun kaller det.²¹ Hun mener dette er essensielt ved litteraturen, selv om det kan føre til at det en forfatter skriver, blir mindre realistisk i tradisjonell forstand. Å prøve å fange «the innermost flame» er en viktig oppgave, mener hun, fordi en modernistisk romanforfatter vil forsøke å vise det særegne ved «an ordinary mind on an ordinary day».²² Og det er dette hun får frem i sine store verker *Mrs Dalloway* (1925), *To the Lighthouse* (1927) og *The Waves* (1931), der hun mer eller mindre forkaster den mer tradisjonelle strukturelle oppbyggingen i romanene, i et forsøk på å fange de flyktige tankeinntrykkene hos karakterene ved hjelp av språket og dets bilder.

Woolfs romaner kan trygt plasseres innenfor modernismen. I *Mrs Dalloway* er handlingen

kokt ned til én dag, der indre monologer eller bevissthetsstrømmene utgjør en større del enn den ytre handlingen, mens hun i *The Waves* virkelig tøyser grensene når det kommer til sjanger, fordi romanen kan sies å være like mye et poesiverk, som en roman. Woolf eksperimenterer med både normativ struktur og plot, og er ikke redd for å utfordre leseren. Hun har selv sagt at noe av det hun har skrevet, kan sammenlignes med en blekk-klatt som flyter utover, men at målet hennes var å få bort dødkjøttet fra romanene sine.²³ Tematisk er det de store tingene – livet, døden, kjærligheten – som omhandles, men sett gjennom hverdagslivets øyne. Språklig er Woolfs romaner veldig poetiske: «Det er skjønnhet, poesi og musikk i Virginia Woolfs beste prosa».²⁴ Men humoren er heller ikke langt unna. Dette gjelder særlig *Orlando*, som hun selv betraktet som en av sine mer lettleste romaner. På mange måter kan en si at *Mrs Dalloway* er en av romanene som setter startskuddet for høymodernismen i England, og at det er med denne romanen Woolf blir ansett som en fornyer av den engelske romanen.²⁵

Woolf bygger sine karakterer fra innsiden og ut, og det er gjennom deres relasjoner med hverandre at deres personlighet og følelser blir formet. Selv om det er enkeltindividets sinn som er i sentrum, er verden omkring i høy grad til stede. I bakgrunnen blir viktige samtidige tema lagt frem, og ofte også kritisert, om det så er krig, sosiale klasseforskjeller eller kjønnsproblematikk. Woolf var en feministisk tenker og var opptatt av kvinnens rettigheter, spesielt i forhold til det å kunne skrive. I hennes mest kjente essay *A Room of One's Own* (1929), skriver hun om kvinners krav på selvstendighet, om hvordan kvinner fremstilles i litteraturen og om kvinner som forfattere i samtidens patriarkalske samfunn. Den best kjente setningen fra dette essayet: «A woman must have money and a room of her own if she is to write fiction» viser hvor viktig hun mente det var for en kvinnelig forfatter å være selvstendig. Også i hennes skjønnlitterære verker dukker kritikken mot det patriarkalske samfunnet frem, og noen ganger på overraskende og humoristiske måter, for eksempel i *Orlando*, der protagonisten protesterer mot Alexander Popes kvinnesyn ved å slippe en sukkerbit ned i tekoppen hans med et lite plask.

Virginia Woolfs romaner har en sterkt nærværende komponent av melankoli, og dette er noe av grunnen til verkenes poetiske tone. Woolf opplevde selv flere tunge perioder i livet, blant annet tapet av moren i en alder av 13 år, og senere halvsøsteren Stellas, farens og brorens død. At hennes bearbeidelse av sorgen kom til uttrykk gjennom skrivingen, er ikke vanskelig å tenke seg. Hun slet en del med mentale, psykiske problemer hele livet, mye på grunn av de tapene familien opplevde. Det er blitt hevdet at hun var manisk depressiv, eller bipolar, men det som er sikkert, er at hun hadde flere sammenbrudd og tilbakevendende perioder med depresjon og angst. Hun var redd for å bli gal og å ikke kunne komme tilbake til det normale igjen. Hun begikk selvmord 28. mars 1941 ved å drukne seg i elva Ouse nær hjemmet sitt i Sussex. Hun ble funnet 18. april samme året. I

brevet som hun etterlot til ektemannen, skriver hun om sin frykt for å bli gal, og denne gangen for godt:

Dearest,

I feel certain I am going mad again. I feel we can't go through another of those terrible times. And I shan't recover this time. I begin to hear voices, and I can't concentrate. So I am doing what seems the best thing to do. You have given me the greatest possible happiness. You have been in every way all that anyone could be. I don't think two people could have been happier till this terrible disease came. I can't fight any longer. I know that I am spoiling your life, that without me you could work. And you will I know. You see I can't even write this properly. I can't read. What I want to say is I owe all the happiness of my life to you. You have been entirely patient with me and incredibly good. I want to say that – everybody knows it. If anybody could have saved me it would have been you. Everything has gone from me but the certainty of your goodness. I can't go on spoiling your life any longer.

I don't think two people could have been happier than we have been. V.²⁶

Kapittel 2: Teoretisk-metodiske referanser

2.1 Innledning

For å kunne gjennomføre en litterær analyse av de nevnte verkene av Woolf, og de filmatiske adaptasjonene av dem, vil jeg gjøre bruk av flere teoretikere. De primære referanseverkene blir presentert i dette kapitlet, og de jeg har valgt er, Lars Thomas Braaten: *Filmfortelling og subjektivitet*. (1984), Seymour Chatman: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*, (1990) og Arne Engelstad: *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster* (2013). I tillegg ønsker jeg å bruke et teoretisk verk innenfor filmvitenskap; Bernard F. Dick: *Anatomy of Film* (2002). Denne vil være særlig hjelpelig med det rent filmtekniske begrepsapparatet. Siden det er litteraturvitenskap som er mitt fagfelt, vil naturligvis min basiskunnskap være mer omfattende på det litterære enn på det filmatiske området. Foruten de ovennevnte verker har jeg også hentet stoff fra deler av en håndfull andre verker og artikler, teoretiske og andre, innenfor både filmvitenskap og litteraturteori.²⁷

De tre primære referanseverkene jeg har valgt å gi en grundigere presentasjon av, kan begrunnes med at de legger hovedvekten på forholdet mellom tekst og bilde, og siden hovedvekten i problemstillingen min nettopp ligger på fremstilling av litterære elementer på film, har jeg hatt mye hjelp av både Braatens og Chatmans teorier på dette området. Begge teoretikerne har postulater om fortellingens medieuavhengighet, og om deler ved en fortelling som går på tvers av måten den blir fortalt på. Dette blir viktig i mine analyser. I tillegg blir Braatens problemstilling om filmens subjektivitetholdning svært nyttig. Gjennom hele boken bedriver forfatteren en diskusjon med andre teoretikere som har et annet syn på filmmediet, i forhold til subjektiv fremstilling i filmen. Braaten trekker frem flere som har en nesten diametralt motsatt holding av ham selv. Hans forkjærlighet for den subjektive fremstillingen, og særlig den indre menneskelige virkeligheten, er det viktigste jeg kan ta med meg i min egen analyse. Jeg kommer til å gjøre bruk av de lengre utgreiingene han foretar omkring utføringen på filmlerretet, og da spesielt dem han trekker frem som mest vellykkede.

Hos Chatman er det kapittel 3, om bruken av beskrivende elementer i filmen, kapitellene 7 og 8, om likheter mellom mediene, og om fortelleren i romanen og filmen, kapittel 9, om synvinkelbegrepet, og kapittel 10, om adaptasjon og fortellende elementer representert på film, jeg vil ha mest bruk for i mine analyser. Kapittel 3 er interessant å se i sammenheng med Chatmans artikkel *What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)*, som omhandler samme tema. Selv om forfatteren har mange av de samme argumentene i artikkelen som i boken *Coming to terms*.

The rhetoric of narrative in fiction and film, er det likevel utdypinger som er verdt å ta med seg.

Hos Engelstad er det vanskeligere å plukke ut deler, siden hele boken er en god, generell innføring i adaptasjonsstudier. Men kanskje vil først og fremst kapitlene 5–8 være de mest fruktbare og nyttige for min oppgave. I tillegg vil jeg bruke noe fra kapittel 3. Det er særlig fra og med kapittel 5 Engelstad går nærmere inn på hva som skiller mediene og hva de har til felles, og hvordan det lar seg gjøre å transformere et verk fra det ene til det andre, hvilke teknikker filmen bruker, og hvordan en går frem i en adaptasjonsanalyse. Selv om en generell innføring i temaet og teoriene på området er viktig for en forståelse, er det likevel det helt konkrete som blir viktigst for mitt eget analysearbeid. Med dette mener jeg at de kapitlene som omhandler den mer praktiske delen av adaptasjonsstudier, vil ha større prioritet enn de kapitlene med rene teoretiske innføringer.

2.2 Lars Thomas Braaten: *Filmfortelling og subjektivitet*. (1984).

Filmfortelling og subjektivitet er en inngående beskrivelse av subjektive fortellerteknikker på film. Braaten analyserer flere filmer for å belyse ulike måter å beskrive det subjektive ved hjelp av filmatiske teknikker. Her ser Braaten på film som fortelling, og hvilke uttryksmuligheter filmen gir. Ved å fokusere på subjektivitetsproblemet i fortellinger drøfter han forholdet mellom jegerpersonen, fortellingen og filmmediet. Gjennom analyser av tre filmer undersøker han mulighetene mediet gir, og hvilke begrensinger det innehar, for nettopp og portrettere subjektivitet.

Boken består av tilsammen ni kapitler, hvorav første kapittel er bokens innledning og siste kapittel er viet til konklusjonen. I tillegg har den forord, en egen del for noter, en del for filmografi, en del for bibliografi og tilslutt et personregister. De tre første kapitlene etter innledningen er generelle teoretiske innføringskapitler, mens de fire neste kapitlene er viet til filmanalyser av tilsammen fire filmer, med hovedvekt på tre av dem. De første innføringkapitlene er ment for å sette analysene i en større historisk og systematisk sammenheng. Filmene som er valgt ut, er *Hiroshima Mon Amour* (1959), regissert av Alain Resnais, *Sult* (1966), regissert av Henning Carlsen, og *A Clockwork Orange* (1971), regissert av Stanley Kubrick. I siste del av kapittel 8 blir i tillegg en fjerde film brukt som eksempel for å belyse solipsismens problem, nemlig Robert Bressons film *La journal d'un curé de campagne* fra 1950. Forøvrig er nesten alle filmene adaptasjoner av romaner, unntatt *Hiroshima Mon Amour*, der manus er skrevet av forfatteren Marguerite Duras. Romanene er henholdsvis *Sult* av Knut Hamsun, fra 1890, *A Clockwork Orange* av Anthony Burgess fra 1962, og *La journal d'un curé de campagne*, Georges Bernanos' dagboksroman fra 1937.

I innledningen til boken gir Braaten en definisjon av begrepet subjektivitet. Her forklarer han at subjektivitet er noe som utgår fra en oppfattende person, og at dette er avhengig av denne personen.²⁸ Han sier videre at begrepet har en normalspråklig bruksmåte, som betegnelse for en

indre, psykisk virkelighet, til forskjell fra en ytre, fysisk virkelighet.²⁹ I neste avsnitt finner vi bokens problemstilling:

I hvilken grad og på hvilken måte kan en filmfortelling *bli* subjektiv? I hvilken grad og på hvilken måte vil en filmfortelling *være* subjektiv, uansett eventuelle pretensjoner om objektiv virkelighetsavspeiling? Men vi må da også spørre *om*, og i tilfelle på hvilken måte, film kan oppfattes som fortelling. Og videre: Hva er en *fortelling*? Hva er en *filmfortelling*?³⁰

I første kapittel fokuserer han på spørsmålet om virkelighetsavspeling. Her bruker han eksempler fra teoretikere som mener at «[D]en filmatiske uttrykksform bestemmes av dens avhengighet av fotografisk gjengivelse av den ytre, fysiske verden.»³¹ Disse teoretikerne, slike som André Bazin og Erwin Panofsky, har således en normativ filmteori, der subjektet, og den menneskelige subjektivitet forsvinner, mens bare uttrykksformer som maleriet og litteraturen har evnen til å fremstille det subjektive. Filmen har bare mulighet til å fremstille objektive reproduksjoner av den fysiske virkelighet.³² Braaten mener at selv om Bazin og Panofsky beskriver noen trekk ved filmens muligheter, er det langt i fra en dekkende teori om mediet. Han vil heller «postulere at den filmatiske fortelling innebærer, [...] en subjektivt preget representasjon av en bestemt artikulert virkelighet, [...] som er «filtrert» gjennom en eller annen organiserende intelligens, en eller annen utvelgende, subjektiv styring.»³³ Braaten mener at filmteorien må ta utgangspunkt i en forståelse av at en film er komponert, konstruert, og at virkeligheten er det materialet filmen gjør bruk av for å lage en viss fremstilling, og dermed ikke er identisk med dette materialet.³⁴ Filmen, som ved alle andre kunstformer, er et resultat av menneskelig erfaring og opplevelser, og de blir formidlet gjennom en bestemt synsvinkel. En filmfortelling kan ses på som et uttrykks for en subjektiv opplevelse, en subjektiv fortolkning av virkeligheten. Braaten hevder at Bazins og Panofskys normative filmteori undervurderer filmens funksjon som subjektivt uttrykk, og at de gir en feilaktig overvurdering av filmen som objektivt informasjonsmedium.³⁵ Helt til slutt i kapitlet kommer han inn på at denne subjektiviteten kan lokaliseres innenfor filmfortellingen, med utgangspunkt i en av karakterene i handlingen. Det er dette han utdypet videre i boken.

I neste kapittel går han mer inn på forholdet mellom film og litteratur. Her trekker han frem to hovedtradisjoner for teoretiske betraktninger om forholdet mellom dem. Disse to tradisjonene består av en som er puristisk, hvor han nevner George Bluestone og Alfred Estermann som eksempel, og en som er formidlende, der han trekker frem Sergei Eisenstein og Robert Richardson som sentrale navn. Den puristiske tradisjonen fokuserer på forskjellen mellom persepsjon av visuelle, ytre bilder og konsepsjon av mentale, indre bilder. Konklusjonen hans går ut på at den visuelle verden er ikke-språklig eller konseptuelt organisert, og siden han mener at filmen er et visuelt medium, basert på fotografisk reproduksjon, ender han opp med å hevde at film ikke kan

være et konseptuelt medium. Litteraturen på sin side blir det mediet som kan gjengi indre forestillinger, tanker, drømmer og erindringer på best mulig måte, siden det tar utgangspunkt i verbalspråklige fenomen.

Den andre tradisjonen hevder at film og litteratur benytter seg av fortelleteknikker som mener at filmmediet ikke bare er i stand til å objektivt representere den ytre verden, men også kan vise oss en subjektivt utvelgende verden, sett gjennom et bestemt perspektiv. Tradisjonen forsøker å utlede et felles teoretisk fundament for kritikk og analyse av både film og litteratur.³⁶

Robert Richardson var en av de første som videreførte Eisensteins teorier. Hans utgangspunkt går ut på at film er en fortellende kunstart som kan betraktes som en gren av litteraturen. Han viser gjennom filmmediets historiske utvikling at det blir et mer fleksibelt og nyansert «*uttrykksmiddel for et fortellende subjekt*».³⁷ Han er opptatt av hvorvidt man gjennom den filmatiske fortelling har mulighet til å komme under overflaten på det moderne menneskets livsførsel, ut i fra et menneskebilde basert på en filosofisk tenkning etter Nietzsche, på lik linje med det den modernistiske litteraturen og kunsten har greid. Han belyser denne problemstillingen med utgangspunkt i en komparativ analyse av T. S. Eliots *The Waste Land* og Federico Fellinis *La dolce vita*. Denne problemstillingen hevder Braaten også er et av de sentrale motivene bak hans bok.

I siste avsnitt av kapittelet konkluderer Braaten med at ut fra de teoretiske retningene han har drøftet, har han fjernet seg fra en filmteori som mener filmen er kun en objektiv registrator av tingene i seg selv, til en tradisjon som mener at filmen er subjektivt fortolkende og beskrivende på samme måte som litteraturen.

Kapittel 4, «Filmfortelling og subjektivitet», klargjør en del sentrale teoretiske begreper, lager teoretiske referanserammer og fremsetter arbeidshypoteser som kan videreutvikles og nyanseres ved hjelp av det filmatiske analysearbeidet som boken presenterer. Dette fordi boken begir seg inn på problemstillinger og problemformuleringer som ennå, da boken først ble utgitt, var åpne og lite gjennomarbeidet i den eksisterende filmlitteraturen, og det synes derfor hensiktsmessig å integrere det teoretiske arbeidet i de praktiske analysene.

En begrepsdikotomi som Braaten går nøye inn på, er «historie/diskurs». Her nevner han flere teoretikere som har anvendt denne innenfor narrativ teori, som Roland Barthes, Christian Metz, Gérard Genette, Tzvetan Todorov og Seymour Chatman. Han kommer med en definisjon av begge begrepene, der han konkluderer med at «historie» er fortellingens *hva*, mens «diskurs» er fortellingens *hvordan*. Han overfører dette til adaptasjonsteori ved å hevde at en fortelling lar seg overføre fra et medium til et annet, fordi den har en indre struktur som er kvalitativt forskjellig fra og uavhengig av den mediespesifikke manifestasjon. Til slutt er det begrepsparet «showing» og «telling», «vise» og «fortelle» som blir behandlet. Her tar han et oppgjør med begrepsbruken innen

tradisjonell fortelle teori, som har en tendens til å hevde at en film eller en roman enten er ren «showing» eller ren «telling», – det vil si at det handler om fraværet eller nærværet av en forteller, og om tekster som enten blir fortalt eller forteller seg selv. Braaten modifierer slike fortolkninger ved å hevde at det finnes tekster der fortelleren ikke markeres eksplisitt, men likevel styrer teksten implisitt.

Siste avsnitt i kapittelet handler om fortellerstyring, subjektivitet og filmatisk modernisme. Braaten hevder at en fortelling alltid vil ha en styrende instans, et fortellende subjekt – nemlig fortelleren. Fortelleren er nedfelt i diskursen og vil, i motsetning til en forfatter eller filmskaper, fungere som implisitt eller eksplisitt struktureringsfaktor i selve fortellingen, og vil eksistere i fortellingen selv etter at den er blitt forlatt av forfatteren eller regissøren. Braaten skiller mellom to måter en fortellerstyring kan foregå på. Enten som en utenforstående forteller, fra en synsvinkel som er lokalisert utenfor det fortalte, eller som en eller flere av fortellingens handlende personer, som forteller om og beskriver verden fra sine egne synsvinkler. Det er den siste formen for subjektivitet boken først og fremst interesserer seg for, der de valgte eksempelfilmene både på bildesiden og lydsiden viser forskjellige subjektive fortellerstyringer og handlende personers indre, psykiske virkelighet.

Braaten foretar i denne sammenhengen en konkretisering av begrepet *synsvinkel*. Han bruker begrepet til å avgjøre fortellerens forhold til det fortalte og til de fiktive personer og deres subjektivitet. Synsvinkelen skal kunne gi en indikasjon på om fortelleren identifiserer seg med dem eller betrakter dem utenfra, og om synsvinkelen er lokalisert internt eller eksternt. Videre trekker han frem ulike filmatiske grep som brukes for å markere en bestemt fortellersynsvinkel, både ulike valg av kameravinkler og bruksmåter for lyd. Gjennom synsvinkelbegrepet og den subjektive fortellerstyringen kan man ytterligere forsterke argumentet om at filmfortelling er en manipulert og bearbeidet versjon av den gitte fysiske virkeligheten. Den filmatiske virkeligheten kan også innfange menneskets subjektive opplevelser og visjoner, ikke bare registrere en hørbar og synlig ytre virkelighet. Og her gjør Braaten en sammenligning av nyere filmkunst med modernistisk kunst og litteratur, og hevder at den har utviklet diskurstyper som åpner mot menneskelige erfaringsmåter, tilsvarende dem som er fremstilt i modernismen. Braaten hevder at det ikke bare er viktig å utvide synsvinkelbegrepet, men også for å kunne betrakte filmen som et vesentlig kunstnerisk uttrykksmiddel på lik linje med andre uttrykksformer. Subjektivitet, det vil si en persons personlige preging av en filmatisk diskurs, er en forutsetning for at filmen skal kunne behandle de tema og erkjennelsesmåter som er sentrale i modernistisk kunst, som for eksempel å beskrive opplevelsen av en uoverensstemmelse mellom den indre og ytre virkeligheten.

Forfatteren konkretiserer denne viktigheten ved å hevde at man i en filmanalyse må ta

helheten i betraktning når en vurderer de ulike fortelle tekniske grepenes funksjon, fordi de kan være anvendt på ulike måter og ha forskjellige funksjoner i forskjellige filmer. Men etterhvert er det likevel blitt etablert generelle markører for 1.personssynsvinkel i filmer. Braaten trekker frem noen teknikker som mer eller mindre har blitt standardisert, for eksempel subjektiv kamerainnstilling og overlatt fortellerstemme, såkalt «voice-over».

Til slutt i dette kapitlet redegjør Braaten for Eisensteins' tanker omkring bevissthetsstrømmer i filmen. Han hevder at i filmspråket ligger det innebygde teknikker til å fremstille interne psykologiske karakteristikk, og han mente at filmen har mange utforskede muligheter når det gjelder å finne korrespondanser til menneskets bevissthetsstrøm. Han sammenlignet Joyces litterære teknikk med sin egen filmestetikk, som han kalte «attraksjonsmontasje». Han så likhetstrekk mellom fremstilte mentale prosesser i litteratur og filmatiske montasjeprosesser, dvs. kryssklipping mellom en serie av minner og assosiasjoner. Både filmatisk modernisme og forholdet mellom bevissthetsstrømmer og filmatisk representasjon blir drøftet mer inngående i de neste kapitlene, analyse-kapitlene.

Filmfortelling og subjektivitet ga meg en fin innledning til enkelte aspekter ved filmteori og adaptasjonsteori. Ved å ta utgangspunkt i to ulike holdinger innen tidligere filmteori, sette dem opp mot hverandre, sammenligne og trekke frem teoretikere innenfor feltet, kom Braatens eget synspunkt på filmmediet tydelig frem. Forfatteren foretrekker de teoriene som i dag kanskje kan synes selvfølgelig: at film ikke bare handler om å registrere den ytre virkeligheten, men også om å skape fiktive verdener, der et eller flere mennesker er hjernen bak det som skildres. Utvelgelsen av innhold, handling og scener blir ikke gjort for å gjengi virkeligheten så eksakt som mulig, men er basert på et subjektivt syn, en subjektiv manipulering av det den ytre verden har å by på. Resultatet blir en visuell verden av nøye utvalgte bilder som representerer en indre, subjektiv virkelighet. I en adaptert film er den indre verdenen en fin sammenblanding av forfatterens, manusforfatterens og regissørens manipulering av de ytre fakta.

Ved å se på film med slike teoretiske briller trekkes filmmediet nærmere litteraturen. Til syvende å sist handler det om skapelsen og presentasjonen av en fortelling eller en fiktiv verden. Det kan være fruktbart å starte en adaptasjonsstudie med denne holdingen i bunnen. Meningen med en studie av transformerte verker er ikke å lete etter alt som ikke fungerer, for å kunne komme med konklusjonen om at ingen adapterte filmer burde bli laget. Selv om en starter med en tese om at det utvalgte verket, romanforelegget, i utgangspunktet vanskelig lar seg transformere til et annet medium, blir hovedoppgaven å finne det ved filmen som fungerer, dvs. de filmtekniske valg som er gjort for å representere de mindre filmbare delene i romanen på best mulig vis.

I analysen av *Sult* analyserer Braaten «shifter»-problematikken i forhold til jeg-begrepet i

film. Termen «shifter» viser til at *jeg* kan forandre betydning alt etter situasjonen. En slik shifter-kategori finner vi i enkelte romaner og filmer der jeg-et har en innebygd dualisme: jeg-et oppfatter seg selv både som 1.personsforteller og 3.personsforteller. En slik situasjon kan være en karakters tilbakeblikk, der jeg-et skifter fra å se på seg selv som et jeg som identifiserer seg med det opplevde jeg, til å bli hun/han som identifiserer seg med det retrospektive jeg. Dette blir viktig i forhold til *Mrs Dalloway*, hvor store deler av handlingen består av karakterenes tilbakeblikk.

2.3 Seymour Chatman: *Coming to terms. The rhetoric of narrative in fiction and film*, (1990).

Chatmans *Coming to terms* fra 1990 er en teoretisk redegjørelse for fenomenet narratologi i både film og litteratur. Chatman har selv problemer med begrepet, og kjenner et ironisk stikk hver gang han ser det på trykk. Vitenskapeliggjøringen av fortellingen kan for ham virke som en usannsynlig, om ikke lyssky streben, men han beroliges av at -ologi også kan bety «teorien om» og bemerker at teorien om fortellinger de senere årene har kommet med gode bidrag både innen litteratur og film.³⁸ Boken forholder seg til narratologi gjennom dens termer eller betegnelser. Chatman hevder at det er termene som utgjør teorien, og gjennom en granskning av termene kartlegger vi hva teorien går ut på.³⁹

Boken forholder seg hovedsakelig til den narrative terminologien ut fra to perspektiver. Det første perspektivet, som blir behandlet i de fire første kapitlene, er et ytre perspektiv, som tar for seg fiksjonsfortellinger i forhold til andre diskurser eller «text-types», som Chapman kaller det. Videre ser han på hvordan andre teksttyper som «argument» og «beskrivelse» passer inn i den fortellende rammen, og omvendt. Her innfører han også konseptet tekstlig «service». Det han mener med dette begrepet at de ulike teksttypene, og likeså ikke-tekstlig og tekstlig kommunikasjon, kan være til hjelp for hverandre. Et eksempel han trekker frem, er bruken av et maleri i bakgrunnen på en scene under et teaterstykke. Dette maleriet kan forsterke det dramatiske i dialogen eller bevegelsene og gestene til skuespillerne.

De neste seks kapitlene nærmer seg narratologien med et indre perspektiv, og undersøker flere tekstlige begreper som implisitt forfatter, fortellerens natur – inkludert forskjellen mellom litterær og filmatisk forteller – karakterens synsvinkel, eller fokalisering, som han mener er et dårlig begrep og derfor foreslår «filter» som erstatningsord og til slutt forskjellen mellom upålitelig forteller og feilbarlig filtrering.⁴⁰ Gjennom hele boken bruker han eksempler fra både litteratur og film, og til slutt kommer han frem til en syntese basert på de ytre og indre perspektivene.

I kapittel 3 og 4 tar han opp spørsmål omkring ikke-fortellende teksttyper i film. Her kommer han inn på diskusjoner omkring filmens fullstendige dedikasjon til narrasjon og «story-telling»,

særlig ved kommersiell film. Men han mener at hvis vi skal greie å utvide vår tekstanalyse fra den litterære til den filmatiske fortelling, er det viktig at vi ser på andre teksttyper også i film. I kapittel 3 fokuserer han hovedsakelig på «beskrivelsen», der han kommer inn på påstanden om at film ikke er i stand til å beskrive i det hele tatt, fordi film mangler den evnen til å vise frem et objekt bit for bit, som litteraturen har, fordi alt er synlig samtidig. Chapman kommer med flere motargumenter til dette.

I kapittel 7 og 8 tar han opp problemstillinger omkring fortellingen på tvers av medietyper, og vil finne det i fortellingen som både filmen, romanen og skuespillet har til felles. Han vil vise at slike ting som plottet i en fortelling, karakterene og handlingen alle er karakteristiske elementer i en fortelling, uavhengig av om den blir «fortalt» (diegetisk) eller «vist» (mimetisk), og at likhetene mellom mediene er viktigere enn ulikhetene. Han argumenterer for at et teaterstykke er like mye en fortalt fortelling som en roman, for å kunne avvise teoretikere som argumenterer for at en film ikke kan bli fortalt, slik som en litterær tekst.

I kapittel 9 tar han opp en diskusjon påbegynt av Henry James som er blitt tatt opp i nyere tid av Wayne Booth og Gérard Genette, omkring begrepet synsvinkel i fortellinger. På lik linje med Genette vil Chatman skille mellom hvem som forteller og hvem som ser. Fortelleren kan ikke se ting i handlingen slik karakterene gjør. Han tar opp andre begreper brukt om dette, slik som fokaliseringsbegreper, som han mener ikke løser problemet. I tillegg ønsker han å bytte ut begrepet upålitelig forteller, med begrepet feilbarlighet i stedet.

I kapittel 10 ser Chatman nærmere på adaptasjon mellom roman og film. Han velger å bruke et eksempel for å belyse sine argumenter og har valgt *The French Lieutenant's Woman*. Han fokuserer hovedsakelig på litterære elementer som er vanlige i romaner, men som ikke uten videre lar seg overføre til filmen, slik som en 3.personsfortellers kommenterende betraktninger.

Chatmans overordnede holding til litteraturen og filmen som fortellinger er i overensstemmelse med Braatens synspunkt, og er det utgangspunktet jeg selv ønsker å basere min studie på. Chatmans forsøk på å forene litteraturen og filmen under en og samme narratologi, for å minske deres forskjeller og trekke frem deres likheter, gjør utgangspunktet for en adaptasjonsstudie lettere. Mitt fokus vil ligge på fortellingens virkemidler på tvers av mediene, og vil slik begrense mitt undersøkelsesområde. Mediernes særegenheter vil kun bli trukket frem for å vise måtene verkene velger å fortelle på. Chatmans bok gir en gjennomgang av flere slike fortellervirkemidler både i litteraturen og filmen. Både kapitlene om fortelleren i litteratur og film og kapitlet om synsvinkelbegrepet har direkte relevans for min egen studie, særlig med tanke på hvordan undersøkelsesobjektene fremstiller den «indre virkelighet» hos karakterene.

Når jeg har presisert problemstillingen min til å konsentrere seg om typisk litterære elementer

på film, dvs. de mindre filmbare delene fra romaner, gjelder dette ikke bare det psykologiske aspektet hos karakterene. Også beskrivelsene har et litt vanskelig forhold til filmen. Der litteraturen egner seg godt til å skille mellom de passasjer som er rent deskriptive og de som er rent narrative, kan filmen bli betraktet som et medium som enten er rent deskriptivt eller det finnes ikke beskrivende elementer i filmen i det hele tatt. Beskrivelse i film fungerer ikke på samme måte slik som i litteraturen, hevder Chatman, med utgangspunkt i påstandene til filmkritiker og nyromanforfatter Claude Ollier. I en roman vil det temporale forløpet bli satt på pause ved en beskrivende del, slik at historien stopper opp. I film kan ikke diskursen fortsette så lenge det er en pause i historien, fordi begivenhetene har en konstant temporalitet. Chatman hevder at beskrivelse likevel er mulig på film. Denne påstanden er jeg enig i, og i filmanalysene vil jeg undersøke hvordan dette er blitt løst.

2.4 Arne Engelstad: *Fra bok til film. Om adaptasjoner av litterære tekster.* (2013)

Arne Engelstads teoribok om adaptasjon er en grunnleggende innføring om emnet, men også om film- og litteraturteori. Han fokuserer på spørsmål om hva som må tilrettelegges når en fortelling overføres fra et medium til et annet, og hvordan dette kan skje. Han tar også opp medienes særegenheter som tema, deres fordeler og ulemper, når ord sier mer enn levende bilder, og når film er uslåelig. Det er en lettfattelig og oversiktlig bok, som gir en systematisk innføring i adaptasjonsteorier og adaptasjonsanalyse. Engelstad bruker eksempler fra norske og nordiske filmer og romaner. Utgaven fra 2013 er en revidert utgave av den første utgivelsen fra 2007, med oppdaterte eksempler og filmomtaler i siste kapittel.

Boken består av ti kapitler, forord og ordforklaringer, og til slutt en bibliografi og en filmografi. Alle kapitlene har enten en eller flere underoverskrifter. De fem første kapitlene tar for seg ulike teoretiske aspekter ved adaptasjon fra litteratur til film, der kapittel 1 og 2 har en mer generell innføring i temaet, mens kapittel 3, 4 og 5 handler om noen aspekter ved enkelte adaptasjonsteorier og litteraturteorier. Kapitlene 6, 7, 8 og 9 drøfter adaptasjonsanalyser og adaptasjonsstudier, og gir modeller og eksempler for hvordan dette kan gjøres i praksis. Kapittel 7 er stort sett viet til filmen og filmtekniske uttrykksmuligheter, mens bokens siste kapittel består av et stort utvalg analyseeksempler.

I kapittel 3, «Argumenter mot adaptasjoner», presenterer Engelstad ulike innvendinger mot filmadaptasjoner av litteratur. Disse kommer, i følge Engelstad, spesielt fra forfattere, litteraturvitere og andre akademikere, men mye har også endret seg de senere år hos dem. En av de viktigste innvendingene er den reduksjonisme de angivelig innebærer. At mye ved boken må fjernes for å passe inn i filmmediets forholdsvis korte tidsramme, er for mange, særlig forfattere, et svik mot

romanens kompleksitet. Også filmens manglende evne til refleksjon blir dratt frem som en innvending mot adaptasjon. Engelstad bruker sitater fra Wolfgang Iser og George Bluestone for å eksemplifisere enkelte holdinger teoretikere hadde til adaptasjon, der de setter leserrollen opp mot seer/tilskuerrollen. For eksempel hevder Bluestone at filmen kan nok vise personer som tenker, føler og snakker, men den greier ikke å vise tankene og følelsene deres.⁴¹

Kapittel 5 er viet til sjangre og sjangerkriterier. I denne sammenhengen er dette gjort for å forstå hvordan det er mulig å sammenligne to så forskjellige medier som film og bok. Engelstad trekker frem forskere som mener at på et narrativt plan, dvs. i fortellerstrukturen, tilhører film og roman samme sjanger, men gjennom den fysiske og tekniske fremstillingen tilhører de ulike sjangre. Engelstad velger å gå nærmere inn på kriterier for sjangerinndeling, og bruker i den sammenheng strukturalisten Tzvetan Todorovs oversikt over slike kriterier. Denne oversikten består av fire typer kriterier: semantiske, uttrykksmessige, syntaktiske og pragmatiske. Basert på de semantiske kriteriene grupperes tekster etter hva de handler om. Kriteriene som går på det uttrykksmessige forholdene foretar inndelingen etter tekstens fysiske manifestasjoner, deres mediemessige særtrekk. Det syntaktiske aspektet kategoriserer tekster etter hvordan de er strukturert og organisert, for eksempel et skille mellom narrative og deskriptive tekster. De pragmatiske kriteriene grupperer tekster etter hva de skal brukes til, målgruppe for teksten og forholdet mellom teksten og dens mottaker.⁴²

I kapittel 6 «Narrativitet i bok og film», går Engelstad videre med påstanden fra forrige kapittel om at en fortelling ikke er uløselig forbundet med det mediet den presenteres i. Ut fra dette ser han nærmere på den delen av filmarbeidet som er nærmest bok-mediets premisser, nemlig arbeidet frem mot og med et filmmanus. Han prøver også å besvare spørsmålet om hvordan det er mulig å sammenligne fortellinger når en roman blir adaptert til film, og det i en slik prosess er mye ved fortellingen som blir endret på. For å besvare dette kommer han med en redegjørelse for begrepene historie og diskurs, og om hvordan enhver fortelling er en seleksjon fra en oppdiktet historisk tid. Videre går han inn på hvilke typer muntlige verbalspråk man finner i film som er direkte overføringer fra forelegget til filmen, og hvor forskjellige roman og film egentlig er på dette området, siden det i filmen er snakk om en syntese av ord og bilder, der ordene og bildene kan komplementere hverandre, motsi hverandre, eller tilføre handlingen noe annet eller nytt som bildet eller ordet alene ikke gjør. Selv om en adaptasjonsprosess nødvendigvis vil føre til en del endringer fra forelegget, er det enkelte handlingselementer som må være med, og med utgangspunkt i Roland Barthes' modell kaller Engelstad disse kjernefunksjoner. De utgjør den dramatiske motoren i den narrative teksten. Foruten kjernefunksjonene er det andre elementer i en fortelling som må beholdes i adaptasjonen, og som Engelstad kaller satellitter, etter Seymour Chatmans betegnelse. Disse

elementene kan for eksempel ha en viktig funksjon i spenningsoppbyggingen.

Frem til kapittel 6 i Engelstads teoribok har han forholdt seg til filmen og litteraturen på det fortellende nivå, *den underliggende struktur* i begge mediene, som lett lar seg transformere. I kapittel 7, «Det mediespesifikke uttrykket», ser forfatteren på *overflatestrukturen* i en filmfortelling. Det han mener med dette, er hvordan filmen fremstiller seg for oss i sitt visuelt-auditiv uttrykk. På dette uttrykksnivået er filmen og boken med det trykte ordet svært forskjellige, og tilhører to ulike sjangre. Som eksempel undersøker han en filmsekvens i større detalj, og han velger å bruke en norsk filmadaptasjon, Berit Nesheims film *Søndagsengler* (1997), som er en filmatisering av Reidun Nortvedts roman *Søndag* (1992). Kapittelet inneholder også en forklaring av enkelte filmtekniske termer, slik som mise-en-scene, kinematografi: setting, scenografi, skuespillere, lys og farger, bildekomposisjon, bildeutsnitt og rammer, kameravinkel og kamerabevegelser, klipping, redigering, montasje, og til slutt en del som omhandler auditive kategorier.

I første avsnitt av kapittel 8, «Adaptasjonsanalyse», peker forfatteren i en oppsummering på hvordan han tidligere i boken har presentert og drøftet relevante og sentrale trekk i studiet av forholdet mellom bok og film. I dette kapittelet oppsummerer han stoffet under to hovedrubrikker: hvorfor arbeide med adaptasjonsanalyse? Og hvordan kan dette arbeidet legges opp? Her nevner han i tre punkter fordelene ved å arbeide med adaptasjonsanalyser, og angir en ditto arbeidsmetode for filmadaptasjon. Den trepunktets arbeidsmetoden går først på å undersøke det narrative nivået i undersøkelsesobjektene, og hva som er forskjellig og likt. Videre mener han det er viktig å se på uttrykksnivået, for å se om noen av filmens elementer representerer filmatiske ekvivalenter til elementer i romanen. Det siste en bør se på i en adaptasjonsanalyse, er tematikk, mener Engelstad. Det viktigste, er å spørre hvorfor nettopp disse valgene er blitt gjort og akkurat disse løsningene er blitt valgt.

Kapittel 3 gir en forklaring på flere av innvendingene mot adaptasjoner, men det er et faktum at innstillingen til adaptasjonsstudier er mer positiv nå enn tidligere. Engelstad gir ikke-rangerende adaptasjonsstudier mye av æren for dette. Etter at en har sluttet med å sammenligne filmmediet med romanen på litteraturens premisser, og dermed rangert den som mindre viktig, har man utført fruktbare studier på området med utgangspunkt i filmens egne premisser. Denne holdingen vil ligge til grunn for mine egne undersøkelser.

Kapittel 5 og 6 omhandler på sett og vis de samme påstandene som Braaten og Chatman kommer med, om mediernes underliggende felles strukturer, selve fortellingen. Det er historien som er felles, og diskursen som blir gjenstand for fornyelse gjennom transformasjonen. Engelstad har i motsetning til Braaten og Chatman en mer pragmatisk tilnærming til dette, og jeg vil få stor nytte av de to kapitlene når jeg selv skal finne felles underliggende strukturer i mine valgte verker. Men det

er til syvende å sist tema for kapittel 7 som blir mitt viktigste fokusområde. Her presenterer Engelstad overflatestrukturene til filmmediet, det vil si alt som gjør det spesifikt, og hvilke teknikker det har til rådighet. Når jeg kommer til dette stadiet i mitt analysearbeid, er det de filmvitenskapelige verkene jeg har bruk for, men eksemplet Engelstad presenterer i dette kapitlet vil også være givende for å se hvordan teoriene kan settes ut i praksis.

Kapittel 3: *Mrs Dalloway* – romanen

3.1. Tunneler og klokkeslag

Ekteparet Dalloway dukket først opp i Woolfs debut-roman *The Voyage Out* som hun skrev i 1915. Her blir de imidlertid presentert i et dårligere lys enn i *Mrs. Dalloway*. For eksempel er Richard mer dominerende og pompøs, mens Clarissa er en lite selvstendig dame med et ganske overflatisk syn på verden.⁴³ I *Mrs Dalloway* har karakterene fått en dypere klang. De er mer komplekse og mindre karikerte. Det psykologiske aspektet ved karakterene har fått større plass, noe som gjør dem til etterligninger av mennesker og ikke til typer. Det som bidrar til karakterenes større dybde er bevissthetsstrømmene, og at Woolf har gitt dem minner som blir framstilt gjennom deres indre liv. Retrospektive tankerekker sørger for at vi får presentert et helt liv bak karakterene. Deres fortid er like mye tilstede denne junidagen som nåtiden, og binder de to tidene sammen på en slik måte at det kan være vanskelig å skille dem fra hverandre. Woolf har selv skrevet i et dagboksnotat at hun gir karakterene psykologisk dybde ved å grave ut huler eller tunneler bak dem:⁴⁴ «I dig out beautiful caves behind my characters; I think that gives exactly what I want; humanity, humour, depth. The idea is that the caves shall connect, and each comes to daylight at the present moment.»⁴⁵

Det er ikke bare ekteparet Dalloways tanker og tilbakeblikk som blir lagt frem for leseren. Også de andre karakterene presenterer en historie og en fortid. Den språklige stilen i romanen blir ofte karakterisert som «stream of consciousness», tankestrøm eller bevissthetsstrøm. Stilen etterligner det psykologiske aspektet ved «stream of consciousness». Woolf forsøker å etterligne bevissthetsstrømmene så virkelighetsnært som mulig, og lar assosiasjoner styre tankenes gang der en tanke avløser en annen via assosiasjoner, og brokker og biter tilsammen danner et bilde eller en fortelling. Det er et poetisert, høylitterært språk. Forskjellen mellom direkte og indirekte tale blir uklart gjennom romanens løp. Romanen har likevel en klar og tydelig systematikk og oppbygging, som gjør at det er lett for leseren å følge tankestrømmene til karakterene. Slik sett kan ikke den språklige stilen hos Woolf i *Mrs Dalloway* karakteriseres som «stream of consciousness».

Woolf endret arbeidstittelen *The Hours* til *Mrs Dalloway* før den ble publisert. Siden Clarissa Dalloway har en så fremtredende rolle, er det ikke vanskelig å forstå hvorfor Woolf gjorde denne endringen. Det viser også hennes intensjon om å gjøre tiden som går til et viktig tema i romanen. Tiden som går i løpet av en dag; en dag med forberedelser og ærender, tiden som har gått fra en sist traff gode venner flere fra år siden, tiden som går når tid ikke er viktig lenger, tiden som var, den faktiske tiden som går kontra den indre tiden i hvert menneske. Valget av tittel hang også sammen med hennes ønske om å kombinere flere temaer i romanen, og at tittelen ble *Mrs Dalloway* var den

beste måten å gjøre det på.⁴⁶ Hun har selv kommentert dette med at hun hadde mange ideer hun ville fylle romanen med: «In this book I have almost too many ideas. I want to give life and death, sanity and insanity; I want to criticize the social system, and to show it at work, at its most intense.»⁴⁷

Tiden har også en helt konkret tilstedeværelse i romanen gjennom fortløpende tidsangivelser og klokkene i Big Ben som slår. Slik blir leseren minnet på at tiden fortsetter å gå, selv om handlingen til tider stopper opp og går bakover i tid. Nåtidens klokkeslag minner oss på at det finnes en kronologi i handlingen. I etterordet til romanens norske oversettelse poengterer Ryall imidlertid at tidsangivelsene også er med på å underminere romanens kronologi:

Ved å binde sammen atskilte hendelser som tidfestes til samme klokkeslett, skaper tidsangivelsene et inntrykk av samtidighet. Dette bidrar til å antyde at det fins noen usynlige forbindelser mellom mennesker som aldri møter hverandre og bare har det felles at de sammen opplever London «denne stunden i juni».⁴⁸

Ryall skriver også om hvordan klokkeslagene hakker junidagen i stykker og slik deler opp tiden i kunstige enheter. Det er likevel klokkeslagenes påminnelse om tidens konstante løp som gir størst gjenklang hos leseren. Samtidig blir vi dratt tilbake i tid gjennom tankesprangene og minnene hos karakterene. Både leseren og karakterene blir påminnet om at fortiden bare er i våre minner. Tiden raser fremover, og vi kan ikke stoppe den, bare prøve å henge på. Selv når vi i tanken stopper opp, har nåtiden fortsatt inn i fremtiden. I tankemonologene hos karakterene kan tiden synes å ha stoppet helt opp. Øyeblikket blir værende hos karakteren for en stund, og utvides til et større tidsrom enn det korte øyeblikket det egentlig dreier seg om.

Selv om tittelen på romanen ble endret fra *The Hours* til *Mrs Dalloway*, er på mange måter tiden den viktigste faktoren. Tidsaspektet er blitt inkarnert i Clarissa Dalloway og hennes bevissthetsstrømmer. Clarissa tenker tilbake på tiden som ung. Hun tenker på hvor mye eldre hun er blitt, og all tiden som finnes imellom. Tidsskiftene mellom nåtiden, og tilbakeblikkene til fortiden er noen ganger så infiltrerte i hverandre språklig at det er vanskelig å skille dem fra hverandre, men også karakterene trekker nåtiden og fortiden sammen, og de samles i det felles møtepunktet i slutten av romanen; Clarissas selskap.

Handlingen er konsentrert til én dag, men blir gjennom tilbakeblikkene hos karakterene dratt ut til et tidsløp på nærmere 30 år. Handlingen rommer ikke hele dette tidsløpet, men konsentrerer seg om en spesiell sommer tilbake på 1890-tallet, da Clarissa som ung tilbragte sommeren på familiens landeiendom Bourton, sammen med familien og tre av hennes nærmeste venner, Peter, Sally og Hugh. Slik består romanen av to historier; nåtiden, som utspilles både på historieplanet og det diskursive planet; og tilbakeblikkene til fortiden, som utspilles på det diskursive planet.

Både Clarissa og Peter tenker tilbake til den sommeren, gjennom flere passasjer med tankerekker. Siden disse rememoreringene blir presentert på en slik måte at det er lett for leseren å

følge den narrative utviklingen, greier vi å danne oss et bilde av den historien, eller de episodene som utspilte seg disse dagene på Bourton. Handlingen blir ikke nødvendigvis fremstilt kronologisk, men den strukturelle oppbyggingen i språket er lett å følge. Det vil si at setningsoppbyggingen er normal. Det skifter hele tiden mellom refleksjoner rundt nåtiden, som assosieres med fortiden, som igjen leder til refleksjoner tilbake til denne sommeren. Bevissthetsstrømmene består ikke bare av karakterenes rene refleksjoner, men skifter mellom mer narrative og deskriptive deler, hvor refleksjonene rundt disse bidrar til at karakterene står tydeligere frem for oss. Vi forstår deres psykologi og personlighet gjennom deres synspunkter og holdinger, som leserne får ta del i, gjennom bevissthetsstrømmen. Woolfs forsøk på å grave ut tunneler bak karakterene gjennom bevissthetsstrømmene for å gi dem en større dybde og en fortid, synes å fungere godt.

Selv om disse tunnelene er viktige for at karakterene skal fremstå som mennesker med et levd liv, og ikke bare som karaktertyper, fungerer de også på en annen måte. Episodene som ble utspilt i fortiden er ikke bare avgjørende for fremtiden, men er viktige for at leserne skal forstå det som utspilles på nåtidsplanet. Fortiden og nåtiden blir satt i sammenheng med hverandre. Livet til karakterene er slik det er nå mye på grunn av deres fortid, og det er ikke før vi får et innblikk i denne fortiden at vi kan begynne å forstå hvem de er. Det er først da vi kan begynne å lage en tolkning av karakterene og av romanen.

Fortelleren er en anonym allvitende 3.personsforteller som vet alt om karakterene, som kommenterer og kritiserer enkelte av dem, og som blander seg inn i deres subjektive tanker og betraktninger. Fortelleren er en vanskelig instans i romanen og gir seg ikke til kjenne. Fortelleren er ingen person, men som Chatman sier, kan en hevde at romanens fortelling blir presentert via en ytre ikke-menneskelig forteller; en instans som befinner seg på et ekstrapadiegetisk plan i romanen, og som ikke direkte forteller handlingen, men presenterer den. Dette gjør fortelleren svært skjult, men likevel eksisterende. For som Chatman fremholder, å påstå at fortelleren ikke eksisterer i et verk er en selvmotsigelse, for en fortelling kan ikke bare dukke opp fra ingenting, den må ha en som presenterer begivenhetene.⁴⁹ Synsvinkelen veksler mellom karakterene og deres subjektive indre tanker, gjennom bruk av fri indirekte diskurs. vekslingene mellom karakterene kan gjerne skje innenfor ett avsnitt. Tonen til fortelleren er ofte kritisk og kommenterende, og viser en sterk motstand mot menneskelig undertrykking og er for et mangfold. Selv om den kan være humoristisk, er det alltid en underliggende sårhet og melankoli til stede.

Clarissa Dalloway er en velstående vestkantfrue, gift med et medlem av regjeringen. Hun skal holde et selskap på kvelden og bruker dagen til forberedelser. Mens hun vandrer langs Londons gater tenker hun tilbake til fortiden. Den vakre dagen minner henne om hennes ungdom, og spesielt tilbake til en sommer de tilbrakte på deres familieeiendom på Bourton. Den sommeren ble

avgjørende for de valgene hun senere tok. Det som skjedde denne sommeren førte til at hun giftet seg med den pålitelige Richard Dalloway, i stedet for den enigmatiske og krevende Peter Walsh, hennes ungdomskjæreste. Clarissas venninne Sally Seton var en viktig person for henne i denne perioden. Det blir klart at Clarissa har vært forelsket i henne. Clarissa klarte ikke å være i opposisjon til det som ble forventet av henne, og gjorde aldri noe mer med denne forelskelsen. Peter gjenintroduserer disse konfliktene gjennom å avlegge et besøk om morgenen, etter å ha vendt hjem fra India samme dag. Hun møter også Hugh Whitbread denne dagen, som også var en del av samme vennegjeng. Senere på kvelden, på Clarissas fest blir alle ført sammen igjen, og her dukker også Sally opp, som nå heter Lady Rosseter. Hun er nå gift med en velstående mann og har fem sønner, men hun har likevel beholdt mye av den litt ville personligheten hun hadde som ung.

En parallellfigur til overklassekvinnen Clarissa Dalloway er Septimus Warren Smith, en veteran fra første verdenskrig som sannsynligvis lider av posttraumatisk stress. Vi møter ham for første gang sittende på en benk i parken sammen med sin italienske kone Lucrezia. Hans lidelser fører til at han hjemsøkes av hyppige hallusinasjoner, som i hovedsak handler om hans venn Evans, som døde under krigen. Selv om Septimus får behandling av en lege, doktor Holmes, ser det ikke ut til at den har så veldig mye for seg. Lucrezia vil at de skal prøve en annen lege, doktor Bradshaw. Om han ikke er verre, så er han like ille som doktor Holmes. Det ender med at Septimus tar livet sitt ved å kaste seg ut fra vinduet.

3.2. Tilbakeblikk og byvandring

Romanen starter hjemme hos Clarisse og Richard Dalloway. Det er en vakker junimorgen. Richard er dratt på jobb, mens Clarissa er i full gang med planleggingen av kveldens selskap. Hun skal dra til byen for å kjøpe blomstene til selskapet selv. Lucy, hennes tjenestepike har mer enn nok å gjøre. Det er en fin dag, synes Clarissa, en fin dag for hennes selskap. Luften er frisk, rolig og stille, den minner henne om luften på Bourton, sommeren hun var atten år. Hun tenker tilbake på seg selv og Peter Walsh sammen den gangen, og på at han nå er tilbake i London etter å ha bodd i India. Hun minnes ham, på smilet, foldekniven han alltid fomlet med, øynene, og surmulingen hans. Men brevene hans er kjedelige, så hun husker ikke når han skulle være tilbake fra India.

Scene 1: Gående nedover Londons gater observerer Clarissa alle lydene og menneskene rundt seg:

And everywhere, though it was still so early, there was a beating, a stirring of galloping ponies, tapping of cricket bats; Lords, Ascot, Ranelagh and all the rest of it; wrapped in the soft mesh of the grey-blue morning air, which, as the day wore on, would unwind them, and set down on their lawns and pitches the bouncing ponies, whose forefeet just struck the ground and up they sprung, the whirling young men, and laughing girls in their transparent muslins who, even now, after dancing all night, were taking their absurd woolly dogs for a run; and even now, at this hour, discreet old dowagers were shooting out in their motor cars on errands of mystery; and the

shopkeepers were fidgeting in their windows with their paste and diamonds, their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings to tempt Americans.⁵⁰

Midt i den siste setningen stopper den deskriptive tonen og fokaliseringen skifter til Clarissa igjen, med en parentes der hun henvender seg til seg selv med forsikringer om å ikke bruke for mye penger, før avsnittet fortsetter inn i Clarissas betraktninger om juveler og slekten som en gang var ved hoffet. Avsnittet er én setning. Det finnes ingen punktum, men komma, slik at språket har innebygde pauser, som gjør det enklere for leseren å holde tråden. Vi får presentert mye informasjon om livet i London en tidlig junimorgen. Det gis et tydelig bilde av en travel by, med mye lyd og leven. Ved at punktum utelates får vi en følelse av umiddelbarhet i beskrivelsene. Selv om hver enkelt ting blir presentert en for en, kan vi nesten se for oss hele bildet av London slik Clarissa ser det, der alt foregår samtidig i tid og ikke etter hverandre. En beskrivelse, er i motsetning til fortellende elementer, uten tid; den er romlig, men ikke temporal. Tiden stopper opp i fortellingen og fokuserer på ett øyeblikk i London. Språket er ikke nøytralt, det er farget av at dette er Clarissas egne betraktninger. Det er ikke bare hva hun ser, men også hvordan hun ser det. Det er bare Clarissa som ser at alt hylles inn i den gråblå morgenluftens bløte nett. Vi kan heller ikke vite at de unge pikene og guttene har vært ute og danset hele natten, men vi stoler på at de opplysningene vi får presentert via Clarissas synsvinkel, er sannferdige. Disse informative bitene er ikke rent deskriptive, men narrative. Hele fire slike fortellende elementer finner vi i avsnittet, og det er de som bidrar til at vi kan forstå det som Clarissas stemme. Chatman hevder i *Coming to Terms* at teksttyper kan fungere som hjelp eller service for hverandre. Han mener at det ikke bare er det deskriptive som kan være til hjelp i det narrative, men også den andre veien.⁵¹ Dette romanavsnittet viser det Chatman snakker om, siden det er det narrative som fungerer som service for det deskriptive.

På vei til blomsterforretningen treffer hun på sin gamle venn Hugh Whitbread, som jobber ved hoffet. Hun tenker på at verken Richard eller Peter har likt Hugh, noe hun imidlertid gjør. Hun synes han er en snill og uselvvisk mann. Mens hun går videre forbi Hatchards utstillingsvindu, og til Bond Street, fortsetter hun på en lang tankerekke. Hun ser på butikkene i Bond Street, som fascinerer henne, mens hun tenker på sin datter Elizabeth som for det meste er opptatt av hunden deres eller av miss Kilman, guvernanten.

Scene 2: Tankemonologene til Clarissa drives avgårde av hennes vandring gjennom London. Tanke og skritt jobber kontinuerlig sammen. Tankene skifter fra Clarissas persepsjon av omverdenen til rememorering av episoder fra fortiden, som ofte dukker opp via assosiasjoner. Glimtvis får vi beskrivelser av bybilder i London, som avløses av Clarissas subjektive tanker om det hun ser og hører omkring seg. Byvandringen fungerer som et ankerpunkt for refleksjonene som beveger seg fremover og bakover i tid.⁵² Byen London er det faste holdepunktet på nåtidsplanet,

som vi kan betrakte som det som blir fortalt på «historie»-planet, mens refleksjonene og beskrivelsene av byen veksler mellom nåtid og fortid, og er det som kan betraktes som diskursen i romanen.⁵³

I et avsnitt tidlig i romanen, der Clarissa er på vei til blomsterbutikken og går langs Londons gater, stopper hun opp et øyeblikk, og mens byens larm filtreres gjennom henne, vandrer tankene tilbake til andre steder og tider:

She had reached the Park gates. She stood for a moment, looking at the omnibuses in Piccadilly. She would not say of anyone in the world now that they were this or were that. She felt very young; at the same time unspeakably aged. She sliced like a knife through everything; at the same time was outside, looking on. She had a perpetual sense, as she watched the taxi cabs, of being out, out, far out to sea and alone; she always had the feeling that it was very, very dangerous to live even one day. Not that she thought herself clever, or much out of the ordinary. How she had got through life on the few twigs of knowledge Fräulein Daniels gave them she could not think. She knew nothing; no language, no history; she scarcely read a book now, except memoirs in bed; and yet to her it was absolutely absorbing; all this; the cabs passing; and she would not say of Peter, she would not say of herself, I am this, I am that. (6-7).

Avsnittet er ikke veldig langt, men mettet med informasjon. Det er Clarissas synsvinkel, men stemmen er en allvitende 3.personsfortellers. Språket er fri indirekte tale og den narrative modusen er indirekte indre monolog, fortalt i fortid. Vi får vite en god del om hvem Clarissa er som person. Selv om informasjonen er ladet med Clarissas egen mening og oppfattelse av seg selv, kan det være vanskelig for leseren å vite om vi kan stole på det hun tenker om seg selv. Det er hennes tanker, men er det virkelig slik hun er? Imidlertid er det den oppfatningen hun har av seg selv som gjør at vi forstår hvordan hun tenker og føler. Vi får en konkret opplysning; at hun har hatt en guvernante som barn. Det at hun føler seg mindre opplyst enn andre i hennes omgangskrets, peker på at hun kanskje føler seg underlegen, har dårligere selvtillit på området, og at dette er noe hun kunne tenke seg var annerledes. Det kan også peke på hennes status som kvinne. Hun føler kanskje på en urettferdighet i forhold til likestilling mellom mann og kvinne. Hadde hun vært mann, ville hun ha hatt mulighet til å ta en utdanning, og det kan være dette hun tenker på når hun hevder å ikke kunne noen ting.⁵⁴

Beskrivelsene av hva hun ser av byen mens hun står i ro på gaten, kommer bare i form av tre korte setninger. Avsnittet starter med å informere om at hun står ved parkporten og ser på bussene, før et linjeskift markerer et hopp til Clarissas tanker. Den andre setningen, som sier at hun ser på drosjene, er bare en del av en setning midt inne i tankeflommen. Og den siste setningen, som forteller at drosjene kjører forbi, er også innlemmet i en annen setning, som en bisetning. Selv om språket kan virke rotete og skifte fra det ene emnet til et annet uten tilsynelatende sammenheng, handler hele avsnittet om Clarissas tanker om det å bli gammel, og likevel føle seg slik hun gjorde da hun var ung. I avsnittet før dette tenker Clarissa på Peter og hvordan han kunne kritisere henne for hvordan hun var da de var unge. Slik kretser tankene rundt hvordan hun oppfatter seg selv som

person, hvordan hun mener hun har et veldig observant blikk, selv om hun på ingen måte hevder å være klok. Samtidig kobler hun dette sammen med følelsen av dødsangst og tidens forgjengelighet; det farlige med å leve i nuet som om det ikke finnes en dag i morgen.

Scene 3: Clarissa går nedover Bond Street i retning blomsterbutikken, og tankene ruller videre i hennes bevissthet. Hatet til miss Kilman bobler opp og starter en hel tankerekke med aggresjon og irritasjon. Tankene blir presentert i fortid gjennom fri indirekte tale. Men innimellom tankerekken skifter diskursen fra indirekte i fortid til direkte tale i presens.⁵⁵ Denne overgangen ser vi et par eksempler på i den scenen der Clarissa går inn hos Mulberry, blomsterforretningen. Etter en lang setning om et hat som setter seg som en smerte i ryggraden, starter neste avsnitt slik: «Nonsense, nonsense! she cried to herself, pushing through the swing doors of Mulberry's the florists» (9). Utropet «Nonsense, nonsense!», er Clarissas egen stemme, som henvender seg til seg selv. Diskursen er direkte og blir ikke formidlet via fortellerens diskurs, slik det skjer i passasjen over. Temporaliteten er flyttet til presens fra fortid. Vi vet ikke om dette utropet er hørbart for omverdenen, men vi antar at det, i likhet med resten av monologen, er en del av hennes indre stemme. De etterfølgende opplysningene i setningen, at hun åpner døren til Mulberry's og går inn, er imidlertid ikke Clarissas, men fortellerens, som bryter inn i handlingen for å redegjøre for Clarissas bevegelser. Denne inngripen av 3.personsfortelleren forekommer fra tid til annen, og markerer bevegelser hos karakterene som ikke blir kommentert av noen av romanens personer. Fortellerens diskurs er alltid plassert i fortalt fortid.

Hun går inn svingdøren til Mulberry, og scenen fortsetter videre inne i butikken, der Clarissa hilser på ekspeditrisen miss Pym, som er svært så behjelpelig. Her har fortelleren overtatt styringen for en stund, og gir oss en beskrivelse av miss Pym's utseende og av butikkens utvalg av blomster. Men så skifter synsvinklene tilbake til Clarissa. Setningen starter med utbruddet «Ah yes», som er direkte tale, et utrop fra Clarissa, og fortsetter inn i monologen i fri indirekte diskurs. Clarissa er helt henført av alle luktene fra blomstene. Hun går mellom krukkene av blomster sammen med miss Pym, som hjelper henne med utvalget. Hun lar alle disse følelsene strømme over seg. Etter en lang sekvens fra denne tankerekken trer fortelleren frem igjen. Men bare i en liten setning:

And as she began to go with Miss Pym from jar to jar, choosing, nonsense, nonsense, she said to herself, more and more gently, as if this beauty, this scent, this colour, and Miss Pym liking her, trusting her, were a wave which she let flow over her and surmount that hatred, that monster, surmount it all; and it lifted her up and up when--oh! a pistol shot in the street outside! (10).

I dette avsnittet ser vi hvor brått disse overgangene kan foregå mellom fortellerdiskursen og karakterens diskurs. I en og samme setning skifter synsvinkelen fra fortelleren med ordet «choosing», og til Clarissa med en gjentakelse av ordene «nonsense, nonsense», og tilbake til

fortelleren igjen for å markere «replikken» fra Clarissa, før det skifter tilbake en gang til til den indre monologen. Den aller siste setningen, som er et utbrudd fra Clarissa, er i direkte tale. Vi kan anta at det første ordet er hørbart for omverdenen, altså miss Pym, mens resten av setningen er direkte indre monolog. Hele scenen avsluttes av et avsnitt som starter med en replikk av miss Pym: «Dear, those motor cars», said Miss Pym». Dette er den eneste hele setningen som slik blir markert som en del av den ytre handlingen. Avsnittet fortsetter med fortelleren som beskriver miss Pym's handlinger, der hun ser ut av vinduet og unnskylder seg som om det er hennes feil, når det viser seg å bare være smellet fra en eksospotte på en bil.

Smellet fra eksospotten kom fra en bil som ser viktig ut, og det begynner å svirre rykter blant de forbipasserende om at de har sett prinsen eller dronningen sittende i bilen, mens noen mener det var statsministeren. Bilen kjører bort fra fortauskanten utenfor Mulberry der den var parkert, men forstyrrelsene den skapte forsvinner ikke. Septimus Warren Smith blir veldig oppskaket av smellet, fordi han lider av granatsjokk. Han innbiller seg at *han* er ansvarlig for uroen blant folkene på gaten, og ikke bilen. Hans italienske kone Lucrezia vil at han skal skynde seg, og tar ham med til Regent's Park, hvor de setter seg på en benk. Hun er litt flau over Septimus' oppførsel, hun ser at folk legger merke til ham, men hun er også redd fordi han nylig har truet med å ta livet av seg.

Scene 4: I denne scenen, som utspilles etter eksospotte-episoden, blir nok en karakter introdusert; Septimus Warren Smith. I uroen som oppstår på grunn av bilen, befinner Septimus seg midt i veien for andre forbipasserende. Han er merkbart oppskaket av smellet. Han blir introdusert av fortelleren med en liten beskrivelse av det ytre. I likhet med andre scener er det bråe overganger mellom deskriptivt språk og indirekte eller direkte tale fra karakterene. I neste avsnitt som også er en beskrivelse av situasjonen på gaten, har imidlertid fokuset skiftet tilbake til Mulberry og Mrs Dalloway. Hun ser ut av vinduet, på gaten der Septimus står. På denne måten sammenfaller parallellhistoriene; Septimus og Clarissa befinner seg på samme sted til samme tid og opplever den samme hendelsen. Dermed skifter fokaliseringsen brått fra den ene til den andre av de to karakterene:

Mrs. Dalloway, coming to the window with her arms full of sweet peas, looked out with her little pink face pursed in enquiry. Every one looked at the motor car. Septimus looked. Boys on bicycles sprang off. Traffic accumulated. And there the motor car stood, with drawn blinds, and upon them a curious pattern like a tree, Septimus thought, and this gradual drawing together of everything to one centre before his eyes, as if some horror had come almost to the surface and was about to burst into flames, terrified him. The world wavered and quivered and threatened to burst into flames. It is I who am blocking the way, he thought. Was he not being looked at and pointed at; was he not weighted there, rooted to the pavement, for a purpose? But for what purpose? (11-12).

Avsnittet starter med en beskrivelse av Clarissas bevegelser inne i butikken. Her er synsvinkelen hos fortelleren, som betrakter Clarissa utenfra. Fortelleren fortsetter å observere og flytter fokuset ut

av vinduet og ut på gaten, slik at synsvinkelen er sammenfallende med det Clarissa ser. Men i setningen: «Every one looked at the motor car. Septimus looked», har fortelleren satt fokuset på Septimus, og fra og med den setningen er det med Septimus' øyne vi får beskrevet situasjonen. Det er med andre ord hans synsvinkel. Avsnittet er skrevet hovedsakelig i indirekte diskurs, men har passasjer av både fortalt monolog og sitert monolog.⁵⁶ «Septimus thought» og «he thought», indikerer sitering fra fortelleren, og det han tenker er markert i direkte tale.

Etter dette får vi et lengre avsnitt om Septimus og konen Lucrezia som går til Regent's Park. Her skilles altså Clarissa og Septimus. Men dette er bare på det ytre plan i handlingen. På det indre planet i romanen holdes de fremdeles sammen ved episoden med bilen, som har blitt det store temaet blant folk på gaten, der det gjettes vilt på hvilken prominent person som kan sitte inne i bilen. Fortelleren flytter fokuset tilbake til bilen igjen og til Clarissa, som nå har kommet ut av blomsterforretningen og tenker at det sikkert er dronningen som sitter i bilen. Dette fokaliseringsskiftet er imidlertid ikke et direkte skifte fra Septimus' monolog og til Clarissas monolog, men går via Rezia (Lucrezia) som bryter inn med en replikk og forstyrrer Septimus. Fortelleren velger her å fremstille Rezia gjennom en tankemonolog, som til tider avbrytes av beskrivelser av henne og en oppstykket dialog mellom henne og Septimus.

Det blir tidlig klart for leseren at Clarissa og Septimus er to veldig forskjellige personer. Clarissa blir skremt av eksospotte-smellet, men blir raskt beroliget igjen når det viser seg å ikke være et pistolskudd. Hun greier å forholde seg til situasjonen på en rasjonell måte, og blir raskt like nysgjerrig som resten av de forbigående. Septimus på sin side greier ikke å komme over frykten etter smellet. Han er redd verden vil gå opp i flammer. Det er en irrasjonell frykt i forhold til situasjonen. I tillegg tenker han at han blir sett på og pekt på, noe som gjør at han kan oppfattes som paranoid.

Clarissa står utenfor blomsterforretningen og håper på at bilen tilhører dronningen. Det tar noen minutter før menneskene i Bond Street greier å vende tilbake til sine sedvanlige gjøremål for dagen, mens bilen fortsetter over Piccadilly og svinger ned i St. James' Street. Flere mennesker samler seg ved Buckingham gate, i håp om å få se dronningen som kjører fordi. Emily Coates er en av disse menneskene, og plutselig ser hun opp på himmelen, og oppdager et fly som lager bokstaver med røyk. Bokstavene er vanskelige å tyde, og alle sammen prøver å gjette hva som står. Det viser seg at ordet er Kreemo Toffee.

Scene 5: Lyden av flyet som blir oppdaget på himmelen gir en ubehagelig gjengklang for alle nede på bakken. Det er en illevarslende påminnelse om krigen for bare fem år siden. Men flyet viser seg å være av den mer harmløse typen. Det reklamerer for et toffeemerke og skriver bokstavene til dette merket med røyken sin.⁵⁷ Scenen med flyet som bukter seg opp og ned i luften, over hodene

på alle menneskene i Londons gater, blir observert av en hel del folk og inkluderer flere enkeltskikkelser, der foklaiseringen skifter omtrent like ofte og like fort som flyet beveger seg:

Dropping dead down the aeroplane soared straight up, curved in a loop, raced, sank, rose, and whatever it did, wherever it went, out fluttered behind it a thick ruffled bar of white smoke which curled and wreathed upon the sky in letters. But what letters? A C was it? an E, then an L? Only for a moment did they lie still; then they moved and melted and were rubbed out up in the sky, and the aeroplane shot further away and again, in a fresh space of sky, began writing a K, an E, a Y perhaps?

«Glaxo,» said Mrs. Coates in a strained, awe-stricken voice, gazing straight up, and her baby, lying stiff and white in her arms, gazed straight up.

«Kreemo,» murmured Mrs. Bletchley, like a sleep-walker. With his hat held out perfectly still in his hand, Mr. Bowley gazed straight up. All down the Mall people were standing and looking up into the sky. As they looked the whole world became perfectly silent, and a flight of gulls crossed the sky, first one gull leading, then another, and in this extraordinary silence and peace, in this pallor, in this purity, bells struck eleven times, the sound fading up there among the gulls. (15-16).

Avsnittet består hovedsakelig av beskrivelser av flyets bevegelser på himmelen. Fokalskiftene skjer ved innskutte replikk-setninger fra ulike personer som befinner seg langs The Mall. Replikkene blir gjerne etterfulgt av en liten setning som gir oss et bilde på disse menneskene. Flyet har på mange måter den samme effekten på menneskene som bilen hadde. Det inkluderer alle i oppmerksomheten rundt et felles punkt, et felles fokus. Det vekker tilsynelatende så stor interesse at Londons gater virker så stille at måkene som flyr over himmelen er det eneste forstyrrende element. Måkene er den eneste bevegelsen som registreres, mens klokkene fra Big Ben som slår elleve slag er den eneste lyden som trenger gjennom stillheten. Flyturen er tilsynelatende til stede hele tiden, men lydene og bevegelsene fra byen og menneskene har stanset helt opp.

Scenen fortsetter på samme måte en stund til, og flere mennesker blir involvert i gjettekonkurransen på hva dette er reklame for. Idet flyet sveiper over Regent Park får også ekteparet Warren Smith med seg denne begivenheten. Men Septimus har også denne gangen en annen tolkning av situasjonen; han tror at det sendes kodete signaler til ham. Hvem 'de' er, får vi ikke vite. Selv om flyet ikke blir beskrevet på en stund, skifter fremdeles fortelleren fokus fra den ene skikkelsen til den andre gjennom Regent's Park. Flyet dukker opp igjen ved at Mrs Dempster legger merke til det, før det stiger høyere på himmelen og forsvinner stadig lenger bort. Ferden over Greenwich til Ludgate Circus plukker opp flere mennesker, og det er alltid gjennom karakterenes betraktninger flyets ferd blir beskrevet, der det skaper assosiasjoner eller avbryter tankerekker.

På benken i Regent's Park prøver Rezia å få sin mann interessert i flyet på himmelen, fordi hun har fått beskjed fra doktor Holmes om å få sin mann interessert i ting utenfor seg selv. Septimus som tror bokstavene sender signaler til ham, ser en skjønnhet i dette, og det gir ham tårer i øynene. En barnepike sier til Rezia at de reklamerer for toffee, og de to begynner å stave ordet. Bokstavene vibrerer i ørene på Septimus og på en strålende måte bringes trærne til live for ham. Han føler han

er forbundet med trær, og derfor må de ikke bli hugget ned. Rezia er redd folk vil legge merke til ham. Hun føler seg alene, for han er ikke Septimus lenger, ikke den mannen hun hadde giftet seg med. Hun savner Italia. Hun kan ikke fortelle noen om Septimus' tilstand, og legen sier det ikke er noe i veien med ham. Septimus sitter på benken og hører spurvene syngende på gresk. Han ser Evans stå bak stakittet. Rezia kommer og drar han med seg; de må komme seg bort fra folk.

Scene 6: Mrs Dalloway kommer hjem. De kjente lydene i hjemmet gjør henne glad. Lucy hjelper henne med parasollen og gir henne en lapp med en beskjed, der det står at Lady Bruton ønsker å spise lunsj med Mr Dalloway. Hun føler seg skuffet og alene. Hun har hørt at disse lunsjselskapene skal være svært hyggelige, men Lady Bruton har ikke invitert henne. Hun trekker seg tilbake og går opp til loftsværelset sitt, som hun etter sykdommen har sovet i. Dette fordi Richard mener hun må sove uforstyrret, og Clarissa foretrekker det også egentlig. For hun liker å lese Baron Marbots memoarer på sengen. Hun undres om hun har sviktet Richard, og føler hun mangler noe. Hun tenker tilbake på sin gode venninne Sally Seton. Hun tenker at det de hadde sammen var kjærlighet. Clarissa funderer på hvor hun først møtte henne, på deres tid sammen på Bourton, og på alt hun lærte av Sally.

Denne scenen, der Clarissa tenker på Sally og det forholdet hun hadde til henne som ung, skifter hele tiden mellom to tidsplaner som utgjør hennes bevissthet. Skillene mellom rememoreringer og nåtiden er uklare og opptrer gjerne i en og samme setning. Det starter med at Clarissa tenker på kjærlighet generelt, og det å forelske seg i kvinner. Slik kommer hun til å tenke på Sally og det hun mener var kjærlighet. Allerede fra neste avsnitt av er vi inne i rememoreringens verden og tilbake til slutten 1890-tallet:

She sat on the floor--that was her first impression of Sally—she sat on the floor with her arms round her knees, smoking a cigarette. Where could it have been? The Mannings? The Kinloch-Jones's? At some party (where, she could not be certain), for she had a distinct recollection of saying to the man she was with, «Who is THAT?» And he had told her, and said that Sally's parents did not get on (how that shocked her--that one's parents should quarrel!). (24).

Dette avsnittet er sammensatt av elementer fra både fortiden og nåtiden. Det er fortalt i fortidsform, men forskjellen i tempus i verbet skiller mellom hvorvidt det er en erindring, eller en tanke om fortiden satt i nåtiden. Erindringene er skrevet i preteritum («sat on the floor»), mens når en tanke om fortiden er lokalisert i nåtiden, er den skrevet i preteritum perfektum («Where could it have been?»). Det kan likevel være vanskelig å avgjøre akkurat når et skille oppstår, siden formålet er at tidsplanene skal gi et inntrykk av å opptre samtidig, slik det fungerer i et menneskes bevissthet. I den første setningen blir denne overgangen markert med tankestreker, som om Clarissa bryter inn i sin egen tankerekke for å informere om at det var slik hun hadde sett Sally første gang. Avsnittet veksler også mellom direkte og indirekte tale. «Who is THAT?»; spørsmålet som Clarissa stiller til

mannen hun er sammen med er et direkte spørsmål i direkte tale. Den siste setningen i parenteser består av både indirekte og direkte tale, der første del («how that shocked her») er indirekte. Ved bruken av pronomenet «her», indikeres det at det er forfatterens stemme, men vi forstår at det er Clarissas synsvinkel. Siste del av setningen («that one's parents should quarrel!») er imidlertid en direkte uttalelse fra Clarissa, som kan tenkes å ha blitt ytret til denne mannen, eller til henne selv. Mens tempus i verbet går fra preteritum perfektum til preteritum, skifter tiden i diskursen fra nåtid til fortid. Den historiske tiden er konstant nåtid. Det er bare i Clarissas bevissthet og i hennes erindringer, altså på diskurs-plan, at tiden varierer.

Slike endringer i fiksjonstid og grammatisk tempus går igjen i hele passasjen. I lengre avsnitt er Clarissas stemme mere tilbaketrukket, og vi blir satt inn i en verden fra fortidens sommer på Bourton. Selv om alt er fortalt i fortid, får vi følelsen av å delta i hendelsene der de skjer, som i et filmatisk flashback. Andre steder dukker den eldre og reflekterte Clarissa opp, som tenker tilbake på hendelsene den gang med et annet synspunkt nå, det vil si med en livserfaring imellom, som gjør at hun betrakter situasjonen på en annen måte. Denne betraktningen er satt utenfor hendelsene og befinner seg i nåtid, som om vi blir kastet tilbake til nåtiden igjen; et brått scenskifte fra sommeren på Bourton på 1890-tallet til ekteparet Dalloways leilighet i Westminster Road i London i juni 1923.

Der tankemonologene gir oss et bilde av karakteren Clarissa Dalloway, er det i rememoreringene vi kan danne oss et bilde av de andre karakterene. Men det skjer stadig med Clarissas synsvinkel, og derfor kan vi ikke ta det for gitt at disse opplysningene eller disse tolkningene av fakta stemmer overens med «virkeligheten». Dette gjelder spesielt Sally Seton, som ikke dukker opp i egen person før mot slutten av handlingen. Siden det bildet leseren har dannet seg gjennom øynene til Clarissa ikke stemmer med den personen Sally er som eldre dame i selskapet, kan det tolkes både som at hun har forandret seg på disse årene, men også som om det bildet av den personen Clarissa husker, er så farget av hennes egne minner at det blir et skjevt og ensidig bilde av Sally. Dermed kan vi hevde at Clarissas synsvinkel er subjektiv og upålitelig. I sammenheng med Peter kommer dette enda tydeligere frem, siden vi får tilgang til hans tankestrømmer og rememoreringer fra fortiden og fra den samme sommeren på Bourton. Dette gir oss et mer nyansert bilde både av Peter og av de samme episodene fra fortiden, men også av Clarissa.

Scene 7: Clarissa tar med seg kjolen som hun skal bruke i selskapet for å reparere noe på den. Det ringer på ytterdøren, og hun hører en mannsstemme som forlanger å få møte henne. Det er Peter Walsh som kommer opp trappen. Hun er overasket, fordi hun har ikke lest brevet hans. De minnes samme svunnen fortid, spesielt Bourton, men Peter synes det er smertelig å tenke på, fordi han husker det som at det var da Clarissa avslø hans giftemål. Han forteller henne at han er

forelsket i en kvinne i India som heter Daisy, og som er gift med en major i den indiske hæren. Han er kommet til London for å ordne med skilsmissten til Daisy og majoren. Peter begynner å gråte. Clarissa trøster ham. Elizabeth kommer inn, Peter hilser på henne og forlater dem så. Clarissa roper etter ham at han må huske selskapet hennes.

Scenen med Clarissa og Peter består av flere lengre tankemonolog-sekvenser enn av dialogiske replikker mellom de to. Selve scenen varer i ca ti-femten minutter i det vi kan kalle «historisk tid», (eller «story time» ifølge Chatmans begreper), men den er strukket ut til en tilsynelatende mye lengre scene på grunn av at tankemonologene til begge to er lagt innimellom det som blir sagt. Allerede fra starten av, der Peter har kommet inn i rommet hvor Clarissa sitter å reparerer kjolen sin, ser vi denne tendensen:

«And how are you?» said Peter Walsh, positively trembling; taking both her hands; kissing both her hands. She's grown older, he thought, sitting down. I shan't tell her anything about it, he thought, for she's grown older. She's looking at me, he thought, a sudden embarrassment coming over him, though he had kissed her hands. Putting his hand into his pocket, he took out a large pocket-knife and half opened the blade. Exactly the same, thought Clarissa; the same queer look; the same check suit; a little out of the straight his face is, a little thinner, dryer, perhaps, but he looks awfully well, and just the same. «How heavenly it is to see you again!» she exclaimed. He had his knife out. That's so like him, she thought.(30).

Beskrivelser av hva de to gjør og hva de tenker, tar mye større plass i dette avsnittet enn de to setningene som utgjør dialogen mellom dem. Informasjonen som ligger i det de tenker om hverandre, gir oss et klarere bilde av det forholdet de har, enn dialogen. Tankemonologene både motsier og utfyller det den andre tenker. Selv om begge to holder tilbake i det som blir sagt, er det ingen av dem som direkte lyver. Den største motsigelsen ligger nok i den konflikten som bygger seg opp i hver av deres tanker, men som blir undertrykt i utsagnene. Selv om det bobler innvendig i Peter, gir han ikke uttrykk for dette til Clarissa:

Here she is mending her dress; mending her dress as usual, he thought; here she's been sitting all the time I've been in India; mending her dress; playing about; going to parties; running to the House and back and all that, he thought, growing more and more irritated, more and more agitated, for there's nothing in the world so bad for some women as marriage, he thought; and politics; and having a Conservative husband, like the admirable Richard. So it is, so it is, he thought, shutting his knife with a snap. (30).

Denne irritasjonen og aggresjonen blir ikke nevnt i fortsettelsen, da han i neste øyeblikk finner alt så herlig, fordi hun sier «min kjære Peter» til ham. Men når Clarissa i neste øyeblikk tar opp Bourton, blir han nok en gang irritert på henne, fordi dette minner ham om at hun sa nei til hans frieri den sommeren. Også Clarissa vekslinger mellom kjærlige følelser for ham og en irritasjon over måten han er på:

Now of course, thought Clarissa, he's enchanting! Perfectly enchanting! Now I remember how impossible it was ever to make up my mind--and why did I make up my mind--not to marry him? She wondered, that awful

summer? [...] For Heaven's sake, leave your knife alone! she cried to herself in irrepressible irritation; it was his silly unconventionality, his weakness; his lack of the ghost of a notion what any one else was feeling that annoyed her, had always annoyed her; and now at his age, how silly! (31 + 34).

Følelsene som svinger mellom irritasjon og kjærlighet indikerer noe uforløst mellom dem. Dette blir forsterket av at de velger å uttrykke mye mindre enn det de egentlig tenker. Dette uforløste, som kanskje har ligget i dvale og som blir vekket til livet igjen når de treffes, skaper en usikkerhet hos dem. Peter tenker at han ønsker å fortelle Clarissa om Daisy, men synes hun virker så kald. Dette viser at han ikke føler seg trygg på henne og hvordan hun vil reagere.

Språklige overganger fra replikk til tankemonolog eller til beskrivelse er konsekvente i forhold til i resten av romanen. Mens fortellerstemmen er plassert i fortid, både i beskrivelsene og i tankemonologene hos karakterene, er dialogen satt i nåtid. Fortelleren opptrer imidlertid litt annerledes i denne scenen og i noen andre dialogscener, enn i resten av romanen. Selv om fortelleren til en viss grad opplyser om hvem som eier tankemonologene gjennom bemerkninger som; «hun tenkte», gjennom hele romanen, skjer dette mye hyppigere i dialogscener. Det kan tenkes at dette er gjort for å skille mellom tankemonologene til de to karakterene. I scener der Clarissa er den eneste tilstedeværende, tar vi det for gitt at det er hennes tanker som flommer over sidene. Men med en gang en ny karakter dukker opp, blir det vanskelig å skille hvem som tenker hva, så lenge vi ikke blir gjort oppmerksomme på det.

Ute på gaten, på vei fra Clarissa, kritiserer Peter henne for seg selv; han synes hun har hardnet med årene, men også blitt sentimental, han misliker måten hun sa «her er min Elizabeth» på, han synes den er falsk. Han er glad fordi han selv er forelsket, men angrer på at han begynte å gråte og fortalte Clarissa alt. Klokken på St. Margaretkirken slår halv tolv. Peter kommer til å tenke på at Clarissa har vært syk. Han ser for seg Clarissa som død, men prøver å slå fra seg denne tanken. Han tenker at han ikke bryr seg om hva Dalloways eller Whitbreads synes om ham, at han er en rebell. Han går til Regent's Park og setter seg på en benk. Han røker en sigar, kaster den fra seg og sovner. Han drømmer og gjenkaller gamle minner fra Bourton. Om første gang Clarissa og Richard møttes, om en båttur, og om den siste samtalen Peter og Clarissa hadde før han dro fra Bourton for godt.

Peter synes det er for varmt å sitte på benken. Rezia vandrer i parken, hun er ulykkelig, mens Septimus sitter på benken alene. Hun innser at tiden er inne for å besøke doktor Sir William Bradshaw, og går tilbake til benken. Septimus tror han ser en hund bli forvandlet til en mann. Rezia sier det er tid for å gå, og Septimus tror han ser Evans komme imot seg, men det viser seg å være Peter. Peter legger merke til det ulykkelige paret. Rezia og Septimus er på vei til doktor Bradshaw, som hun håper kan hjelpe Septimus. Før krigen hadde han vært en håpefull poet. Han hadde flyttet til London svært ung. Der hadde han blitt kjent med en kvinne ved navn Isabel Pole, som han hadde

blitt hodestups forelsket i. Han hadde jobbet hos Sibleys and Arrowsmiths, en auksjons- og takstforretning og eiendomsformidling. Under krigen hadde Septimus blitt forfremmet og blitt venn med sin offiser, Evans, som døde rett før krigen tok slutt. Etter krigen begynte problemene å komme. Han var stasjonert i Italia, der han traff Rezia, som han giftet seg med mer eller mindre i panikk. De flyttet til London og han begynte i sin gamle jobb. Men han har mistet evnen til å kjenne følelser, og etterhvert har det utviklet seg til en sykdom. Etter fire års ekteskap ønsker Rezia seg et barn, men Septimus ønsker ikke å bringe et barn til denne verden. Rezia er blitt stadig mer ulykkelig. Septimus blir behandlet av doktor Holmes, som ikke greier å hjelpe ham. Holmes mener det er noe i veien med Septimus' nerver. Septimus truer med å ta livet av seg, og Rezia er redd. Hun kontakter Holmes ved flere anledninger, men hver gang foreslår han bare endringer i kosten, at han må skaffe seg en hobby, komme seg ut av sengen. Septimus mener Holmes representerer den menneskelige natur som er etter ham og har dømt ham til døden, på grunn av hans manglende evne til å føle. Han hater Holmes. Han ser hallusinasjoner av Evans. Holmes foreslår at de går til doktor Bradshaw i Harley Street.

Scene 8: Septimus' lidelser lar seg ikke helbrede av sunn diett, hobbyer eller hvile. Det er langt mer alvorlig enn som så. I tillegg til hallusinasjonene har han angst, han er suicidal og lider av tvangstanker. Hallusinasjonene handler ofte om hans venn Evans som døde i krigen. Septimus anklager seg selv for ikke å ha følt noe da han ble drept, og mener han selv må straffes for dette. I hallusinasjonene ser han Evans som en vandrende død. Det handler ikke om et gledelig gjensyn med sin nære venn, men er et bilde på hans angst og selvforakt. Synet av Evans som hjemsøker ham, minner ham på hva han har mistet:

The word "time"⁵⁸ split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane, without his making them, hard, white, imperishable words, and flew to attach themselves to their places in an ode to Time; an immortal ode to Time. He sang. Evans answered from behind the tree. The dead were in Thessaly, Evans sang, among the orchids. There they waited till the War was over, and now the dead, now Evans himself-- "For God's sake don't come!" Septimus cried out. For he could not look upon the dead. But the branches parted. A man in grey was actually walking towards them. It was Evans! But no mud was on him; no wounds; he was not changed. I must tell the whole world, Septimus cried, raising his hand (as the dead man in the grey suit came nearer), raising his hand like some colossal figure who has lamented the fate of man for ages in the desert alone with his hands pressed to his forehead, furrows of despair on his cheeks, and now sees light on the desert's edge which broadens and strikes the iron-black figure (and Septimus half rose from his chair), and with legions of men prostrate behind him he, the giant mourner, receives for one moment on his face the whole-- (52).

I denne scenen, som foregår i Regent's Park på en benk, er det ordet «time» som utløser det hele. Det resulterer i at Septimus ser for seg den døde Evans komme vandrende mot ham frem fra bak en busk. I Septimus' forestilling er Evans sammen med de andre døde, reist opp fra dødsriket, for å vende tilbake til livet, nå når krigen er slutt. Han ser Evans som forandret, uten sår og søle slik han

var da han døde i krigen. Ordet tid åpner opp for et bilde på den evige tid, den evige udødelige tid. Dette bildet på at de døde skal vende tilbake til livet, til tiden, som om de var udødelige, kan ses på som et ønske hos Septimus. Det vil si at Evans vender tilbake fra døden og befri Septimus fra hans lidelser. Den mannen i grå dress som Septimus tror er Evans eller en annen død mann, viser seg å være Peter, som også befinner seg i Regent's Park i dette øyeblikket. Septimus blir avbrutt av Rezia, som snakker til ham, og bringer leseren ut av Septimus' hallusinasjon, selv om det ikke løsriver Septimus fra sin egen verden.

Hallusinasjonene til Septimus visualiseres gjennom et billedlig språk av metaforer og similer. Den første setningen i avsnittet: «The word "time" split its husk; poured its riches over him; and from his lips fell like shells, like shavings from a plane», beskriver veldig konkret det bilde Septimus ser for seg idet han hører ordet «time». Ordene blir levendegjort til noe fysisk og opphever sin eksistens som abstrakte begreper. Også i andre scener beskrives Septimus' syn på, og forståelse av verden gjennom bilder, som dukker opp i hans bevissthet ved de ytre inntrykkene han får. Bildene skaper en stemning i scenen, en stemning som speiler Septimus' indre verden.

Septimus har også en forakt og frykt for verden rundt seg. Det London som fryder Clarissa og gir henne en følelse av livsglede, opplever Septimus som terroristisk:

In the street, vans roared past him; brutality blared out on placards; men were trapped in mines; women burnt alive; and once a maimed file of lunatics being exercised or displayed for the diversion of the populace (who laughed aloud), ambled and nodded and grinned past him, in the Tottenham Court Road, each half apologetically, yet triumphantly, inflicting his hopeless woe. (67).

For å unnsnippe denne terroren og pinen isolerer han seg fra omverdenen og fra Rezia. Han forsvinner inn i disse hallusinasjonene eller i lange tankerekker som virker usammenhengende og viser en paranoid holding til verden. At han opplever verden som så brutal, kan ha sammenheng med traumer og syn fra krigen. Krigens forferdelige indre bilder forsterker i utgangspunktet uskyldige hendelser i byrommet og transformerer dem til et scenario som kan minne om krigens slagmark.

Klokken på Big Ben slår tolv slag. Clarissa legger den ferdig reparerte kjolen på sengen. Ekteparet Warren Smith ankommer kontoret til doktor Bradshaw, da de har time klokken tolv. Bradshaw ser med en gang at Septimus lider av en mental sykdom, og foreslår for Rezia at han skal tilbringe en lengre periode på landet for å gjenvinne en sans for proporsjoner. Proporsjoner er noe doktoren er svært opptatt av, fordi han mener det er viktig for et menneske å ha proporsjoner i livet. Det kan virke som Bradshaw er mest opptatt av å tre sin mening nedover hodet på andre mennesker, og å utnytte sin maktposisjon til å bestemme over andre som er svakere enn ham. Septimus ser ingen forskjell mellom ham og Holmes, de er begge en del av den onde menneskelige natur.

Ekteparet passerer Hugh Whitbread på vei fra Bradshaw. Han er på vei til en lunsj med Lady Bruton og Richard Dalloway. Lady Bruton har invitert de to til lunsj fordi hun vil be dem om en tjeneste. Hun vil at de skal skrive et brev til London Times om immigrasjon til Canada.

Clarissa er irritert fordi hun av ren høflighet må invitere sin kjedelige kusine Ellie Henderson til selskapet. Richard kommer inn døren med røde og hvite roser i hendene. Hun forteller at Peter har vært innom på besøk. Richard forteller at de har snakket om ham ved lunsjen, og Clarissa synes det er merkelig at hun nesten giftet seg med ham. Richard må avsted igjen til et komitemøte. Alene i huset igjen blir Clarissa sittende og gruble over religion og kjærlighet. Hun legger merke til at den gamle kvinnen som bor ved siden av går opp trappen. Hun tenker at alt er koblet sammen.

Septimus er hjemme, han ligger på sofaen og smiler. Rezia sitter ved bordet og lager en av hattene sine. Noen ganger får Septimus henne til å skrive ned tankene sine. I det siste har han blitt opphisset helt uten videre, av doktor Holmes som den onde menneskenatur, Evans, sannheten. Men i dag er han glad, og greier å ha en normal samtale med Rezia. De ler og spøker, han plukker ut bånd og pynt som Rezia syr på hatten hun lager til Mrs Peters. Doktor Holmes kommer på besøk og Rezia løper ned trappen for å hindre ham i å komme opp til hennes mann. Men Holmes er en kraftig mann, han skyver henne til side og går opp trappen. Septimus føler at han må rømme, han ser seg rundt i rommet etter en mulig fluktvei, og bestemmer seg til slutt for å kaste seg ut vinduet. Peter Walsh ser ambulansen med Septimus kjøre forbi. Han tenker tilbake på en gang han tok busstur med Clarissa, da hun snakket om en teori om døden. Han har fått brev fra henne på hotellet, om at hun likte å se ham igjen. Han skulle ønske at hun kunne la ham være i fred, for han vil alltid føle bitterhet over at hun avviste hans giftemål. Han bestemmer seg for å dra i selskapet til Clarissa, slik at han får muligheten til å snakke med Richard.

Scene 9: Når Peter ankommer familien Dalloways hjem, har gjester allerede begynt å ankommet selskapet. Clarissa tar i mot og hilser på hver enkelt. En Lady Rosseter blir introdusert, det viser seg å være Sally Seton. Statsministeren ankommer også, Lady Bruton ønsker å prate med ham personlig. Clarissa har mange mennesker hun skal hilse på. Hun skulle ønske hun hadde tid til å snakke med Peter og Sally, for hun ser dem stå og snakke sammen, og hun tenker tilbake til deres ungdomstid sammen. Ekteparet Bradshaw ankommer. De forteller om en ung mann som har tatt livet sitt samme dag, det er Septimus. Clarissa synes det er ubehagelig at de snakker om døden i selskapet hennes. Hun trekker seg tilbake og går inn i et lite tomt rom. Der tenker hun på mannen som har tatt livet av seg, og lurert på om han var lykkelig. Hun er glad for at han gjorde det. Hun legger igjen merke til den gamle damen i huset ved siden av. Hun ser på mens kvinnen forbereder seg til å legge seg.⁵⁹ Hun går tilbake til selskapet sitt. Peter undres på hvor det har blitt av Clarissa. Han og Sally står og prater sammen. De to snakker om Clarissa, og husker tilbake til Bourten. Peter

innrømmer at hans forhold til Clarissa har laget et arr i livet hans. Nesten alle sammen har dratt hjem fra selskapet. Peter føler seg plutselig opprømt. Endelig kommer Clarissa tilbake til selskapet sitt.

Selskapsscenen er den scenen i romanen med flest involverte skikkelser. Flere av personene har også tankemonologer eller replikker. Hvor mange mennesker som faktisk befinner seg i selskapet, er umulig å si noe om, men flere av dem blir beskrevet. Disse beskrivelsene av selskapets inviterte gir oss et innblikk i ekteparet Dalloways omgangskrets. De få som skiller seg ut, slik som Peter og Ellie Henderson, er bedt i siste liten eller egentlig ikke ønsket der.

Synsvinklene skifter fra person til person, men har en overvekt av Clarissas tanker om det hele. For henne er det viktig at selskapet blir velykket, at alle hygger seg og at ingen skandaler skjer, eller at feil mennesker snakker med hverandre. Her tenker hun først og fremst på Ellie Henderson. En liten stund mens hun tar i mot alle gjestene sine, frykter hun at det er mislykket og angrer på at hun utsetter seg for dette. Hennes behov for at «offergaven», som hun tenker at selskapet er, skal bli velykket og at hennes rolle som den perfekte vertinnen skal bli fullbyrdet, kan tolkes som en trang til å skape en form for harmoni av uforenelige elementer.⁶⁰ Selv om en kan hevde at Clarissa muligens legger litt for mye i sin dedikasjon til å holde et selskap, er det likevel en god egenskap hos henne. For henne er selskapet en gave til dem hun kjenner, og i det ligger det en sjenerøsitet ved hennes personlighet. Vertinnerollen kan også sees på som en autoritær rolle der hun ikke bare er den forenede makten i selskapet, men også den styrende. Dette oppveier det inntrykket en kan få om hennes liv som en del av en kvinneundertrykkende tradisjon. I selskapet er det Clarissa som har makten i sin hånd, og som viser at det finnes en selvstendighet i hennes liv.

De uforenelige elementene, gjestene, har på sin side egne oppfatninger av selskapet. Peter synes for sin del at det er et tomt og trivielt ritual som avspeiler Clarissas overflatiske liv.⁶¹ Noen av selskapets gjester har egne bevissthetstilstander. Disse viser gjerne en motsetning til selskapets sosiale setting. Tankene deres viser at de fremdeles føler seg isolert, selv om de er i et rom fullt av mennesker. Andre karakterer sveiper bare fortelleren forbi, som en passasje over til neste karakter og til en annen synsvinkel, uten å gi en mer utfyllende innsikt i deres bevissthet. Dette skaper den samme stemningen som i scenen hvor et fly ble oppdaget på himmelen, der fokaliseringen skiftet mellom personer gjennom hele scenen.

Fordi flere av gjestene ikke føler seg samstemt med den harmonien Clarissa prøver å skape, trekker de seg inn i seg selv, og minner seg på det livet de lever utenfor den rammen som selskapet danner.

Was it draughty, Ellie Henderson wondered? She was subject to chills. But it did not matter that she should come

down sneezing to-morrow; it was the girls with their naked shoulders she thought of, being trained to think of others by an old father, an invalid, late vicar of Bourton, but he was dead now; and her chills never went to her chest, never. It was the girls she thought of, the young girls with their bare shoulders, she herself having always been a wisp of a creature, with her thin hair and meagre profile; though now, past fifty, there was beginning to shine through some mild beam, something purified into distinction by years of self-abnegation but obscured again, perpetually, by her distressing gentility, her panic fear, which arose from three hundred pounds' income, and her weaponless state (she could not earn a penny) and it made her timid, and more and more disqualified year by year to meet well-dressed people who did this sort of thing every night of the season, merely telling their maids "I'll wear so and so," whereas Ellie Henderson ran out nervously and bought cheap pink flowers, half a dozen, and then threw a shawl over her old black dress. For her invitation to Clarissa's party had come at the last moment. She was not quite happy about it. She had a sort of feeling that Clarissa had not meant to ask her this year. (122-123).

Ellie Henderson, som er Clarissas søskenbarn, føler seg lite samstemt med de andre gjestene. Hun tilhørere en lavere økonomisk klasse, og kjenner ingen av de andre tilstedeværende. Tankene begynner å vandre, og hun setter det i sammenheng med positive sider ved seg selv. Slik greier hun å opprettholde en viss selvaktelse, selv om hun er klar over at hun egentlig ikke er ønsket der.

Clarissas forsøk på å danne en kompositorisk helhet ser ut til å mislykkes. Gjestene trekker seg fra hverandre i hver sin retning og greier ikke å oppnå en felles kommunikasjon. Mangelen på kommunikasjon kan kanskje sies å ha noe å gjøre med deres aversjon for hverandre. Paradoksalt nok hevder de fleste at selskapet er en begivenhet, som noe utenom den vanlige hverdagen. Peter ser ut til å mislike hele gjengen, og synes engelskmenn er veldig snobbete. Lady Bruton synes ikke å ha mye til overs for verken Clarissa eller Peter. Hennes forsøk på å insistere på at hun liker Clarissa, forsvinner litt i hennes meninger om at Richard skulle ha giftet seg med en annen kvinne, som kunne ha hjulpet ham mer i jobben som parlamentsmedlem, og at hun mener Clarissa er årsaken til at Richard har mistet muligheten til å bli minister:

«And there's Peter Walsh!» said Lady Bruton (for she could never think of anything to say to Clarissa; though she liked her. She had lots of fine qualities; but they had nothing in common--she and Clarissa. It might have been better if Richard had married a woman with less charm, who would have helped him more in his work. He had lost his chance of the Cabinet). «There's Peter Walsh!» she said, shaking hands with that agreeable sinner, that very able fellow who should have made a name for himself but hadn't (always in difficulties with women), and, of course, old Miss Parry. Wonderful old lady! (130).

3.3. Den perfekte vertinnen og krigsveteranen

Karakteren Clarissa Dalloway skal visstnok ha vært modellert etter, eller inspirert av en kvinne ved navn Kitty Maxse, en venninne av Woolfs mor og hennes eldre søster, Stella. Virginia og Vanessa, søsteren hennes, syntes Kitty var en overflatisk sosietetsdame; de gjorde egentlig narr av henne og kalte henne «Gushington». Etter å ha blitt presentert i *The Voyage Out* dukket Mrs Dalloway opp i en serie noveller, hvor den første ble kalt *Mrs Dalloway in Bond Street*, publisert i 1923. Denne serien av kortere fortellinger om Mrs Dalloway ga Woolf muligheten til utvikle karakteren til den

kvinnen vi møter i romanen, og hun fikk på denne måten frem en karakter som var kompleks nok til å kunne kritisere det sosiale samfunnsystemet. *Mrs Dalloway in Bond Street* fungerer nesten som et eksperimentelt første kapittel til romanen, og etter at et antall flere lignede korte fortellinger ble utgitt, var romanen uunngåelig.⁶²

Selv om leseren kan synes at Clarissa er en sympatisk person, var Woolfs intensjon å kritisere det sosiale systemet, og da spesielt overklassen. Og det ser vi gjennom flere trekk ved Clarissa, som for eksempel hennes uvitenhet om tilstanden i Armenia, hennes enkle og uproblematisk livsstil. Der er et selskap den viktigste begivenheten, og å fremstå som den perfekte vertinne en selvfølge, det vil si å representere overklassen på en passende måte. Men kritikken kommer kanskje i enda større grad frem gjennom karakterene Hugh Whitbread og Lady Bruton, og gjennom doktor Bradshaw og doktor Holmes, og deres elendige håndtering av Septimus' tragiske situasjon.

Ryall hevder i *Litterære grenseoverganger* at romanen utleverer Clarissa, i forhold til episoden der hun viser seg uten kunnskap om tyrkernes folkemord på armenierne i 1915. England hadde et mulig medansvar i denne saken, og dette var et hett tema i engelsk presse sommeren 1923. Slik fremstår Clarissa her som ureflektert, likegyldig og selvnyttende. I dette tilfellet kan det virke som om hun har like liten empati som sir William Bradshaw.⁶³ Men Clarissa Dalloway er en mye mer kompleks person enn som så. Selv om ikke de trekkene ved henne som får henne til å fremstå som en uvitende, selvnyttende sosietetsdame blir kommentert eller unnskyldt, er det likevel en helt annen person vi ser for oss som Mrs Dalloway. Romanen har gitt henne en god porsjon selvinnsikt, og viser at hun er alt annet enn usympatisk, med manglende evne til empati. Som hun selv hevder, er en av hennes styrker å være en god menneskekjenner, og å kunne sette seg inn i andre menneskers ståsted. Også hennes behov for å isolere seg på loftsværelset sitt for å lese om tilbaketogene fra Moskva i baron de Marbots berømte memoarer fra Napoleonskrigen, kolliderer med bildet av den sosiale, perfekte vertinnen.⁶⁴ Giftemålet med Richard var utvilsomt et valg basert på trygghet, særlig økonomisk trygghet, selv om hun påstår at grunnen var behovet for frihet, og å kunne leve sitt eget liv, noe Richard respekterte og kunne gi henne, i motsetning til Peter som krevde konstant nærhet. Det at hun føler seg usynlig, usett og ukjent i rollen som Mrs Richard Dalloway, viser at hun ikke er komfortabel med en rolle som utviser hennes egen personlige identitet, fordi den står i konflikt med hennes behov for å leve selvstendig.

Det er en forskjell mellom den yngre og den eldre Clarissa. Som ung fremstår hun i større grad som en litt ureflektert kvinne, født inn i velstand. Ved det første møtet med Sally Seton blir hun fascinert og forelsket, men også sjokkert over Sallys foreldre. Senere får vi vite at Sallys oppførsel forskrekker Clarissas familie, og en utgave av William Morris må pakkes inn i gråpapir. Det er gjennom Sally at Clarissa blir forandret til den kvinnen hun er som middelaldrende. Sally får

Clarissa til å se hvor skjernet hennes tilværelse som overklassekvinne er, og lærer henne om det seksuelle og om sosiale forskjeller. Og ikke minst; den unge Clarissa føler en seksuell og følelsesmessig tiltrekning til Sally. Clarissa kjemper ikke mot disse følelsene, men velger å inngå et tradisjonelt heteroseksuelt ekteskap med en vellykket fasade, men med et begrenset handlingsrom for henne som kvinne. Hennes uforløste homoseksuelle lengsler blir en del av hennes indre verden, som rommer den opprørske delen av Clarissa, en del som dessverre ikke kommer opp til overflaten.

Det skal likevel mer enn en sommer til, for at Clarissa skal få et annet perspektiv på livet. Peter som vandrer i Regent's Park etter besøket hos Clarissa tenker på en spesiell ettermiddag på Bourton, hvor det blir fortalt om en adelig mann som hadde giftet seg med hushjelpen sin:

There were a great many people there, laughing and talking, sitting round a table after tea and the room was bathed in yellow light and full of cigarette smoke. They were talking about a man who had married his housemaid, one of the neighbouring squires, he had forgotten his name. He had married his housemaid, and she had been brought to Bourton to call--an awful visit it had been. She was absurdly over-dressed, "like a cockatoo," Clarissa had said, imitating her, and she never stopped talking. On and on she went, on and on. Clarissa imitated her. Then somebody said--Sally Seton it was--did it make any real difference to one's feelings to know that before they'd married she had had a baby? (In those days, in mixed company, it was a bold thing to say.) He could see Clarissa now, turning bright pink; somehow contracting; and saying, "Oh, I shall never be able to speak to her again!" Whereupon the whole party sitting round the tea-table seemed to wobble. It was very uncomfortable. (44).

Sally, som er den som avslører at jenta hadde et barn før de ble gift, blir rasende over Clarissas reaksjon. Også Peter mener at Clarissa oppførte seg urettferdig mot denne jenta. Selv om han unnskylder henne for å reagere med flauhet, på grunn av hennes oppvekst og uvitenhet, blir han likevel irritert på måten hun sier det på: «He hadn't blamed her for minding the fact, since in those days a girl brought up as she was, knew nothing, but it was her manner that annoyed him; timid; hard; something arrogant; unimaginative; prudish.» (44).

Peter og Sally er på mange måter like. De representerer det opprørske og moderne i Clarissas ungdomstid. Sally er åpen om at hun er for stemmerett for kvinner, mens de begge to er imot at Clarissa skal gifte seg inn i et konformt viktoriansk ekteskap. Som Peter selv sier, har han og Sally et bånd seg imellom. Han har i like stor grad som Sally mulighet til å påvirke Clarissa, men Clarissa tar hans bemerkninger om henne som kritikk. Når hun tenker på trettene deres, husker hun alltid at han har brukt ordene sentimental og sivilisert om henne. Men den kommentaren som har satt seg dypest i henne, er at han mente hun kom til å gifte seg med en statsminister og stå øverst i en trapp som den fullkomne vertinne. Selv om Clarissa hadde grått for dette etterpå, er det likevel ikke langt fra sannheten. Men at Peter har en evne til å redusere henne til rik og materialistisk, er likevel en urettferdig karakteristikk av henne.

Der Sally og Peter representerer en opprørsk og moderne motsats til Clarissa, representerer

Septimus den klare sosiale klasseforskjellen. Flere kritikere hevder at Septimus er Clarissas dobbeltgjenger, eller motpol romanen.⁶⁵ Han lever ikke bare et annerledes liv, og tilhører en annen sosial klasse enn Clarissa. Han er også en motsetning til hennes personlighet og psykologi. Han representerer en mørkere og mer innadvendt person, i motsetning til Clarissas sosiale og utadvente væren. Men Septimus representerer også den delen av mennesket som Clarissa er redd for å vise frem, den delen den høyere sosiale klassen ikke aksepterer, og den delen de ikke har klart å forholde seg til etter at krigen tok slutt. De er likevel på mange måter veldig like, noe også Clarissa selv bemerker i slutten av romanen, i selskapet hennes, etter at hun får høre om Septimus' selvmord: «She felt somehow very like him--the young man who had killed himself. She felt glad that he had done it; thrown it away while they went on living.» (135). I introduksjonen til Modern Library-utgaven av *Mrs Dalloway* fra 1928 har Woolf skrevet at ved å innføre Septimus i handlingen, slapp hun og ta livet av Clarissa Dalloway.⁶⁶ Clarissa uttrykker her Woolfs intensjon med å ta livet av Septimus; han velger døden slik at de kan leve videre. Det hele er en kontrast mellom livet og døden, der livet likevel synes sterkere og viktigere når døden blir en del av det. Opprinnelig hadde hun tenkt å ta livet av Clarissa, men endret planene ved å innføre Septimus-karakteren.⁶⁷ Grunnen til denne endringen kan kanskje bunne i hennes forsøk på å la selskapet og sosietetsfruen Clarissa stå for livet, mens Septimus representerer døden.⁶⁸ Clarissas identifikasjon med Septimus bunner i den biten av henne som forelsker seg i kvinner, som trenger isolasjon og avstand, og som kunne ønske hun var sterk nok til å rive seg løs fra den Clarissa som har behov for den trygge velstanden. Septimus minner henne på den prisen hun har betalt for de valgene hun gjort, men hun angrer likevel ikke på at hun giftet seg med Richard, og hun sier selv at hun føler seg lykkelig.

Clarissa og Septimus møtes aldri, men deres historier vikles inn i hverandre likevel. For eksempel ved at legen Septimus har en time hos denne dagen, er invitert til Clarissas selskap, og at Peter Walsh får øye på Septimus og hans kone i parken tidligere på dagen. Denne legen er sir William Bradshaw. Ekteparet Bradshaw er de karakterene i romanen som i størst grad er gjenstand for Woolfs samfunnskritikk. Lady Bradshaw er langt på vei en karikerte versjon av Clarissa som den gifte overklassekvinnen. Selv om begge har valgt status og økonomisk trygghet fremfor frihet, er Lady Bradshaw nærmest sammenkneppet i sin underkastende holdning til sin mann.

Doktor Bradshaws behandling av Septimus kan i dag virke som tvangsmessig og til liten nytte. Woolf hadde selv fått erfare en slik tvang påført av leger om hvile i alle former, og for en hver pris, slik at hennes selvopplevelse gjør kritikken berettiget. Behandlingsformen til sir William bidrar til å isolere og passivisere mennesker. Hans sans for proporsjoner handler mer om hans ønske om å isolere alle mennesker som ikke passer inn i hans konservative livsholdning. I den lengre enetalen til sir William og i dens motsvar som kommer rett etterpå, kommer det til syne at det hele beror på

omvendelse av mennesker. Sir William viser en forakt for de menneskene han i utgangspunktet skal hjelpe. Han vil fjerne dem fra samfunnet så lenge de er syke, så han sender dem til sitt behandlingshjem på landet. Der er de ikke bare skjermet fra omverdenen, men omverdenen er også skjermet fra dem. Deres usosiale innskytelser, som han kaller det, må holdes i sjakk til de er omvendt. Gjennom Septimus' egne klare øyeblikk av innsikt i sin egen situasjon levner romanen ingen tvil om at det er behandlingen han får av legene, som er den direkte årsaken til hans selvmord.⁶⁹

Denne kritikken av legestanden og den behandlingen de ga mennesker, handler også om mottagelsen av krigsveteranene og mangelen på forståelse av deres situasjon. Septimus blir av sir William indirekte diagnostisert med forsinket granatsjokk. I dag ville vi si at han mest sannsynligvis led av posttraumatisk stress. Septimus representerer et bilde av den mørkere siden av etterkrigstiden. Hans problemer blir ikke bare dårlig mottatt av leger som ikke er i stand til å hjelpe ham, men omverdenen viser heller ingen forståelse for hans situasjon. Det ble sosialt forventet at krigens veteraner skulle returnere fra krigen til en normalitet straks freden var et faktum. De som ikke greide denne overgangen, fikk liten sympati og forståelse, og ble i verste fall frosset ut av samfunnet.⁷⁰

Kapittel 4: *Mrs Dalloway* – filmen

4.1 Filmens handling

Filmen starter med en scene fra 1. verdenskrig i Italia i 1918, der vi ser Septimus Warren Smith i skyttergraven, i det han roper etter Evans. Filmen klipper så til London 13. juni 1923, hjemme hos familien Dalloway. Clarissa står foran speilet sitt, og vi hører en stemme fra «voice-over» som betrakter livet, og sier at hun ikke lenger tror på en Gud å skylde på. Hun går ned trappen og sier til tjenestejenta Luzy at hun vil dra å kjøpe blomstene selv, og vi forstår at «voice-over»-stemmen er Clarissa. Filmen klipper så til en scene fra fortiden, til den sommeren Clarissa var 18 år og tilbrakte den på Bourton. Scenen viser den yngre Clarissa som åpner de franske vinduene og løper ut. Tilbake til London i 1923 går Clarissa bortover Londons gater. Hun treffer på sin gamle venn Hugh Whitbread i parken. Filmen klipper tilbake til sommeren på Bourton; Clarissa sitter i en huske mens Peter står bak henne, og de snakker om Hugh. Klipp tilbake til 1923, og Clarissa går inn i blomsterbutikken. Hun snakker med ekspeditrisen, og ertebloomstene får henne til å tenke på Sally. Et voldsomt smell høres utenfor. Clarissa forstår at det bare var en bil og ikke et pistolskudd. Utenfor butikken står Septimus og hans kone. De går bortover gaten, mens Clarissa kommer ut av butikken. Hun tenker på at hun nå er bare Mrs Dalloway, og ikke engang Clarissa lenger, men Mrs Dalloway som skal ha selskap. Klipp til Bourton. Clarissa plukker roser fra hagen, mens Peter vandrer på muren. Han snakker om at Clarissa kommer til å gifte seg med en statsminister, ha selskaper og bli den perfekte vertinne. Tilbake til 1923; Clarissa går ned en stor bred trapp og ser opp på himmelen på et fly. I parken sitter Septimus og Rezia på en benk. Rezia ser opp på himmelen og flyet, som skriver bokstaver med røyk, og hun prøver å få Septimus til å se på flyet han også. Han mumler at duene snakker gresk og plages av alle lydene i parken. Noen påpeker at det står «Kreemo» på himmelen. Septimus tror han ser Evans komme gående, han hallusinerer.

Clarissa er kommet hjem. Lucy gir beskjed om at Mr Dalloway har ringt, han skal lunsje hos Lady Bruton og vil ikke komme hjem. Clarissa viker bedrøvet over dette. Hun går opp trappen og finner frem kjolen hun skal ha på seg i selskapet om kvelden, mens hun tenker for seg selv. Hun står foran speilet med kjolen holdt opp, hun tenker tilbake til Bourton og på Sally Seton. Den eldre Clarissa har kommet ned, hun har med seg kjolen. Klipp til Bourton og det er kveld og Clarissa og Sally danser sammen ute i hagen. De kysser hverandre, men Peter kommer sammen med Joseph og forstyrrer. Clarissa blir irritert. Klipp tilbake til den eldre Clarissa som sitter i sofaen og reparerer kjolen sin. Sammen med Miss Kilman kommer hennes datter Elizabeth inn, for å fortelle at de skal ut på byen. Clarissa hører en mannstemme nedenunder. Hun kjenner igjen stemmen, det er Peter

Walsh. Hun skynder seg å legge bort kjolen før Peter kommer inn. Clarissa tenker for seg selv at han ser bra ut, og er lik seg selv. De setter seg ned i sofaen og snakker sammen om nåtiden og fortiden. Før Peter drar, roper Clarissa etter ham at han må huske selskapet hennes.

Peter går gjennom parken og setter seg på en benk. Klipp til Bourton der det danses. Peter drar med seg Clarissa ut i hagen. Han spør om det er dette hun vil, dra i selskaper, og Clarissa svarer at hun liker selskaper. Peter kysser Clarissa. I neste klipp kommer Petter springene ned trappen og går inn i spisestuen; han ser Clarissa sitter ved siden av en herre som hun snakker med. Clarissa introduserer ham for Peter som Mr Wickham, men han retter henne og sier at han heter Mr Dalloway. Peter innser at Clarissa kommer til å gifte seg med denne mannen.

I London i 1923 kimer klokken på Big Ben halv tolv. Septimus og Rezia går inn i kontoret til doktor Bradshaw. Doktoren mener Septimus er veldig syk, han lider av forsinket granatsjokk. Han liker ikke å kalle det galskap, men heller en mangel på proporsjoner, og mener Septimus trenger hvile. Han vil sende Septimus bort for en stund, noe Rezia misliker sterkt. Hugh og Richard er hos Lady Bruton for å spise lunsj. Hun innrømmer at hun har invitert dem fordi hun trenger deres hjelp. Hos doktoren forteller Septimus om hvor mye han misliker Holmes og den store synden han har begått; at han ikke kan føle, og mener derfor han fortjener å dø. Doktoren skal ordne med et pleiehjem på landet for Septimus, der han får stell og fullstendig hvile. De drar fra doktoren, hverken Septimus eller Rezia er enig i doktorens bestemmelser.

Den eldre Richard kommer hjem med røde roser til sin kone. Hun spør hvordan lunsjen var, og Richard virker ikke som han likte den noe særlig. Clarissa er bedrøvet fordi hun tror selskapet hennes vil bli ødelagt, men Richard setter seg ned sammen med henne og prøver å oppmuntre henne. Hun sier at det eneste hun kan, er å gi mennesker selskaper og hyggelige stunder. Hun forteller om Peters besøk.

Hjemme hos ekteparet Warren Smith ligger Septimus på sofaen og synes å være i ubalanse; det kommer musikk fra grammofonen. Han ser rundt seg, og ser på sin kone som sitter og dekorerer en hatt. Plutselig virker han glad. Han går bort til henne og spør hvem hatten er til. Han begynner å hjelpe Rezia med pyntingen, og virker fornøyd. Det gjør Rezia også. Så legger han seg tilbake på sofaen, mens Rezia syr pynten på hatten. Septimus liker ikke tanken på at han er i doktorenes makt. De hører noen komme nedenunder, det er doktor Holmes. Rezia løper ned for å sørge for at han ikke kommer opp. Septimus blir fortvilet. Han begynner å se seg rundt i rommet etter en utvei, og ender opp med vinduet. Rezia prøver fortvilet å forhindre Holmes fra å komme opp. Når de kommer inn døren, sitter Septimus i vinduskarmen. Han spør Holmes om han ønsker livet av ham, vil i så fall han gi ham det. Så hopper han ut vinduet og treffer gjerdet utenfor.

Klipp til scene fra Bourton, Clarissa og Peter har en voldsom krangel om Richard og om de

to. Clarissa løper inn, og Peter blir stående igjen i regnet. Klipp til 1923, ekteparet Dalloway skifter klær til selskapsantrekk. I selskapet er det kommet mange mennesker. Clarissa og Richard står og hilser på alle sammen etterhvert som de kommer. Peter Walsh kom likevel. Clarissa er redd det var en feil å invitere ham fordi han ikke kjenner noen, og hun er sikker på at han kritiserer henne. Hun tenker at selskapet hennes er mislykket. Men så ser hun at folk morer seg, og hun tenker at det ikke er mislykket likevel. Så ankommer en Lady Rosseter. Clarissa lurer på hvem det kan være, og det viser seg å være Sally Seton; Clarissa er overrasket og glad for at hun er kommet. Sally får plutselig øye på Peter og går bort til ham. Hun forteller ham at hun nå bor i Manchester sammen med sin mann, og har to store gutter. Det snakkes om både det ene og det andre blant gjestene. Peter vil snakke med Clarissa, men hun må gå å ta imot Sir og Lady Bradshaw. Bradshaw beklager at de er sene, og at årsaken er en pasient som tok livet sitt samme dag. Clarissa vil ikke at de skal snakke om døden midt i selskapet hennes, unnskylder seg og går inn til et tomt rom ved siden av. Hun står ved det åpne vinduet og tenker på mannen som tok sitt eget liv. I mens har Peter og Sally gått inn i biblioteket, der de snakker om Bourton og om Clarissa. Clarissa tenker hun må gå tilbake til selskapet sitt. Hun går tilbake og møter på Richard og Sally. Clarissa går inn i biblioteket til Peter, hvorpå de går ut til resten av selskapet og danser.

4.2 Forskjeller på det narrative planet

Problemet med å lage en film basert på Woolfs roman *Mrs Dalloway* beror mye på at handlingen er så begrenset på det ytre planet. Alt foregår i løpet av en enkelt dag, som er en helt vanlig dag i et vanlig menneskes liv, «[...] an ordinary mind on an ordinary day».⁷¹ Resten av handlingen, foregår på et indre plan, i bevisstheten hos karakterene. Hvordan løser man en slik problemstilling filmatisk? Det kunne vært fristende å spørre regissøren, Marleen Gorris eller manusforfatteren, Eileen Atkins om hva de tenkte da de satte igang dette prosjektet, som kom på kino i 1998. Men, det mest fruktbare og interessante er utvilsomt å undersøke verket selv.⁷²

Filmen består i utgangspunktet av tre simultane historier, eller plot som opptrer i sekvenser utover i handlingen. Det klippes fra en sekvens fra det ene plotet over til en sekvens fra et annet plot, og gjerne med overganger som sørger for at de veves inn i hverandre og danner en helhetlig historie. Disse plotene er de samme som opptrer i romanen; Clarissa Dalloway (Vanessa Redgrave) i London i 1923 og alle de tilhørende karakterer i hennes omgangskrets; Bourton på 1890-tallet med Clarissa (Natascha McElhone), Sally Seton (Lena Headey), Peter Walsh (Alan Cox) og alle de andre som unge, og til slutt Septimus Warren Smiths (Rupert Graves) tragiske skjebne, som er en egen selvstendig historie, selv om den foregår samtidig med historien om Clarissa Dalloway i London. Også i romanen fungerer disse som adskilte plot. Dette bunner nok i Woolfs intensjon om å

fremstille de ulike sosiale klassene som karakterene befinner seg i. Det skiller dem fra hverandre ikke bare fiksjonelt, men også i lys av en samfunnskritisk tilnærming, siden mennesker i de ulike samfunnsklassene ennå levde rimelig adskilt fra hverandre på 1920-tallet. Poenget med å opprettholde de to London-plotene i filmen kan også tolkes dit hen at Gorris og Atkins ønsket å synliggjøre dobbeltgjenger-temaet. Ved å la de to karakterene, Clarissa og Septimus, leve side om side i samme by, men likevel adskilte fra hverandre, gis det rom for tolkninger om at det er to veldig ulike versjoner av det som i utgangspunktet er samme liv, samme skjebne. I romanen kompletterer de hverandre ved at de utfyller hverandres hull og mangler. Dette kommer ikke like godt til syne i filmen, fordi mesteparten av de indre monologene og enetalene ikke er en del av filmen. Og det er nettopp karakterenes tanker om seg selv og verden omkring som gjør at vi i romanen ser på dem som dobbeltgjengere. I filmen kommer ikke dette frem før i en av de siste scenene, der Clarissa tenker for seg selv at hun føler seg beslektet med denne mannen, og det er ved hans gjerning, selvmordet, at hun nå kjenner seg mindre redd og nærmere livet.

Når filmskaperne har valgt å endre fremstillingen av handlingen ved å fjerne mesteparten av den indre talen i romanen, blir spørsmålet: Hvordan greier filmen å få frem romanens grunnleggende stil og tone, og karakterenes indre virkelighet, som utgjør så mye av romanens handling, og som mer eller mindre *er* romanen? Og hva er det som forsvinner når noe er valgt bort fra romanforelegget? Hvilke filmatiske virkemidler er vektlagt i fremstillingen for å videreføre romanens essens? Eller kan en snakke om en så stor endring av fortellingen at det oppstår en ny essens, en meningendring av verket?

Forskjeller og endringer på det narrative nivået er ofte det som er mest synlig i en adaptasjon av et verk, og gjerne også der det mest omfattende arbeidet er ned. Det er ingen overraskelse at handlingsplanet må kuttes ned for å passe inn i den filmatiske rammen, som er betraktelig mindre enn i romanen. *Mrs Dalloways* spilletid er 1 time, 33 minutter og 27 sekunder, som er en rimelig normal tid for en helaftens spillefilm. Handlingen som er hentet fra selve romanen, starter etter åpningstittlene og en prolog, som tilsammen varer i 2 minutter og 23 sekunder. Rulleteksten utgjør 3 minutter og 27 sekunder av spilletiden. Den tiden som da gjenstår, skal forsøke å ivareta fortellingens hovedelementer slik at de henger sammen som en fortelling og ikke bare viser sekvenser av scener etter hverandre. Det vil også spille en rolle om fortellingen er gjenkjennelig i forhold til romanforelegget. Dette er ikke nødvendigvis viktig for at filmen skal fungere godt, men den vil da ha beveget seg ganske langt bort fra forelegget, og kan nesten ikke kalles for en adaptasjon lenger, men må sies å være inspirert av originalverket.

For at fortellingen skal kunne fungere som en sammenhengende historie, er det enkelte elementer som er viktigere enn andre. Slike elementer kalles gjerne kjernefunksjoner og er de

stedene i fortellingen hvor det foretas valg som er bestemmende for resten av historien. Kjernefunksjoner er det som holder handlingen sammen, og de kan bestå av protagonisten og andre viktige karakterer, store hendelser og vendepunkt. Fjernes eller endres disse funksjonene i betydelig grad, mister fortellingen sin logikk. Rundt kjernefunksjonene finner en satellittfunksjoner. Disse er ikke essensielle for handlingens logikk og kan fjernes eller endres uten at det påvirker utfallet av historien for mye.⁷³ Kjernefunksjonene i *Mrs Dalloway* kan med letthet sies å være Clarissa Dalloway, Peter, Sally og Septimus. Fra selve handlingen må særlig nevnes selskapet til Clarissa, og likeså at Peter kommer tilbake fra India og besøker Clarissa, turen til blomsterbutikken, og selvmordet. Fra tilbakeblikkene til sommeren på Bourton er det viktigst å få frem forholdet mellom Clarissa, Sally og Peter, samt Richards ankomst til feriestedet. I dette ligger både Clarissas forelskelse i Sally, og sjalusien til Peter både overfor Sally og Richard. Alle disse elementene er bevart i filmen.

Den første endringen som er blitt gjort, er at filmskaperne har lagt til en hel scene: Septimus i skyttergravene i Italia i 1918. Denne scenen blir behandlet mer inngående senere i kapitlet. Selve starten i romanen begynner med setningen: «Mrs. Dalloway said she would buy the flowers herself».(3). Denne setningen kommer først 3 minutter inn i handlingen i filmen, i det Clarissa åpner døren til spisestuen og informerer tjenestejenten Lucy (Amanda Drew), som står og pusser sølvtøyet, om dette. En halv side inn i romanen kommer setningen: «She stiffened a little on the kerb, waiting for Durtnall's van to pass.» (3). Her blir leseren oppmerksom på at karakteren befinner seg ute i byen, og at det vi har lest er et retrospektivt tilbakeblikk på hva som har skjedd tidligere den morgenen i hennes tanker. Filmen velger å visualisere denne scenen, der Clarissa gjør seg klar til å dra ut for å handle blomster, og fryder seg over den herlige morgenen, noe hun uttrykker overfor Lucy.

Beskrivende elementer av miljø, personer, atmosfære, stemning, psykologiske forhold eller andre ting, gjerne kaldt indisier,⁷⁴ er ofte mindre viktige for handlingen. I *Mrs Dalloway* utgjør indisiene i handlingen en stor del av romanen, og derfor kan en hevde at de er viktige for fortellingen, selv om de ikke er avgjørende for handlingens logikk. Hvis filmskaperen ønsker å adaptere romanen i Woolfs ånd, må nødvendigvis de beskrivende delene til en viss grad beholdes. Deskriptive scener på film opptar mye mindre plass og tid enn i romaner, men behøver ikke nødvendigvis å fjernes selv om de blir redusert. Filmen *Mrs Dalloway* har ingen direkte beskrivende scener, men slike er integrert i handlingen visuelt. Den er filmatisert i London, som er helt essensielt for at fortellingen skal være den samme, og scener fra bybildet gjør at vi kan kjenne igjen byen. Romanen handler om en dag i 1923, derfor er det viktig at alle mennesker og biler og andre tidstypiske elementer ser ut som om de kommer fra 1920-tallet og ikke 1990-tallet.

Romanen kan i større grad sies å være karakterbasert enn handlingsbasert. Karakterene utgjør det viktigste og mest spennende med fortellingen, ikke selve handlingen. Det kan være grunn til å anta at dette er årsaken til at filmskaperne har valgt å beholde alle hovedkarakterene. Men flere av dem har fått mindre plass enn i romanen og deres betydning er mindre viktig. I romanen blir nesten alt farget av Clarissas tanker, betraktninger eller tilstedeværelse. Som Dick skiver i *Anatomy of film*: «[...]Clarissa's mental soliloquies mesh so seamlessly with the narrative that the entire novel seems to be from her point of view – as if she were the author.»⁷⁵ For å forsterke dette inntrykket av Clarissas dominans ser det ut til å ha vært viktig for filmskaperen å fremheve hennes posisjon og tilstedeværelse i filmen, på bekostning av andre karakterer. Også karakteren Septimus har en mindre rolle enn i romanforelegget. Dette skaper en viss ubalanse i forholdet mellom de to. I dobbeltgjenger-situasjonen virker det som om hennes likhetsfølelse med han er viktigere enn å få et helt og fullt innblikk i personen Septimus og hans bakgrunnshistorie.

4.3 Forskjeller på uttrykksnivået.

Romanens første del består av at Clarissa går gjennom Londons gater, på vei til en blomsterforretning for å kjøpe blomster til selskapet hun skal ha samme kveld. Denne passasjen består i hovedsak av Clarissas indre verden, kombinert med beskrivelsesscener av London. Disse beskrivelsene blir gjerne kommentert av Clarissa gjennom tankene hennes, og det er ofte Londons travle morgenrush som får igang assosiasjoner hos henne. Den eneste dialogsekvensen som opptrer før hun går inn i blomsterbutikken, er den mellom henne og Hugh Withbread.

Filmen starter imidlertid fem år tidligere enn boken, i skyttergravene i Italia, på slutten av 1. verdenskrig. Her er det Septimus Warren Smith som blir vitne til at vennen Evans omkommer i en eksplosjon. Filmskaperen har valgt å introdusere en annen karakter før romanens og filmens hovedperson Clarissa Dalloway. Samtidig som Septimus' bakgrunnshistorie blir flyttet frem i handlingen, blir den også mer eksplisitt fremstilt enn i romanen, der vi bare gradvis får vite hva som har skjedd, gjennom Septimus' tankemonologer. I *Anatomy of Film* hevder Dick at årsaken til at Gorris har valgt å legge denne scenen til handlingen, der Septimus-karakteren blir introdusert, er for best mulig å integrere Septimus-plotet i de to andre plotene fra romanen.⁷⁶

Scene 1: Etter scenen fra skyttergraven klipper filmen til Clarissas soverom en junimorgen i 1923. *Mise-en-scene* i denne scenen er bemerkelsesverdig forskjellig fra den foregående. Der skyttergrav-scenen var mørk og røykfull med et få farger, er soverommet lyst og luftig, og holdt i duse fargetoner som indikerer en solrik sommermorgen. Denne scenen, som viser Clarissa stående foran speilet fullt påkledd i ytterklær, overlappes av en «voice-over»-stemme, som tilhører Clarissa. Stemmen fortsetter over i neste scene der Clarissa går ned trappen til 1.etasje og åpner døren til

spisestuen. «Voice-overen» av Clarissas stemme er en av Clarissas tankemonologer som i romanen dukker opp senere i handlingen. Dette er imidlertid en av få scener som bruker «voice-over». Som scenene beskrevet over viser, har filmen valgt helt andre fremgangsmåter de fleste stedene, for å få frem romanens uttømmende bruk av en indre verden, enn gjennom «voice-over». En årsak til dette kan være romanens språk. Bruken av fri indirekte tale fester alle monologene til en ytre forteller. Denne fortelleren er verken Clarissa eller noen av de andre karakterene, og derfor er det ikke Clarissas direkte stemme som projiseres til leseren. For at filmen skal legge seg så nært opp til romanens stil som mulig, er det nærliggende å tenke at dette er årsaken til den mangelfulle bruken av «voice-over». Det vil ikke virke riktig å la seeren høre Clarissas stemme direkte på den måten, selv om romanen bruker denne teknikken. Ved å la Clarissa selv være stemmen til sine tankemonologer, gjøres hun til en forteller i filmen. Dette stemmer ikke overens med resten av filmen, som i likhet med romanforelegget bruker en ytre 3.personsforteller. I filmen der fortelleren er et allvitende kamera som flytter fokaliseringen fra karakter til karakter, fungerer det i en slik film best med flere simultane plot, og at handlingen beveger seg frem og tilbake i tid.⁷⁷

En ulempe som muligens oppstår på grunn av de filmatiske virkemidlene regissør Gorris har valgt, er at seeren får presentert mye mindre informasjon enn det leseren av romanen får. Fortelleren i filmen besitter mer informasjon enn det som videreformidles til seeren, mens den allvitende fortelleren i romanen velger å komme med nesten all informasjon om både ytre og indre handling. Dette inkluderer de fleste karakterene, i tillegg til flere perifere bipersoner som dukker opp like fort som de forsvinner.

Den neste gangen filmen klipper til en ny scene er når Clarissa åpner ytterdøren og tenker ordene: «What a lark! What a plunge!», før det i neste omgang klippes til en mye yngre Clarissa som åpner de franske vinduene på Bourton og uttrykker «What a plunge!» og løper ut. Dette skiftet fra London til Bourton er forenelig med romanen, hvor disse ordene og følelsen av den friske morgenen utløser den første tankemonologen til Clarissa om sin ungdom. Men der romanen fortsetter enetalen om en sommer på Bourton, og både gir oss mer informasjon om Clarissa og introduserer Peter Walsh, klipper filmen tilbake til London, der Clarissa lukker døren og går nedover gaten i Westminster Road. I løpet av filmens fire første minutter, som er en del av filmens credits-sekvens, har vi blitt introdusert for alle de tre plotene; London i 1923, Septimus-plotet og Bourton på slutten av 1890-tallet.

Den raske klippingen mellom scenene og mellom plotene fortsetter utover i filmen, og det er gjerne en gjenstand eller et ord som får karakterene til å assosiere og memorere tilbake til fortiden. Tilbakeblikkene kan med rette kalles flashbacks; de er «memory-flashbacks» som gir oss informasjon som ellers ville vært ukjente for tilskueren, dramatiserer fortiden som blir fortalt via

karakterenes tanker, og som forklarer sammenhenger mellom fortid og nåtid som ingen av karakterene uttrykker eksplisitt.⁷⁸ Dick mener likevel det er mer nærliggende å kalle disse flashbackene for integrering av fortid og nåtid, der de synliggjør tilbakeblikkene som oppstår i karakterenes bevissthet.⁷⁹

Scene 2: På vei til blomsterforretningen går Clarissa gjennom Londons gater fra Westminster til Bond Street, over Victoria Street og gjennom Green Park, der hun møter Hugh. Denne ruten blir i romanen så godt beskrevet mellom de mange tankene og assosiasjonene til Clarissa, at det er mulig å følge den på kartet. Beskrivelser av byens lyder, slike som Big Bens slag, og mennesker på gaten som hun passerer, er integrert i den evige flommen av tanker. De gjør at leserne får et tydelig bilde av den byen hun befinner seg i – i det minste den delen av London hun frekventerer. I filmatiseringen er alle beskrivende og refererende deler fremstilt scenisk. Her blir scenene der Clarissa går gjennom London bare et audiovisuelt bakteppe for det ytre handlingen. Uten noen form for kommentarer, eller steder der kameraet stopper og zoomer, eller fokuserer på enkelte objekter, mister filmen mye av romanens opprinnelige stemning. Et annet viktig poeng er at i romanen kan en nesten kjenne byens puls, selv om en ikke har besøkt den selv. I filmen kan en strengt tatt bare vite at dette er London via interntittelen. Så lenge en ikke er spesielt kjent i denne byen, får ikke seeren noe særlig inntrykk av hvilken bydel Clarissa befinner seg i.

Med et bevegelig kamera som følger Clarissa, vises byen gjennom å klippe imellom «long shots», «full shots» og «establishing shots». Bildet skifter også mellom å fokusere på Clarissa og andre mennesker i byen. Slik blir vi minnet på handlingens tid, ved at den tidstypiske koloritten på omgivelsene blir vist. I «long shots» og «establishing shots», altså bildeutsnitt som viser et større og særegne utsnitt av omgivelsene, etableres det en tydelig bevissthet om stedet, en by, som for mange er gjenkjennelig som London. Men uten de kjente landemerkene som London er kjent for, kommuniseres ikke dette tydelig nok. Vi får imidlertid slagene til Big Ben i lydbildet senere i filmen, som for de fleste skal kunne indikere klart og tydelig hvor handlingen utspilles. Gjennom disse større bildeutsnittene ser vi Clarissa som en del av bybildet, og i myldret av alle andre rundt henne, men uten at hun forsvinner ut av fokus av den grunn. Det auditive bildet i sekvensen består av lyder som er typiske for miljøet; motordur fra biler, mennesker som snakker, spurver som kvitrer og lyden av Clarissas skritt i gaten. Helt frem til hun møter Hugh i parken hører vi, i tillegg til reallyden, en underlagsmusikk, en melodi som har fulgt oss siden scenen med Clarissa foran speilet i værelset. Reallyden og dialogen mellom Hugh og Clarissa er diegetisk, den høres både av oss og av karakterene i fiksjonsuniverset, mens underlagsmusikken er ikke-diegetisk, og beregnet bare for tilskueren.⁸⁰

Denne sekvensen er i hovedsak handlingsdrevet. Den skal først og fremst fungere som

informasjon til seeren om Clarissas spasertur fra sitt hjem til blomsterbutikken. På den måten kommer det deskriptive i sekvensen i andre rekke, eller som en implisitt beskrivelse, som Chatman refererer til i *Coming to Terms*.⁸¹ I film går beskrivelse og handling hånd i hånd. Handlingen drives fremover i tid selv om omgivelsene rundt karakterene samtidig blir beskrevet audiovisuelt. Filmmediet har ikke *behov* for å beskrive, det ligger i dets natur å fremstille bilder.⁸² Men det betyr ikke at vi ikke likevel kan snakke om en beskrivende scene. «Film gives us plenitude without specificity. Its descriptive offerings are at once visually rich and verbally impoverished.»⁸³

Scene 3: Septimus-plotet presenteres stykkevis utover filmen, der overgangene mellom scenene skjer ved at episodene veves inn i Clarissa-plotet. For eksempel er den første gangen vi møter Septimus i London i 1923 når han ser gjennom vinduet til den blomsterbutikken Clarissa befinner seg i, etter at eksospotten eksploderer. Clarissa ser tilbake på den tydelig vettskremte skikkelsen som stirrer inn gjennom vinduet, og hun gjør det med medynk og forståelse. Det første bildet vi ser av Septimus, er en komposisjon med hans ansikt omringet av blomstene fra butikkvinduet. Ansiktsuttrykket hans er en kontrast til blomstenes vakre og harmoniske fremtoning. Allerede her kan seeren få en indikasjon på Septimus' rolle som outsideren i filmen. Kameraet skifter så til et «close shot» som viser hodet og skuldrene hans. Ved at kameraet fokuserer på et nærbilde av ansiktet til Septimus, vektlegger det hans psykologiske tilstand. Filmskaperen vil ikke at seeren skal gå glipp av reaksjonen hans og de følelsene han uttrykker, fordi de er viktige for handlingen.⁸⁴ Ved at filmen så klipper til Clarissa som kommer gående mot vinduet, sett utenfra, og omkranses av de samme blomstene som Septimus, gis det et inntrykk av at det er Septimus som ser dette, altså en subjektiv kamerainnstilling ved et «POV; «point-of-view»-shot». En slik bildeinnstilling indikerer karakterens synsvinkel, altså det karakteren ser.⁸⁵ Når filmen så klipper tilbake til nærbildet av Septimus, er det igjen ved et «POV-shot», der det denne gangen er sett fra Clarissas synsvinkel. I denne scenen skiftes det frem og tilbake imellom karakterenes fokaliserings.

Gjentakende fokalskifte blir hyppig brukt av Woolf i romanforelegget. I den samme scenen i romanen skifter synsvinkelen frem og tilbake mellom Clarissa og Septimus gjennom deres indre tankestreif, som oppstår som følge av smellet. Regissør Gorris har valgt å vise karakterenes komplekse og motsetningsfulle reaksjoner på episoden gjennom visuelle bilder; deres ytre adferd gjenspeiler deres indre. Hvis Gorris hadde valgt å bruke «voice-over» som virkemiddel i denne scenen i stedet, hadde ikke bare helheten blitt annerledes, men det hadde neppe fungert.⁸⁶ Fordi synsvinkelen skifter imellom Clarissa og Septimus, ville en løsning med bruk av «voice-over» gjort scenen rotete og vanskelig for tilskueren å følge med på. Også poenget med fortelleren blir viktig i denne sammenheng. Siden «voice-over» i denne sammenheng på en eller annen måte ville indikerer en 1.personsforteller, bryter det med filmens intensjon om å fremstille en ytre

3.personsforteller. Der det i romanen lar seg gjøre å fremstille en karakters indre tanker via 3.personsfortelleren ved bruk av fri indirekte tale, er dette vanskelig å ekvivalere ved transformering til film. Dette beror mye på mediets begrensninger. Ved bruk av en 3.personsforteller i voice-over ville den ytre fortelleren blitt for fremtredende, og gitt inntrykk av å være mye mer tilstede i handlingen enn det som er faktum. Og spørsmålet som nødvendigvis oppstår da, er «hvem er fortelleren», noe som ville indikere et menneske som befinner seg på et ekstradiegetisk plan.

Et viktig poeng i forhold til romanen er at i filmen vet ikke seeren hvem denne mannen, altså Septimus, er ennå. Vi vet vi ble presentert for ham allerede i begynnelsen, og kan trekke den konklusjon at han er veteran fra 1.verdenskrig, men mer vet vi ikke. Slik sett vet vi ikke mye mer enn det Clarissa gjør. Faktum er at vi på dette tidspunktet heller ikke vet så mye om Clarissa ennå. Vi kan plassere henne som middelaldrende overklassekvinne i London, vi vet at hun skal ha et selskap og er på vei til blomsterforretningen for å kjøpe blomster til selskapet sitt. Men fordi dette i utgangspunktet er tjenestepiken Lucy sin jobb, kan vi anta at hun velger å kjøpe blomstene selv av en spesiell årsak. Ut fra hennes kommentar: «What a day Lucy, what a day for my party!» kan det tenkes at den eneste årsaken er at hun ønsker å gå ut i Londons gater i det vakre været.

I romanforelegget møtes aldri Septimus og Clarissa, selv om de befinner seg i samme området når eksospotten smeller. I filmversjonen har regissøren valgt å endre på dette. En årsak til det kan være å få frem Woolfs intensjon om å fremstille de to karakterene som dobbeltgjengere. I romanen blir dette spesielt tydelig i en av de siste scenene, der Clarissa har trukket seg tilbake fra selskapet sitt og ser ut av vinduet på den eldre kvinnen i nabohuset. Hun har nettopp fått vite at en ung mann under behandling hos Sir William Bradshaw har tatt livet av seg. Det at døden blir trukket inn i hennes selskap, får henne til å reflektere rundt hva som gjør livet verdt å leve, og gjør at hun føler seg mer levende og mindre redd etter at denne mannen har tatt livet sitt, nettopp fordi hun kjenner seg så lik ham. Denne scenen er nesten nøyaktig gjengitt i filmen. Her hører vi stemmen til Clarissa i «voice-over», mens hun står i et åpent vindu og ser ned på gjestene som forlater selskapet.

Idet Clarissa ser det fortvilte ansiktet til Septimus i butikkvinduet, har hun et blick som viser gjenkjennelse, som om Septimus er noen hun kjenner. Men det er vel heller seg selv hun gjenkjenner i uttrykket hans. Er dette selvfølgelig for seeren? Ikke nødvendigvis, spesielt ikke for en seer som er ukjent med Woolfs roman. I en senere scene i filmen, der Clarissa har kommet hjem og er oppe på rommet sitt, ser hun igjen det samme ansiktsuttrykket til Septimus i speilbildet i vinduet. Denne visualiseringen av Clarissas tanker viser at denne mannen har gjort inntrykk på henne, og at hun fremdeles tenker på ham. Men det kommer ikke tydelig frem at dette skal vise at Clarissa kjenner seg igjen i ham, selv om speilbildet av hennes eget ansikt er erstattet av Septimus'.

Det blir tydelig ganske tidlig i filmen at Septimus lider av noe, eller ikke fungerer helt

optimalt. Spesielt gjennom den overbeskyttende rollen konen Rezia (Amelia Bullmore) viser overfor ham, forstår tilskueren at noe ikke er som det skal. Flere episoder fra romanen er slått sammen, og enkelte andre delt opp i to ulike sekvenser. Overgangene til Septimus-plotet skjer alltid i sammenheng med karakterer fra Clarissa-plotet. Ved første møte er det Clarissa og vinduet, der Septimus og Rezia står på gaten utenfor blomsterforretningen. Et senere møte skjer i parken og går via Peter, som etter sitt besøk hos Clarissa kommer frem til Regent's Park. Han setter seg på en benk, og på en annen benk litt lenger borte sitter Rezia og Septimus.

Scene 4: Scenen er filmet utendørs om sommeren i Regent's park i London, og det naturlige, lette og solrike morgenlyset gir en atmosfære av varme og glede. Vi ser et bilde av Rezia og Septimus sittende på en benk; Rezia til venstre i bildet med øynene lukket, Septimus til høyre sittende sidelengs med føttene oppå benken. Også denne gangen er Septimus omringet av blomster; bak dem ser vi tett i tett av høye, lilla lupiner. Sammen med lyden av fuglekvisper og den lette, men sørgmodige melodien i bakgrunnen, fungerer omgivelsene i parken som en stor kontrast til Septimus' tilstand. Dette blir forsterket av hans utbrudd til Rezia idet hun minner ham på at de skal besøke en lege: «No more doctors! No more lies!», noe som får henne til å reise seg fra benken. Septimus ser etter henne idet hun går, og fra samme retning reiser Peter seg fra benken og går i retning av Septimus. Dette får ham til å tro at Peter er Evans, og han roper: «For god sake, don't come!» mens han holder opp hånden som for å få ham til å stoppe. Peter stopper og virker forundret over mannens oppførsel. Scenen går over i en slow-motion-bit og klipper fra bildet av Peter til Rezia, som snur seg i retning Septimus. Mens musikken tar over lydbildet i en illevarslende tone som holdes i flere sekunder, kommer Rezia løpende mot Septimus. I det hun ankommer der han står, skifter tempoet tilbake til normalt, og musikken og fuglekvisper høres igjen. Hun forsikrer Septimus om at det ikke er Evans, og Peter fortsetter forbi dem. Peter snur seg, stopper og ser på dem, som i en siste forundring over hva som egentlig skjedde.

Denne sekvensen er i romanen en del av hallusinasjon-scenen, der Septimus ser Evans komme gående mot seg. Mens det i romanen bare antydes at Septimus forveksler hallusinasjonene sine med Peter som kommer gående, blir dette tydeliggjort og forsterket i filmen. Også fokaliseringen til karakterene endres i filmatiseringen. I romanen er det en vekselvis skifting mellom Rezia og Septimus, som en mislykket dialog, der hun forsøker å oppnå kontakt med ham. Filmen har på sin side valgt å vise scenen gjennom å skifte mellom synsvinklene til Septimus, Peter og Rezia. Filmen velger samtidig å endre scenen ved at det er Rezia som kommer Septimus til unnsetning, og at hun i handlingen hele tiden opptrer som en beskytter og livbøye for ham.

Scene 5: Scenen der Septimus ser Evans i en hallusinasjon, kommer tidligere i handlingen. Scenen starter med et ultratotalutsnitt av Septimus sett ovenfra. Han sitter alene i bildet, på en benk

lengst unna kameraet, omringet av busker og hekker. Vi hører stemmen hans, uten at vi ser at det er han som snakker. Det er likevel en synkronisert lyd, for i neste klipp får vi et halvnært bildeutsnitt av Septimus på benken, hvor vi ser at det er han som snakker med seg selv. Reallyden består av fuglekvitter og lyden av skritt, og all lyd i scenen er diegetisk. Septimus sitter fremoverlent på benken, og holder opp høyre pekefinger i en formanende gestus, mens han proklamerer Guds eksistens. Kameraet klipper fra det halvnære sideutsnittet av ham til et nærbilde forfra, hvor tilskueren tydelig kan se det forknytte ansiktsuttrykket hans. Når kameraet i neste bildet klipper til et nytt sideutsnitt fra den andre siden av benken, retter Septimus seg opp og ser mot høyre, mot kameraet. Kameraet klipper så til Septimus' synsvinkel; en skikkelse som kommer gående langt borte, fra den andre siden av en plen. Reallyden komplementeres nå av en underlagsmusikk, den samme melodien i prologen.⁸⁷ Det vi trodde var en bildeinnstilling av et perseptuelt subjektivt kamera, viser seg, når vi ser et totalutsnitt av denne skikkelsen iført militærutstyr, å være et konseptuelt subjektivt kamera. Septimus som har reist seg fra benken, står og ser fortvilet på at Evans kommer gående mot ham, mens han ber ham om ikke å komme. Kameraet klipper mellom totalutsnittet av Evans og et halvnært bilde av Septimus, som zoomer sakte inn mot ansiktet hans. I det siste klippet vi ser av Evans, blir han sprengt i fillebiter av en eksplosjon, som om han har tråkket på en landmine. Når røyken har forsvunnet ser vi bare et bilde av parken, med spaserende mennesker og latter i bakgrunnen. Septimus' hallusinasjon viser den samme scenen som i prologen til filmen, scenen fra skyttergraven. Ved å visualisere hallusinasjonen på denne måten, der den kan holdes opp mot episoden fra Septimus' virkelige liv, greier filmen å gi et tydelig bilde av årsaken til Septimus' problemer.

Der det i romanen opptrer tankemonologer og indre enetaler fra flere karakterer, er det kun Clarissas stemme som overlapper bildene på skjermen med et lydspor. Tilsammen dukker «voice-over» stemmen med Clarissa opp i seks ulike scener. I de fleste av dem består «voice-over»-sekvensen av en enkel setning, gjerne rett før det klippes til Bourton-plotet, som en innledning til tilbakeblikkene motivert av assosiasjoner tilknyttet denne setningen. I tre av scenene er sekvensene lengre. Den første «voice-over»-scenen kommer etter prologen fra 1918, og de to andre i selskapet. Disse to siste scenene skiller seg ut fra de andre sekvensene. I den første av dem, som utspilles i begynnelsen av selskapet, der Clarissa står og tar imot sine gjester i det de ankommer, får vi hele tiden små stikk fra Clarissas bevissthet, som kommenterer begivenhetene. Hun kommer med bemerkninger om enkelte gjester og er urolig for at selskapet skal være mislykket. I de forestående scenene med «voice-over» har stemmen vært i sentrum og blitt det fokuserende elementet. Stemmen dominerer lydbildet, men også over det visuelle bildet. I denne scenen fungerer stemmen mer som overlapping av det som foregår på det visuelle nivået. Her er lyd og bilde likestilt.

I den aller siste scenen med «voice-over»-sekvens har Clarissa rømt fra selskapet sitt til et tomt rom. Bildene av Clarissa stående i det åpne vinduet klippes vekselvis med bilder av Sally og Peter inne i biblioteket, bilder fra scener på Bourton som vi allerede har sett, og bilder fra selskapet. Ved å skifte frem og tilbake mellom disse scenene kommenteres tankene til Clarissa. De innlemmede tilbakeblikkene til Bourton viser hva karakterene tenker i det øyeblikket, uten at de sier det eksplisitt.

All tale i filmen er hentet fra romanen, men selvfølgelig bare fra deler av den litterære teksten. De partiene fra romanen som i størst grad er fjernet, er tankemonologene. Som tidligere nevnt er det bare Clarissas tanker som er bevart i filmteksten. Men flere steder er setninger som i romanen er plassert som en del av den indre tale flyttet til den ytre dialogen i filmen. For eksempel avgjørelsen Richard tar om å kjøpe blomster til Clarissa, som i filmen er en del av dialogen mellom ham og Hugh, mens de står og ser inn i butikkvinduet til en juvelerforretning, men som i romanen er en del av Richards indre monolog etter å ha forlatt Hugh, på vei hjem: «But he wanted to come in holding something. Flowers? Yes, flowers, since he did not trust his taste in gold; any number of flowers, roses, orchids, [...] grasping his red and white roses together (a vast bunch in tissue paper).»(84). Som en illustrasjon av Richards videre mentale fabuleringer om ham selv og Clarissa, klippes det til et tilbakeblikk som viser den unge Richard komme med hvite roser til Clarissa, som sitter og leser en bok på den store plenen på Bourton-eiendommen.

Scene 6: Sekvensen med Clarissa ved vinduet er den lengste «voice-over»-scenen i filmen, og består av store deler av den tilsvarende tankemonologen fra romanen. Men en god del endringer er gjort; den er kortet ned, setninger er stokket om på og språket er forenklet og konkretisert slik at meningen blir tydeligere og kanskje også litt banal. I tillegg er temporaliteten i verbene endret fra fortid til nåtid, og fortelleren er endret til 1.person, slik at det er Clarissa som er fortelleren. Scenen med Sally og Peter i biblioteket kommer etter Clarissas lange enetale, som i romanen er fullstendig og uavbrutt. I filmen har man altså valgt å skyte andre scener innimellom monologesdelen, slik at denne blir oppstykket.

Sekvensen starter med et bilde som viser Clarissa i et mørkt rom, gående mot et stort vindu i andre enden av rommet, mens vi svakt hører lydene fra selskapet i rommet ved siden av. I neste øyeblikk parallellklippes det tilbake til selskapet. Når vi ser Clarissa neste gang, har hun åpnet vinduet, og vi ser henne utenfra og inn i et «medium shot». Lydene fra selskapet er nå borte og erstattet av en underlagsmusikk. Stemmen til Clarissa høres straks scenen starter, og gir et inntrykk av at vi kommer inn etter at stemmen begynte. Mens håret hennes og gardinene bak henne blafrer svakt i vinden, beveger hun seg sakte lenger ut av vinduet, på en liten balkong. Hun gjentar selvmordet til Septimus i tankene, og idet hun beskriver hvordan hodet hans treffer gelendret under

vinduet, klippes det til et «high angle shot» av gelendret under vinduet hennes. Kameraet klipper tilbake til det samme halvnære bildeutsnittet av henne, før det fades over i et nærbilde av ansiktet og skuldrene. Et nytt parallellklipp til selskapet foretas, denne gangen til Sally og Peter i biblioteket. Neste gang det klippes tilbake til Clarissa, er kameraet fremdeles plassert i samme posisjon som der vi forlot det. En tanke om at denne mannen vil være evig ung, mens de andre bare blir eldre, motiverer kameraet til å klippe til scenen der den unge Clarissa og Sally kysser hverandre under stjernehimmelen, med musikken fra selskapet den gang bakgrunnen. Tilbake til scenen med Clarissa, høres igjen den truende melodien. «Have i lost the things that matters?» spør hun seg selv, og ser ut av vinduet og ned, hvor kameraet klipper til et nærbilde av gelendret igjen. Dette kan vi tolke som hennes egen tanke om å gjøre akkurat det samme som Septimus, og som at dette ikke er så langt unna hennes bevissthet som først antatt, men at mye av den likheten hun føler med ham, ligger i denne frykten, og likeså dragningen mot døden og selvmordet. Et parallellklipp til Sally og Peter skaper et brudd, som om det kommer henne til unnsetning. Sally og Peter snakker om tiden sammen som unge, og Peter lurere på hvorfor hun ikke ville gifte seg med ham, hvorpå Sally forklarer at hun var redd. Som et svar på dette, klippes det til Clarissa igjen. Hun har nå kommet til en konklusjon på sine grublerier, som hele tiden ble fremsagt med en beveget og forferdet, men rolig stemme. Hun er forferdet over at ekteparet Bradshaw snakker om døden i selskapet hennes, og hun er forferdet over at denne mannen har kastet bort livet sitt, gjerne fordi hun er så redd selv. Takket være Richard kunne hun føle seg trygg «[...] while I crouch like a bird and gradually revive, i might have perished». I neste omgang ser vi en scene der Richard danser med datteren Elizabeth, som for å visualisere den tryggheten han er i stand til å gi.

Nok et parallellklipp til scenen med Sally og Peter foretas, før siste scene med Clarissa. Kameraet går fra halvnært bildeutsnitt til en uttoning, og videre over til et nærbilde av ansiktet skrått fra siden. Dette er et «POV-shot», for i neste bildet får vi se en eldre kvinne i vinduet i nabohuset, som Clarissa ser på. Mens hun innser at det er øyeblikkene i livet som gjør det verdt å leve, klippes det vekselvis mellom nærbildet av henne og den eldre kvinnen. De smiler til hverandre, før nabokvinnen forlater vinduet. Når vi kommer tilbake til scenen med Clarissa, etter et parallellklipp til bibliotekscenen, har bildeutsnittet igjen skiftet til et nærbilde forfra. Som om synet av den eldre kvinnen i vinduet, på vei til å gå til sengs, har gitt henne mer glede og mindre frykt, bestemmer hun seg for å gå tilbake til selskapet og til Sally og Peter. Vi får et «high angle»-bilde av gjestene som forlater selskapet nede på gaten, som viser hva Clarissa ser på, mens hun uttrykker: «That young man killed himself, but I don't pity him, I'm somehow glad he could do it, throw it away. It has made me feel the beauty; somehow feel very like him, less afraid.» Idet de siste ordene høres med «voice-over»-stemmen, klipper kameraet fra nærbildet til et som er halvnært, hvor hun

fjerner gardinen og går inn, vi hører dessuten slagene fra Big Ben. Musikken tematiserer sinnsstemningen hennes og går over i en lystigere melodi, idet kameraet nå viser henne gå fra vinduet og inn i rommet fra den samme vinkelen som startet sekvensen.

Typen «voice-over» brukt i filmen kan betegnes som en subjektiv stemme («the subjective voice».⁸⁸ Denne typen «voice-over» fremstiller en karakters indre stemme, dens tanker. I en mer kompleks form kan dette virkemiddelet brukes for å fremstille bevissthetsstrømmer på film.⁸⁹ Men i likhet med romanen kan ikke stemmen til Clarissa betegnes som en bevissthetsstrøm. Siden den indre monologen i filmen ligger så nært opp til språket i romanen, er det Woolfs stil; en etterligning av det psykologiske aspektet ved bevissthetsstrømmer, som er forsøkt fremstilt gjennom Vanessa Redgraves rolige og følsomme stemme. I følge Dick synes denne stemmen å komme fra underbevisstheten.⁹⁰

Sekvensene fra Bourton er ikke bare en egen selvstendig handling i filmen som opererer samtidig med de to andre plotene, der sekvensene tilsammen utgjør en sammenhengende kronologisk fortelling. De er også visualiseringen av tilbakeblikkene til flere karakterer, først og fremst Clarissa og Peter. Bourton-plotet erstatter i stor grad de mentale monologene hos karakterene, og har en utforming som ligger nærmere filmatiske flashbacks enn visualisert indre tale. Overgangene fra en scene satt i nåtiden og til en scene fra fortiden skal bidra til at tilskueren forstår at dette dreier seg om de samme menneskene, bare i yngre utgaver. Dette er et helt essensielt grep som gjør det mulig å forstå filmens handling. I likhet med i romanen er det gjennom tilbakeblikkene vi virkelig blir kjent med karakterene og kan forstå dem som noe annet enn rent overflatiske karakterer. Etablering av sympati eller antipati med karakterene er kanskje enda viktigere på film enn i litteratur, nettopp fordi filmen har mye mindre tid til å presentere karakterene. Filmen *Mrs Dalloway* gjør seg helt avhengig av fremstillingen av karakterene i Bourton-plotet, fordi tilskueren kan føle på en manglende gjenkjennelighet med de eldre versjonene av dem. Grunnen til at vi føler sympati med både den eldre og yngre versjonen av karakteren, henger nettopp sammen med tilbakeblikkene.

Scene 7: Selv om tilbakeblikkene kan sies å tilhøre flere karakterer er det likevel Clarissas rememorering av fortiden som er det dominerende gjennom filmen. I en sekvens etter at hun har kommet tilbake fra sin handletur, står hun foran speilet på værelset sitt og holder opp kjolen hun skal ha på seg i selskapet. Dette får henne til å tenke tilbake til en episode fra Bourton. Overgangen fra scenene i denne sekvensen starter med at vi ser Clarissa i speilet over skulderen hennes, mens hun ser på seg selv. I bakgrunnen hører vi Big Ben slå, men lyden av slagene forsvinner og overtas av en ikke-diegetisk melodi, mens kameraet zoomer inn mot ansiktet til Clarissa. Underlagsmusikken som høres i lydbildet i overgangene mellom fortid og nåtid, er et gjentakende

virkemiddel, som etterhvert får tilskueren til å assosiere musikken med en overgang til et tilbakeblikk. Dette gjelder også virkemidlet med å zoome inn på noe.

Speilbildet av Clarissa oppløses og går over i et bilde av den yngre Clarissa, stående foran et speil og børste håret, sett fra samme vinkel som forrige bilde. Denne oppløsningen kan sies å være en «form dissolve»,⁹¹ og bidrar til å fremheve virkningen av de to rollepersonene som én og samme karakter. Som om vi kan tenke oss speilbildet av Clarissa forvandles foran øynene på oss til en yngre utgave av henne. På lydsiden hører vi Sally (som tilskueren ikke er klar over at er Sally ennå), snakke om behovet for å avskaffe privateiendom. Idet kameraet zoomer ut fra bildet av Clarissa, ser vi Sally dukke opp i speilbildet, og bildeutsnittet går over i et «two-shot», og vi forstår at hun befinner seg bak Clarissa i sengen. Kameraet klipper så til et nærbilde av Sallys ansikt og skuldrer, mens hun lener seg over sengegavlen. Clarissa, som ser lykkelig og glad ut mens hun hører på Sally, skifter brått ansiktsuttrykk idet hun innser at Sally sikter til Bourton-einendommen også. Kameraet skifter tilbake til Clarissa mens hun snur seg mot Sally. Bildet hopper så frem og tilbake mellom de to i en «shot/reverse shot»-sekvens mens dialogen fortsetter. Clarissa snur seg tilbake med ryggen mot Sally og fronten mot speilet igjen, og vi ser den samme bildekomposisjonen som scenen startet med. Når Sally spør Clarissa om hun er forelsket i Peter, stopper hun å gre håret og svarer at hun ikke vet. I speilbildet ser vi Sally reise seg fra sengen og komme mot henne. Hun holder rundt Clarissa og påstår: «But you love me».

De blir stående noen sekunder i denne posisjonen og ser på speilbildet av seg selv. Det at kameraet dveler ved dette bildet noen sekunder, kan tolkes som om deres følelser er mer enn ren venninne-kjærighet, men at konvensjonene hindrer dem i å ta det lengre. Også oppbruddet av situasjonen; det at Sally husker å ha glemt svampen sin på badeværelset, viser at hun er mer usikker i situasjonen enn hun vil innrømme. Det som følger videre, forsterker dette inntrykket. Sally ønsker å fremstå som radikal og nytenkende overfor den jomfruelige og konservative Clarissa, så hun bestemmer seg for å springe og hente badesvampen kliss naken, og tar av seg klærne. Den nakne kroppen til Sally blir skjult bak Clarissa i speilbildet, og når Clarissa, sjokkert over forslaget, snur seg mot henne, er det speilbildet av ryggen til Clarissa som dekker over henne, i et «over the shoulder shot», der vi ser Clarissa over skulderen til Sally.

Scenen skifter hele tiden mellom å vise bildeutsnitt av én av karakterene og «two shots». Meningen er å få frem karakterenes individuelle reaksjoner på det den andre sier, gjennom enkeltbildeutsnittene, men samtidig få frem den nære relasjonen mellom de to, som best lar seg gjøre i utsnitt der de står sammen. Scenen slutter med at Sally løper ut av rommet naken. Uten at kameraet klipper til et nytt bilde, flyttes fokus litt lenger til venstre i bildet slik at vi ser speilbildet av Sally i et speil på et toalettbord idet hun løper forbi. Ikke før etter at Clarissa har løpt etter Sally,

klippes det til et nytt bilde; et totalutsnitt av en løpende Clarissa mot døråpningen i rommet, sett fra utsiden av rommet gjennom den åpne døren. Idet Clarissa stopper i døråpningen og ser etter Sally, klippes det til Clarissas synsvinkel; Sally løpende nedover korridoren sett bakenfra. En av tjenerne, en eldre kvinne, kommer ut fra et annet rom med et brett og bivåner hele episoden. Kameraet klipper tilbake til den lettere ekstatisk Clarissa og så tilbake til utsnittet av korridoren med den eldre kvinnen lengst til høyre i bildet, som snur seg og ser på Clarissa.

Scene 8: Overgangen tilbake til den eldre Clarissa vises via et «straight cut», der overgangen fra den eldre kvinnen i korridoren hentet fra tilbakeblikket, til den eldre Clarissa, ikke har annen formlikhet enn alderdommen. Clarissa vises i et nærbilde fra skuldrene og opp, sett fra siden, stående og seende ut av vinduet, mens hun trekker bort gardinen. Lyset fra vinduet som gjør ansiktet hennes lysere og gir skygge til bakhodet og den høyre skulderen, gjør at utsnittet nærmest fremstår i et poetisk skjær. Det kan sies å ha en malerisk likhet, der mykheten i komposisjonen komplementeres med de lette bølgene i håret til Clarissa, det glatte og lyse stoffet i kjolen hennes og de hvite gardinene. Musikken skifter fra den oppstemte og lystige melodien fra tilbakeblikket med Sally og Clarissa, til en melankolsk pianomelodi, som nesten overskygges av gatelydene utenfra. Samtidig hører vi Clarissas stemme i «voice-over», som spør seg om alt er over for henne.

Romanens atmosfære og stemning kommer frem via karakterenes filtrering av livet. Filmatiseringen er avhengig av at dette kommer til syne gjennom det visuelle bildet og lyden. I *Mrs Dalloway* er lyset mykt og naturlig, og fremhever følelsen av sommer. I de partiene som er satt til dagtid, er lyssettingen nærmest «high-key», som visker ut kontrastene mellom lys og skygge. Selv kveldsscenene hvor lyset er svakere og skyggene mer fremtredende, er overgangen mellom lys og skygge myk, og gir settingen et ufarlig utseende selv om den er mørkt. Lyssettingen gjør atmosfæren behagelig og poetisk. Lyset alene er ikke nok til å gi filmen den samme stemningen som finnes i romanen, og det kan sies at den heller ikke oppnår det, fordi romanen har en helt egen indre verden, som filmen aldri greier å innfange.

Gjennom lydbildet i filmen greier den å fremheve noen av romanens temaer. Underlagsmusikken jobber med bildene og forsterker det budskapet filmskaperen ønsker å uttrykke. Tilskueren forstår at stemningen i en gitt scene er for eksempel lystig, trist, melankolsk osv. Etterhvert som de samme musikktemaene gjentas, kan vi kjenne igjen den stemningen vi blir satt i, eller den følelsen vi skal forstå at karakteren har i den gitte scenen. Andre lyder i filmen er hovedsakelig reallyder, som først og fremst skal samarbeide med bildene om å sette tilskueren inn i den rette settingen. Enkelte reallyder konnoterer andre betydninger enn rent funksjonelle. For eksempel slagene til Big Ben som kan høres flere steder i handlingen. Teller man slagene, kan en til en hver tid vite det nøyaktige klokkeslettet for scenen som vises. Dette er neppe en tilfeldighet, men

er et bevisst grep fra Gorris. Fordi vi kan følge tiden så nøyaktig i handlingen, blir vi bevisste på at hele handlingen foregår i løpet av én dag. Disse klokkeslagene minner oss også på tiden som går, og er slik en kontinuerlig påminnelse om at vi blir eldre, slik Clarissa funderer over dette i løpet av dagen, noe som gjør at hun trekkes tilbake til fortiden og sin ungdom.

Også det visuelle i noen scener gir en følelse av å ha en større betydning i forhold til tematikken. I scenen i selskapet der sir William og kone forteller om den unge mannen som har tatt livet sitt tidligere på dagen, blir de representanter for døden som den ubudne gjest i selskapet.⁹² Ved at kameraet zoomer inn til et ekstremt nærbilde av øynene på sir William og munnen til Mrs Bradshaw, får det en effektfull virkning av groteskt ubehag. Nærbilder av øyne blir ofte brukt i skrekkfilmer,⁹³ og legger i denne sammenhengen en følelse av horror og skrekk over scenen, som i kombinasjon med Clarissas stemme i «voice-over» viser hvor ukomfortabel hun er i situasjonen.

Kapittel 5: *Orlando* – romanen

5.1 Et liv over fire århundrer

Den storslagne romanen starter med at protagonisten Orlando, en ung aristokratisk gutt, drømmer om å dra på eventyr rundt i verden slik, hans far og bestefar gjorde. Han går ut til et eiketre og setter seg under det for å skrive poesi. Etterhvert sovner han og våkner til lyden av trompeter. Dronning Elizabeth har ankommet. Han springer tilbake til familiens enorme herskapshus for å gjøre seg klar. Når dronningen ser ham, blir hun betatt av hans uskyld og ungdom. Hun gir ham alt han kan ønske seg av rikdom og velstand, men når hun ser ham kysse en ung pike, blir hun rasende sjalu.

For en periode tilbringer han mesteparten av tiden sin på puber. Men etterhvert blir han lei av denne livsstilen og vender tilbake til hoffet, og denne gangen under kong James I. Vi er kommet til begynnelsen av 1600-tallet, det er en av de store isvintrene i England, og elva Thames har fryst til. Kongen forvandler den frostlagte elva til en slags festival. Orlando legger merke til en person som glir forbi ham på isen. Han vet ikke om det er en gutt eller en jente, men han blir veldig tiltrukket av denne personen. Det viser seg å være en russisk prinsesse, Sasha, og siden han er den eneste som snakker flytende fransk, blir han også den eneste som kan ha en samtale med henne. De utvikler et intenst, men kort kjærlighetsforhold, men på det avtalte tidspunktet dukker hun ikke opp, og når isen begynner å smelte den natten, ser han de russiske skipene seile avgårde fra London, med Sasha ombord.

Orlando isolerer seg i sitt eget hus. En vakker junimorgen våkner han ikke slik han pleier og blir i sju dager liggende i en slags transe. Når han endelig våkner, virker det som han har glemt mye fra sitt tidligere liv. Han vil vie livet sitt til litteraturen og fokuserer ensidig på skrivingen. Etter måneder i denne ensomheten ønsker han å invitere den kjente dikteren Nick Greene hjem til seg, i håp om at han kan gi ham råd og veiledning i diktetekunstens ånd. Det ender med at Nick Greene skriver en parodi på Orlando etter sin hjemkomst, men selv om han ble knust av dette, fortsetter Orlando og betale den kvartalsvise understøttelsen. Han brenner alle sine egne dikt og dramaer, unntatt diktet «The Oak Tree». En dag ser han fra sitt vindu en skikkelse komme ridende inn gjennom porten. Det er erkehertuginne Harriet av Romania. Det er tydelig at hun har sansen for Orlando og gjør flere tilnærminger til ham. Orlando synes hun er en lite tiltrekkende kvinne og finner det hele frastøtende. Han bestemmer seg for å forlate England.

Vi har nå kommet til slutten av 1600-tallet. Kong Charles II sender Orlando til Konstantinopel som ambassadør. Han utfører en så eksemplarisk jobb at kongen utnevner ham til hertug. Orlando holder en stor fest for å feire sin nye tittel. Om natten blir Orlando observert på balkongen, i det han

kaster ned et tau og en kvinne klatrer opp. Morgenen etter blir Orlando funnet på rommet sitt med klær og papirer strødd utover. De finner også en vigselfattest hvor det står at han er gift med en danserinne, Rosina Pepita. Men Orlando lar seg ikke vekke. Etter den sjuende dagen våkner Orlando og er da blitt en kvinne. Hun virker ikke særlig overrasket over denne transformasjonen, og blir raskt vant til sin nye kropp. Hun reiser sammen med en sigøyner, Rustum, men sigøynerne er mistenksomme til henne fordi hun verdsetter rare ting, som hus, soverom og naturen. Orlando bestemmer seg for å forlate dem og reiser tilbake til England. På reisen får hun virkelig prøvd ut tilværelsen som kvinne, og gjør seg refleksjoner rundt kjønsspørsmålet. Skipets kaptein, Nicholas, gjør flere tilnærmelser til henne, og hun lar seg bli oppvartet. Idet Orlando er tilbake på engelsk jord har vi nå passert inn på 1700-tallet. Tilbake i England blir hun møtt med ikke mindre enn tre søksmål. Hun møter erkehertuginne Harriet igjen, som viser seg å være en mann, erkehertug Harry. Han tilbyr henne giftemål, men Orlando syns han er for treg og kjedelig til å gifte seg med ham. Orlando tilbringer istedet tiden på ball og selskaper som hun er invitert i, av sosietetens grevinner og lorder. Hun blir invitert til Grevinnen av R- sin litterære salong, og Orlando har lengtet etter å omgås 1700-tallets berømte forfattere Addison, Dryden og Pope, og siden hun tror de vil dukke opp i dette selskapet, aksepterer hun invitasjonen. Disse litterære salongene til Grevinnen av R- sies å være berømte; de skal være svært vittige og bare de største intellektuelle blir invitert. En kveld er Mr Pope tilstede og sier tre-fire oppriktig vittige og smarte, dypsindige visdomsord, og illusjonen er sprukket. Orlando bestemmer seg for å invitere Mr Pope hjem til seg, og starter med det en periode hvor hun tilbringer mye tid sammen med intellektuelle menn, slike som Mr. Pope, men innser at de ikke respekterer henne for hennes intellekt.

Ved 1800-tallets begynnelse blir Londons himmel dekket av store skyer. Den viktorianske æra er dystert, og Orlando føler seg presset av tiden til å finne seg en ektemann. Hun drar ut over heiene og føler seg som en naturens brud. Hun snubler og blir liggende med brukket ankel. Hun klarer ikke å reise seg, men er likevel tilfreds der hun ligger. Så hører hun hovslag. Det er en mann som er kommet henne til unnsetning. Mannen er Marmaduke Bonthrop Shelmerdine. I løpet av to minutter vet de at de er ment for hverandre og forlover seg med det samme. Sammen med Shel føler Orlando seg endelig virkelig som kvinne. Etter noen dager av deres harmoniske tilværelse får Orlando et brev fra dronning Victoria, som hevder at søksmålene mot henne er avgjort. Hun har igjen fullt krav på sin tittel og sine eiendommer. Men søksmålene har kostet en del penger, så hun er faktisk ganske fattig. Siden Shel er sjømann, må han dra ut på havet igjen med sitt skip, når vinden snur. Før han reiser, gifter de seg i en hastig men romantisk seremoni.

Orlando greier endelig å fullføre manuskriptet til diktet «The Oak Tree», som hun har båret med seg på innsiden av klærne sine i 300 år. Hun drar til London i håp om å få det publisert. Der

møter hun overraskende nok på poeten Nick Greene, som nå har blitt en av viktoriaetidens mest eminente litteraturkritikere i Englands. Han leser diktmanuskriptet og er veldig imponert. Han lover å få det utgikk med strålende anmeldelser. Etter dette føder Orlando et barn, en gutt, torsdag 20. mars. Det er i 1901, og kong Edward VII har overtatt tronen etter dronning Victoria. Verden har blitt lysere, men kanskje mer desperat. Et lys blir plutselig lysere og lysere, Orlando hører en eksplosjon i øret, hun hopper som om hun har fått et slag i hodet, og ti ganger faller slagene. Det er klokken ti på formiddagen den 11. oktober 1928. Det er dette øyeblikket, det er nåtiden, og Orlando er 36 år gammel. Hun innser at hun nå nærmer seg middelalderen. Hun tenker på alle versjonene av henne som lever inne i henne, alle selvene hun består av. Hun påkaller den ene Orlando som er det virkelige jeg, og innser at alle versjonene av henne, alle selvene, er det virkelige jeg. Hun går ut til eiketreet for å begrave diktmanuskriptet, men hun ombestemmer seg og legger det istedet under treet. Hun ser utover landskapet og huset og tenker på at alt dette en gang var hennes, og hun tenker på fortiden. Hun vet at mannen hennes er på vei hjem til henne. Hun roper ut navnet hans. Det er straks midnatt. Hun hører et fly på himmelen, roper «Her, her!», og blottet brystet mot månen, slik at perlesmykket hennes lyser. Idet Shelmerdine, som nå er en staselig sjøkaptein, springer ned på bakken, flyr en enslig villfugl opp over hodet hans. Det er en villgås. Klokken slår det tolvte slaget midnatt torsdag 11. oktober 1928.

5.2 En biografisk eskapade

Orlando er en roman som kan sies å være både en historisk biografi og en fiksjonsroman. Den er ment som en satire over den tradisjonelle viktoriaanske biografien, som hadde som mål å presentere biografiske fakta så sannferdig som mulig, gjennom ytre beskrivelser. Woolf mente at en slik biografi ikke klarer å få frem den virkelige essensen i et menneskes liv.⁹⁴ I romanen er det biografen, det vil si fortelleren, som blir utsatt for harselas, ved at han hele tiden hevder å forholde seg til historiske dokumenter og opptegninger, mens han i neste øyeblikk beskriver Orlandos indre liv, hans/hennes følelser, tanker og refleksjoner. Slik blir sannhetsgehalten i beskrivelsene en utfordring for leseren. Romanen gjør også opprør mot viktorianismen, noe som er et gjennomgangstema i Woolfs forfatterskap.⁹⁵ Dette ser vi i den delen av romanen som tar for seg 1800-tallet, der tidsånden blir beskrevet på en heller dystre måte, med en tåke hengende over Londons gater og overgrodde eføyer voksende utenpå husene. Luften er fuktig og frodig, og alt står i forplantningens og gjenfødelsens tegn. Orlandos ringfinger begynner å skjelve, som et krav om at det er på tide at hun gifter seg, men dette strider mot hennes natur mer enn det opplysningstidens ungaraskultur gjør. Det henger sammen med at den Orlando vi lærer å kjenne gjennom nesten 400 år, er et mennesket som ikke forholder seg til grenser, verken tidsmessig, kjønnslig eller i forhold til

relasjoner med andre mennesker, og da spesielt ikke det monogame ekteskapets ramme. Også andre miljøer og tradisjoner blir gjenstand for parodi eller biografens ironiske kommentarer. Flere historiske personer og hendelser dukker opp, noe som gir romanen et skinn av autentisitet, i det minste en form for historisk forankring.⁹⁶ Men romanen er mer enn en samfunnskritisk satire. Den tar for seg temaer som kjønn, kvinnens betydning, selvforståelse, sannhet, litteratur, tidens gang, øyeblikket og evigheten, men først og fremst er den vel litteraturhistoriens lengste og vakreste kjærlighetsbrev.

Boken skal ha blitt påbegynt som en spøk, i følge brev og dagboksnotater fra Woolf, der hun betegner den som en vits og en eskapade, som en barns lek og som en forfatters ferie.⁹⁷ Utgangspunktet for hele romanen og for Orlandos livshistorie er Woolfs kjærlighetsforhold til forfatteren Vita Sackville-West, og hun la aldri skjul på at det var Vita, hennes barndomshjem Knole og hennes slektshistorie som inspirerte henne til å skrive boken.⁹⁸ Som Orlando var Vita en velstående kvinne med en lang slektshistorie fra en adelig familie. Men det var nok personen eller kvinnen Vita som i størst grad inspirerte Woolf til å skape Orlando-figuren, og i et brev til Vita fortalte Woolf henne om planen hun hadde med å bruke henne som modell for protagonisten. Hun påpeker at romanen kommer til å handle om Vita som den personen hun er: «But listen: suppose Orlando turns out to be about Vita; and it's all about you and the lusts of your flesh and the lure of your mind? Shall you mind?»⁹⁹ Romanen er dessuten tilegnet Vita, og Woolf brukte mye tid på utarbeidelsen av den, og på å transformere Vita til å bli Orlando. Blant annet besøkte de sammen familieeiendommen i Knole, som fungerer som det arkitektoniske midtpunktet i romanen, og det var også der hun valgte seg ut flere familieportretter som illustrasjoner til romanen.¹⁰⁰ I tillegg ble Vitas slektshistorie *Knole and the Sackvilles* (1922) brukt som en hovedkilde under arbeidet med boken.¹⁰¹ Foruten anegalleriet til Sackville-familien fikk hun fotografert Vita selv til tre av illustrasjonene. Hun overtalte også søsteren sin til å få datteren sin fotografert for bildet som den russiske prinsessen som barn.¹⁰²

Romanen leker med en kjønnsstatikk som er ment å utfordre de sosialt aksepterte normene rundt kjønn, men også rundt seksualitet.¹⁰³ Mellom linjene ligger det en diskusjon om bifili, homoseksualitet, og om kjønnslig og seksuell identitet. I *Orlando er* kjønnnet like flytende som tiden. Protagonisten skifter ikke bare kjønn i handlingen, men har med sin erfaring ved å være begge kjønn muligheten til å utfordre, eventuelt utviske grensene mellom dem. Kjønn skifter like fort som et klesbytte, fordi de historiske konnotasjonene tilsa at kvinner kledde seg på en viss måte, og det samme gjaldt menn.¹⁰⁴ Orlando har ingen problemer med å utfordre dette, og inntar en slags transseksuell posisjon, som bruker klærne som en mulighet til å hoppe frem og tilbake mellom kjønnene etter eget godtbefinnende, altså transvestittisme.

Den åpne bifile Vita, men også hennes mann Harold Nicholson, fungerte godt som modeller for protagonisten Orlando. Men Orlando selv er aldri åpen om sin seksualitet, og dette motivet blir heller aldri åpenlyst lagt på bordet i romanen. Nettopp fordi Orlando skifter kjønn halvveis i handlingen, blir det akseptert av leseren at Orlando som kvinne fremdeles elsker sin store kjærlighet Sasha, fordi hun møtte henne som ung mann. Følelsene er ikke endret etter flere hundre år og etter kjønnsskiftet. Woolf unngikk dermed de kontroversene som en annen samtidig roman opplevde, da den kom ut sammen år som *Orlando*; Radclyffe Halls *The well of loneliness*. Den ble forbudt fordi bokens tema ble ansett som uanstendig. Den lesbiske hovedpersonen Stephen er en kvinne med mannssjel. Selv om romanen hevder at hovedpersonen er et tragisk offer for sin unaturlige seksuelle legning, og derfor ber om samfunnets toleranse, tar den eksplisitt opp lesbiskhet som tema, noe som ikke ble tolerert av datidens sensur.¹⁰⁵

5.3 Androgynitet og parodi

Woolf hadde et livslangt forhold til biografier, kanskje spesielt på grunn av faren, Leslie Stephens arbeid med *The Dictionary of National Biography*, som han påbegynte det året hun ble født. Hun var en flittig leser av sjangeren og lot seg inspirere av biografier og livsskildringer i sitt eget arbeid. I løpet av sin forfatterkarriere skrev hun to biografier, to romaner med undertittelen «biografi» og flere essays som omhandlet temaet.¹⁰⁶ I de to sjangerkritiske essayene «The New Biography» (1927) og «The Art of Biography» (1939) utforsker hun sjangerens muligheter til å kombinere fordelene ved både fakta og fiksjon; «[G]ranite and [R]ainbow»¹⁰⁷ tilsvarer sannheten og personligheten. Hennes oppgjør med sjangeren er ikke bare en del av modernismens oppgjør med 1800-tallets hyllest til «store menn», men også et oppgjør med farens holdninger til sjangeren, som var en del av denne viktorianske tradisjonen: å strengt holde seg til fakta og allmenn sømmelighet, og bedrive sensur av antatte moralske skavanker av hensyn til de etterlatte.¹⁰⁸

I *Orlando* realiserer hun hovedpoenget i essayet «The New Biography», som går ut på at biografien skal nærme seg romanen, for slik å bli mer lik en kunstform. Woolf hevder i essayet at det er det oppdiktede livet som virker mest virkelig for oss; livet ligger i personligheten mer enn i handlingen. For at biografien skal kunne fremstille det private livet, må han gjøre bruk av sin egen fantasi og anvende romanens virkemidler, slik som komposisjon, antydning og dramatisk effekt.¹⁰⁹ I *Orlando* er det hele tiden fortelleren som balanserer mellom «faktaopplysninger» om protagonisten og innslag som direkte går på hans/hennes indre verden. Stilen med den ytre 3.personsfortelleren er den konvensjonelle for biografier, men fortellerens allvitenhet er ukonvensjonell og roman-karakteristisk. Leseren får presentert biografiske opplysninger om hovedpersonen; historie, hjemsted, fysisk utseende, sosial tilhørighet og personlighet, men fortelleren underminerer disse

opplysningenes sannhetsgehalt gjennom sideopplysninger som sier oss noe som bare hovedpersonen selv vet: «All this he felt as the great rings flashed in the water and then something pressed his hair--which, perhaps, accounts for his seeing nothing more likely to be of use to a historian. And in truth, his mind was such a welter of opposites--of the night and the blazing candles, of the shabby poet and the great Queen, of silent fields and the clatter of serving men--that he could see nothing; or only a hand.» (9-10). I denne scenen, der Orlando møter dronning Elizabeth I, beskriver fortelleren Orlandos tanker og følelser idet han står bøyd framfor dronningen med en skål rosevann og ikke ser annet enn hennes hender. Fortellerens posisjon som historiker overskygges av hans rolle som en mer tradisjonell romanforteller.

Scene 1: Denne dobbelrollen hos fortelleren skaper i mange sammenhenger komiske situasjoner, og det er her Woolfs harselering med sjangeren kommer sterkest frem. I scenen der Orlando møter poeten Nick Green for første gang, etter å ha invitert ham hjem til seg, får vi en beskrivelsene av hvordan denne poeten fremstår:

That Orlando as he hastened to greet him was slightly disappointed was inevitable. The poet was not above middle height; was of a mean figure; was lean and stooped somewhat, and, stumbling over the mastiff on entering, the dog bit him. Moreover, Orlando for all his knowledge of mankind was puzzled where to place him. There was something about him which belonged neither to servant, squire, or noble. The head with its rounded forehead and beaked nose was fine, but the chin receded. The eyes were brilliant, but the lips hung loose and slobbered. It was the expression of the face--as a whole, however, that was disquieting. There was none of that stately composure which makes the faces of the nobility so pleasing to look at; nor had it anything of the dignified servility of a well-trained domestic's face; it was a face seamed, puckered, and drawn together. Poet though he was, it seemed as if he were more used to scold than to flatter; to quarrel than to coo; to scramble than to ride; to struggle than to rest; to hate than to love. This, too, was shown by the quickness of his movements; and by something fiery and suspicious in his glance. Orlando was somewhat taken aback. But they went to dinner. (40-41).

Ut fra biografens konsept skulle denne beskrivelsen ha vært objektiv og nøytral, og fremstilt herr Green på en nøktern måte. Men i stedet er det Orlandos betraktning av, og tankene om poeten vi får presentert. Orlandos skuffelse og overraskelse over hvordan herr Green viser seg å være, filtrerer fortellerens ord, slik at beskrivelsen blir sterkt subjektiv. Men oppriktig er den nok, fordi det er en ærlig fremstilling, om enn mindre sympatisk. I scenen ser vi tydelig det klasseskillet som finnes mellom disse to personene, og Orlandos noe snobbete personlighet kommer sterkere til syne i et møte med en person som ikke tilhører den samme klassen som han selv. Også hans behov for å plassere mennesker innenfor ulike grupper er preget av den oppveksten han har fått, men også av den tiden han lever i.

Det komiske elementet i scenen oppstår på grunn av den kollisjonen som skjer når møtet ikke oppfyller Orlandos forventninger. Biografen som ikke greier å unngå å fortelle gjennom en synsvinkel som i hovedsak er Orlandos, men som likevel prøver å holde på rollen som biograf,

ender opp med å gi en brutalt ærlig beskrivelse av herr Green. Poeten fremstår også som komisk i seg selv, med sin klumsete opptreden, der han snubler i mastiffen på vei inn i Orlandos overdådige herskapshus. At omgivelsene er slik de er, tjener ikke til Greens fordel. Han virker misplassert i et hjem som har huset konger, dronninger og ambassadører, men som vi får vite senere i handlingen, bryr han seg ikke nevneverdig om dette, da beskjedenhet ikke er en av hans laster.

Scene 2: Romanen leker med biografisjangeren og parodierer den gjennom flere ulike virkemidler. Fortellerens forsøk på å videreformidle budskapet om at dette er en virkelig biografi og et virkelig menneske, får det til å fremstå som om det er på liksom, bare en lek. Sjangerens tradisjonelle avhengighet av verifiserbare fakta blir strukket ut til det ytterste, og på en slik måte at det ikke levner tvil om den latterliggjøringen som ligger til grunn for scenene. I en periode i livet til Orlando fra kapittel 3 i romanen, der Orlando er sendt av kong Charles til Konstantinopel som ambassadør, blir det hevdet at på grunn av revolusjonen som brøt ut mens han var der, og en brann som oppsto, har alle papirer som kunne tjene til en pålitelig nedtegnelse av begivenhetene blitt skadet eller fullstendig ødelagt, og dermed sitter biografen igjen med et ufullstendig bilde. Denne fragmenterte skildringen ser vi tydeligst i en scene der Orlando blir tildelt hertugtittelen og holder en storslagen fest, samtidig som et opprør bryter ut. Fortelleren gjør det klart at det er svimerker og hull i manuskriptene som er etterlatt, og flere steder er setningene helt uleselige. Fragmentene består av både dagboksnotater og brev fra gjester som var til stede. Heldigvis for biografen utgjør de til sammen biter som både beskriver det som skjedde ute på gårdsplassen og inne i palasset. Blant annet finnes det et brev fra Penelope Hartopp, datter av en general, som til sist nådde en venninne i Tunbridge Wells. Brevet er ille tilredt på grunn av brannen, men det som kommer tydelig frem, er miss Hartopps begeistring for det som skjedde inne i palasset:

[W]ondrous...utterly beyond description...gold plate...candelabras...negroes in plush breeches... pyramids of ice...fountains of negus...jellies made to represent His Majesty's ships...swans made to represent water lilies...birds in golden cages...gentlemen in slashed crimson velvet...Ladies' headdresses AT LEAST six foot high...musical boxes...[.....]...But the sight of all others, the cynosure of all eyes...as all admitted, for none could be so vile as to deny it, was the Ambassador himself. Such a leg! Such a countenance!! Such princely manners!!! To see him come into the room! To see him go out again! And something INTERESTING in the expression, which makes one feel, one scarcely knows why, that he has SUFFERED! They say a lady was the cause of it. The heartless monster!!! How can one of our REPUTED TENDER SEX have had the effrontery!!! He is unmarried, and half the ladies in the place are wild for love of him...(62).

Ryall hevder at den fragmenterte framstillingen av denne scenen ikke er annet enn en demonstrasjon av biografens iherdighet.¹¹⁰ Men gjennom å vise denne iherdigheten fungerer passasjen også som en del av Woolfs latterliggjøring av biografen, som er en viktig ingrediens i parodien av sjangeren. Parodiens mål er å stille spørsmål ved en rekke av biografisjangerens konvensjoner. Dette gjelder særlig biografens mål om å holde seg strengt til kalde fakta og viljen til

å oppspore all informasjon som er å finne. Woolf har brukt overdrivelse som ett virkemiddel for å få frem humoren i scenen. Mulighetene for at disse manuskriptene kunne ha eksistert i virkeligheten, er usannsynlig, fordi det ligger alt for mange tilfeldigheter til grunn. Men det er nettopp disse tilfeldighetene og visse tilforlatteligheter hun spiller på og overdriver. I arbeidet med en biografi er det umulig å gjøre bruk av kun faktaopplysninger, nettopp fordi slike i mange tilfeller er utilgjengelige eller ubrukelige. En kan spørre seg hvor mye nytte en biograf ville ha hatt av miss Penelope Hartopps brev til venninnen, som først og fremst beskriver hvor «henrivende» alt er, noe hun gjentar ti ganger på en side. Fortelleren sier også helt eksplisitt i starten av kapitlet at det ofte har vært nødvendig å spekulere, anta og til og med bruke fantasien, for å gi en brukbar sammenfatning av begivenhetene: «We have done our best to piece out a meagre summary from the charred fragments that remain; but often it has been necessary to speculate, to surmise, and even to use the imagination.» (58).

Et annen aspekt ved de mangelfulle setningene i brevet og dagboken er at begivenhetene muligens fremstår på en annen måte enn det de egentlig var. Siden så mye informasjon mangler, fører det til en del tolkningsarbeid for biografen. Dette blir også antydning i deler av dagboken til den engelske marineoffiseren John Fenner Brigge:

'[W]hen the rockets began to soar into the air, there was considerable uneasiness among us lest the native population should be seized...fraught with unpleasant consequences to all...English ladies in the company, I own that my hand went to my cutlass. Happily,' he continues in his somewhat long-winded style, 'these fears seemed, for the moment, groundless and, observing the demeanour of the natives...I came to the conclusion that this demonstration of our skill in the art of pyrotechny was valuable, if only because it impressed upon them...the superiority of the British...Indeed, the sight was one of indescribable magnificence. (61).

Med tanke på revolusjonen og opprørene som oppsto på grunn av den, er det nærliggende å tenke at denne beretningen beskriver oppstarten til det opprøret som utløste den brannen som ødela dokumentene. Det er i hvertfall tydelig at marineoffiseren tenker på dette, siden han vedgår at han hadde en hånd på huggerten. Han tar seg likevel tid til å inkludere litt rasisme i sine nedtegnelser, for å kunne fastslå britenes overlegenhet og hvorfor de befinner seg i Tyrkia i det hele tatt.

Når mye er borte og usagt, oppstår det en mulighet for å tolke sekvensen ironisk. Fortelleren skaper en usikkerhet hos leseren og gjør seg selv til en upålitelig forteller. Vi kan ikke være sikre på om de dokumentene som fortelleren legger frem, blir gjengitt korrekt. Slik sett kan vi anta at fortelleren har en ironisk distanse til det han forteller. Ironien oppstår fordi fortelleren antyder at sannheten kan være annerledes enn det han formidler, gjennom å utelate noe av informasjonen, men han prøver likevel å overbevise leseren om at han er oppriktig.

Scene 3: Flere steder i romanen vises latterliggjøringen av sjangeren ganske eksplisitt, der

det blir satt spørsmålsteget ved biografens oppgave og hans metode:

The biographer is now faced with a difficulty which it is better perhaps to confess than to gloss over. Up to this point in telling the story of Orlando's life, documents, both private and historical, have made it possible to fulfil the first duty of a biographer, which is to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth; unenticed by flowers; regardless of shade; on and on methodically till we fall plump into the grave and write finis on the tombstone above our heads. But now we come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it. Yet it is dark, mysterious, and undocumented; so that there is no explaining it. Volumes might be written in interpretation of it; whole religious systems founded upon the signification of it. Our simple duty is to state the facts as far as they are known, and so let the reader make of them what he may. (31).

Denne sekvensen innleder scenen der Orlando faller i en dyp transe og ikke våkner før etter en uke. Her er ikke bare deler av dokumentene forsvunnet, for det finnes ingen dokumentasjon overhode, noe som skaper hodebry for biografen. Som han selv sier, hans oppgave er «to plod, without looking to right or left, in the indelible footprints of truth», altså å holde seg strengt til sannheten, til tilgjengelige fakta, noe som så langt i beretningen om Orlandos liv har latt seg gjøre. Hele romanens formverk motsier denne holdningen, noe vi har vært vitne til flere ganger allerede i 1. kapittel. Biografen kunne ha valgt å utelate denne opplysningen om Orlando, men fordi den ligger midt i vår vei, kan han ikke ignorere den. Han har ingen forklaringer på fenomenet og må derfor holde seg til sin enkle plikt, som er å konstatere fakta så langt det lar seg gjøre, og la leseren danne sin egen forklaring. Denne holdningen er i tråd med den tradisjonelle viktorianske biografien han implisitt påstår å forholde seg til, men som han gang på gang bryter med. Dette er selvfølgelig et bevisst virkemiddel regissert av Woolf, for å fremstille fortelleren i et komisk lys. Fortelleren forsøker å være den objektive formidler av verifiserbare fakta, men latterliggjør seg selv ved hele tiden å falle for fristelsen til å prise Orlando, og til å fortelle leseren hvor fantastisk dette mennesket er.

Den første setningen i tekstutdraget bryter med holdningen om å sensurere informasjonen som er tilgjengelig om biografiobjektet. Fortelleren innrømmer at denne episoden er mørk og mystisk, og ved å hentyde til at dette er noe en kan tilsløre, avslører han at dette er noe som vanligvis blir sensurert bort. Denne hentydingen om at informasjonen har en grad av komprimerende innhold, viser til at sjangerens krav om å formidle den tilgjengelige informasjonen som finnes, blir undergravd ved å utelate informasjon på grunn av sensurering. Og vi kan påstå at det finnes en viss falskhet i dette kravet.

Fortelleren henvender seg i denne sekvensen direkte til leseren og bruker flere steder et unisont *vi* isteden for *jeg*: «But now *we* come to an episode which lies right across our path, so that there is no ignoring it.» (min utheving). Dette *vi*'et impliserer at det er vi lesere som sammen med fortelleren fremlegger fortellingen om Orlandos liv for resten av verden. Dette understreker fortellingens behov for å fremstå som noe annet enn en roman, noe som ikke er fiksjon, men i stedet

som en biografi. Dette er en del av spillet i romanen, et spill som handler om å villedes leseren om verkets sjanger, men kanskje aller helst fortelleren selv. Leseren blir ikke lurt av bokens omslag og paratekster;¹¹¹ forord, fotnoter, register, portretter av hovedpersonen i forskjellige livsfaser, og han innser ganske raskt at dette er en roman og ikke en biografi. Men fortelleren ser ut til å bli lurt. Gjennom fortellerens formelle stiltone forholder han seg til teksten som om dette er en biografi, og til protagonisten som om det var et virkelig menneske.

Tekstens henvendelser til leseren gjennom fortellerens bruk av ordet *vi* er en del av romanens metakommentarer. Jacob Lothe skriver i *Litteraturvitenskapelig leksikon* at parodi er en sentral del av metafiksjon, ved å leke med de litterære konvensjonene, fremheve dem eller bruke dem på nye og uvante måter, for slik å tydeliggjøre og avsløre fiksjonens virkemidler.¹¹² Som vi har sett, finnes disse aspektene ved parodi flere steder i romanen enn bare gjennom metakommentarene. Metafiksjonens virkemidler er gjennomgående i hele romanen og brukes for hele tiden å gjøre leseren bevisst på spillet mellom biografi og roman. Med en gang vi glemmer dette, skifter boken fra å være en roman som harselerer med biografien, til å bli en roman med en delvis allvitende 3.personsforteller. Metakommentarene blir ikke bare en del av de komiske innslagene i romanen, men minner oss om at dette er en roman. Vi blir dratt ut av fiksjonsverdenens forføreriske transe og våkner opp til en tilstand der vi er mer klar over handlingens fiksjonalitet enn vi ville ha vært uten metakommentarene.

Scene 4: Enkelte sekvenser i romanen nøyer seg ikke med bare å involvere leseren i fremstillingen av fortellingens gang, gjennom et henvendende *vi*, men skaper også forventninger til hvordan leseren bør lese, og bør ha lest fortellingen frem til nå:

For though these are not matters on which a biographer can profitably enlarge it is plain enough to those who have done a reader's part in making up from bare hints dropped here and there the whole boundary and circumference of a living person; can hear in what we only whisper a living voice; can see, often when we say nothing about it, exactly what he looked like; know without a word to guide them precisely what he thought--and it is for readers such as these that we write--it is plain then to such a reader that Orlando was strangely compounded of many humours--of melancholy, of indolence, of passion, of love of solitude, to say nothing of all those contortions and subtleties of temper which were indicated on the first page, when he slashed at a dead nigger's head; cut it down; hung it chivalrously out of his reach again and then betook himself to the windowseat with a book. (35).

Fortelleren henvender seg direkte til leseren ved å påkalle ham/henne. Fortellingens illusjon blir brutt og vi trekkes ut av handlingen. Vi får her en evaluering fra fortelleren av hvordan leseren bør forholde seg til teksten. Her påpekes det at leseren har et medansvar og må gjøre en del av arbeidet. Dette handler om å ha dannet seg det «riktige» bildet av Orlando, og av hvor kompleks han er som menneske. Fortelleren åpner ikke opp for tolkningsmuligheter, men mener at han skriver for den

leseren som ser Orlando slik fortelleren selv ser ham/henne. Han innrømmer at det egentlig ikke er en biografis oppgave å poengtere protagonistens personlighet, men mener likevel han bør minne leseren om at det skal la seg gjøre å danne seg et bildet av Orlandos personlighet gjennom hint som er lagt frem underveis i handlingen. Sekvensen avslører fortelleren og viser at han ikke greier å være den objektive biografen som han streber etter. Hans subjektive syn på hovedpersonen gjør at han unnlater å gi opplysninger om Orlandos personlighet, selv om det ikke er fruktbart for ham å gå nærmere inn på dette.

Romanens ustabilitet i forhold til hvordan den forholder seg til livet, historien, tiden, kjønn og fiksjonen, gjør at den fremstår som leken og uhøytidelig. Fortelleren veksler mellom å være en objektiv beskriver og en svært subjektiv tilhenger av protagonisten. Fortellerens forelskelse i hovedpersonen gjør at vi aksepterer vekslingen mellom de ytre beskrivelsene og de sekvensene der fortelleren gjengir Orlandos tanker og følelser.

Scene 5: Den subjektive holdningen forsterkes av fortellerens rosemalende beskrivelser av protagonisten. Fortelleren er ikke bare upålitelig i forhold til redegjørelsene for fakta, men også gjennom fremstillingen av protagonisten. Allerede tidlig i romanen forstår vi at det bildet fortelleren legger frem, er farget av hans eget syn på protagonisten:

[...]the shapely legs, the handsome body, and the well-set shoulders were all of them decorated with various tints of heraldic light [...] Happy the mother who bears, happier still the biographer who records the life of such a one! Never need she vex herself, nor he invoke the help of novelist or poet. [...] The red of the cheeks was covered with peach down; the down on the lips was only a little thicker than the down on the cheeks. The lips themselves were short and slightly drawn back over teeth of an exquisite and almond whiteness. Nothing disturbed the arrowy nose in its short, tense flight; the hair was dark, the ears small, and fitted closely to the head. [...] he had eyes like drenched violets, so large that the water seemed to have brimmed in them and widened them; and a brow like the swelling of a marble dome pressed between the two blank medallions which were his temples. Directly we glance at eyes and forehead, thus do we rhapsodize. (5-6).

I svulstige ordelag beskrives hovedpersonen av fortelleren, som mener at hans vakre ytre i seg selv frembringer en poetisk ånd hos biografen, slik at han alene vil greie å beskrive Orlando på en måte som rettfærdiggjør ham, uten hjelp fra poeten eller romanforfatteren. Beskrivelsen er noe urealistisk og antyder en viss overdrivelse fra fortellerens side. Vi kan selvfølgelig ikke påstå at dette er en eksakt beskrivelse av personen Orlando, men får en anelse om at den muligens kan være farget av det sløret som befinner seg foran fortellerens øyne.

Fremstillingen av hovedpersonen synes enda mer viktig når man setter den i sammenheng med romanens dedikasjon til Vita Sackville-West. Dedikasjonen lyder «V. Sackville-West» og er det navnet Vita opererte med under publiseringen av flere av hennes bøker. Genette påpeker at dedikasjoner er performative handlinger som «erklærer et forhold» ovenfor leseren, i like stor grad

som den personen teksten er tilegnet.¹¹³ Dedikasjonen gir noe til leserne; den gir informasjon og en viktig hentydning fra Woolf side om hvordan hun ønsker at leseren skal tolke romanen. Også romanens illustrasjonbilder viser Vita eller personer fra anegalleriet til slekten hennes. Ryall hevder at slik sett kan vi oppfatte den oppdiktede Orlando og Vita som identiske.¹¹⁴ Om de ikke akkurat er identiske, så gjør de grepene Woolf har plantet i romanen noe med hvordan lesingen av den blir. Ryall betegner den som biografi som forførelseskunst,¹¹⁵ og i det uttrykket ligger mye av den kjærligheten som gjennomstrømmer ordene i denne romanen. En leser av i dag vil kanskje være klar over forholdet mellom Vita og Virginia, og spesielt hvis utgaven har en opplysende introduksjon.

I lys av dette vil man med en gang se at fremstillingen av Orlando har en årsak. Et forelsket sinn er kanskje ikke blindt, men i det minste forhekset. De positive sidene virker sterkere og overskygger de negative eller mindre attraktive. Holdningen fortelleren har til hovedpersonen, og romanens tone og språk, fremviser en forelskelse. Woolfs kjærlighet til Vita overføres til fortelleren i romanen, og objektet for kjærligheten er protagonisten i romanen. Det synes derfor berettiget at Vitas yngste sønn, Nigel Nicolson har omtalt boken som litteraturens lengste og mest inntagende kjærlighetsbrev.¹¹⁶

En god del hendelser i romanen og trekk ved Orlando-skikkelsen kan spores tilbake til Vitas liv. Det gjelder hennes interesser for kvinner, det å kle seg som mann og slik bli frigjort gjennom transvestittisme, oppveksten på Knole, et opphold i Konstantinopel og forfatterskapet hennes. Dette finner vi igjen hos Orlando, og slik ser vi at Woolf har latt seg inspirere av personen Vita da hun skapte karakteren Orlando. Men en kan likevel ikke påstå at Vita er Orlando. Boken er en roman, fiksjon og ikke en biografi. Som Woolf selv har uttalt i et brev til Vita, var hun mer opptatt av regnbuen enn av granitten da hun komponerte fortellingen. Hun ønsket å bruke det merkelige ved Vita, men løse det opp og sette det sammen på en ny måte.¹¹⁷ En kan tenke seg at Woolf lekte med tanken om at *Orlando* faktisk handler om Vita, og det er mulig å lese romanen på den måten. Men romanen byr på et så stort mylder av tolkningsmuligheter at det å kun lese den ut fra Vita-motivet, blir å redusere dens mangfold. Woolf selv anså ikke boken som blant det beste av det hun hadde skrevet, og mente aldri å gå i dybden med den.¹¹⁸ Men som Merry Pawlowski poengterer, var muligens Woolf, i likhet med flere av hennes samtidige kritikere, en smule krasse i sin omtale av den. Det gjelder derfor å verdsette dens tvetydighet i forhold til kjønn og sjanger, og likeså dens mange intertekstuelle referanser. Pawlowski mener den er «mangfoldig, diffus, flytende, fylt med avstanden, musikken, skyggen og rommet til en lesbisk feministisk tekst».¹¹⁹

Scene 6: Woolf greier å balansere fortellerens overdrevne og svulstige lovord ved å tillegge fortellingen episoder der Orlando fremstår i et mindre flatterende lys. Disse episodene skaper ofte komiske situasjoner på grunn av ironien som oppstår, ved at fortelleren opplyser om noe som

kontrasterer Orlandos egen oppfatning av hendelsen. I *Filmfortelling og subjektivitet* (1984) snakker Braaten om tragisk ironi i film i forhold til bruk av «voice-over» som fortellerstemme, der fortelleren kan anses som upålitelig fordi det som vises på billedsiden, ikke stemmer overens med det vi blir fortalt på lydsiden. Dette virkemidlet opptrer ofte i romaner også, selv om utformingen er noe annerledes, da bokmediet ikke har to ulike plan og spille på samtidig, slik som filmen, der det er forholdet mellom lyd og bilde som skaper effekten.

I *Orlando* oppstår det en tragisk ironi fordi fortelleren er så bundet til protagonisten, men på samme tid beskriver verden rundt ham både med og uten Orlandos synsvinkel. Braaten forklarer at tragisk ironi ofte opptrer fordi hovedpersonen har en begrenset synsvinkel som er for snever til at han er i stand til å tolke situasjonen korrekt.¹²⁰ I *Orlando* skjer dette ved flere anledninger. Etter at Orlando tar Sasha på fersk gjerning med en av mannskapet ombord på skipet de kommer med, er han i tvil om hva han egentlig har sett. Sasha nekter for at hun, en Romanovitsj, har ligget i armene på en simpel sjømann, er rasende over hans antagelser. Hun greier å overbevise ham om at det kun er et utslag av hans skitne fantasi. Han gir etter og ber om tilgivelse, men etter denne hendelsen begynner leseren å se en sammenheng i Sashas oppførsel. Vi har allerede fått vite at hun er uvillig til å fortelle spesielt mye om sin bakgrunn, familie og hvor hun er oppvokst. Vi mistenker henne derfor for å skjule noe om seg selv, eller hvem hun egentlig er.

Det hele eskalerer når Sasha aldri dukker opp til møteplassen de to angivelig har avtalt å møtes på, for å rømme sammen. Orlando har helt fram til da hatt sin egen oppfatning av situasjonen. Han har vært så forblindet av forelskelsen i Sasha at han ikke har sett hva hun egentlig føler og legger i forholdet deres. Det er ganske tydelig at hun aldri har planer om å rømme sammen med Orlando, for vi får aldri vite om hun faktisk går med på disse planene. Det hele kan synes å være et påfunn fra hans side, og i likhet med hvordan de stiller seg i forhold til den relasjonen de har, er Orlando langt mer følelsesmessig engasjert i disse planene enn Sasha. Mens han står og venter og det etterhvert stridregner, innser han det vi andre hele tiden har mistenkt. Avtalen var å møtes ved midnatt, og når klokken i St. Pauls slår det tolvte slaget, oppstår fortvilelsen. Når klokken passerer to om natten, finnes det ikke flere bortforklaringer og unnskyldninger å komme med. Han vet at isen i elven smelter og at hun vil seile tilbake til Russland:

When the twelfth struck he knew that his doom was sealed. It was useless for the rational part of him to reason; she might be late; she might be prevented; she might have missed her way. The passionate and feeling heart of Orlando knew the truth. Other clocks struck, jangling one after another. The whole world seemed to ring with the news of her deceit and his derision. The old suspicions subterraneously at work in him rushed forth from concealment openly. He was bitten by a swarm of snakes, each more poisonous than the last. He stood in the doorway in the tremendous rain without moving. As the minutes passed, he sagged a little at the knees. The downpour rushed on. In the thick of it, great guns seemed to boom. Huge noises as of the tearing and rending of oak trees could be heard. There were also wild cries and terrible inhuman

groanings. But Orlando stood there immovable till Paul's clock struck two, and then, crying aloud with an awful irony, and all his teeth showing, 'Jour de ma vie!' he dashed the lantern to the ground, mounted his horse and galloped he knew not where. (28-29)

Våre antagelser om at noe mer ligger bak enn det som blir sagt, kommer i utgangspunktet fra hans observasjoner. Forskjellen er at vi tolker situasjonen annerledes, fordi han hele tiden blir beroliget av Sashas bortforklaringer, og av det faktum at siden han er forelsket, ønsker han å tenke godt om henne og velger å se bort fra det som ikke stemmer med hans forestillinger. Men det finnes tvil også i hans tanker. Enkelte situasjoner er så åpenlyse at ikke en gang Orlando kan tolke dem feil. Men mistankene forsvinner hver gang, så lenge Sasha er den hun er og i stand til å fortrylle ham.

Yet when they were going down the ship's side, lovingly again, Sasha paused with her hand on the ladder, and called back to this tawny wide-cheeked monster a volley of Russian greetings, jests, or endearments, not a word of which Orlando could understand. But there was something in her tone (it might be the fault of the Russian consonants) that reminded Orlando of a scene some nights since, when he had come upon her in secret gnawing a candle-end in a corner, which she had picked from the floor. True, it was pink; it was gilt; and it was from the King's table; but it was tallow, and she gnawed it. Was there not, he thought, handing her on to the ice, something rank in her, something coarse flavoured, something peasant born? And he fancied her at forty grown unwieldy though she was now slim as a reed, and lethargic though she was now blithe as a lark. But again as they skated towards London such suspicions melted in his breast, and he felt as if he had been hooked by a great fish through the nose and rushed through the waters unwillingly, yet with his own consent. (24).

I denne scenen innrømmer han den påvirkningen hun har på ham, og hvordan hun har klart å få ham på kroken. Selv om han føler det som om han blir dratt gjennom vannet ufrivillig, følger han likevel frivillig med. Dette tyder på at tvilen hele tiden sitter i ham, men at hun har en større makt over ham enn han greier å kjempe imot.

Ironien i disse hendelsene i Orlandos liv er kanskje ikke spesielt morsomme, særlig ikke for ham som lider voldsomt under dem i ettertid. Også besøket til poeten Nick Green fører til en skjemmende fornedrelse for Orlando, selv om leseren mores av de misforståelsene som oppstår mellom de to. Det som gjør at ironien i scenen blir komisk og ikke bare tragisk, har å gjøre med fortellerens fremstilling av Orlando som den perfekte mannen han er, som ikke bare fortelleren har et godt øye til, men også en hel hærs-kare av kvinner ved hoffet. Utover i romanen vedvarer den tiltrekningskraften Orlando har på det motsatte kjønn, både som mann og kvinne. Når fremstillingen kolliderer med en virkelighet der han opplever både skuffelser og svik, og der vi ser hans mindre forføreriske sider, fremstår karakteren Orlando ovenfor leseren i et mer komisk lys. En av hans laster som fører til at han gjerne ikke ser situasjoner slik de er, er en godtroende stolthet: «for there was an orgulous credulity about him which was pleasant enough». (22). Denne stoltheten gir ham ingen fordeler, og ved å være godtroende virker han mer naiv enn han kanskje er, og det er muligens ikke et så sympatisk trekk som fortelleren hevder.

Ironien, parodien og humoren er viktige virkemidler i romanen og kanskje avgjørende for at lesningen av den blir så gledeestet, men romanen er mye mer enn det. Ryall kaller den en metabiografi fordi den inneholder teoretiske refleksjoner over biografen som sjanger, og fordi den stiller spørsmål ved noen kategorier som i konvensjonelle biografier blir tatt for gitt, som tid, identitet og kjønn.¹²¹ En kan til om med gå så langt som å påstå at romanen ikke bare stiller spørsmål ved disse kategoriene, men at den i høy grad utfordrer dem. Måten både tid og kjønn blir konfrontert på i romanen, kan virke underlig for leseren, fordi det egentlig aldri gjøres til et problem, men legges frem som en sannhet om protagonisten som biografen må forholde seg til, og derfor må innlemme i handlingen. Det gis heller ingen forklaringer på hvordan dette i det hele tatt er mulig, og den eneste løsningen som blir gitt leseren, er å ikke lese boken som en konvensjonell roman.

Romanens første linjer gir en indikasjon på at kjønn vil være et gjennomgående tema, og det skal vise seg og stemme, siden dette temaet flyter gjennom handlingen: «He--for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it». (5). Som setningen antyder, er det ikke bare kjønn som en todeling av menneskeheten som vil bli viktig i Orlandos liv, men at det skal fremstå som en mer kompleks kategori. Selv om det er først etter kjønnsskiftet at kjønn som tema kommer i forgrunnen, gjennomsyrrer det livet til Orlando helt fra begynnelsen av. I åpningsetningen er det en hentyding til transvestittisme som ligger i ordene, og som dukker opp igjen senere i handlingen, etter at Orlando har blitt kvinne. Da bruker hun transvestittisme som et frigjøringsprosjekt, for å unngå de strenge konvensjonene hun må forholde seg til som kvinne. Biografen gjør et poeng ut av at klær egentlig ikke sier noe virkelig om kjønn, og at det er en sosial konstruert faktor: «Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and not we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking.» (92). Samtidig mener han tydeligvis at klærne bidrar til å endre Orlandos adferd henimot det som er akseptabelt for en kvinne: «Clothes are but a symbol of something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman's dress and of a woman's sex.» (92). Når biografen sier at klær kun er et symbol på noe som befinner seg på et dypere plan, kan det både bety at klærne uttrykker kjønnets sanne natur, men det kan også bety at klærne skjuler noe som ligger dypere, ved å gi inntrykk av å uttrykke noe annet.

Scene 7: Det skal vise seg å være flere karakterer i romanen som benytter seg av et klesskifte for å fremstå som en annen enn de er. Erkehertuginne Harriet dukker opp senere i handlingen som erkehertug Harry, og her har det ikke skjedd nok et kjønnsskifte, men erkehertugen har benyttet seg av muligheten til å kle seg om til kvinne for å kunne komme i nærheten av Orlando, som han har vært håpløst forelsket i siden han så et bilde av Orlando, som mann. Når det nå viser seg at Orlando

er blitt kvinne, passer det ham utmerket, og han skynder seg med å besøke Orlando straks hun innfinner seg i England. Her ankommer han utkledd som kvinne, men tar av seg hele finstasen til forferdelse for Orlando, og det hele utarter til et lite scenario der kjønn plutselig blir et større tema enn Orlando hadde sett for seg:

[H]ere she turned to present the Archduchess with the salver, and behold--in her place stood a tall gentleman in black. A heap of clothes lay in the fender. She was alone with a man.

Recalled thus suddenly to a consciousness of her sex, which she had completely forgotten, and of his, which was now remote enough to be equally upsetting, Orlando felt seized with faintness.

'La!' she cried, putting her hand to her side, 'how you frighten me!

"Gentle creature," cried the Archduchess, falling on one knee and at the same time pressing a cordial to Orlando's lips, 'forgive me for the deceit I have practised on you!"

Orlando sipped the wine and the Archduke knelt and kissed her hand.

In short, they acted the parts of man and woman for ten minutes with great vigour and then fell into natural discourse. (87-88).

Scene 8: For erkehertugen er Orlandos transformasjon til kvinne et lykketreff. Hvordan Orlando stiller seg til det hele, virker mer besynderlig. Noen form for sjokk virker det ikke som hun opplever, men hun gjør seg sine formeninger om hvordan det nå er å være kvinne i forhold til hvordan det er å være mann. Spesielt etter at hun ankommer til England, etter sitt opphold i Konstantinopel, blir hun gjort oppmerksom på hvor stor forskjellen egentlig er, i form av konvensjoner, normer og lover i samfunnet. Det viser seg at hun er innblandet i tre rettsaker som var blitt anlagt mot henne mens hun vare borte:

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 much the same thing; (3) that she was an English Duke who had married one Rosina Pepita, a dancer; and had had by her three sons, which sons now declaring that their father was deceased, claimed that all his property descended to them. Such grave charges as these would, of course, take time and money to dispose of. All her estates were put in Chancery and her titles pronounced in abeyance while the suits were under litigation. Thus it was in a highly ambiguous condition, uncertain whether she was alive or dead, man or woman, Duke or nonentity, that she posted down to her country seat, where, pending the legal judgment, she had the Law's permission to reside in a state of incognito or incognita, as the case might turn out to be. (82).

Disse tvistene går i det store og hele ut på at siden hun nå er kvinne, kan hun ikke arve det store herskapshuset som tilhører hennes familie, og hun kan heller ikke opptre som utsendt ambassadør for den engelske kongen, eller ha tittelen hertug. Denne delen av romanen viser en tydelig politisk tilnærming til kjønnsproblematikken. Her setter Woolf sexisme på agendaen, gjennom en tydelig satire over de rettslige lovene og reglene som fantes for kvinner i forhold til dem som gjaldt for menn. At hun mister sitt hus og hjem, sin tittel og sin rett til å arve, bare fordi hun ikke er mann,

viser hvor ødeleggende dette kunne være for kvinner. Rettsakene om Orlandos arverett er et direkte bilde på Vitas tilsvarende situasjon i virkeligheten, der hun ikke hadde rett til å arve familieeiendommen i Knole, fordi hun var kvinne, og huset ble arvet av en onkel av henne isteden. Slik mistet hun sin største kjærlighet, familiens eiendom.¹²²

Scene 9: På ferden over havet til England, reflekterer Orlando selv over sin nye tilværelse som kvinne, men uten at hun går inn på det politiske og rettslige dette skiftet vil føre med seg. Refleksjonene handler mer om hvordan hun sammenligner hvordan det er å være kvinne med det å være mann:

Heavens!' she thought, 'what fools they make of us--what fools we are!' And here it would seem from some ambiguity in her terms that she was censuring both sexes equally, as if she belonged to neither; and indeed, for the time being, she seemed to vacillate; she was man; she was woman; she knew the secrets, shared the weaknesses of each. It was a most bewildering and whirligig state of mind to be in. The comforts of ignorance seemed utterly denied her. She was a feather blown on the gale. Thus it is no great wonder, as she pitted one sex against the other, and found each alternately full of the most deplorable infirmities, and was not sure to which she belonged. (77-78).

Her synes hun å konkluderer med at hun foretrekker verken det ene eller det andre, og at det er både fordeler og ulemper med begge kjønnene. Enn så lenge er hun litt forvirret over det hele, og greier ikke helt å identifisere seg som noen av delene. Denne indignasjonen peker frem mot det androgyne og tvekjønnete, som hun senere vil kjenne en sterkere dragning mot, og som biografen reflekterer over som en bedre løsning enn det kjønnsdelte domene. Gjennom sitt lange liv må Orlando forholde seg til flere ulike normer for kjønn som endres ettersom tidene forandrer seg. Disse kleskodene og normene kan kanskje fungere som en overlevelsesstrategi, der det ikke finnes noe alternativ, det vil si å ikke måtte forholde seg til dem på grunn av kravene fra samfunnet. Men når biografen referer til Orlandos natur, kan det like gjerne være på tvers av de kjønnsbaserte normene, slik som når hun under viktariatiden følger sitt ønske og kler seg i bukser.

Også når det gjelder tiltrekning til andre mennesker foretrekker Orlando begge kjønn. Fordi hun som mann elsket kvinner, fortsetter hun å gjøre det også etter at hun selv er blitt kvinne. Følelsene hennes er ikke endret; hun er fremdeles like mye mann som kvinne og veksler mellom hvilket kjønn som er det dominerende. Det som frembringer det androgyne og tvekjønnede ved henne, er at det er umulig å avgjøre sikkert hvilket kjønn hun tilhører:

Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above. Of the complications and confusions which thus result everyone has had experience; but here we leave the general question and note only the odd effect it had in the particular case of Orlando herself.

For it was this mixture in her of man and woman, one being uppermost and then the other, that often gave her conduct an unexpected turn. (92-93).

Hennes kjønnsidentitet er flytende og labil, der hun foretrekker å skifte mellom kjønnene for slik å få i både pose og sekk, i forhold til et kjærlighetsliv til både menn og kvinner, men også på et større samfunnsmessig plan, der hun slipper unna restriksjoner for kvinner, fordi hun gir seg ut for å være mann. Samtidig nyter hun av gledene hun finner ved å være kvinne, for eksempel det å bli oppvartet av menn: «[H]er sex changed far more frequently than those who have worn only one set of clothing can conceive; nor can there be any doubt that she reaped a twofold harvest by this device; the pleasures of life were increased and its experiences multiplied. For the probity of breeches she exchanged the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally.» (108).¹²³

Scene 10: I *Orlando* er kjønn et flyktig og overskridende begrep. Det forholder seg ikke til den normale, uforanderlige stillstanden som er den konvensjonelle oppfatningen av det. Derfor lar det seg også gjøre for protagonisten å skifte kjønn midtveis i handlingen. Og det er i Konstantinopel, byen hvor bygningene ser ut til å sveve over bakken på grunn av tåken, at det lar seg gjøre å trosse den uforanderlige stillstanden. Dette i motsetning til London, der kjønn, livet og konvensjonene er like solide og jordfaste som bygningene. I Konstantinopel kan kjønnslig fluiditet være mulig og et kjønnskifte finne sted, og Orlando kan bli kvinne.¹²⁴

I introduksjonen til romanen hevder Pawlowski at androgyni er en metafor for forandring, en måte å tolke selvet på som teatralisk, og hun ser på scenen med kjønnskiftet som det mest teatraliske øyeblikket i romanen.¹²⁵ En kan i hvertfall påstå at scenen er oppbygd på en helt annen måte enn resten av romanen. Et forseggjort maskespill utspilles på Orlandos rom, og med trompeter og store fakker signaliseres det at noe betydningsfullt er i ferd med å skje. Scenen innledes med biografen, som fortvilet ikke kan gjøre annet enn å adlyde de strenge guder som holder vakt ved biografens blekkhus; Sannhet, Oppriktighet og Ærlighet, og som krever sannhet i takt med støtene fra sølvtrumpeter. Videre kommer tre skikkelser inn i rommet, tre gudinner; Renhetens gudinne, Kyskhetens gudinne og Bluferdighetens gudinne. De taler alle hver sin gang, før de tar hverandre i hendene og danser og synger i ring: «Truth come not out from your horrid den. Hide deeper, fearful Truth. For you flaunt in the brutal gaze of the sun things that were better unknown and undone; you unveil the shameful; the dark you make clear, Hide! Hide! Hide!» (66). Disse tre gudinnene kjemper mot sannhetens trompeter, men må til slutt gi tapt, og i et siste klagerop uttrykker de hvor de drar, dit hvor de ennå er ønsket:

For there, not here (all speak together joining hands and making gestures of farewell and despair towards

the bed where Orlando lies sleeping) dwell still in nest and boudoir, office and lawcourt those who love us; those who honour us, virgins and city men; lawyers and doctors; those who prohibit; those who deny; those who reverence without knowing why; those who praise without understanding; the still very numerous (Heaven be praised) tribe of the respectable; who prefer to see not; desire to know not; love the darkness; those still worship us, and with reason; for we have given them Wealth, Prosperity, Comfort, Ease. To them we go, you we leave. Come, Sisters, come! This is no place for us here. (66-67).

Tilbake i rommet står trompetene over sengen til Orlando, og med et siste støt som gjaller sannhet, våkner Orlando, og fortelleren har intet annet valg enn å meddele at: «he was a woman.». (67).

Scenen fremkaller ikke bare en triumf for sannheten, med også en seier over konvensjoner som undertrykker fri seksualitet og taler for borgerlig aktverdighet. Denne scenen gir en gjenklang fra Woolfs holdninger til sensurering i biografier, men også til hennes syn på kjønn og seksualitet, der hun med tanke på forholdet til Vita mest sannsynlig var motstander av at forhold mellom to av samme kjønn var straffbart. På samme tid kan scenen sees på som en rettssak, hvor de tre gudinnene fungerer som dommere over hva som kan sies om den transseksuelle kroppen. Slik peker den også mot rettssaken om Halls roman *The Well of Loneliness*, der Woolf selv stilte som vitne mot sensurering.¹²⁶

Om kjønn er flytende og overskridende i romanen, er tid det i like stor grad. Orlando lever i nesten 400 år gjennom tre suksessive århundrer, men ved romanens slutt i 1928 er hun likevel ikke eldre enn 36 år. Romanen er delt inn i seks kapitler hvor hvert kapittel omhandler hver sin tidsperiode; den elisabethanske/jakobinske, det syttende århundre, med gjenopprettelsen av monarkiet i England (the Restoration), det attende århundre, det nittende århundre, og den viktorianske og tidlig moderne periode. Som et handlingens sentrum gjennom alle århundrer står Orlandos herskapshus og eiendom. Selv om han reiser fra det eller mister retten til det som kvinne, kommer han/hun alltid tilbake. Her kan Orlando returnere til den samme verden som til et slags nullpunkt, mens verden forøvrig farer videre og tidene endres. For det virker ikke som mye endres innenfor de fire veggene i herskapshuset. Dermed kan det sies å representere Orlandos uforanderlige personlighet, som på mange måter forblir konstant gjennom århundrene.

Ved å la protagonisten leve unaturlig lenge, men likevel ikke eldes mer enn til å bli en 36-åring, plasserer Woolf boken utenfor biografiens rammer og inn i fiksjonsverdenen. Her er alt i utgangspunktet lov, også det å overskride sannsynligheten av levetiden til protagonisten. Men det er likevel grunn til å undres over årsaken til de flagrante overskridelsene av all normal temporalitet i en fortelling. Ryall trekker i denne forbindelse frem Leon Edel og hans *Literary Biography* (1957), hvor han understreker at det lange tidsspennet i *Orlando* er en konsekvens av skillet mellom «klokkeid» og «indre tid». Hun trekker også frem Paul Ricoeurs begrep «levende tid».¹²⁷ Edels

tolkning av det lange tidsforløpet handler om å fremstille et menneskes liv med dets fortid innvevd i fremstillingen, fordi vi er et resultat av våre forfedre og ikke kan fremstilles uten.¹²⁸ Med tanke på Vitas lange slekthistorie i Knole er det forståelig at Woolf trekker linjer helt tilbake til slutten av 1500-tallet og regjeringstiden til dronning Elizabeth. Vita hadde tydelig et nært forhold til slektens eiendom, og det er ikke vanskelig å tenke seg at hun kan ha vært preget av denne slekten, og at hun var et resultat av den.

Scene 11: Det er likevel romanens og forfatterens egne betraktninger rundt tidsaspektet som er de mest interessante. I romanens siste kapittel fabulerer fortelleren over det Edel sier i sin tolkning, om nåtiden som en tid preget av og båret oppe av fortiden:

And indeed, it cannot be denied that the most successful practitioners of the art of life, often unknown people by the way, somehow contrive to synchronize the sixty or seventy different times which beat simultaneously in every normal human system so that when eleven strikes, all the rest chime in unison, and the present is neither a violent disruption nor completely forgotten in the past. Of them we can justly say that they live precisely the sixty-eight or seventy-two years allotted them on the tombstone. Of the rest some we know to be dead though they walk among us; some are not yet born though they go through the forms of life; others are hundreds of years old though they call themselves thirty-six. The true length of a person's life, whatever the "Dictionary of National Biography" may say, is always a matter of dispute. (151).

Det biografen hentyder til når han snakker om at et menneske samtidig bærer i seg seksti, sytti tider, er at fortiden lever i og med oss. Men her skilles det mellom to typer mennesker; noen som greier å synkronisere disse tidene, slik at de opptrer samtidig med nåtiden, og dermed lever den tiden de er tilmålt, mens den andre typen mennesker han refererer til, kanskje kan være dem som ikke har synkronisert den indre tiden med klokketiden, altså en ustabilitet mellom sanntidsalder og psykologisk alder, slik Ryall snakker om.¹²⁹ Som en fiksjonell karakter i en roman er det mulig for Orlando å leve gjennom alle de århundrer som en slekthistorie kan bestå av, som om bevisstheten er en tunnel boret dypt ned i fortiden. For et virkelig menneske er dette fremdeles ikke mulig. Som en forklaring på den uorden som enkelte mennesker kan oppleve i forhold til lengden på livet og det som er normalt, forholder fortelleren seg til kunsten og hevder at det gjerne er i befatning med denne at et misforhold oppstår: «For it is a difficult business--this time-keeping; nothing more quickly disorders it than contact with any of the arts». (151).

Som en «naturlig» konsekvens av fortellerens betraktninger omkring et menneskeliv og dets seksti til sytti innebygde tider, går fortelleren videre til å legge ut om et menneskes forhold til jeget. Her hevdes det at et enkelt menneskesinn kan ha så mange som 2052 ulike jeg. Den videre resonneringen omkring Orlandos ønske om å påkalle en annen versjon av jeget gjør at påstandene

gir mer mening for leseren. Er det ikke slik at vi alle kan kjenne oss som ulike versjoner av oss selv, avhengig av hvilken setting vi befinner oss i og hvilke personer vi er sammen med? Orlando kjenner på en tilstand der hun ikke bare kan ha ulik adferd til ulike tider, men også kjenne på en endring i sin indre stemning, som gjør at hun føler seg som et annerledes menneske. Hun trekker frem ulike deler av personligheten, mens hun skjuler andre, for hele tiden selv å føle at hun tilpasser seg den situasjonen hun er i:

these selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter's hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, call them what you will (and for many of these things there is no name) so that one will only come if it is raining, another in a room with green curtains, another when Mrs Jones is not there, another if you can promise it a glass of wine--and so on; for everybody can multiply from his own experience the different terms which his different selves have made with him--and some are too wildly ridiculous to be mentioned in print at all. (152).

Det gir kanskje ikke mer mening til leseren hvorfor denne filosofien omkring menneskesinnet og dens følelse av jeget, skal kunne forklare det merkelig faktum at Orlando ved romanens slutt hadde levd i 350 år. Men man blir likevel forført av dens mystikk og tanken på det vidunderlige dersom dette hadde latt seg gjøre. Mye av årsaken til at romanens handling kan føles som så autentisk, selv om den er usannsynlig, har å gjøre med dens tilknytning til biografisjangeren. For å forsterke dette inntrykket har Woolf valgt å vedlegge illustrasjoner til romanen. Og disse, som skal forestille Orlando i ulike livsfaser og tidsepoker, og andre karakterer i romanen, er autentiske nok.

Scene 12: Litteraturen spiller en viktig rolle i romanen. Foruten å henvende seg til leseren for slik å gjøre seg selv bevisst dens status som fiksjonslitteratur, er litteraturen et egen tema som følger protagonisten gjennom hele hans/hennes lange liv. Orlando er en drømmende poet med ambisjoner. Allerede som ung gutt dukker behovet opp for å uttrykke seg skriftlig. Etterhvert begynner han på utarbeidelsen av diktet *The Oak Tree*, som til sist blir utgitt, men ikke før på 1920-tallet. Diktet er en referanse til Vitas dikt *The Land* (1926), og det blir til og med sitert fra det i løpet av handlingen. Orlandos ambisjoner om å bli en stor dikter kan sees på som en del av den negative fremstillingen av protagonisten. Det antydes at denne drømmen aldri vil bli til virkelighet, og at det altså har tatt hele 300 år å få ferdigskrevet diktet, i tillegg til at det er det eneste han/hun skriver, noe som forsterker denne antagelsen. Selv om diktet blir anerkjent og prisbelønnet, betyr ikke det nødvendigvis at Orlando oppnådde det hun ønsket. I siste kapittel reflekterer hun over sin egen «berømmelse», som hun på ingen måte ser ut til å ta alvorlig. Det virker som hun innser sine egne begrensninger og det faktum at hun aldri vil bli en stor dikter, slik hun en gang drømte om. Refleksjonene omkring følelsen av at drømmen er utenfor rekkevidde, beskrives av en språklig

metafor, som kan tolkes i lys av det engelske uttrykket «wild goose chase», som er et vanlig uttrykk for noe som er dømt til å mislykkes. Her bruker Woolf det som et bilde på det uoppnåelige:¹³⁰

Haunted!' she cried, suddenly pressing the accelerator. 'Haunted! ever since I was a child. There flies the wild goose. It flies past the window out to sea. Up I jumped (she gripped the steering-wheel tighter) and stretched after it. But the goose flies too fast. I've seen it, here--there--there--England, Persia, Italy. Always it flies fast out to sea and always I fling after it words like nets (here she flung her hand out) which shrivel as I've seen nets shrivel drawn on deck with only sea-weed in them; and sometimes there's an inch of silver--six words--in the bottom of the net. But never the great fish who lives in the coral groves.' Here she bent her head, pondering deeply. (155).

Hennes hjemsøkthet handler om dikterkallet, ønsket om eller behovet for å skrive. Men selv om lysten er der, og kallet er sterkt, er ikke evnen like stor. Jakten på de riktige ordene ender ikke med fangsten av den største fisken. Ryall hevder at dette kan forståes som en subtil nedvurdering av Vita som forfatter.¹³¹ Hva Woolf faktisk syntes om Vitas forfatterskap er usikkert, og det blir bare spekulasjoner å foreta en slik tolkning. Men likevel stemmer det at selv om *The Land* var et prisbelønnet dikt, er det et uomgjengelig faktum at Vita på ingen måte kan måle seg med Woolf som forfatter.

Kapittel 6: *Orlando* – filmen

6.1 Filmens handling

Filmen starter med at hovedpersonen Orlando går fram og tilbake under et tre og leser høyt fra en bok. Han setter seg ned under treet. Han forsøker å skrive noe, men sovner istedet og våkner av lyden av trompeter. Han løper tilbake. Enorme forberedelser er i sving, dronning Elizabeth er kommet. Orlando kler seg raskt om og løper for å ta i mot dronningen sammen med foreldrene. Det er år 1600. Det holdes et stort selskap for dronningen. Det ser ut til at dronningen får sansen for Orlando, og hun vil at Orlando skal være i England sammen med henne, som hennes favoritt, og maskot. Hun gir ham et dokument og sier eiendommen er til ham og hans arvinger, men på en betingelse; han må aldri bli gammel. Dronningen dør.

Det er vinter og Orlando går først i gravfølget til sin far. Det er blitt år 1610. Eleven er islagt og kong James I holder festival på isen, de den russiske ambassadøren er gjest. Ambassadøren har med seg sin datter, og Orlando blir fortryllet av hennes utseende. Siden han er den eneste som snakker fransk, er han den eneste som kan ha en lengre samtale med henne. Neste dag sitter de sammen på en slede som blir dratt nedover isen på elven. Orlando kysser Sasha, men hun sier at han er altfor alvorlig. Orlando sier han ikke kan leve uten Sasha, de er knyttet til hverandre, men Sasha sier at det ikke vil gå; hun må dra tilbake til Russland igjen når isen har smeltet og skipene er fri. Men Orlando vil ikke høre, han planlegger at de skal rømme sammen den natten. Orlando møter opp på det avtalte stedet. Han har med seg to hester, og prøver å overbevise seg selv om at hun kommer, men så begynner det å regne, og isen smelter.

En mann kommer oppover trappen, det er hjemme i Orlandos hus. Mannen, som er en av tjenerne, går inn på Orlandos soveværelse og forsøker å vekke ham, men uten hell. Den sjette dagen sender de bud etter doktoren. Han undersøker Orlando og kommer frem til at herren sover. Plutselig våkner Orlando og setter seg opp i sengen. Det er år 1650. Orlando inviterer poeten Nick Greene til å besøke ham, og de spiser middag sammen. Mr Greene vil fortelle hvor vanskelig det er å skrive litteratur uten penger, men har man en pensjon på 300 pund i året, betalt kvartalsvis, kan man godt vie livet til å skrive dikt. Orlando håper poeten vil se på diktet hans, noe Greene gjerne gjør, etter at Orlando forsikrer ham om at han skal betale pensjonen på 300 pund i året, betalt kvartalsvis. Kong Charles II. bestemmer at Orlando skal bli sendt til Konstantinopel. Året er 1700. Orlando møter khanen som lurder på hva han gjør her; han påpeker Englands uvane med å samle på land. Orlando forsikrer ham at de ikke utgjør noen trussel mot landets suverenitet. Orlando møter nok en gang khanen, og de drikker te og gjør honnør til hverandres land. De begynner å snakke om kjærlighet,

og khanen forstår at Orlando har rømt til Konstantinopel på grunn av en kjærlighets sorg. Orlando sitter i et tyrkisk bad, da en engelskmann kommer inn i badstuen. Han presenterer seg selv som erkehertug Harry, og er sendt av kongen i England for å informere om at Orlandos ti år som ambassadør er blitt verdsatt, og at han vil bli forfremmet til adelsmann av høyeste rang. Dette vil bli feiret med en storslått fest.

Orlando ligger i sengen og sover, en mann får ikke vekket ham og undersøker ham. Noe senere våkner Orlando, reiser seg opp i sengen, tar av seg parykken og klærne. Han ser seg i speilet og ser at han er blitt kvinne. Hun rir på en kamel gjennom ørkenen sammen med en gruppe mennesker. I neste øyeblikk er hun utenfor huset sitt i England, og det er natt. Tjenerne hennes står utenfor å tar imot henne, og hun får hjelp til å bli snørt inn i en krinolinekjole. Året er 1750. En av husets tjenere gir henne en bunke med brev og invitasjoner, deriblant en fra en kvinne som er kjent for sine litterære salonger. Her befinner blant andre Mr Pope seg og likeså erkehertugen Harry. Orlando kommer inn og erkehertugen glemmer hva han skal si, men han får vite av grevinnen at dette er Lady Orlando. Herrene i selskapet begynner å diskutere kvinnen, og viser seg å ha liten tiltro til det kvinnelige kjønn, annet enn som noe pent å se på og beundre. Orlando blir mildt sagt oppbrakt over å høre at de ikke har respekt for kvinner, siden de er poeter. Hun forlater selskapet, og erkehertugen følger etter henne. To menn kommer ut fra herskapshuset og følger etter henne. Herrene informerer om at hun er offer for flere søksmål vedrørende eiendommene; hun er angivelig død, og dessuten kvinne. Hun får tillatelse til å oppholde seg der så lenge rettsaken pågår. Harry kommer til unnsetning og tilbyr henne sin hånd, men Orlando takker nei, noe erkehertugen misliker sterkt og påpeker hennes vanskelige posisjon: ingen vil ha henne nå, og hun vil dø alene. Orlando løper rasende avgårde og inn i en labyrint av hekker.

Hun løper videre opp i åsen, over heiene. Året er 1850. Ut av tåken kommer en mann ridende. Hesten steiler og han faller av rett ved siden av Orlando. Han spør om hun er skadet, og hun svarer at hun er død. Det er alvorlig, hevder han og spør om han kan hjelpe, hvorpå Orlando ber ham gifte seg med henne. Han svarer positivt, men hans ankel er forstuet. De rir tilbake på hesten hans, og hjemme i Orlandos hus legges mannen på en divan. Han forteller at han heter Shelmerdine. Orlando stiller foten hans mens hun forteller at hun vil komme til å miste alt. Shel sier hun kan bli med ham tilbake til Amerika, når vinden har snudd. Det er morgen, de to våkner i sengen, omslynget. Det banker på døren. Det er advokatene igjen, som er kommet med et brev fra dronning Victoria, som sier at Orlando skal miste alt, så lenge hun ikke har en sønn. Orlando skriver under dokumentet. Shel sier hun kan bli med ham, og Orlando spør om han vil ha et barn med henne, slik at hun kan beholde huset spør Shel. Nei, ikke for huset, svarer Orlando, men eventuelt for kjærligheten. Vinden har snudd og Shel må dra. Hun blir stående og det begynner å pøsregne.

Plutselig befinner hun seg på slagmarken, det er 2. verdenskrig, og hun er gravid. Hun forsvinner inn i røyken fra bombene. Orlando sitter i en sofa på et nåtidig kontor, og mannen bak skrivebordet er Nick Greene; han har Orlandos manuskript foran seg. Han sier det er veldig godt, han tror det vil selge, så lenge hun forandrer litt, tilfører en kjærlighetshistorie og gir den en lykkelig slutt. Orlando kjører avsted på en motorsykkkel med et barn i en sidevogn, gjennom et moderne London. De besøker huset som hun mistet for over hundre år siden. Hun står med datteren i armene, mens de ser på et maleri av Orlando fra 1600-tallet. Hun har over 400 år bak seg, uten å ha blitt eldet, men hun er forandret. Hun er ikke lenger fanget av skjebnen; etter at hun la fortiden bak seg kunne hun begynne å leve livet. Orlando sitter under eiketreet. Hun gråter, og datteren spør hvorfor hun er trist. Orlando svarer at det er hun ikke; hun er glad. Hun ber datteren om å se opp og peker på himmelen. Der svever det en gullkledd engel som synger.

6.2 Forskjeller på det narrative planet

I kapittel 4, hvor jeg analyserte adaptasjonen av *Mrs Dalloway*, var hovedfokuset de problemene en kan støte på i en slik prosess, på grunn av formverket i Woolfs romaner. Det finnes mange likheter gjennom hennes forfatterskap, for eksempel hvor godt egnet verkene er for det litterære mediet, og hvor lite egnet de ved første øyekast er for andre typer medier. Her stiller *Orlando* i en helt annen kategori enn både *Mrs Dalloway* og flere av Woolfs andre romaner, som *The Waves* og *To the Lighthouse*. *Orlando* er så annerledes både i språket, oppbyggingen og handlingen at de problemene det er essensielt å snakke om i en adaptasjonsprosess for de andre romanene, ikke er så aktuelle her. Det betyr ikke at en ikke kan støte på andre problemer. Romanens utfordringer vedrører først og fremst protagonisten. Hvordan løser en det faktum at Orlando fungerer som begge kjønn i løpet av handlingen? Flere muligheter gjør seg gjeldende; regissøren kan for eksempel velge å bruke to skuespillere, én for Orlando som mann og én for Orlando som kvinne. Valget Potter har gjort, kan synes som det mest riktige; å anvende én skuespiller til å spille Orlando både som mann og kvinne. Det er likevel ikke likegyldig hvilken skuespiller en ansetter til en slik rolle, fordi forkledningen som det ene kjønn må virke troverdig. Valget med å rollebesette Tilda Swinton som Orlando må sies å være svært velykket. For en kvinne å skulle fremstille en mann er muligens lettere enn det er for en mann å skulle forestille en kvinne. Swinton er en vakker kvinne, men har også et utseende som kan rettferdiggjøre en androgynitet, noe som passer utmerket til den tvekjønnede Orlando.

Det ligger filmatiske utfordringer i spørsmålet om romanens forhold til sjanger, og spesielt i forhold til biografen, som opptrer som en 3.personsforteller gjennom hele handlingen. Hvordan blir dette løst i filmen? Og hvordan forholder filmmediet seg til andre viktige tematiseringer i romanen,

slike som tid, kjønn, identitet og litteratur? Hvor godt greier filmen å presentere de ulike tidsepokene i romanen? Og ikke minst romanens tone; klarer filmen å fremstille den ironiske og humoristiske klangen som romanen så vellykket greier å videreformidle?

Engelstad omtaler flere som argumenterer mot overhodet å adaptere, på grunn av medienes ulike uttrykksmåter, og i mange tilfeller handler kritikken om filmens reduksjon av romanens muligheter og innhold. Flere hevder at dette ofte ødelegger handlingens kompleksitet og refleksivitet. I en artikkel fra 1926 har Woolf visstnok slaktet litterære filmadaptasjoner, og hevdet at slike reduserer litteraturens komplekse og nyanserte begreper, som for eksempel kjærlighet og død, til henholdsvis et kyss og en likvogn.¹³²

Sammenligningen mellom bokas verbalspråklige og filmens sammensatte uttrykk er for mange uvitenskapelig og spekulativ, og Helen Fulton konkluderer i *Narrative and Media* (2005) – etter sin adaptasjonanalyse av *Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring* (2001) og *The English Patient* (1996), og de tilsvarende romanene med samme navn, – med at: «the manifestation of ‘plot’ in each version is realised in such different semiotic forms that it is almost impossible to think of the two texts as being in any way ‘the same’».¹³³ Men før hun kommer så langt som til en konklusjon, innleder hun kapitlet «Novel to film», med å sitere John Irving, som skrev manus til *The Cider House Rules* (1999), basert på hans egen roman: «Even when you don’t have to lose much in an adaptation from book to screen, you always lose something. Screenwriters learn to compensate for what they’ve lost. [...] In an adaptation, you can’t be too literally wedded to the novel. You have to take advantage of what a film can do.»¹³⁴

Irvings påstand kunne vært en kommentar til filmen *Orlando*. Potter har tatt høyde for ulike utfordringer som kunne dukke opp i prosessen, med nettopp å iverksette det Irving her snakker om. Det vil si å utnytte filmmediet og hva det kan gjøre, og som romanen ikke kan, altså å ikke være helt for tro mot romanen i transformeringen. Det er god grunn til å hevde at adaptasjonen av romanen *Orlando* er vellykket, og at fungerer utmerket som en film som står helt på egne ben. Dette bunner mye i at Potter har valgt å fjerne seg ganske mye fra det litterære forelegget, dog uten at Woolfs fiksjonsunivers forsvinner. I filmens promoteringsmaterialet fra Sony Pictures Classics gjøres det et poeng av hvor vellykket filmen kan sies å være, både som film og som adaptasjon:

Orlando has had a long and unbroken presence in world cinema since its original release in 1992, when it garnered more than thirty international awards, including two Oscar nominations and Best Young Film in the European Film Awards. It has become a standard teaching tool in film, media and literature courses worldwide and is frequently used as a ‘how to’ model of adaptation of a classic work. It is also repeatedly cited as the first example of a successful and uncompromising European co-production, now a standard way of making films, but at the time a groundbreaking form of international collaboration.¹³⁵

Sally Potter sier i promoteringsmaterialet fra Sony at hun ønsket å videreformidle bokens essens og

Woolfs intensjoner, samtidig som hun var nødt til å være hensynsløs når det gjaldt endringer, for at handlingen skulle fungere filmatisk. Videre hevder hun at det ville vært å gjøre Woolf en bjørnetjeneste hvis hun hadde valgt å holde seg slavisk til boken.¹³⁶

Endringene fra romanen til filmen er ganske markante. Potter selv bemerker at de største endringene som ble foretatt, var strukturelle. Det ble gjort en forenkling av handlingen, slik at alle sekvenser som ikke drev Orlandos fortelling videre, ble tatt vekk, inkludert flere scener og personer som er helt utelatt. Den mest betydelige endringen er likevel et tillegg. Nåtiden på slutten av fortellingen er ikke lenger i 1928, men går helt frem til vår tid, 1990-tallet, som var nåtiden da filmen ble laget. Dette ble i følge regissøren gjort for å være tro mot Woolfs bruk av nåtidsperspektivet i romanens avslutningskapittel. Ved å la filmen slutte sent i det 20. århundre ble man nødt til å innlemme noen viktige begivenheter fra dette århundret, slik som 2. verdenskrig og den elektroniske revolusjonen.¹³⁷ Også andre endringer er blitt gjort, for eksempel filmens slutt, som ikke ender med Orlando som gift og sittende med sitt enorme herskaps hus og to sønner, slik som i romanen. Regissøren Sally Potters begrunnelse for disse forandringene av bokens handling var at filmens pragmatiske natur som medium krever en mer logisk gang i handlingen, for å veie opp for romanen abstrakthet og vilkårlighet.¹³⁸ I film må handlingen bli drevet fremover, for mens en roman tåler at det dveles ved enkelte sekvenser, slik som scenen med kjønnskiftet, krever filmmediet en større fremdrift i fortellingen. Men endringene til tross, risikoen ser ut til å ha lønt seg. Som Potter selv poengterer: «The risks taken in the adaptation paid off and seemed to make the underlying themes of impermanence, immortality of the soul, and the craziness of standard definitions of masculinity and femininity both accessible and fresh».¹³⁹ Så selv om endringer måtte gjøres til fordel for filmmediet, mener Potter at hun har greid å ivareta romanens underliggende temaer, og å fremstille dem i et lys som er aktuelt for samtidens publikum.

Når en leser romanen *Orlando*, kan en ofte føle at ting forblir usagt og uforklart. For eksempel Orlandos lange liv uten alderdom, og skiftet av kjønn midtveis i handlingen. I filmen har skaperne valgt å komme med en form for «forklaring» på dette. Det er dronning Elizabeth som er «skyld i» Orlandos evige ungdom, og kjønnskiftet blir forklart med protagonistens identitetskrise, i form av en maskulinitetskrise og problemer med tidens manndomsideal. I Konstantinopel blir Orlando møtt med opptøyer, og på slagmarken står han overfor valget mellom å drepe eller å bli drept. Og på grunn av hans uvilje mot å utføre hva som forventes av ham som mann, fører dette til et kjønnskifte. Allerede tidligere i filmen har vi vært vitne til Orlandos usikkerhet omkring eget kjønn, i møtet med ambassadørrollen i Konstantinopel, og her skiller filmen seg i fra romanen i forhold til fremstilling av kjønn og protagonistens forhold til det. For mens Orlando i romanen ser ut til å tilpasse seg omverden uavhengig av kjønnsstilling og tidsepoke, ser vi her en Orlando

som på mange måter fungerer godt med sitt eget kjønn, men som samtidig kjenner på en usikkerhet, noe som etterhvert utvikler seg til en identitetskrise og eskalerer til i et kjønnsskifte.

Senere i handlingen, som kvinne, opplever Orlando nok en gang en konflikt i forhold til kjønn, siden hun ikke greier å tilpasse seg de samfunnskonvensjoner og -forventinger som hun blir møtt med. For mens hun i romanen kapitulerer og gifter seg, med forsikringen om at dette er ekte kjærlighet, velger hun i filmen heller å forlate sitt livs kjærlighet og arven, til fordel for en selvrealisering.

Endringen her kan speile de ulike tidsperiodene disse to kvinnene – Woolf og Potter – befant seg i. For Virginia Woolf ville det kanskje skapt for stor kontrovers hvis hun lot protagonisten ende opp slik Potter gjør, ugift med et barn. På sin side greide Woolf dog å vise i hvor stor grad kvinnen var bundet til det som var forventet av henne. Og her ser vi igjen hennes kritikk av den viktorianske tidsånden, med sin giftesyke og sitt patriarkalske regime. 1990-tallets moderne kvinner levde i en helt annen tid, og filmer, kunst og bøker fra vår tidsperiode krever en tydeligere feministisk holdning for å fremheve den sterke og selvstendige kvinnen: selv som alenemor til en datter vil hun kunne finne seg selv. Potter hevder at valget med å endre slutten av handlingen kan forklares med at *Orlando* handler om tap, tapet av tiden som går, forgjengelighet, kjærlighetens flyktighet, makt og politikk. Å la Orlando miste familiens eiendom mener Potter er en fortsettelse av fortellingen om tap. I romanen er mye av grunnen til at Woolf avslutter den med å la Orlando få beholde tittelen og eiendommen, hennes egen tilknytning til Vita. Avslutningen var ment som en kompensasjon for at Vita selv mistet eiendommen i Knole. Potter mener at denne avslutningen gjør fortellingen svakere i dag, og hun ønsket derfor å endre den. De biografiske elementene ble ikke så viktige i filmatiseringen, som å gi en ironisk fremstilling av det britiske klassesystemet og kolonialismen.

Selv om det er gjort en del endringer i adaptasjonen, er den likevel rimelig tro mot handlingsforløpet. Ingen scener er blitt flyttet eller omrokkert i forhold til romanens tidslinje. Men det er selvfølgelig kortere scener, og flere detaljer er fjernet. Enkelte av de mest synlige elementene som er forkastet, er for eksempel Orlandos forhold til dronning Elizabeth. I filmen sies det ikke eksplisitt at han er den aldrende dronningens elsker, noe det gjør i romanen, og som utgjør en vesentlig del av hans livserfaringer. Når dronningen dør i filmen, har hun så stor sans for den litt androgyne unge gutten, at hun mer eller mindre gir ham evig ungdom. I romanen derimot slutter forholdet deres på en mer kjølig måte, der dronningen uttrykker sin rasende sjalusi over Orlandos sans for de unge pikene. Dronningens død får heller ingen plass i romanen. Andre passasjer som er verdt å merke seg, er hertug Harrys rolle. Der det i romanen hevdes at mye av årsaken til Orlandos flukt til Konstantinopel er hertuginne Harriets innpåslitne forelskelse, er hertugens transvestisme tatt bort i filmen, og hans rolle er blitt flyttet til Konstantinopel som engelsk budbringer. Han blir

likevel forelsket, og forespørselen om giftemålet etter Orlandos kjønnskifte er intakt. Hele ørkenvandringen og den etterfølgende båtturen tilbake til England er forståelig nok tatt bort, da de ville tatt for stor plass. Som nevnt tidligere, gifter Orlando seg aldri, noe som gjør at Shelmerdine har fått en mindre betydningsfull rolle.

I romanen er Orlandos kjærlighet til poesien en viktig del av ham som person, men i filmen har litteratur og skriving fått mye mindre plass. Episoden med poeten Nick Green er beholdt, de litterære selskapene på 1700-tallet med de berømte forfattere Pope og Addison like så, mens bokutgivelsen er flyttet til 1990-tallet. Selv med en forkortning av episoder og uteblivelser av lengre tankerekker, er Woolfs kritiske røst likevel til stede. Det er tilfelle både når det kommer til menns kvinnesyn, giftemål, kjønnsdebatt, Englands kolonialisme, og viktoriatiden. Romanens finurlige og humoristiske utgreiing av tidens forvokste, tåkelagte og giftesyke England er erstattet med at Orlando står ute og tar avskjed med Shelmerdine, og det begynner å striregne. Kritikken av den viktorianske tiden fremkommer også i filmen ved at dronning Victoria mer eller mindre får skylden for at Orlando mister herskapshuset. I scenen der hertug Harry tilbyr seg å hjelpe Orlando med søksmålsproblemene, ved å be om hennes hånd, greier Potter på en kløktig måte å kombinere en kritikk mot det patriarkalske samfunnet – at alle Orlandos problemer vil løse seg hvis hun gifter seg – med en motstand mot Englands kolonialisme, når hertugen sier: «I'm England and you are mine».

6.3. Forskjeller på uttrykksnivået

I romanen kommer bildet av Orlando til syne gjennom fortellerens fremstilling, som er sterkt subjektiv og positiv. Ved enkelte sekvenser aner vi likevel et litt mer sammensatt bilde av Orlando, der vi får fremstilt noen kvaliteter som gjør ham/henne litt mer menneskelig, og mindre heroisk. Filmen har valgt å fokusere på disse sidene ved Orlando, som er mindre maleriske, for å fremstille karakteren mer som et menneske og som en antihelt. Regissøren ønsket nok å fremstille Orlando som en sympatisk karakter og valgte derfor å trekke frem det uskyldige i ham, samtidig som Orlando i filmen gjennomgår flere endringer som karakter enn han/hun gjør i romanen.

Scene 1: I filmens åpningsscene møter vi Orlando vandrende under et stort eiketre, mens han leser høyt fra en bok han holder i hendene. Kameraet viser et oversiktsbilde, et «establishing shot» fra en middels avstand, slik at hele han, det gule høye gresset og trestammen får plass innenfor rammen. Orlando går frem og tilbake, med trestammen i bakgrunnen. Kameraet beveger seg også frem og tilbake, men i motsatt retning av Orlando slik, at han hele tiden befinner seg i ytterkanten av bilderammen, med trestammen som et stillestående sentrum i midten. Her ser vi billedligen gjennomført komposisjon, en visualisering av romanens fremstilling av eiketreet som sentrum i Orlandos vandrende og omskiftelige liv. Vi kan anta at Orlando befinner seg i ytterkanten av livet

og verden, slik filmrammens komposisjon antyder.

Noen sekunder ut i scenen hører vi en kvinnestemme begynne å snakke. Dette er filmens forteller i «voice-over», som dukker opp igjen i slutten av handlingen. Stemmen tilhører samme skuespiller som portretterer protagonisten, altså Tilda Swinton, men skal på ingen måte tolkes dit hen at fortelleren og protagonisten er identiske. Ordene som uttrykkes, er romanens åpningslinjer, og de etablerer en likhet mellom filmen og romanen. Disse ordene, om enn en smule omformulert fra – «He—for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it.», til «There could be no doubt about his sex, despite the feminine appearance that every young man of that time aspired to.» – er så viktige for forståelsen av fortellingen og karakteren at det umulig lar seg gjøre å utelate dem. Men mens romanen fortsetter med en beskrivelse av Orlando som feker mot et moriskhode som dingler under takbjelken, velger filmen, som har plassert åpningssetningen i en helt annen scene, å forklare hans oppvekst i en mer eksplisitt tone: «and there could be no doubt about his upbringing; good food, education, a nanny, loneliness, isolation.» Mens fortelleren fortsetter å forklare at siden dette er England, er han forutbestemt til å få sitt portrett hengt opp på veggen og navnet sitt i historiebøkene, setter Orlando seg ned under treet og det klippes til en nærbilde av Orlandos ansikt og hals. Slik blir vi presentert for filmens hovedperson, kledd i tidstypiske 1500-/1600-tallsklær for menn, lang, slank, spesielt lange ben, og med et utseende som kan forestille både kvinne og mann.

Fortelleren gir seeren mer informasjon om denne Orlando, om at han er en person som søker noe mer enn sin arv; eiendom, tittel og makt, nemlig selskap, og ved å klippe til et nærbilde av Orlandos hender, et papirark og en fjærpenn, indikeres det at han har en interesse for skriving og poesi. Midt i fortellerens utgreiing om protagonisten henvender Orlando seg til tilskueren ved å se inn i kameraet, med ordene «That is I», som en bekreftelse på at det er han det snakkes om. Denne henvendelsen direkte til kamera og ut mot et potensielt publikum gjentas utover i filmen. Et slikt virkemiddel er alltid valgt med belegg, nettopp fordi det er så betydningsbærende. I denne sammenhengen er det nærliggende å tenke at det har å gjøre med Woolfs bruk av metakommentarer i romanen, og at dette grepet er brukt som en fremstilling av den sterke tilstedeværelsen av et metaperspektiv. Dette bekreftes av regissøren selv, i et sitat der hun snakker om hvordan det metafiskjonelle i romanen kunne overføres til filmerretet: «[...]Orlando's words and looks to the camera which were intended as an equivalent both of Virginia Woolf's direct addresses to her readers and to try to convert Virginia Woolf's literary wit into cinematic humor at which people could laugh out loud.»¹⁴⁰ Potters siste kommentar handler om overføringen av den humoristiske tonen i romanen til filmen. Årsaken til at henvendelsene til publikum i filmen skaper en komikk, har mye å gjøre med settingen de befinner seg i, der Orlando ofte ser inn i kameraet som en kommentar

til noe som ble sagt av noen andre. Men det handler også om ansiktsmimikk. Orlandos uttrykk inn i kameraet spiller en viktig rolle for hvordan vi tolker det som kommentar, som ofte er ironisk eller sarkastisk.

Fortelleren i romanen føler behov for å påpeke protagonistens kjønn, selv om det blir påstått at det ikke skulle være noen tvil. Orlandos klær er, som fortelleren sier, en kilde til tvil om akkurat dette. Klærne ville blitt betraktet som særs feminine i dag, men ikke i 1600. Sammen med en viss androgynitet ved Orlandos fremtoning aner vi at kjønnsidentitet kommer til å dukke opp ved flere anledninger utover i handlingen. Som en ekkovirkning til Woolfs poengtering av klær, identitet og transvestisme i romanen, har Potter valgt å rollebesette Quentin Crisp som dronning Elizabeth. Ved å la en mann spille rollen som en dame, samtidig som en kvinne spiller rollen som Orlando, bekrefter filmen romanens påstand om at klærne vi bærer, er et resultat av sosialt konstruerte normer.

Scene 2: Filmen bekrefter mer enn at kjønn er like flytende og skiftende som klærne vi har på oss. Den greier også å fremstille en politisk kommentar og kritikk til et foreldet kvinnesyn og klassesamfunn. Et eksempel på dette ser vi i scenen hvor Orlando mister arveretten til sin eiendom. Hele sekvensen som scenen inngår i, foregår i et sosietetsselskap i en av de litterære salonger hos en grevinne av stor betydning, og den er satt til ca 1750. I selskapet finner vi mr Swift (Jonathan Swift muligens, selv om årstallet ikke stemmer helt, med tanke på at han døde i 1745, men denne filmen har et noe liberalt forhold til tid), mr Pope (uten tvil Alexander Pope, selv om også han var død allerede i 1744), en herremann til uten navn (i følge rulletekstene skal det forestille Joseph Addison, som døde så tidlig som i 1719), og erkehertug Harry, som vi fra før av har gjort bekjentskap med i Konstantinopel.

Etter en innføring i herrenes snevre syn på kvinnekjønn tar Lady Orlando til motmæle: «Gentlemen, I find it strange, you are poets each one of you and speak of your muse in the feminine, and yet you appear to feel neither tenderness nor respect towards your wives, nor towards females in general.» Ved dette utspillet protesteres det høylytt fra høyre side, altså Addison, der han påpeker sin fulle respekt for kvinner. Lady Orlando protesterer og sier hun ikke finner noe bevis for det i deres samtaler, hvorpå herr Pope forklarer at samtaler er et sted hvor man uttrykker ideer som oppstår fra intellektet, og som er en ensom beskjeftigelse. Dermed er den ikke egnet for kvinner, som må finne sin natur gjennom veiledning fra en far eller en mann. Hvorpå Orlando spør: «And if she has neither?», og får til svar fra herr Pope: «Then, how charming she might be dear lady, she's lost.» Scenen avsluttes med et nærbilde av Orlando fra skuldrene og opp, hvor den blomstrede utsmykningen av klærne og parykken hennes matcher interiøret i bakgrunnen. Parykken er dessuten for høy til at toppen blir med i bilderammen, og blir kuttet ca. halvveis oppe. Lady Orlando stirrer

fremfor seg i flere sekunder, før hun snur på hodet og ser rett inn i kameraet, med et uttrykk som uten tvil kan tolkes som innbitt raseri og oppgitthet.

Hun løper så fra selskapet, men blir fotfulgt av hertug Harry, og senere av tre andre herremenn. Etter at de har ropt på henne, stopper hun opp, og de informerer om at hun er innblandet i flere søksmål vedrørende hennes eiendom, «the family seat». Samtalen som så utspilles, foregår som følger: First Official: «One, you are legally dead and therefore cannot hold any property whatsoever.» Orlando: «Ah. Fine». First Official igjen: «Two, you are now a female.» Second Official: «Which amounts to much the same thing.»

Scene 3: Scenen som følger er fra overgangen mellom 1700-tallet og 1800-tallet, med en fremstilling som kan sies å mangle sidestykke i moderne filmhistorie. Orlando løfter den enorme krinoline-kjolen og løper inn i en labyrint bestående av hekker. Vi får presentert et bilde av henne bakfra, litt på avstand, med åpningen til labyrinten i sentrum. Hun er på vei videre innover i den, men stopper opp og ser tilbake mot kamera, og gjentar ordet «Spinster!», som hun nettopp har blitt beskyldt for å være av hertug Harry, før hun forsvinner inn i labyrinten og vi sitter igjen med bildet av den tomme hekkeåpningen. Men hun kommer nok en gang tilbake, til et utbrudd fra samtalen like før: «Alone!». Orlando er tydelig sint og raser videre. Kamera klipper til et nytt bilde, som viser Orlando bakfra inne i labyrinten, mens hun springer i motsatt retning av kameraets plassering. Kjolen er så bred at det er så vidt hun får plass i den trange labyrintgangen. Kamera klipper ikke før Orlando runder hjørnet av labyrinten, og slik får vi en følelse av kontinuitet i scenen. Bildet viser så Orlando forfra, og kameraet må «rygge bakover» i samme retning som hun beveger seg. Denne bruken av «moving shot» gir et inntrykk av fart og energi og symboliserer Orlandos flyktige og aggressive sinnstilstand.

Via en kjapp overgang, der en får inntrykk av at Orlando går gjennom hekken, klippes det så til en «POV-shot», hvor vi ser Orlandos synsbilde av ferden gjennom labyrinten, altså den tomme gangen av hekkene på sidene og gresset på bakken, mens kameraet fortsatt er i bevegelse, denne gang i samme retning som Orlando. I tillegg til bevegelse fremover kan det tyde på at det er brukt håndholdt kamera i scenen, fordi det er bevegelser som skal indikere synsbildet til Orlando mens hun løper. Så foretas et raskt klipp til et bilde der vi ser Orlando forfra, før hun runder nok et hjørne og vi ser et nytt bilde av kjolen som forsvinner forbi hekken. Kamera følger henne deretter bakfra igjen, med noen klipp innimellom, slik at den kontinuiteten vi så i scenen tidligere, blir brutt, og farten begynner å eskalere. I et par klipp ser vi bare kjoleenden forsvinne rundt hjørner, før vi plutselig ser Orlando i et bilde bakfra litt på avstand, der hun er på vei rundt nok et hjørne i labyrinten, men denne gang i en helt annen kjole. Kameraet forfølger henne i raskt tempo i nok et virvar av kjole og hekk, og klipper så til et bilde som viser henne forfra, hvor vi tydelig kan se at

hun nå er kledd i en tidstypisk 1800-tallskjole. Vi følger dette bildet av Orlando forfra, mens kameraet «rygger», før det klippes til et bilde hvor Orlando sees bakfra igjen, der hun forsvinner inn i en tykk tåke. Siste klipp fra labyrintscenen viser et bilde av den samme hekkeåpningen, men nå omringet av tåke. Orlando kommer ut gjennom åpningen og løper videre oppover en tåkelangt myr. Vi er kommet til den fuktige viktoria tiden.

Scene 4: Selve kjønnsskiftet som er den største markøren av temaet kjønn i filmen, foregår, slik som i romanen i Konstantinopel, hvor Orlando, ennå Lord, opererer som ambassadør for kong William III (Vilhelm av Oranien). Som tidligere nevnt, er det en tvil omkring eget kjønn som utløser dette skiftet. Orlando faller i nok en dyp transe, slik som etter bruddet med Sasha tidligere i handlingen. Når hun våkner, tar hun av seg parykken, i en bevegelse som henspiller på en feminin fremtoning. Lydbildet er dominert av ikke-diegetisk lyd. Sammen med bakgrunnsmusikken er den preget av lyden av hjerteslag. I begynnelsen er det eneste vi får se av Orlando, hodet og hendene. Etter klippet av sengen der parykken ligger, og hvor hun kaster fra seg klærne, blir vi presentert for et bilde i et mye dunklere lys. Vi ser et vaskefat med vann i, og et par hender som dyppes ned i vannet. Det er det eneste som er opplyst, mens omgivelsene er mørke, noe som gir store kontrasteffekter mellom lys og mørke. Det betyr ikke at rommet er uopplyst. Lyssettingen av scenen skal gi et inntrykk av at rommet blir opplyst av sollys som kommer inn gjennom en mindre åpning, et lite vindu, slik at enkelte ting i rommet, slik som vaskefatet, får en sterkere belysning enn omgivelsene. På grunn av sollysets selektive intensitet ser vi de belyste støvfnuggene i rommet som glitter i luften. Sammen med gjenskinnet av det bølgende vannet på Orlandos nakne hud og den effektfulle kontrastfulle belysningen, gir dette scenen en overnaturlig fremtoning. Men i tillegg å senke farten i kamerabevegelsen, slik at scenen fremstilles i en slags «slow-motion», forsterkes dette inntrykket når Orlando kaster vann i ansiktet og over håret, slik at dråpene glinser som perler rundt henne.

Mens hun vasker seg, er kameraet hele tiden fiksert på Orlandos hode og skulderparti, og det holder seg i samme sidestilte vinkel idet hun snur hodet. Det Orlando ser på, er seg selv i speilet, og kameraet klipper til speilbildet av henne i helfigur, der vi ser henne i naken positur som kvinne. Musikken har nå blitt kraftigere i volum og intensitet, og den overdøver hjerteslagene, som bare høres som svake dunk sammen med musikken. Kamera klipper til et nærbilde av Orlandos hode og hals i front, svakt fra venstre side, slik at den ene siden av ansiktet hennes er mer opplyst enn den andre. Hun ser fremfor seg og betrakter sitt eget speilbilde, mens hun sier: «Same person. No difference at all... just a different sex». De siste ordene sier hun mens hun ser rett inn i kameraet, slik at hun snakker direkte til oss.

Fremtoningen i scenen er teatralisk og lyssatt som på en teaterscene. Ved å se den som en

scenisk fremstilling på en teaterscene kan den sies å etterligne romanens overteatraliserte beskrivelse av kjønnskiftesekvensen. Mens det i romanen er stemmer til flere ulike aktører som skaper det teatraliske, er det fraværet av stemmer som skaper den samme stemningen i filmen. Her får det visuelle, i samarbeid med et lydlig bakgrunnsbilde, utspille seg på en slik måte at filmmediet virkelig kommer til sin rett. Lyssettingen har også en sakral betoning, man får inntrykk av at Orlando befinner seg i en kirke, som er opplyst av solen gjennom veldig små vinduer eller rosemalerier. Denne scenen viser hvordan regissøren har valgt å benytte seg av filmmediets muligheter, heller enn å la seg overmanne av dens begrensinger, for slik å visualisere sekvenser fra romanen som i utgangspunktet er særskilt litterære.

Grunnen til at denne scenen er fremstilt i en stillhet, med mangel på diegetisk lyd, kan ha å gjøre med fraværet av en forteller/biograf. Vi møter denne stemmen i filmens åpningsscene, men så forsvinner den og blir borte helt frem til avslutningsekvensen. Det biografiske elementet er i så måte ikke til stede her. Det samspillet som oppstår ved romanens roman og biografi-grep, går tapt i filmen. Men den greier likevel å portrettere Orlando på en slik måte at han/hun virker gjenkjennelig fra romanen. Gjennom det visuelle mediet som film er, er det Orlandos oppførsel; kroppsspråk, mimikk, hvordan han/hun interagerer med andre mennesker og gjennom dialog, som gir det bildet vi sitter igjen med etter filmens slutt. Men også andres kommentarer om ham/henne og til ham/henne bidrar i så måte. Selv om det er kameraet som fungerer i rollen som biografen, gjennom bruken av subjektive kamerainnstillinger og en fokusering på protagonisten ved å vise Orlando i nesten alle «shot'ene», overtar andre karakterer noen av biografens kommentarer om Orlando. Et eksempel er en av hoffdamenes kommentarer omkring dødsfallet til Orlandos far: «Mourning so becomes him. One can quite see why he was the favorite». Selv om dette ikke er et direkte sitat fra romanens replikker, gjenspeiler det den påvirkningen på unge kvinner som biografen i romanen ønsker å gi et inntrykk av. Filmens mest åpenbare forsøk på å skape et glansfullt bilde av Orlando hos seeren, uttrykkes gjennom samme person som i romanen, nemlig erkehertug Harry, hvorpå hans mest eksplisitte kommentar finner sted i kombinasjon med et frieri: «Orlando, to me you were and always will be, whether male or female, the pink, the pearl, and the perfection of your sex».

Scene 5: Romanens besettende forelskelse blir noe nedtonet i filmen. Den greier å skape en sympati for hovedpersonen, men dette skjer ikke på bekostning av en mer kompleks og sammensatt fremstilling av Orlando. Her finner vi en kilde til humor og parodi, som er til stor fordel for filmen som helhet. Der Orlando kan være sarkastisk om andre karakterer, som han/hun kommuniserer til kameraet og oss, er kameraet like gjerne sarkastisk eller ironisk på bekostning av Orlando. Filmens mest markante sekvens der Orlando ikke kommer spesielt godt ut av det, men som likevel er rimelig komisk, er besøket fra poeten Nick Green. Også i romanen bærer denne delen preg av det

tragikomiske.

Etter herr Greenes ankomst til Orlandos herskapshus, inntas det et lite måltid i fellesskap. Vi blir presentert for et scenebilde av en middag som er så overdrevent at det tipper over i det latterlige, og her er det interiøret som må ta skylden. Kameraet er plassert slik at det lange spisebordet strekker seg innover i bildet, sett litt fra høyre side, slik at herr Green er plassert lengst til venstre i bildet, med Orlando ved enden av bordet på den andre siden, lengst til høyre. I kombinasjon med det sjakkrukede gulvet får en inntrykk av at bordet er mangfoldige meter langt og gir en enorm følelse av perspektiv i bildet. Omgivelsene rundt bordet har tunge brune og andre mørke fargetoner, og er kun gitt noen lyse innslag, som hvite stearinlys i sølvlysestaker. Mens selskapet sitter der, blir det servert av en tjener/butler, som går rundt bordet for å skjenke vin eller servere suppen. Plasseringen av de to karakterene på hver side av det uvanlig lange bordet visualiserer det sosiale avstanden som finnes mellom dem.

Scenens start er preget av en trykkende stillhet og en tydelig ukomfortabel herr Greene, som til slutt begynner å snakke om hvor familienavnet «Greene» stammer fra. Høflig som Orlando er, forsøker han å skjule sin manglende interesse for herr Greenes samtaleemne. Poeten på sin side prater i vei, i et forsøk på å overkompensere for misnøyen i den sosiale settingen, der han muligens er mye mer klar over klasseforskjellene mellom de to enn Orlando er, eller i det meste tenker på. Etterhvert innser vi at Nick Greene syns Lord Orlando er en pompøs snobb, med et urealistisk syn på seg selv som poet. Orlandos forsøk på å endre samtaleemnet til det tema han har invitert herr Greene til å snakke om, poesi, kommer idet kameraet klipper fra oversiktsbildet av bordet, som varer ganske lenge, til et middels nært bilde av Orlando, sett fra høyre, med Orlando plassert litt på skrå, nesten i midten av bildet. I stedet for at det blir klippet tilbake til Greene, kommer butleren med suppeterrinen inn i bilderammen helt til høyre for Orlando, og videre følger kamera butlerens bevegelser rundt bordet gjennom et nærbilde av den sølvforgylte suppeterrinen, alt mens vi i bakgrunnen hører Orlandos stemme proklamere sin entusiasme for poesi. Green på sin side virker mer interessert i suppen som kommer, og slik kan valget av å fokusere på suppen, istedenfor Orlando mens han snakker, på en banal måte vise herr Greenes fokus under samtalen. Således forsvinner Orlando bokstavelig talt bak suppenterrinen.

Greene virker ikke videre interessert i å snakke om poesi, slik som Orlando, og spesielt ikke om Orlandos eget skriveforsøk. Det viser seg snart at Greenes interesse for besøket heller handler om muligheten for å skaffe seg en velgjører som er villig til å betale ham en pensjon på 300 pund i året, betalt kvartalsvis, noe han gjentar, for å være sikker på at Orlando får det med seg. Orlando på sin side gir ikke opp håpet om at poeten vil være så vennlig å lese hans dikt, og gi sin egen vurdering av «verket». Han greier å overtale herr Greene med løftet om å betalte den ønskede

pensjonen. Denne scenen er lagt til en hage der Orlando springer etter Greene med to hunder i bånd ved siden av seg. Løpeturen går langs en høy avrundet hekk, og den stopper først når Orlando nevner pengene. Den sleske karakteren Greene blir plutselig både mer elskverdig og medgjørlig i å oppfylle Orlandos ønsker. Men selv om vi har avslørt denne poeten, står Orlandos naivitet i veien for at han innser falskneriet, og med en henvendelse til publikum som viser hans blinde fornøydhet, er han lite klar over poetens tanker om aristokraten.

Ikke før etter Greenes utgivelse av en pamflett, som er en parodi på Orlando, forstår han gjestens virkelige interesser. Stående utenfor sitt enorme herskapshus med et bål brennende bak seg, og en tjener stående ved siden av bålet, leser han høyt fra pamfletten, med Greenes stemme som et ekko fra forrige scene. Orlando, som er plassert til venstre i bildet, zoomes inn, til han står midt i bilderammen, med bålet så vidt synlig bak seg. Stemmen til Greene forsvinner etterhvert. Orlando blir stående stille en stund etter at han har lest ferdig, før han overrekker pamfletten til tjeneren uten at kameravinkelen skifter, med instruksjonen: «I will like you to drop this in the midst of the filthiest manure». Tjeneren som fremdeles er ute av bilderammen, tar i mot papirene og spør: «Mr Greens pension, Sir?» Orlando tenker seg om i noen sekunder, før han svarer: «Paid! Quarterly!», og ser til slutt opp og inn i kameraet. Den øredøvende stillheten i scenen, med bare knitring fra bålet i bakgrunnen som lydbilde, forsterker den trykkende stemningen. Orlandos stive blikk gir et inntrykk av en mann som føler seg lurt, men han ønsker likevel å betale pensjonen til herr Greene. Det siste blikket inn i kameraet kan tolkes som et vink til publikum om at han nå ser det vi har forstått en god stund. Det kan også være ment som en beklagelse av, og flauhet over egen naivitet.

Filmens komikk frembringes ikke bare gjennom ironi og sarkasme, men også via virkemidler som gjentagelse av dialog. I scenen der hertug Harry frir til Orlando, utveksles denne samtalen – erkehertugen: «I'm offering you my hand». Orlando: «Oh! Archduke! That's very kind of you, yes. I cannot accept». Erkehertugen igjen: «But I... I am England. And you are mine». Orlando igjen: «I see. On what grounds?» Erkehertugen: «That I adore you». For den våkne seer vil disse siste ordene være kjente fordi man husker at de er blitt sagt tidligere, i en samtale mellom Sasha og Orlando: «But you are mine!», uttrykker Orlando, hvorpå Sasha svarer: «But why?», Orlando: «Because... I adore you». Hertugen er muligens både mer eksplisitt og sexistisk i sin kommentar, men budskapet er det samme, der mannen ser på kvinnen som en eiendom han besitter, på samme måte som England mente at landet kunne herske over andre land. Når det gjelder en kritikk av England som kolonimakt, er det den tyrkiske khan som uttrykker seg mest skarpsindig: «It has been said to me that the English make a habit of collecting... countries». Orlando fremstilles i scenen med Sasha som like blind som andre menn hun møter, etter at hun er blitt kvinne. Man kan hevde at Orlandos endring av kjønn også endret hans holdninger til kvinner, for som kvinne er Orlando moden og

reflektert, og har meninger som kan betraktes som mer moderne.

Uten å gjøre det overtydelig; filmen er en komedie, men den mangler ikke av den grunn estetiske uttrykk. For eksempel kommer romanens forhold til de forskjellige tidsepokene best til syne gjennom den estetiske visualiseringen av dem. Regissøren har uttalt at hun ikke ønsket å gi en nøyaktig historisk gjengivelse av disse epokene, men heller presentere dem gjennom deres poetiske essenser. Disse essensene fikk hver sin fargekode: «[T]he regal Elizabethan periods are done in reds and golds, the winter scenes on the Thames are washed in silver and blues, the Victorian period in misty greens and purples, the 20th century in metal and plastic.»¹⁴¹

En kombinasjon av visuelle og auditive virkemidler, – som lys og farger, overdrivelse gjennom kostymer og scenografi, lange og dvelende klipp, lydbildet, spesielt musikken, – bidrar til den tonen og stemningen filmen får. Dette ikke nødvendigvis for å fremstille ekvivalenter til romanen, men heller for å la handlingen fremstå som et selvstendig og uavhengig verk, og ikke som en slavisk adaptasjon. Filmen står helt på egne ben, med en meningsfremtoning som er særegen for filmen, og helt uavhengig av det leseren kan trekke ut av forelegget. Filmen bruker romanens temaer som base, men går lengre både med en problematisering av kjønn, feminisme, sosiale klasser, kolonialisering, identitet, kjærlighet og humor. Filmen skaper sin egen fortelling ved å gi vanskelige elementer i handlingen en mening og en forklaring. Og dens bruk av mellomtitler som angir årstallet, og som også har hvert sitt tema, deler handlingen inn i sekvenser som hver og én tematiserer livsepoker hos protagonisten. Disse har hver og én sine utfordringer, som til slutt bidrar til Orlandos selvforståelse. I den avsluttende delen i filmen, som går under tittelen «fødsel», kulminerer alle de foregående mellomtitlene og livsutfordringene. Tittelen henspiller ikke bare på fødselen til Orlandos datter, men også til Orlando selv, som endelig kjenner seg ett med sin egen identitet, som hun hverken betrakter som ene og alene mann eller kvinne, men som en androgyn identitet.

Kapittel 7: Kort konklusjon

Målsettingen med denne studien var å analysere to romaner av Virginia Woolf, *Mrs Dalloway* og *Orlando*, og deretter de to filmatiske adaptasjonene av dem. Jeg har forsøkt å gi svar på hva det er i romanene som gjør at de blir betraktet som vanskelige å overføre til filmmediet. Disse to romanene er svært forskjellige, og derfor har svarene på hva som gjør at de betraktes som lite egnet til adaptasjon, blitt forskjellige.

Mrs Dalloway blir gjerne omtalt som en typisk Woolf-roman. Den er karakteristisk for hennes forfatterskap i språk, stil, tone, tema og handling. Den har et begrenset tidsperspektiv kombinert med en parallellhistorie. En del av karakterenes historie eller fortid blir gjenfortalt i nåtid, slik at tidsomfanget brer seg ut til mer enn bare én dag. Det er tilbakeblikkene i karakterenes indre verden som gjør at vi greier å danne oss et større bilde av deres liv enn den ene dagen i juni. «[H]ow a person's whole life can be examined through the prism of one single day.»¹⁴² Stilen og språket gjør den til en typisk Woolf-roman, med en hovedvekt på den indre diskursen hos karakterene, fortalt via en fraværende forteller som etterligner den psykologiske tilstanden «stream of consciousness». Fortelleren er en vanskelig instans i romanen. Han er ingen person, men en kan hevde at romanens fortelling blir presentert via en ytre ikke-menneskelig forteller. Det er en instans som befinner seg på et ekstradiegetisk plan i romanen, og som ikke direkte forteller handlingen, men presenterer den. Dette gjør fortelleren svært skjult, men likevel nærværende. I tillegg er teksten skrevet i fri indirekte tale og sitert monolog gjennom store deler av handlingen, noe som gjør det vanskelig å skille mellom den ytre fortellerens fremstilling av begivenhetene og karakterenes egne tanker.

I mitt arbeide er det blitt fokusert på enkelte spesifikt litterære grep i romanene, som det har vært spennende å undersøke transposisjonen av til film. Problemet med tankemonologene i *Mrs Dalloway* har filmatiseringen valgt å løse ved å utelate mesteparten av den indre diskursen fra romanen. Den har valgt å bruke «voice-over» som virkemiddel kun i enkelte sekvenser, for å fremstille Clarissas indre tale, der vi hører skuespillerens stemme som ikke-diegetisk lyd i lydbildet. Selv om romanteksten er lite modifisert i tankemonologene, lever disse likevel ikke opptil romanens poetiske fremstilling av karakterenes indre liv og fortid. Den greier aldri å skape det forholdet mellom seer og verk som man kan oppleve som leser av romanen. Vi blir ikke like godt kjent med karakteren Clarissa, og oppnår ikke samme grad av gjenkjennelse og sympati som i romanen. Filmen forsøker å danne et mer helhetlig bilde av karakterene via visuelle virkemidler, slike som «POV-shots» og subjektiv kamera. Ved å utnytte fraværet av den indre diskursen klarer filmen dog å skape sin egen poetiske stemning. Stillheten hos karakterene i mange av scenene indikerer en skjult

diskurs som publikum bare får antydninger om gjennom deres mimikk og kroppsspråk. Også stemmeleiet i en dialogscene kan gi en følelse av noe usagt mellom karakterene.

I arbeidet med *Orlando* ble det klart at utfordringene med en adaptasjon av denne romanen er helt anderledes. Der er fortelleren svært synlig gjennom hele verket, og betegner seg selv som biograf. I tillegg omtaler han fortellingen som en biografi om Orlando og henvender seg ved flere anledninger direkte til leseren. Formspråket er det vi kan kalle tradisjonelt i romansammenheng; en ytre 3.personsforteller, med tempus i fortid og delvis allvitende innenfor romanuniverset.¹⁴³ I tillegg til å være godt synlig, har han ved sine holdninger liten distanse til hovedpersonen. En totalt subjektiv holdning og formidling gjør at leseren ikke kan betrakte ham som pålitelig. Ved å være så subjektiv i presentasjonen av fortellingen synes han å ha liten innsikt og bevissthet om seg selv, men han er seg sin egen eksistens veldig bevisst og likeså oppgaven med å formidle Orlandos livshistorie.

I filmatiseringen av *Orlando*, har filmskaperne valgt å utelate fortellerinstansen slik han fremstår i romanen. Tilknytningen til biografi-sjangeren blir ikke lenger gjeldende, og rendyrkingen av fortellingen som fiksjon blir sterkere. Men bruken av metakommentarene er beholdt og overflyttes til protagonisten, som blir den instansen i handlingen som henvender seg til publikum. Språkets ironiske tone i romanen gjenfinner vi i dialogene og ved en virkningsfull bruk av kameraet, slik som ved raske klipp mellom scenene og i karakterenes komiske fremtoning. Humoren er på mange måter tatt videre i filmen, og kan fungere som en erstatter for det forholdet som finnes mellom forteller og protagonist i romanen. Filmens videre utfordringer ligger i romanens flytende forhold til kjønn og alder hos protagonisten. I filmen er nettopp protagonistens fremtreden en av filmens styrker. Skuespillerens evne til å fremstå som både troverdig mann og kvinne gagnar det inntrykket vi får av karakteren. I likhet med filmens visuelle portrettering av Orlando, er visualiseringen av forskjellene mellom århundrene med på å forskjønne filmens helhetlige bilde. Filmskaperne har valgt å tenke mindre på det historisk korrekte ved hvert århundre, og heller hatt en kunstnerisk følelse for hver enkelt tidsperiode. Slik greier filmen å formidle en visuell estetisk poesi som er helt uavhengig av den lyriske tonen i romanen. Romanens tematikk videreformidles i filmen, spesielt temaet omkring kjønn og androgynitet, og filmen har tildels valgt å fokusere på andre aspekter ved temaene enn romanen gjør.

I motsetning til adaptasjonen av *Mrs Dalloway* er filmatiseringen av *Orlando* et verk som står på egne ben. Gjennom beviste valg fra filmskaperne, der de har beveget seg forholdsvis langt bort fra forelegget, sitter de igjen med et selvstendig verk som til overmål demonstrerer at det ikke er nødvendig å ha kjennskap til forelegget for å finne glede ved filmen.

Sluttnoter

- 1 Hentet fra: http://www.imdb.com/title/tt0119723/awards?ref_=tt_awd, 27.09.13.
- 2 Hentet fra: http://www.imdb.com/title/tt0107756/awards?ref_=tt_awd, 27.09.13.
- 3 Hentet fra: <http://metrhispanic.com/2013/11/05/columns-1/>, 27.09.13.
- 4 Braaten 1984:22.
- 5 Hentet fra: Astrid Brekken, <http://www.nrk.no/nyheter/bakgrunn/portretter/907652.html>, 27.09.13.
- 6 Aarset, Haarberg og Selboe 2007:438.
- 7 Ibid.:427–429, 437.
- 8 Ibid.:436.
- 9 Parsons 2000:VI.
- 10 Flush er den viktorianske poeten Elizabeth Barrett Brownings (1806–61) cocker spaniel. Romanens førsteutgave åpner med et portrett av en hund som skal forestille Flush, men viser egentlig Woolfs hund Pinker. Se Ryall 2011:174–175 .
- 11 Henten fra: Britt Andersen, <http://www.nrk.no/nyheter/bakgrunn/portretter/907652.html>, 27.09.13.
- 12 Ibid.
- 13 Aarset et al. 2007:427.
- 14 Ibid.
- 15 Ibid.
- 16 Woolf [1925] 2000:741.
- 17 Joyce [1922] 1993:728.
- 18 Ibid.:428-429
- 19 Ibid.:437
- 20 Ryall 2011:20.
- 21 Woolf [1925] 2000:742
- 22 Ibid.
- 23 Britt Andersen, hentet fra: <http://www.nrk.no/nyheter/bakgrunn/portretter/907652.html>, 27.09.13.
- 24 Britt Andersen, hentet fra: <http://www.nrk.no/nyheter/bakgrunn/portretter/907652.html>, 27.09.13.
- 25 Aarset et al. 2007:436
- 26 Hentet fra: <http://www.openculture.com/2013/08/virginia-woolfs-handwritten-suicide-note.html>, 27.09.13.
- 27 Dorrit Cohn: *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction* (1978). Anka Ryall: *Virginia Woolf. Litterære grenseoverganger* (2011). Virginia Woolf: *Modern Fiction* (1925).
- 28 Braaten 1984:9.
- 29 Ibid.
- 30 Ibid.:10.
- 31 Ibid.:11.
- 32 Ibid.
- 33 Ibid.
- 34 Ibid.:12.
- 35 Ibid.
- 36 Ibid.:16.
- 37 Ibid.:19.
- 38 Chatman1990:1.
- 39 Ibid.
- 40 Ibid.:2.
- 41 Bluestone 1959:47, sitert i Engelstad 2013:22.
- 42 I denne sammenhengen bruker nok Engelstad begrepet tekster i en videre forstand, slik som Chatman gjør i *Coming to Terms*, (1990) der han snakker om ulike «text-types».
- 43 Pawlowski 2003:VIII.
- 44 Ryall 2009:219.
- 45 Woolf, *Diary*, vol. 2, s. 263, sitert i Pawlowski 2003:X.
- 46 Ryall 2009:218–219.
- 47 Woolf, *Diary*, (1923), sitert i Allen 1999:588. Flere av disse temaene har vært behandlet hos Woolf i andre romaner. Spesielt i forhold til *Jacob's Room* (1922) kan *Mrs Dalloway* sees på som en videreføring av temaer som blir tatt opp i den romanen. Dette gjelder særlig temaet 1. verdenskrig. Mens det i *Jacob's Room* handler om en verden som holder på å gå til grunne på grunn av frammarsjen av krigen, er det etterkrigstiden og krigens ettervirkninger hun setter søkelyset på i *Mrs Dalloway*. Se Ryall 2011:100.
- 48 Ryall 2009:219
- 49 Chatman 1990:115–116.
- 50 Woolf 2003:4. Sidehenvisninger til primærverket vil heretter kun bli avmerket med sidetallet i en parentes etter sitater.
- 51 Chatman 1990:24+37.

52 Ryall 2009:216

53 Kombinasjonen av å vandre gjennom byen og å bedrive tankevirksomhet synes for forfatteren Woolf å være en viktig kombinasjon. *Mrs Dalloway* er ikke den eneste teksten hvor dette blir gjort. Hun har skrevet flere essay som handler utelukkende om vandringer, slik som i «A Walk by Night» fra 1905; eller som bruker omgivelsene vandreren beveger seg i som et holdepunkt for refleksjoner, slik som i «Street Music», også fra 1905, hvor hun skriver: «Sinnets rytmer er i slekt med kroppens puls». (Oversettelse av Alfsen, 2002). Andre essay som kretser rundt byen som et viktig tema er «Street Haunting: A London Adventure», (1927), og essay-serien «London», publisert i perioden 1931–32.

54 Woolfs mente selv hun aldri fikk noen formell utdannelse, noe hun indirekte anklaget faren for å være skyld i. Men selv om hun studerte i fem år på King's College London, kjente hun nok på en urettferdighet over at jentene i familien ble behandlet annerledes enn guttene, der det ble tatt for gitt at guttene skulle gå på privatskole og videre på college i Cambridge, mens jentene på sømmelig vis skulle tilegne seg den nødvendige dannelsen for så å bli gift. Se Ryall 2011:26+35–35.

55 Cohn kommenterer at det i det engelske språk ikke finnes et godt brukt begrep for å indikere fri indirekte tale, slik man finner i det franske og tyske språket. Hun påpeker at enkelte britiske og amerikanske lingvister de siste årene har begynt å ta i bruk begrepet «free indirect style», som er engelsk oversettelse av det franske begrepet «style indirect libre», men at det ennå ikke har blitt et vanlig begrep innenfor engelsk litteraturkritikk. Det skal sies at utgaven av Cohns bok kom ut i 1983, og at mye er endret innen litteraturkritikken siden den gang. Begrepet «narrated monologue» som hun selv benytter, fungerer i denne sammenhengen til å beskrive store deler av diskursen i *Mrs Dalloway*, men jeg vil likevel forholde meg til den norske benevnelsen fri indirekte diskurs.

56 Cohn bruker begrepene «quoted monologue» og «narrated monologue» for å beskrive indre diskurs hos karakterer i en 3.personsforteller-kontekst. Begrepene kan sies å ta utgangspunkt i andre benevninger, slik som indre monolog og fri indirekte tale, men Cohn hevder at dette ikke er gode nok språklige definisjoner, fordi det fort kan forveksles med andre typer diskurser i narrative tekster. Skillet mellom de to begrepene handler om hvorvidt de er direkte eller indirekte, men begge omhandler den indre mentale diskursen hos en karakter. «[...]quoted monologue: a character's mental discourse, [...], narrated monologue: a character's mental discourse in the guise of the narrator's discourse.» (1983:14).

57 Flyet fungerer som symbol på freden i London, men som Ryall skriver i *Litterære grenseoverganger*, fungerer det også som en bekreftelse på etterkrigstidens økonomiske oppsving. (2011:108)

58 «Its time», sier Rezia. Disse ordene er hentet fra T.S. Eliots dikt *The Waste Land*, og gir et hint om diktets tilstedeværelse i Septimus' diskurs.

59 «Fear no more the heat of the sun», en linje fra Shakespeares drama *Cymbeline*, går som en gjengklang gjennom romanen og i Clarissas og Septimus' bevisstheter. Ryall skriver at dette sitatet, som innleder en sørgesang til en avdød som viser seg å være i live, forener Septimus og Clarissa gjennom de allusjonene de viser til – død, forsoning og gjenfødelse. (2011:113). Setningen, som blir gjentatt av Clarissa flere ganger i tillegg til i romanens slutt, kan vise til Clarissas redsel gjennom livet, og behovet for trygghet som styrer de valgene hun tar. Den siste gangen hun sier ordene, er det som et ekko av hennes eget liv, men som hun selv gir inntrykk av, har redselen forlatt henne.

60 Ryall 2011:123.

61 Ibid.

62 Pawlowski 2003:VII–VIII.

63 Ryall. 2011:118.

64 Ibid.: 119.

65 Pawlowski 2003:XI

66Ibid.:XI.

67 Ryall 2011:113.

68 Ibid.:101.

69 Ibid.:110.

70 Pawlowski 2003:11–12.

71 Woolf [1919] 1925:741.

72 For et kritisk syn på Gorris' og Atkins' film se: Walter Kendrick *The Unfilmable* (1999).

73 Engelstad 2013:53–54.

74 Ibid.:55.

75 Dick 2010:288

76 Ibid.:290.

77 Ibid.:273.

78 Ibid.:270.

79 Ibid.:290.

80 Engelstad 2013:88–89.

81 Chatman 1990:38.

82 Ibid.:39.

83 Ibid. For en utfyllende innføring av beskrivelse i film i forhold til litteratur se Seymour Chatman *Coming to Terms* (1990) og Chatman «What Novels can do that films can't (And Vice Versa)» (1980).

- 84 Dick 2010:53.
- 85 Ibid.:58. Alle terminologiske uttrykk for filmatiske virkemidler er hentet fra Bernhard Dick: *Anatomy of Film* (2010).
- 86 I artikkelen «What Novels Can Do That Films Can't (And Vice Versa)» (1980), kommer Chatman inn på bruken av "voice-over" i film i forhold til beskrivelsesscener, hvor det regjerer et syn om at voice-over ikke er et godt filmatisk virkemiddel: «Filmmakers and critics traditionally show disdain for verbal commentary because it explicates what, they feel, should be implicated visually.» (128). Men synspunktene på området ser likevel ut til å variere, og om det er et godt virkemiddel eller ikke, handler som oftest om i hvilken setting det inngår i.
- 87 Musikken i filmen har ikke bare en assosiativ funksjon, som forsterker bildene, men er også inndelt i ulike temaer eller ledemotiver, der karakterer, stemninger eller plot har hvert sitt ledemotiv, slik at tilskueren assosierer denne musikken med den spesifikke karakteren, stemningen eller plotet. For mer utfyllende forklaringer se Bernard Dick: *Anatomy of Film* (2010).
- 88 Dick 2010:47
- 89 For en mer utfyllende innføring i bruk av «voice-over» i film se Bernard Dick *Anatomy of Film* (2010).
- 90 Ibid.:290.
- 91 Ibid.:74.
- 92 Ibid.:291.
- 93 Ibid.: 53.
- 94 Pawlowski 2003:X-XI.
- 95 Ryall 1993:V.
- 96 Ibid.:III.
- 97 Ibid.:I. Pawlowski 2003:V.
- 98 Ryall 1993:I.
- 99 Pawlowski 2003:VI.
- 100 Ibid.:VII.
- 101 Ryall 1993:III.
- 102 Orlando som ung gutt er egentlig et portrett fra 1500-tallet av en Edward Sackville, sønn av den fjerde jarl av Dorset. Portrettet av den russiske prinsessen som barn er egentlig ni år gamle Angelica Bell, datter av Wolfs søster Vanessa Bell. Erkehertuginne Harriet skal vise seg å være en Mary, fjerde grevinne av Dorset. Orlando som ambassadør forestilles av Lionel Sackville, sjuende jarl av Dorset og første hertug av Dorset. Orlando tilbake til England er et fotografi av Vita fra 2. november 1927. Orlando rundt år 1840 er også et fotografi av Vita fra 14. november 1927. Bildet av Marmaduke Bonthrop Shelmerdine er et maleri, fra Nigel Nicolsons private samling av en ukjent mann av en ukjent kunstner, datert ca. 1820 Den siste illustrasjonen av Orlando er også et fotografi av Vita, tatt ved Long Barn 29. april 1928. Hentet fra: http://www.virginiawoolfsociety.co.uk/vw_res.illustrations.htm, 29.04.2014.
- 103 Pawlowski 2003:VIII.
- 104 Ryall 1993:IV.
- 105 Ibid.:III-IV. Pawloeski 2003:XIV.
- 106 Ryall 2011:154-155.
- 107 Pawlowski 2003:X.
- 108 Ryall 2011:161.
- 109 Ibid.:159.
- 110 Ibid.
- 111 Genette bruker begrepet paratekst om alt ved boken som ikke er primærtteksten. Parateksten formidler mellom leser og tekst og signaliserer hvordan teksten skal tolkes. (Ryall, 2011:162).
- 112 Lothe, Refsum og Solberg 2007:135.
- 113 Genette 1997:135, sitert i Ryall 2011:163.
- 114 Ryall. 2011:163.
- 115 Ibid.
- 116 Ibid.:165.
- 117 Ibid.:164.
- 118 Woolf, *Diary 3* s.203, sitert i Pawlowski 2003:X.
- 119 Pawlowski 2003:20.
- 120 Braaten 1984:171.
- 121 Ryall 2011:167.
- 122 Pawlowski 2003:VII.
- 123 I *A Rooms of One's Own* (1929) diskuterer Woolf androgynibegrepet som en reaksjon på ideologiske strømninger som forfekter et absolutt skille mellom kjønnene. Androgyni er ment som et dikterisk ideal, en kjønnsoverskridende skaperevne, og et alternativ til de begrensningene som ligger i det enkjønnende sinn. Fortelleren i boken forfekter at poesien trenger både en mor og en far. Et sinn som er helt å holdent mannlig, kan ikke skape noe, på lik linje med at et sinn som er helt og holdent kvinnelig, heller ikke kan skape noe. For en lengre tolkning av *A Rooms of One's Own* og androgynibegrepet se Ryall, 2011.

- 124 Pawlowski 2003:XIX.
125 Ibid.:XIII.
126 Ibid.:XIV.
127 Ryall 2011:167.
128 Ibid.:168.
129 Ibid.:168.
130 Ibid.:276.
131 Ibid.:167.
132 Engelstad 2007:27.
133 Fulton 2005:107.
134 *Guardian*, 28 January 2005, 'Friday Review', s. 11; sitert i Fulton 2005:96.
135 *Sony* 2010:13.
136 Potter 2010:14.
137 Ibid.:15.
138 Ibid.:14.
139 Ibid.:14.
140 Ibid.:15.
141 Ibid.:16.
142 Hentet fra: <http://mattviews.wordpress.com/tag/virginia-woolf/>, 29.04.14.
143.Ut fra Cohns begrepsapparat kan vi betrakte fortellerstilen i *Orlando* som psykonarrasjon. Se Cohn 1983:21–57.

Litteraturliste

Aarset, H. E., J. Haarberg og T. Selboe. (2007). *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Braaten, Lars Thomas. (1984). *Filmfortelling og subjektivitet*. Stavanger: Universitetsforlaget.

Chatman, Seymour. (1980). «What Novels can do that films can't (And Vice Versa)», *Critical Inquiry*, 7/1 (Autumn, 1980), (121–144). Lastet ned 02/05/2014, fra <http://www.jstor.org/stable/1343179>

Chatman, Seymour. (1990). *The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca & London: Cornell University Press.

Cohn, Dorrit. (1983). *Transparent Minds. Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Chichester & New Jersey: Princeton University Press.

Dick, Bernard F. (2010). *Anatomy of Film*. Boston & New York: Bedford/St.Martin's.

Engelstad, Arne. ([2007] 2013). *Fra bok til film*. 2.utgave. Oslo: Cappelen Damm.

Fulton, Helen. (2005). «Novel to Film», i H. E. Fulton, R. E. A. Huisman, J. Murphet and A. K. M. Dunn (red.): *Narrative and Media*, New York: Cambridge University Press, 96–107. Lastet ned 21.04. 2014, fra http://www.philol.msu.ru/~discours/images/stories/speckurs/Narrative_and_media.pdf

J. Lothe, C. Refsum og U. Solberg. (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. 2.utgave. Oslo: Kunnskapsforlaget.

Joyce, James. ([1922] 1993). *Ulysses*. Oxford: Oxford University Press.

Kendrick, Walter. (1999). «The Unfilmable», *Salmagundi*, 121/122 (Winter-Spring 1999), (47–62). Lastet ned 16.03.2014, fra <http://www.jstor.org/stable/40549085>

Parsons, Deborah. (2000). «Introduction», i V. Woolf: *The Waves*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, v–xv.

Pawlowski, Merry M. (2003). «Introduction», i V. Woolf: *Mrs Dalloway*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, v–xix.

Pawlowski, Merry M. (2003). «Introduction», i V. Woolf: *Orlando*, Hertfordshire: Wordsworth Classics, v–xx.

Ryall, Anka. ([1993] 2005). «Forord til norsk utgave», i V. Woolf: *Orlando*, oversatt av Merete Alfsen, Oslo: Pax Forlag, i–v.

Ryall, Anka. (2009). «Sinnets rytmer og kroppens puls», i V. Woolf: *Mrs Dalloway*, 2. utgave oversatt av Kari Risvik, Oslo: Gyldendal, 215–222.

Ryall, Anka. (2011). *Litterære grenseoverganger*. Oslo: Pax Forlag.

Soto, Samantha. (2010). «Orlando. A film by Sally Potter based upon the novel by Virginia Woolf». *A Sony Pictures Classics Release*. Lastet ned 6.10.2013, fra <http://www.sonyclassics.com/orlando/>

Woolf, Virginia ([1925] 2000). «Modern Fiction», i M. McKeon (red): *Theory of the Novel. A Historical Approach*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press. 739–744).

Woolf, Virginia. (2002). «En nattlig vandring», «Gatemusikk», «Gatestreif. På eventyr i London», i M. Alfsen og A. Ryall (red.): *Indiskresjoner og andre essay*, Oslo: Pax Forlag, 27–45.

Woolf, Virginia. ([1928] 2005). *Orlando*, oversatt av Merete Alfsen, Oslo: Pax Forlag.

Woolf, Virginia. ([1925] 2009). *Mrs Dalloway*. 2. utgave, oversatt av Kari Risvik, Oslo: Gyldendal.

Nettsider

Barros Guerton, Javier. (2013). «Columns (1)», *Metrhispanic*. Lastet ned 27.09.2013, fra <http://metrhispanic.com/2013/11/05/columns-1/>

Brekken, Astrid. (2001). «Melankoli og livsglede, Woolf, Virginia (1882–1941)» (Brekken i samtale med Britt Andersen), *NRK*. Lastet ned 27.09.2013, fra <http://www.nrk.no/nyheter/bakgrunn/portretter/907652.html>,

Clarke, Stuart N. og Wilkinson, Sheila M. (2001). «Illustrations in the First Editions of *Orlando: A biography*», *Virginia Woolf Society of Great Britain*. Lastet ned 29.04.2014, fra http://www.virginiawoolfsociety.co.uk/vw_res.illustrations.htm

Jones, Josh. (2013). «Virginia Woolf's Handwritten Suicide Note: A Painful and Poignant Farewell (1941)», *Open Culture*. Lastet ned 27.09.2013, fra <http://www.openculture.com/2013/08/virginia-woolfs-handwritten-suicide-note.html>

Mrs Dalloway (1997) Awards/Imdb (udatert). Lastet ned 27.09.2013, fra http://www.imdb.com/title/tt0119723/awards?ref_=tt_awd

Orlando (1992) Awards/Imdb (udatert). Lastet ned 27.09.2013, fra http://www.imdb.com/title/tt0107756/awards?ref_=tt_awd,

Analysemateriale

Gorris, Marleen (1997) *Mrs Dalloway* [Internettklipp] (England). Hentet fra:

<https://www.youtube.com/watch?v=mOE5nzvU9a0>

Potter, Sally (1992) *Orlando* [Videoklipp (avi-fil)] (England, Russland, Usbekistan).

Woolf, Virginia. ([1928] 2003). *Orlando*, Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Woolf, Virginia. ([1925] 2003). *Mrs Dalloway*, Hertfordshire: Wordsworth Classics.

Appendix I: Liste over Woolfs romaner

Listen over romaner er hentet fra Anka Ryall: *Litterære grenseoverganger* (2011).

- 1915: *The Voyage Out* -Roman
- 1919: *Night and Day* - Roman
- 1922: *Jacob's room* - Roman
- 1925: *Mrs. Dalloway* - Roman
- 1927: *To the Lighthouse*- Roman
- 1928: *Orlando: A Biography* – Roman
- 1931: *The Waves* - Roman
- 1933: *Flush: A Biography* – Roman/biografi
- 1937: *The Years* - Roman

Appendix II: Bilder fra *Mrs Dalloway* (1997) og *Orlando* (1992)

Vanessa Redgrave som Mrs Dalloway og John Standing som Richard Dalloway i Marleen Gorris' filmatisering fra 1997: Ekteparet Dalloway tar imot sine gjester i selskapet.



Hentet fra: <http://latimesblogs.latimes.com/jacketcopy/2010/05/virginia-woolf-mrs-dalloway.html>

Rubert Graves som Septimus Warren Smith og Amelia Bullmore som Rezia Warren Smith sittende på en benk i Regent's Park.



Hentet fra: <http://reelclub.wordpress.com/2012/08/26/holmes-may-be-watching-but-the-audience-is-listening-internal-diegetic-sound-in-gorris-mrs-dalloway/>

Lena Headey som unge Sally Seton, og Natascha McElhone som unge Clarissa.



Hentet fra: <http://50anosdefilmes.com.br/2010/sra-dalloway-ou-a-ultima-festa-mrs-dalloway/>

Tilda Swinton som den unge aristokratiske Orlando og Quentin Crisp som Dronning Elizabeth I i en scene fra 1600-tallssekvensen i Sally Potters filmatisering (1992).



Hentet fra: <http://www.movpins.com/dHQwMTA3NzU2/orlando-%281992%29/still-1559725312>

Orlando (Tilda Swinton) overrekker diktmanuskriptet sitt til poeten Nick Greene (Heathcote Williams), i håp om at han vil gi et par tilbakemeldinger, noe som ikke går helt etter planen.



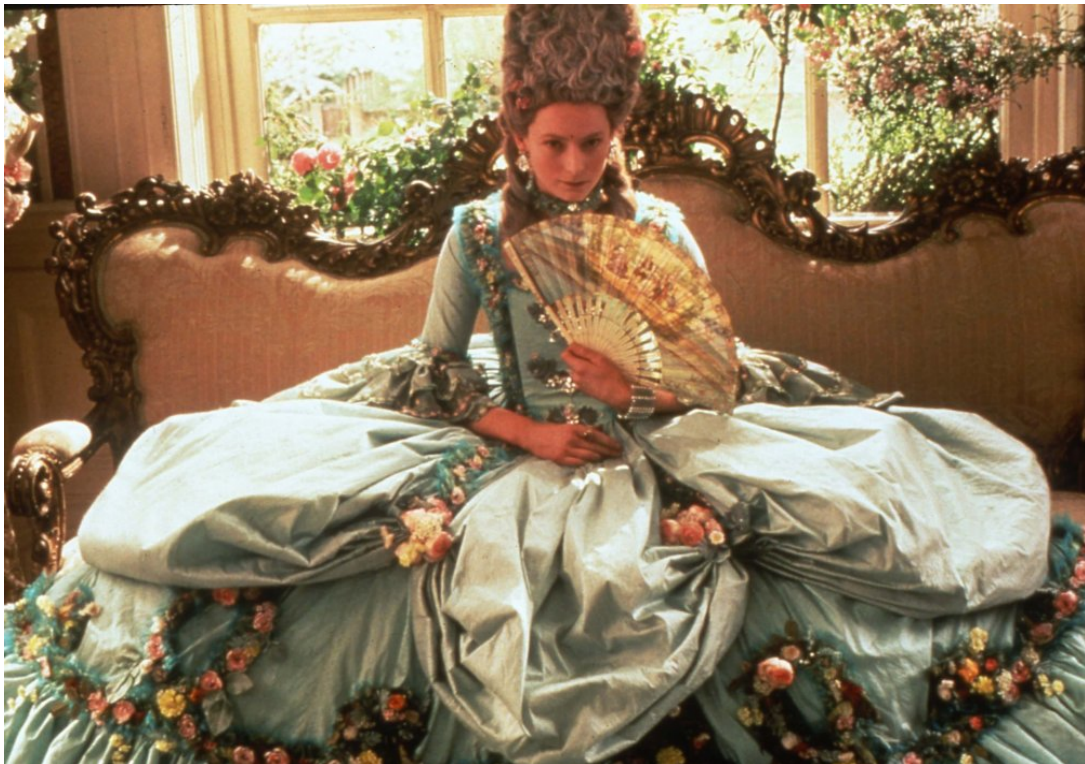
Hentet fra: <http://deeperintomovies.net/journal/archives/1629>

Orlando (Tilda Swinton) har blitt kvinne.



Hentet fra: <http://www.imaginaryyear.com/raccoon/labels/media%20commentary.html>

Orlando (Tilda Swinton) på litterær salong på 1700-tallet. Tidsepoken er preget av overdådige og pompøse kostymer.



Hentet fra: <http://www.movpins.com/dHQwMTA3NzU2/orlando-%281992%29/still-1559725312>