

Et dypdykk inn i fortiden

En undersøkelse av Virginia Woolfs filosofi i dagboknotater og
skjønnlitteratur

Marianne Ølstad Vik
15.05.2019

Problemstilling: Hva slags filosofi skinner gjennom Virginia Woolfs etterlatte tekster, og i hvilken grad kan vi trekke en egen poetikk ut av dette? Hvordan kommer disse tankene til syne gjennom romanen *To the Lighthouse*?

I introduksjonen til *A Writer's Diary*, skriver Virginia Woolfs ektemann Leonard Woolf at Virginia begynte å skrive dagbok jevnlig i 1915 (Woolf, L. 1953, s. vii). Hun hadde én bok for hvert år, frem til hun døde i år 1941, og disse er senere samlet og utgitt i fem volum. Den samlede utgivelsen inneholder nedtegnelser som angår så mangt, det vil si livet også utenfor kunsterskapet, om en kan si at det finnes noe slikt for en forfatter som Virginia Woolf. I utgivelsen *A Writer's Diary*, redigert av Leonard Woolf, er derimot nedtegnelsene samlet på en måte slik at de er konsentrert rundt hennes forhold til kunsten. I forarbeidet til denne oppgaven har jeg forsøkt å spore en rød tråd i nedtegnelsene som angår hva kunst betydde for henne, og hva hun mente dens funksjon skulle være.

Woolf var en ivrig litteraturkritiker, noe som gjør seg tydelig i hennes mangfoldige, kritiske essays, ved titler som *The Common Reader*, *A Room of One's Own* og *Three Guineas*. Det kunne ha vært hensiktsmessig å vende seg mot disse tekstene i et oppdrag som dette, men vi skal her heller vende oss mot Woolfs etterlatte tekster, for å få et blikk inn i kunstnerskapets rot. Med dette i tankene har jeg valgt å bruke det tilbakeskuende essayet *Sketch of the Past* i tillegg til dagboknotatene. Oppgavens mål er altså å undersøke hvorvidt en kan utvinne en form for poetikk utfra Virginia Woolfs personlige nedtegnelser og etterlatte tekster. Jeg har underveis forsøkt å se tekstene i lys av litteraturteoretiske strømninger som foregikk rundt Woolfs entré i litteraturhistorien, mer spesifikt før og i overgangen fra symbolisme til modernisme.

Hensikten med å legge forfatterens ufiltrerte, personlige notater under lupen kommer tydeligere frem i andre del av oppgaven. Her skal jeg undersøke hvordan Woolfs tanker rundt kunstens funksjon samt kunstnerisk inspirasjon tar form i hennes mest biografiske roman – *To the Lighthouse*; med særlig fokus på elementer ved dens stil og karakteren Lily Briscoe.

«Poetikk» er et begrep som kan romme veldig mye. *Det Norske Akademis Ordbok* definerer det på disse to måtene: «læren om diktekunsten, dens vesen, former og virkemidler, formidlet via en teoretisk tekst, f.eks. en lærebok» og «diktekunstens vesen, med dens former og virkemidler, slik den viser seg i en forfatters verk» (NAOB). I tillegg vil jeg understreke, ettersom jeg i første del av oppgaven skal se Woolfs tekster i et litteraturteoretisk lys, at litteraturteori er et felt uten veldig tydelige avgrensninger, slik Richard Harland hevder i forordet av *Literary theory from Plato to Barthes: an introductory history*: «[...] there is no

form for 'true' literary theory or criticism, only a congeries of discourses which appear and disappear according to different needs, in different periods and different institutional contexts» (Harland, 1999, s. xi). Jeg ønsker altså å se hvordan Woolfs etterlatte tekster kan fungere som en poetikk i forståelsen av NAOBs definisjon over, i lys av symbolistisk og modernistisk litteraturteori samt diskursene derunder.

I denne oppgaven forholder vi oss til litterære utforminger av dagboknotater og memoarer. De to mediene utgjør gjerne ulike hensikter og bruksområder for forfatteren, noe som blir gjeldene i deres form og komposisjon. Dagbøker har både som regel og i Woolfs tilfelle en grad av spontan rytme, eller nærmere mangel på rytme, som livet selv. Likevel har Woolf en svært prosaisk og poetisk stil i dagbøkene, til tross for dette umiddelbare forholdet en gjerne har til slike nedtegnelser. En kan ofte skimte Woolfs undrende tendens til hvorvidt dagbøkene hennes kommer til å bli til noe utover hennes eget behov for dem, som i et innlegg fra 1926:

But what is to become of all these diaries, I asked myself yesterday. If I died, what would Leo make of them? He would be disinclined to burn them; he could not publish them. Well, he should make up a book from them, I think; and then burn the body. (Woolf, 1953, s. 87)

En kan kanskje tolke den gjennomførte stilen i dagboken mot at hun så dem for seg publisert en dag, dog det også kan reflektere Woolfs opptatthet med en gjennomgående 'helhet' i tilværelsen, som vi skal se nærmere på videre i teksten. Memoarene hennes har derimot en nærmest utelukket tilbakeskuende intensjon. I essayet *Sketch of the Past* forsøker Woolf å tolke sin egen fortid, og gjennom dette utforske hvor hennes kunstneriske behov oppsto. Under skal jeg trekke frem sitater fra *A Writer's Diary* og *Sketch of the Past* og sette dem i sammenheng med symbolistiske og modernistiske syn på dikterkunsten, samt videre presentere noen andre sider ved hva jeg ved slutten av oppdraget ønsker å knytte sammen til Woolfs personlige poetikk.

Woolf og symbolismen

I en samling utdrag fra Charles Baudelaires skrifter i antologien *Klassisk litteraturteori: En Antologi* finner vi et uttrykk om viktigheten av den barnslige sensibiliteten hos hva han mener er det ideelle kunstnergeniet:

Barnet ser alt *som nytt*; det er alltid *rusa*. Ingenting liknar meir på det vi kallar inspirasjon enn barnets glede ved å absorbere former og fargar. [...] geniet er ikkje noko anna enn *evna til å finne barndommen att* når ein ønskjer det – ein barndom som nå er utstyrt med kraftige organ og analytisk ånd til å uttrykkje seg med, og som gjer det mogleg å ordne alt materialet som har samla seg uavhengig av vår vilje. [...] det vil seie eit geni som ser alle sider ved livet i *skarpsyn*. (Som sitert i Aarseth, Eide & Kittang, 2007, s. 237-238).

Det er flere passasjer fra *Sketch of the Past*, hvor Woolf uttrykker noen veldig liknende poeng. I begynnelsen av det omtrent hundre sider lange essayet, finner vi et av tekstens kanskje mest karakteristiske sitater, om ett av hennes aller sterkeste minner:

If life has a base that it stands upon, if it is a bowl that one fills and fills and fills – then my bowl without a doubt stands upon this memory. It is of lying half asleep, half awake, in bed in the nursery at St Ives. It is of hearing the waves breaking, one, two, one, two, and sending a splash of water over the beach; and then breaking, one, two, one, two, behind a yellow blind. It is of hearing the blind draw its little acorn across the floor as the wind blew the blind out. It is of lying and hearing this splash and seeing this light, and feeling, it is almost impossible that I should be here; of feeling the purest ecstasy I can conceive. (Woolf, 1976, s. 78).

Dette sterke minnet bærer vitne om en rus-liknende ekstase som reflekterer hva Baudelaire poengterer i det introduserende sitatet. Liknende, sterke øyeblikk, er noe som kom til å prege Woolf mye i både hennes liv og hennes forfatterskap – ikke minst var de en betydelig inspirasjonskilde for flere av romanene hennes. Romanen *To the Lighthouse* kan uten tvil spores tilbake til dette sitatet, ettersom feriestedet i boken er basert på St Ives, hvor Woolf tilbrakte somrene sine som barn. Litt videre i essayet beskriver hun intensiteten av disse minnene: «I am hardly aware of myself, but only of the sensation. I am only the container of the feeling of ecstasy, of the feeling of rapture. Perhaps this is characteristic of all childhood memories; perhaps it accounts for their strength» (Woolf, 1976, s. 80). Hva Woolf uttrykker i begynnelsen av essayet er nesten akkurat hva Baudelaire definerer som essensielt for kunstnergeniet. Hun henter tilbake fortiden, både via frivillig erindring og ufrivillige minner, så den føles nærmest like virkelig som nuet.

Et annet sitat som kan gi uttrykk for den samme, kunstneriske sensitiviteten er et dagbokinnlegg fra august 1922: «[...] when I write I'm merely a sensibility» (Woolf, 1953, s. 47). I tillegg til dette gjør hun rede for en teknikk for å oppnå mentaliteten en skal ha når man skriver. Man må lese god litteratur, sier hun, og selv om hun er 'bare sensibilitet' når hun skriver, kan man ikke produsere litteratur kun fra 'rå følelse': «one must become externalised; very, very concentrated, all at one point, not having to draw upon the scattered parts of one's character, living in the brain» (Woolf, 1953, s. 47). Denne typen upersonlighet fra forfatterens side finner vi spor av i forfatteren Henry James' litteraturkritikk. Tanken kan spores tilbake til en mer naturalistisk tankegang, men tar enn annen form enn av idealet om vitenskapelig objektivitet. Richard Harland beskriver dette konseptet i *Literary Theory from Plato to Barthes* slik: «Like a human filter or reflector, a character through whom the events of the novel can be mediated to the reader» (Harland, 1999, s. 112). På denne måten ville romanen beholde en objektiv fremstilling av den menneskelige opplevelse, som et mer markant forfattersubjekt eventuelt ville stått i veien for. Den samme tanken gjør et ekko i et av Woolfs

dagbokinnlegg fra september 1918, hvor hun reflekterer over det episke diktet *Paradise Lost* av John Milton:

I am struck by the extreme difference between this poem and any other. It lies, I think, in the sublime aloofness and impersonality of emotion. [...] Has any great poem ever let in so little light upon one's own joys and sorrows? [...] But how smooth, strong and elaborate it all is! [...] I can conceive that this is the essence, of which almost all other poetry is the dilution. (Woolf, 1918, s. 5-6).

Et annet konsept vi skal peke på, som Baudelaire utviklet i symbolistenes forstand, er ideen om en bakenforliggende virkelighet. Baudelaire var opptatt av å se verden selv som et kunstverk – noe vi kan finne flere spor av i Woolfs personlige tekster. Hos Baudelaire tok det form som en slags kvasireligion, mens hos litt senere symbolister som Mallarmé og Valéry rettet det seg mer mot diktet selv og dets gjemte meninger (Harland, 1999, s. 104-105). Dette blir veldig relevant i nok en av de mest siterte passasjene fra Woolfs *Sketch of the Past*:

And so I go on to suppose that the shock-receiving capacity is what makes me a writer. I hazard the explanation that a shock is at once in my case followed by the desire to explain it. I feel that I have had a blow; but it is not, as I thought as a child, simply a blow from an enemy hidden behind the cotton wool of daily life; it is or will become a revelation of some order; it is a token of some real thing behind appearances; and I make it real by putting it into words. It is only by putting it into words that I make it whole; this wholeness means that it has lost its power to hurt me; it gives me, perhaps because by doing so I take away the pain, a great delight to put the severed parts together. Perhaps this is the strongest pleasure known to me. It is the rapture I get when in writing I seem to be discovering what belongs to what; making a scene come right; making a character come together. From this I reach what I might call a philosophy; at any rate it is a constant idea of mine; that behind the cotton wool is hidden a pattern; that we – I mean all human beings – are connected with this; that the whole world is a work of art; that we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world. But there is no Shakespeare, there is no Beethoven; certainly and emphatically there is no God; we are the words; we are the music; we are the thing itself. And I see this when I have a shock. (Woolf, 1976, s. 85)

Fra denne nokså lange passasjen får vi ikke bare innsikt i hvordan hun på samme måte som Baudelaire ser på verden som et kunstverk, i en nærmest mytisk helhet bak den fragmenterte og forvirrende virkeligheten vi opplever til daglig, men selve filosofien bak hennes kunstnerskap. Denne sjokk-kapasiteten blir utforsket i dyp detalj i *Sketch of the Past*, og er noe jeg kommer til å trekke frem videre i både denne og neste del av teksten.

Vi kan gå videre herfra med å utforske noen ideer om den poetiske sinnstilstanden. Den bakenforliggende helheten formidler, ifølge symbolistene, en egen mening i form av ord arrangert på en antidagligdags måte, noe Harland, nærmest poetisk, beskriver slik: «[...] like ripples spreading out around a pebble tossed into a pond» (Harland, 1999, s. 105) før han siterer Mallarmé: «Words rise up unaided and in ecstasy, when [the mind] sees the words not in their usual order, but in projection (like the walls on a cave)» (Som sitert i Harland, 1999, s. 105). Denne ideen skinner klart gjennom Woolfs nedtegnelser rundt inspirasjon. Like etter passasjen jeg siterte over, skriver Woolf: «This intuition of mine – it is so instinctive that it seems given to me, not made by me» (Woolf, 1939, s. 85). I likhet med symbolistene opplever

Woolf kunstnerisk inspirasjon ofte gjennom ekstaseliknende sinnstilstander, påvirket av en udefinerbar kraft.

Dette kommer til syne senere i *Sketch of the Past*, i beskrivelsen av øyeblikket da hun fikk ideen til romanen *To the Lighthouse*:

Then one day walking round Tavistock Square I made up, as I sometimes make up my books, *To the Lighthouse*; in a great, apparently involuntary, rush. One thing burst into another. Blowing bubbles out of a pipe gives the feeling of the rapid crowd of ideas and scenes which blew out of my mind, so that my lips seemed syllabing of their own accord as I walked. What blew the bubbles? Why then? I have no notion. (Woolf, 1976, s. 92).

Og i dagboken skriver hun om dette, like undrende:

[Om ord] Suppose one could catch them before they became “works of art”? Catch them hot and sudden as they rise in the mind – walking up Asheham hill for instance. Of course one cannot; for the process of language is slow and deluding. One must stop and find a word. Then there is the form of the sentence, soliciting one to fill it. (Woolf, 1953, s. 93-94).

Den undrende holdningen er for noen kanskje det mest flatterende ved Woolfs filosofi. Selv om hun ofte ønsket å finne meningen med livet og sannheten om tingenes tilværelse, kunne hun ofte ta til seg poesien ved eksistensen slik den er, som på en vårdag i 1923: «It is a general sense of the poetry of existence that overcomes me» (Woolf, 1953, s. 55). I motsetning til å ville definere en urokkelig teori om hva kunst er, ikke minst *hvorfor* den er, forblir hun, til tross for ønsket uttrykt i et innlegg fra 1926: «Why is there not a discovery in life? [...] And shall I die before I find it?» (Woolf, 1953, s. 85), like uvitende som ethvert annet menneske. Likevel er vi på sporet av en sammenvevd forestilling om hva kunsten betydde for henne. Videre skal jeg se enkelte passasjer og sider ved Woolfs filosofi i sammenheng med det historiske humørskiftet som foregikk i den vestlige litteraturen etter første verdenskrig; ved fremveksten av modernismen.

Woolf og modernismen

I *Literary Theory from Plato to Barthes*, beskriver Harland overgangen fra naturalistisk og symbolistisk til modernistisk tankegang. Han konstaterer at de katastrofale hendelsene under første verdenskrig endret synet på det rasjonelle, fremskritt-drevne mennesket i lys av naturalismen, og de svevende teoriene om poesi definert av symbolistene, som forholdt seg utilgjengelig for praktisk og dagligdags relevans. Likevel kunne de to epokene nå utfylle hverandre, nemlig ved at poesien tok for seg virkeligheten for det moderne, urbane mennesket, og ved at prosaen fikk et symbolistisk preg. (Harland, 1999, s. 114).

Noe som kunne prege den modernistiske prosalitteraturen, ifølge Harland, var hvordan

en karakter i en roman kunne oppleve en slags ‘åpenbaring’: «[...] a character finds his or her chaotic chronological life suddenly redeemed by a ‘vertical’ perception of total meaning and simultaneous connection» (Harland, 1999, s. 114). Denne beskrivelsen likner på opplevelser som Woolf omtaler i sine personlige notater, og for øvrig kan en skimte en slik tendens i flere av hennes romaner. I Woolfs tilfelle personlig, kan det ta form som en følelse av ‘tilværelsens poesi’ eller et øyeblikk med kunstnerisk inspirasjon. Senere skal vi se nærmere på hvordan åpenbaringer som disse kan ta form av et enestående og helhetlig bilde av ens liv, som karakteren Lily Briscoe forsøker å fange i et maleri i *To the Lighthouse*. Enn så lenge skal vi forholde oss til Woolfs biografiske tekster. Likevel kan vi notere oss en tanke hun nedtegner i forbindelse med disse «sjokkene» hun skuer tilbake mot i *Sketch of the Past*:

If I were painting myself I should have to find some – rod, shall I say – something that would stand for the conception [...] It proves that one’s life is not confined to one’s body and what one says or does; one is living all the time in relation to certain background rods or conceptions (Woolf, 1976, s. 85).

Noe som gjør seg gjeldende for avantgardistiske modernister som Ezra Pound og T.S. Eliot, er ideen om at poesi og litteratur som sådan skal være konsentrert med det ytterste nivået av mening. Harland skriver i *Literary Theory from Plato to Barthes* at Pounds kanskje viktigste bidrag til litteraturteorien er hans teori om poetens oppdrag: «the poet’s struggle is especially against ‘excessive or bloated’ language; by contrast, poetry aspires to ‘maximum efficiency of expression’» (Som sitert i Harland, 1999, s. 119). Woolfs tanker om hensikten med hennes egne romaner, er veldig ladet av samme tankegang. I forbindelse med romanen *The Waves* sin tilblivelse, nedtegner hun flere ganger og på flere måter et ønske om at romanen være ‘saturated’, som vi på norsk kan oversette til ‘metning’. I et innlegg fra slutten av 1928, skriver hun dette:

The idea has come to me that what I want now to do is to saturate every atom. I mean to eliminate all waste, deadness, superfluity: to give the moment whole; whatever it includes. Say that the moment is a combination of thought; sensation; the voice of the sea. Waste, deadness, come from the inclusion of things that don’t belong to the moment; this appalling narrative business of the realist: getting on from lunch to dinner: it is false, unreal, merely conventional. Why admit anything to literature that is not poetry – by which I mean saturated? Is that not my grudge against novelists? That they select nothing? The poets succeeding by simplifying: practically everything is left out. I want to put practically everything in, yet to saturate. That is what I want to do in *The Moths* [senere *The Waves*]. It must include nonsense, fact, sordidity: but made transparent. (Woolf, 1953, s. 136).

I tillegg til å gjenspeile Pounds teori om effektiv uttrykkelse, kritiserer hun realistene for bruk av språk på en måte som i stor grad gir gjenklang av hva Pound kalte «overdrevet og oppblåst» språk.

T.S. Eliot formulerer en veldig liknende idé i sin litteraturkritikk. Han fremstår kanskje særlig relevant ettersom han befant seg i Woolfs omgangskrets, kjent ved navnet

Bloomsbury-gruppen. Litt i samme gate som Pound, mener Eliot at diktet skal inneholde et maksimum nivå med mening, men konkretiserer forestillingen om 'mening' til et maksimum antall opplevelser: «the concentration [...] of a very large number of experiences» (Som sitert i Harland, 1999, s. 122). I tillegg til at Woolfs skjønnlitteratur reflekterer disse teoriene, uttrykker hun en tanke i et innlegg fra 1940 som kan sees noe i sammenheng med hva Eliot mener rundt opplevelsesorientert mangfoldighet i diktet: «Is the best poetry that which is most suggestive – is it made of the fusion of many different ideas, so that it says more than is explicable?» (Woolf, 1953, s. 314).

Vi skal trekke frem én side til ved T.S. Eliots litteraturteori i forbindelse med Woolf, og det er en idé som angår dette 'kunstnersinnet' presisert av symbolistene under forrige underoverskrift. T.S. Eliot ser på poetens sinn som en mottaker av utallige følelser, bilder og fraser som skaper nye forbindelser i kunstnersinnet. (Harland, 1999, s. 122). På denne måten fremstår kunstneren som nesten naturgitt at hen skal skape forbindelser som senere binder virkeligheten i et kunstverk. Etersom Woolf, som vi forsto tidligere i teksten, beskriver sin kunstneriske inspirasjon som gitt til henne heller enn skapt av henne selv, er hennes syn på det dikteriske sinn et som kan gå hånd i hånd med Eliots.

Aforismer og andre formuleringer

Som vi har sett er det mange sider ved Woolfs notater som peker i retning av den samtidige intellektuelle diskursen. Likevel formulerer hun i både dagbok og memoar tanker som ikke nødvendigvis behøver å sees i sammenheng med noen annen teori for å bli tolket gjennom poetikkbegrepet. I følgende avsnitt vil jeg se nærmere på enkelte passasjer fra både dagbok og memoarer angående eierskap til kunsten, biografisk litteratur, oppdeling av bevissthetens vesen, lyden av 'en tredje stemme', karakterer og karikaturer, og forfatterens individualitet.

Mange forfattere hevder det samme; Når en bok er ferdig og publisert, tilhører den ikke lengre forfatteren men leseren. I en passasje sitert i Harlads *Literary Theory from Plato to Barthes* hevder dikteren Mallarmé at:

there is no true meaning to a text – no author's authority... Once published, a text is like an apparatus that anyone may use as he will and according to his ability: it is not certain that the one who constructed it can use it better than another. (Som sitert i Harland, 1999, s. 108).

Dette reflekteres i et sitat fra 1928 i *A Writer's Diary*, hvor hun har skrevet ferdig romanen *Orlando* og venter på dommen fra sin forfatterekte mann Leonard: «L. has read it and it has half passed out of my possession already» (Woolf, 1953, s. 125).

I begynnelsen av *Sketch of the Past* skriver Woolf om vanskeligheten med biografisk skriving. Tanken tas opp flere steder i essayet, og hun reflekterer over hvorfor så mange biografier feiler. Woolf mente det var fordi de unnlater selve individet hvis omstendighetene, historien, og selve livet, skjler:

Here I come to one of the memoir writer's difficulties – one of the reasons why, though I read so many, so many are failures. They leave out the person to whom things happened. The reason is that it is so difficult to describe any human being. [...] And the events mean very little unless we know first to whom they happened. (Woolf, 1976, s. 78)

På denne måten kan teksten demonstrere en slags poetikk rettet direkte mot biografisk skriving – noe som var en av en av hennes favorittsjangre å lese. Forståelig nok var tanken uunngåelig for Woolf da hun skrev memoarene, ettersom hun nedtegner underveis at hun vender seg mot dem som en avveksling fra å skrive biografien om den impresjonistiske maleren Roger Fry. Hun drar tanken et steg videre noen sider lengre inn i essayet, og beskriver tydeligere oppfatningen av hvor vanskelig det er å beskrive en person. Hun kommer inn på denne tanken i forbindelse med morens usynlige tilstedeværelse i livet hennes, før den forsvant etter å ha skrevet *To the Lighthouse*:

This influence, by which I mean the consciousness of other groups impinging upon ourselves; public opinion; what other people say and think; all those magnets which attract us this way to be like that, or repel us the other and make us different from that; has never been analysed in any of those Lives which I so much enjoy reading, or very superficially. [...] Consider what immense forces society brings to play upon each of us, how that society changes from decade to decade; and also from class to class; well, if we cannot analyse these invisible presences, we know very little of the subject of the memoir; and again how futile life-writing becomes. I see myself as a fish in a stream; deflected; held in place; but cannot describe the stream. (Woolf, 1976, s. 92).

Blant de flere uttrykkene for personlig filosofi i essayet, redegjør Woolf for et livssyn jeg hittil ikke har nevnt. Hun deler opplevelsen av tilværelsen opp i to deler, som hun kaller *væren* og *ikke-væren*. Tanken går ut på at livet, opplevelsen og oppmerksomheten, grovt kan deles inn i to grupper. Den ene oppleves intenst, og i form av total tilstedeværelse, den andre foregår mer ubevisst og er kanskje drevet av vane og automatikk. Dagen oppleves med forskjellige grader av de to, som avhenger av hva man gjør – men hun hevder at store deler av dagen oppleves ubevisst, altså ved *ikke-væren*. Denne tilstanden beskriver hun på denne måten: “These separate moments of being were however embedded in many more moments of non-being. [...] in a kind of nondescript cotton wool. [...] A great part of every day is not lived consciously.» (Woolf, 1976, s. 83-84).

Tittelen på memoarsamlingen hvor vi finner essayet, *Moments of Being*, er inspirert av denne passasjen som for Woolf fungerer som en personlig psykologi. Den gjør seg gjeldende i

det litterære da hun følger opp avsnittet med å påstå at 'den ekte' romanforfatter mestrer å formidle begge disse væremåtene – og nevner Jane Austen, Anthony Trollope, William Thackeray, Charles Dickens og Leo Tolstoj som eksempler (Woolf, 1976, s. 84). Vi kan også kjenne igjen bomullsmetaforen fra ideen hennes om den bakenforliggende virkelighet, og tolke den som et medium hun bruker for å skille mellom klarhet og uklarhet, i tråd med det tidligere tilfellet: blottlagt, metafysisk sannhet versus den dagligdagse virkeligheten.

Når vi er inne på ideene av en noe svevende art, kan vi nevne en forestilling hos Woolf om en slags tredje stemme. Denne er formulert på en måte som kan forstås best med Woolf egne ord:

[...] think how many other than human forces are always at work on us. While I write this the light glows; an apple becomes a vivid green; I respond all through me; but how? Then a little owl [chatters] under my window. Again, I respond. Figuratively I could snapshot what I mean by some image; I am a porous vessel afloat on sensation; a sensitive plate exposed to invisible rays; and so on. Or I fumble with some vague idea about a third voice; I speak to Leonard; Leonard speaks to me; we both hear a third voice. Instead of labouring all the morning to analyse what I mean, to discover whether I mean anything real, whether I make up or tell the truth when I see myself taking the breath of these voices in my sails and tacking this way and that through daily life as I yield to them, I note only the existence of this influence; suspect it to be of great importance; cannot find how to check its power on other people – [...] I erect a finger post here, to mark a vein I will some time try to work out. (Woolf, 1976, s. 137).

Selv om hun avrunder tanken med å ha den i mente for videre utforskning, er det ikke noe hun gir en klarere definisjon av i samme tekst, dog den kanskje er verdt å lete etter i et annet utvalg av hennes verk. Den udefinerbare innflytelsen er kanskje vanskelig å se i kontekst med en poetikk-formulering som sådan, men det kan likevel være en del av hva som igjen og igjen fikk henne til å gripe pennen.

Woolf er også inne på karakterer og figurer når hun utforsker fortiden. Hun introduserer tanken med å spørre seg selv om andre forfattere har den samme umiddelbare intuisjonen som henne – og i sammenheng med barndomsminnene hun omtaler tidligere i essayet, kom hun til å huske personer fra oppveksten og beskriver dem nærmest som om de var litterære karakterer:

[...] in the foreground there were of course people; and these people were very like characters in Dickens. They were caricatures; they were very simple; they were immensely alive. They could be made with three strokes of the pen, if I could do it. Dickens owes his astonishing power to make characters alive to the fact that he saw them as a child sees them; as I saw Mr Wolstenholme; C. B. Clarke, and Mr Gibbs. (Woolf, 1976, s. 85).

Passasjen lyder av et ekko fra Baudelaires teori om barnslig sensibilitet. I tillegg konstruerer Woolf en teori om hvordan personer fra barndommen kan inspirere litterære karakterer mer uanstrengt enn andre. Hun forteller om karakteristikken til Mr. Wolstenholme, C.B. Clarke og Mr. Gibbs, etterfulgt av et argument om at ettersom de døde da hun var barn, forble de

avrundede og komplette karakterer; hun rakk ikke å se dem med de voksne øynene som så ofte tillegger nye konnotasjoner.

Kunstnerisk individualitet er noe som var viktig for Woolf. Dette er tydelig i dagboken, som i et innlegg fra 1930: «The test of a book (to a writer) is if it makes a space in which, quite naturally, you can say what you want to say.» (Woolf, 1953, s. 153) samt i et senere innlegg (1937), da hun er enda modnere og på noen måter mer selvsikker, som både person og forfatter: «[...] I shall never write to “please”, to convert; now am entirely and for ever my own mistress.» (Woolf, 1953, s. 275). Den samme trangen til individualitet kan ha trigget en følelse av å stå utenfor tradisjonen og sine samtidige – eller motsatt. Dette gjør seg synlig i et annet sitat, fra 1938, året etter utgivelsen av romanen *The Years* hvis skriving hadde vært strabasiøs:

Undoubtedly Morgan's [E.M. Forster] reputation is much higher than my own. So is Tom's [T.S. Eliot] Well? In a way it is a relief. I'm fundamentally, I think, an outsider. I do my best work and feel most braced with my back to the wall. It's an off feeling though, writing against the current. Yet of course I shall. (Woolf, 1953, s. 297. Mine markeringer i klamme.)

Avslutningsvis i denne delen, skal vi trekke frem et par sitater av aforistisk art. I dagbokutgavens siste innlegg fra desember 1927, reflekterer Virginia over noe som kan peke mot et ideal i forfatterens upersonlighet, som vi utforsket tidligere i oppgaven:

The dream is too often about myself. To correct this; and to forget one's own sharp absurd little personality, reputation and the rest of it, one should read; see outsiders; think more; write more logically; above all be full of work; and practice anonymity. [...] (Woolf, 1953, s. 119)

En kan, ved å lese Woolfs dagbøker, påstå at hun er en perfektjonist: «The perfect artist should revoke and rewrite and polish – infinitely» (Woolf, 1953, s. 124). Hun følger selv opp denne aforismen i hele sitt forfatterskap, gjennom å nøye redigere alle verkene sine i flere omganger, og herfra skal vi gjøre et steg over til ett av dem; romanen *To the Lighthouse*.

«The great revelation» - Virginia Woolf & Lily Briscoe

Om vi etter et dypdykk i Woolfs notater kan si å ha samlet sammen en egen poetikk, er det kanskje ikke noe annet sted dette er mer tydelig enn i romanen *To the Lighthouse*. Ikke bare er romanen et kroneksempel på teoriene om meningens metning og den modernistiske holdningen om symbolrikt språk. Woolfs mer personlige filosofi rundt det å være kunstner skinner med klare stråler gjennom boken, påvirket av hennes egne opplevelser som vi har opplevd gjennom erindringene i *Sketch of the Past*. Disse opplevelsene gjør seg særlig gjeldene i kunstnerkarakteren Lily Briscoe – og det er dette fokuset vi skal ha i de følgende

avsnittene. Først skal jeg understreke, ved å trekke frem sitater og passasjer fra romanen, hvorfor den er et produkt av ideene vi har gjort rede for tidligere. Underveis skal jeg se mindre på stil og mer på innhold, ved å som sagt rette søkelyset mot karakteren Lily Briscoe.

En kan anta at Woolf hadde den samme tankegangen da hun skrev *To the Lighthouse* som da hun fikk ideen om *The Waves*, når det kom til å fylle romanen med mest mulig mening på et begrenset antall sider. *To the Lighthouse* er relativt kort i lengde, noe hun gjør opp ved sin gjennomgående bruk av virkemidler; romanen er tung med metaforer samt andre, nøye planlagte, stilistiske grep. Mange sitater vil kunne være relevante her, ettersom romanen er planlagt for å oppnå en poetisk tetthet. Særlig karakteristisk er de lange setningene, utført i Woolfs «stream of consciousness»-teknikk, som dette øyeblikket fortalt gjennom karakteren Mrs. Ramsay:

The gruff murmur, irregularly broken by the taking out of pipes and the putting in of pipes which had kept on assuring her, though she could not hear what was said (as she sat in the window), that the men were happily talking; this sound, which had lasted now half an hour and had taken its place soothingly in the scale of sounds pressing on top of her, such as the tap of balls upon bats, the sharp, sudden bark now and then 'How's that? How's that?' of the children playing cricket, had ceased; so that the monotonous fall of the waves on the beach, which for the most part beat a measured and soothing tattoo on her thoughts and seemed consolingly to repeat over and over again as she sat with the children the words of some old cradle song, murmured by nature, 'I am guarding you – I am your support,' but at other times suddenly and unexpectedly, especially when her mind raised itself slightly from the task actually in hand, had no such kindly meaning, but like a ghostly roll of drums remorselessly beat the measure of life, made one think of the destruction of the island and its engulfment in the sea, and warned her whose day had slipped past in one quick doing after another that it was all ephemeral as a rainbow – this sound which had been obscured and concealed under the other sounds suddenly thundered hollow in her ears and made her look up with an impulse of terror. (Woolf, 1927, s. 11-12)

Romstoringene som foregår rundt Mrs. Ramsay vekker i henne et bredt spekter med tanker og følelser. Lydene har både en betryggende effekt samtidig som de får henne til å tenke på hvor flyktig virkeligheten er, og hvordan øya hvor sommerhuset deres ligger én dag vil bli slukt opp av havet. Måten denne trommingen er 'skjult under andre lyder' kan sees noe i sammenheng med Woolfs kategorisering av virkeligheten – gjennom et bomullslør kan vi også skimte lyden av virkelighetens natur. Dette sitatet kan også stå frem i lys av et konsept som Woolf utreder i *Sketch of the Past* – nemlig det å skape scener. Hun knytter sammen dette litterære redskapet med hvordan hun skaper mening av fortiden. Etter å ha skrevet om hvordan morens død påvirket familien hennes, skriver hun:

A scene always comes to the top; arranged; representative. This confirms me in my instinctive notion – it is irrational; it will not stand argument – that we are sealed vessels afloat upon what it is convenient to call reality; at some moments, without a reason, without an effort, the sealing matter cracks; in floods reality; that is a scene [...] Is this liability of mine to scene receiving the origin of my writing impulse? [...] Obviously I have developed the faculty, because in all the writing I have done (novels, criticism, biography) I almost always have to find a scene; either when I am writing about a person, I must find a representative scene in their lives; or when I am writing about a book, I must find the scene in their poems or novels. Or is this not quite the same faculty? (Woolf, 1976, s. 145).

Sitatet fra *To the Lighthouse* kan leses som en av disse scenene.

Det modernistiske idealet om utelatelse av forfatterens subjekt i prosalitteraturen, kan til tross for at romanen er inspirert av Woolfs eget liv og barndom forklare narratologien i boken. Vi følger handlingen ofte gjennom karakterenes indre monolog, og et spesifikt fortellersubjekt er totalt utelatt. Nicola Bradbury setter Woolfs teknikk i en kulturell sammenheng i introduksjonen av romanen: «The personal and autobiographical is caught up in a larger cultural shift from one era and code of values to a new range of possibilities, especially for women; and this potential requires new forms, rhythms and modes of expression.» (Bradbury, 2002, s. vii). Disse nye formene tar Woolf for hånden ved å benytte en høyst eksperimentell og nyskapende stil. Hun dokumenterer skriveprosessen underveis i dagbøkene:

[...] I shall enrich it in all sorts of ways; thicken it; give it branches – roots which I do not perceive now. It might contain all characters boiled down; and childhood; and then this impersonal thing, which I'm dared to do by my friends, the flight of time and the consequent break of unity in my design. (Woolf, 1953, s. 79).

Hva hun beskriver i slutten av sitatet er sannsynligvis hva som kom til å bli den midterste delen «Time Passes». Her er det ikke lengre karakterene som er det betydelige medium hvor vi blir gitt hendelsene i boken. Flere år passerer over knappe fjorten sider – og vi følger ikke-menneskelige krefter, 'this impersonal thing', likegyldig overfor menneskelig eksistens. Vi vitner årstidenes skifter, liv til enkelte karakterer blir revet vekk brått og kaldt, og Ramsay-familiens sommerhus forfaller.

Den stadig skiftende fokalisingen kan sees som en skygge av det modernistiske idealet, i Eliots forstand, om tetthet i mengden opplevelser som blir presentert. Vi opplever ikke ett kronologisk handlingsforløp, men blir heller presentert en rekke ulike karakterers psykologi, karakteristikk, og opplevelser av virkeligheten.

Indre konflikt og mellommenneskelige forståelseshindringer er noe som dytter karakterene frem og tilbake underveis i romanen – og på denne måten er Woolf en evident modernistisk forfatter. Woolf formulerte som kjent i sine kritiske essays viktigheten av å portrettere karakterenes indre psyke, og hvordan vi på mange måter er hjelpeløse i møte med vårt eget indre. I kontekst med sammenlikningene jeg dro i første del av oppgaven, kommer den sensitive mentaliteten, kunstnerisk eller ei, til syne i flere av karakterene. I åpningen av første kapittel møter vi unge James Ramsay, og hans sensitivitet avbildes på en måte som kan reflektere både Woolfs egne nedtegnelser om tilværelsens poesi, samt Ezra Pounds teori om 'bildet'. Denne teorien nevnes hos Harland i *Literary Theory from Plato to Barthes* i forbindelse med Pounds idé om poetisk metning, og Harland forklarer at et slikt 'bilde' har

samme øyeblikkelige intensitet som en lyspære som går – og sitatet fra Pound lyder som følger: [...] it is the presentation of such a ‘complex’ instantaneously which gives that sudden liberation; [...] which we experience in the presence of the greatest works of art» (Som sitert i Harland, 1999, s. 119). Håpefulle James Ramsay, etter moren har antatt høyt at været er fint nok til å dra til fyret dagen etter, opplever øyeblikket ladet med følelser:

Since he belonged, even at the age of six, to that great clan which cannot keep this feeling separate from that, [...] since to such people even in earliest childhood any turn in the wheel of sensation has the power to crystallise and transfix the moment upon which its gloom or radiance rests, James Ramsay [...] endowed the picture of a refrigerator as his mother spoke with heavenly bliss. (Woolf, 1927, s. 3)

Uten at jeg skal påstå hvordan denne passasjen direkte skaper en effekt uttrykt i Pounds definisjon av ‘bildet’, har den en form for øyeblikkelig intensitet. I begynnelsen av kapittel elleve tenker Mrs. Ramsay at «children never forget» (Woolf, 1927, s. 45). Denne øyeblikkelige intensiteten likner, og er sannsynligvis inspirert av, Woolfs egne barndomsminner.

Maleren Lily Briscoe bærer ikke samme betydning hos gjestene til Ramsay-familien som hun gjør for leseren og romanen selv. Gjennom henne blir vi vitner til noen av de mest filosofiske passasjene i romanen, og gjennom henne formidler Woolf kanskje i aller størst grad ønsket hun uttrykker i et dagbokinnlegg fra 1927, om forholdet hun vil ha til bøkene sine: «I want to have at my books as if I was conscious of time, life and death» (Woolf, 1953, s. 105). Briscoe er Ramsay-familiens gjest i likhet med flere av de andre karakterene, og portretteres med en sensitiv og forståelsesfull karakteristikk. Ofte kan hun se nærmest rett gjennom de andre karakterene – som kontrasterer alle de andre relasjonene hvor det alltid forblir en avstand mellom ulike forståelseshorisonter. Refleksjonene hennes klinger med samme lyd som Woolf egne, som på side 133 hvor Lily strever med å uttrykke seg gjennom ord:

The urgency of the moment always missed its mark. Words fluttered sideways and struck the object inches too low. Then one gave it up; then the idea sank back again [...]. For how could one express in words these emotions of the body? (Woolf, 1927, s. 133).

Gjennom dette sitatet kan vi lese kunstnerens strevsomheter med språk, og det reflekterer tanken som Woolf uttrykte i et innlegg fra 1926 i *A Writer's Diary*: «[om ord] Suppose one could catch them before they became “works of art? Catch them hot and sudden as they rise in the mind – walking up Asheham hill for instance. Of course one cannot; for the process of language is slow and deluding. One must stop and find a word. Then there is the form of the sentence, soliciting one to fill it» (Woolf, 1953, s. 93-94). Sitatets siste setning gir også gjenklang i sitatet vi markerte oss tidligere i oppgaven, om at «[...] one's life is not confined

to one's body and what one says or does; one is living all the time in relation to certain background rods or conceptions» (Woolf, 1976, s. 85).

Briscoe opplever kreativ inspirasjon gjennom hva Woolf uttrykte i form av en ekstern, udefinierbar entitet:

Here she was again, she thought, stepping back to look at it, drawn out of gossip, out of living, out of community with people into the presence of this formidable ancient enemy of hers – this other thing, this truth, this reality, which suddenly laid hands on her, emerged stark at the back of appearances and commanded her attention. (Woolf, 1927, s. 118).

‘Denne andre tingen’ er hva som hele tiden drev henne til å male det perfekte bildet. Hun strever med det samme maleriet gjennom hele romanen, hvor hun forsøker å knytte sammen hendelsene og menneskene fra fortidens somre på Hebridene, veldig lik skissen Woolf tegner av sine egne minner i *Sketch of the Past*:

Lily stepped back to her canvas – so – into perspective. It was an odd road to be walking, this of painting. Out and out one went, farther and farther, until at last one seemed to be on a narrow plank, perfectly alone, over the sea. And as she dipped into the blue paint, she dipped into the past there. (Woolf, 1927, s. 128)

Og på neste side:

And this, Lily thought, taking the green paint on her brush, this making up scenes about them, is what we call ‘knowing’ people, ‘thinking’ of them, ‘being fond’ of them! Not a word of it was true; she had made it up; but it was what she knew them by all the same. She went on tunneling her way into the picture, into the past. (Woolf, 1927, s. 129)

Woolf brukte komponering av scener både som et litterært redskap og som et middel for å forstå sin egen fortid. Lily Briscoe gjør akkurat det samme, dog kunstformen hennes er en annen. Den kunstneriske tendensen av en evigvarende søken etter mening er tilstede hos både Woolf og Briscoe. I lyd av Woolfs dagbokinnlegg om hun kommer til å dø før hun finner hva hun leter etter (Woolf, 1953, s. 85), lengter Briscoe etter meningen med livet: «The great revelation had never come. The great revelation perhaps never did come» (Woolf, 1927, s. 120). Dog et slikt ønske ofte bærer med seg mange byrder, er det ikke nødvendigvis meningsløst. Briscoe tar opp igjen maleriet sitt da hun kommer tilbake til sommerhuset i siste del, «The Lighthouse», og hva hun forsøker å fange er en slags helhet – noe hun mestrer i romanens avsluttende setning: «Yes, she thought, laying down her brush in extreme fatigue, I have had my vision» (Woolf, 1927, s. 154).

Konklusjon

Det er mange sider ved det jeg har utforsket ovenfor, som kan åpne opp for dypere analyser av Woolfs notater. Hennes forestilling om den bakenforliggende virkeligheten formulerer seg nærmest mytisk, og sånn sett kunne man lest tekstene i en mer filosofirettet eller religionsvitenskapelig kontekst. De samme ideene kan også vekke assosiasjoner mot Freuds psykoanalyse, ettersom dette «mønsteret» bak den dagligdagse virkeligheten forsøker å formidle meninger gjennom noe håndgripelig for kunstneren, i likhet med hvordan, ifølge Freud, forestillinger og begjær i det underbevisste forsøker å trenge gjennom en membran og opp i det bevisste sinn. Woolfs personlige psykologi om *væren* og *ikke-væren* kan sees i kontekst med for eksempel bevissthetsforskning, eller i lys av buddhistisk filosofi og dens konsept om høyere bevissthet.

Det er tydelig at Woolfs filosofi, både rundt «dikterkunsten, dens vesen, former og virkemidler» (NAOB) og i form av egenartede formuleringer rundt tilværelsens sjokk-kapasitet, ordenes flyktighet og virkelighetens største paradokser, har mye innflytelse både når det kommer til stil og karaktertrekk i romanen *To the Lighthouse*. Andre elementer er selvsagt verdt å undersøke når det kommer til denne korte romanen, tettpakket med mening, men ettersom plass kommer til kort i tilfellet av denne oppgaven, får disse enn så lenge forbli spennende ideer. I lyd av Woolfs egne ord fra *Sketch of the Past*, kan vi «markere oss denne åren vi en dag kan utforske videre». (Woolf, 1976, s. 137).

Litteraturliste:

- Aarseth, A., Eide, K. & Kittang, A. (Red.). (2007). *Klassisk Litteraturteori: En Antologi* (1. Utgave). Oslo: Universitetsforlaget.
- Det Norske Akademis Ordbok. (Årstill ukjent). «Poetikk». Hentet fra <https://www.naob.no/ordbok/poetikk>
- Harland, R. (1999). *Literary Theory from Plato to Barthes: An Introductory History*. New York: Palgrave.
- Woolf, L. (Red.). (1953). *A Writer's Diary – Being Extracts from the Diary of Virginia Woolf*. New York: Harcourt, Inc.
- Woolf, V. (1976). *Moments of Being*. (Utgave fra 1994). Great Britain: Sussex University Press.
- Woolf, V. (1927). *To the Lighthouse*. Great Britain: Wordsworth Editions