

Portretter av de utstøtte.

En lesning av Djuna Barnes, *Nightwood*



Djuna Barnes 1915

Av Lena Müller

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap
Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk
Våren 2005

Innhold

KAPITTEL 1: INTRODUKSJON	3
Innledning.....	3
Hvem var Djuna Barnes?	6
Resepsjon og forskning.....	9
Ideologi og kontekst.....	11
Nightwood og romlighet.....	13
Tekstpresentasjon	14
 KAPITTEL 2: BYTTE AV TEKSTLIG TERRENG – ET NYTT SYN PÅ ROBIN.	17
Gåtefulle Robin – en presentasjon	17
Robin i forskningshistorien.....	20
Galskap som opprør	24
En annen type lesning.....	26
Robin – en truende karakter?.....	28
Opprørske Robin – et nytt perspektiv	30
 KAPITTEL 3: NORA OG ROBIN – KJÆRLIGHET I KONFLIKT.....	34
Nora som patriarkatets representant.....	34
Angsten for å være annerledes.....	37
Noras drømmer, en veiviser.....	39
”Den gode kvinneligheten”	42
 KAPITTEL 4: NATTEN OG SPRÅKET.....	45
Doktorens rolle.....	45
Dagen og natten – en dualitet.....	46
Hvem eier språket i Nightwood?	49
Det dobbelte i språket	51
Symbolikken i Nightwood	52
Romanens avslutning.....	56
 KAPITTEL 5: PORTRETTER AV DE UTSTØTTE.....	61
Representasjonen av ”de andre” i Nightwood.....	61
Felix – en bærer av jødernes lodd.....	63
En lesbisk utopi?	70
Nikka, en kroppslig markør.....	75
 KAPITTEL 6: OPPSUMMERING OG KONKLUSJON.....	80
 LITTERATUR.....	84

KAPITTEL 1: INTRODUKSJON

Innledning

” I don’t know where your characters come from. You make them fly on magic carpets – what is worse; you try to make pigs fly.” (Field 1985: 82)

Nightwood er en vanskelig roman å lese. Baronesse Loringhoven, en venninne av Djuna Barnes, skrev det ovenstående til forfatteren, og meddelte at hun ikke kunne lese fortellingene hennes. Jeg forstår henne, også jeg opplevde romanen som umiddelbart vanskelig tilgjengelig. Teksten bød på motstand, ingenting syntes klart og innlysende.

Karakterene i *Nightwood* er hemmelighetsfulle og emosjonelt intense, de er underlige vesener og alternative skapninger som beveger seg mellom det å være dyr og det å være menneske. Noe av det meste åpenbare ved romanen er at kjønnskonvensjonene snus på hodet, og allmenne levereregler utprøves inntil det morbide. Språket i *Nightwood* er forvirrende, det er ofte parodisk, og på et vis uhemmet rastløst. Barnes forholder seg til makt og begjær i et opphauset og typisk urbant miljø, og i denne settingen fletter hun inn robuste obskøniteter og komisk satire. *Nightwood* tok form av en gåte for meg, en tekst som snarere skapte spørsmål enn den ga bekreftelser og svar.

Dette at teksten er mangefasettert og kompleks, skapte et behov for å plassere den inn i en kontekst som forhåpentligvis ville lette tolkningen. Mitt første utgangspunkt var derfor å forholde meg til romanen som en modernistisk tekst. Det var da i alle fall *noe* som var åpenbart ved verket: tidspunkt for utgivelsen, narrasjon og form. Romanen presenterer helt klart et tekstlig samspill mellom en ytre, svært diffus tid, en fragmentert verden og en indre diffus subjektivitet. Slik sett hadde jeg mitt på det tørre, romanen er bærer av de karakteristika som kjennetegner en modernistisk roman: *Nightwood* er eksperimentell i formen, den er opptatt av bevissthet og drømmer. Barnes har gitt avkall på tradisjonell kronologi i sin oppbygning av romanen og det tradisjonelle handlingsmønsteret er brutt i *Nightwood*.

Min neste tanke var: finnes det en oppskrift på hvordan man leser en modernistisk roman, og lar *Nightwood* seg eventuelt presse inn i et slikt mønster? Er det slik at romanen er så tradisjonelt modernistisk at den kan brukes som et demonstrasjonseksempel (Skei 1993), eller kan Barnes’ arbeid tjene som en ledetråd for å redefinere våre forestillinger om

modernismen? Kunne jeg lese verket som en roman som søker løsning på de evige spørsmål som moderniteten stiller?

Rent tematisk fant jeg at spørsmålet om den enkeltes lidelse og søken etter mening absolutt var til stede i verket. Kretsingen rundt modernitetens evige dilemma, nemlig at ingenting ser ut til å være det det er, var også et trekk ved romanen. Verket framkaller noe pinefullt, det reflekterer til tider noe melankolsk lengtende. *Nightwood* bærer i seg en smertefull frihetstilstand som jeg fant å kunne plassere under termen ”hjemløshet”. Uroen som preger romanen gjør det mulig å lese den inn i en modernistisk tradisjon med hensyn til erfaringer som for eksempel meningstap, og med livsstrategier av typen ”tilbaketrekning” som resultat.

Jeg fant allikevel at denne type lesning ville virke begrensende. En lesning som ensidig tok sikte på å bekrefte *Nightwood* som et modernistisk verk sto derfor for fall. Ved å reflektere for mye i disse banene risikerte jeg kun å gjenta etablerte oppfatninger av modernismen framfor å si noe nytt om verket. Jeg bestemte meg derfor for en mer åpen analyse av romanen. Resultatet har blitt en analyse som, i likhet med verket selv, kan virke fragmentarisk og muligens uten retning. Barnesforskeren Joseph Frank betegner de åtte kapitlene i *Nightwood* som ”searchlights”, som tablåer som stilles opp for deretter å undersøke et fenomen som langt på vei handler om det samme: natten, søvnen, det dobbelte i livet. På samme vis er det mulig å betrakte min oppgave: de samme fenomener betraktes fra ulike synsvinkler. Theodor W. Adorno sier, noe fortrøstningsfullt, at: ”Intet lar seg tolke fram som ikke også er tolket inn i fenomenet. Kjennetegn på dette er at fortolkningen må være forenlig med teksten og seg selv...” (Adorno 1976: 23). *Nightwood* inneholder uansett mange spor og mange vinklinger som er interessante å forfølge.

Jeg har valgt å forholde meg til karakterene i verket, og begrunner dette med følgende: verkets uro og forvirring er ikke nedfelt i selve handlingen. Uroen, det forvirrende språket og de alternative handlingsmønstrene er det karakterene som står for. Jeg fant snart ut at det var umulig å fange en slags mening i verket, finne et handlingsmønster, uten å ha fokus rettet mot karakterene i romanen. Dersom man forsøker å se bort fra karakterenes betydning i dette verket, mister man etter min mening retningen, i den grad den er mulig å gripe. Karakterene er bærere av historien, handlingen er klart underlagt disse. Jeg har valgt å fokusere på ulike aspekter ved verket, men alltid med en eller flere karakterer i fokus, og slik sett kan oppgaven til tider leses som en eneste lang karakteranalyse.

Jeg har ikke trukket opp noe teoretisk bakteppe for denne oppgaven, det vil si at teorien er nedtonet til fordel for den diskusjonen som foregår i verket selv. Jeg pretenderer ikke å legge opp til store teoretiske diskusjoner, men ønsker å vise at *Nightwood* er et verk som i stor grad rommer sin egen teori. Jeg vil vise at det er mulig å lese romanen politisk, men mest av alt ønsker jeg å vise at verket peker fram mot spørsmål som på et senere tidspunkt er blitt gjenstand for debatt og teoretiske diskusjoner. En rekke av de diskusjonene jeg viser til, foregår også utenfor romanen, både i romanens egen samtid og også senere.

Den mest åpenbare teoretiske tilnærmingen til *Nightwood* ville være en tilnærming som forholder seg til kjønn. Det er ingen tvil om at *Nightwood* tematiserer kjønn, og at romanen søker å dekonstruere den binære motsetningen mellom det kvinnelige og det mannlige. Det er innlysende at kjønnskonvensjonene ikke forholder seg til ”normalen”, og en tilnærming som overhodet ikke innreflekterer en kjønnsdimensjon ville, etter min mening, være umulig. Derfor vil også min oppgave være preget av kjønnsproblematikken i verket, og tilnærmingen til teksten vil til tider være feministisk. Den vil allikevel ikke reflektere inn tenkningen rundt ”det tredje kjønn”, og jeg vil i liten grad forholde meg til ”gender theory”.

Jeg gjør ikke bruk av én bestemt metode eller teoretisk framgangsmåte, snarere benytter jeg meg av en eklektisk tilnærming. Jeg ønsker å belyse en rekke spørsmålsstillinger, noe jeg som nevnt gjør ved å rette oppmerksomheten mot karakterene i verket. Den mest påfallende og interessante karakteren i *Nightwood* bærer navnet Robin Vote. Hun er tekstens sentrum og har vært gjenstand for utallige tolkinger. Disse har likevel vært, etter min mening, endimensjonale og tradisjonelle. Det første kapitlet i oppgaven er derfor viet henne, i et forsøk på å se henne med nye øyne.

Robins forhold til en annen viktig karakter i romanen, Nora Flood, kan betegnes som en kjernekonflikt. Jeg mener at det er avgjørende å se på denne relasjonen, for å forstå hva romanen dreier seg om, samt for å kunne nærme seg en forståelse av termen *annerledeshet*. Nettopp denne annerledesheten er sentral i romanen som helhet, teksten er sentrert rundt ”de andre” – en tematikk jeg nærmer meg på ulike måter. I kapittel tre i oppgaven er det forholdet mellom Nora og Robin som er sentralt. Hva vil Nora med Robin, hvem er hun egentlig? Er det slik at Nora har rollen som den gode i romanen, i kontrast til den mørke Robin? Eller kan man tenke seg at Nora representerer noe annet? Natten er det sentrale tema i romanen: hva gjør nattsiden med et menneske, hvordan forholder Nora og Robin seg til dette?

I kapittel fire retter jeg søkelyset mot narrasjon og språk i *Nightwood*. Teksten stiller spørsmål ved hele vår væren og vår persepsjon, noe som synliggjøres gjennom ironistrukturer innlagt i doktorens monologer og gjennom fortellerstyringen. Teksten er strukturert rundt fortelleren som et ureduserbart sentrum, men like mye er det doktoren som garanterer en mening eller også fravær av mening. Det var derfor naturlig for meg, i dette kapitlet, å knytte min egen tekst tett opp til denne karakteren.

Representasjonen av ”de andre” er det bærende element i *Nightwood* slik jeg ser det. Tradisjonelle tolkninger av verket tilsier at det er lett å betrakte de utstøtte og marginale gruppene i boken som én tekst, som én gruppe. I kapittel fem søker jeg å vise at dette først og fremst virker begrensende. Ved å utvide perspektivet og åpne for at de utstøtte er en differensiert gruppe, endres også meningen med verket.

Den historisk-biografiske lesemåte er ofte blitt Djuna Barnes til del, noe jeg vil komme tilbake til. Kontekstualiseringer som ensidig trekker forfatteren inn som en størrelse av betydning for tolkning av verket, vil etter min mening virke begrensende, men som følge av at Djuna Barnes er en ukjent størrelse for svært mange, vil jeg derfor starte med å introdusere henne.

Hvem var Djuna Barnes?

Djuna Barnes navn er myteomspunnet, omgitt av anekdoter og mer eller mindre løse antakelser. Mest av alt er hun en fremmed. Hennes navn er ukjent for de fleste, også innen litterære kretser. I tillegg framstår ofte hennes tekster som fremmede eller fremmedgjorte i seg selv. Med unntak av romanen *Nightwood*, har det meste av hennes arbeider blitt oversatt, og hennes seks andre verk er mer eller mindre ukjente. Dette på tross av at de stadig blir trykt, og at forskningen omkring hennes forfatterskap siden 1970-tallet har tatt seg opp.

There is not a person in the literary world who has not heard of, read and some stolen from *Nightwood*. The paradox is that in spite of all the critical work flooding in the press since 1936, not more than three or four have mentioned my name. I am the most famous unknown of the century! I can't account for it, unless it is that talent is my character, my character, my talent, and both an estrangement (Benstock 1987: 234).

Slik kommenterte Barnes selv det faktum at hennes navn var ukjent, her i et brev til en venninne i 1963. Uansett hva dette måtte skyldes: hennes tilbaketrukkethet, hennes kjønn,

tekstenes vanskelighetsgrad, hennes evne til å mestre flere genre, hennes mange pseudonymer – så har Djuna Barnes en stor litterær produksjon bak seg, strukket over sytti virksomme år. Hun skrev romaner, noveller, poesi og drama, og hadde suksess som journalist. Hun illustrerte dessuten ofte sine magasin- og avisartikler, og skrev over hundre slike.

Djuna Barnes var unektelig en original kvinne. Hun levde tyve år i utlendighet, flere av dem i Paris. Som amerikansk eksilforfatter var hun uten lokal forankring til denne byen. Likevel gjorde hun seg bemerket, både som menneske og som forfatter.

”Contemporary writers and artists praised her style, feared her tongue; she was a beauty, but a talented, acerbic, and powerfully intelligent one” (Broe 1991: 3). Klisjéene sier oss at hun var eksentrisk og sær. Nettopp der befinner Djuna Barnes seg: som en som iscenesetter stereotyper, som former og omformer.

Barnes’ biografer, som for eksempel Philip Herring (1995), hevder at kjennskap til hennes livsforløp er avgjørende for forståelsen av hennes tekster. Det samme gjelder Andrew Fields kritiske biografi (1983). Han tolker hennes traumatiske familieliv som ”ekte” årsak til hennes skriving, og den reelle bakgrunnen for hennes fiksjon. Historien om Djuna Barnes framstår i denne synsvinkelen som patologisk, men uansett hvordan man stiller seg til dette, er det en sannhet at Djuna Barnes’ liv ikke bar preg av å være ”vanlig”. Hvem var hun, denne ukjente kjente?

Djuna Barnes ble født i New York i 1892. Hun vokste opp under svært spesielle familieforhold, der faren etter få års ekteskap med Djunas mor, tok sin elskerinne inn i husholdet. I løpet av en tiårs periode fikk han vekselvis barn med elskerinnen og med Djunas mor (Herring 1995: 22). Med fire søsken, fire halv søsken, samt sin bestemor rundt seg, fikk Djuna en urolig og forstyrret barndom. Det er grunn til å tro at familien var dysfunksjonell og at den satte sitt preg på Djuna Barnes og de valg hun skulle komme til å ta i livet. Oppveksten ble preget av seksuelt misbruk og emosjonelt svik, noe som trolig bidro til Barnes’ pessimistiske syn på mennesket og eksistensen (Parsons 2003: 20).

Gjennom oppveksten fikk Barnes, med unntak av et kort kunststudium i Brooklyn, liten formell utdanning. Hun begynte som journalist, og kom i kontakt med det intellektuelle miljøet i Greenwich Village, der blant andre Eugene O’Neill vanket. I 1915 kom hennes første utgivelse under tittelen *The book of Repulsive Women*. Her problematiserer Barnes forestillingen om homofili som noe dekadent og mindreverdige, og kvinnene i noen av diktene i boken er framstilt på en frastøtende og satirisk måte. Barnes motsatte seg nyutgivelser av verket, men gjenopptok noe av tematikken i romanen

Nightwood. I 1919 reiste Barnes til Paris som korrespondent for et magasin. Der møtte hun Thelma Wood som hun innledet et dypt lidenskapelig forhold til. I løpet av de kommende femten årene produserte Barnes sine beste arbeider: *Ryder*, *Ladies Almanack* og, etter det traumatiske bruddet med Thelma Wood, *Nightwood*. *Ryder* (1928) er en eksperimentell roman der generasjoner innenfor en familie spilles ut mot hverandre, en tematikk ikke ukjent i Barnes eget liv. I *Ladies Almanack*, utformet som en kalender, er det homofile temaet udiskutabelt og eksplisitt til stede.

Mange av lesningene av Barnes' verk har som nevnt blitt knyttet opp til den biografiske lese måte. Skal man forfølge en slik lesning i for eksempel *Nightwood*, det vil si en lesning der målet er å finne indisier i teksten på forfatterens liv og tilstedeværelse, kommer man ikke utenom Barnes' kjærlighetsforhold til kvinner. Boken beskriver et gjennomseksualisert univers, der utprøving av seksualitet, transseksualitet og deformasjon har vært momenter som har vært gjenstand for oppmerksomhet. Som følge av åpenbare tematiske og stilistiske grensesprengende grep, ble Barnes blant annet tatt til inntekt for de homofiles sak. Lesninger der forfatterens liv til dels leses inn i teksten, tilsier at Barnes kan ha brukt sitt eget forhold til Thelma Wood som modell for forholdet mellom Nora og Robin i teksten. På tross av at Barnes naturlig nok hentet materiale fra sitt eget liv, avfeide hun denne ensidige lesningen av verket ved å uttale: "I'm not a lesbian, I just loved Thelma" (Michel 1993: 53).

Djuna Barnes hadde et forhold til en kvinne, og hun kjente det lesbiske miljøet i Paris godt. Hun deltok i det, men hadde samtidig en marginal posisjon i miljøet. Barnes var ambivalent både til selve miljøet og til sin egen deltakelse i det og distanserte seg derfor fra det (Selboe 2003: 152). Det er mulig å betrakte denne avstandtagen som et behov for å klarlegge at *Nightwood* lå utenfor en bestemt ideologisk eller politisk ramme.

Barnes startet arbeidet med *Nightwood* rundt 1930, først under tittelen "Bow Down". Det hevdes at etter å ha lest diktet *The Tiger* av William Blake (1757-1827), endret hun tittelen til den vi nå kjenner. Første strofe i dette diktet lyder: "Tiger! Tiger! Burning bright / in the forests of the night". Barnes fikk god fødselshjelp til utgivelsen av *Nightwood* av sin forfatterkollaga Emily Coleman. Hun tok kontakt med T. S. Eliot som utgav romanen på forlaget Faber & Faber i 1936 (Herring 1995: 205). Etter et sammenbrudd på slutten av 1930-årene, returnerte Djuna Barnes til New York i 1940. Her skrev hun sitt siste større verk, *The Anthipon*, et versedrama utgitt i 1954. Djuna Barnes levde et tilbaketrukket liv i Greenwich Village fram til hun døde i 1982, seks dager etter sin nittiende fødselsdag.

Resepsjon og forskning

Barnes' fokus på perversjoner og anormalitet fikk en del kritikere til å ta avstand fra henne. Hun fikk allikevel støtte, blant annet av T. S. Eliot som skrev forordet til det som skulle bli hennes mest kjente verk, *Nightwood*. Eliots forord til boken er kjent for lesere av *Nightwood*, mindre kjent tør det være at han foreslo en rekke redigeringer av manuskriptet før utgivelsen (Parsons 2003: 5). Dette gjaldt nok i første omgang scener som refererer til lesbisk kjærlighet, både ved ords nevning og i form av beskrivelser av eksplisitte kjærlighetsscener. *Nightwood* er da heller ikke spekket med slike scener. Barnes godtok muligens disse kuttene rett og slett fordi hun stolte på Eliot. Det var viktig for henne å få boken utgitt, noe hun tidligere hadde mislyktes med. Homofilitemaet ble i *Nightwood* dessuten endret fra å bli satirisk behandlet, som i *Book of Repulsive women*, til å bli en mer alvorlig og eksistensiell del av karakterenes personlighet. Det viktigste var ikke lenger å sette homoseksualiteten på dagsordenen, snarere å vise at kjærligheten angår oss alle. Redselen for å bli forlatt og ensomheten som medfølger, er ikke avhengig av seksuell legning.

Nightwood plasserte Barnes innenfor høymodernismen, og hun har blitt sammenlignet med Joyce, Proust og Eliot. Da boken utkom i 1936, forlangte den full oppmerksomhet på den modernistiske litterære scene. *The Brooklyn Eagle* anbefalte boken som "... an excellent companion piece for *The Waste Land*", og en kritiker i *New York Herald Tribune* trakk fram Barnes' evne til å spre "... a quality of moonlight over dissolution". Han sammenlignet dessuten verket med arbeider av Proust og Baudelaire, og "the corrosive bluntness of her tongue" sammenlignet han med Joyce (Parsons 2003: 61). Reaksjonene på boken var likevel noe blandet. Mens Dylan Thomas og Graham Green sluttet seg til ovasjonene, ble verket av andre kritisert for dets dekadens (Marcus 1991: 223).

Det vakte også oppsikt i den litterære samtiden at T. S. Eliots navn ble knyttet så nært opp til romanen. Dette ble oppfattet både positivt og negativt, men det hersker uansett ikke tvil om at Eliots forord til boken har skaffet *Nightwood* mer publisitet enn den normalt ville fått. Det er samtidig et paradoks at Eliot muligens har bidratt til å snevre inn lesergruppen ved hjelp av sitt forord, hvor han bemerker at verket passer best for "readers of poetry" (*Nightwood* 2001: ix)¹. Dette kan ha virket som et hinder for mange, særlig for de lesere som kjente til Eliots egen vanskelig tilgjengelige poesi. Barnes nektet selv å bidra

¹ Alle henvisninger i teksten videre er til Faber og Faber utgaven fra 2001, og heretter på følgende måte: NW

til noen løsning på romanens gåter, dette er et standpunkt hun ikke delte med majoriteten av modernismens forfattere (Gerstenberger 1993: 35).

Forskningshistorien omkring *Nightwood* startet ikke desto mindre på 1940- tallet med Joseph Franks essay ”Spatial Form in Modern Literature”, der Frank fokuserer på modernistiske tekster og deres oppløste tidskronologi. Han bruker i dette essayet *Nightwood* som et eksempel på en roman der en alternativ lese måte som overser tidsbegrepet egner seg godt. Denne forskningen er i stor grad blitt toneangivende for senere lesninger, og var lenge nærmest enerådende.

På 1970-tallet økte interessen for Djuna Barnes, og mange feministiske forskere viet *Nightwood* spesiell oppmerksomhet. Barnes nektet på sin side å vie oppmerksomhet til en type forskning som var knyttet til såpass klare ideologiske føringer. Det ble blant annet gjort noen forsøk på å lese *Nightwood* som en lesbisk frigjøringsroman, hvilket ikke vekket begeistring hos Barnes selv (Levine m. fl. 1993: 13). Jeg vil komme tilbake til dette i kapitlet om Robin og resepsjonen rundt henne.

Likevel er det den feministiske forskningen som muligens, i tillegg til Franks lesning av verket, har markert seg sterkest. Dette kan forklares med at kjønnsproblematikken nærmest er uunngåelig i arbeidet med teksten. Kjønnskonvensjonene i verket er vendt om på, til tider er de oppløst, og dette er en åpenbar grunn til den stadige oppmerksomheten verket får. Ved å gjøre det kjente underlig ukjent skaper Barnes en usikkerhet som samsvarer med den usikkerheten vi gjenfinner i det moderne samfunn. Denne usikkerheten knyttet opp til kjønn, avspeiler seg blant annet i språket, noe som har fått feministisk tenkning rundt språk til å bli en anvendelig metode på *Nightwood*. Luce Irigarays teori om det kvinnelige språket, en kvinnelig måte å skrive på som presenterte flyt og åpenhet, kan for eksempel bidra til å åpne en slik tekst for leseren.

Både det tematiske, det stilistiske og det språklige samt selve kjønnsdimensjonen ved romanen, har med andre ord fått oppmerksomhet når det gjelder *Nightwood*. Det er altså variasjon i forskningen på verket, men det er et entydig inntrykk at Barnes-resepsjonen har konsentrert seg om *Nightwood*. Barnes øvrige tekster og produksjon har i stor grad blitt oversett.

Det er forsket en del på Barnes i et poststrukturalistisk lys, noe som har bidratt til å rykke henne noe ut av modernismen. Såkalte ”gay studies” har vært sentrale i så måte. Forskningen er for det meste utført av engelskspråklige forskere som Karen Kaivola og Jane Marcus. Disse vil bli kommentert og brukt i forbindelse med mitt eget analysearbeid. I Europa og Skandinavia er det derimot vist liten interesse for henne i akademiske miljøer.

I Norge har litteraturvitere som Hans H. Skei og Tone Selboe viet henne oppmerksomhet henholdsvis i *Skriftserie for litteraturvitenskap* (1993) og i boken *Litterære vaganter* (2003). Videre er det skrevet to litteraturvitenskapelige oppgaver om henne på hovedfagsnivå, henholdsvis av Diane Oatly (1990) og Inger Johanne Myrland (2000).

Ideologi og kontekst

Tar vi utgangspunkt i verkets narrasjon og form, knytter dette til T. S. Eliots berømte innledning til romanen, og samtidig trekker inn Franks essay fra 1945, kan det synes som om *Nightwood* er et praktkeksemplar av en modernistisk roman (Skei 1993: 48).

Modernismen kan leses som et tidsrelatert og stilistisk uttrykk for en moderne tilstand. Denne tilstanden karakteriseres ofte av ord som meningstap, tomhet, kjærlighetslengsel, tvil og søken etter tilhørighet. Modernismens utgangspunkt er den gjennomførte meningsløshet, for noen en mote, for andre en indre nødvendighet. Iversen og Rønning skriver i sin innledning til *Modernismens kjønn* at: "Modernismen kan sees som det *estetiske* svaret på den sosiale og moralske krisen som modernitetserfaringen i siste del av 1800-tallet representerer." Denne krisen kommer til uttrykk på ulikt vis, først og fremst gjennom en sterkere vektlegging av kunsten og språket: "Opplevelsene av at båndene til fortiden og den sosiale virkeligheten er brutt fører til sterkere betoning av språkets og kunstens egenverdi" (Iversen m.fl. 1996: 11).

Modernistisk litteratur kjennetegnes ved sin tematiske sirkling omkring tomhet og meningstap. Det er ingenting å skrive om, allikevel skrives det (Dahlerup 1991: 29). Den rådende skrivepraksis tilsier at det verken kan skrives symbolsk eller realistisk. Modernismen kan også betraktes som en slags revolt mot tidligere standarder og konvensjoner, og nye metoder for å synliggjøre gamle fenomener tas i bruk. Forfattere finner fram til nye måter å skrive på som opphever tidligere former for litterær framstilling, dette gjelder for eksempel den realistiske skrivemåte. I modernismens kjølvann finner vi for eksempel psykoanalytiske teorier som framstiller en ny form for bevissthetsforståelse, noe som ble overført til litteraturen. Den indre bevissthet vektlegges på bekostning av den ytre, og karakterene og deres sjelsliv blir det styrende i teksten. Teknikker som "stream of consciousness", ble lansert som en måte å synliggjøre underliggende bevissthetstilstander og tankestrømmer på.

Modernistisk litteratur fremhever et forvirret og ustabil subjekt som mangler en enhetlig identitet. Samtidig som den menneskelige identitet brytes opp blir estetikken preget av fragmentering og mangetydighet. Alt dette gjenfinner vi i *Nightwood*. Båndene til fortiden og den sosiale virkeligheten er brutt, og identitetsoppløsningen synliggjøres gjennom et fragmentert og mangetydig uttrykk. Den modernistiske teksten, så også *Nightwood*, avspeiler denne erfaringen i den narrative strukturen. Den er springende, gjentagende og kryssende. Den allvitende forteller er fraværende, og beretningen, i den grad den er tilstede, beveger seg ved hjelp av ellipser og prolepser fram og tilbake i tid. Det som tidligere ga mening, nemlig å fortelle kronologisk for å skape sammenheng i tilværelsen, er fraværende i modernistiske romaner som *Nightwood*. Teksten aper etter livet selv, slik det kan oppleves av bevisstheten - fragmentarisk og springende. Tid og rom i handlingen har ikke lenger større vekt enn en tanke, en metafor, en drøm, og romanen fokuserer på bevissthet. De ytre begivenhetene er redusert i betydningsmessig forstand. Vi kan med andre ord ikke lenger orientere oss i det narrative univers med tradisjonelle realistiske koder alene.

Ifølge Iversen og Rønning har den litterære modernismen blitt betraktet som kjønnsløs (1996: 9). Det kan synes som om perspektivet i forhold til kjønns- og kvinnerelaterte erfaringer ofte har blitt ignorert til fordel for fokus på det nye, fragmenterte formspråket i modernismens tekst. Det er videre et faktum at forskningen omkring modernismen har vært dominert av menn, feltet av mannlige kritikere. Virginia Woolf var den eneste kvinnen som ble inkludert i den modernistiske kanon. Modernismeforskningen trengte en redefinering, og forskere som Shari Benstock, Sandra M. Gilbert og Susan Gubar er blant de som tidlig betraktet modernismen med nye øyne

I Barnes' tilfelle er kjønnsperspektivet til tider nærmest påtrengende og ikke til å komme utenom. Shari Benstock hevder i sin bok *Women on the Left Bank* at alt Barnes har skrevet kan leses som en kritikk av kvinners stilling i den vestlige verden (1987: 242), men Barnes ble lenge lest uten at dette perspektivet var innreflektert. Årsaken kan være at det har vært få forsøk på å knytte det modernistiske formspråket opp mot kjønnsroller og seksualitet, og derfor kan *Nightwood* ha blitt neglisjert, nærmest gjennt bort. Problemene med å innpasse den seksuelle tematikken innen mer eleverte kategorier som eksistensiell angst og meningstap, førte muligens til at Djuna Barnes ble utelukket fra den modernistiske kanon helt fram til 1980-tallet. Den intense utprøvingen av seksuelle konvensjoner og fokuseringen på lesbisk begjær i teksten kan ha blitt for mye for modernismeforskere og kritikere (Iversen m.fl.1996: 13).

Nightwood og romlighet

Joseph Franks grensesettende og svært toneangivende essay ”Spatial Form in Modern Literature” utkom første gang i 1945, og var det første seriøse forskningsarbeidet gjort på *Nightwood*. Frank bruker i dette essayet en rekke modernistiske tekster, deriblant *Nightwood*, for å demonstrere en lesning utifra tanker om det han kaller ”spatial form”.

Den modernistiske roman karakteriseres av stilistiske brudd, den ytre virkelighet er erstattet av en indre bevissthet. Som lesere følger vi ikke en historie, kronologien mangler, og teksten framstår som mer krevende for leseren. Frank mener at vi som lesere erstatter mangelen på kronologi med å jakte på et mønster, at vi hekter fragmentene i teksten sammen for å kunne oppnå en glimtvis forståelse av den. Leseren må jobbe aktivt med teksten for å oppnå en gradvis erkjennelse av dens innhold. Dette skjer via bilder, tekstbrokker og idéer som teksten rommer, og som leseren samler opp i bevisstheten.

Frank argumenterer for at *Nightwood* er en tekst som egner seg spesielt godt for teorien om ”spatial form”. Romanen mangler tradisjonell narrativ oppbygning, noe som gjør det nødvendig for leseren å spille på interne refleksive referanser for å skape mening. Leseren må løsrive seg fra den kronologiske lesemåten og i stedet hente opp referansene fra bevisstheten under leseakten. Bildene og symbolene: ”...must be referred to each other spatially throughout the time–act of reading” (1991: 34). Joseph Frank hevder at *Nightwood* har en så oppløst ”narratologi” at kapitlene ikke gir sammenheng. Han mener at handlingen ikke drives framover, og betegner den som statisk. noe som ytterligere viser til viktigheten av en alternativ lesemåte for å skape mening i teksten (Frank 1991: 34).

Jeg skal ikke bruke mye plass på Franks teori om ”spatial form”, kun gjøre oppmerksom på at den utvilsomt har noe for seg. Frank synliggjør vanskelighetene ved å anskue verden utifra et tradisjonelt formskjema, og at det blir derfor nødvendig å kartlegge tekstens spatiale organiseringsprinsipper. ”Spatial form” er for Frank formelle prinsipper som blir beskrevet via en romlig metaforikk snarere enn en metaforikk knyttet opp til tid (Tygstrup 2000: 169). Gjennom denne teorien gjorde Frank romanen kjent innen litterære forskningsmiljøer, samt at han bidro til å gjøre romanen mer tilgjengelig for leserne.

Teorien har hatt sterk innflytelse, men kan også virke begrensende. Det er derfor viktig å betrakte verket utifra en større tematikk i tillegg. Teorien er da også diskutert, blant annet med utgangspunkt i Franks oppfatning av kapitlene som stivnede tablåer som alle belyser den samme situasjonen. Hans setning om de åtte kapitlene i *Nightwood* som er som: ”...searchlights, probing the darkness each from a different direction yet ultimately

illuminating the same entanglement of the human spirit” (Frank 1991: 34), har blitt utgangspunkt og gjenstand for kritikk. Det er begrensende å betrakte romanen på denne måten fordi kapitlene er svært ulike (Skei 1993: 59), og beretningen utvikler seg over tid. Romanen fester seg likevel ikke ved tid i tradisjonell forstand, da den jo kan sies å undersøke tidløse fenomener: natten, søvnløsheten, hjemløsheten og likegyldigheten. Det at det er mulig å tidfeste handlingen i romanen, fratar den ikke betegnelsen fragmentert. Strengt tatt passer Franks teori muligens bare på visse deler av romanen, men tjener likevel til å åpne opp mot en annen tekstlig vurdering.

Tekstpresentasjon

Handlingen i *Nightwood* er underlagt karakterene i verket og er derfor vanskelig å redegjøre for. Enkelte Barnes-forskere, som Joseph Frank, hevder sågar at det er umulig å gjøre et innholdsreferat, da den narrative strukturen er oppløst (Frank 1991: 33). Det er allikevel mulig å trekke opp et riss av handlingen. Kapitlene i romanen er svært ulike og beskriver beslektede problemer, men de framstiller faktisk et hendelsesforløp der statiske situasjoner gir en motivasjon for handlingen (Skei 1993: 59).

Aksjonsfeltet for den sparsomme handlingen og karakterenes bevegelser er byen, med dens underskog av skjult liv som bakteppe. Det er de marginaliserte, de utstøtte, de hjemløse og de forlatte som beskrives. Tekstens marginale eksistenser, spesielt jøder, seksuelle avvikere og gjøglere, strever med, og søker å bryte ned sosiale strukturer og tvangssammenhenger. Det skjulte livet, det som leves om natten, trer fram. Barnes skaper et slags ubehag ved å gjøre det kjente fremmed. Tematikken belyses med en stofflighet, en sødme fylt av farger og en presisjon som gjør at teksten fyller leseren med fascinasjon, på tross av dens til tider uforståelighet. *Nightwood* er et drama om kjærlighet og begjær, ispedd en type mystisisme rundt noe hedensk og okkult.

Handlingen i boken er lagt til byene Paris, Berlin og Wien. Sistnevnte blir jøden Felix Volkbeins fødeby, og romanen starter med hans fødsel i 1880. Felix har arvet en falsk barontittel, og er utestengt fra aristokratiet som følge av sin jødiske herkomst. Kapitlets tittel, ”Bow Down”, henviser til Felix’ underdanighet og hans hang til å bøye seg for alle han mener har en tilhørighet innenfor adel og aristokrati. Felix mister sin far før han blir født, hans mor dør kort etter. I dette første kapitlet er Felix i Berlin. Han møter

Matthew O'Connor, heretter kalt doktoren, samt den unge Nora Flood. Begge disse karakterene blir skjebnesvangre for ham.

I det etterfølgende kapitlet møter vi "La Somnambule", som betyr søvngjengersken. Tittelen henspeiler på Robin Vote, en kvinne som befinner seg i Paris. Doktoren tilkalles til hennes hotell, og Robin presenteres for første gang for leseren - i bevisstløs tilstand. Felix er med, han betrakter Robin og fatter et håp om at hun kan hjelpe ham med hans livsprosjekt: å føre hans "adelige" herkomst videre. Robin svarer ja til hans frieri, og føder ham sønnen Guido. Det viser seg imidlertid at Robin avviser barnet. Hun begynner sine endeløse vandringer bort fra Felix og bort fra leseren.

Nora Flood er den gode hjelperen i *Nightwood*. Vi presenteres for henne med full tyngde i kapitlet "Night Watch". Nora treffer Robin, de befinner seg på Noras kontinent, Amerika. Nora forelsker seg i Robin, og tar henne med på reiser rundt i Europa. De slår seg til slutt ned i en leilighet i Paris, hvor de lever sammen i flere år. Dette beskrives kun i få setninger. Oppbruddet beskrives gjennom Noras øyne. Robin har funnet en annen, og Nora setter Robin på dør.

Denne "andre" er Jenny Petherbridge. Hun er en snylter, en tyv, og igjen henviser kapitlets navn til den beskrevne karakteren: "The Squatter". Jenny livnærer seg av hva andre har funnet verdifullt. Jennys dårlige egenskaper blir utførlig beskrevet, også hennes "tyveri" av Robin, som hun tar med seg til Amerika.

Etter et relativt intenst narrativt tempo, skjer det et temposkifte i romanen. Farten senkes, og refleksjonene får større rom. Dette gjelder i særlig grad doktoren som nå kommer til orde i kapitlet "Watchman, what of the Night?". Robin har stukket av med Jenny, og Nora oppsøker i sin fortvilelse doktoren om natten. Rommet hans beskrives utførlig før doktoren tar ordet og forblir i sin egen tale. Temaet for doktorens talestrøm er natten. Nattens natur og symbolikk uteskes gjennom doktorens filosofiske betraktninger.

Felix opptrer igjen i kapitlet ved navn "Where the Tree Falls". Han befinner seg sammen med doktoren for å ta avskjed før han reiser til Wien med sin sykelige sønn, som nå har blitt ti år. Guido, sønnen, er kun statist i handlingen, uten en eneste replikk. Allikevel er han betydningsfull for Felix' valg og livskvalitet. Sammen drar de til Wien og kapitlet avsluttes på en ølstue sammen med trapesartisten Frau Mann.

O'Connor drar på en gjenvissitt til Nora i "Go Down Matthew". Nora er tydeligere i dette kapitlet, hennes stemme høres i større grad, og doktoren må lytte. Doktoren kjenner på sin egen begrensning, han orker ikke mer av all ulykke som blir hans venner til del, og går til grunne på sin egen stamkafé.

Romanens voldsomme avslutning finner sted i kapitlet ved navn ”The Possessed”. Robin og Jenny er i Amerika, Nora drar etter for å finne Robin. Robin har begynt å vandre igjen og hun oppsøker til stadighet kirker. I en av dem finner Nora henne, og i avslutningsscenen kryper Robin på alle fire, dehumanisert sammen med Noras hund. Nora er, i likhet med leseren, taus tilskuer til tekstens avsluttende drama.

KAPITTEL 2: BYTTE AV TEKSTLIG TERRENG – ET NYTT SYN PÅ ROBIN.

Gåtefulle Robin – en presentasjon

Robin blir stort sett betraktet som en gåtefull karakter, og hennes hemmelige vesen og utilgjengelighet får implikasjoner for leseren. Det er allikevel slik at Robin blir den mest sentrale karakteren i romanen. Det blir derfor et paradoks ved verket at en karakter som angivelig er såpass utydelig, allikevel blir så sentral. Handlingen dreier rundt Robin, og hun setter de andre karakterene i bevegelse, både narrativt og tematisk. Robin merker dem for livet, hun utløser sterke reaksjoner hos de andre, men hun får sjelden ordet alene.

Robin er muligens den karakteren som skaper det begjær som får leseren til å søke etter mønstre i teksten. Det er Robin som representerer dynamikken, det er hun som er bærer av den lærdom og det budskap jeg tror romanen vil framføre. Allikevel er hun påfallende taus. Robin beskrives av forskere ofte som en karakter uten egen stemme, uten tale og uten hukommelse. En slik lesning der Robin enten blir infantilisert eller gjort til noe fremmed og dyrisk, kan etter min mening representere en banalitet. Mitt hovedspørsmål blir derfor: er det mulig å skape et annet og mer nyansert bilde av henne?

Den kanskje meste siterte tekstsekvens om Robin lyder som følger:

Sometimes one meets a woman who is beast turning human. Such a person's every movement will reduce to an image of a forgotten experience; a mirage of an eternal wedding cast on the racial memory; as insupportable a joy as would be the vision of an eland coming down an aisle of trees, chapleted with orange blossoms and bridal veil, a hoof raised in the economy of fear, stepping in the trepidation of flesh that will become myth; as the unicorn is neither man nor beast deprived, but human hunger pressing its breath to its prey (NW: 33).

De fire første kapitlene presenterer karakterene i tur og orden. Doktoren er den eneste som presenterer seg selv. Karakterene blir lenket sammen og skaper en rytme i teksten som blir gjenopptatt senere i romanen. Robin bryter denne rytmen ved å bli presentert annerledes enn de øvrige.

Gjennom sitatet over får vi innblikk i noen betraktninger rundt henne, gjort av en fortellerinstans som vurderer og klart bidrar til å styre vår forståelse av Robin.

Betraktningene formidles etter at Felix og doktoren oppdager Robin på et hotell. Sitatet henspiller på noe drømmeliknende, nesten surrealistisk. Referansene til "an image of a

forgotten experience”, ”racial memory” og ”myth” leder videre i teksten til det som kuliminerer i Nora Floods besatthet av Robin, samt til doktorens utlegninger om nattens vesen, om søvnen og om drømmene.

Robin blir her eksplisitt betegnet som et dyr som blir til et menneske. Louis Kannenstine (1977: 88) hevder at dette er starten på en utvikling som fortsetter mot det som er romanens slutt, nemlig der Robin forenes med Noras hund.

Antydningene om noe primitivt, og assosiasjonene til dette, oppstår allerede tidligere i teksten. Idet Felix møter Robin for første gang, har hun kollapset i en slags søvnliggende tilstand av bevisstløshet. Hun introduseres for Felix som om hun var portrettert, bildet av henne sammenlignes med et maleri av Rousseau. Robin framstår som noe iscenesatt:

On a bed, surrounded by a confusion of potted plants, exotic palms and cut flowers faintly oversung by the notes of unseen birds [...] half flung off the support of the cushions from which, in a moment of threatened consciousness she had turned her head, lay the young woman, heavy and dishevelled. Her legs, in white flannel trousers, were spread as in a dance, the thick lacquered pumps looking too lively for the arrested step. Her hands, long and beautiful, lay on either side of her face.

The perfume that her body exhaled was of the quality of that earth-flesh, fungi, which smells of captured dampness and yet is so dry, overcast with the odour of oil and amber, which is an inner malady of the sea, making her seem as if she had invaded a sleep incautious and entire. Her flesh was the texture of plant life, and beneath it one sensed a frame, broad, porous and sleep-worn, as if sleep were a decay fishing her beneath the visible surface. (NW:, 30-31).

Robins annerledeshet fra vanlige menneskelige normer er etablert umiddelbart gjennom denne forbindelsen til naturen. Hun er omringet av eksotiske planter, noe klamt som minner om forråtnelse ligger i rommet. Teksten antyder dette primitive, og føyer seg til inntrykket av noe bestialsk, noe som unndrar seg vanlige, menneskelige standarder. Det organiske, det naturbundne ved Robins kropp, suppleres med noe feminint. Laura Winkiel antyder i sin artikkel ”Circuses and Spectacles: Public culture in Nightwood” (1997) en sammenheng mellom denne tekstsekvensen i romanen og filmscenen i ”Blonde Venus” (1932), der Marlene Dietrich rømmer fra mann og barn til et hotell fylt med planter og fugler (1997: 10). Det er som om Robin har iscenesatt seg selv, samtidig som scenen viser til noe av det dobbelte i livet hennes.

Robin er et menneske med mange ansikter. Slik jeg ser det spiller hun flere roller. Det dobbelte antydes ofte gjennom det genuint feminine satt opp mot det inhumane,

nærmest dyriske. Jeg vurderer Robin dithen at hun ikke er kynisk spekulerende i den hensikt å oppnå noe, snarere er hun henført av sine egne impulser, sine egne drifter og sitt eget begjær. Hun framstilles som menneske og dyr, men er etter min mening ikke dyrisk i betydningen av monster eller noe bestialsk. Robin *er* ikke et dyr, men hun har det dyriske i seg, og hun vedgår det. Robin er intuitiv og instinktiv, hun følger av og til dyret i seg.

About her head there was effulgence as of phosphorus glowing about the circumference of a body of water – as if her life lay through her in ungainly luminous deteriorations – the troubling structure of the born somnambule, who lives in the two worlds - meet of child and desperado (NW: 31).

Robin beskrives som desperado og barn. På samme tid er hun passiv og aktiv, hun vil bli holdt og hun vil rømme. Hun trekkes mellom sterke krefter, blant annet beskrevet under fødselen av sønnen. Her lider hun en dobbelt smerte av veer og raseri: "Amid loud and frantic cries of affirmation and despair Robin was delivered. Shuddering in the double pains of birth and fury, cursing like a sailor..." (NW: 43). Det dobbelte blir et trekk av betydning, og bidrar etter min mening til forvirringen omkring hennes karakter: "Two spirits were working in her, love and anonymity" (NW: 49). Det er hele tiden to krefter som virker i Robin, kjærligheten og dragingen mot å forsvinne. Hun søker anonymitet og kjærlighet på en gang. Andrew Field sier om Robin i sin biografi om Djuna Barnes: "She will not be controlled in any way, but at the same time she feels an intense need to be kept and sheltered like a wild pet" (Field 1985: 149).

Så lenge kjærligheten er den sterkeste kraften i henne, ber Robin Nora om å ta vare på henne, slik at hun blir rotfestet i fortiden: "Robin told only a little of her life, but she kept repeating in one way or another her wish for a home, as if she were afraid she would be lost again..." (NW: 50). Robin påtvinger de som elsker henne, de som vil ha henne, en dobbelthet i form av pinefull lykke og en pinefull kjærlighet. Allerede første gang Felix møter Robin, den første gang hun snakker til ham, opplever han denne dobbeltheten som skaper forvirring. Idet hun faller tilbake i avmakt etter å ha våknet opp fra bevisstløsheten, uttaler hun: "I was allright" (NW: 32). Også senere fører Robins nærvær til en følelse av dobbel forvirring: "... Felix found her presence painful, and yet a happiness" (NW: 37).

Det er driften mot friheten og ønsket om anonymitet som vinner, det er som om en rytme skifter. Nora opplever dette sterkt og formidler til doktoren: "When the cadence changed, when it was repeated in a lower key, she knew that Robin was singing of a life that she herself had no part in" (NW: 51). Robin befinner seg i et ukjent land. Hun

eksisterer mellom natt og dag, mellom godt og ondt. Som doktor O'Connor påpeker: "The sleeper is the proprietor of an unknown land. He goes about his business in the dark" (NW: 78).

Robins dobbelthet kan formuleres på to måter: hun *eksisterer* mellom to verdener, dag og natt, dyr og menneske. Hun har ingen hukommelse, hun er ikke bevisst seg selv eller andre. Eller: Robin gjør valg. Hun er tilbøyelig til å følge sine drifter, hun er som teksten antyder, uten mye motstand: "... Robin's life held no volition for refusal." (NW: 38). Hun har allikevel en type bevissthet rundt sin egen situasjon. Robins søken etter kjærlighet og frihet på samme tid er uansett et fenomen som må kunne anses for å være allment og menneskelig.

Idet Robin introduseres er det gjennom mannens blick, nemlig Felix' og Doktorens. Felix gjemmer seg sågar bak plantene, og Robins bevisstløshet åpner for at Felix uhemmet kan gi seg hen til det som kan ligne et arrangert tablå. Felix kan betrakte henne så mye han vil, uten motstand. Hennes immobilitet og ugjennomtrengelighet gjør at Felix kan overføre alt sitt begjær på henne. Robin er forsvarsløst overgitt en annens blick, en manns blick. Grunntonen, grunntanken for vårt syn på henne, blir på mange måter lagt her. Gjennom dette blikket blir hun definert. Det innledende sitatet som gjenspeiler Felix' følelser i møtet med Robin, blir også en refleksjon over leserens egne tanker. Dette mønsteret gjentar seg, det blir doktoren som forklarer Robin, både for Felix og Nora, og dernest for leseren. Robin blir et produkt av de varierende reaksjonene som blir igangsatt av de som observerer henne, hun er kontrollert av omgivelsene, hun har aldri kontroll over dem. Hun blir definert av omgivelsene, av samfunnet rundt henne. Hennes tragedie er at det blir en umulighet å framstå tydelig, noe som stiller ekstra sterke krav til den leser som ønsker å finne ut av henne.

Robin i forskningshistorien

De fleste forskere har trukket den konklusjonen at Robin forblir en fremmed, at hun mangler en klart definert identitet. Mye av denne forskningen rundt Robin tenderer etter min mening mot å være endimensjonal. Det kan derfor være nyttig å se litt på hvordan resepsjonen rundt Robin faktisk fortoner seg.

Jeg har tidligere skrevet om Joseph Franks teori om "spatial form". Dette er en teori som er blitt omtalt som noe som representerer et gjennombrudd i forhold til forståelsen av

Nightwoods mest utilgjengelige karakter, Robin. Frank mener at karakterene i *Nightwood* kun kan tilskrives symbolsk betydning (1991: 38). Det er et faktum at karakterframstillingen i *Nightwood* er spesiell, den er vanskelig og samtidig helt avgjørende for handlingen. Det er også riktig at det er vanskelig å tolke, lese karakterene inn i en "normal" sammenheng. Det er problematisk å knytte dem opp til normale menneskelige standarder. Å tilskrive karakterene normalitet overhodet, er muligens en umulig tanke. Til det er karakterene for fantasifulle, for fantastiske, for spesielle (Skei 1993: 64). De er muligens framstilt for avviksorienterte, for absurde. Jeg mener allikevel at det byr på store problemer å kun måle symbolverdien ved karakterene, rett og slett fordi de er for sentrale i handlingsdrivet til at dette skal kunne fungere

Jeg finner det ikke meningsbærende å betrakte for eksempel Robin utelukkende utifra et slikt symbolperspektiv, da jeg tror lesningen raskt vil kunne bli endimensjonal. En symbollesning kan stå i fare for å fremelske en banal lesning fordi det opprørske ved Robin blir fraværende og en forankring i virkeligheten forsvinner. En slik lesning fratrar leseren muligheten til å avkle Robin det monstrøse uten å gjøre henne ufarlig, og det feministiske sprengstoffet som jeg mener finnes i romanen, oppløses. Dersom vi leser henne kun som en symbolsk størrelse, blir det vanskeligere å lese for eksempel noe politisk inn i henne.

Frank knytter sin symbolske fortolkning opp til noe moralsk. Han bruker uttrykket "permission to live", og hevder at dette er noe de andre karakterene må gi Robin i form av nødvendig menneskelig moral. Ifølge Frank har ikke Robin nådd et akseptabelt nivå for "moral values" (1991: 36), og blir derfor et objekt som "flyter" rundt. Frank betoner særlig det dyriske: "...being neither animal nor human" (41) og: "...between child and desperado because she has not reached the human state where moral values become relevant" (36). Frank hevder at det tilsynelatende kan synes som om det er Dr O'Connor som dominerer og overskygger de andre karakterene, men at det i virkeligheten er rundt Robin alt kretser.

Så langt er det ikke vanskelig å slutte seg til hans resonnement: "... but the central figure – the figure around which the situation revolves – is in reality Robin Vote". Men Frank skriver videre: "This creation...". Han unnlater å kalle Robin for karakter, for kvinne eller menneske. Og begrunner det med følgende: "...it is impossible to call her a character, since character implies humanity and she has not yet attained the level of the human..." (1991: 34). Franks teori om Robin bygger på at hun er hul. Han hevder at hun er uten menneskelig substans, og at det er umulig å betrakte henne som en karakter fordi en karakter impliserer humanitet. Dette tilsier at han betrakter Robin som inhuman, noe som innebærer at han fratrar henne moralske verdier. Det er mulig å lese alle karakterene i

romanen inn i et bilde av det vi kan kalle "de andre", dette gjelder også for Robin. Men er det allikevel riktig å frarøve henne all menneskelighet?

Det finnes, som nevnt, klare spor i teksten som kan gi grunnlag for å frata Robin tegn på menneskelighet, og et av de mest siterte utsagnene om Robin gjenfinner vi også i Franks tekst: "Sometimes one meets a woman who is beast turning human..." (Frank 1991: 35). Frank følger opp med flere beskrivelser som han mener indikerer at Robin symboliserer en tilstand før det gode og det onde, hun er både uskyldig og syndig: "From these descriptions we begin to realize that Robin symbolizes a state of existence which is before, rather than beyond, good and evil". Han kaller henne egoistisk og uten egen identitet (36). Videre samler han opp tekstpassasjer og bruker dem som et slags bevis for legitimiteten i doktorens uttalelse om at "Robin was outside 'the human type' – a wild thing caught in a woman's skin, monstrously alone, monstrously vain" (NW: 131).

Frank fortsetter: "The situation of the novel, then, revolves around this extraordinary creature" (1991: 36). Igjen dette fraværet av betegnelser som indikerer humanitet, menneskelighet. Etter min mening ligger det implisitt noe foraktfullt, et fravær av respekt i disse beskrivelsene. Frank bruker de andre romankarakterenes karakteristikk av Robin for å belegge denne forakten, for å frata henne humanitet. I tillegg tolker han disse på følgende måte:

If Robin could have found someone to tell her that she was innocent, she would have found someone who had raised her to the level of the human – someone who had given her 'permission to live' as a human being, not merely to exist as an amorphous mass of moral possibility (Frank 1991: 37) .

Jeg er av den oppfatning at Frank konkluderer, og på et vis lukker Robin, ved å betrakte henne som en uten samvittighet, en som dermed er uten moral og uten kobling til en menneskelig sammenheng. Han beskriver Robin som en som ikke har integritet, og som fullstendig er overgitt andres makt. Hun er et skall som kan fylles, og for å oppnå retten til å leve, blir hun avhengig av andre. Frank beskriver for eksempel Felix' forsøk på å skape Robin: "Felix, then, makes the first effort to shape Robin, to give her permission to live by informing her with his own sense of moral values" (38).

Også en forsker som Lynn Harris (1992), som kan betraktes som postmodernist, framholder det dyriske ved Robin. Hun bruker blant annet Robins hang til å vandre som et eksempel på likheten med et dyr (1992: 154), og framhever fødselen av sønnen som en understreking av Robins maskulinitet. Dette fordi hun mener at Robin fornekte fødselen,

at hun betrakter graviditeten som en okkupasjon av sin egen kropp, og barnet som ”a lost land” (NW: 41). Senere opplever Robin seg selv som ”lost”, og disse tapene tolker Harris som om Robin taper seg selv. Benektelsen av morsrollen blir for Harris en forneking av alt feminint og en understreking av Robins hang til det dyriske.

Også her synes jeg å se at viljen til nytenkning i forhold til Robin er fraværende, og at hun fremdeles blir betraktet endimensjonalt. Jeg skal senere gjøre noen betraktninger rundt hva jeg legger i Robins søken mot maskuline verdier og forneking av morsrollen, men her bare konkluderer jeg med at jeg opplever at dette synet er helt i tråd med Franks tese om Robin, og derfor ikke representerer noe nytt.

Deborah Parsons beskriver Robin som et barn som ikke har vokst opp. Hun betoner det uskyldige ved henne blant annet som en følge av det søvnlignende ved henne. Ifølge Parsons representerer Robin en blank flate: ”...a body that mediates between the cultured and the primitive and is puzzling because it is therefore undefinable” (Parsons 2003: 66). Parsons mener, som Frank, at: ”... moral values of the human world are irrelevant to her[Robin]” (Parsons 2000: 181). Hun gjør også et forsøk på å sammenligne Robin med en vampyr, først og fremst begrunnet med hennes hedenske fremtoning og med hennes smil som sitter bare rundt munnen: ”...only in the mouth, and a little bitter. The face of an incurable yet to be stricken with its malady” (NW: 37). Det er som om Robin i Parsons beskrivelser kun eksisterer som et slags ikke-sosialisert vesen utenfor alle konvensjoner. Vampyrbildet blir et bilde på Robin som en representant for verdens ondskap. Det er ingen tvil om at et slikt bilde er effektivt med alle sine konnotasjoner, og at det befester synet på Robin som noe ikke-menneskelig.

Alle karakterene i romanen gjør et forsøk på å skape Robin i sitt bilde, hun er ubønhørlig utsatt for andres blikk og andres streben etter å gjøre henne til noe annet enn hva hun er. Hennes manglende stemme gjør henne til et objekt for deres begjær. I mange lesninger av Robin finnes det ofte føringer som tyder på et behov for det samme, nemlig behovet for å sette henne på plass og leseren blir lokket inn i en posisjon der ønsket blir å bestemme over Robin.

Det stilles få spørsmål ved Robin fra forskerhold, og mangelen på undring er påtakelig. Det er derfor betimelig for meg å stille spørsmål både ved Franks og andres analyser av denne karakteren. Er det mulig at Robin, på tross av sin utilgjengelighet, er en takknemlig karakter å tolke? Hun betegnes som tekstens sentrum i et utall analyser, allikevel synes jeg at spørsmålene rundt henne er få. Er Robin simpelthen god å ha fordi teksten gir Robin så lite selvstendig liv at det oppstår et behov for å skape henne selv? Man

kan tenke seg at Robin således blir et offer for blikket, gjerne det patriarkalske, for eksempel representert gjennom teoretikeren Frank. Joseph Frank har lagt sterke føringer på lesningen av karakteren Robin, noe som kanskje har fått lesere til å overse at Robin muligens er farlig, at hennes uforutsigbarhet kan virke truende. Kanskje bærer Robin et snev av galskap i seg, et opprør som gjør at hun må ”plasseres”?

Det er på den annen side helt klart at de siste tiårs forskning omkring *Nightwood* representerer noe nytt i forhold til Franks syn på verket og på Robin. Forskere som James Scott beskriver Robin i myke ordelag og tilskriver henne menneskelighet. Han presenterer henne som en karakter som både responderer på Noras kjærlighet, og som motstår sin egen impuls om å kaste barnet i gulvet: ”But Robin is certainly both a character in the novel and a person with human characteristics that are difficult to ignore” (Scott 1976: 111).

Feministen Shari Benstock (1987) yter Robin atskillig respekt og ser på henne som en utbryter, en kvinne som ikke blir forstått fordi hennes språk ligger utenfor de sosiale, patriarkalske koder hun er satt til å forvalte. Feministisk forskning har absolutt trukket opp mulige nye lesninger av verket, og en vei til forståelse av Robin. Denne forskningens naturlige sentrering omkring det kjønnsoverskridende i romanen, ofte med det lesbiske aspektet sentralt, gjør allikevel at blikket på Robin ofte er snevert. Jeg mener at lesningene av Robin stort sett betones og domineres av det monstrøse, det mytiske og mystiske ved henne. Det meste av tidligere resepsjon har oversett Robins menneskelighet, og de tekstpassasjer der Robin framstår som hel, har ikke blitt vektlagt.

Galskap som opprør

Hva skjer dersom vi faktisk våger å tenke på Robin på en annen måte? Er det mulig å definere Robins atferd som opprør, et opprør som konvensjonelt vil bli betraktet som galskap?

Det er tradisjon for å oppfatte galskap som en individuell diagnose, som et rop om hjelp når personlige problemer blir for store. Problemet har blitt plassert i kvinnen som person, isolert fra hennes sosiale situasjon. Som følge av en antipsykiatrisk bølge og som følge av feminismen, har galskap som diagnose fått en annen valør. Galskap har i større grad blitt betraktet som en strategi for å overleve i en ellers ulevelig situasjon. Denne situasjonen kan ikke betraktes isolert fra sosiale, økonomiske og mellommenneskelige forhold.

Feministene har lagt til et aspekt i forhold til galskap som omhandler misogyni, en dimensjon der de knytter kjønn til galskapsagendaen. Elaine Showalter hevder at sosialiseringen av kvinner kan synes som en forberedelse til å tåle det utålelige, til å tale uten å nå fram: "... the desperate communication of the powerless" (Showalter 1987: 5). Hun mener at det ikke finnes noen legitim utvei for å lette på frustrasjon og sinne over å leve i et patriarkalsk samfunn, og dette fører mange kvinner inn i psykisk sykdom. Ofte oppleves ikke frustrasjonen bevisst, det er en ubevisst byrde. I dette perspektivet blir symptomer en protest mot å underlegge seg patriarkatets lover og bestemmelser.

Galskap har blitt institusjonalisert som en diskurs som plasserer kvinner inn i en dikotomi av god/dårlig, attraktiv/motbydelig, medgjørlig/farlig (Ussher 1991: 168). Kvinner som overdriver sin femininitet, blir betraktet som gale. Motsatt blir også kvinner som benekter den feminine rollen, betraktet som utilregnelige. På tross av at aktivitet og utadrettethet blir betraktet som indikatorer på sunn mental helse, ser det ut som om dette kun gjelder for menn. Tradisjonelt har kvinner som har oppført seg som menn, som har vært seksuelt aktive, uavhengige, og som nekter å forholde seg til hustru- og morsrollen, risikert å bli stemplet som avvikere. Dersom symptomene ligner på menns, det vil si "maskulin" atferd som alkoholmisbruk og antisosial oppførsel, risikerer en kvinne å bli mer psykologisert og sykeliggjort enn en mann. Ikke minst møter hun mer avsky. En reversert prosess får vi ved å se på menn som betraktes som "feminine", det vil si passive og avhengige. Disse står i fare for å bli betraktet som svake og med dårlig mental helse.

I sin artikkel "Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: "Adjø")" (Iversen 2002) beskriver Shosana Felman hvordan galskap er blitt tolket som tap av kvinnelighet, et totalt fravær av femininitet (2002: 113). I sin artikkel åpner hun med å rette søkelyset mot statistikken som ifølge forskere: "... etablerer en eksklusiv forbindelse og en definitiv korrelasjon mellom kvinner og galskap" (2002: 104). Felman stiller spørsmål ved hvordan dette sosiologiske faktum kan analyseres og tolkes, hun spør: hva slags forhold mellom galskap og kvinnelighet antyder dette?

Felman henviser til Phyllis Cheslers bok *Women and Madness* (1973) der kvinners roller er begrenset til å være noe for andre. Ifølge Felman mener Chesler at det vi betrakter som "galskap" enten er en utagering av den nedvurderte kvinnerollen, eller en hel eller delvis avvisning av en stereotyp kvinnerolle. Chesler betrakter ikke galskap som opprør, men snarere som en bønn om hjelp. Galskap betraktes av Chesler som en manifestasjon av kulturell impotens og politisk kastraksjon. Kvinners hjelpetrengende atferd er således

knyttet tett opp til kvinners levekår, og er ideologisk nedfelt i det atferdsmønsteret, den avhengighetsrollen kvinner er tillagt (2002: 105).

Det kan anføres mot Chesler at hun med dette bidrar til å fokusere på kvinnen som offer, både i en kjønns- og en samfunnsmessig sammenheng. Hennes bidrag til studiet omkring galskap og kvinner går ikke utover dette nivået. Dette gjør at Felman opplever et behov for å trekke inn en studie av Luce Irigaray (1987), som er fransk psykoanalytiker og språkforsker. Hun gir ikke stemme til kvinnene, men minner oss om at undertrykkelsen av kvinner ikke bare finnes i materielle og politiske strukturer. De er også subtilt til stede i de logiske prosesser der mening produseres.

Irigaray tar blant annet for seg Freuds forelesning ”Om kvinnelighet”. Gjennom studiet av denne og andre tekster viser Irigaray hvordan logikken i de dikotomiske motsetningene som dominerer vestlig tenkemåte, blir til en subtil hierarkisk mekanisme rundt en positiv pol (Felman 2002: 105). Som en konsekvens av dette undertrykker og undergraver denne polen en negativitet, det vil si alt som er ulikt den positive polen. Irigaray utvikler sitt kritiske argument ved å undersøke på hvilken måte polariteten maskulin-feminin fungerer som en framheving av den ene på bekostning av den andre.

Irigaray mener at kvinnen i teorien er underordnet maskulinitetsbegrepet, at hun blir sett på som mannens motsetning. Kvinnen er mannens ”andre”, hun er det positives negativ. Således blir hun ikke sett på som et ”selv”, men som en annen. Vi kjenner Freuds tenkning om dette. Kvinnens seksualitet blir betraktet som en negativ pol til mannens, den er å se på som et fravær, som en mangel. Denne oppfattelsen av kvinnen som ufullkommen, betyr en blindhet for kvinnens faktiske forskjell, en forskjell som kan hevde sin rett til en ny form for logikk.

En annen type lesning

Hovedspørsmålet for Felman blir følgende: hvordan kan galskap oppfattes uten å bli stilt opp som den dikotomiske motsetning til tilregnelighet? Hvordan unngå at galskap blir underordnet fornuften? Det Felman gjør i sin artikkel, er å undersøke den ideologiske effekten av meningsproduksjonen i litteraturens språk og i dens kritiske fortolkning (2002: 107). Hun gjør dette i overensstemmelse med den feministiske granskningen av psykoanalytisk og filosofisk diskurs, og gjør en lesning av en tekst av Balzac.

Novellen ”Adjø” fra 1830 omhandler både kvinnen og galskapen. Historien dreier seg om to villfarne jegere som henvender seg til to kvinner for å finne veien. Det viser seg at den ene kvinnen er døvstum, den andre afatisk gal. Det eneste hun sier er ordet ”adjø”. Den ene mannen gjenkjenner sin elskerinne i henne, en kvinne han kom bort fra under Napoelonskrigen. En del av novellen er tilbakeblikk på denne krigsepisoden, mens den siste delen handler om hvordan de to mennene ønsker å redde og helbrede den syke kvinnen.

Det Felman gjør, er å undersøke på hvilke måter teksten og dens portrettering av kvinnelig galskap tradisjonelt har blitt kommentert og oppfattet. Felmans funn er oppsiktsvekkende på flere måter. En ting er at teksten er sterkt redusert i den nyere pocketutgaven Felman forholder seg til. Teksten er beskåret med to tredjedeler, og den tilsynelatende objektive lesningen av Balzacs realisme tilslører det Felman kaller et ideologisk mønster av tekstlige amputasjoner (2002: 109). Det Felman vil fram til med dette, er at den litterære institusjon utøver sin profesjonelle diskurs uten å være seg bevisst det Felman kaller ”sitt skamløse kvinnehat”. Felman viser hvordan forskningen leder leseren fram til den ”riktige” og ”objektive” forståelsen av en tekst, og samtidig totalt overser kvinner.

Shosana Felman nyleser Balzacs tekst og oppretter en ny forbindelse til kvinnen i teksten så vel som til galskapen. Hun skaper med dette et nytt og ”korrigeret” terreng å bevege seg i som leser. Samtidig viser hun oss hvordan det kvinnelige i teksten og i tidligere lesninger, er totalt ignorert. Kvinnen i teksten framtrer helt fra starten av som et problem. Felman diskuterer det paradokset som ligger i at kvinnen er ”galskap”, samtidig som galskap er tap av kvinnelighet, et totalt fravær av feminitet (2002: 113). ”Galskap” blir med andre ord en kulturelt pålagt diagnose. Felman sier at kvinnen er ”galskap”. Hun representerer en ”forskjell” i det at, og i den grad, hun er annerledes enn mannen. Galskap blir slik forstått som ”fravær av kvinnelighet”, det vil si mangel på likhet, ”ikke-kvinne”. Kvinnen blir altså ”galskap” som følge av at hun er en kvinnelig forskjell. Denne ulikheten er truende og blir forsøkt utryddet gjennom benevnelsen ”galskap” (Felman 2002: 114). Videre påviser Felman en systematisk blindhet overfor betydningsfulle fakta som fungerer som en sensurerende mekanisme, og som en ”symbolsk kvinneundertrykkelse i litteraturens verden” (2002: 110).

Felman går videre og undersøker de teoretiske forutsetningene som tillater og godtar denne blindheten, noe jeg ikke vil gå nærmere inn på her. Det er derimot av interesse å trekke en parallell til resepsjonen av *Nightwood* og forskningen omkring dette

verket. Det bør være nok å vise til Joseph Franks lesning av romanen som jeg tidligere har redegjort for. En lesning som har fått stor og viktig betydning for senere lesninger, men som også har lagt store begrensninger, blant annet i forhold til synet på Robin.

Robin – en truende karakter?

Balzacs tekst har i det ytre ingen likheter med Barnes' roman. Jeg mener allikevel at ved å lese dem på tilnærmet samme måte, det vil si gjennom "et bytte av tekstlig terreng". Dette, innebærer et annet perspektiv, og vi vil vi kunne se et lignende mønster som det Felman sitter igjen med etter sin nylesning. Ved å bruke Felman som en nøkkel til nylesning, kan vi finne nye spor i forhold til Robin.

Slik kvinnen i "Adjø" framtrer som et problem kan Robin helt fra starten av leses som en byrde for de andre karakterene. Robin fanger dem, setter dem i bevegelse, for deretter å forlate dem igjen. Hun bryter ofte med de rådende sosiale normer for kvinnelig atferd, hvilket gjør Felmans tese om den patriarkalske kulturs navn på tap av feminitet relevant. Et typisk eksempel er der Robin er på vei bort fra Nora, og Nora finner henne ute. Robin er full, hun skriker til Nora, flirer og slåss. Og Nora reagerer med skam og flauhet, muligens på vegne av oss alle: "I turned against the wall. The policemen and the people in the street collected. I was cold and terribly ashamed" (NW: 129). Robin representerer nettopp "noe annet", en skremmende form for ulikhet som truer Nora og patriarkatet. Det er derfor ikke underlig at den mest gjennomtrengende metaforen som blir brukt om Robin, er sammenligningen med det dyriske, med et dyr.

Felman skriver: " 'Gjenfinningen' av hennes fornuft må derfor nødvendigvis medføre en gjenkjennelsehandling" (2002: 114). "Helbredelsen" fra galskapen, det vil si gjenvinningen av Robins kvinnelighet og identitet, kan oppstå ved at Nora og Felix forsøker å tilpasse Robin til en konvensjonell og gjenkjennelig kvinnerolle. For å få til dette må Robin skapes i deres bilde, hun må leve opp til deres forventninger om hva som er "normalt". Når det gjelder Felix, er dette helt åpenbart. Han vil bruke henne til å videreføre sitt eget navn, Robin skal bli kvinne gjennom å bli mor og baronesse. Felix søker å skape Robin i sitt bilde, dette er en besettelse for ham: "To reassure himself he showed her all the historic buildings. He kept saying to himself that sooner or later, in this garden or that palace, she would suddenly be moved as he was moved" (NW: 38), og: "You are a baronin now" (NW: 39). Han vil kultivere henne, bringe henne vekk fra natur, vekk fra det

amoralske. Felix vil fange dyret og temme det. Dette har en klar parallell til Balzacs novelle, der mennene i historien setter alt inn på å fordrive det de oppfatter som dyrisk ved den kvinnelige karakteren. Felix fører Robin rundt på museer, viser henne store byer av kulturell betydning. Han bruker den mannlige fornuften i et forsøk på å skape avstand til Robins galskap, og på den måten mestre den. For å kunne "kjenne" kvinnen, "kjenne" galskapen, "spionerer" mannen på kvinnen. Å "temme" blir det samme som å "behandle" (Felman 2002: 113).

Noe av det mest interessante med Felmans lesning er nettopp hennes beskrivelser av de mannlige karakterenes kamp for å normalisere den kvinnelige karakteren, frambringe kvinnen i henne. Felman skriver om den kvinnelige karakteren i Balzacs novelle at hun gjennomgående betraktes som et dyr. Det handler om å fange dyret, temme og "helbrede" det. "Helbredelsen" ligger i det å høre på dem, "helbredelsen" ligger i de andres fornuft (2002: 114).

Men hvilken fornuft er det som gjelder? Dersom det er slik at den maskuline fornuften legger en plan for å fange og mestre kvinnen, i vårt tilfelle Robin, så er ikke hennes såkalte inhumane atferd vilkårlig, men direkte forbundet med hennes kvinnelighet. Galskap blir nettopp det som gjør en kvinne til en *ikke-kvinne*. Robin blir da heller aldri betraktet som en kvinne, hun blir aldri betegnet som kvinne. Tvert imot bryter hun med våre forventninger til en "virkelig" kvinne. Hun bryter med de tradisjonelle feminine kodene vi forholder oss til i vår kultur, både med hensyn til utseende, oppførsel og forventede roller. Denne uvissheten og utryggheten skaper et behov for å plassere henne, for å sette henne i bås. Dersom galskap er betinget nettopp av tap av kvinnelighet, unnlater vi som lesere å betrakte Robin som en "virkelig" kvinne. Det er lettere å godta betegnelsene "dyr", "barn", "bestialsk" om henne, fordi vi oppfatter henne som noe udefinerbart og truende.

I likhet med karakterene i romanen oppstår det derfor et ønske om å normalisere Robin. Vi søker å fylle henne med våre egne forventninger, men hun unndrar seg dette. En lesning av Robin fører ikke til den gjenkjennelse vi kanskje søker, og dermed heller ikke til en normalisering og "helbredelse" av henne.

Nightwoods resepsjonshistorie viser at Robin ikke har blitt sett. Hun er derimot underliggjort, ofte er hun definert helt ut. Jeg har vist hvordan Joseph Frank systematisk har vektlagt det dyriske og inhumane ved henne, og hvordan dette, etter min mening, har blitt retningsgivende for senere lesninger. Jeg vil senere vise at tolkninger av Robin kan føre til at vi leser henne inn i en tradisjonell patriarkalsk sammenheng der vi vil gjøre

henne ”normal”. Tradisjonelle lesninger har tilbøyelighet til å definere Robin ut, det blir enklere å nekte og forholde seg til hennes menneskelighet fordi de bruddene hun foretar er av en slik karakter at de virker truende på det bestående. Det er således lettere å betrakte henne som noe inhumant, noe dyrisk som det blir lett å ta avstand fra. Dersom vi kan unngå å betrakte henne som ”helt normal”, unnslipper vi et ubehag.

Felman konkluderer sin artikkel med et spørsmål: dersom det er slik at kvinnen defineres og assosieres med galskap, blir hennes problem hvordan hun kan slippe fri fra denne kulturelt pålagte galskap uten å gå inn i fornuftens kritiske posisjon. Hvordan kan hun snakke både som gal og ikke-gal? Felman svarer selv med å si at kvinnen må skape sitt eget språk, hun må lære å snakke om igjen, hun må etablere en ny diskurs. Er det dette Robin gjør?

Opprørske Robin – et nytt perspektiv

For meg er det vanskelig å overse at Robin har et opprørsk potensiale i seg. Hun er ikke bare en symbolsk størrelse, men kan også leses slik at hun får en annen relevans for leseren. Hennes kvaliteter som en person som blir bærer av de kritiske spørsmålene, bør ikke overses. Etter min mening har Robin en menneskelig identitet, men det er vanskelig å fastholde den over tid. Slik blir hun på mange måter et individ ”i vorden”, et menneske med mange og ulike muligheter i seg som Hans H. Skei uttrykker det i sin artikkel om *Nightwood* (1993: 62). Spørsmålet blir bare om hun klarer å realisere disse mulighetene?

Det sies at Robin ikke er direkte til stede for leseren, at hun ikke er direkte tilgjengelig. Men er dette bildet fullstendig? Jeg har for eksempel ikke sett følgende tekstbrokk bli tolket noe sted, nemlig der Robin som alle vordende mødre, tenker på det kommende barnet sitt, hun forbereder seg på barnet med sin eneste styrke, med hele sitt ”jeg”:

Robin prepared herself for her child with her only power: a stubborn cataleptic calm, conceiving herself pregnant before she was; and, strangely aware of some lost land in herself, she took to going out; wandering the countryside; to train travel, to other cities, alone and engrossed (NW: 41).

Robin er her: ”...strangely aware of some lost land in herself...” (NW: 41), noe som indikerer at hun på mange måter føler seg tapt, kroppen er ikke lenger hennes. Det er et samsvar mellom den gravide, tunge kroppen hennes og det som tynger tankene hennes:

”There was something commensurate in the heavy body with the weight in her mind, where reason was inexact with the lack of necessity.” (NW: 42). Robin reflekterer rundt kvinner:

She wandered to thoughts of women, women that she had to connect with women. Strangely enough these were women in history, Louis de la Vallèrie, Catherine of Russia, Madame de Maintenon, Catherine de Medici, and two women out of literature; Anna Karenina and Catherine Heathcliff; and now there was this woman Austria (NW: 42).

Tankene er ikke uttømmende, de er ikke reflekterende eller i stand til å gi leseren et utfyllende bilde av Robin. Det er like fullt tanker som kan si oss noe om et menneske som lever. Anna Karenina og Catherine Heathcliff er store og dramatiske karakterer fra verdenslitteraturen. Robin må kjenne dem fra et sted, hun må ha en referanse som grunnmur for disse refleksjonene. Robin må ha lest disse verkene, hun må ha fått en forståelse som gir grobunn for disse drømmeliknende tankene. Jeg opplever Robin som veldig menneskelig i disse tekstsekvensene. Hun måler seg med andre, reflekterer og opplever seg selv som et menneske. Hvordan er det da mulig å betrakte henne som entydig dyrisk?

Videre er det en slags godhet for Robin som stråler ut av fortellerstemmen flere steder, noe som skaper en menneskelighet og ro rundt henne. Dette er tydelig for eksempel der Robin er ute på en av sine vandringer, og hun eksplisitt blir beskrevet som et tenkende vesen. Tankene hennes er knyttet opp til det fysiske, til det å bevege seg: ”Her thoughts were in themselves a form of locomotion” (NW: 54). Blikket hennes er ikke unnvikende: ”She walked with raised head, seeming to look at every passer-by...” (NW: 54), og hun lar seg berøre av tanken på Nora:

...yet as her eyes moved over the facades of the buildings, searching for the sculptured head that both she and Nora loved (a Greek head with shocked protruding eyeballs, for which the tragic mouth seemed to pour forth tears), a quiet joy radiated from her own eyes; for this head was a remembrance of Nora and her love, making the anticipation of the people she was to meet set and melancholy. (NW: 54).

Robin vender seg mot katolisismen i kapitlet der hun treffer og ekter Felix. Det er klart at Robins distanse til det som er etablert og tradisjonelt, gjør at hun ikke har mulighet til å knytte seg til katolisismen, til å konvertere. Hun ber i kirken, men det er umulig for henne å ”... offer herself up” (NW: 42). Det er vanskelig for henne å endre seg, det er vanskelig

for henne å være noe annet enn det hun er. Robin har vanskeligheter med sin:

”preoccupation that was its own predicament” (NW: 42). Når Robin i tillegg begynner å le i kirken, er det lett å konkludere med noe som ligner galskap: ”... some hidden capacity , some lost subterranean humour;” (NW: 42).

Fortellerstemmen gir ingen ytterligere forklaring på denne latteren, men i likhet med galskapsdiagnosen kan man se på latter som et opprør. Man kan tenke seg latter som en protest mot det patriarkalske system religionen representerer (Kaivola 1991: 84). Robin har allerede vist at hun ikke er villig til å marsjere på linje. Hennes annerledeshet blir uansett understreket gjennom latteren hennes. Latter kan virke frigjørende, men det er uvisst om dette skjer med Robin, hun faller tilbake i et søvnliggende mønster. Jeg mener allikevel at disse tekstsekvensene viser et annet bilde av Robin enn det dyrisk bestialske.

I disse tekstsekvensene synes jeg at hun beskrives med velvilje og skjønnhet: “She came into the church silently” (NW: 41). Robin snakker med nonnene i klostrene hun oppsøker: ”She talked to the nuns and they, feeling that they were looking at someone who would never be able to ask for, or receive, mercy, blessed her in their hearts and gave her a sprig of rose from the bush” (NW: 41).

Robins vandringer, hennes uro, blir på et vis møtt i disse avsnittene der hun for første gang oppsøker klostrene. Og Robin blir godtatt for det hun er, hun er blant kvinner med en indre ro, langt borte fra nattens mørke liv. Dette er kvinner som har valgt, de har valgt seg bort, og bort fra menn. Slik Robin også gjør, hun velger seg på mange vis bort, men hun vet ikke helt hvor. I sine tanker velger Robin kvinner, ikke som objekter for erotisk begjær, men som inspirasjon og som et middel for fred i sinnet. Hun søker i tanken kvinner som har tatt store valg, kvinner som har blitt satt på prøve.

Robin er delt i sin sjel. Hun er dobbel, og en slik mangel på entydighet og klarhet forvirrer oss. Robin kan virke gåtefull og forvirrende, både for oss som lesere og for de andre karakterene i romanen: ”I never did have a really clear idea of her at any time” (NW: 100), som Felix så treffende sier det. Robin er en skikkelse som berører mange, og som mange vil noe med. Hun blir et middel for å nå noe. Robin er annerledes og fremmed, hun representerer ”noe annet”. Shari Benstock sier om Robin at hun står utenfor samfunnets normer: ”She stands outside society’s definitions, and that is her salvation” (1987: 255). Jeg mener at Robin ikke bare stiller seg utenfor samfunnets normer generelt, men at hun også bryter med en rekke av de strenge normer som kvinner er underlagt. I løpet av et lite kapittel har Robin brutt med en rekke tradisjonelle feminine koder: hun har rømt hjemmefra, hun har gitt uttrykk for at hun ikke vil gi liv, hun har avvist sitt eget barn og

implisitt gitt avkall på morsrollen, og hun har slått mannen sin. Robin har vist handlekraft, hun gjør regelrette opprør mot det som ventes av henne, mot forventningene til en god kvinne. Brudd med feminine koder har alltid virket truende på det etablerte, på patriarkatet. Robin bryter disse feminine kodene, det vil si at hun på mange måter representerer et fravær av kvinnelighet.

Robins vandring tilsier at hun har en lengsel i seg etter verdier som frihet og evnen til å unnsnippe krav. Dette er verdier som mannen har større tilgang til, men som kvinnen tradisjonelt ikke kan nå. Disse lengslene er ikke nødvendigvis tilstede i Robin fordi hun ønsker å være en mann, men fordi disse verdiene er attraktive i seg selv (Harris 1992: 179). Hun ønsker frihet, hun lengter etter å unnsnippe de konvensjoner som styrer livet hennes. Hennes begjær retter seg mot mål som er utelukket for kvinner, noe som gjør at hun må bryte ut av den sammenhengen hun er plassert i til enhver tid.

Robin gjør på mange måter det eneste som er mulig for en kvinne som vil bli kalt kvinne, hun retter begjæret mot kjærligheten. Problemet for Robin er at hennes kjærlighet retter seg mot andre kvinner, noe som forsterker hennes annerledeshet, og gjør bruddet med tradisjonelle normer enda mer fundamentalt. Dette fører heller ikke til lykke for Robin. Det man kunne tenke seg var et frigjørende prosjekt, nemlig veien bort fra heteroseksualiteten, skal vise seg ikke å bli en "lesbisk utopi". Robins forhold til kvinner er preget av vold, smerte og underkastelse, noe jeg vil komme tilbake til senere. Hennes forskjell i seksuell orientering virker ikke frigjørende: det er ikke menn, men kvinner som vil kontrollere henne. Ved å hoppe fra seng til seng unngår Robin å bli undertrykket, men hun lever et plaget liv som ikke inkluderer en reell intimitet og varme.

KAPITTEL 3: NORA OG ROBIN – KJÆRLIGHET I KONFLIKT.

Nora som patriarkatets representant

Nora og Robins samliv blir beskrevet i et kapittel som bærer navnet "Night Watch".

Forholdet mellom Nora og Robin er å betrakte som romanens kjernekonflikt. Jeg synes at det er gjennom beskrivelsen av Nora og Robin at teksten sterkest berører meg. Teksten åpner for en refleksjon rundt "normalitet" versus "perversitet". Måten vi leser denne konflikten på blir avgjørende for hvordan vi fortolker synet på det å være såkalt "normal".

Kapitlets navn samt Noras etternavn "Flood", forteller noe om det å være i drift, det å gi omsorg og det å holde vakt (Skei 1993: 62). Kapitlet er da også nesten helt ut Noras kapittel, det er hennes perspektiv som gjelder, mens Robin sjelden får anledning til å artikulere sine tanker. Fortelleren i romanen er i sin utlevering av Nora veldig positiv, noe som er med på å underbygge det generelle inntrykket av Nora. Sammenligningen med Barnes selv er ofte til stede innen sekundærlitteraturen, og en forsker som Lynn de Vore (1983: 83) hevder at om ikke Djuna Barnes selv er modell for Nora, så er store deler av hennes karakter og stemme plassert i denne karakteren. Men hva representerer denne stemmen? Hva betyr Nora for Robin, og hvilken innvirkning har Robin på Nora?

Nora beskriver sin kjærlighet til Robin i narsissistiske vendinger i sin samtale med doktoren: "A man is another person – a woman is yourself, caught as you turn in panic, on her mouth you kiss your own. If she is taken you cry that you have been robbed of yourself" (NW: 129). Dette kan tolkes som en innstendig insistering som betoner likhet. Mens Felix og Jenny prøver å projisere sitt eget ego, sin egen identitet over på Robin, ønsker Nora å elske seg selv i Robin. Hun betrakter Robin som en blank flate hun kan speile seg selv i, og gjennom speilet reflekteres hennes eget narsissistiske selvilde. Robin fungerer perfekt som speil for Noras egen identitet, og Noras seksualitet blir beskrevet som en tiltrekning til speilets bilde. "... a woman is yourself, caught as you turn in panic" (NW: 129) viser at Nora ser seg selv i speilet og vender seg vekk idet hun får et glimt av Robin der inne. Nora blir skremt av det hun etter hvert blir tvunget til å erkjenne, nemlig at hun elsker en annen kvinne.

Dette desperate behovet for å speile seg i Robin gjør at Nora føler angst idet Robin begynner på sine vandringer. Nora må, som en mor, finne henne og bringe henne tilbake.

Hvis ikke mister hun en viktig del av seg selv. Hun innser ikke at det er hennes desperate klamring som gjør at Robin må ut av forholdet, hun ser ikke at hun kveler Robin. Nora er tydelig avhengig av Robins tilstedeværelse for å kunne bekrefte seg selv, og Robins nærvær er totalt avgjørende for hennes opplevelse av å inneha en hel identitet:

Yet sometimes, going about the house, in passing each other, they would fall into an agonized embrace, looking into each others face, their two heads in their four hands, so strained together that the space that divided them seemed to be thrusting them apart (NW: 52).

Sitatet viser desperasjonen i Robin og Noras kjærlighet. De klynger seg til hverandre, bevegelsene er identiske, de ser inn i hverandres ansikter som i et speil.

Som følge av at Nora elsker en kvinne, oppstår en ekstra fare, Noras egen identitet står på spill. Hun opplever at hun er sterkt sammenknyttet med Robin, samtidig må hun erkjenne at de er ulike. Nora må løse dette dilemmaet, og det hun gjør, er å tilpasse kjærligheten til sitt eget bilde. Hun gjør Robin til sitt objekt, og det letteste er å infantilisere henne.

Robin appellerer til beskytterinstinkt i Nora. Robin kan synes forsvarsløs og overlatt til tilfeldighetene i livet, og Nora inntar beskytterposisjonen. Mange forskere antyder at forholdet mellom Nora og Robin således ligner et mor-barn forhold, og at Nora selv betrakter seg som Robins beskytter. Dette er ofte blitt tolket positivt, sett i forhold til Nora. Hun er omsorgsfull, hun vil gi Robin det hun måtte trenge. At omsorgen kan bli overveldende, og at Nora, i likhet med enkelte mødre, står i fare for "å sluke" sitt barn, blir ikke tatt i betraktning. Nora sier selv til doktoren: "I saw her [Robin] always like a tall child who had grown up the length of the infant's gown, walking and needing help and safety; because she was in her own nightmare" (NW: 131). Nora ikke bare beskytter Robin, hun overbeskytter henne. Er det mulig at dette beskytter-instinkt i Nora ikke nødvendigvis er så knyttet til omsorg som vi kunne tro, men snarere knyttet til et maktbehov, et behov for å ha kontroll?

Bildet av Robin som et foster i Noras hjerte, kan synes vakkert, men det er muligens også et dominans-aspekt i dette:

In Noras heart lay the fossil of Robin, intaglio of her identity and about it, for it's maintenance ran Nora's blood. Thus the body of Robin could never be unloved, corrupt and put away" (NW: 51).

Robin er underlagt Nora, omsorgen er oppslukende, og innbefatter alt. Hvem har spurt Robin om hva hun trenger, er det omsorg og beskyttelse hun vil ha?

Noras behov er å gjøre Robin til bare sin, ren og urørt, for alltid festet til bevisstheten. I sin desperasjon søker hun doktoren som gir henne dette svaret: "Do you think that Robin had no right to fight you with her only weapon? She saw in you that fearful eye that would make her a target forever" (NW: 131). Nora blir tvunget til å innse at Robin først lar seg stoppe av døden. Stirrende på en drukken Robin, sier Nora:

Die now, so you will be quit, so you will not be touched again by dirty hands, so you will not take my heart and your body and let them be nosed by dogs – die now, then you will be mine forever" (NW: 130).

Her ser vi hvordan det som tilsynelatende oppleves som omsorg fra Noras side, også er et ønske om å eie Robin. Ingen andre skal ha henne, ingen andre skal være i nærheten av henne. Det er lett å assosiere dette med en form for kannibalisme, Nora "spiser" Robin, vil eie henne med hud og hår. Nora er så sammensluttet med Robin at hennes kropp er en del av Noras hjerte. Slik blir Noras krav til Robin om å bli en del av samfunnet også et krav om kontroll. Nora søker å påtvinge Robin samfunnets konvensjoner, og håper at dette vil gjøre Robin til hennes.

Nora kan ikke "lese" Robin fordi hennes oppførsel og forsøk på kommunikasjon ikke er innskrevet i de sosiale kodene Nora har forventninger om å etterleve. Nora er på mange måter et produkt av en kultur som undertrykker den kvinnelige forskjell. Hun betrakter Robin på samme måte som en mann ville se henne, som et objekt for sitt eget begjær (Benstock 1987: 258). Slik konstruerer hun Robin i sitt bilde. Hun både elsker og frykter henne, men elsker mest det som tilsvarer det bildet hun selv har skapt av henne. Nora frykter de signalene om forskjellighet som Robin sender ut. Hun er redd den Robin som er utenfor de seksuelle konvensjonene som råder i vår kultur. Slik blir Robin farlig og gal for Nora. Den kontroll som Robin utøver overfor sine elskere og også overfor Nora, er kanskje ikke nødvendigvis et signal på fordervelse og bestialitet. Kanskje er det heller et tegn på makt? Noras fornuft reagerer på mannlig vis ved å forsøke å "forstå" Robin, men en slik ytre forståelse reduserer Robin til en forestilling, et objekt hun på et vis kan eie.

Nora representerer den som i størst grad stiller Robin til ansvar, som framtvinger en fornuft hos henne. Nora allierer seg med makten for å frambringe argumenter for denne fornuften. Hun lenker seg opp til maktinstitusjoner som kirken og helsevesenet, begge instanser som både produserer og utøver den vedtatte fornuft. I tråd med dette snakker

Nora med patriarkatets stemme, hun blir en utøver av den etablerte fornuften. Således føyer Robin og Nora seg inn i dikotomien fornuft-galskap, som henger sammen med dikotomien mann-kvinne. På tross av at kjønnskonvensjonene i *Nightwood* ikke stemmer med "normalen", finnes det mønstre i teksten som kan tydeliggjøre tradisjonelle motsetninger. Kvinner assosiert med taushet og galskap, kan sies å være representert gjennom Robin, mens den mannlige fornuft er synlig gjennom patriarkatets representant, Nora.

Angsten for å være annerledes

På tross av at Nora ikke kommer med noen direkte moralske betraktninger i teksten, er det mulig å lese en slags aristokratisk kvalitet i henne som gjør at hun får problemer med å identifisere seg med andre. Nora er vestlig i sin framferd: "...she was known instantly as a Westerner" (NW: 45), hun representerer det vestlige og puritanske Amerika. Den skitne hora som for eksempel vekker følelser hos Robin, er for Nora "filthy baggage" (NW: 130). Noras syn på dette er konvensjonelt, og denne tankegangen henger for Nora sammen med synet på natten. Nora ser på natten som noe som innebærer degradering, natten er for de ustøtte, som hun ikke ønsker å alliere seg med. For Robin stiller det seg annerledes. Natten virker frigjørende på henne, og Noras anklager får henne til å føle seg skitten.

Noras angst for natten, for sine egne mørke sider som hun frykter å møte, forsøker hun å jage ut av Robin. Samtidig som Nora er opptatt av samfunnets konvensjoner, gjør hun et forsøk på å leve annerledes etter at hun treffer Robin. Det kan virke som om Noras liv med Robin er en temporær flukt fra samfunnet og fra historien, en flukt som i realiteten ikke er mulig. Men for en periode klarer Nora å konstruere en virkelighet tilbaketrasket fra verden rundt. Denne private verden er, lik teksten selv, full av tegn på noe teatralisk og iscenesatt:

...circus chairs, wooden horses bought from a ring of an old merry-go-round, Venetian chandeliers from the Flea Fair, stage-drops from Munich, cherubim from Vienna, ecclesiastical hangings from Rome, a spinet from England, and a miscellaneous collection of music boxes from many countries (NW: 50).

Teksten lar oss forstå at hjemmet deres er fantastisk, eksentrisk og teatralisk. Det representerer en annerledeshet. Disse effektene og sirkusobjektene indikerer at deres liv sammen både er en flukt fra historien, en retrett fra livet, en slags forestilling og samtidig

en streben etter å finne en ny måte å leve sammen på (Kaivola 1991: 65). Sitatet peker på det uekte og lånte, noe som igjen viser til det ambivalente i forholdet mellom Nora og Robin. Teksten i seg selv er teatralisk, og Robins og Noras ambivalente forhold er rammet inn av språket, som på et vis rommer en lengsel etter å bli befridd fra et fangenskap.

Det oppstår flere rytmer i teksten, det er noe som påkaller en alternativ opprinnelse. Vi kjenner allerede sitatet som begynner slik: "The woman who present herself to the specatator as a 'picture' forever arranged is, for the contemplative mind, the chiefest danger," og som fortsetter med setningen: "Sometimes one meets a woman..." (NW: 33). Tekstpassasjen avsluttes med:

Such a woman is the infected carrier of the past: before her the structure of our head and jaws ache – we feel that we could eat her, she who is eaten death returning, for only then do we put our face close to the blood on the lips of our forefathers (NW: 34).

Dette handler om Robin, men er med på å framvise en universell angst for å være annerledes. Som leser mister man balansen, det oppstår en kollaps mellom de strukturene i kulturen som skiller oss fra forhistorien vår. Barnes antyder ved hjelp av teksten at vi ikke kan betrakte oss selv som rene rasjonelle individer. Det bestialske truer både det rasjonelle og det individualistiske i oss. Ved å benekte dette, blir vi som Nora, som kan føle det dyriske i Robin, men som er livredd for å gjenkjenne det i seg selv.

Gilbert og Gubar (1984: 343) interesser seg for to kvinnebilder, nemlig engelen og monsteret. Det er ikke vanskelig å trekke en parallell til Robin og Nora her. Den ukroppslige skjønnheten, utilnærmelig og marmoraktig, rimer med Noras avsondrethet og distanse til andre. Samfunnets strenge krav om at kvinnen skal innordne seg og behage, er Noras leveregel. Hun er tilsynelatende moderlighet, medmenneskelighet og nestekjærlighet. Det kan være fristende å plassere henne i en slags heltinneposisjon. Er det grunnlag for å hevde at Noras rolle i romanen er heltinnens, at hun på mange måter allikevel er hovedpersonen i teksten?

Monsteret, den gale kvinnen, representerer motpolen til heltinnen, og Robin får monsterrollen i denne teksten. Robin framstår som en kontrast til Nora, og hun kan leses som en slags protest fra Barnes' side. Robin kan tenkes å inneha en forsterkende effekt på Noras tradisjonelle egenskaper i teksten, en forsterkning av den godkjente sosiale kvinneligheten som Nora på mange måter står for. Gilbert og Gubar trekker fram "den gale kvinnen på loftet" fra Brontës *Jane Eyre* (1847) som et eksempel på en slik forsterkning.

Bertha fungerer som en motpol til heltinnen Jane Eyre, men kan også leses som en dobbeltgjenger: "Bertha, in other words is Jane's truest and darkest double: she is the angry aspect of the orphan child, the ferocious secret self Jane has been trying to repress [...]" (Gilbert og Gubar 1984: 359). Slik er det også mulig å betrakte Nora, hennes drømmer og begjær synliggjøres gjennom hennes motpol; Robin. Det Nora ikke kan si, det hun skammer seg over, det agerer Robin.

Noras drømmer, en veiviser

Teksten viser oss hvordan Nora strever med å finne sin egen stemme, tross motmakten og alle konvensjoner som nekter henne dette. Noras kjærlighet til Robin, en kvinne som både er annerledes og samtidig det samme som henne selv, er intimt knyttet til hennes anstrengelser for å forstå seg selv på måter som ikke nødvendigvis er godkjent av kulturen (Kaivola 1991: 62). Forskjellen på Nora og Robin er at mens Robin forholder seg til dobbeltheten i seg selv ved å bryte ut, så tviholder Nora på en patriarkalsk "normalitet", på en "heteronorm" som gjør henne tilnærmet syk. Nora oppsøker doktoren for hjelp.

Ved å oppsøke doktoren prøver Nora å forstå Robins nattverden. Hun forsøker å fortelle sin egen historie, og hun forsøker å lære: "I'm so miserable" sier hun til doktoren (NW: 117). "I don't know how to talk, and I've got to. I've got to talk to somebody. I can't live this way" (117). Dette kan leses som en klassisk pasientrolle, men doktoren spiller ikke den klassiske terapeutrollen, ei heller den klassiske presterollen som skal motta hennes bekjennelser. I motsetning til terapeuten som lytter og sjelden stiller spørsmål, som er som en blank flate der pasienten kan projisere sine fantasier, eller presten som lytter i stillhet, fyller Dr. Matthew opp teksten med sin egen monolog. Han tror at Nora vil finne, om ikke annet, trøst i hans tale. Men selv om intensjonen er god, så er det muligens doktoren selv som finner trøst i dette, eller for å være nøyaktig: det er slik at både han og hans lyttere blir avledet for en stakket stund. At hans egen tale forløser hans egen sorg, blir spesielt tydelig idet Nora blir klar over sin egen stemme, og insisterer på mer plass for seg selv i deres utvekslinger. Det er derfor mulig å lese kapitlet "Watchman, What of the Night?" som en parodi på både bekjennelse og terapi. Nora framstår som en arketypisk hysteriker som blir behandlet av den typiske Freud. Jane Marcus skriver:

The psychoanalyst's office is a filthy bedroom with a reeking chamber pot. Freud's famous totems, the sacred objects from ancient cultures that people his shelves and

tables in H.D's famous tribute, are mocked by O'Connor's rusty forceps, broken scalpel, perfume bottles, ladies underclothing and abdominal brace. The psychoanalytic structure is ruptured as the patient asks the questions and the doctor's answers. The doctor is in bed in a granny nightgown and wig, powdered and rouged, and the patient stands by his bed; it is three in the morning, not three in the afternoon. The patient is rational, puritanical and analytical and the doctor is mad (Marcus 1991: 233).

Man bør muligens fare varsomt fram med termen gal her, men sitatet peker på noe som er mer vesentlig i denne sammenheng. Nora betegnes som rasjonell og analytisk, noe som underbygger et annet syn på denne karakteren enn det Joseph Frank er eksponent for. Nora er ikke noe viljeløst offer for Robin og hennes nattverden, og det er faktisk slik at Nora lærer å snakke, hun begynner å finne en språklig form på det hun tidligere ikke har kunnet forme i ord. Om hun ikke er "kurer", for det finnes knapt en kur, så tar hun i alle fall mer makt over sin egen situasjon, og tar den mer alvorlig.

En av Noras veier inn i dette er, freudiansk nok, gjennom sine egne drømmer. Gjennom drømmene blir splittelsen hun opplever mer tydelig for henne. Hennes egen doble identitet som både uskyldig barn og som mor, blir synliggjort gjennom drømmene om bestemoren. I den første drømmen befinner Nora seg i et rom som er bestemorens. Nora står og ser ned i husets indre, Robin ligger et sted der nede blant andre mennesker. Hun tar på et vis bestemorens plass. Nora roper på henne enda hun vet at dette rommet er et rom av tabuer. Jo høyere hun roper, jo lenger vekk glir gulvet, og dermed også Robin. Nora er både til stede og ikke til stede i sin egen drøm, teksten gir et inntrykk av at Nora både er i og utenfor drømmen. Nora er forlatt, hun er i tvil om sin egen eksistens. Bestemorens nærvær er diffust. Hun er på et vis på vei bort og ut av rommet, som virker forlatt på tross av at det er fullt av hennes egne eiendeler. Nora ønsker å " ...put her hands on something in this room to prove it; [but] the dream had never permitted her to do so" (NW: 56).

Drømmens "arkitektur" gjenskaper bestemoren for Nora, og hun opptrer på nytt i en annen skikkelse. Denne gangen som mann kledd i rød vest og stramme bukser, som "drag", en bestemor som lokker henne med ertende smil. Dette bildet henspiller både på det incestuøse i Noras liv og hennes egen homoseksualitet. Her karakteriseres bestemoren som "en forhistorisk ruin", full av tegn som kun gir betydning for Noras egen psykologiske økonomi.

Robin, bestemoren og Nora opptrer i et triangel i drømmen, og både bestemoren og Robin er hele tiden på vei bort fra det rommet Nora har konstruert for dem. Dette

innebærer at Nora må søke fortiden for å forstå nåtiden, hun nærmer seg en mulighet til å skjønne Robin ved å søke tilbake til bestemoren sin. Drømmen viser at Noras kjærlighet til Robin er både incestuøs og homoerotisk. Robin er for Nora både elsker, mor og barn. Nora fortrenger det incestuøse i sin kjærlighet, men i drømmen blir det synlig i form av bestemoren.

Idet Nora reflekterer rundt denne drømmen, innser hun at hun overfører sine egne behov både på bestemoren og Robin. Huset i drømmen representerer muligens Noras eget selv, et usikkert sted å være, med spor fra en trygg fortid. Nora ser ned på Robin, hun opplever seg som en mor med ansvar for et barn. Samtidig er Nora utrygg, hun er barnet som lengter etter å bli elsket. Nora erstatter sin lengsel etter å bli elsket som barn med en slags morskjærlighet overfor Robin. Da Nora våkner fra denne drømmen, må hun innse realiteten i Robins svik (Kaivola 1991: 92). Hun ser ut av vinduet og ser for første gang Robin sammen med en annen kvinne, nemlig Jenny.

I den neste drømmen har forskjellen mellom Noras bestemor og Robin kollapset, de to framstår som ett individ. Bestemoren ligger i graven, faren til Nora flyr over den mens Nora står og er vitne til det hele. Nora når ikke fram til bestemoren/Robin, en farsskikkelse står i veien. Nora drømmer denne drømmen som halvvåken, det vil si at hun opplever seg selv både som drømmer og som drømmefigur. Som drømmer har hun makt til å gjøre bestemoren/Robin tilstedeværende, som drømmefigur erfarer hun på nytt smerten over tapet av dem: "... for all of us die over again in somebody's sleep. And this, I have done to Robin: it is only through me she will die over and over" (NW: 135). Som en drømmer opplever Nora seg selv som et subjekt, som drømmefigur føler hun seg som en av "de andre". Som drømmer er hun "mor" som ønsker å gi liv til sitt "barn" Robin. Som drømmefigur er hun selv "barnet" som er vitne til sin "mors" død (Lee 1991: 213). I denne drømmen er døden umulig å skjelve fra fødselen, begge deler representerer en permanent separasjon, men når de er smeltet sammen, oppstår en fornektning, opphevelse av separasjonen. I denne "våkne" drømmen opplever Nora at bestemoren og Robin forsøker å minske hennes egen erfaring av forskjell, av å være "en annen" (1991: 213).

Oppsummeringsvis kan vi si at begge drømmene peker på den tidlige konflikten mellom ubevisste ønsker og kulturens tabuer, og på hvordan denne konflikten kan akselerere og påvirke individets psykiske helse. Noras drømmer viser oss hvordan enkelte typer begjær kan forbli så preget av skam at de forblir skjult. Drømmene synliggjør også den følelsesmessige betydningen av morsfiguren i livet hennes, og den synliggjør hvordan ulike impulser av hat og kjærlighet kan eksistere sammen. Den første drømmen sier noe

om den emosjonelle viktigheten av andre kvinner i livet hennes, og den reetablerer situasjonen der tapet av moren finner sted. Som om den ekte separasjonen fra moren er for smertefull for Nora, tar bestemoren hennes plass for å minske smerten. Nora snakker om sitt sterke forhold til bestemoren, men det er naturlig å tenke at hun ikke har kunnet erstatte moren. Etter å ha fortalt doktoren om sin andre drøm, responderer han med et rop: "It's my mother without argument I want" (NW: 135).

"Den gode kvinneligheten"

Nightwood underminerer på den ene siden den sosiale kontrollen for isteden å produsere et tekstlig terreng fritt for innskrenkninger. På den annen side skaper den karakterer som beveger seg i dette terrenget uten å være fri fra viljen til makt. De ønsker å kontrollere andre – eller å bli kontrollert selv. Denne splittelsen finnes gjennom hele teksten. Nora er et godt eksempel på denne splittelsen. Hun er i kollisjon med de repressive strukturene hun tilsynelatende opponerer mot (Kaivola 1991: 63). Nora vil ha makt, men da hun oppsøker doktoren for å lære om natten, gir hun ham det teksten nekter ham; hun gir ham autoriteten til en doktor, til en prest eller en profet. Hun er ubevisst om de patriarkalske forbrytelsene mot sin egen natur, men allierer seg med kirken, med loven og det medisinske. Dette er en side ved Nora som på mange måter er godt skjult bak det jeg vil kalle "den gode kvinneligheten", hennes evne til å framstå som god og uskyldig. Hun framstår som skyldfri, men allierer seg allikevel med sine undertrykkere.

Denne evnen til å vekke medynk hos andre kan skyldes Noras internalisering av Robin, Noras sorgarbeid over tapet av henne blir aldri avsluttet. Nora må nemlig innse at hun har levd et liv der hun stadig bekrefter seg selv, der Robin blir henne: "She is myself. What am I to do?" (NW: 115). Sorgen vekker medlidenhet hos andre, noe Nora vet å unytte. Hun framstår derfor som en som lider, en slags martyr som trekker seg tilbake (Skei 1993: 62). Denne tilbaketrukketheten har vært vektlagt i tidligere portretter av Nora, og hennes behov for å ha kontroll har blitt betegnet som noe som gjør henne reservert. Hun dømmer ikke sine medmennesker, hun reagerer lite. Hadde Nora vært dommer, så hadde ingen verken blitt tilgitt eller hengt, fordi ingen ville noen gang blitt anklaget: "In court she would have been impossible; no one would have been hanged, reproached or forgiven, because no one would have been 'accused' " (NW: 48). Dette er kvaliteter som trekker andre mot henne, men som også virker frastøtende på andre. Nora gir ikke andre noe, det

er umulig å se noe annet enn henne selv. Verden er utilgjengelig for henne, slik hun er utilgjengelig for verden.

Nora er ikke bare uvitende om sin virkning på verden, hun er uvitende om at det er en virkning i det hele tatt. Nora lever på mange måter avsondret: "world and its history [are] to Nora like a ship in a bottle; she herself [is] outside and unidentified, endlessly embroiled in a preoccupation without a problem" (NW: 48).

Jeg har tidligere nevnt det vestlige ved Nora, noe også Joseph Frank betoner. Nora representerer det vestlige og puritanske Amerika:

Looking at her, foreigners remembered stories they had heard of covered wagons; animals going down to drink, children's heads, just as far as the eyes, looking in fright out of small windows, were in the dark another race crouched in ambush;... (NW: 45).

Frank hevder at dette bildet, koblet til Noras kristne temperament, peker mot en holdning som vektlegger det gode i mennesket, en som tror på framskrittet og er mottakelig for alt godt (Frank 1991: 40). Frank hevder videre at Nora blir trukket mot Robin fordi hun synes synd på henne. Dette i motsetning til Felix som ønsker å bruke Robin (41).

Første gang Nora møter Robin er i sirkuset. Nora føler sterkt for Robin som blir skremt av løven med det menneskelige blikket. Løven stirrer på Robin:

Then as one powerful lioness came to the turn of the bars, exactly opposite the girl [Robin], she turned her furious great head with its yellow eyes afire and went down, her paws thrust through the bars and, as she regarded the girl, as a river were falling behind impassable heat, her eyes flowed in tears that never reached the surface" (NW: 49).

Nora griper fatt i Robin og leder henne ut fra sirkuset. Frank tolker denne tekstsekvensen dithen at Robin vekker medynk både hos mennesker og dyr ettersom hun også er et dyr. Frank sier at Nora gjør en feil i forhold til Robin. Hun tror på det gode i mennesket, hun er for god for denne verden og slipper Robin for langt inn i sitt eget univers.

Hva sier så dette om Nora? Er hun tilgitt og fratatt alt ansvar fordi hun er så snill? Representerer Nora den "blide kvinneligheten", den type kvinnelighet som ikke helt blir tatt på alvor? Er det dette Frank gjør når han nærmest hyller Nora og ser ut til å frata henne alt ansvar for det som skjer i forholdet mellom henne og Robin? Frank avkjenner på et vis Robin, samtidig som han putter Nora inn i en overtydelig kvinnelighet som tilsier at hun er et slags offer og ikke kan stilles til ansvar for sine handlinger.

Frank forsvarer etter mitt syn Nora i ethvert henseende. Han hevder at det er Noras skjebne som godtroende natur som har gjort henne til offer for Robin, og med dette bekrefter han tendensen til å betrakte Nora som helt uskyldig i forholdet til bruddet med Robin. Frank forsvarer Nora og angriper Robin idet han framstiller Nora som et offer som blir "utsatt" for Robin.

Etter min mening må Nora bære sin del av skylden og ansvaret for at Robin drar. Det er tydelig at Noras forhold til natten, til det som betyr noe for Robin, også får betydning for bruddet. Ved å slå Robin våken, slå henne inn i en slags "normal" bevissthet omkring skyld og skam, blir Robin sendt ut på en reise som kanskje ikke er uunngåelig. Noras manglende aksept av Robins annerledeshet skaper avstand, og medfører et ønske om flukt fra Robins side.

KAPITTEL 4: NATTEN OG SPRÅKET.

Doktorens rolle

Det er vanskelig å komme utenom doktoren dersom man vil forstå Noras forhold til Robin, og for å forstå *Nightwood* som helhet. En nøkkel i denne sammenheng ligger i det kapitlet som kalles "Watchman, What of the Night?"

Åpningssekvensen i dette kapitlet er sentrert rundt nattens betydning, og nettopp natten er helt sentral i den samtalen Nora fører med doktoren. Kapitlet åpner med at Nora oppsøker doktoren som ligger i sengen på rommet sitt. Han har sminket seg som kvinne og er iført nattkjole og parykk. Som nevnt i mitt kapittel om Nora, parodierer denne scenen den klassiske freudianske behandlingssituasjon der en kvinne oppsøker en mannlig behandler for å få hjelp med sin lidelse gjennom samtale. Legen skal stille korte spørsmål som får pasienten til å assosiere seg fram til et eventuelt traume i sitt indre. Situasjonen er tilsynelatende identisk i *Nightwood*, Nora er pasienten som oppsøker Dr. Freud, i teksten Dr. Matthew O'Connor. I romanen skifter de roller, situasjonen tar form av en parodi. Det er Nora som driver doktoren framover i sin talestrøm, hun avbryter kun med korte spørsmål. Hennes spørsmål er rasjonelle og logiske, doktoren antar den "gales" rolle.

Det er kanskje en styrke hos Nora at hun faktisk finner fram til en slags selvinnsikt, på tross av at hun oppsøker en maskulin stemme, hvis behov for å snakke er overstrømmende, og ofte truer med å drukne hennes egen stemme fullstendig. Doktorens rolle muliggjør allikevel at han fortolker Robin for Nora. Det er blitt hevdet at som følge av sin doble kjønnsidentitet er han den eneste som kan fortolke henne. Det er riktignok slik at doktoren har grunn til å basere sine teorier om det tredje kjønn og om homofili på Robin, det er hennes liv som ligger nærmest opp til hans egne erfaringer. Både Robin og doktoren sjonglerer med identiteter og er hjemløse. Robin mangler det språket doktoren innehar, noe som gjør at han snakker for henne. Spørsmålet er om fortolkningen er riktig. Er det slik at Robin enda en gang blir en brikke i andres spill, at hun fyller et behov doktoren har for en kulisse for sine egne framførelser?

Doktoren er en slags samvittighetskarakter som står som sentrum for de andre karakterene. Han er vitne til ulike scener som han senere beskriver. På tross av hans farsbekjennende rolle, hans rolle som rådgiver, så er det vanskelig å kalle ham analytisk.

Alle hører på ham, spesielt Felix og Nora, men enkelte forskere mener at det ikke skjer noen endring. James Scott hevder i sin bok om Djuna Barnes at:

... but no changes are ever brought about by the doctor's advice. For example, Nora is advised to forget Robin, which she is unable to do; Felix is told to treat Guido the way Felix is already treating Guido; and Jenny, who already knows Robin, is introduced to Robin (Scott 1976: 109).

Scott mener at det eneste doktoren oppnår, er å øke sin egen smerte. Ved å opptre i mange skikkelser blir også han bærer av noe av det dobbelte som denne romanen er så gjennomsyret av. Han opptre som forteller, som lytter, som lege, prest og kommentator. Han fyller mange funksjoner, og både Kannenstine (1977), Scott (1976) og Frank (1991) har sammenlignet ham med Tiresias i *The Waste Land* (Eliot 1920). Doktoren opptre som vismann med råd og hjelp til villfarne mennesker, han kan forutse hendelser og har i likhet med Tiresias sine opplevelser fra underverdenen. Det dobbelte perspektivet på livet deler han også med Tiresias (Myrland 2000: 83). Eliot selv betraktet doktoren som den viktigste karakteren i romanen. Lik Tiresias er doktoren en villfaren profet som "...knows everything [...] because he's been everywhere at the wrong time and has now become anonymous" (NW: 74).

Som Tiresias, kan han se inn i framtiden, men til forskjell fra Tiresias så lider doktoren. Scott hevder at doktoren har ervervet seg den gaven det er å se inn i framtiden gjennom å være rettet mot andre, være en sympatisk, hjelpende karakter. Slik jeg forstår Scott betyr dette at han hele tiden må ofre seg selv, for å hjelpe andre fram. Jeg kan være enig i dette siste, og slutter meg også til det standpunkt at doktoren ikke er spesielt analytisk innstilt. Allikevel mener jeg at hans enetale får Nora til å reflektere, det er en prosess som settes i gang hos henne ved å oppsøke doktoren.

Dagen og natten – en dualitet

Noras ærende er tilsynelatende å få svar på sine spørsmål omkring natten, det vil si hun søker innblikk i nattens, de fordømtes, de ulykkeliges og de ustøttes liv. Doktoren forstår at hun er på jakt etter å finne Robins sjel, han reagerer en smule vantro på Noras lett naive undring: "Have you ever thought of the night?" spør han henne "with a little irony" (NW: 72). Han undres over at hun ikke har reflektert over at det er en mulighet for at andre ikke

er som henne, men Nora svarer at hun ikke vet hva hun skal tenke når hun mangler kunnskap.

Noras intensjon er å styrke seg selv. Hun ønsker at doktoren på en måte skal bekrefte intensiteten i hennes egen smerte, samtidig som hun ønsker at han skal hjelpe henne med å sette grenser for Robin. Grenser som vil gi henne makt. Nora insisterer på forskjellen mellom henne og Robin, noe som er med på å opprettholde heteroseksuelle strukturer, og måter å være på i forholdet mellom dem.

Doktorens tale til Nora er i realiteten en enetale, han åpner med å berette om hvordan dag og natt er ulike, men likevel beslektet gjennom sin splittelse: "Well, I, Dr. Matthew–Mighty-grain-of-salt-Dante-O'Connor, will tell you how the day and night are related by their division" (NW: 72). Dag og natt er en gammel dualitet, kjent for hele menneskeheten. Det er mulig å tenke at andre binære opposisjoner har utspring i denne, at menneskets tankegang er organisert etter lys-mørke, godt-ondt. Doktoren ønsker å få Nora til å se denne dualiteten, og vise at natt og dag henger sammen, akkurat som ondt og godt gjør det.

For Nora ligger frykten i natten, ved hver solnedgang blir den reaktivert. Hun er et dagmenneske, preget av dagens rasjonalitet og ro. Hennes dagliv er forutsigelig og kalkulerbart. Doktoren forsøker å få Nora til å endre syn. Han mener at natten vil gi henne en annen frihet, i natten ligger det muligheter som dagen nekter henne. Her ligger det muligheter for en tenkning som ikke er kalkulerende og beregnende, og frykten i seg selv er fremmed for natten. Det er bare bevisstheten som overfører dagens perspektiver inn i natten, og dette er skremmende. Frykten blir snudd opp og ned, inn og ut når den blir assosiert med natten.

Nora blir konfrontert med at hennes skille blir meningsløst, alle bærer mulighetene for både godt og ondt i seg. Doktoren prøver å vise henne at natt og dag ikke er to uforenelige krefter. Han viser til andre land og til andre tider. Doktoren bruker franskmennene som eksempel for å synliggjøre forskjellen. De tenker på natten som en del av dagen, på natten og dagen som en helhet. Alt er definert av det motsatte, vi må lære oss å akseptere det ene for å kunne akseptere det andre. Franskmennene bærer nattens synder med seg, de godtar natten og anser den ikke som en kontrast til dagen. Amerikanerne, som Nora representerer, aksepterer ikke dagen og nattens symbiose, de søker å vaske natten av seg, eller de drikker bort minnene av den: "...the American tries to approximate it with drink" (NW: 80).

For doktoren eksisterer det et skille mellom religion og homoseksualitet, dette henger igjen sammen med land og kultur. Homofili og religion er to uforenelige krefter i Amerika, ifølge doktorens resonnement, mens enkelte kulturer er mer frisinne. Frankrike er for doktoren et fristed, her finnes muligheter for anonymitet: "The French have made a detour of filthiness – Oh, the good dirt! Whereas you are of clean race, of a too eagerly washing people, and this leave no road for you" (NW: 75). Paris er byen som gir ham plass, denne byen framstår som det eneste levelige sted for en som representerer natten (Selboe 2003: 162).

Doktoren er med andre ord en representant for natten, han synliggjør nattens liv: nattens problemer, kjærlighetstap, dens smerte og hat. Alt basert på hans egne erfaringer. Han føler seg, for eksempel, lurt av natten – han ønsker å være en kvinne. Natten blir en skjebne som vanskelig lar seg fornekte. Doktoren har erfart dette, han forstår at han ikke kan bli et dagmenneske igjen. Dette på tross av at han har en voldsom motstand mot opposisjoner. For Nora synes dette ufattelig: "How do you stand it, then?" she demanded. "How do you live at all if this wisdom of yours is not only the truth, but also the price?" (NW: 81). Prisen for å bryte den uatskillelige dualiteten mellom dag og natt er altså et ulykkelig liv (Myrland 2000: 71). Slik blir det fordi man ikke kan leve et liv enten bare på dagsiden eller bare på nattsiden. For Nora betyr dette at hun ikke kan holde fast ved Robin samtidig som hun vil leve et konvensjonelt liv. Hun kan ikke fornekte natten og fortsette som om ingenting har hendt.

Doktoren oppsummerer ved å si at livet er tillatelsen til å lære døden å kjenne. For Nora blir dette bare en slags bekreftelse på at det å vite er noe helt annet enn å erfare selv. Den eneste veien til denne erfaringen er gjennom Robin. Hun blir utgangspunktet for alle Noras spørsmål: "I never thought of the night as a life at all – I've never lived it – why did she?" (NW: 74). Nora havner åpenbart i en konflikt; gjennom Robin har hun kommet i kontakt med det uforutsigbare, det utrygge. Robin *er* natten, det irrasjonelle som tiltrekkes av det hemmelige. Gjennom Robin har Nora fått kontakt med noe hun ikke visste om, hun er både skremt og fascinert av denne annerledesheten.

Doktorens monolog snur tematikken fra det symbolske ved natten til det som kan betegnes som tekstens virkelighet. Noras erfaring av natten, hennes liv med Robin, føyer seg sammen med talen i teksten. Kapitlet "Watchman ,What of the Night?" snur fra å være doktorens monolog til å forløpe som en analepse der årsaken til bruddet mellom Nora og Robin uteskes. Oppsummeringsvis kan dette kapitlet i sin helhet betraktes som en generell filosofering rundt temaet homofili og nattens skjulte liv. For Nora blir det også en

oppklaring av hennes eget liv, av hennes eget verdisyn. Nora får et innblikk i et liv som hjelper henne videre i hennes egen selvutvikling.

Det er i kapitlet "Go down Matthew", bokens nest siste kapittel, at Nora innser at hun elsker "purity's black backside" (NW: 122). Ved dette møtet mellom doktoren og Nora er relasjonen mellom dem annerledes enn den var i "Watchman"-kapitlet. Her er det som om doktoren utspør Nora fordi han vil lette seg selv for sin egen byrde, sin egen smerte. På dette tidspunktet i romanen har Noras forståelse av Robin vokst en god del, hun er ikke lenger den helt uskyldige som søker eksperten for hjelp.

I dette kapitlet introduserer Nora søvnen som tema. Doktoren utvikler dette videre gjennom ulike teorier om effekten av natten og søvnen på mennesker. Nora har nå forstått at hun har liten effekt på Robin. Det er natten som påvirker Robin, ikke Nora eller en annen person. Nora forteller doktoren at hun har "slått" Robin våken. Nora tror at hun gjennom dette har fordervet Robin fordi Robin i søvne alltid har framstått som "hel". Ved å klandre seg selv for å ha brakt henne ut av denne tilstanden, avslører Nora samtidig at hun har trodd at hun er et instrument som har formet Robin. Doktoren konfronterer henne med dette: "Robin is not in your life, you are in her dream, and you'll never get out of it" (NW: 132). Det doktoren vil si med dette, er at det er Robin som kontrollerer Nora. Nora er i hennes drømmer, hun vandrer i hennes natt, slik Robin selv vandrer rundt i gatene.

Nora opplever seg selv som svak og tappet av at hun er fange i Robins drømmer. Hun er kraftløs og uten makt til å nå Robin, langt mindre å redde henne. Noras stemme er redusert til et ekko: hun er kun i stand til å mime andres tale. En effekt av natten er nemlig tap av tale og makt. Hennes tap av identitet er følgende: "My life was hers" og "I was like a shadow in her dream" (NW: 133). Nora er ikke bare en figur i en våken drøm, hun er også et skyggeaktig avtrykk som er laget som en effekt av lyset. Nora har mislykkes i å skape Robin om til dagmenneske. I stedet er Nora fanget i Robins nattverden, en verden hun slett ikke forstår. Hun er maktesløs overfor natten, fordi mening og konsekvens forvitrer der.

Hvem eier språket i *Nightwood*?

I motsetning til andre modernister forholder ikke Barnes seg til bevissthetsframstillinger som "stream of consciousness", det vil si fri indirekte diskurs. Indre tankeliv blir referert, men tredjepersonreferansen opprettholdes hele veien. *Nightwood* er i større grad preget av

monologer enn av bevissthetsfremstillinger. Direkte tale er framtreddende i boken, og til tider uten særlig sensur fra fortellerens side. Men hvem tilhører egentlig fortellerstemmen, og hvor pålitelig er den?

Fortellerinstansen er sentral og tydelig, men er ikke deltakende i selve fortellingen. Fortelleren kommuniserer med leseren gjennom hele romanen, en kommunikasjon som for en stor del foregår ”bak ryggen” på karakterene i romanen (Skei 1993: 54).

Doktorens fortellinger er rike på metaforer og assosiative sprang, men hans rolle er uansett helt uvurderlig i forhold til det rent narrative. Hans stemme er den eneste som virkelig har kraft og som er drivende for handlingen. Han står på utsiden av handlingen og har derfor fått en posisjon som innebærer at han kan inneha en del kunnskap de andre karakterene ikke har. Han er høyst kvalifisert til å beskrive nattens underverden gjennom sine livserfaringer, og til tider utraderer doktoren fortellerstemmen i *Nightwood*. Doktoren får en rolle som nærmest fungerer som forteller, og av og til henvender han seg også direkte til oss som lesere. Dr. Matthew O’Connor er nødvendig som formidlingsinstans mellom forteller og karakter.

I egenskap av å være både en liksom-doktor, prest og magiker, blir doktoren en representant for *ordet*. Gjennom språket søker han å hele, å ta i mot bekjennelser, å underholde og transformere erfaring (Lee 1991: 216). Doktorens makt gjennom talen øker i de dialogene som konstituerer den siste delen av *Nightwood*. Han snakker sterkest og klarest når han opptrer som kvinne i Noras nærvær midt på natten, men Noras samtale med doktoren er ingen vanlig dialog. Den bærer preg av å være to monologer vevet inn i hverandre. Doktoren vil ha Nora til å lytte ved å stille henne retoriske spørsmål og komme med filosofiske funderinger. Matthew O’Connor forteller konkrete eksempler fra sin egen historie og sin egen verden. Han har mistet illusjonene om sitt eget liv, og hans funksjon blir derfor å være en ”outsider”, en tilskuer til de andre karakterenes liv, til de som er involvert i Robin.

Det kan allikevel virke noe misledende at hans enetale kan synes overdimensjonert (i flere betydninger av ordet), slik at den av og til virker som en dominerende faktor i teksten. *Nightwood* er ikke doktorens historie, selv om han forteller en god del av den. Etter min mening slår hans autoritet sprekker som en følge av fortellerens tilbaketrekning, og av det faktum at doktoren ikke representerer det samme syn som den autorale fortelleren i teksten. Han blir ikke fortolket, men blir tvert imot åpent stillet til skue gjennom sin egen tale og Noras reaksjon på dette. Doktoren undergraver ofte sin egen posisjon, han er tydelig ambivalent til sin egen rolle (Myrland 2000: 84). Han både konstruerer og

dekonstruerer sin egen autoritet gjennom egenkarakteristikk som for eksempel: ”Dr Matthew-Mighty-grain-of-salt-Dante-O’Connor” (NW: 72).

Felix er ”... a master of seven tongues” (NW: 7), og Robin snakker bare idet hun forlater sine elskere eller når hun våkner opp fra en type dvale. Selv Jenny, som må kunne sies å være den andre historiefortelleren i tillegg til doktoren, forteller bare lånte historier. Hun forteller aldri sin egen versjon av historien, men hun blir gjenfortalt av Felix, Nora og doktoren. Hennes forhold til språket er som et barns: ”The words that fell from her mouth seemed to have been lent to her; had she been forced to invent a vocabulary for herself it would have been a vocabulary of two words: ‘ah’ and ‘oh’ (NW: 60). Tilbake står doktoren som språkets representant i romanen.

Det dobbelte i språket

Doktoren mener at angsten er snudd på hodet når den assosieres med natten, for i natten er angsten ukjent og fremmed. Det er bare når bevisstheten er overtatt og dominert av dagen, at natten framstår som angstfylt (Harris 1992: 145). Det er påtakelig at i åpningen av ”Watchman”-kapitlet er det viktig å tenke på natten som en enhet med dagen, ikke som dens absolutte motsetning. Dette kan leses som Barnes’ prosjekt: oppløsningen av dikotomiene, de absolutte motsetningene som dag-natt, kvinne-mann, godt-vondt. Samtidig er teksten dobbel, språket er fra første setning fullt av tegn som antyder noe paradoksalt. Det er fullt av doble betydninger, både på det konkrete og det abstrakte plan. Hele romanen er bygget opp slik at en term blir omgjort til det motsatte, dette er en vanlig språklig demonstrasjon i *Nightwood*. Formuleringer og ord som har semantisk motsatt betydning blir ofte lenket sammen rent syntaksmessig. Denne tendensen er tydelig i følgende eksempel, der uttrykket i Robins fjes blir uttrykt: ”Her gaze was anchored in anticipation and regret” (NW: 35). Dette forsterker det doble i Robin og får oss til å tvile på hennes troverdighet.

Andre eksempler viser hvordan dikotomiene er forent. Dette gjelder for eksempel der doktoren snakker om dagen og natten, som har en relasjon på tross av sin splittethet. Den udiskutable sammenhengen mellom binære opposisjoner som strukturerer romanen som helhet, kan også leses der Nora forklarer sin attraksjon til Robin på følgende måte: ”there’s something evil in me that loves evil and degradation – purity’s black backside” (NW: 122). Nora er assosiert med det gode som vi vet, hun søker det vakre og rene, hun vil

omvende Robin. Det faktum at hun elsker noe av det djevelske, konstituerer enda en bro mellom det gode og det onde (Harris 1992: 147). Barnes' uttrykk: "puritys black backside" er en god metafor for både det onde og for det gode, ikke som det motsatte av det onde, men som dens undertrykker.

De doble betydningene er aldri så intense som i kapitlet "Watcman, What of the night?". Doktores tale er preget av kryssreferanser og henvisninger til historie og litteratur (Selboe 2003: 162), og også han føyer seg inn i romanens dobbelthet. Men i motsetning til Robin, hvis liv er ukontrollert og tilsynelatende uten styring, er han samlet. Han representerer nattens indre liv gjennom sin tale og sitt blikk (Selboe 2003: 163), og slik jeg ser ham er han den som på mange måter kommuniserer romanens budskap om dobbelthet, om de marginaliserte og om den pinefulle kjærligheten med mest effekt og kraft. Doktoren er høyst kvalifisert til å snakke om lidelse, og kvaliteten på hans lidelse er å sammenligne med de andre karakterene. Samtidig er det slik at Felix' og Noras lidelse er fundert i kjærlighet og tap, doktoren lider fordi han ønsker å tilhøre det motsatte kjønn. Doktores verden er en verden av møter som kan karakteriseres som upersonlige og ukjærlige. Robin deler doktores erfaringer på dette området. Forskjellen på henne og doktoren, som ikke er spesielt attraktiv, er at hun legger bak seg en rekke brystne hjerter. Doktores erfaringer med natten ender der Robins begynner.

I slutten av kapitlet der Nora har funnet talens makt, søker hun mer en helbredelse fra sin egen natur. Doktoren derimot går til grunne, han ender som et vrak. Han utleverer seg selv uten at noen tar vare på ham. Språket, som er hans fremste våpen, er utilstrekkelig til å hjelpe ham. Matthew O'Connor klarer ikke å konstituere noen språklig basis for sin egen eksistens, denne muligheten forvirrer. Som språkets representant i romanen, ender han som en fallitterklæring for språket.

Symbolikken i *Nightwood*

Som følge av at så mye av verket kan, og må, forstås som karakterbeskrivelser, er det lett å tenke seg at karakterene åpenbart kan ha en symbolsk betydning i *Nightwood*. Mange symbolske uttrykk er knyttet opp til nettopp karakterene, hvilket øker deres betydning i romanen (Skei 1993: 57). Slik jeg ser det, innebærer en symboltolkning generelt en åpen modell, det vil si at muligheten til å lese inn flere tolkninger er til stede. Joseph Frank unngår dette ved at han knytter symboltolkningen til begrepet moral, slik jeg har omtalt i

kapitlet om Robin. En slik lukket tolkning har bidratt til at jeg har forholdt meg til karakterene på en mer åpen måte, uten å vektlegge symbolikk spesielt. Det er allikevel vanskelig å unngå å se den sterke symbolikken som tegner seg i verket.

Det er mange symbolske uttrykk i *Nightwood* som repeteres og varieres. Enkelte motiver gjentar seg gjennom hele romanen, det gjelder blant annet objekter som statuen, hunden og trærne. Det mest markante symbolet brukt i *Nightwood*, er allikevel dukken. Dette motivet går igjen i *Nightwood*, men har ulik symbolkraft for de enkelte karakterene i romanen. Dukken kan tolkes som et symbol på det uskyldsrene, på det barnlige. Den blir blant annet brukt for å beskrive Robins naturlige, naive innstilling til livet. Hennes barnlige karaktertrekk understrekes ofte med at hun leker: "... toys, trains and animals and cars to wind up and dolls and marbles and soldiers" (NW: 33).

Dukkemotivet dukker første gang opp i forbindelse med trapesartisten Frau Mann. Fortelleren bemerker at "...she was unsexed as a doll" (NW: 12). Frau Mann er kjønnsløs, nærmest androgyn, og er lett å sammenligne med dukkens stivnede livløshet. Doktoren knytter dette til "the third sex". Det "tredje kjønn", den kjønnsløse posisjon Barnes skaper, knyttes til Robin og doktoren i romanen. Gjennom en kobling til det ukjønnete kan symboler som dukken og statuene også tolkes som et bilde på patriarkatet. Mannen elsker ikke den levende kvinnen, han skaper et bilde av henne. Han skaper det levende i bildet av det døde. Hagestatuen som alles blikk retter seg mot, trapesartisten som opptrer, dukken som blir lekt med – alle symboliserer de kvinnen som objekt.

Dukken er også brukt som en strategi for å trekke oppmerksomheten mot det ufruktbare og sterile blant karakterene i *Nightwood*. Den kan leses som et symbol på det barnet et lesbisk forhold ikke kan skape. Dukken blir et symbol på at homoseksualitet blir stående utenfor patriarkatets lov, de homoseksuelle reproducerer seg ikke. Nora vet for eksempel at Robin har fått seg en ny elsker, og at hun er tapt for henne, idet hun oppdager dukken på sengen til Jenny:

Sitting up against the pillow was a doll. Robin had given me a doll. I knew then, before I asked, that this was the right house, before I said, 'You are Robin's mistress aren't you?' (NW: 127).

Nora forteller doktoren at dukken hun deler med Robin var "their child", men hun sier også: "We give death to a child when we give it to a doll – it's effigy and the shroud; when a woman gives it to a woman, it is the life they cannot have, it is their child..." (NW: 128). En dukke gitt til et barn er, ifølge Nora, en påminnelse til barnet om forgjengelighet og

dødelighet. Gir man dukken til en annen kvinne, er det en påminnelse om liv. Dette gir en direkte relevans til mor-barn-forholdet mellom Nora og Robin. Dukken blir, ifølge Nora, et symbol på alliansen mellom henne og Robin. Nora prøver å modellere forholdet inn i en heteroseksuell modell, en treenighet mellom far, mor og barn. Dukken/barnet blir en nødvendig distanse og forskjell som er nødvendig for Nora, fordi hun ikke kan ta inn over seg den likhet som faktisk eksisterer mellom henne og Robin. Den er truende, og en modell som innebærer heteroseksuell forskjell er tryggere (Myrland 2000: 96).

Nora betrakter altså dukken som et symbol på den nære følelsesmessige forbindelsen mellom henne og Robin. Går dukken i stykker, brytes også båndene mellom dem. Robin viser sin selvstendighet ved tre ganger å true med å bryte slike følelsesmessige bånd. Den første gangen er når hun er nær ved å kaste sin egen sønn i gulvet, noe som peker mot det hun foretar seg med den dukken hun har sammen med Nora. Nora forteller om episoden til doktoren:

Sometimes, if she got tight by the evening, I would find her standing in the middle of the room in boy's clothes, rocking from foot to foot, holding the doll she had given us –“our child” – high above her head, as if she would cast it down, a look of fury on her face (NW: 133).

Robin fullfører handlingen, hun knuser dukken og samtidig viser hun hvor det bærer med forholdet til Nora. Dukken kan her ses som en peker mot det døde, Nora som dør i Robin.

Det kan være interessant å trekke en linje mellom dukken som symbol i teksten og synet på barnet i romanen. Det er ikke til å unngå at man legger merke til barna i Barnes' forfatterskap. Donna Gerstenberger skriver i sin artikkel ”Modern (Post) Modern: Djuna Barnes among the others” (1993) at de fleste av de barna Djuna Barnes beskriver, er merket av døden eller av sykdom. De barna som overlever i Barnes' fortellinger, er som oftest syke, psykisk svake eller de lider av en form for sinnssykdom. Gerstenberger gjør en sammenligning med Virginia Woolfs barnekarakterer og hevder at Barnes' portretter av barn gjør Virginia Woolfs unge karakterer til rene harmonier på tross av at også disse er traumatiserte på ulike måter (Gerstenberger 1993: 38).

Gerstenberger mener at Woolfs beskrivelser av barn tjener til å avsløre en kulturell mening, for å kunne forstå og deretter undergrave patriarkalske strukturer i samfunnet. I Barnes' tilfelle er det vanskelig å se på barna i hennes tekster som noe annet enn ulykker, som dårlige tegn og en slags pant for de voksnes begjær. Barna blir en slags dekonstruksjon av historien, av generasjoner og av framtiden (Gerstenberger 1993: 33).

På tross av sin benektelse av morsrollen og på tross av sine forsøk på å ødelegge symbolet på det barnet hun ikke kan få med Nora, blir Robin selv ofte sammenlignet og assosiert med et barn og med barndommen. Det virker derfor naturlig og passende at det er hun som snakker med barnet på Jennys fest, at det er hun som senere har kontakt med en engelsk ung kvinne. Noras forestilling om at Robin var ren og uskyldig inntil hun, Nora, slo henne våken, styrker dette inntrykket (Kaivola 1991: 88).

Judith Lee påpeker i sitt essay "*Nightwood: The sweetest Lie*" (1991) at forholdet mellom Nora og Robin ligner på et mor-barn forhold der Robin er barnet. Jeg har tidligere skrevet om Noras beskyttende holdning overfor Robin, og infantiliseringen av Robin. Virkningen dette har på Nora er tidligere drøftet. Robin benytter seg av denne posisjonen. Hun blir på mange måter sentrum i sitt eget univers, og kan derfor handle utifra sin egen posisjon. Dette fritar henne i en viss grad fra å ta hensyn til andres følelser, og bygger opp under synet på barnet som et uttrykk for "de andre".

Samtidig observerer Nora at doktoren virker barnslig idet hun besøker ham i natten. På et vis opplever Nora seg selv som klokere og eldre enn doktoren: "You're so like a child", (NW: 120) sier hun til doktoren. Doktoren på sin side er skeptisk i forhold til å betrakte barndommen som en tid av uskyld, fri fra smerte og kulturell påvirkning. Han mener at barndommen er en voksen fantasi, der uskylden og friheten er mer imaginær enn virkelig. Eksternt press og kulturell sosialisering gjør seg gjeldende fra første stund. Allikevel, barnlige kvaliteter framviser aspekter ved selvet som ikke har blitt fullstendig terrorisert av den dominerende kulturen. Å være "barnlig", vil si å være i kontakt med den "andre siden" av der en vil posisjonere seg i forhold til ulike kategorier av rase, kjønn og klasse (Kaivola 1991: 89). Basert på dette kan man altså betrakte Barnes' bruk av barn i teksten som et uttrykk for "de andre", som noe fremmed og litt eksotisk som vi ikke forstår.

Den symbolske betydningen av barnet i *Nightwood* er høyst mystisk, spesielt gjelder dette scenen der Robin og doktoren er på tur med hest og vogn sammen med Jenny. Jenny er allerede etablert som Robins motpol i teksten, og framstår med et kontrastfylt fravær av følelser og spenning i forholdet til Robin. I episoden der Jenny og Robin sitter i en vogn sammen med doktoren, stiger derimot spenningen og undringen. Noe av undringen knytter seg til det stumme barnet, som opptrer som en blek skygge. Barnet blir i disse avsnittene beskrevet som "speechless" (NW: 69) med "large intelligent eyes" (NW: 66). Hun, som faktisk har fått et navn, nemlig Sylvia, representerer noe uforklarlig. Bildet av henne stemmer ikke med assosiasjoner til det levende og håpefulle vi vanligvis assosierer med et barn. Barnets stumhet opphører først idet situasjonen i vognen utarter seg

til å bli voldelig. Jenny forsøker å få doktoren til å holde munn, Robin forholder seg ikke til dette og blir et offer for Jennys aggresjon. Jenny slår Robin og: "And suddenly the child flung herself down on the seat, face outward, and said in a voice not suitable for a child, because it was controlled with terror: "Let me go! Let me go! Let me go!"” Idet barnet skriker ut, er det egentlig Robins stemme vi hører. Skriket øker splittelsen mellom Robin og Jenny, og Robins påfølgende flukt samsvarer med barnets respons (Oatly 1990: 70).

Barnet har en stemme upassende for et barn, noe som tyder på at Barnes etablerer barnet som noe "annerledes". Samtidig er det mulig å tenke seg at barnet opptrer som en "stand in" for Robin, dette på tross av at hun faktisk er tilstede. Barnet assosieres til Robin: "... the child smiling up into the trees" (NW: 67), noe som henleder tanken til Robins forhold til naturen, og hennes barnlige vesen.

Symbolkraften i dukken skiller seg, etter min mening, fra det Barnes muligens vil at vi skal lese inn i barnet. Der barnet representerer fremmedhet og noe eksotisk, som trekker i retning av "de andre", så er dukken symbolet på noe som binder sammen. Både barnet og dukken er temmelig livløse figurer i romanen, dukken tar barnets plass og fortrenger det. Barnet kan oppfattes mer som en fremmed i teksten, det er som om det representerer en annen verden. Dukken derimot er konkret, den kan holdes og den kan slippes.

Romanens avslutning

På tross av Noras opposisjon til natten, hennes konvensjonalitet, mener jeg allikevel at det er grunnlag for å hevde at Nora beveger seg mot en oppvåkning. Gjennom samtalene med doktoren og gjennom refleksjonen over sin egen tale, skjer det noe med Nora. Ved å snakke om sine egne drømmer, oppnår hun en høyere bevissthet om seg selv, men det er for sent. For sent for Nora, og for sent for å redde forholdet mellom henne og Robin.

Idet Nora aner at hun ikke kan eie Robin, slår hun Robin mens hun sover, hun prøver å vekke henne med makt. Den dramatiske realiteten gjennombrer Nora:

I saw her come awake and turn befouled before me, she who had managed in that sleep to keep whole...I didn't know, I didn't know it was to be me who was to do the terrible thing! No rot had touched her until then, and there before my eyes I saw her corrupt all at once... (NW: 131).

Nora idealiserer først Robin, men i sin aggressivitet forstår hun etter hvert at hun har makt til å demoralisere og ødelegge Robin. Det vi vet om Robin, er at hun ikke er ufølsom

overfor aggressive krefter, hun er selv tilbøyelig til å bruke vold. Vi husker episoden der hun truer med å kaste sitt eget barn i gulvet, og der hun kaster dukken hun har fått av Nora og ødelegger den. Dette er for øvrig en handling som kan leses som en utfordring i forhold til den måten kulturen konstruerer moren som den evig elskende og selvoppofrende skikkelse. Teksten viser oss hvordan konvensjonene bidrar til å domestisere kvinner.

Nora lever opp til patriarkatets verdier og holdninger, og gjør alt for at selv Robin skal akseptere dem og leve konvensjonelt og normalt. Nora er ikke bare et uvitende objekt for patriarkatet, hun er også en bærer av dets budskap "... an agent of it" (Benstock 1987: 258). Der Robin er utbryteren som står utenfor samfunnets konvensjoner, er Nora en representant for dem. Samtidig lever hun i opposisjon til dette, hun utfordrer seksuelle konvensjoner ved å begjære en annen kvinne. Slik fører hun oss inn i et paradoks. Nora lever ikke som hun lærer. Hun er en lesbisk kvinne som utøver en mannlig logikk, hun fortolker patriarkatet samtidig som hun elsker en annen kvinne.

Det er mulig å forklare Noras atferd. En kvinne som elsker og begjærer en annen kvinne, får problemer med å finne en kulturell kontekst som kan gi henne hjelp til å artikulere sine egne erfaringer og sin forskjell fra den kulturelle normen. Det er Noras tragedie at hun har internalisert sin repressive seksuelle moral som overser hennes egentlige behov. Nora projiserer sine egne bekymringer omkring moral og perversjon over på Robin, og blir dermed et produkt av en kultur som nekter henne å stå fram med egne behov og lengsler.

Etter at Robin forsvinner, forstår Nora på et vis at de materielle og psykiske rom hun har laget for seg selv og Robin ikke fungerer. Hun leter derfor etter Robin på Robins eget område i nattens kafeer, i Marseilles, i Tanger og i Napoli. Det er når Nora ser en ung kvinne som minner henne om Robin at hun innser hva hun har vært for Robin:

Looking from her to the Madonna behind the candles, I knew that the image, to her, was what I had been to Robin, not a saint at all, but a fixed dismay, the space between the human and the holy head, the arena of the "indecent" eternal. At that moment I stood in the centre of eroticism and death (NW: 142).

Ved å komme litt på utsiden av seg selv, begynner Nora på den smertefulle prosessen mot å befri seg selv fra illusjoner. Nora begynner å betrakte seg selv som en som befinner seg i konflikt mellom kropp og sjel. Det er dette hun beskriver som "centre of eroticism and death". Dette er et sted der begjæret ikke bare retter seg mot tilintetgjørelsen av egoet og det individuelle, men også mot begjæret etter å ødelegge den andre, den elskede (Kaivola

1991: 92). Nora har trodd at hennes tragedie ligger i det at hun elsker en kvinne som er utro og fordrukken, en løgner og falskspiller, hun har ikke innsett at hun selv er et instrument for Robins tragedie. Nora må innse at hennes ”forbrytelse” er at hun har forsøkt å gjøre Robin til en konform figur, en moralsk kode definert av patriarkatets selvinteresse og kvinnehat. Nora forstår dette for sent.

Robin aner hvilken forbrytelse som er begått mot henne, men har ikke språk for det. Hennes vei har vært å flykte fra det hun har opplevd som en ulevelig situasjon. Nora har talen, men har bare så vidt, og for sent, innsett sin egen rolle i forbrytelsen. Benstock mener at det viktige ved romanen ikke er framvisningen av det grufulle ved transseksualitet, det farlige ved homoseksualitet, det stygge ved kvinners skjulte natur, men den tragiske effekten ved en kvinnes fremmedhet i forhold til sitt eget jeg, sitt eget selv (1987: 266). Kvinner har blitt tvunget til å tenke om sin egen seksualitet som noe perverst. Nora og Robin viser oss muligens et av *Nightwoods* ærender: ikke å framvise de perverses verden, men snarere være en tekst som inneholder, framviser og synliggjør psyken til de som har en såkalt normal, konvensjonell seksualitet.

Slutten på *Nightwood* er mildt sagt oppsiktsvekkende og har blitt gjenstand for mange underlige lesninger. Romanen ender slik, i kapitlet kalt “The Possessed”:

Sliding down she [Robin] went [...] until her head swung against his [the dog's]; on all fours now, dragging her knees. The veins stood out in her neck, swelled in her arms, and wide and throbbing rose up on her fingers as she moved forward.

[...]

Then she began to bark also, crawling after him – barking in a fit of laughter, obscene and touching. The dog began to cry [...] and she grinning and crying with him; crying in shorter and shorter spaces, moving head to head, until she gave up, lying out, her hands beside her, her face turned and weeping; and the dog too gave up then, and lay down, his eyes bloodshot, his head flat along her knees (NW: 152-153).

Det er ikke til å undres over at den mest åpenbare tolkningen av dette ligger tett opp til den vanlige karakteristikken av Robin, det dyriske ved henne er her nærmest åpenbart. Joseph Frank hevder for eksempel at Robin her har oppgitt sine forsøk på å bli menneske for å returnere til et dyrisk stadium, søvngjengersken returnerer til sin eldgamle søvn (Frank 1991: 52). Det Frank overser, etter min mening, er de responser Robin gir, nemlig ”laughter” og ”grinning”. Robin gråter menneskelige tårer. Hun ter seg underlig og uforståelig, men responderer med menneskelige reaksjoner, noe som uttrykker forskjellen fra hunden, fra dyret.

I sluttscenen møter vi Robin der hun kneler foran madonnabildet, klar til bønn. Hun har tatt seg inn i Noras gamle kapell. Noras hund værer en inntrenger og fører Nora til kapellet. Robin kneler sammen med hunden. Språket er knapt, talen er nedtonet. Det er vanskelig å unngå å tolke denne scenen annet enn via symboler. Hunden og Robin kobles sammen, madonnabildet på veggen viser til Nora. Igjen sammenkobles Robin med det dyriske, Nora med det uskyldsrene. Disse to sidene av livet møtes, som natt møter dag, det gode møter det onde, kultur møter natur. Motsetningene som har skilt Nora og Robin gjennom hele teksten oppheves, uten at språket sperrer eller stenger. Binære opposisjoner forvitres for å skape forening. Forskjellen mellom det hellige og det profane forsvinner. Robin ofrer denne muligheten for å skape mening av forskjellen mellom det hellige og det profane, mellom det dyriske og det menneskelige. Ulikheten mellom selvet som subjekt og selvet som den andre oppheves.

Doktoren går, som tidligere nevnt, til grunne. Dette er muligens et nødvendig litterært grep for å kunne gi Robin og Nora plass i dette siste og avsluttende kapitlet av *Nightwood*. Idet doktoren er ryddet av veien og talen er stilnet, er det klart for møtet mellom Robin og Nora. Språket er nedtonet og monotont som for å understreke at dette møtet bare kan finne sted i stillhet, uten at språket hindrer dem (Myrland 2000: 110).

Nora faller sammen idet hun gjenkjenner Robin, muligens bevisstløs. Robin på sin side, begynner å sirkle rundt på alle fire sammen med hunden, inn i en verden der menneskelig tale er umulig. Bjeffende, gråtende, leende, gir hun opp til slutt, det gjør også hunden. Romanen ender med dette tablået som avslutter doktorens desperate makt. Selv hunden, dette dyret som er temmet til å respondere på menneskets ønsker, er forvirret.

Sluttscenen har blitt foregrepet flere ganger tidligere i romanen. Doktoren sier for eksempel: "Nora will leave that girl some day; but though those two were buried at opposite ends of the earth, one dog will find them both" (NW: 95). På et tidlig tidspunkt i romanen spør han følgende:

The evil and the good know themselves only by giving up their secret face to face.
The true good who meets the true evil [...] learns for the first time to accept neither;
the face of the one tells the face of the other the half of the story that both forgot
(NW: 24)

Det er mulig at det er i lys av dette utsagnet det siste kapitlet må leses. Nora og Robin kan bare møtes ansikt til ansikt, og i stillhet kan de akseptere motsetningene som har atskilt dem. Identitetene deres har vært konstituert gjennom binære motsetninger, og disse

identitetene kan bare legges vekk gjennom at motsetningene, effektuert gjennom språket, blir fjernet. Doktoren, representanten for språket, er derfor fjernet fra teksten.

Den videre fortolkning av dette kapitlet tilsier at sannheten ikke kan gripes med ord. "De andre", de som velger seg bort fra "normalen" kan eksistere i ulike former og blandinger, men språket vil alltid være utilstrekkelig for å beskrive slike forhold. Språket er lenket opp mot binære opposisjoner, og nyansene unnslipper. Doktoren makter ikke lenger å finne ordene, han lider nederlag, men mest av alt er det språket som taper.

Ved å lese kapitlet på denne måten tillegges det en meta-dimensjon. Djuna Barnes har skrevet en roman det ikke går an å skrive, hun har brukt ord på det som ikke lar seg gripe (Myrland 2000: 111). Gjennom ordene hun bruker for å konstruere "de andre", kan hun vise hvordan de samme dekonstruerer hennes egne ord.

I denne siste scenen synes det som om Robin og Nora aksepterer hverandre på et vis, og det for første gang. Det er noe forsonende over den scenen, de er ikke lenger plassert i teksten for å representere ulike motpoler. Natten muliggjør foreningen av de to, og slik oppfyller *Nightwood* muligens sitt budskap om natten, natten som en forsonende og vennlig kraft.

KAPITTEL 5: PORTRETTER AV DE UTSTØTTE.

Representasjonen av ”de andre” i *Nightwood*

Det er vel kjent at Djuna Barnes eksperimenterer med det seksuelle, hun definerer ikke klart seksualitet og seksuell legning slik vi er vant til. Barnes skaper det vi kan kalle ”det tredje kjønn”. Denne utprøvingen og framvisningen av en slags ambivalent seksualitet kan skape usikkerhet hos leseren. Denne usikkerheten oppstår muligens ikke først og fremst fordi Barnes ikke vil la oss kategorisere karakterene, men kanskje vel så mye fordi det er gjort med en styrke, en sikkerhet og en veldig presisjon. Det Barnes gjør, er å gjøre det kjente fremmed.

Muligens er det prosessen i forhold til denne fremmedgjøringen som har ført til en interesse for Barnes´ holdninger til rase og etnisitet, slik det kommer til uttrykk i *Nightwood*. Hennes tendens til å uttrykke antisemittiske og rasemessig stereotype holdninger utenfor sine egne tekster har fått oppmerksomhet fra flere hold. Nancy Levine og Marian Urquialla skriver i forordet til temanummeret om Djuna Barnes i ”The Review of Contemporary Fiction” (1993: 14) at et gjennomgående tema i Barnes dagbøker fra 1960- og 70-tallet, er holocaust. De siterer følgende som et eksempel på det de mener ”...examines with chilling detachment her own impulse to stereotype and objectify the Jews”:

The reason that there is something ”nasty” about them (the Jews) is because they have been thought nasty...In 1945 I had to view thousands of feet of film from Buchenwald and other concentration camps. My first reaction was horror; but after some hours I found myself fascinated by the dream – like insensibility of those walking skeletons and the inhuman beauty of the marmorial dead, attenuated by famine and disease to shapes of modern sculpture... (Levine 1993: 14).

Denne, og lignende kommentarer knyttet opp til dette, virker ikke spesielt sjokkerende, men antyder noe om Barnes´ manglende vilje eller evne til å fatte alvoret i Holocaust. Hun forholder seg til dette som noe uvirkelig og drømmeaktig, uten relevans til virkeligheten. Etter min mening bør dette uansett holdes isolert fra forfatterskapet. I likhet med annen modernistisk litteratur dreier romanen seg snarere om gjentatte bestrebelser på å finne en slags forståelse av noe undefinerbart. Dette blir uttrykt ikke bare gjennom det man kan kalle handling, men like mye gjennom handlingens nedbryting av språk og narrative strukturer.

Som Diane Oatly uttrykker det: ”*Nightwood* presser opp mot språkets, virkelighetens og kjønns grenser” (Oatly 1990: 89). Hun hevder videre at det oppstår et slags trykk som peker mot en alternativ erkjennelse av hvert område (1990: 89). Dette kan forklare hvordan tekstens marginale eksistenser, nemlig jøder, homofile og artister, strever med sine liv og hvordan de samtidig prøver å bryte ned sosiale strukturer og tvangsmessige sammenhenger.

Noe av det tematisk viktige i *Nightwood* synes nemlig å være representasjonen av ”de andre”. Det vil si de marginaliserte, de utstøtte, de annerledes handlende. Kort sagt de som ikke samsvarer med oss, med flertallet. All lesning av verket søker tilflukt i dette aspektet, rett og slett fordi det ikke er til å unngå. Karakterene er ”anormale”, til tider kan de ikke reflekteres inn i virkeligheten. Som enkeltindivider er de framstilt så avvikende i forhold til nær sagt enhver norm, at det er vanskelig å vurdere dem utifra noe krav til sannsynlighet.

Det som vanskeliggjør denne teksten ytterligere, er at ”de andre” nærmest befolker romanen. Dette gjør at vi etter min mening så vidt skimter ”de første”. Med det mener jeg at romanen ikke er tydelig i forhold til en visjon av ”det normale”, og det er betimelig å stille spørsmål om hvem som utgjør romanens norm. ”Den normale” er på et vis ikke inkludert i teksten annet enn som en drøm, en lengsel eller som svakt antydning gjennom karakteren Nora. Doktoren drømmer om en kvinnekropp, han vil føde og bli mor. Felix drømmer om en adelstittel som vil gi ham en tilknytning, og Jenny søker tilhørighet og identitet gjennom å tilrane seg andres eiendom. Alt dette er ønsker om å etablere en slags normalitet, være del av en større sammenheng.

Nora er den som ligner mest på det vi kan tilskrive en ”normal”. Hun beskrives, som jeg tidligere har vist, som vestlig, hun er hvit og hun er på et vis elskelig. Nora blir ingen fremmed før hun kommer til Europa, og hennes avvik er ikke større enn at leseren kan identifisere seg med henne og gi henne sympati. Nora blir allikevel betraktet som en av ”de andre”, grunnet sin forelskelse i en annen kvinne. Dersom man betrakter *Nightwood* som en tekst om ”de andre”, hvilket er rimelig å gjøre, så er det muligens leseren selv som representerer ”normaliteten” og som utgjør det bakteppet som de marginale karakterene leses opp mot. Man kan tenke seg at hele teksten er skapt for at leseren skal sette spørsmålstegn ved sin egen ”normalitet”.

Det har vært en tendens til å framstille representasjonen av jøder, svarte og lesbiske som en hel ”kropp”, som én helhet i teksten. Sammen skal de representere ”de andre”, og reflektere motstand mot antisemittisme, rasisme og homofobe ideologier. Men ved å lenke

sammen ulike kategorier av ulikhet, konstrueres muligens noe som undergraver alle aspekter ved ulikhet: vi klarer ikke å skille dem fra hverandre. Spørsmålet blir: kan nattens folk være ett, eller er dette å overse aspekter ved romanen? Er det slik at teksten identifiserer seg likt med alle outsiderne? Har de virkelig samme formål i teksten? Er det slik at ”jøden” og ”den svarte” blir ”de andre” for de lesbiske? Kan man tenke seg Robin som en del av ”de andre”, og har hun et felles budskap som hun deler med for eksempel Nikka, ”the nigger”? De fleste lesninger av *Nightwood* plasserer leseren som den ”normale”, og karakterene som perverse og fordømte. Hva slags begrensninger medfører en slik lesning?

Felix – en bærer av jødernes lodd

Som nevnt i innledningen til dette kapitlet, hadde Barnes en tendens til å uttrykke antisemittiske, rasemessige og stereotype holdninger utenfor forfatterskapet, noe som brakte henne oppmerksomhet. Jeg velger å isolere Barnes egne kommentarer rundt dette fra lesningen av *Nightwood*, men det er vanskelig å unngå å rette en viss interesse mot enkelte holdninger til rase og etnisitet uttalt nettopp i dette verket.

Det første som slår en som leser, er den militant anlagte fødselen som åpner boken. Hedvig Volkbein føder Felix’, skyver ham fra seg og dør. Felix skyves vekk for så å gjenopptre i teksten som voksten mann. Gjennom denne ellipsen befri Barnes leseren fra Felix barndom, og etablerer ham som hjemløs: ”What had formed Felix from the date of his birth to his coming to thirty was unknown for the world, for the step of the wandering Jew is in every son” (NW: 7). Felix er inkarnasjonen av et moderne menneske, født i et landskap han ikke kan arve. Han bærer i tillegg jødens lodd, han kommer allesteds fra og ingensteds fra. Felix har forsøkt å begrave sin historie som en foraktet jøde. Hans ulike tilpasninger til dette, hans forsøk på å flykte. og: ”hunt down his own disqualification” (NW: 8), til å ”dazzle his own estrangement” (NW: 10), gjør ham enda mer sårbar og isolerer ham enda mer fra det han hater og det han elsker ved den europeiske historien.

Felix er beskrevet på en lite tiltalende og ganske stereotyp måte. Hans overivrige streben etter sosial aksept gjør hans klær latterlige og hans fremferd lite velkommen annet enn hos sirkusfolket. Felix er rett og slett lite attraktiv, og beskrivelsen av ham harmonerer med det stereotype bildet vi historisk sett blir presentert for av jøden som kapitalist og snobb. Spørsmålet blir da om Felix *er* nettopp dette? Eller er han et *offer* for historien? Er

Felix en representant for det jagede jødiske folket, et resultat av denne undertrykkelsen, eller er han bare en snobb som vil skjule hvem han er bak en falsk barontittel? Dette er det vanskelig å svare på uten å se Barnes' betraktninger av jøden Felix som en del av en større helhet.

Det er mulig å betrakte også Felix som en del av "de andre", de ustøtte og de marginale. I likhet med en hel del andre grupper som behandles i dette verket, er jøden en av disse. Akkurat som for Nikka og Robin, kan man tenke seg at jødens funksjon i teksten er å markere distanse til fortelleren og leseren, det vil si etablere en annerledeshet. Leseren og fortelleren blir bakvegg for dette teppet av annerledes tenkende. Igjen og igjen repeteres det at jødene ikke er en av "oss". Når Felix' tendens til å bøye hodet blir beskrevet, sier fortellerstemmen følgende: "... a bow very common to *us* when in the presence of this people" (NW: 7) [min utheving].

Meryl Altman skriver i sin artikkel "A book of Repulsive Jews?: Rereading *Nightwood*" (1993) at jødene ofte er plassert i to kategorier i litteraturen. Enten er de brukt som en slags syndebukker, og havner da i kategorien "de andre". Jøden er da en karakter som leserens ego skal bygge seg opp mot, jøden representerer en kultur som leseren opplever at hun må rydde opp i. På den annen side finner vi den mer sympatiske jøden som er en outsider som lever både i og utenfor den bestående kultur. Altman velger å plassere *Nightwood* i den siste kategorien, blant annet med den begrunnelse at verket om "de andre", ikke reflekterer eller inkluderer noe om hvem som er "normal" eller ikke (1993: 163). Dette kan være en årsak til at også en annen Barnesforsker, Jane Marcus, forholder seg til alle de marginale gruppene i teksten som én organisme, som representanter for et felles syn (1991: 221). Men der Altman betrakter verket som et forsøk på å skrive de utstøttes historie som en alternativ historie til den offisielle, bruker Marcus de utstøtte som et argument for å vise fram en del av en kultur som står i opposisjon til den bestående verden.

Jane Marcus' oppfatning er altså at Barnes "identifies all outsiders". De svarte, de lesbiske, transvestitten og jøden blir til én tekst i romanen. Altman reagerer spesielt på at jøden plasseres sammen med seksuelle outsiders, og er derfor uenig med Marcus. Altman forsvarer Barnes ved å argumentere for at sammenhengen mellom jøder og seksuelle avvikere ikke nødvendigvis er uttrykk for noe som er åpenbart naturlig fra Barnes side. Altman mener at denne tilnærmingen var en del av en "... ongoing European discourse about 'race', 'heritage', 'heredity', 'degeneracy' which was entitling legitimated..." (Altman 1993: 164).

Det er mulig at en slik forklaring er holdbar, men jeg synes at den vitner om liten tiltro til forfatterens intellektuelle kapasitet og mulighet til å tenke seg ut av vante baner. Det er etter min mening mer interessant å se på det å være jøde eller seksuell avviker som fenomener som ikke er viljebestemt. Velger man å bli jøde? Kan man velge seg bort fra sin seksuelle legning? Og hva slags implikasjoner får dette for Felix og Matthew O'Connor for eksempel? Det er ikke vanskelig å tenke seg at de er lenket sammen nettopp på grunn av dette: mangelen på valg. Som identitetsløs og søkende, oppsøker Felix doktoren. Hans lengsel vekker gjenklang hos doktoren, som blir den som setter ord på hans tanker og begjær. Deres manglende valgmuligheter, deres skjebne som outsiders, blir en felles referanseramme som fungerer som en slags basis for deres vennskap. Doktoren artikulere Felix', og muligens sin egen, annerledeshet gjennom språket.

Spørsmålet om en jøde kan velge ikke å være jøde, hadde nazismen et klart svar på. Det samme er tydelig i *Nightwood*. Verket repeterer referanser til "racial memories" (NW: 2), "being racially incapable" (NW: 34) og "impermissible blood" (NW: 3), sitater som samsvarer med budskapet én gang jøde, alltid jøde. Dette står i opposisjon til Felix' streben etter å være en del av den dominerende europeiske kultur. Historien sitter i blodet, en historie som han, hans far og hans sønn aldri vil bli en del av (Altman 1993: 165). Sønnen blir i tillegg bærer av en "dårlig arv" i form av sin svakelighet. Det er også slik at på tross av at Felix' mor er en kristen og Felix sønn kun er kvart jøde, blir de begge framstilt som jøder i teksten. Å være jøde er med andre ord ikke en handling i forhold til selvidentifisering, men snarere en identitet som ikke kan velges eller fornektes. Det vil si at å bli født med jødisk "blod" innebærer å være jøde for alltid.

Doktoren er klar på at han ikke selv har valgt sin seksuelle identitet. Han kaller seg selv "the other woman that God forgot" (90), "the Old Woman who lives in the closet" (73) og en "permanent mistake" (144). Han sier også: "...the more you go against your nature, the more you will know of it" (146). Doktoren betrakter seg selv som glemt, en mann uten valg. Disse tekstlige sporene blir målbærere av en teori som senere er blitt diskutert, nemlig debatten rundt essensialisme og konstruksjonisme. Er ens identitet lagt for bestandig, eller er den en hybrid som skapes gjennom en kontinuerlig oversettelsesprosess mellom ulike kulturelle uttrykk? Er identiteten så å si flytende og i stadig forandring som følge av møter med andre, av ytre påvirkning, eller er identiteten en statisk størrelse? Det å argumentere for en essensialistisk identitet innebærer på mange måter å dele verden inn i "de andre" og "oss", og å gjøre det vanskelig, om ikke umulig, å krysse grensen mellom disse to kategoriene.

I *Nightwood* er identitet et bærende tema, det er oppe til diskusjon gjennom hele verket. Karakterene krysser stadig grenser mellom ulike væremåter og identiteter. Spørsmålet om hvem man er, blir også berørt på måter som tilsier at Barnes´ ser på identitet som noe fastlåst og uunngåelig, unndratt egen vilje. Dette er et eksempel på at *Nightwood* er et verk som rommer sin egen teori, og er en målbærer av viktige teoretiske spørsmål som på et senere tidspunkt i historien er blitt gjenstand for teoretisk diskusjon.

Mange kritikere og lesere har, som nevnt, snublet i spørsmålet omkring antisemittisme i verket. Problemet blir hvordan man skal unngå dette. Jeg har vist til Jane Marcus som argumenterer for at romanens antifascistiske holdning er helt tydelig, idet vi innser at romanens karakterer det være seg jøden, transvestitten, de homoseksuelle, de lesbiske, den svarte, sirkusartistene og sigøyerne –har blitt forsøkt utryddet under Holocaust. Marcus opphøyer også Felix-skikkelsen til billedlig å være folkets representant, konkretiseringen av Bakhtins karnevalisering og en bevarer av sirkusets kultur og historie (1993: 230). Marcus gjør med andre ord Felix til en mer sentral og viktig karakter enn det jeg oppfatter ham som. Hun ser gjennom den lett komiske og parodierte skikkelsen som åpenbart er stilt til skue i teksten. Felix´ usikkerhet, hans fascinasjon for den katolske kirke, hans trofasthet mot fortiden og sitt eget syke barn, er ifølge Marcus påminnelser om det som ble ødelagt av fascismen. Hun bruker ham som et speil for å framheve det hun mener er romanens politiske budskap, nemlig et varsel om utryddingen av marginale grupper. *Nightwood* er for henne en typisk modernistisk tekst. For Marcus blir verket et prosadikt om benektelse som viser leseren den ubevissthet som hersket omkring tilblivelsen av fascismen i form av at alle outsiders bøyde seg for Hitlers forordninger om rasens renhet (1991: 231).

Marcus´ synspunkter og tilnærming til *Nightwood* er helt klart politiske: ”My purpose in reviving *Nightwood* is political” (1991: 222). Hennes lesning er et forsøk på å lese rase, klasse og kjønn inn i diskusjonen omkring *Nightwood*. Hennes synspunkter er sterke og tydelige, og i forhold til jødene levner hun ingen tvil. *Nightwood* skaper modernitet ut av det marginale. Hun hevder at *Nightwood* helt klart er en farlig bok fordi den snur hele verden på hodet, hele den sosiale orden er brakt i uorden. Det farligste ved denne romanen er ifølge Marcus at det hvite patriarkatet kan lese den (1991: 223). Den hvite mannen er utelatt fra teksten, men det er hans ”hederlighet” som representerer den etikk karakterene i romanen kjemper mot, det er dette de motsetter seg.

Jane Marcus mener altså at portrettene av de utstøtte sammen konstituerer en politisk sak, et feministanarkistisk rop om frihet fra fascismen. Det samme gjelder Shari

Benstock, som jeg har vist til tidligere. Hun forener også alle outsiderne ved å mene at de alle kunne vært nazistenes ofre. Dette medfører for så vidt riktighet, både Felix som jøde, Robin som lesbisk, doktoren som transvestitt og Nikka som svart, ville blitt karakterisert som Hitlers "Untermenschen", men Benstock bringer fellesskapet videre ved å si at nattens folk opplever en samfølelse og gjenkjennelse når de treffer hverandre.

Det er klart at Marcus og Benstocks argumenter om en felles samfølelse og et samstemt rop mot fascistiske krefter, har appell. Jeg mener allikevel at viktige momenter ved "forskjell" blir borte. Det sier for eksempel ingenting om hvordan jøden faktisk blir presentert i boken, ei heller beskriver det hvordan jøden blir presentert annerledes enn de andre outsiderne i teksten. Etter min mening gjør Marcus i tillegg mer ut av Felix enn det det er grunnlag for i teksten. Hun overser fullstendig det komiske og tydelig parodierte bildet Barnes skaper, og hun setter heller ikke fokus på det endimensjonale ved det. Videre mener jeg at det er vanskelig å få øye på den fellesskapsfølelsen Benstock argumenterer for. Tvert i mot er det heller slik jeg argumenterer for i avsnittet om "Den lesbiske utopi", at konfliktene er store, og aggresjonen sterk mellom karakterene i romanen.

Både Marcus' og Benstocks forsøk på å forene alle outsiderne for å konstruere en politisk stemme i teksten er altså, etter min mening, problematisk. Det eksisterer forskjeller mellom de utstøtte gruppene som medfører komplikasjoner i forhold til å lese tekstens politiske innhold. Som Karen Kaivola uttrykker det: "And these differences [mellom outsiderkarakterene,] have implications – not necessarily attractive ones for reading of the text's politics" (1993: 174) [min anmerkning]. Kaivola hevder at bruken av jøder som en representasjon av det degenererte, føyer seg direkte inn i en kontekst vedrørende rasepolitikk på tidlig 1920-tall, som kulminerte i det tredje riket.

Er det da slik at Barnes faktisk konstruerer et bilde som er med på å manifestere stereotypier rundt for eksempel jøden? For å finne ut av dette vender jeg igjen blikket mot Felix og sønnen, Guido. Som tidligere nevnt er Felix beskrevet på en lite tiltalende måte. Beskrivelsen av Felix, og ikke minst av hans sønn Guido, gir et bilde på degenerering som er langt fra det bildet vi danner oss ved å lese beskrivelsene av for eksempel Nikka, "the nigger". Mens presentasjonen av Nikka er preget av det usiviliserte, en vill seksualitet, er presentasjonen av jødene langt fra preget av liv. Guido er preget av degenerering, han likner ikke andre barn: "Mentally deficient and emotionally excessive, an addict to death" (NW: 96). Guido vil aldri oppnå fullstendig selvinnsett og bevissthet omkring sine egne valg, og i en slik tilstand tilhører han de utviklede, de uvirkelige – en annen slags primitivitet enn det både Nikka og Robin representerer.

Selv om både Nikka og jødene er presentert på en tilsynelatende fordomsfull måte, så presenteres altså jødene annerledes enn både afrikanere og lesbiske. Det erotiske som assosieres både med Nikka og Robin, er totalt fraværende når det gjelder jødene. Jødene er ikke erotisert overhodet, men presenteres tvert i mot som nærmest frastøtende. Felix er en latterlig figur uten potens, man kan undres over at han klarte å bli far. Han er beskrevet som en mann uten maskuline trekk, og ifølge Judith Lee blir jødene i teksten framstilt som en parodi på maskulinitet (Lee 1991: 209).

Det kan i tillegg synes som om jødene blir framstilt som en antitese til begjæret. Felix´ far, Guido, beskrives for eksempel slik:

...small, rotund, and haughtily timid, his stomach protruding slightly in and upward jutting slope that brought into prominence the buttons of his waistcoat and trousers, marking the exact centre of his body with the obstetric line seen on fruits – the inevitable arc produced by heavy rounds of burgundy, schlagsahne, and beer” (NW: 1).

Guido ønsker å være som en kristen, hvilket får ham til å virke ”dislocated and comic” (NW: 3) og hans kone beveger seg ”toward him in recoil” (NW: 3). Felix blir beskrevet som tyngre og høyere enn sin far og vi får høre at ”[His] hair began too far back on his forehead” (NW: 7). Munnen er: ”sensuous from lack of desire” (NW: 8). Senere blir det sagt at han er: ”racially incapable of abandon” (34). Disse beskrivelsene medvirker til at jødene blir oppfattet som aseksuelle og fysisk frastøtende. Som følge av at jødene blir beskrevet som ikke-erotiske, deltar ikke jødene i teksten som en del av det sensuelle, eksotiske og fengslende aspektet ved det primitive som *Nightwood* legger opp til. Når jødene i tillegg konstant blir posisjonert som komiske og patetiske outsiders som forsøker å bli kristne, men som ikke får det til, letter ikke det endimensjonale inntrykket.

Sirkuset er et nøkkelelement i *Nightwood*, en arena alle karakterene er knyttet til, også jøden Felix. Sirkuset blir en arena for transformasjon, hvilket passer Felix godt. Felix´ lengsel etter en historie, hans lengsel etter en identitet, gjør at han søker hit. Her føler han seg hjemme. Hans egen klamring til en falsk tittel tåkelegger hans egen fremmedgjorthet, og han føler et fellesskap med artistene. Sirkuset blir Felix´ eneste arena der han kan føle seg som ekte, der han kan være seg selv: ”Here he had neither to be capable nor alien” (NW: 10). Allikevel er det tydelig at Felix´ usikre sosiale posisjon blir synlig i møtet med artistene, som for eksempel Nikka, som forstyrrer forventede antagelser om rase, seksualitet og kjønn. Når Felix spør Frau Mann, trapesartisten, om Greve Altamonte virkelig er greve, svarer hun: ”Herr Gott! Am I what I say? Are you? Is the

doctor? (NW: 22). Responsen er ikke hva Felix er ute etter, hans søken etter en identitet og usikkerheten knyttet til dette, øker tvert i mot i styrke. Jøden Felix mangler en identitet, han søker og ønsker å fanges opp av det vanlige samfunnet. I stedet for å søke etter egne tegn, de personlige tegnene, blir han helt avhengig av kulturbestemte tegn, det vil si regler, ritualer, lover og tabuer.

Guido har skapt et hjem bygget på falske aristokratiske symboler, en arv Felix gjenopptar. Guido og Felix kan leses som viktige pekere framover i teksten. De henger sammen både genetisk, som far og sønn, og tematisk ved å kunne komme inn under samme tekstlige beskrivelse. De utvendige tegnene gir allikevel ikke Felix mer liv, han forblir en kulisser i teksten, en trist karakter uten håp.

Spørsmålet er om *Nightwood* trekker opp en rasistisk diskurs som er anvendelig også utenfor teksten, det vil si om Barnes reproducerer en antisemittisk holdning som kan brukes politisk? Jeg mener at det kan synes som om *Nightwood* blir en målbærer av allerede etablerte stereotyper rundt jøden, og etter min mening er det mulig å trekke politiske konklusjoner ut av en lesning av Felix. Framstillingen av ham som endimensjonalt uerotisk, famlende og stadig søkende, samsvarer med det synet historien har etablert omkring jødene. Karen Kaivola hevder for eksempel at det ikke er tilfeldig at året for Felix fødsel er 1880, et år som kan betegnes som begynnelsen på en tidsalder der antisemittismen virkelig fikk vind i seilene (Kaivola 1993: 179). Videre er byen Wien, en by mange jøder flyktet fra for å unngå forfølgelse. En slik tekstualisering er neppe tilfeldig, og den forsterker muligens en idé rundt jødedommen som innbefatter rasetermer snarere enn kulturelle føringer. Samtidig kan det synes som om teksten legger opp til et slags essensialistisk syn på jødene som kan tolkes som en påstand som kan fungere som et maktredskap.

En lesning der resultatet innebærer et frampek mot en verden i undergang, kan likeledes tolkes som et forvarsel om Holocaust. Det er selvsagt også mulig å gjøre en entydig symbolsk lesning av verket, der for eksempel barnet Felix får bli en bærer av et håp. Det er uansett viktig å betrakte verket i lys av sin tid, verket er en del av en sosial og politisk diskurs som preget 1930- og 40-årene. Det skal sies, muligens som et forsvar for Barnes, at verket ikke fremmer eller forsvaret den renhetsideologi som preget tiden. Nazismen er som kjent i sin mest ekstreme form en renhetsideologi, med absolutte krav til definerte grenser rundt kjønn, rase, identitet og nasjonalitet. Barnes' roman er skrevet, bevisst eller ubevisst, i opposisjon til dette. Hun vektlegger nettopp det urene med sine beskrivelser av raseblanding (jøden Felix og den ariske Robin), tvetydige seksuelle

identiteter, degenerering av det aristokratiske, skiftende seksuelle allianser og Robins slektskap med det dyriske.

Jeg mener allikevel at bildet av Felix og Guido styrker en stereotypi omkring jødene som gruppe, og vil kunne bli brukt som en politisk bekreftelse på jøden som degenerert. På den ene siden framstår Felix som en figur som forsøker å forstå sin egen samtid, og som planlegger livet utifra noe som for lengst er forvitret og forbi. Slik sett er han selvsagt tapt for denne verden, og han skrives ut av teksten. Samtidig er det vanskelig å overse at Barnes skaper et endimensjonalt bilde av jøden, at han framstår som en komisk skikkelse uten tiltrekningskraft. Tekstualiseringen rundt den ensidige og stereotypiske fremstillingen er neppe tilfeldig, representasjonen neppe nøytral. Slik sett er det vanskelig å betrakte verket som en roman uten mulig politisk slagkraft i forhold til jødespørsmålet.

En lesbisk utopi?

I det tekstlige landskapet bebodd av den dominerende kulturens ”andre”, er jøder og svarte plassert sammen med de lesbiske. Det er grunn til å spørre seg om de lesbiske og de nevnte ”andre” er presentert på samme måte? Etter min mening er lesbisk seksualitet presentert kategorisk og distinkt annerledes enn den etniske og rasemessige annerledesheten. Barnes’ bruk av disse diskursene utelukker en overlapping eller inkludering av alle grupper som én.

Tilsynelatende er det ingen grunn til at en tekstlig karakter ikke skulle være både svart og lesbisk eller jøde og lesbisk. Allikevel er det slik at som følge av den spesielle måten *Nightwood* presenterer svarte og jøder på, kunne verken Robin, Jenny eller Nora tilhørt noen av disse gruppene. Skulle det vært slik, måtte måten både lesbisk seksualitet og rasemessige/etniske forskjeller blir tilkjennegitt på i teksten, blitt endret. Selv om lesbiske, jøder og svarte alle blir assosiert med det primitive, nekter *Nightwood* å framvise de lesbiske som en essensiell identitet, og tilpasser dem kun til det erotiske. Som en kontrast til dette, blir de svarte sett på som en gruppe som står i opposisjon til den hvite europeer, og jødene som en averotisert gruppe rotfestet i psykisk svakhet og i et frastøtende ytre.

Det et fokus på forskjeller mellom *Nightwoods* marginaliserte ”andre” muliggjør for oss, er altså at vi får et innblikk og en forståelse for at teksten ikke representerer lesbisk kjærlighet og begjær på en generell måte. Snarere gir den en framstilling av kjærligheten mellom kvinner knyttet til en spesiell rase og etnisitet. Samtidig er det mulig å se på forskjellen mellom Robin på den ene siden og Jenny og Nora på den andre som et tegn på

at Barnes ønsker å framstille de lesbiske som ulike, tross alt. Framstillingen av Nora kan tyde på at Barnes vil si at ikke alle kvinner som elsker kvinner er outsiders, eller at lesbisk kjærlighet er ulik den mannlige homoseksuelle i sin natur og sine erfaringer. Tekstens presentasjon av de lesbiske som en del av ”de andre”, er rimeligvis så nyansert at vi får en forståelse av at de lesbiske simpelthen er ulike hverandre på viktige måter. Det kan være nok å se på Noras religiøst anlagte moralisme, Robins håpløse forsøk på et heterofilt samliv, Jennys parasittisme – alt kan leses som veier til å unngå å se på de lesbiske som én tekst.

Det er nærliggende å tenke seg at de lesbiske faktisk blir de ”normale”, eller i alle fall representerer en slags ”normalitet” i verket. De lesbiske er den eneste gruppen som presenteres fasettert og nyansert, karakterene framstår ikke bare som sjablonger, men trer fram med en type individualitet som vi merker oss. Dette er et poeng som jo er sterkt diskutert når det gjelder Robin, noe jeg tidligere har drøftet i kapitlet om henne. Uansett er hun presenteret på en annen måte enn de andre lesbiske i romanen, noe som bidrar til å skape et bilde av de lesbiske som en sammensatt gruppe, som i tillegg atskiller seg fra de øvrige ”andre”.

Hvordan er så Robin presentert annerledes enn de andre lesbiske i teksten? Jeg har tidligere skrevet om Robin og oppfattelsen av henne som primitiv. Etter min oppfatning er hun den fremste representant for det jeg mener *Nightwood* artikulerer, nemlig distinksjonen mellom selvet og de andre:

Sometimes one meets a woman who is beast turning human. Such a person's every movement will reduce to an image of a forgotten experience [...] Such a woman is the infected carrier of the past: before her the structure of our head and jaws ache – we feel that we could eat her, she who is eaten death returning, for only then do we put our face close to the blood on the lips to our forefathers (NW: 33-34).

Som vi ser, blir Robin assosiert med bilder av kannibalisme, og teksten lenker henne til det primitive. Dette skaper et skille mellom oss og Robin, vi er samlet, hun representerer noe annet, noe vi kan ta avstand fra. Nora proklamerer at Robin ”...is incest... In her past-time records, and past time is relative to us all” (NW: 41). Slik blir Robin en del av en fortid vi alle stammer fra, og dessuten gir hun oss en åpning inn til deler av oss selv som vi vanligvis holder distanse til eller rett og slett undertrykker.

Robin kan leses som del av en bevegelse som har fått enorm betydning i vesten, nemlig det primitive. Den fremste talsmann for dette er Freud. Han synliggjorde ”det mørke kontinent” i individet, konflikten mellom det primitive og det siviliserte. Robin

personifiserer det ubevisste i oss, og slik gjør Barnes henne til mer primitiv enn de andre sentrale karakterene i teksten. Dette på tross av at de andre karakterene også er kulturelle outsiders som i ulik grad overskrider normale måter å forholde seg til verden på.

En av de mest distinkte måtene *Nightwood* artikulerer det primitive og annerledesheten på, er ved å tegne klare evolusjonsmessige distinksjoner mellom selvet og de andre. Den vestlige kulturen har historisk sett betraktet andre kulturer i et etnosentrisk lys. Dette innebærer at den vestlige verden har vært ”den riktige”, og at andre kulturer har hatt et behov for å utvikle seg i retning av denne og i motsetning til sine egne normer (Kaivola 1993: 174). Robins annerledeshet er kun et skritt i en utviklingsprosess. Ved å assosiere Robin med bilder av villskap og kannibalisme binder teksten henne sammen med det primitive og med forestillingen om at de såkalt primitive eksisterer på et lavere nivå på en utviklingsstige. Felix, doktoren, fortellerstemmen, alle som observerer Robin i den tekstpassasjen som er nevnt over, er samlet under betegnelsen ”vi”. Dette er med på å skille henne fra oss, og markerer et anslag i forhold til hvordan vi og de andre karakterene skal forholde oss til Robin. Robin kan ikke bare leses som primitiv, hun må rett og slett leses som helt og holdent unik.

Det som er interessant, er at mens det kan synes som om de andre lesbiske i romanen, det vil si Nora og Jenny, oppfattes som outsiders i forhold til den ”normale” heteroseksuelle seksualiteten i den dominerende kulturen, er det som om Robins annerledeshet ikke i første omgang er lenket til det samme fellesskapet. Robin er presentert annerledes enn både Nora og Jenny, som også er kvinner som elsker kvinner. På tross av at det å være lesbisk er en annen og ”invert” måte å forholde seg til den dominerende kultur på, så er ikke Robins annerledeshet eksklusivt knyttet opp til en lesbisk seksualitet. Robin er fjernere, mer distansert fra både de andre karakterene og fra oss som lesere. Vi ser henne som oftest gjennom deres perspektiv, vi må lete for å finne Robins egen stemme. Og finner vi den, må vi bruke tid på å forstå den. Kaivola hevder at det er i fjernheten til Robin vi finner hennes styrke, hennes makt i teksten (Kaivola 1993: 175). Jeg er enig i dette, men ikke fordi jeg primært tror at Robins nærvær til det primitive er så mye sterkere enn til det rasjonelle. Jeg tror at Robins styrke ligger i det at hun ikke så lett lar seg identifisere, hun skaper seg stadig om og utfordrer oss på det sterkeste.

Jeg har tidligere gjort et forsøk på å se Robin slik at hun faktisk står fram som noe annet enn primitiv og vill. Jeg mener at det er mulig, rent glimtvis, å se Robin som et helt menneske. Allikevel er det gjennom *distansen* at Robin intensiverer makten som en primitiv figur. Det blir på mange måter viktig at Robin har en distanse til oss eller

omvendt, slik at hun skal kunne fungere med et slikt fengslende nærvær. Hun kan være det vi ønsker at hun skal være. Mystisk, erotisk, farlig, infantil og uskyldig. Vi kan prøve å fylle henne med våre forventninger, med våre håp, men kanskje ligger det farlige hele tiden på lur slik at det er lettest å ta avstand fra henne.

Robin representerer det som vi ikke kan bli kjent med, hun motstår Noras forsøk på å forandre henne. Robin blir udødeliggjort gjennom hieroglyfer i Noras drømmer, hvilket betyr at Robin forblir ukjent. Dette blir tekstlige øyeblikk som undergraver legitimiteten av Noras forsøk på å skape Robin i sitt bilde. Gjennom disse øyeblikkene, disse drømmene, blir Robin beskrevet som om hun er ødelagt og ”drawn upon” av hieroglyfer, altså tegn. Nikka, ”the Nigger”, er bokstavelig innskrevet i kulturen via tegnet, noe jeg vil vise i avsnittet om ham. Denne distinksjonen mellom disse karakterene er tilstede, og på tross av at begge er sett gjennom et subjektivt narrativt blikk, så er det dette ”noe” som viser til en veldig forskjell mellom dem. Robin er annerledes. Hun nekter å underlegge seg de allment godkjente kulturelle kodene som dominerer kulturen, og hun vil ikke la seg skape av andre. Dette er ikke først og fremst bestemt via tegn på eller fra kroppen. Når vi møter henne første gang, er det slik at på tross av at kroppen ”exhales” en duft som minner om ”a sleep incautious and entire” (NW: 31), så er det ikke slik at kroppen i seg selv definerer en forskjell, en annerledeshet, slik kroppen til den svarte Nikka definitivt gjør. For Robin er det mer slik at det er de jungelaktige omgivelsene som får oss til å tenke at hun er annerledes, som etablerer henne som fremmed og primitiv. Det sies noe om et vilt dyr som blir til et menneske, men det er verken helt fysisk etablert eller i det hele tatt klart beskrevet. Hos Nikka er det så tydelig etablert gjennom skriften på kroppen at det er umulig å overse det, hos Robin etablerer det seg en erkjennelse av at hun er unik uten at vi forstår hvorfor.

På tross av radikaliteten i representasjonen av seksualitet og annerledeshet i *Nightwood* er det betimelig å spørre seg hvor vellykket teksten er i forsøket på å unnslippe de tyngende kulturelle strukturer. Disse strukturene har allerede influert samvittigheten til karakterene, de er ikke frie. For eksempel er det slik at når Robin vandrer hjemmefra, fra sitt heteroseksuelle liv, så vandrer hun ikke inn i en lesbisk utopi, en alternativ, god verden. Hennes forhold til kvinner er preget av vold, smerte og maktutøvelse. Hennes seksuelle orientering virker ikke frigjørende, det er kvinner, ikke menn som ønsker å kontrollere henne. Hvorfor mislykkes så dette i utgangspunktet så frigjørende prosjektet? Det kan synes som om kvinnene i teksten har internalisert volden og hatet mot kvinner som finnes i den vestlige kultur. Doktoren beskriver de forbannelser han har hørt kvinner skrike mot

hverandre i de offentlige toalettene om natten: "May you be damned to hell! May you die standing upright" (NW: 85), det er et voldelig sinne han hører, et sinne merket av selvforakt. Disse kvinnene forbanner sin egen seksuelle glede samtidig som de slynger det samme sinnet utover andre kvinner. De har internalisert den vestlige kulturs aggresjon mot det kvinnelige på måter som blir subjektive og på et vis fylt av begjær.

Nora og Jennys forsøk på å undertrykke og dominere Robin, blir voldelige spesielt i de øyeblikk da de er usikre på hvorvidt de har kontroll over henne eller ikke. I slike øyeblikk adopterer de det verste ved mannlig aggressiv oppførsel. I løpet av vognturen med doktoren, den engelske piken og barnet, prøver Jenny å manipulere Robin. Jenny uttaler at mens menn ikke vet noe om kjærlighet, ikke vet noe om kvinner, så vet kvinner mer: "...a woman should know – they are finer, more sacred; my love is sacred and my love is great" (NW: 68). Robin fornekter denne posisjonen av likhet og fellesskap bygget på kjønn og ber henne holde kjeft, Jenny vet ikke hva hun snakker om. Jenny på sin side liker den seksuelle forskjellen på den måten at hun elsker Robin, men hun liker ikke Robins forskjell fra henne selv (eller, rettere sagt, den idealiserte versjonen av henne selv). I et desperat forsøk på å unngå og kontrollere denne forskjellen, angriper Jenny Robin.

På den samme desperate måten slår Nora Robin i et forsøk på å "vekke henne" opp til en normalitet hun selv mener hun er bærer av. I dette øyeblikket opplever Nora seg selv som maktesløs, hun frykter på det mest intense at hun ikke kan eie Robin. Det er med andre ord fra kvinner at Robin opplever truende aggresjon, en aggresjon det kan synes som om hun har vanskelig for å beskytte seg mot.

Robins annerledeshet fører henne ikke inn i en lesbisk utopi, hun opplever ikke et annet land av lykke. Hennes annerledeshet virker truende på det bestående uansett, og de kvinnene hun møter er i stor grad en del av dette. De tar i bruk maskuline metoder idet de føler seg truet, og Robins annerledeshet er annerledes enn den de selv representerer. Robin kan derfor ikke betraktes som en del av en "lesbisk kropp", og det er etter min oppfatning ingen mening i å betrakte de lesbiske i romanen som en del av én annerledeshet, én lesbisk verden som står i mot de andre konvensjonelle. De lesbiske skiller seg fra hverandre som individer, Robin skiller seg fra alle de andre karakterene. Robin blir "de andres" "andre".

Nikka, en kroppslig markør

Den moderne angsten for kroppens ustabilitet preger *Nightwood*. Den gjennomsyrrer temaene, bildene og metaforene i *Nightwood*. Den første historien som har kroppen i sentrum, er det doktoren som forteller. Det er historien om Nikka. Doktoren gir seg hen til det erotiske og det skandaløse ved Nikka: den svarte mannens opptreden på sirkuset. Nikka er tatovert fra hodet og ned til knærne med tegn som forteller historien om hans rasemessige tilblivelse og tilstand.

I den vestlige kulturen er tatovering tradisjonelt brukt for å markere at et subjekt var slave eller dømt, og at det er utstøtt fra den gjeldende kultur. Men tatovering markerer og symboliserer også en identifisering med en viss gruppe eller kultur. Symbolikken rundt tatovering har endret seg gjennom tidene fra å være av symbolsk betydning i forhold til en symbolsk lov i såkalte primitive kulturer, til å markere outsiderne i den moderne kultur.

Det er mulig å lese Nikka og huden hans som en tekst der den dominerende kulturen skriver ham inn som en av de "andre". Tatoveringene tvinger hans publikum på sirkuset til å forholde seg til en fullstendig samling av kulturelle historier som sett over tid, sier noe om stereotypier om svarte menn. Nikka viser fram kroppen sin til et publikum som ser på ham som en "freak", et bisart objekt med en ekstraordinær virilitet og eksotiske tatoveringer. Nikka reinnskriver de enkle meningene som publikum tolker ham inn i som svart mann og sirkusartist. Sirkuset er, som nevnt tidligere, en arena alle karakterene i romanen på et eller annet vis er knyttet til. For Nikkas del understreker denne arenaen at han er et kulturprodukt. Sirkusets arena blir et rom for det rasistiske blikket, den hvite mann betrakter det svarte objektet.

Nikka er i teksten brukt for å framstille en primitivitet og en erotisert villskap for et hvitt publikum, først og fremst fordi han er svart, men også fordi kroppen hans er tatovert. Det faktum at han sloss mot bjørnen, forsterker bildet av en anderledeshet som ville råde selv om han hadde unngått slåssingen (Kaivola 1993: 177). For å understreke hans fysiske forskjell, er kroppen hans utlevert: han er naken, og noe av skriften på kroppen hans er åpenbart seksualisert. Han kryper naken rundt med unntak av: "an ill-concealed loincloth all albulge as if with a deepsea catch" (NW: 14). Den seksuelt betingede skriften på Nikkas kropp blir understreket av at når penis hans er erigert, står det skrevet Desdemona. Samlet sier knærne hans "I can". De andre bildene på Nikkas kropp er mer degenerte, ryggen hans minner om: "...the really deplorable condition of Paris before hygiene was introduced, and nature had it's way up to the knees" (NW: 15). Videre er hans barbariske

egenskaper understreket ved at det Nikka synes er vakkert, det tar doktoren avstand fra. På tross av at doktoren beskrives som en underlig type, så blir hans syn på skjønnhet mer tellende enn Nikkas. Nikka blir framstilt som om han ikke er i stand til å oppleve skjønnhet, det han opplever som vakkert, oppleves som monstrøst av andre.

Nikka hisser opp sitt publikum ved å minne dem om en verden som framstår som voldelig, mystisk og seksuelt ladet (Kaivola 1993: 177). Tilskuerens rolle på sirkuset peker ut den kulturelle holdningen Barnes ønsker å sirkulere, i det minste for den vestlige leser, gjennom presentasjonen av Nikka. Den svarte mannen som sloss mot bjørnen løsner på de etablerte skillene mellom dyr og menneske, og Nikka blir posisjonert i en slags predarwinistisk sone. Hans publikum blir tillatt gleden og smerten ved å bivåne og vurdere båndene mellom menneske og dyr. Kort sagt så tror jeg at Nikka er presentert for å skape bestyrtelse og for å tilfredsstillere sitt publikum. Hans oppgave er blant annet å lede dem til å gjenkjenne sin egen forbindelse med ham: dersom Nikka er bestialsk og vill, så er kanskje hans publikum det også? Samtidig er det lett for dem å ta avstand fra ham. Hans svarte hud og villskap skaper en distanse som gjør det unødvendig for dem å innrømme en forbindelse til ham.

Det faktum at Nikkas kropp bokstavelig er innskrevet, betoner undertrykkelsen han opplever fra den mannlige, hvite kulturen. På tross av at Nikka er skapt for å utrykke seksualitet, er det slik at tegnene på kroppen hans stjeler hans egen kapasitet og mulighet for seksuell glede. Doktoren forteller at på tross av hans framvisning av virilitet, så er Nikka selv impotent: "He couldn't have done a thing (and I know what I am talking about in spite of all that has been said about the black boys)...though (it's said) at a stretch it spelled Desdemona" (NW: 14).

Doktorens diskurs er etter min mening helt klart rasistisk (black boys). "Desdemona" skrevet på penis gir i tillegg voldelige assosiasjoner, det som gjør Nikka tildels impotent, skyldes sannsynligvis denne tatoveringen. Dette at tatoveringen kun kan leses ordentlig når penis er erigert, gjør ordet til en implisitt advarsel, og Nikkas impotens kan leses som en form for straff, et tegn på den skaden den hvite mann påfører den svarte mannen som begjærer en hvit kvinne. På denne måten blir Nikka dehumanisert i den hensikt å framvise en kulturell betydning og forskjell.

Denne nedverdiggende oppfattelsen av rase åpner for en sammensatt og motsigelsesfull rekke av meninger om utviklingen fra den primitive villskapen til den siviliserte hvite mann. Ved å tatovere navnet "Desdemona" på penis, ironiserer Nikka over det faktum at svarte menn er kategorisert som primitive og grunnleggende seksuelle

vesener. Det kan være grunn til å nevne at Desdemona er navnet på Othellos hustru i Shakespeares stykke av samme navn. Othello elsker Desdemona, hans kjærlighet til henne er lidenskaplig, men også trofast. Mistanken om at det kan finnes en flekk på hennes ære, får ham til å drepe henne. Forholdet til Desdemona avspeiler med andre ord noe ambivalent i den vestlige kultur, og navnet er neppe brukt tilfeldig av Barnes. Oppfatningen av den stereotype svarte mannen innbefatter således flere lag av meninger som har oppstått fra ulike historiske plasseringer og sosiale posisjoner. Tatoveringene refererer til ulike kategorier av irrasjonell overtro og moralsk fordervelse der de svarte er plassert.

Nikkas presentasjon av en eksotisk og erotisk fare er stum, uten tale. Gjennom skriften på kroppen er han fanget og bundet. Men dersom skriften på kroppen hans representerer fangenskap og bundethet, er det på samme tid slik at det samtidig posisjonerer ham utenfor de grensene som er etablert av den vestlige kulturen. Inskripsjonene og tegnene som er tegnet inn på kroppen hans, markerer i hvilket omfang den vestlige kulturen har tatt makten over "de andre", i dette tilfellet over kroppen til den svarte mann. På tross av at Nikka kroppsliggjør det som sett fra et vestlig perspektiv er monstrøst, er det slik at hans bruk av vestlige tegn produserer sin egen mening. Dette betyr at han verken er fanget eller bundet. Akkurat som med Robin, så er Nikka i en viss forstand ikke-eksisterende, han eksisterer på et nivå der hans publikum ikke kan nå ham.

Det er igjen doktoren som er målbærer av historien, det er med andre ord en hvit manns tale som formidler en svart manns kropp. I *Nightwood* er effekten av makten og bevisstheten omkring kroppen sirkulær. Én form for makt kontrollerer kroppen gjennom inskripsjoner av bevissthet, en annen kontrollerer bevisstheten gjennom skriften på kroppen. Dette innbyrdes, gjensidige forholdet er tydelig gjennom doktorens bruk av den svarte kroppen for å uttrykke seksualitet og fornedrelse. Doktoren beskriver Nikka som: "... used to fight the bear in the Cirque de Paris", og videre at han er kledd naken med unntak av et "...ill-concealed loincloth all abulge as if with a deepsea catch, tattooed from head to heel with all the *ameublement* of depravity" (NW: 14). På Nikkas kropp er det innskrevet tegn og bilder fra den vestlige kultur, en kultur han ikke selv er en del av, men som ubønhørlig har innskrevet sitt budskap både på huden og i bevisstheten hans. Hans bevissthet har blitt strukturert av skriften: han er villig til å sloss med bjørnen for å underholde sitt hvite europeiske publikum. Ved å betrakte forestillingen med Nikka og bjørnen, kan dette publikummet, som tidligere nevnt, distansere seg fra ikke-humane

kvaliteter som de projiserer over på Nikka, de kan distansere seg fra aspekter ved sin egen seksualitet og sin egen hang til perversitet.

Den hvite manns språk blir førende for vår forståelse av den svarte mann i teksten, noe som etter min mening *kan* leses som rasisme. Barnes risikerer å adoptere doktorens dehumaniserende standpunkt ved å bruke hans språk og hans tale i romanen. Dette bildet produserer en ekstraordinær vanskelighet og et komplekst dilemma. Dette dilemmaet er knyttet til for eksempel problemer relatert til radikale former for performancekunst eller film. Disse reiser spørsmålet om hvorvidt den kvinnelige kroppen (svarte) kan brukes for å dekonstruere sexistiske (rasistiske) representasjoner, eller hvorvidt slik bruk av kroppen faktisk øker sexismen (rasismen). Det å denaturalisere det naturlige, innebærer en forstyrrelse av det ideologiske arbeidet slike bilder skaper i kulturelle kontekster.

Barnes' bilde av doktoren som portretterer Nikka er muligens også et ønske om å trekke det vanlige, konvensjonelle bildet som eksisterer av den svarte mannen i vår kultur ut av sin vanlige kontekst. Slik vil leseren betrakte fenomenet med nye øyne. Det tvinger leseren og tilskueren til å konfrontere sin deltakelse og sine motstridende responser (Kaivola 1991: 81).

Nikka er i teksten en representant for en vill, usivilisert og erotisert primitivitet. Jane Marcus (1991: 228) betoner at mange lesninger av *Nightwood* plasserer leseren som den normale, og karakterene som perverse og utstøtte. Som følge av dette, av denne gjennomsyringen av teksten som en tekst som framviser "de andre" for oss, forstår hun Robin og Nikka som en helhet, de deler samme skjebne, de er allierte. *Nightwood* bringer de utstøtte sammen for å fortelle én felles historie, de utstøtte blir opphavet til begrepet "de andre".

Ifølge Jane Marcus (1991: 237) ligner Robins hud på den tatoverte huden til Nikka, "... the fluid blue" (NW: 121) under huden hennes kan ligne på tatoveringene hans. Dette er etter min mening noe søkt. Nikkas kropp bærer uten tvil tegn på seksuell og pervers undertrykkelse. Han er merket og blir med en gang betraktet som en av "de andre". Det er åpenbart lett å plassere ham, kroppen hans viser oss veien. Med Robin er det annerledes. Hennes kropp og hennes sinn er som en blank flate. Kroppen hennes beveger seg mellom det kulturelle og det primitive, det virker forvirrende og det er udefinerbart.

Jeg har tidligere nevnt at Robin i Noras drømmer blir tegnet med hieroglyfer, hun blir tegnet inn i det bildet som stemmer med Noras verdensbilde. Nikkas kropp blir bokstavelig talt skrevet inn i kulturen, av den kulturen som faktisk undertrykker ham. På tross av at Nikka og Robin er underlagt det samme narrative blikket gjennom hele

romanen, viser denne distinksjonen til viktige forskjeller mellom dem. Det er ikke Robins kropp som alene viser oss hennes annerledeshet og hennes lesbiske legning, eller som forklarer umuligheten av at hun kan bli godkjent av den dominerende kultur. Første gang vi møter Robin er hun sovende. På tross av at kroppen "exhales" en lukt som får en til å tenke på "a sleep incautious and entire" (NW: 31), er det ikke slik at kroppen hennes i seg selv etablerer hennes annerledeshet, slik Nikkas' svarte kropp definitivt gjør (Kaivola 1993: 176). Det er snarere slik at *omgivelsene* rundt Robin bringer tankene hen mot det primitive. Når det gjelder Nikka, er vi aldri i tvil. Han er umiddelbart, nonreversibelt etablert og synlig merket som følge av huden sin. Som følge av fargen på huden sin, blir han med en gang forstått som noe fremmed og distinkt annerledes, ikke som Robin som blir oppfattet som annerledes og fremmed som en følge av *hvem* hun elsker og *hva* hun gjør. Samtidig som Nikka er et produkt av den hvite manns kultur, så er det slik at det som gjør Nikka til "en annen", er ikke noe som er i endring, som man kan speile seg i. Det er synlig, ufravikelig og vedtatt en gang for alle.

Det er med andre ord både forskjeller og likheter mellom hvordan Barnes framstiller Nikka og Robins forhold til det primitive. Begge er erotisert, begge er brukt for å framstille en menneskelig tilstand på et lavere evolusjonsmessig nivå. Men Robins kropp er ikke blottstilt og naken på samme måte som Nikkas. Det er heller ikke noe felles mellom måten doktoren posisjonerer Nikka på og Noras spørsmålstegn ved sin egen konstruksjon av Robin.

Jane Marcus hevder at doktoren ved å beskrive skriften på Nikkas kropp: "exposes the myth of savage sexuality on to the black man... The black man's body is a text of Western culture's historical projections and myths about race" (1993: 224-225). Jeg kan være enig i at Nikka kan leses som en slik myte, men det som er mindre klart, er hvordan teksten eventuelt målbærer en kritikk av slike framstillinger. For meg er teksten mer ambivalent. Det er klart at beskrivelsen av Nikkas kropp kan gjøre leserne oppmerksomme på hvordan den svarte kroppen er blitt brukt historisk. Jeg tror imidlertid at denne bevisstheten ligger latent i leseren mer enn som en diskurs i selve teksten.

KAPITTEL 6: OPPSUMMERING OG KONKLUSJON

Det er mange stemmer i *Nightwood*, stemmer som har til hensikt å underminere en autoritet for samtidig å produsere en annen og motsatt diskurs. Alt dette i en slags forvirrende blanding av stiler og perspektiver. Det Jane Marcus (1991) kaller ”carnival of voices”, representerer styrken i en sosial autoritet, og samtidig synliggjør den motstanden mot den. Romanen synliggjør autoritetenes natur parallelt med begjæret etter noe annet, lengselen etter en mer ”naturlig” autoritet. Det finnes ingen ende på forvirringen i *Nightwood*, ingen endelig løsning på alle de vanskelige spørsmålene som teksten stiller. Mulighetene er uendelige for de individer som, med stor smerte og lidelse, setter seg opp mot kulturelle og samfunnsmessige stengsler.

Holdningen til hovedkarakteren Robin har ensidig vært knyttet til det dyriske. Hennes mangel på tale og hennes tendens til å unndra seg oppmerksomhet, har paradoksalt nok ført til det motsatte, nemlig at hun plasseres i fokus. Hun har blitt tolket endimensjonalt, for eksempel har Deborah Parsons uttrykt følgende: ”The reader learns nothing from Robin” (Parsons 2000: 182).

Robins tiltrekningskraft er paradoksalt. Hun bærer i seg en påminnelse om en uforfalsket tilstand som går forut for den sivilisasjonen vi lever i. Robin blir assosiert med natten, og blir en påminnelse om det skjulte vi alle bærer i oss.

Nora derimot, er den som tradisjonelt har blitt betraktet som den ”normale”, hun er den som misledes inn i perversjoner, hun er et offer for Robin og hennes verden. Konsekvensen av en slik lese måte har blitt at homoseksualitet har blitt demonisert, mens det heteroseksuelle aspektet i romanen på mange måter har blitt glorifisert. Ved å ”bytte” tekstlig terreng, det vil si våge å betrakte Robin på en annen måte, vil synet på de andre karakterene, og på romanens tematikk, også endre seg. Dette vil i særlig grad gjelde Nora og kjærlighetsforholdet mellom henne og Robin, som framstår som romanens kjernekonflikt. Ved å betrakte Robin, ikke bare som et problem, men muligens også som en kraft, vil blikket på Nora også endres.

Tidligere lese måter har fokusert på Nora som den vestlige, den veltilpassede. Hun har tradisjonelt blitt betraktet som uselvvisk og ren. Allikevel kan det se ut som om hennes tilsynelatende uselviske behov støter mot egne behov av den selviske sorten. Slik jeg ser det, bekrefter Nora seg selv gjennom å tilfredsstille andre, det vil si det hun tror

tilfredsstillere andre. Det er mulig å tenke seg Robin som et lett mål, et offer for Noras behov.

Barnes kan ha brukt Robin for å få oss til å se hva som ligger bak Noras puritanske og kontrollerende impulser. Gjennom forholdet mellom Robin og Nora kan vi finne ut av hva som ligger bak en kultur som produserer subjekter som er så desperate og trengende som Nora (Kaivola 1991: 64). Det er derfor interessant å betrakte Nora som en representant for den amerikanske kultur, en vestlig verden. I den grad Nora er et offer, så er hun et offer for puritanismen og patriarkatets lover. Nora overser sine egne behov, hun undertrykker dem og ser dem bare som en skygge i natten. Hun ønsker ikke at Robin skal være en del av henne selv. Det Nora oppdager i seg selv, er det bare mulig å trekke fram i ly av natten.

”Den store gåten” er nevnt flere ganger i løpet av verket, på ulike måter, og i ulike varianter. Gåten er knyttet opp til alle karakterene i verket og tematisk spesielt knyttet til natten. Tittelen på verket, samt karakteren Robin Vote som hovedperson, angir noe av gåten. Robin beskrives direkte som ”an enigma” (NW: 40), og doktoren benevner den franske natten som ”The great Enigma” (NW: 74), en natt som inneholder spesielle tilbøyeligheter og avvik. Natten er bakgrunnskulisse for handlingen, og den er et gåtefullt symbol med ulike betydninger. Natten og mørket, de ukontrollerbare kreftene finnes i nattens underskog, i ”nattskogen”. Og teksten rommer nettopp dette, det urovekkende og lukkede. Teksten slipper unna, gåten unndrar seg forklaring.

Etter min mening er romanen et produkt av den tid den er skrevet i, men sprenger grenser den selv setter og blir usikker, springende, ustabil og til tider uklar. *Nightwood* er en roman som bærer sine egne oppløsningsstrukturer i seg (Skei 1993: 68). Symbolikken blir en del av det gåtefulle. Det er mange og repetitive symboler i *Nightwood*. Spesielt dukken tiltrekker seg oppmerksomhet, som en strategi for å trekke oppmerksomheten både mot det ufruktbare, og mot det uskyldsrne i verket.

Som en hjelper for å kunne fange noe av teksten, trenger vi doktoren. Han er nødvendig rent narrativt, fordi han står utenfor selve handlingen, han er gitt kunnskap som de andre karakterene ikke innehar. *Nightwood* er allikevel ikke hans historie, selv om han forteller en god del av den. Han er, som følge av sine erfaringer, kvalifisert som forteller, men stemmen hans bærer ikke fram det samme budskap som den autorale fortelleren. Doktoren er, tross alt, en subjektiv forteller som framviser sine egne problemer med natten, med kjærlighetens pine og sin egen smerte. Derfor vakler doktorens autoritet i teksten, både hans autoritet som retoriker og teoretiker. Men først og fremst blir vi, gjennom

doktoren, vitne til språkets utilstrekkelighet. Det slår sprekker og doktoren går til grunne, uten mulighet til å opprette en språklig grunnmur for sin egen eksistens.

Barnes befolker sitt verk med den dominerendes kulturs ”andre”. Alle utsatt for nazistenes forfølgelser, alle på en eller annen måte assosiert med de primitive, og alle medvirkende i den eksotiske intrigen i Barnes nattverden. Men samtidig er det slik at disse primitive ”andre” uttrykker noe veldig ulikt, både i teksten selv og i de kulturelle diskurser Barnes tegner opp. De lesbiske er presentert annerledes enn de svarte og jødene, svarte er presentert ulikt fra lesbiske og jøder, og jøder på en annen måte enn svarte og lesbiske.

Det kan synes som om de eksisterende og tyngende diskurser om svarte og jøder er plassert i teksten i den hensikt å danne et bakteppe for Robin og Nora. På tross av at teksten ikke bare handler om deres historie, er det slik at *Nightwood* dreier rundt Robin og Noras kjærlighet. Jeg mener ikke at teksten *braker* Robin eller lesbisk seksualitet i den hensikt å produsere en sammenlignbar kontekst for jøder og svarte, men at det lesbiske innholdet er det primære. Det kan synes som om teksten ikke utfordrer sine egne diskursive projeksjoner på rasemessige og etniske forskjeller på samme måte som den utfordrer Noras egne projeksjoner overfor Robin. Denne kontrasten viser at *Nightwood* ikke identifiserer seg likt med alle outsiderne, snarere identifiserer den seg sterkest og primært med Nora og Robin og deres historie.

Gjenkjennelsen av forskjellene mellom de ulike primitive ”andre”, forandrer også vår forståelse av det lesbiske innholdet i teksten gjennom avsløringen av dens politiske ubevissthet. Ved å gjenkjenne disse forskjellene, ser man at en viktig del av denne prosessen er både å definere og begunstige lesbisk seksualitet. Teksten åpner opp et rom for lesbisk identitet i relasjon til, og på bekostning av, det essensielle ved jødisk og afrikansk identitet.

I dette tekstlige landskapet er det altså slik at jøder og afrikanere er plassert som de hvite lesbiskes ”andre”. De lesbiskes seksualitet er etter min mening kategorisk annerledes beskrevet enn den etniske og rasemessige forskjellen, teksten etablerer ikke de lesbiske på en generell og samlende måte. De lesbiske er en differensiert gruppe, og kan således betraktes innenfor en slags normalitet i boken. Jøden er patetisk og uerotisk, beskrivelsen stemmer med de stereotypier vi har tilegnet oss. Afrikaneren er erotisk, vill og primitiv. Begge disse er beskrevet på måter som kan linkes opp til rasistiske termer, men det viktigste er at de fungerer som et bakteppe for den historien som er viktig å fortelle, nemlig kjærligheten mellom Nora og Robin. Som følge av at Robin ikke passer inn noe sted, hun

blir ”de andres” ”andre”, er det nødvendig å speile dem mot noe som er enda mer absurd og annerledes.

Kanskje er det umulig å forstå en bok som *Nightwood*. Romanen kan nok sies å søke forståelse, mening og forklaring, like fullt dukker det opp nye spørsmål. Spørsmål som vel så gjerne knytter seg til det retoriske spillet i romanen, til dens metaforrikdom, til dens bisarre og intense utprøvinger. Kun med et åpent sinn er det mulig å møte dette verket, og kanskje sympatisere litt med den originale innskriften i *Nightwood*:

Everyman is hell

But we have all

Kissed each other



Djuna Chappell Barnes, 1892-1982

LITTERATUR

- Adorno, Theodor. 1976. "Essayet som form". *Essays i utvalg*. Oslo, s.21-41.
- Altman, Mary .1993. "A book of Repulsive Jews? Rereading Nightwood". *The Review of Contemporary Fiction*, nr 3. London. S.150-172
- Barnes, Djuna. 2001. *Nightwood*. . [1936] Faber and Faber, London
- Broe, Mary Lynn.1991. Innledning. *Science and power. A reevaluation of Djuna Barnes*. Red., Broe, Mary Lynn. London. s.3-7.
- Benstock, Shari. 1987. *Women on the left bank*. London.
- Chessler, Phyllis. 1972. *Women and Madness*. New York.
- Dahlerup, Pil. 1991. "Hva er modernisme?" *Modernismen i skandinavisk litteratur*. Trondheim
- Eliot, T. S. 2001. "Preface" *Nightwood*. [1936] Faber and Faber, London. s. ix-xv.
- Felman, Shosana. 2002. "Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet (Balzac: Adjø)" [1993]. Oversatt av Camilla Frølich *Feministisk litteraturvitenskap* Red. Iversen, Irene. Oslo. s.104-20.
- Field, Andrew. 1983. *Djuna: The life and times of Djuna Barnes*. New York
- Frank, Joseph. 1991: "Spatial Form in Modern Literature". *The Idea of Spatial Form*. [1945] London
- Galvin, Mary E.1999. *Queer poetics. Five modernist women writers*. London
- Gerstenberger, Donna. 1993. "Modern (post) Modern: Djuna Barnes among the others". *The Review of Contemporary Fiction* nr 3. London. s.33-39.
- Gilbert, Sandra, Gubar, Susan. 1984. *The madwoman in the attic. The Woman writer and the nineteenth- century literary imagination* [1979]. New Haven.
- Harris, Andrea Lynn.1992."The third sex": rewriting gender in the novels of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Marianne Hauser. New York.
- Herring, Philip. 1995. *Djuna: The life and Works of Djuna Barnes*. New York.
- Iversen, Irene og Rønning Anne Birgitte, Red. 1996. "Innledning" *Modernismens kjønn*. Oslo.
- Irigaray, Luce. 1987. *Speculum of the other Woman*. London.

- Kaivola, Karen. 1991. *All contraries confounded. The lyrical fiction of Virginia Woolf, Djuna Barnes and Margurite Duras*. Iowa.
- Kaivola, Karen. 1993. "The "beast" turning human": Construction of the "primitive" in *Nightwood*". *The Review of Contemporary Fiction* nr 3. London. s.172-185.
- Kannenstine, Louis. 1977. *The art of Djuna Barnes: Duality and Damnation*. New York.
- Lee, Judith. 1991. "The Sweetets Lie" *Silence and power: A reevaluation of Djuna Barnes*. Red. Broe, Mary Lynn. London.
- Levine, Nancy J og Urquilla, Marian. 1993. "Introduction" *The Review of Contemporary Fiction* nr 3. London. s. 7-15.
- Marcus, Jane. 1991. "Laughing at Leviticus: *Nightwood* as Woman's Circus Epic". *Silence and Power: A reevaluation of Djuna Barnes*. Red. Broe, Mary Lynn. London. s 221-250.
- Michel, Frann. 1993. "I just loved Thelma" Djuna Barnes and the Construction of bisexuality" *The Review of Contemporary Fiction* nr3. London. 53-61.
- Myrland, Inger – Johanne. 2000. "One's life is peculiar one's own when one has invented it" *En lesning av kjønnsstatikk I Djuna Barnes roman Nightwood*. Hovedoppgave, Litteraturvitenskap. Tromsø
- Oatly, Diane. 1990. *Gender Issues and Structures of Desire in Djuna Barnes "Nightwood"*. Hovedoppgave, litteraturvitenskap. Oslo.
- Parsons, Deborah. 2000. *Streetwalking the metropolis? The city and Modernity*. Oxford.
- Parsons, Deborah. 2003. *Djuna Barnes. Writers and their work*. Oxford.
- Selboe, Tone. 2003. *Litterære vanganter*. Oslo
- Scott, James. 1976: *Djuna Barnes*. Boston.
- Showalter, Elaine. 1987. *The Female Malady*. London.
- Skei, Hans H. 1993. "Djuna Barnes, *Nightwood*. Demonstrasjonseksempel for modernisme og spatiell form" *Skriftserie for litteraturvitenskap* 10, 2/93. Oslo. S.48-70.
- Tygstrup, Frederik. 2000: "Den monstrøse roman" og "Konstruktion og åbenbaring". *På sporet av virkeligheden*. København
- Ussher, Jane. 1991. *Women's madness: misogyny or mental illness?*. England.
- Vore, Lynn de. 1983. "The Backgrounds of *Nightwood*: Robin, Felix and Nora". *Journal of modern literature* vol 10, nr 1.
- Winkiel, Laura. 1997. "Circuses and Spectacles: Public Culture in *Nightwood*" *Journal of Modern Literature*, xxi, 1. s. 7-28.

