

«The Last Performance of What's- Her-Name»

Den iaktatte protagonisten i Jean Rhys'
Voyage in the Dark og Good Morning,
Midnight

Thea Sundstedt Baugstø



Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2019

«The Last Performance of What's-Her- Name»

*Den iaktatte protagonisten i Jean Rhys' Voyage
in the Dark og Good Morning, Midnight*

Thea Sundstedt Baugstø

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

UNIVERSITETET I OSLO

Mai 2019

© Thea Sundstedt Baugstø

2019

«The Last Performance of What's-Her-Name» – Den iaktatte protagonisten i Jean Rhys'
Voyage in the Dark og *Good Morning, Midnight*

Thea Sundstedt Baugstø

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Allkopi, Avd. Nedre Slottsgate, Oslo

Sammendrag

Denne masteroppgaven er en undersøkelse av hvordan erfaringen av å bli iakttatt henger sammen med konstitueringen av subjektet i Jean Rhys' romaner *Voyage in the Dark* (1934) og *Good Morning, Midnight* (1937). Fordi romanene konstruerer protagonistenes subjektivitet i førstepersons fortellerstemmer der refleksjoner og betraktninger synes underordnet kroppslige reaksjoner og sanseinntrykk, er det i hovedsak karakterenes *opplevelse* av egen subjektivitet som interesserer meg. Jeg baserer min forståelse av denne opplevelsen på et eksistensialistisk begrep om subjektet som levd erfaring, og i oppgavens innledende kapittel begrunner jeg dette valget i lys av Simone de Beauvoir, Toril Moi og Maurice Merleau-Ponty. Foruten innledning og avslutning, består oppgaven av to analysekapitler. I begge kapitlene redegjør jeg for hvordan de to karakterene opplever at det er å bli iakttatt, og i dette viser jeg at begge karakterene, på noe ulike måter, befinner seg i periferien av samfunnet, og forstår seg selv i lys av sitt utenforskap. Videre diskuterer jeg i hvilken grad Rhys' to protagonister har utviklet strategier som hjelper dem å håndtere erfaringen av å bli iakttatt. For å karakterisere ulikhetene mellom karakterene i henhold til slike strategier, benytter jeg meg av begreper som *sårbarhet* og *rustning*, der jeg argumenterer for at skjønt begge karakterene er svært sårbare i møte med andre menneskers blikk, er det kun én av de to kvinnene, *Good Morning, Midnights* Sasha Jansen, som erfarer disse strategiene som en form for rustning. Ved å diskutere strategiene som jeg mener ligger til grunn for forestillingen om en slik rustning, viser jeg hvordan denne rustningen må forstås som helt grunnleggende for Sashas erfaring av egen subjektivitet. Jeg avslutter hvert analysekapittel ved å belyse den nokså utbredte forståelsen av Rhys' karakterer som splittede, splintrede eller fragmenterte. Dette gjør jeg hovedsakelig ut fra et psykoanalytisk begrepsapparat. Jeg viser dermed hvordan slike lesninger ikke behøver å fremstille karakterene som passive ofre, men snarere vitner om at de forsøker å forstå seg selv som subjekter i en verden der de opplever at de ikke finnes plass til dem.

Forord

Våren 2015, da jeg var utvekslingsstudent ved Goldsmiths, University of London, leste jeg Jean Rhys' *Good Morning, Midnight* for første gang. Opplevelsen var til forveksling lik den jeg hadde da jeg i tenårene leste samme forfatters *Wide Sargasso Sea*: Jeg forsto umiddelbart at det var en god roman, men det var like fullt en bok jeg syntes det var vanskelig å være i. Romanteksten jobbet mot meg, den var tung og vond, liksom unnvikende. Da jeg senere samme semester skrev en eksamensoppgave om romanen, kanskje i et slags forsøk på å trenge gjennom det som var en tekst jeg var blitt overrasket over å møte så mye motstand i, forsto jeg raskt at oppgaven umulig kunne bli særlig god. Til det var romanen for kompleks, min referanseramme for liten, og tiden for knapp. Skjønt jeg ikke vil påstå at denne masteroppgaven kan rettferdiggjøre et under gjennomsnittlig godt essay skrevet for over fire år siden, har jeg arbeidet med den i et forsøk på bedre å forstå et forfatterskap som aldri har sluttet verken å utfordre eller fascinere meg, og som jeg er overbevist om at krever både tid, vilje, og en god del nysgjerrighet for å sette seg inn i. Det er få ting som er like tilfredsstillende som å lese en roman for andre, tredje, fjerde og femte gang, og ved hver gjennomlesning oppdage at den vokser, og stadig åpner opp for nye koblinger, uten et øyeblikk å bli *enkel*. I dette henseendet har mitt år med Jean Rhys vært en gave.

En stor takk rettes til Anne Birgitte Rønning for inspirerende og motiverende veiledning, og for å ha hjulpet meg å heve blikket. Tusen takk også til samboer, venner og familie som har holdt ut med meg det siste året, enda jeg tidvis har gått under jorda. Takk til klassen, og til hjørnet på lesesalen, for moralsk støtte når det har gått trått, og spesielt takk til Ruben, for fellesskap i innspurten. En helt spesiell takk også til moren min, som en gang for snart ti år siden banket på døra til rommet mitt og ga meg et eksemplar av *Vide Sargasso* – for jeg som hadde likt *Jane Eyre* så godt, kunne sikkert ha glede også av den – og slik introduserte meg for Jean Rhys.

Innholdsfortegnelse

Teknisk note.....	1
1 Introduksjon.....	2
1.1 Problemet Jean Rhys.....	2
1.2 Hvorfor undersøke Rhys' iaktatte protagonist?.....	5
1.3 Hvordan forsår jeg subjektivitet?.....	7
2 Anna Morgans sårbarhet.....	10
2.1 Den sanselige sårbarheten etableres.....	11
2.1.1 «‘(...)That awful sing-song voice you had!’»: Annas særegne sanselighet.....	11
2.1.2 «A curtain fell and then I was here»: Annas liminale erfaringsgrunnlag.....	15
2.1.3 «But I was thinking that it was terrifying – the way they look at you»: Annas ubehag ved å bli iaktatt.....	17
2.2 Annas utenforskap.....	20
2.2.1 «‘No, I don’t let to professionals.’»: Anna som seksuelt tilgjengelig.....	20
2.2.2 «‘I can show you my birth certificate if you like’»: Annas uskyld.....	23
2.2.3 «‘I’m a <i>real</i> West-Indian’»: Anna som hvit kreol.....	26
2.2.4 «‘(...) there are ways and ways of doing things aren’t there’»: Annas manglende tilpasningsdyktighet.....	28
2.2.5 «I am ashamed of the room now and it was such a beautiful room when she came in»: Annas grunnleggende skamfølelse.....	31
2.3 Annas strategier for å håndtere iakttagelsen.....	34
2.3.1 «Anything – anything for clothes»: Klærnes betydning.....	34
2.3.3 «It’s funny when you feel as if you don’t want anything more in your life except to sleep, or else to lie without moving»: Annas passive isolasjon.....	36
2.3.4 «The glass smashed»: Annas underliggende raseri.....	38
2.3.5 «‘You’ve got a hairpin sticking out on this side, spoiling your otherwise perfect appearance.’»: Behovet for Walters blikk.....	40
2.4. En splittet subjektivitet?.....	43
2.4.1 «No eyes, perhaps. ... No arms, perhaps. ...»: Annas monstrøse selvforståelse...44	
2.4.2 «And about starting all over again, all over again...»: Aborten som den endelige abjektale splittelsen.....	47
2.5 Avsluttende bemerkninger.....	49

3 Sasha Jansens beskyttende rustning	50
3.1 Sashas ubehag ved å bli iakttatt.....	51
3.1.1 «‘I can’t bear to see you like this’»: Samfunnets fordømmende blikk.....	51
3.1.2 «There always remains something»: Sashas frykt for at fortidens traumer synes på henne.....	54
3.1.3 «Those voices that they brandish like weapons»: Sashas fysiske reaksjon på å bli iakttatt.....	56
3.2 Sashas utenforskap.....	59
3.2.1 «A mad old Englishwoman»: Sashas alder.....	59
3.2.2 «‘Aussi plat’s comm’ des punaises’»: Identifikasjonen med innsektene.....	62
3.2.3 «‘Exactly like me,’ I say»: Identifikasjonen med utenforskapet.....	65
3.3 Sashas rustning.....	70
3.3.1 «I have arranged my little life»: Sashas automatiserte tilværelse.....	70
3.3.2 «After all the trouble I’ve gone to, is that what I look like?»: Sashas forsøk på å bedrive «making up».....	74
3.3.3 «The Last Performance of What’s-her-name And Her Boys or It Was All Due To An Old Fur Coat»: Sashas fortellerstemme.....	77
3.4 En splintret subjektivitet.....	82
3.4.1 «Who is this crying?»: Forestillingen om flere selv.....	83
3.4.2 «(...)without one line, without one wrinkle, without one crease. ...»: Sashas manglende kontroll over kroppen.....	87
3.4.3 «I look straight into his eyes and despise another poor devil of a human being for the last time»: Sashas selvutslettelse.....	90
3.5 Avsluttende bemerkninger.....	93
4 Konkluderende bemerkninger	96
5 Litteratur	99

Teknisk note

For enkelthetens skyld forkorter jeg følgende verker i de løpende referansene i denne oppgaven:

VD: *Voyage in the Dark*. 2000. London: Penguin Books

GMM: *Good Morning, Midnight*. 2000. London: Penguin Books

1 Introduksjon

I denne masteroppgaven undersøker jeg hvordan erfaringen av å bli iaktatt virker inn på Rhys' protagonisters opplevelse av egen subjektivitet. I oppgavens første analysekapittel diskuterer jeg Anna Morgan, protagonisten i Rhys' 1934-roman *Voyage in the Dark*, og i oppgavens andre analysekapittel skriver jeg om Sasha Jansen, protagonisten i Rhys' siste roman på nesten tre år, *Good Morning, Midnight*. Aller først ønsker jeg imidlertid å redegjøre for enkelte faktorer som ligger til grunn for mitt valg av problemstilling. I det følgende vil jeg derfor aller først redegjøre for hvorfor Rhys' forfatterskap interesserer meg, og kort si noe om hvordan jeg stiller meg til tidligere forskning. Deretter vil jeg begrunne hvorfor utenforskapet slik det erfarer av Rhys' protagonister er interessant for meg, og redegjøre for hvorfor jeg mener at akkurat iakttagelsen er særlig egnet til å belyse nettopp dette utenforskapet. Etter en kort redegjørelse for hvorfor jeg har valgt å studere akkurat *Voyage in the Dark* og *Good Morning, Midnight*, vil jeg begrunne min forståelse av subjektivitetsbegrepet, hvilket henger sammen med hvorfor det nettopp er *opplevelsen* av subjektiviteten som interesserer meg.

1.1 Problemet Jean Rhys

Jean Rhys' forfatterskap er fylt til randen av kvinner som ikke passer inn: mennesker marginalisert ikke bare av kjønn, men også sosial, økonomisk og nasjonal tilhørighet – eller kanskje snarere *manglende* tilhørighet. Studier av forfatterskapet tenderer til å fremheve nettopp romanprotagonistenes opplevelse av ikke å høre til, deres utenforskap: et ord som vil være gjennomgående også i min studie av forfatterskapet. Få begreper er mer egnet til å beskrive den marginalisering Rhys' protagonister utsettes for, samt deres erfaring av å befinne seg i periferien ikke bare av den øvrige samfunnsstrukturen, men de fysiske rommene de opptar, det være seg hotellrom, fremmede leiligheter, restauranter og kaféer, eller gatene, kalde og fiendtlige. Fremfor alt synes begrepet egnet til å si noe om at kvinnene Rhys skriver om er ute av stand til å gå inn i nære menneskelige relasjoner.

Lesninger som fremhever utenforskapet som tematikk i Rhys' forfatterskap, tenderer til å ta utgangspunkt i Rhys' egen biografi. Enhver som har brukt tid på å sette seg inn i forfatterskapet, vil være godt kjent med at Rhys' karakterer, i noe ulik grad, ligner forfatteren selv. Jean Rhys levde et liv uten familiær trygghet eller økonomisk sikkerhet. Hun var aldri *fullstendig* utenfor det etablerte samfunnet, men heller aldri egentlig akseptert. I likhet med

Voyage in the Darks Anna Morgan, vokste hun opp på en karibisk øy – Dominica – og flyttet til England som 16-åring. Anna proklamerer i løpet av romanen stolt at hun er femtegenerasjons kreol på sin mors side; Rhys var tredjegerasjons. Liksom *Good Morning, Midnights* Sasha Jansen fikk hun en sønn som døde få uker etter fødselen, og høsten 1937 tilbragte hun i Paris. Går man inn for å lete etter slike likheter mellom forfatteren og kvinnene hun skriver om, vil man finne flere.

Alt den første lengre studien av forfatterskapet, Thomas F. Staleys *Jean Rhys: A Critical Study* fra 1979, hevder at en forståelse av Rhys' eget liv kan bidra til økt innsikt i hennes skjønnlitterære verker. Når Staley i samme studie introduserer begrepet *Rhys woman* som en samlet betegnelse på forfatterens protagonister, fremstår det nærmest som en forlengelse av vektleggingen av det selvbiografiske. I dag er ulike versjoner av begrepet, som *the Rhysian protagonist* og norske *Rhys-kvinnen*, hyppig brukt. Hvorvidt begrepet refererer til alle protagonistene i Rhys' forfatterskap, som består av fem romaner, tre novellesamlinger og én uferdig selvbiografi, eller kun romanprotagonistene, er noe usikkert. Om det siste er tilfellet, kan det være naturlig å anta at begrepet utelukkende refererer til kvinnene i Rhys' fire første romaner: *Quartet* fra 1929, originalt publisert som *Postures* i 1928, *After Leaving Mr. MacKenzie* fra 1931, *Voyage in the Dark* fra 1934, og *Good Morning, Midnight* fra 1939. Når Antoinette, protagonisten i Rhys' mest kjente roman *Wide Sargasso Sea* fra 1966, ikke alltid regnes med, skyldes det blant annet at det kun er i de fire første romanene at Rhys skriver om sin egen samtid. I *Wide Sargasso Sea* gir hun stemmen til den første Mrs. Rochester i Charlotte Brontës klassiker *Jane Eyre*, hvilket blant andre Gayatri Spivak har lest som kritikk av vestlig imperialisme. Skjønt det utvilsomt er karakteristikk ved Antoinette som minner om Rhys' øvrige protagonister, er et av de fremste kjennetegnene på den såkalte Rhys-kvinnen at hun gjør det mulig å lese romanene som en sammenhengende fortelling om en og samme kvinne. Patricia Moran skriver i 2015 om en slik tilnærming: «While this approach blurs the formal, stylistic, and thematic distinctions that differentiate the novels, it does highlight the similar interpersonal difficulties that characterize Rhys' protagonists.» (Moran, Patricia. 2015. «Shame, Subjectivity, and Self-Expression in Cora Sandel and Jean Rhys»: 718)

I denne masteroppgaven skriver jeg om de to av Rhys' protagonister som hyppigst blir trukket frem som Rhys-kvinner. Når jeg like fullt unnlater å bruke begrepet, skyldes det dermed ikke at jeg ikke ser hvor fruktbart det kan være å lese protagonistene under ett. Jeg lar være å bruke begrepet av samme grunn som at jeg aktivt velger ikke å undersøke hvorvidt de to romanene er selvbiografiske. For skjønt en slik lesning *kan* åpne opp den litterære

analysens mulighetsrom, vil den like ofte være begrensende, og spesielt i en samtid der et begrep som *virkelighetslitteratur* nærmest ukentlig er å lese i avisoverskrifter. Den fremste årsaken til at jeg lar være å bruke en samlebetegnelse på de to protagonistene, og lar være å undersøke hvorvidt romanene har selvbiografiske konnotasjoner, er imidlertid at jeg først og fremst er interessert i å undersøke hva som skiller de to kvinnene fra hverandre. Jean Rhys anses av mange som en forfatter som kun skrev én type bøker. Ved å løfte frem ulikhetene mellom de to karakterene jeg skriver om, håper jeg å kunne bidra til økt forståelse av Rhys som en allsidig forfatter, hvis romaner er altfor komplekse til uten videre å kunne leses som historien om en og samme kvinne.

Jean Rhys regnes som en modernistisk, feministisk, postkolonial, karibisk, britisk og kreolsk forfatter, og nettopp derfor har det aldri vært helt enkelt å plassere henne i én kategori. For skjønt hun i dag gjerne trekkes frem som modernist, vil mange hevde at hun aldri har fått sin rettmessige plass innen den modernistiske kanon, hvilket kan henge sammen med lesninger av forfatterskapet som fremhever hennes nasjonale identitet snarere enn å løfte frem hennes betydning som modernist. Flere argumenterer for at også det feministiske perspektivet på forfatterskapet har måttet vike for det karibiske, og at dette er noe av årsaken til at forfatterskapet i løpet av 1970-årene aldri ble gjenstand for spesielt mye feministisk kritikk, enda dette var en tid der flere kvinnelige forfattere som tidligere hadde blitt ignorert omsider ble hentet frem som en del av en sentral akademisk diskurs. En annen årsak til motstanden mot å lese Rhys i et feministisk perspektiv, kan imidlertid også skyldes at hennes protagonister på ingen måte kan betraktes som den ideelle feministiske heltinnen. Selv om Rhys' kvinner lever alene i en patriarkalsk samfunnsstruktur, og selv om det i romanene finnes både sinne mot, og latterliggjøring av, de mannlige undertrykkerne som portretteres, synes det også i dag å være en nokså utbredt oppfatning at Rhys' protagonister er så passive, så handlingslammede, så *villige* til å gå inn i en offerrolle, at det byr på problemer for den feministiske lesningen. For hvordan forstå passivitet som uttrykk for feminisme? Anne Cunningham er blant dem som har forsøkt å svare på dette. I «'Get on or Get Out': Failure and Negative Femininity in Jean Rhys's *Voyage in the Dark*» viser hun til Jack Halberstrams begrep *shadow feminism*, skyggefeminisme, og snur spørsmålet på hodet: Hvordan kan en forvente at kvinner i patriarkalske samfunnsstrukturer skal kunne gjøre noe annet enn nettopp å mislykkes? Kan ikke også passivitet være opprør? Det bør imidlertid også nevnes at det de siste årene er gjort flere forsøk på å nyansere forestillingen om at kvinnene i Rhys' forfatterskap i det hele tatt *er* passive. Som vi vil se, finnes det i Rhys' romaner en vilje til å

destabilisere maktstrukturer, og til å erkjenne urettferdighetene i et vestlig, mannsdominert samfunn.

1.2 Hvorfor undersøke Rhys' iaktatte protagonist?

I *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches* fra 2015 identifiserer Erica L. Johnson og Patricia Moran en tendens til å lese Rhys' forfatterskap ut fra et psykoanalytisk rammeverk der et av de mest sentrale spørsmålene har vært *hvorfor* protagonistene er ulykkelige, lite tilpasningsdyktige, deprimerte og masokistiske. Også jeg vil, i løpet av denne oppgaven, stadig vende tilbake til *hvorfor*: For hvorfor mistrives egentlig Rhys' protagonister med å erfare seg iaktatt? Skjønt jeg vil vise til tidligere psykoanalytiske lesninger for å forsøke å svare på et slikt spørsmål, vil jeg også, i mitt forsøk på å identifisere årsakene til Rhys' karakterers ubehag ved iakttagelsen, ta utgangspunkt i at disse kvinnene befinner seg i et samfunn der det ikke er plass til dem. De lever i en verden der kvinnekroppen er en vare uten særlig verdi. Maudie, Anna Morgans venninne i *Voyage in the Dark*, forteller muntert, om enn i et forsøk på å maskere en viss skuffet bitterhet: «'D'you know what a man said to me the other day? It's funny, he said, have you ever thought that a girl's clothes cost more than the girl inside them?」 (VD: 40)

Når Rhys' protagonister befinner seg utenfor ethvert fellesskap, hvilket er et svært omdiskutert aspekt ved Rhys' forfatterskap, er dette sjelden så synlig som når de opplever at de blir iaktatt. Dette synes tydelig i samtlige av romanene, der fiendtlige blikk, eller muligheten for å møte fiendtlige blikk, er overalt. Når protagonistene opplever at de blir sett på, belyser det både hvordan utenforskapet manifesteres psykologisk, og hvordan karakterene utsettes for helt reell marginalisering i samfunn der det ikke egentlig er plass til dem. Når de blir iaktatt, får Rhys' karakterer bekreftet seg selv i et motsetningsforhold til mannens normative forståelse av egen subjektivitet, men det er ikke dermed sagt at det å bli iaktatt er en passiv erfaring. Tilsynelatende kan det virke slik: Som iaktatt er man objekt for andre menneskers blikk. Subjektet, den aktive parten, er den som ser. I denne oppgaven forsøker jeg å nyansere dette bildet ved å belyse at det å bli iaktatt er en svært kroppslig erfaring. Rhys' protagonister opplever det å bli iaktatt som svært intenst, og dersom en analyse av denne erfaringen tar konsekvensene av deres kroppslige erfaringsgrunnlag på alvor, kan den vanskelig bygge opp under forståelsen av karakterene som passive objekter. Jeg vil dessuten forsøke å vise at karakterenes varhet for andres blikk sier vel så mye om deres *eget* blikk.

Jeg har valgt å fokusere på Anna Morgan og Sasha Jansen fordi jeg mener at de to karakterene forholder seg til det å bli iaktatt på svært ulike måter. Enda de begge, i likhet

med Rhys' øvrige protagonister, stort sett føler ubehag når de blir sett på, har de utviklet svært forskjellige strategier for å håndtere erfaringen. Dette kan tilsynelatende leses som konsekvens av at de befinner seg i ulike livssituasjoner: *Voyage in the Darks* Anna, som holder til i England i årene før første verdenskrig, har ennå ikke fylt tyve, og ved romanens begynnelse har hun aldri hatt et seksuelt forhold til en mann. *Good Morning, Midnight* Sasha er en middelaldrende kvinne som tilbringer høsten 1937 på ferie i Paris. At strategiene i alle fall til en viss grad skiller seg fra hverandre på grunn av slike ulikheter i alder, livserfaring og geografisk lokasjon, gjør det på ingen måte mindre interessant å studere disse, snarere tvert imot: Både Anna og Sasha er svært sårbare, og i løpet av denne masteroppgaven vil jeg forsøke å vise hvordan strategiene de har utviklet i noe ulik grad har blitt ensbetydende med deres opplevelse av egen subjektivitet.

Det fiendtlige blikket som synes å gjennomsyre Rhys' forfatterskap har også tidligere vært gjenstand for analyse, men fremstilles da nærmest utelukkende som en *konsekvens* av utenforskapet protagonistene erfarer. Patricia Moran nevner for eksempel blikkene som et eksempel på hvordan karakterenes underliggende skam kommer til uttrykk. I *Narrating from the Margins: Self-Representation of Female and Colonial Subjectivities in Jean Rhys' Novels fra 2011* beskriver Nathan Haliloğlu blikkene som omgir den utstøtte protagonisten i forfatterskapet blant annet ved hjelp av Laura Mulveys svært innflytelsesrike begrep *the male gaze*, hvilket Mulvey, som er filmteoretiker, først og fremst lokaliserer i film som et voyeristisk og fetisjerende blikk. Haliloğlu hevder er at det mannlige blikket i Rhys' romaner er til forveksling likt «the gaze of respectable women», og skriver: «The gaze of the 'audience' directly affects the heroines' performance of their identity, as it is used as a policing tool to keep gender and race categories intact.» (Haliloğlu, Nagihan. 2011. *Narrating from the Margins: Self-Representation of Female and Colonial Subjectivities in Jean Rhys' Novels*: 31) Der Mulvey er opptatt av makten i å være den som ser, skriver Haliloğlu mer spesifikt om blikkets transformative effekt i Rhys' forfatterskap, og hevder at blikket gjør det klart for protagonisten hva som forventes av henne. Slik internaliserer hun også kategoriene hun plasseres i. Han viser også til Tobias Dörings defenisjon av «the colonial gaze», et konsept som går tilbake til Frantz Fanon og Jean-Paul Sartres *L'Être et le néant*. Når han så viser til blikkets narrative konsekvenser, tegner han opp de spesifikke forutsetningene for det kvinnelige subjektet i forfatterskapet.

Haliloğlus lesning av Rhys er interessant, og jeg er ikke ute etter å «motbevise» denne. Snarere ønsker jeg å gjøre noe ganske annet: For skjønt det er skrevet mye om hvordan Rhys' protagonister internaliserer samfunnets fordømmende blikk, er det skrevet lite om hvordan

den rent kroppslige erfaringen av det å være iaktatt, det å befinne seg i en verden der man har en kropp som blir sett på, kan danne utgangspunkt for protagonistenes opplevelse av egen subjektivitet. Når jeg mener at det finnes svært godt grunnlag i romanene for å gjøre nettopp dette, skyldes det i stor grad hvordan jeg forstår subjektivitetsbegrepet.

1.3 Hvordan forstår jeg subjektivitet?

Hvordan jeg forstår subjektivitetsbegrepet, henger sammen med hvorfor det nettopp er protagonistenes *opplevelse* av egen subjektivitet som interesserer meg. Først og fremst tar jeg jeg utgangspunkt i begrepet slik Simone de Beauvoir bruker det i *Det annet kjønn*. Beauvoirs forståelse av subjektet er eksistensialistisk, og henger sammen med frihetsbegrepet: Ethvert subjekt, hevder Beauvoir, er avhengig av å rettferdiggjøre sin eksistens ved å transcendere denne, ved å ha prosjekter, og ved aktivt å benytte sin frihet som subjekt. Dette er en moralsk plikt. I bokens introduksjon skriver hun:

Hver gang transcendensten faller tilbake i immanensen, skjer det en forringelse av eksistensen til et «*i-seg-selv*», og av friheten til faktisitet; dette fallet er en moralsk brist hvis subjektet godtar det; hvis fallet blir påført subjektet, får det en form av frustrasjon og undertrykkelse; i begge tilfeller er det et absolutt onde. (Beauvoir, Simone de. 2000. *Det annet kjønn*: 47)

Kvinnens situasjon er imidlertid spesiell. Fordi hun oppdager og erfarer seg selv i en verden der hun er pålagt å se seg selv som Den andre, er hun dømt til immanens. I kvinnen finnes en konflikt mellom «det grunnleggende krav hos ethvert subjekt som alltid vil hevde seg som vesentlig, og fordringene i en situasjon som former henne til å bli uvesentlig» (Beauvoir: 48) Dermed er spørsmålet om hvordan subjektiviteten kan fullbyrdes sentralt: «Hvordan gjenfinne uavhengighet innenfor avhengigheten? Hvilke omstendigheter begrenser kvinnens frihet, og kan hun overskride dem?» (Beauvoir: 48)

Friheten står dermed sentralt i subjektiviteten. Nøyaktig hva Beauvoir legger i frihetsbegrepet, redegjør Toril Moi for i sitt innledende essay til den norske oversettelsen av *Det annet kjønn* fra 2000. Hun viser til at Beauvoir opererer med to frihetsbegreper, og skriver:

For det første oppfordres de til å gi avkall på sin eksistensielle frihet ved å akseptere seg selv som Den andre. For det andre mener hun at kvinner i Frankrike i 1949 ikke har samme konkrete adgang til samfunnets kulturelle, politiske og økonomiske liv som menn. Hun mener derimot *ikke* at kvinner faktisk har mindre eksistensiell frihet enn menn. (Beauvoir: 17)

Moi diskuterer sin lesning av Beauvoir videre i *Hva er en kvinne?* fra 1998. Her skriver hun: «For meg er spørsmålet som subjektivitet bare interessant om det oppfattes som et spørsmål om hvordan vi kan forstå konkrete mennesker i spesifikke situasjoner.» (Moi, Toril. 2002. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*: 13) Det Moi legger i dette, er at vi eksisterer i verden som en historisk og sosialisert kropp. I tråd med Beauvoir, forstår Moi subjektiviteten som konkret og hverdagslig fenomen, noe som formes nettopp i konkrete og spesifikke situasjoner. I sin forståelse av subjektiviteten, fremhever hun betydningen av «kroppen som situasjon», som for all del ikke må forveksles med «kroppen i situasjon.» (Moi 2002: 91) Et av de mest kjente sitatene fra *Det annet kjønn*, er: «Man fødes ikke som kvinne, man blir det» (Beauvoir: 327) Et slikt sitat går til kjernen av betydningen av å eksistere i verden nettopp som en kropp som erfarer. Kvinnen er en stadig tilblivelse ikke til tross for, men *fordi* hun er et menneske, og et menneskes subjektivitet kan ikke forstås utenfor denne stadige tilblivelsen, som handlende menneske i verden.

Et begrep som «levd erfaring» kan slik forstås i sammenheng med kroppen som situasjon. Levde erfaring må imidlertid ifølge Moi ikke kun forstås som kroppen som situasjon, men snarere ut fra hvordan en person gir mening til en gitt situasjon, og sine handlinger i denne situasjonen. Moi presiserer: «Fordi begrepet også omfatter min frihet, er ikke min levde erfaring fullt ut bestemt av de ulike situasjonene som jeg eventuelt er en del av.» (Moi 2002: 96) Vi er alltid situerte, men fordi vår levde erfaring stadig endrer seg, er også vår situasjon i stadig endring.

Beauvoirs forståelse av hva det betyr å ha en kjønnert kropp er fenomenologisk, og Moi legger stor vekt på den fenomenologiske filosofien som ligger til grunn for Beauvoirs verk. Også i *Jeg er en kvinne* fra 2001, utdyper hun sin lesning av Beauvoir. Når kvinnen ikke kan unnsnippe sin kategori som kvinne, innebærer det at kroppen, kjønnert, vil bli regnet med uavhengig av hva hun sier og gjør. Moi viser imidlertid hvordan Beauvoir unngår å implisere at kvinners ord og handlinger kan *reduseres* til kroppene deres. Situasjonsbegrepet forutsetter at subjektet eksisterer i verden, og samhandler med andre mennesker. Dermed kan man, i lys av Maurice Merleau-Ponty, tenke seg kroppen som bakgrunn, hvilket muliggjør denne forståelsen av kroppen som situasjon, det vil si: «kroppen slik den erfarer av det menneskelige subjekt, kroppen som vevd sammen med prosjektene til dette subjektet.» (Moi, Toril. 2001. *Jeg er en kvinne*: 95) Når Beauvoir forstår kroppen som bakgrunn, skriver Moi, er det en kropp som er sett av Den andre. Her er sammenhengen mellom Beauvoir og Maurice Merleau-Pontys fenomenologi helt sentral, og Moi skriver:

Merleau-Ponty ønsker å forklare at kroppen gir oss våre persepsjoner, og at uten persepsjoner finnes det ingen verden. Kroppen er på samme tid det vi er og det medium som gjør oss i stand til å ha en verden. Når Merleau-Ponty snakker om kroppslig persepsjon, bruker han samme bilde av forgrunn og bakgrunn som når Beauvoir snakker om å ha en kvinnekropp. For ham er kroppen den nødvendige bakgrunnen for alt vi gjør, og alt vi gjør, utgår fullt og helt fra den opplevende kroppen. Denne bakgrunnen er en slags generell forutsetning for menneskelig handling, og den gjør subjektets eksistens mulig. (Moi 2001: 93-94)

Merleau-Ponty hevder med andre ord kroppen er vår generelle måte å være i verden på, og at selve vår bevissthet, er kroppslig: Kroppen er vårt referansepunkt for vår forståelse av verden. Hans teori om kroppslig erfaring er dermed også en teori om persepsjon, der kroppen er selve det reflekterende subjektet. Når subjektet alltid er situert, og alltid kroppsliggjort, innebærer det at enhver forståelse av «identitet» må henge sammen med den verden som kroppen befinner seg i: Subjektet er kort sagt formet av verden.

2 Anna Morgans sårbarhet

Anna Morgan, som i begynnelsen av *Voyage in the Dark* kun er atten år gammel, er den yngste av Rhys' romanprotagonister. Hun trekkes ofte også frem som den mest uskyldige. Hennes er en form for uskyld som vekker både omsorg og overbærenhet i romanens øvrige karakterer, men den vitner også om en særlig sårbarhet, da den kaster lys over hennes manglende evne til å håndtere påkjenningene ved å være til stede i verden. Sårbarheten danner dessuten et slags utgangspunkt for romanens narrative oppbygning, da *Voyage in the Dark* kan leses som historien om en ung kvinnes «fall»: Tidlig i romanen er hun gitt kallenavnet «Virgin», og mot slutten er hun nær ved å dø etter å ha fått utført en ulovlig abort. Samtlige aspekter ved Annas subjektivitet gjennomsyres av denne sårbarheten, men det er når hun erfarer seg selv iaktatt at den blir spesielt påfallende. Når jeg i dette kapittelet undersøker hvordan hennes erfaring av å bli iaktatt er med på å konstituere hennes særegne subjektivitet, vil jeg dermed stadig vende tilbake til hva denne sårbarheten består i.

Før jeg diskuterer hvordan hun opplever at det er å bli iaktatt, er jeg derfor avhengig av å etablere noen forutsetninger for min forståelse av Anna som en spesielt sårbar karakter. Jeg vil aller først kommentere den sanselige førstepersonstemmen som romanen er skrevet frem i, og slik vise hvorfor Anna bør forstås som en bemerkelsesverdig sanselig karakter, da dette videre i kapittelet vil kaste lys over hvorfor hun erfarer ubehaget ved å bli iaktatt så sterkt, samt hvorfor dette igjen har så omfattende konsekvenser for hvordan jeg forstår hennes opplevelse av egen subjektivitet – for som vi har sett går jeg ut fra at subjektiviteten må forstås ut fra kroppslig erfaring. Deretter vil jeg diskutere det som må kunne karakteriseres som hennes livs store brudd. Selv om Anna er av engelsk nasjonalitet, flytter hun først til England få år før romanhandlingens begynnelse, og også i årene romanen utspiller seg opplever hun landet som fremmed, som den rake motsetningen til hennes «virkelige» hjem: en liten, karibisk øy enhver Rhys-kjenner vil identifisere som Dominica. Bruddet mellom England og Vestindia, fortid og nåtid, gjennomsyrer hele romanteksten, og gjennom den, Annas opplevelse av virkeligehten, der minner og fantasi, drøm og virkelighet, stadig glir over i hverandre. Først etter å ha redegjort for disse aspektene ved hvordan Anna erfarer seg selv i verden, vil jeg vise til konkrete eksempler fra romanen for å bygge opp under min påstand ikke bare om at hun mistrives som iaktatt, men at det er når hun er iaktatt at sårbarheten virkelig blir avgjørende for hvordan hun erfarer egen subjektivitet.

Hvorfor mistrives Anna når hun blir iakttatt? Til tross for en stadig økende skepsis til å lete etter *årsaker* til at Rhys' karakterer er så ulykkelige, fremstår spørsmålet også her nærmest uunngåelig, og innenfor dette kapittelets kontekst kunne det like gjerne hatt ordlyden: Hvorfor er Anna så sårbar? Når jeg i det følgende forsøker å svare på slike spørsmål, vil jeg hevde at Anna etter alt å dømme er bemerkelsesverdig lite tilpasningsdyktig, og synes ute av stand til å spille rollene som forventes av henne. Dette henger igjen sammen med at hun befinner seg i et samfunn der hun er marginalisert. Hun er en fattig, ung kvinne som rett nok er hvit, men som like fullt skiller seg fra menneskene rundt seg ved å ha vokst opp i Karibien. Til Walter Jeffries, som blir hennes elsker, gjentar hun stadig at hun er en *ekte* vestindier («I'm the fifth generation on my mother's side.» (VD: 47)), og hennes arbeid som korpiker i en omreisende forestilling bidrar for alvor til å etablere henne utenfor «det gode selskap».

Annas forsøk på å håndtere å erfare seg selv som iakttatt, synes fra første stund dømt til å mislykkes. I stor grad skyldes dette at hun, i tillegg til å besitte en form for barnlig naivitet, ikke er spesielt egnet til å ta vare på seg selv. Rett nok fremstår sminke og klær som en mulig måte å kontrollere hva andre ser når de ser på henne, men da verken sminke eller klær til syvende og sist utgjør noen reell forskjell, synes en langt mer effektiv strategi å være å forsøke å oppnå størst grad av følelseløshet, som en slags endelig manifestasjon av den passiviteten som har heftet ved henne gjennom hele romanen. Jeg vil imidlertid også argumentere for at hennes kanskje mest desperate forsøk på å kontrollere hvordan hun opplever at det er å bli sett på, er å finne i hennes tilknytning til Walter Jeffries, en tilknytning som romanens narrative handling synes sentrert rundt. Jeg vil vise at Annas intense forelskelse, og påfølgende kjærlighetssorg, i stor grad skyldes hva det gjør med henne, i utenforskapets sårbarhet, å erfare seg iakttatt av akkurat ham.

2.1 Den sanselige sårbarheten etableres

2.1.1 «‘(...)That awful sing-song voice you had!’»: Annas særegne sanselighet

Selv om Anna Morgan gjennom hele romanen er objekt for andres blikk, skildres hennes varhet for dette blikket i en stemme som etterlater liten tvil om at hun kan karakteriseres som romanens eneste virkelige subjekt. Den narrative handlingen, og romanens øvrige karakterer, trer frem gjennom Annas observasjoner, sanseerfaringer og følelser. Leseren får aldri et reelt

innblikk i hva de andre karakterene *faktisk* ser når de ser på Anna, men når det jeg skal undersøke er Annas erfaring av å være iaktatt, er det heller ikke interessant.

Rhys-biograf Carole Angier hevder at vi som lesere av romanen befinner oss i Annas underbevissthet, snarere enn i hennes bevissthet: «She doesn't plan, reflect or reason; she is unconscious and irrational, she lives in dreams and images, hardly at all in an external world.» (Angier, Carole. 1990. *Jean Rhys: Life and Work*: 299) Selv om jeg ikke er enig i at Anna knapt befinner seg i en verden utenfor sitt eget hode, er Angiers lesning tankevekkende, da den kaster lys over hvor vanskelig det kan være å skille mellom Annas erfaring av fortid og nåtid, drøm og virkelighet, da drømmer, fantasier og minner siver stadig inn i den narrative nåtidsfortellingen. I romanen finnes ingenting utenfor Annas særegne stemme. Alt leseren gis innblikk i, skildres i setninger som hele tiden avbryter seg selv, som blir stående ufullførte, som konstaterer og observerer, men aldri forklarer, og sjelden reflekterer. Avbrytelser, gjentakelser og ellipser gir stemmen en rytmisk, nærmest melodisk kvalitet, hvilket igjen forsterkes av de stadige referansene til musikk og sangtekster. Den melodiose fortellerstemmen får dessuten en parallell i Annas fysiske stemme, som når hennes stemor Hester påpeker at hun snakker i en «awful sing-song voice». (VD: 56) Både fortellerstemmen og Annas fysiske stemme gjenspeiler slik hennes svært sanselige karakter.

Annas særlige taktilitet gjennomsyrrer skildringene av rommene hun befinner seg i. Disse beskrives ofte på samme måte: Leseren får vite hvilke møbler som står hvor, og hvilke farger som er fremtredende. Dessuten gis skildringer av tekstiler mye plass, der særlig rødlige gardiner rammer inn rom, og gir dem en nærmest kroppslig kvalitet. Det er særlig etter at Anna blir kjent med Walter Jeffries at rommene skildres som mørke og rødlige i fargen – som om hennes nye erfaringer knyttet til kropp, seksualitet og kjærlighet blir en del av omgivelsene rundt henne. Rommenes taktile, kroppslige kvaliteter bidrar imidlertid også til å bygge opp under fremstillingen av dem som klaustrofobiske. Første gang hun er alene med Walter, oppdager hun i rommet der de har spist en dør hun ikke tidligere har lagt merke til, da den har vært skjult bak en tung, rosa silkegardin: «I turned the handle. 'Oh,' I said, 'it's a bedroom.'» (VD: 20) Nærmest uten at hun selv er klar over det, eller har noe hun skulle ha sagt om saken, fører rommet henne inn i en ny fase i livet, og i denne fasen skjer det også et skifte i hennes identitet, hvilket diskuteres av Klaudia Lee i artikkelen «Out of 'Place': Rooms, Dirt and Narrative of Space in Jean Rhys's *Voyage in the Dark*» fra 2016. Her hevder hun at Anna makter å skape en ny versjon av seg selv nærmest som et direkte resultat av rommenes seksuelle undertone, og at hun aktivt velger å tilpasse seg omgivelsene. Et eksempel på nok et klaustrofobisk rom opptrer alt på romanens tredje side, der det aller første

rommet som beskrives i detalj synes å gjenspeile enn form for innestengt romlighet som vil dukke opp igjen og igjen:

There was a glass door behind the sofa. You could see into a small, unfurnished room, and then another glass door led into the walled-in garden. The tree by the back wall was lopped so that it looked like a man with stumps instead of arms and legs. The washing hung limp, without moving, in the grey-yellow light. (VD:9)

Glassdøren, som kunne fungert som et vindu eller en vei ut, viser seg å lede til et annet, umøblert rom, som igjen leder til en inngjerdet hage. Skildringen av denne hagen er nesten parodisk, som om den ikke er en hage i det hele tatt, men snarere et slags fengsel. Hagen er liten, den er murt inne, og treet er deformert. At treet minner Anna om en mann med stumper i stedet for armer og ben, tydeliggjør at dette er alt annet enn et sted der det er mulig å vokse. Selv klesvasken henger livløst. Lyset, som er en så sentral del av hva Anna ser for seg når hun tenker tilbake på Dominica, er grått, slik alt i England er grått. I dette rommet finnes ingen egentlig utgang, slik det i Annas liv ikke finnes noen egentlig utvei. Når Angier hevder at samtlige rom Anna befinner seg i er et uttrykk for undertrykkelsen hun utsettes for, bør det dermed forstås i lys av at de innestengte rommene uttrykker Annas begrensede handlingsrom.

Annas sanselige natur, som kommer til uttrykk i den melodiske stemmen, er noe av årsaken til at det som Angier påpeker kan være vanskelig å si noe sikkert om Annas fysiske verden. Det blir ikke lettere av at Anna selv synes å ha problemer med dette skillet: Distinksjonen mellom hennes ytre og indre verden er aldri helt klar, verken for leseren eller for Anna selv. Alt på første side konstaterer Anna: «Sometimes it was is [sic] if I were back there and as if England were a dream. At other times England was the real thing and out there was the dream, but I could never fit them together.» (VD: 7-8) Selv om dette er en direkte referanse til hvor fremmedgjørende hun opplevde ankomsten i England etter å ha levd hele livet på en karibisk øy, inntreffer lignende følelser også senere i romanen, i andre situasjoner, som når hun i løpet av det første, mislykkede møtet med Walter Jeffries ligger alene på en seng og tenker: «I felt as if I had gone out of myself, as if I were in a dream.» (VD: 21) Annas verden skildres gjennom kroppens erfaringer. I den grad det reflekteres, og observeres, synes det å være en direkte konsekvens av en følelsesreaksjon, det vil si: en kroppslig erfaring. Å lese romanen som et uttrykk for en irrasjonell underbevissthet, som nærmest utelukkende består av drømmer og bilder, vil i verste fall kunne føre til at et av de mest sentrale aspektene ved Annas karakter, det vil si: hennes kroppslige erfaringsgrunnlag, ignoreres.

Angiers lesning kan dessuten åpne opp for en nærmere undersøkelse av forstillingen om at det finnes en «objektiv» og en «subjektiv» måte å erfare verden på. I *Phénoménologie de la perception* fra 1945 kritiserer Maurice Merleau-Ponty det han kaller den «objektive» måten å betrakte verden på, slik objektiviteten gjerne forstås av den positivistiske naturvitenskapen. Et slikt perspektiv undertrykker betydningen av den menneskelige erfaringen, og kroppen, dette som er selve vår synsvinkel på verden. Ingen betraktninger er objektive i den forstand at de er rensset for mennesket som betrakter. Også naturvitenskapens innsikter, som på ingen måte avvises, forutsetter det menneskelige perspektivet. Når jeg i det følgende fremhever Rhys' karakterers kroppslige erfaringer, er det fordi jeg ikke ønsker å avvise det menneskelige erfaringsgrunnlaget, men snarere, som spesifisert i innledningen, er interessert i å tenke kroppen som situasjon: Situasjonbegrepet er avgjørende nettopp for å unngå en tradisjonell inndeling av subjekt og objekt. Når Annas måte å erfare verden på er subjektiv, er det dermed ikke som motsetning til en mer nøytral, objektiv erfaring av verden, for en slik eksisterer ikke.

At hun likevel ofte *forstås* som mer subjektiv, henger kan hende sammen med utbredte, kjønnede forestillinger om hvilke sanser som er best egnet til å innhente informasjon om verden, hvilket diskuteres av Carolyn Korsmeyer i *Gender and Aesthetics: An Introduction* fra 2004. Her avdekker hun de kjønnede forestillingene vi har med oss i møte med kunsten, og viser at også sansene eksisterer i et kjønnet hierarki, basert på forestillinger om den objektive, rasjonelle mannen, og den subjektive, følelsesstyrte kvinnen. I dette hierarkiet troner syn og hørsel øverst, da de gjerne regnes for å være best egnet til å innhente såkalt objektiv informasjon om verden. Berøring, smakt og lukt regnes på sin side som mer subjektive sanser, som tettere knyttet til kroppen, og dermed også kvinnen. Rett nok viser Korsmeyer at et slikt skille mellom kroppslige og kognitive sanser i aller høyeste grad er konstruert, og at også både persepsjon og hørsel er kroppslig erfaring, og at ingen sanser alene er i stand til å innhente objektiv informasjon, hvilket er i tråd med Merleau-Pontys kritikk av forestillingen om objektivitet.

I *Voyage in the Dark* er nettopp det komplekse samspillet mellom de ulike sansene interessant. I romanen er det en nærmest synestetisk sammenheng mellom de ulike sansene, som når et spesielt lys i en av Londons gater skaper en forestilling om lyd, eller i alle fall synet av noe lydlig: «There was no sun, but there was a glare on everything like a brass band playing» (VD: 36), eller som når Anna, skulle det være noen tvil om hennes sosiale tilhørighet, tenker på ordet *lady*: «A lady – some words have a long, thin neck that you'd like to strangle.» (VD: 120) Når Anna tenker seg et spesielt lys over bybildet som et spillende

brassband, er dette er en sammenblanding som skjer i et sinn der alle sanser er på alerten, og der synet av tilsynelatende helt banale ting kan vekke sterke følelser. Når hun tenker at hun har lyst til å kvele et ord, viser det til hennes taktile natur, slik også synet av teksten i en roman viser til denne: «It wasn't what I was reading, it was the look of the dark, blurred words going on endlessly that gave me that feeling.» (VD: 9) Det særegne samspillet mellom persepsjon og berøring, der synet ofte vekker en forestilling eller forventning om berøring, kan, da berøring ifølge Korsmeyer er den av sansene som i størst grad knyttes til kroppen, forklare hvorfor Anna stadig leses ikke bare som subjektiv, men irrasjonell, nærmest fanget i sin egen (under-)bevissthet. I tråd med Merleau-Pontys forståelse av «objektiv» sannhet, vil jeg imidlertid hevde at en slik lesning er misforstått.

2.1.2 «A curtain fell and then I was here»: Annas liminale erfaringsgrunnlag

Flere studier av Rhys' forfatterskap fremhever liminaliteten som synes å gjennomsyre hennes romankarakterer. Blant annet viser April Munroe til Mary Lou Emery når hun i «'Haunted and Obeah': Gothic Spaces and Monstrous Landscapes in Jean Rhys' *Voyage in the Dark*» hevder at liminalitet kan betegnes som et av kjennetegnene ved forfatterskapet. Hun skriver: «Her characters inhabit the narrow and precarious space circumscribed by the phrase 'neither/nor': neither 'truly' British nor Caribbean, neither respectable women nor prostitutes, neither domesticated nor liberated». (Munroe, April. 2015. «'Haunted and Obeah': Gothic Spaces and Monstrous Landscapes in Jean Rhys's *Voyage in the Dark*»: 108) Når jeg i det følgende betegner bruddet som har funnet sted i Annas fysiske verden, altså: det rent geografiske oppbruddet, er det ikke med den hensikt å påstå at dette bruddet er årsaken til alt ved Annas subjektivitet som synes å inneha en slik liminalitet som Munroe her sikter til. Snarere vil jeg vise at dette oppbruddet kan være et fruktbart utgangspunkt for å diskutere hvorvidt Anna bør forstås som en som befolker slike «mellom-rom», og mot slutten av romanen vil jeg vise hvordan dette igjen henger sammen med den nokså utbredte forståelsen av Annas subjektivitet som *splittet*.

Det geografiske oppbruddet alluderes til alt i romanens første setning: «It was as if a curtain had fallen, hiding everything I had ever known.» (VD: 7) Dette er et bilde på hennes opplevelse av å ankomme England for første gang. Som så mye annet, skildres bruddet ved hjelp av en sanselig, om enn tenkt, erfaring: et tekstil faller foran blikket, og blikket sperres av. Dette følges opp av nok skildring av det som skiller Vestindia fra England, også denne

eksplisitt knyttet til kroppen, for hun hevder at når hun, etter å ha ankommet England, tenkte tilbake på øya fra barndommen, først og fremst husket luktene fra gatene, sjøen og havna: «(...) the smell of the streets and the smells of frangipanni and lime juice and cinnamon and cloves, and sweets made of ginger and syrup, and incense after funerals or Corpus Christi processions, and the pations standing outside the surgery next door». (VD: 7) Anna, som er intenst var for slike sanseintrykk, kan ikke unngå å være klar over hvor fremmed den verden hun nå befinner seg i er. Alt hun erfarer i England, kontrasteres mot det vi antar er Dominica. Til forskjell fra Vestindia, er England kaldt, grått og livløst, og til tross for at Anna stadig beveger seg fra rom til rom, og fra by til by, synes alt hun i England er vitne til å være innhyllet i samme, grå tåke, hvilket pekes på allerede i romanens innledende sider: «You were perpetually moving to another place which was perpetually the same.» (VD: 8) Skjønt hun hevder at hun nå er vant til England, er Anna gjennom hele romanhandlingen konstant kald, og særlig disponert for sykdom, hvilket hevdes, både av henne selv og karakterene som omgir henne, å være et resultat av at hun er født i et varmere klima.

Vi har sett at romanens fysiske rom bidrar til å bygge opp under Annas opplevelse av å leve et liv med svært begrenset handlingsrom. Også forestillingen om teppet som faller i romanens første setning kan leses i lys av dette. Teppet kan tenkes som en gardin som rammer inn, og sperrer av, Annas utsiktspunkt. Romanens rent fysiske rom får slik en parallell i metaforikken av tepper og vegger som skiller og sperrer inne, som når Anna ser for seg uttrykket i en manns øyne som «a high, smooth unclimbable wall»: Også hennes evne til å kommunisere med andre mennesker er svært begrenset. Teppemetaforikken representerer slik ikke bare et brudd, men en form for innhegning, og er et bilde på både de fysiske og sosiale begrensningene i det livet hun lever.

Teppet synes tidvis også å være et bilde på Annas øyne, eller snarere: øyelokk. Ved å lukke øynene, og slik skjerme blikket, kan hun late som om hun er tilbake der hun vil være: «Sometimes I would shut my eyes and pretend that the heat of the fire, or the bed-clothes drawn up round me, was sun-heat; or I would pretend I was standing outside the house at home, looking down Market Street to the Bay.» (VD: 7) Her synes det å være en uoverensstemmelse mellom blikket og de øvrige sansene, som om blikket er det som i størst grad minner henne på hvilken ytre verden hun er nødt til å forholde seg til. Samtidig gis leseren følelsen av at hun ser denne ytre verden som fra gjennom et forheng, ikke minst fordi skildringene av Annas ytre verden så å si er filtrert gjennom denne sanselige stemmen. Teppet er dermed ikke bare et bilde på en overgang i tid og geografi, men på Annas sanselighet, som igjen kaster lys over samspillet mellom hennes ytre og indre verden.

2.1.3 «But I was thinking that it was terrifying – the way they look at you»:

Annas ubehag ved å bli iakttatt

Når jeg ser for meg dette teppet i romanens første setning som et sceneteppe, skyldes det de mange skildringene av rom som er preget av tunge, røde fløyelsgardiner, samt at Anna ved romanens begynnelse arbeider som korpике. Leseren får imidlertid aldri et reelt innblikk i hvordan hun faktisk opplever at det er å stå på en scene. Når det like fullt ikke kan være tvil om at hun mistrives som korpике, skyldes dette en rekke underliggende faktorer, som når hun tenker på hvordan kragebeina stikker ut i kjolen hun har på seg i første akt, eller på at hennes plass i garderoben er i trekket ved døra. Ikke minst er de mange scenedørene om mulig med på å gjøre det kalde, grå bybildet enda dystre: De bidrar til at alle byene hun befinner seg i fremstår til forveksling like, og gatene rundt teateret får henne på et tidspunkt til å tenke på mord.

Anna er etter alt å dømme ikke spesielt egnet til å stå på scenen. Når hun treffer Walter, arbeider hun i Southsea, og det er Walters venn Vincent som viser særlig interesse for at hun skal lykkes som korpике. Han organiserer så hun får tatt sangtimer, og snakker mye om et stykke han ønsker å se henne i. Når Anna treffer sin stemor Hester, forteller hun at hun har begynt å ta sangtimer hos en Mr. Price, og ved en senere anledning ligger hun på sengen og gjør pusteøvelser på Mr. Prices oppfordring. Dette er imidlertid omfanget av leserens innblikk i sangtimene, og etter at forholdet med Walter tar slutt, vender hun aldri tilbake på scenen. Hun ender i stedet opp med å flytte inn til Ethel, en nokså ubehagelig kvinne som hevder – litt for hardnakket – å være en meget respektabel massøse.

Den fremste årsaken til at jeg mener det finnes belegg i romanen for å påstå at Anna misliker å stå på scenen, er de utallige eksemplene i teksten på at andres blikk skildres som grunnleggende ubehagelige, og vekker motstand, sinne og frykt. Det fiendtlige blikket er så gjennomgående i romanen at ethvert mer vennlig innstilt blikk, det være seg fra venninnene Maudie eller Laurie, eller Walter, oppleves svært sterkt. Imidlertid har de omsorgsfulle blikkene det til felles med de fiendtlige at de virker reduserende, nedlatende: Også i de omsorgsfulle blikkene ser Anna muligheten for å bli gjort til latter. Å bli latterliggjort fremstår lenge som Annas kanskje største frykt: I løpet av den første middagen med Walter, får hun det for eksempel for seg at han er «the sneering sort» (VD: 19), og umiddelbart angret hun møtet.

Anna er konstant bevisst på at hun til enhver tid risikerer å bli iakttatt, og det vil ikke overraske noen at dette er en svært sanselig visshet. Det er påfallende at hun heller ikke i fraværet av andre mennesker er fri for denne erfaringen: Hun opplever det som vel så ubehagelig å føle seg iakttatt av bygninger, hus og rom. Hun mistrives umiddelbart i England på grunn av «the dark houses all alike frowning down» (VD: 16), og når hun ankommer Walters hus for første gang, beskriver hun det som «quiet and watching and not friendly to me.» (VD: 31) Senere tenker hun også at huset ser på henne som var det en stille, dømmende tjener, og at det tenker: «Who's this? Where on earth did he pick her up?» (VD: 49) På et tidspunkt er det til og med som om rommet hun befinner seg i får egne øyne:

There was a spot on the ceiling. I looked at it and it became two spots. The two spots moved very rapidly, one away from the other. When they were about six inches apart they remained stationary and grew larger. Two black eyes were staring at me. I stared back at them. Then I had to blink and the whole business began all over again. (VD: 108-9)

En av de mest påfallende beskrivelsene av Annas frykt for å bli sett på, inntreffer når hun i romanens siste halvdel erfarer å bli sett på som del av en gruppe. Hun sitter på en restaurant med Laurie, en av korpikene hun arbeider når hun treffer Walter, og Lauries venner, de to amerikanerne Carl og Joe. Laurie er høyløst og gjør mye ut av seg, og Joe, som er ment til å være hennes kavalier, virker ille berørt. Det blir kommentert at en dame på bordet ved siden av dem stirrer på dem, hvilket de andre synes er komisk. Når Carl henvender seg til Anna, og spør hva hun synes om saken, for kvinnen ser virkelig ikke ut som om hun elsker dem, er Anna alt annet enn lattermild:

I said, 'I think she's terrifying,' and they all laughed.

But I was thinking that it was terrifying – the way they look at you. So that you know that they would see you burn alive without even turning their heads away; so that you know in yourself that they would watch you burning without even blinking once. Their glassy eyes that don't admit anything so definite as hate. Only that underground hope that you'll be burnt alive, tortured, where they can have a peep. And slowly, slowly you feel the hate back starting... (VD: 103)

I den fremmede kvinnens blikk ser Anna forakt. Skildringen er intenst fysisk: *they would watch you burning*. Når hun skildrer opplevelsen av dette blikket, er det likevel ikke den fremmede kvinnens blikk hun refererer til. Snarere ser hun for seg et «they», som om kvinnens blikk representerer samfunnet for øvrig. Å bli iakttatt av et slikt blikk oppleves som så skremmende fordi det i dette ikke finnes plass til henne, og det eneste noen kan ønske seg

av henne, er at hun skal lide. Dette er en av romanens mest intense beskrivelsene av selve ubehaget ved å bli iakttatt, ikke minst fordi det karakteriserer Annas motstand mot iakttagelsen som et ulmende, fremvoksende hat, men det finnes mange skildringer som alluderer til ubehaget, som når en mann passerer henne, og hun konstaterer: «I thought he looked at me funnily and I wanted to run, but I stopped myself.» (VD: 86)

Andre menneskers øyne beskrives nærmest uten unntak som det mest fremtredende trekket ved ethvert menneske Anna møter. Tidvis er beskrivelsen av øynene nærmest med på å umenneskeliggjøre karakterene Anna omgir seg med, som når hun betrakter en ny vertinne: «This one had bulging eyes, dark blobs in a long, pink face, like a prawn.» (VD: 89) I så måte er Anna vel så skyldig som karakterene hun erfarer seg iakttatt av: Også hun betrakter andre mennesker med et fordømmende, begrensende blikk.

Ved å se inn i andres øyne, kan Anna etter alt å dømme forstå hva de synes om henne, og hvilke følelser hun vekker i dem, som når Hester gjetter seg til hvordan hun klarer seg økonomisk: «She stared at me. Her eyes had an inquisitive look and then a cold, disgusted look.» (VD:57) Også beskrivelsen av Ethel, idet Ethel først banker på hotellrommet hennes, er påfallende i så måte:

Her eyes were cleverer than the rest of her. When she half-shut them you saw that she knew she had her own cunning, which would always save her, which was sufficient to her. Feelers grow when feelers are needed and claws when claws are needed and cunning when cunning is needed... (VD: 92)

Skildringen av Ethels øyne åpner opp for forståelsen av henne som truende, kanskje først og fremst fordi hun lever et liv der hun har erfart at det er nødvendig å være det. Skjønt Ethel på ingen måte fremstår som sympatisk, verken her eller senere, vekker beskrivelsen av øynene om ikke Annas empati, så i alle fall en viss innlevelse i den eldre kvinnens situasjon: en innlevelse som rett nok synes å forsvinne jo bedre kjent de to kvinnene blir, og jo lengre ned Anna synker ned i sin egen misere. Ethel fremstår på mange måter som en kontrast til Anna, for strategiene Anna har utviklet, og stadig utvikler, i sin desperasjon, er på ingen måte så avanserte som følehorn eller klør.

Når jeg i det følgende vil forsøke å forklare hvorfor Anna opplever det som så ubehagelig å bli iakttatt, er det sentralt at det særlig er blickene som representerer noe Anna ikke kan ta del i, som bidrar til å holde henne utenfor, som oppleves som uutholdelige. Det er blickene som markerer avstand, som påminner Anna sitt eget utenforskap, som en høy,

glatt vegg, som for alvor er truende. Enhver studie av Annas opplevelse av å bli iakttatt bør dermed også redegjøre for dette utenforskapet.

2.2 Annas utenforskap

2.2.1 «‘No, I don’t let to professionals.’»: Anna som seksuelt tilgjengelig

Voyage in the Dark er satt til årene før første verdenskrig bryter ut. I romanen finnes enkelte tidsspesifikke referanser, som populære musikkinnspillinger fra sent 1800-tall og tidlig 1900-tall, og på et tidspunkt drar Anna og en annen kvinne og ser to episoder av filmserien *The Exploits of Three-Fingered Kate* – men ifølge Elizabeth Miller, som skriver at den første filmen om Kate kom i 1909, er filmene som opptrer i Rhys’ roman fiktive. Mot slutten av romanen dateres et brev til mars 1914, men hvor lang tid som har gått siden romanhandlingens begynnelse, er da noe uklart: En naturlig antagelse vil være at det i alle fall har gått et par år.

For en som kun får gjenfortalt romanens handling, vil Anna Morgan ifølge Sylive Maurel i *Women Writers: Jean Rhys* fremstå som et seksuelt objekt. Utviklingen er velkjent: Anna går fra å være jomfru til prostituert. Likevel argumenterer Maurel for at romanens narrative strategi fungerer som en motvekt til en slik lesning. I *Voyage in the Dark* lar Rhys for første gang en romans protagonist føre ordet, og i stedet for å fremstå for leseren som et seksuelt objekt, er Anna i aller høyeste grad et talende subjekt. Når utviklingen Anna går gjennom likevel ikke kommer overraskende på leseren, skyldes dette blant en rekke faktorer som markerer Anna som seksuelt tilgjengelig. Det en, om en følger datidens konvensjoner, kan betegne som Annas «moraliske og kroppslige forfall», fremstår som uunngåelig.

At det nettopp er et *seksuelt* forfall som her er i ferd med å finne sted, synes tydelig alt fra romanens begynnelse. Gruppen Anna er en del av, korpikene, er svært sosialt stigmatisert, og på romanens andre side sidestilles arbeidet med prostitusjon, når vertinnen korpikene ønsker å leie av sier at hun ikke vil leie ut til «professionals». Likevel lar hun seg overbevise:

But she didn’t bang the door in our faces, and after Maudie had talked for a while, making her voice sound as ladylike as possible, she had said, ‘Well, I might make an exception for this time.’ Then the second day we were there she made a row because we both got up late and Maudie came downstairs in her nightgown and a torn kimono. (VD: 8)

Til tross for at vertinnen antyder at korpikene er prostituerte, lar hun seg overtale til å leie ut til dem når Maudie gjør stemmen sin så «ladylike» som mulig. At Maudie må *spille*

presentabel, bekrefter at hun ikke i utgangspunktet er det. Så lenge rollen spilles overbevisende nok, er imidlertid vertinnen villig til å la seg overtale. Her er det den sosiale fasaden som er avgjørende. Anna befinner seg i en sosial gruppe som på ingen måte er *ladylike*, men som kjenner verdien av å kunne spille det. Fordi det her er det sosiale spillet som avgjør, snarere enn den faktiske realiteten, reagerer vertinnen sterkt når Maudie ikke lenger spiller rollen som anstendig og sømmelig. Hun er villig til å overse hva som foregår bak lukkede dører så lenge huset hennes ikke får et dårlig rykte. For vertinnen står respektabilitet og anseelse på spill – for korpikene er det evnen til å fremstille seg selv på gitte måter som sikrer dem husrom.

At Anna skal ende opp slik hun gjør, fremstår tydelig også ut fra enda en hendelse som skildres helt i begynnelsen av romanen. Når Maudie, Annas eldre venninne, spør henne ut om romanen hun leser, Zolas *Nana*, synes det å alludere til at Annas forfall er å forvente:

‘I’ll get dressed,’ Maudie said, ‘and then we’d better go out and get some air. We’ll go to the theatre and see if there are any letters. That’s a dirty book, isn’t it?’

‘Bits of it are all right,’ I said.

Maudie said, ‘I know; it’s about a tart. I think it’s disgusting. I bet you a man writing a book about a tart tells a lot of lies one way or another. Besides, all books are like that – just somebody stuffing you up.’ (VD: 9)

Maudies avsky er ikke rettet mot karakteren Nana, som gjerne betraktes som et av litteraturhistoriens fremste eksempler på den prostituerte kvinnen. Snarere forakter hun mannen som har skrevet om henne. Flere kritikere har pekt på likhetene mellom Anna og Nana, hvorav en av disse er lett å identifisere i de lignende navnene. (Savory, Elaine. 1998. *Jean Rhys*: 91) Zolas konstruksjon av den prostituerte kvinnen har vært gjenstand for mye feministisk kritikk. Nana er en kvinne med lite medfødt intelligens, hun har ingen utdanning eller økonomiske midler, og fremstår dermed som en kvinne sendt for å ødelegge menn utelukkende på bakgrunn av sin ungdom, skjønnhet og seksualitet. Dersom Rhys’ roman leses som et svar til Zolas, kan romanen fremstå som et forsvar for den prostituerte kvinnens moral, eller kanskje snarere: et forsvar for hennes uskyld. Elaine Savory er blant dem som kommenterer sammenhengen mellom Nana og Anna:

In intertwining gender, race and class identities in Anna’s narrative, Rhys replies to those elements in Zola’s *Nana*, exposing the immorality of the men and women who prey on Anna and so reversing the image of Nana as a predatory force of nature. (Savory: 93)

At Anna oppfattes som seksuelt tilgjengelig, fremstår som utenfor hennes kontroll. Hester, som i utgangspunktet skulle vært ansvarlig for henne, insisterer hardnakket på at hun ikke har råd til å ta seg av henne, men er like fullt sint og sjokkert over at Anna er i ferd med å «turn out badly». (VD: 56) Dette er et paradoks. Anna er korprike for å overleve, og det er ikke til å komme utenom at hun ikke har særlig mange valg: Finnes det i dette samfunnet i det hele tatt noe en ung, ugift kvinne, uten familie eller riktige kontakter, kan gjøre for å tjene penger, som ikke i en eller annen grad vil markere henne som seksuelt tilgjengelig?

At Anna forstås som seksuelt tilgjengelig, er imidlertid særlig interessant på grunn av hennes bakgrunn fra Karibien. Første gang Anna møter Walter Jeffries, gjør Maudie det klart at Annas kallenavn blant de andre i gruppen er «Hottentot». I artikkelen «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature» fra 1985 redegjør Sander L. Gilman for mytene som organiserer våre forestillinger om verden, og som dermed også utgjør et nettverk av konvensjoner i estetikk og kunst. Han viser spesielt til sammenhengen mellom medisinske og estetiske ikoner, og undersøker observatørens ideologiske bias spesielt i møte med visuell kunst. I artikkelen diskuterer han sammenhengen mellom to tilsynelatende ikke relaterte motiv: «the Hottentot female» og den prostituerte kvinnen. (Gilman, Sander L. 1985. «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature»: 206) At Anna kalles «Hottentot» i en roman som følger hennes fall inn i det som av mange forstås som prostitusjon, bør derfor leses i sammenheng: Anna er seksuelt marginalisert også på bakgrunn av det som koder henne som ikke-hvit, det vil si: *ikke-lady-like*.

Flere analyser av romanen fremstiller det som en selvfølge at Anna ender opp som prostituert. Hva en slik form for prostitusjon innebærer, er imidlertid ikke entydig ut fra romanteksten. Hvor mange menn hun inngår relasjoner med, blir aldri klart, og at det er mange, impliseres først og fremst av at hun ikke vet hvem barnets far er når hun blir gravid. Nagihan Haliloğlu hevder at det i stedet for å anse Anna som prostituert, er fruktbart å betegne henne som en såkalt «amateur». Begrepet viser til den single unge kvinnen som forsøker å overleve i europeiske hovedsteder i årene før og etter første verdenskrig ved å gå inn i forhold med ulike menn. (Haliloğlu: 32) Hun har verken familie eller bestemt adresse, og lever i hotellrom, på restauranter og på kaféer. Hun skiller seg fra den prostituerte ved å være mer skjodesløs med egen helse, og ved å være mindre bekymret over å bli gravid. Hun har med andre ord ikke den prostituertes interesse av å opprettholde en sunn kropp. Sentralt

for Haliloğlu forståelse av Anna som en «amateur» er sammenhengen mellom den kvinnelige amatøren og kreolen, hvilket han peker på når han skriver:

Sexuality is the aspect that makes the position of the amateurs and colonials (especially Creoles) similar: they are both perceived as possessing unbridled sexuality which will lead to racial impurity. They are vessels for disease, hence it is in the interests of society to keep them on the margins. (Haliloğlu: 35)

Igjen ser vi at den kreolske kvinnen, den ikke-hvite kvinnen, kobles til seksualitet og fordervelse. Som hvit kreol befinner seg i et slags «mellom-rom» som bidrar til å gjøre hennes sosiale situasjon ambivalent, vanskelig å kategorisere. Ifølge Erin M. Kingsley viser Sue Thomas til at det i årene under og etter første verdenskrig oppsto kollektiv bekymring rundt den kvinnelige amatøren. Årsakene var den økte forekomsten av kjønns sykdommer og fallende fødselstall på 1920-tallet. På mange måter vil det være mulig å hevde at vanskelighetene med å skille den kvinnelige amatøren og den prostituerte, som romanen skriver frem, er noe av årsaken til at det for Anna er av avgjørende betydning å kunne spille ut rollen som anstendig, samtidig som det ikke forventes at hun *faktisk* skal være det. Dette blir spesielt tydelig når hun flytter inn hos Ethel: Ethel insisterer hardnakket – *for* hardnakket – på å drive en sømmelig bedrift, men vurderer like fullt Annas ungdom og skjønnhet som valuta.

2.2.2 «‘I can show you my birth certificate if you like’»: Annas uskyld

Første gang Anna erfarer at Walter ser på henne, gjør han det «in that way that they have». Anna vet med andre ord et og annet om hva det innebærer å bli sett på av menn, og kanskje i enda større grad vet hun hvor lite de fleste menn faktisk ser. Det er noe svært spesifikt de er ute etter, og dette vet hun, men hun kjenner på dette tidspunktet lite til hva det innebærer, og har kun fått høre om det fra jentene hun jobber med.

Anna er i svært liten grad i stand til å bruke det at hun kodes som seksuelt tilgjengelig til sin fordel. Det skyldes delvis at Annas sårbarhet bør leses i lys av egenskapene som markerer henne som barnlig, som at hun er ung og uskyldig, og bemerkelsesverdig lite handlekraftig. Disse egenskapene bygger opp under min forståelse av at Anna som en særlig sårbar karakter, da de bidrar til at hun er lett påvirkelig, og lite i stand til å ta kontroll over eget liv. Ikke minst gjør uskylden henne særlig sårbar for å bli iaktatt, da den bygger opp under hennes manglende kontroll over hvordan hun fremstår. Rett nok bidrar hennes ungdom og uskyld til at flere av de andre karakterene føler godhet for henne, og ønsker å hjelpe, men

selv om hun er klar over dette, mangler hun evnen til å kontrollere når og hvordan hun skal benytte seg av dette til sin fordel.

Laurie har noe nedlatende gitt Anna kallenavnene «Virgin» og «silly cow». Slike kallenavn understreker at hun ikke har spesielt mye livserfaring, og at hun som resultat kan virke nokså tåpelig, men det blir raskt klart at det ikke ligger reell uvilje i disse navnene, snarere tvert imot: Laurie er, tenker Anna på et tidspunkt, den eneste av de andre jentene hun virkelig liker. At Anna er tåpelig, ung og uerfaren, synes å være blant de fremste årsakene til at de andre jentene tar seg av henne. At hun også stadig vekker fryser, synliggjør disse egenskapene, da det fremhever hennes manglende evne til å ta vare på seg selv. Også her kommer dermed de andre jentenes omsorg til syne, som når Maudie stadig påpeker at Anna ofte er kald: «'I've never seen anybody shiver like you do,' she said. 'It's awful. Do you do it on purpose or what? Get on the sofa and I'll put my big coat over you if you like.'» (VD: 14)

Annas barnlige naivitet synes også å være blant de fremste årsakene til at Walter blir tiltrukket av henne. Dette blir klart alt under deres første møte, som når han observerer henne le nokså ukontrollert og deretter spør hvor gammel hun er:

'I'm eighteen. Did you think I was older?'

'No,' he said. 'On the contrary.'

Mr Jones said, 'He knew you'd be either eighteen or twenty-two. You girls only have two ages. You're eighteen and so of course your friend's twenty-two. Of course.' (VD: 12)

Når hun så tilbyr seg å vise frem fødselsattesten sin, svarer Mr. Jones, Walters venn: «'No, my dear child, no. That would be excessive.'» Annas tilbud, samt Mr. Jones' nedlatende svar, synliggjør ikke bare Annas naivitet, men den erfarne mannens foraktfulle overbærenhet, som på ingen måte står i veien for at han også kan betrakte henne som seksualobjekt: «He brought the bottle of port over and filled my glass again.» (VD: 12)

Anna mestrer ikke det sosiale spillet, og lar stadig de andre karakterene ta kontrollen. Dette gjør henne imidlertid ikke mindre mindre attraktiv. Maudie, som mestrer spillet så godt at hun fremstår som vulgær, synes ikke å vekke annet enn irritasjon, og muligens avsky, i Mr. Jones, Walters venn. «She was twenty-eight years old and all sorts of things had happened to her» (VD: 9), tenker Anna på et tidspunkt om Maudie. Annas seksuelle kapital må forstås i sammenheng ungdommen og uskylden. At det er uskylden som gjør henne attraktiv i Walters øyne, blir tydelig også når de spiser sammen for første gang, der det at hun er ung, og dermed også uerfaren, og barnlig, nok en gang kommer til overflaten i et seksuelt ladet øyeblikk:

He said, 'You've got the loveliest teeth. You're sweet. You looked awfully pathetic when you were choosing those horrible stockings so anxiously.' And then he started kissing me and all the time he was kissing me I was thinking about the man at that supper-party at the Greyhound, Croydon, when he told me, 'You don't know how to kiss. I'll show you how to kiss. This is what you do.' (VD: 19-20)

Rett før han kysser henne, påpeker Walter at han har sett henne nærmest hjelpeløs, og skulle det være noen tvil om hvordan han dermed ser seg selv i forhold til henne, gjør parallellen til mannen som tidligere har kysset henne det klart. Anna er en som kan hjelpes, læres opp og oppdras. At denne parallellen kommer til henne nettopp i dette øyeblikket, tyder på at hun er klar over hvordan hun fremstår, men hun utviser også en hjelpeløshet i denne vissheten, og makter ikke å beholde kontrollen over situasjonen. Etter at de har kysset, går de til en dør som til nå har vært skjult bak en gardin. Anna blir, som vi alt har sett, overrasket over å se at det er et soverom:

'Oh,' I said, 'it's a bedroom.' My voice went high.

'So it is,' he said. He laughed. I laughed too, because I felt that was what I ought to do. *You can now and you can see what it's like, and why not?*

My arms hung straight down by my sides awkwardly. He kissed me again, and his mouth was hard, and I remembered him smelling the glass of wine and I couldn't think of anything but that, and I hated him.

Idet han gir slipp, angrer hun utbruddet. Vissheten om at hun her har handlet galt, treffer henne plutselig, og hun går alene inn på soverommet og bestemmer seg for at det hele skal skje igjen, men annerledes. Troen på at alt skal kunne bli annerledes, er i seg selv nokså naiv, og det er en tro som særlig blir påfallende når hun ligger alene på soverommet: «In this room too the lights were shaded in red; and it had a secret feeling – quiet, like a place where you crouch down when you are playing hide-and-seeek.» (VD: 21) Sammenblandingen mellom den ytterst seksualiserte situasjonen og referansen til barndommens lek er påfallende. Det bør også merkes at leken det her refereres til er gjemsel, der poenget er at man skal være skjult for verden, unndratt andres blikk. Her, på soverommet, er hun unndratt Walters blikk, men hun *ønsker* det på seg. Annas behov for å bli sett av Walter, som også er behovet for å fremstille seg selv på måter hun ikke egentlig har kontroll over, vil jeg komme tilbake til.

At Annas uskyld er med på å gjøre henne særlig attraktiv, bør forstås i sammenheng med datidens kvinneideal. I artikkelen «Jean Rhys and Gendered Economies of Ageing» fra 2001 hevder Cynthia Port at reklamebransjen på begynnelsen av forrige århundre bidro til å

etablere svært ungdommelige idealer for kvinnelig skjønnhet og femininitet, og at dette idealet på 1920-tallet nærmest minnet om en forlenget piketilværelse. (Port, Cynthia. 2001. «Jean Rhys and Gendered Economies of Ageing»: 210) Vi kan anta at dette var et ideal som alt var begynt å finne feste i årene romanhandlingen utspiller seg. At Anna er uskyldig, er imidlertid viktig også fordi det markerer henne som *ren*. At hun er jomfru, innebærer at hun er sykdomsfri, og at det er trygt for Walter å inngå en seksuell relasjon med henne. Når Anna hevder at hun ikke er jomfru, sier Walter eksplisitt at det tvert imot er svært viktig: «'Oh yes, it matters. It's the only thing that matters.'» (VD: 32)

At de andre karakterene ser på Anna nærmest som et barn, gjenspeiles i hennes eget blikk på verden. Carol Angier hevder i sin biografi fra 1990 at Anna Morgan kan leses som Rhys' mest uskyldige protagonist, og mener at Rhys gjennom sine protagonister presenterer ulike svar på ett og samme spørsmål: «Why do terrible things happen?» *Wide Sargasso Seas* Antoinette representerer ifølge Angier det mest fullendte svaret på spørsmålet, og blir slik målestokken for de øvrige karakterene. Selv om Anna ifølge Angier ikke makter å gi et tilfredsstillende svar på spørsmålet hun mener Rhys stiller, fremstår hun ifølge Angier som den av Rhys' heltinner det er lettest å få sympati for. Når Angier beskriver Annas uskyld, viser hun til nettopp det umiddelbare og uforklarlige i Annas reaksjoner. Anna erfarer, som vi har sett, både seg selv og verden gjennom en sammenblanding av fortid og nåtid, og drøm og virkelighet. Det er dessuten noe utpreget barnlig ved hennes manglende refleksjoner omkring sine egne reaksjoner. En sentral årsak til at Anna fremstår som så uskyldig, handler dermed om hvilke elementer ved Annas erfaring av verden som skrives ut. At hun i tillegg er så kroppslig, og sanselig, skaper inntrykket av at hun hun uten videre aksepterer alt som hender med henne, som om hun lar seg drive med strømmen.

2.2.3 «'I'm a real West-Indian'»: Anna som hvit kreol

Som vi har sett er Annas bakgrunn fra Vestindia med på å markere henne som seksuelt tilgjengelig. Jeg tror imidlertid også det vil være fruktbart å se nærmere på at hun forstår seg selv, og er vant til å forstå seg selv, som hvit kreol, enda dette må antas å være av begrenset betydning for hva fremmede ser når de ser på henne. Det er en identitet hun har opparbeidet seg en form for kompetanse i å manøvrere seg i, men det er en kompetanse som på mange måter er meningsløs i England.

Det er interessant å forstå Annas identitet som hvit kreol i sammenheng med de aspektene ved hennes subjektivitet som fremstår som liminale. Som samtlige av Rhys' protagonister, befinner hun seg i periferien av samfunnet, aldri fullstendig utenfor, men heller

aldri innenfor: Kanskje kan man, som jeg har vist, si at hun befinner seg i samfunnets «mellom-rom». I «Mirror and Mask: Colonial Motifs in the Novels of Jean Rhys» fra 1979 skriver Helen Tiffin: «The white Creole is, as a double outsider, condemned to self-consciousness, homelessness, a sense of inescapable difference and even deformity in the two societies by whose judgements she always condemns herself.» (Tiffin, Helen. 1978. «Mirror and Mask: Colonial Motifs in the Novels of Jean Rhys»: 328) Tiffin viser at selv om Anna idylliserer barndommen sin, er den på ingen måte en motsetning til den avvisning hun opplever i England, da både fortid og nåtid innebærer en avvisning. Som hvit kreol er hun ikke akseptert noen steder. Tiffin hevder dermed at Rhys i sine romaner forsøker å finne en løsning på den hvite kreols dobbelte problem: Hvordan kan man avvise gamle maktstrukturer, og samtidig bli en del av et samfunn man, på grunn av en historie som ikke er ens egen, er grunnleggende ekskludert fra?

Annas blikk verken kan eller bør forstås utelukkende som det marginaliserte blikket. Det er også et fordømmende blikk, og svarte mennesker fremstår mer som bilder på et annet type liv, og en annen type tilhørighet, enn som faktiske mennesker. Anna minnes flere steder i romanen den svarte kvinnen Francine, som arbeidet hos dem i Vestindia:

I wanted to be black. I always wanted to be black. I was happy because Francine was there, and I watched hands waving the fan backwards and forwards and the beads of sweat that rolled from underneath her handkerchief. Being black is warm and gay, being white is cold and sad. (VD: 27)

Annas kritikk av hvithet innebærer en eksotifisering av Vestindia, og av det å være svart, hvilket blant andre Anne Cunningham diskuterer. Cunningham viser til Toni Morrisons begrep «Africanism», som ikke har røtter i en faktisk svart virkelighet, men oppstår i den hvites fantasi som produkt av den hvite subjektivitetens antagelser og bekymringer. (Cunningham, Anne. 2013. «‘Get on or Get Out’: Failure and Negative Femininity in Jean Rhys’s *Voyage in the Dark*»: 5) Annas blikk på Francine, hevder Cunningham, dreier seg ikke om Francine som menneske, men snarere om det Francine representerer: «She is a signifier of freedom from the confines of detestable white model of respectability.» (Cunningham: 6)

Skjønt det etter alt å dømme er lite som utseendemessig markerer Anna som noe annet enn en hvilken som helst hvit, engelsk pike, fremstår hun likevel som noe etnisk ambivalent. Dette kan delvis skyldes hennes barndoms ønske om å bli svart, og hennes kontinuerlige identifikasjon med svart kultur. Cunningham hevder at dette først og fremst kan forstås som

Annas forakt for den vestlige, patriarkalske samfunnsstrukturen, og at å være svart fremstår som et alternativ til å tilpasse seg denne. Særlig tydelig blir Annas etniske ambivalens i løpet av hennes møte med sin stemor Hester, der Hester identifiserer årsaken til at det går galt med Anna i at hun ikke klarer å tilpasse seg det engelske:

‘I’m not going to argue with you,’ she said. ‘My conscience is quite clear. I always did my best for you and I never got any thanks for it. I tried to teach you to talk like a lady and behave like a lady and not like a nigger and of course I couldn’t do it. Impossible to get you away from the servants. That awful sing-song voice you had! Exactly like a nigger you talked – and still do. (VD: 56)

Anna hevder at Hester antyder at moren hennes var farget. Hester synes dette er skandaløst, og anser det som en grov fornærmelse, men det fremstår likevel som en nokså sannsynlig tolkning av Hesters motvilje mot stedatteren: Det er som om hun synes det er noe galt i Annas natur, og snakker om Anna som en det ikke finnes noe håp for, som et menneske som kanskje alltid var ment til å «turn out bad».

Cunningham foreslår at Anna, når hun stadig fremhever at hun er femtegenerasjons kreol på sin mors side, verbaliserer frykten for å miste den karibiske identiteten hun klamrer seg til i et England hun misliker. Når Anna nekter å tilpasse seg den hvite kvinnelige identiteten, inkorporerer hun ifølge Cunningham en negativ feminitet, som hun forstår i lys av Halberstrams begrep om skyggefeminisme. Annas behov for å verbalisere sin karibiske identitet, kan utvilsomt forstås i sammenheng med at hun stadig opplever at dette er en identitet som avvises: Walter, som synes hun er sjarmerende i sin ærlighet, er ikke videre interessert i å høre om bakgrunnen hennes. Joe, som hun treffer senere, gjør narr av henne, og Ethel sier ganske umiddelbart at hun hater utlendinger. Hva gjør det så med Anna når hun stadig erfarer at den identiteten som hun så desperat klamrer seg til avvises?

2.2.4 «‘(...) there are ways and ways of doing things aren’t there’»: Annas manglende tilpasningsdyktighet

Anna er ikke spesielt god til å opprettholde fasaden det kreves at hun skal opprettholde, eller spille ut rollene som forventes av henne. Hennes kanskje største feiltrinn i løpet av romanen synes da også å være hennes manglende evne til å tilpasse seg situasjonen hun befinner seg i. Det bør nevnes at hun rent fysisk makter å tilpasse seg en rekke situasjoner hennes sosiale tilhørighet synes å kreve av henne, som for eksempel når hun blir sammen med Walter, som blant andre Klaudia Lee diskuterer. Imidlertid makter hun ikke å håndtere de emosjonelle

konsekvensene av disse situasjonene. Hun er for eksempel ikke i stand til å forholde seg følelsesløs i relasjonen til Walter, enda både Maudie og Walter selv stadig gjentar at hun ikke kan forvente seg for mye. Selv om Walter forteller henne at hun kommer til å klare å tilpasse seg dette livet – utvilsomt fordi han ser henne i denne rollen hun spiller ut for ham – synes hun stadig mindre egnet, og desto mer avhengig av at andre skal forbarme seg over henne, og ta vare på henne.

Heller ikke hos Ethel, når hun lever i en utsvevende tilværelse preget av alkohol og menn, synes hun veltilpasset. Rett nok lever hun her det livet som har vært «forutbestemt» henne; det livet som det alluderes til alt idet hun leser *Nana*, idet den første vertinnen ikke vi leie ut til *professionals*, og ikke minst: idet hun i Hesters øyne ser den frastøtte misbilligelsen. Likevel lever ikke Anna dette livet *riktig*. Hennes fremste formål er ikke overlevelse, men snarere en form for selvbedøvelse, hvilket kommer særlig tydelig frem når hun mot slutten av romanen danser med en fremmed mann og plutselig blir syk, og slik forstår at hun har blitt gravid. Dermed kaster Ethel henne ut. Omstendighetene rundt dette blir først klare for leseren i et brev som Ethel så sender til Laurie:

With her eyes staring out of her head looking quite silly. You get a desperate feeling it is awful she said. And when I said I think this is a bit much to ask me – won't he help you out – she said I do not know who he is and started laughing quite brazen and that just shows the sort of girl she is because there are ways and ways of doing things aren't there. (VD: 142)

Det er verken Annas personlige tragedie, eller det at hun har vært med flere menn, som her er det virkelige problemet. Ethel fordømmer Anna for å være uanstendig, men henvender seg til Laurie, hvilket er påfallende da Laurie fremstår som romanens mest veltilpassede «tart». Ethels virkelige problem med Anna, er dermed at Anna bryter de sosiale normene rundt den seksuelle uanstendigheten: Det finnes måter å gjøre ting på, og Annas måte er gal. Parallellen til vertinnen fra begynnelsen av romanen er verdt å merke seg, da Ethels brev fremstår som et desperat ekko av vertinnens vilje til å leie ut rom til korpikene så lenge de fremstår som *ladylike*. Hva som skjer under overflaten, er ikke viktig, så lenge det forblir under overflaten.

At Ethel avviser Anna, bør leses i sammenheng med at det fra første stund er klart at Ethel representerer en side ved samfunnet der det simpelthen ikke er plass til kvinner som Anna. Ethel hater utlendinger, og noe av det første hun sier etter at de har sett filmen om *Three-Fingered Kate* – der Anna har følt stor sympati for den kriminelle Kate – er at skuespillerinnen bare fikk jobben fordi «she had this soft, dirty way that foreign girls have»

(VD: 94). Litt senere spør hun Anna om ikke hun hater utlendinger, og blir overrasket når Anna svarer avkreftende. Ethel går dessuten fra første stund inn for å utnytte Anna økonomisk. Dermed kan hun sies å være romanens mest parodiske representant for den patriarkalske samfunnsstrukturens hyklerske avvisning og utnyttelse av Anna Morgan. Det er en avvisning av hennes krav på frihet og subjektivitet, men en utnyttelse av hennes ungdom og seksualitet. Ethels endelige avvisning av Anna oppsummeres nokså brutalt: «you're not all there; that's what's the matter with you. Anybody's only got to look at you to see that.» (VD: 145) Her er det Annas mentale helse hun sikrer til, men ordvalget er påfallende: Anna kan avvises fordi hun alt er avvist; fordi hun ikke er til stede; fordi det ikke finnes plass til henne.

Der Ethel representerer ett aspekt ved samfunnets hykleri, representerer Hester et annet. Som vi har sett ønsker hun ikke å vite noe om hvordan Anna tjener penger, men hun ønsker heller ikke å hjelpe henne. Årsaken til at de to treffes i løpet av romanen, er at Hester har mottatt et brev fra Annas onkel der han klandrer henne for ikke å støtte sin stedatter økonomisk. Hester anser det hele som en grov fornærmelse, og svarer med å legge skylden over på ham. Slik evner både Hester og Ethel til en viss grad å opprettholde en fasade som lar dem se seg selv som moralske, og slik kan de også fordømme Anna for ikke å være i stand til å gjøre det samme.

Maudie og Laurie, som er det nærmeste Anna kommer å ha faktiske venninner, er langt mindre opptatt av hva som «sømmer seg» – men også de følger et sett regler for hvordan man skal leve, også de vet noe om rollene som må spilles ut. I motsetning til de to eldre kvinnene, forbarmer de seg imidlertid over Anna, og de forsøker å hjelpe henne i å håndtere en livsstil de selv har langt mer erfaring med. Vi har sett at det er av helt sentral betydning for korpikene, enten de arbeider som korpiker eller ei, å evne å tilpasse seg gitte situasjoner til gitte tider: De er nødt til å oppføre seg presentabelt for å få husly, og ønsker de bedre levekår, kan de inngå relasjoner med menn, hvilket særlig Laurie er god på – eller i alle fall *har vært* god på. For selv om hun selvsikkert hevder at hun kan gjøre enhver mann gal etter henne, og Ethel konstaterer at Laurie nok er en slik kvinne som enhver mann vil ha, observerer Vincent etter å se et bilde av henne, at skjønt hun er pen, er hun for hard. Slik slår han fast at hun er for gammel, og at livet hun har levd har begynt å synes på henne: «'They get like that. It's a pity.'» (VD: 148) I motsetning til Anna, kan imidlertid Laurie le av hvordan hun blir sett på, for hun vet at hun kan håndtere det, og hun vet hva hun kan få ut av det. Når Laurie forteller Anna at hun ikke må være så trist hele tiden, og Maudie gang på gang understreker hvor viktig det er å gå ut med menn med penger, er det deres forsøk på hjelpe henne i å tilpasse seg, og utnytte, sin egen livssituasjon. Det er sentralt at begge råd dreier seg om betydningen

av å kontrollere hvordan en fremstår, hvilket en stund synes å være en mulig måte å kontrollere ens egen reaksjon på det å bli iaktatt. Imidlertid ser vi gang på gang at Anna mislykkes i sine forsøk på selvfremstilling. I denne verdenen av *tarts* og *ladies*, er Anna verken tilstrekkelig *tart* eller tilstrekkelig *lady*: Hun faller mellom.

2.2.5 «I am ashamed of the room now and it was such a beautiful room when she came in»: Annas grunnleggende skamfølelse

I brevet til Laurie, skriver Esther selvmedlidende om ydmykelsen Anna har påført henne, og om det ødelagte rommet som har blitt igjen etter henne:

And burns of cigaresttes all over the place on the white paint. I am ashamed of the room now and it was such a beautiful room when she came in – alle freshly done up. You can be mistaken about people – that is all I have got to say and have to pay for it. (VD: 142)

Jeg har alt vist at romanens rom kan forstås som et bilde på Annas indre. En slik identifikasjon med rom og omgivelser, er særlig påfallende også i *Good Morning, Midnight*, og at rom dermed kan betraktes som et uttrykk for protagonistenes subjektivitet, vil jeg derfor gå nærmere inn på i neste kapittel. Det bør like fullt nevnes at rommet som Esther her beskriver, kan leses som et uttrykk for noe som er ødelagt i Annas syn på seg selv, en form for grunnleggende skamfølelse som gjennomsyrer hele hennes subjektivitet, og som er langt mer påfallende enn Esthers påstand om at hun nå skammer seg over rommet Anna har etterlatt seg.

I «Shame, Subjectivity, and Self-Expression in Cora Sandel and Jean Rhys» hevder Patricia Moran at Rhys' protagonisters opplevelse av å være omringet av fiendtlige blikk, og at deres ubehag i møte med dette blikket, bør leses nettopp i lys av en slik grunnleggende skamfølelse. Når Rhys' protagonister blir iaktatt, hevder Moran, får de bekreftet at det finnes noe ved deres subjektivitet som er grunnleggende skamfullt: De får bekreftet at de ikke egentlig hører til. Moran bruker først og fremst *Good Morning, Midnights* Sasha Jansen som eksempel, og Sasha, som er den eldste av Rhys' protagonister, fremstår også utvilsomt som den av karakterene som har støtt på flest nederlag, og vært gjennom flest ydmykelses, avvisninger og sorger, slik at skamfølelsen, hvilket jeg vil diskutere i neste kapittel, fremstår som en svært integrert del av hennes subjektivitet. Imidlertid har også Anna gjennom hele livet blitt avvist og ydmyket, og det er et mønster som handlingen i *Voyage in the Dark* bygger opp under, og bekrefter: I løpet av romanen synes skamfølelsen å ha slått enda

sterkere rot i henne, og som jeg vil vise, kulminerer dette med at hun blir gravid, og får foretatt en ulovlig abort som nesten tar livet av henne. Dette bør imidlertid ikke stå i veien for en forståelse for at hun alt i begynnelsen av romanen sitter med en grunnleggende følelse av å være *feil*. I England får hun aldri bekreftet seg selv som noe annet enn Den andre, og som hvit, fikk hun heller aldri erfare reell tilhørighet til Vestindia.

Ikke minst forsterkes Annas skamfølelse av at hun er uten familie som kan ta seg av henne. Moran, som er opptatt av det skamfulle subjektets relasjon til sin mor, identifiserer da også Hesters avvisning av Anna som noe av årsaken til at Anna opplever at det er noe ved hennes subjektivitet som ikke er *riktig*. Særlig identifiserer hun dette i Hesters blikk, og hun skriver:

The shaming gaze is threaded throughout these portraits: Rhys's mothers push their daughters away and often cannot bear to look at them directly, and the daughters learn that behaving like other people is paramount in gaining the mother's acceptance. Indeed, Hester explicitly warns Anna that social ostracism awaits her in England if she doesn't conform (...) (Moran 2015: 719)

I sin redegjørelse for hvordan hun forstår skam, og hvorfor hun mener at det å bli sett på er helt sentralt for hvordan skam oppstår og utvikler seg, viser Moran blant annet til Leon Wurmser. Han forstår skammen som tredelt: Først, som frykten for ydmykelsen ved å være eksponert, og dernest som forsøket på å bli kvitt ydmykelsen, ved å forandre seg, eller kanskje forsøke å forsvinne, og til sist som forsøket på å *hindre* den ydmykende eksponeringen, for eksempel ved å utvise takt, seksuell beskjedenhet, respekt og frykt. Frykten for blikket, og forsøkene på å unndra seg andres blikk, finnes dermed i skammens natur. I *Voyage in the Dark* er det særlig Annas frykt for blikket, og forsøket på å skjule seg for dette, som lar seg identifisere – først og fremst fordi hennes forsøk på å hindre selve den ydmykende eksponeringen fremstår som umulige, da det at hun kodes som seksuelt tilgjengelig og marginalisert er utenfor hennes kontroll.

Moran er en av få som leser Rhys' forfatterskap i lys av hvilke konsekvenser hennes protagonisters erfaring av å bli iakttatt har for etableringen av deres *selv*. Også hun sporer dette til hvordan romanene er skrevet frem, og protagonistenes negative utvikling, og hun skriver:

Rhys's refusal to develop a teleological developmental structure shifts the reader's focus to the phenomenological experience of her protagonists' intersubjective and

interpersonal difficulties, and here, like Sandel, Rhys foregrounds the shame generated by the indifferent, hostile, or rejecting gaze of the other. (Moran 2015: 718)

Sentralt for Morans forståelse av sammenhengen mellom skamfølelsen og erfaringen av å bli iaktatt, er at skam er dypt relasjonelt. Hun viser blant annet til Helen Block Lewis, en banebrytende teoretiker innen kvinnelig skam, som beskriver skammen som en dobbel erfaring: Det er skammens intrapsykiske dimensjon, der subjektet erfarer seg selv som redusert i egne øyne, og skammens intersubjektive dimensjon, der subjektet erfarer seg selv som redusert i andres øyne. (Moran 2015: 714-5) At subjektet bryr seg om den andres negative vurdering, viser til skammens avgjørende rolle både i menneskelig identitet og intimitet: Skammen oppstår fordi det finnes en relasjon mellom selvet og den andre der selvet bryr seg om den andres vurdering. Skammen oppstår i relasjon med andre mennesker, og forstyrrer slik selvet som ikke er klar over seg selv: I møtet med andre mennesker, vil spørsmål om identitet og tilhørighet oppstå, og i disse spørsmålene, finnes kilden til skammen.

Moran viser dessuten at skam mest sannsynlig spiller en mer avgjørende rolle i kvinners identitetskonstruksjon enn menns, først og fremst fordi kvinner er mer sårbare for skamfølelsen, da skam er relasjonelt: Kvinner er tross alt mer relasjonelt orientert og har tradisjonelt hatt større ansvar for å opprettholde relasjoner. Moran viser også at skamfølelse lettere oppstår i subjektet som opplever undertrykkelse og trakassering. Ikke minst viser hun til at kvinnens seksualitet, som stadig vurderes, reguleres og forsøkes kontrollert, både er kilde til skam, og stedet der skam oppstår.

Når Anna opplever å bli iaktatt, får hun bekreftet at hennes subjektivitet er en å skamme seg over. Dermed er det også nødvendig for henne å utvikle strategier for å håndtere å bli iaktatt, først og fremst i et forsøk på å *unngå* skammen. Når jeg i det følgende diskuterer hvilke strategier hun i så måte benytter seg av, og hvordan disse dypest sett er mislykkede, vil jeg i noen grad gjøre det i lys av det Moran trekker frem som *defending scripts* og *identity scripts*, hvilket hun baserer på Gershen Kaufmans *The Psychology of Shame: Theory and Treatment of Shame-Based Syndromes* fra 1989. Her skriver han om hvordan menneskelig identitet utvikler seg innenfor konteksten av skam. Jeg vil referere til dette som henholdsvis beskyttelsesstrategier og identitetsstrategier, for skjønt denne oversettelsen ikke helt makter å fange nyansene i begrepene, egner de seg godt til å belyse min lesning av Rhys.

Beskyttelsesstrategier oppstår som en beskyttelse mot skamfølelsen, og deres funksjon er å forutse og kontrollere situasjoner der skammen oppstår, enten skammen produseres av

noe eksternt eller internt. De innebærer ofte språklig fortolkning. Som beskyttelsesstrategier identifiserer Kaufman raseri, forakt, streben etter perfektjon og makt, overføring av skyld, indre tilbaketrekning, humor og fornektelse. Identitetsstrategier innebærer at identiteten er den bevisste erfaringen av selvet, og at selvet blir organisert rundt scener det senere reproducerer, med andre ord: Dette er strategier som identiteten konstrueres rundt. Kaufman skriver: «All scripts first evolve from scenes, but then scripts increasingly produce or determine scenes. Multiple and competing identity scripts coexist within the self in either a fragmented, patched-together, or integrated manner.» (Kaufman, Gershen. 1996. *The Psychology of Shame: Theory and Treatment of Shame-Based Syndroms*: 101) Som identitetsstrategier identifiserer Kaufman blant annet det å klandre seg selv, å sammenligne seg med andre, selvforakt, indre stemmer, i tillegg til en avvisning av selvet, som igjen kan føre en splittelse av selvet. Sentralt for Anna, er at hun synes å befinne seg i en utvikling der skammen utgjør en stadig større del av hennes opplevelse av seg selv.

2.3 Annas strategier for å håndtere iakttagelsen

2.3.1 «Anything – anything for clothes»: Klærnes betydning

Samtlige av Annas strategier for å håndtere å være iaktatt, synes å ha rot i et ønske om å *unngå* å bli iaktatt. At hennes mest gjennomgående strategi for å unngå det som hun opplever som mer ubehagelig enn noe annet er nettopp tilbaketrekningen, bygger opp under forståelsen av henne som passiv i sin sårbarhet i møte med andre menneskers blikk. Imidlertid bør det nevnes at det gjennom romanen skjer en påfallende utvikling i Annas strategier i så måte. Der hun til å begynne med er mest opptatt av klær, og hvordan hun tar seg ut rent utseendemessig, er hun mot slutten av romanen mer nummen, og hun forsøker å unngå ikke egentlig å *bli* iaktatt, men å *erfare* seg iaktatt. Dette gjør hun ved å bedøve seg, først og fremst med alkohol. Etterhvert som hun synker lenger ned i skamfølelsen, blir det drømmeaktige ved hennes tilværelse mer fremtredende, og minnene fra Karibien tar større plass. Dermed blir også behovet for de riktige klærne mindre.

I begynnelsen av romanen er klær av helt avgjørende betydning. Korpikene vet godt at man ved å tiltrekke seg rike menn, kan kle seg bedre, men gode klær er også nødvendig for i det hele tatt å kunne tiltrekke seg rike menn. Ved å være pent kledd, og vakkert sminket, kan man øke sin valuta på det seksuelle markedet. Til en viss grad makter Anna å opprettholde denne fasaden: Tidlig i romanen bemerker Maudie at hun alltid ser «ladylike» (VD: 10) ut.

Fordi forholdet med Walter også blir en inntektskilde, mestrer hun det enda bedre etter at hun blir sammen med ham. Dette blir tydelig når Maudie besøker henne i hennes nye rom:

She looked at my dresses and kept saying, 'Very ladylike. I call that one very ladylike indeed. And you've got a fur coat. Well, if a girl has a lot of good clothes and a fur coat she has something, there's no getting away from that.' (VD: 39)

Betydningen av å kle seg riktig blir imidlertid enda tydeligere når Anna erfarer at hun *ikke* mestrer det. Sårbarheten hun føler ved å være iaktatt kommer særlig til uttrykk gjennom sorgen hun føler over det ved hennes fremtoning som markerer henne som «annerledes», det som gjør det åpenbart at hun ikke hører til. På et tidspunkt tenker hun: «When I thought about my clothes I was too sad to cry». (VD: 22) Det er her selvsagt ikke snakk om et håpløst overfladisk menneske hvis eneste glede i livet er klær; snarere uttrykker følelsene som skildres her et ønske om ikke å bli gjort til latter, og kanskje også et ønske om ikke å skille seg ut. I et påfølgende avsnitt heter det:

About clothes, it's awful. Everything makes you want pretty clothes like hell. People laugh at girls who are badly dressed. Jaw, jaw, jaw. ... 'Beautifully dressed woman. ... As if it isn't enough that you want to be beautiful, that you want to have pretty clothes, that you want it like hell. As if that isn't enough. But no, it's jaw, jaw and sneer, sneer all the time. And the shop-windows sneering and smiling in your face. And then you look at the skirt of your costume, all crumpled at the back. And your hideous underclothes. You look at your hideous underclothes and you think, 'All right, I'll do anything for good clothes. Anything – anything for clothes.' (VD: 22)

Dårlige klær oppleves som katastrofalt fordi det er lett å le av en dårlig kledd kvinne. Kler hun seg bra, ser Anna for seg at hun kan unngå de foraktfulle, spottende blikkene. Når hun så tenker at hun ville gjort hva som helst for klær, fremstår det som en løsning på utenforskapet hun stadig erfarer at hun er en del av. Det er som om hun, ved å kle seg annerledes, også kan *bli* annerledes, fordi hun ikke kan unngå å oppleve at hun *er* slik hun blir sett. Klærne fremstår slik som en svært tilgjengelig løsning på et svært omfattende problem, men løsningen er selvsagt ikke reell, hvilket er tydelig også i overnevnte avsnitt. Det er noe ugjennomtrengelig ved butikkvinduet hun står foran, og fordi det også gjør narr av henne, kommer forestillingen om at det også kan tilby en løsning til kort.

I det øyeblikket Walter gir henne penger, og dermed også muligheten til å kjøpe nye klær, er det som om noe forandrer seg i henne, og hun blir umiddelbart, nærmest trassig, i stand til å møte vertinnens fiendtlige blikk: «I looked back and she was kneeling upright

staring after me. I thought, ‘All right – stare.’» (VD: 24) Når hun så kjøper klær, synes potensialet endeløst: «*This is a beginning. Out of this warm room that smells of fur I’ll go to all the lovely places I’ve ever dreamt of. This is the beginning.*» (VD: 25) Imidlertid varer ikke denne følelsen spesielt lenge. Den er alt i ferd med å forsvinne idet hun ser refleksjonen av seg selv i en ny kjole: «But my face in the glass looked small and frighetened.» (VD: 25) De nye klærne kan ikke egentlig dekke over det ved henne selv som hun opplever som skamfullt. At klærne ikke egentlig kan hjelpe henne i å føle mindre skam, blir enda klarere når hun omsider vender tilbake til rommet hun leier. Hun legger de nye klærne utover sengen, og når vertinnen får øye på dem, konstaterer hun at Anna er en «tart», og at hun ikke lenger vil leie ut til henne.

Leser man Annas behov for riktige klær i lys av Kaufman, bekrefter det forståelsen av at klærne ikke egentlig kan være noen reell løsning. Anser man behovet som en beskyttelsesstrategi, som streben etter en form for utseendemessig perfektjon, bekrefter det prosjektets umulighet, da en streben etter perfektjon alltid vil innebære at en aldri vil være god nok: «The inevitable result is that one is plunged back into shame.» (Kaufman: 97)

Annas beskjeftigelse med sminke og klær forstås av mange kritikere som en form for maske, en vestlig versjon av de karibiske maskene som er så fremtredende i hennes minner fra barndommen. Blant annet diskuterer Rishona Zimring dette i artikkelen «The Make-up of Jean Rhys’s Fiction» fra 2000. Her hevder hun at kosmetikk er et forsøk på å disiplinere selvet, som når Anna vil overtale Walter, som har forlatt henne, til å bli hos henne, ved å ta på seg mer rouge enn vanlig. Zimring leser dette at klærne ikke lykkes som en kritikk av en bestemt type kapitalistisk transaksjon, og denne transaksjonens evne til å virke inn på forestillingene om et selv. Hun skriver:

The cosmetic mask is not just transformed into the subversive carnival mask. We go back, in the end, to eyes fixed on the future, having been reminded that shop-windows waylay the utopian possibilities of forward-looking desires for things to be different to the modern machinery that transforms potentially social wishes into individual ones: “I’d be quite different,” the women think. (Zimring, Rishona. 2000. «The Make-up of Jean Rhys’s Fiction»: 226)

2.3.3 «It’s funny when you feel as if you don’t want anything more in your life except to sleep, or else to lie without moving»: Annas passive isolasjon

Annas kanskje fremste forsøk på å unngå å bli iaktatt, er at hun isolerer seg. Først og fremst uttrykker hun behovet for å sove, være varm, og å oppnå størst mulig grad av passivitet og

følelseløshet gjennom alkohol. At Rhys' protagonisters passivitet er mye diskutert, er ikke helt uten problematikk: For eksempel hevder Helen Carr at lesninger med passiviteten som fokus ofte antyder at passiviteten er en medfødt karakteristikk, snarere enn en konsekvens av sosiale, kulturelle og historiske forhold. Problemet ved å peke på Rhys' protagonisters passivitet, diskuteres også av Anne Cunningham, men hun er på sin side opptatt av å vite hvordan passiviteten kan betraktes som en form for motstand mot den hvite, patriarkalske samfunnsstrukturen som Rhys' protagonister befinner seg i, og hun viser til begrensningene i en feminisme som argumenterer for at det fullendte, kvinnelige subjektet uten videre skal kunne blomstre i en patriarkalsk samfunnsstruktur. Hun forstår dermed Rhys' verker i lys av en negativ feminisme: en feminisme der passivitet, fravær og stillhet, feilsteg, glemsel og negasjon, forstås som aktiv kritikk.

Simone de Beauvoir viser at kvinner fra svært ung alder oppfordres til å være servile, og til å behage, ved å være tilbaketrunkne. I *Det annet kjønn* skriver hun: «Å være kvinnelig er å vise seg kraftløs, unyttig, passiv og lydig.» (Beauvoir: 394) Hun viser hvordan dette gir seg utslag i kvinnens oppvekst. Det har med andre ord ingenting med personlige egenskaper å gjøre: Faktum er, ifølge Beauvoir, at skal man behage, vil man som kvinne være nødt til å være tilbaketrunket, og ikke utvise for mye verken av dristighet, intelligens eller karakterstyrke. Dette er et brudd med kravene ethvert subjekt opprinnelig stiller til seg selv, der aktivitet og frihet står sentralt. Hun må gå fra å oppfatte seg selv spontant som vesentlig, til å bestemme seg for å bli uvesentlig. I «The Failure of the Bildungsroman: Jean Rhys and *Voyage in the Dark*» fra 1997 argumenterer Judith E. Dearlove for at Rhys' roman kan leses som en mislykket dannelsesroman. Hun legger frem tre lærdommer som må ligge til grunn for en dannelsesroman: utdanning er mulig, kunnskap er makt, og den utdannede personen har et sted i verden; utdanninge lar han forme sin egen fremtid. Rhys' protagonister, skriver Dearborn, blir derimot stadig mindre i stand til å forstå eller evaluere seg selv; de lærer seg ikke å overleve i verden; de blir ødelagt av den. Sentralt for Dearloves analyse er at Anna ikke er i stand til å kontrollere språket på en tilfredsstillende måte: Språket, både i fortellerstemmen og hennes fysiske stemme, fremhever gapet mellom den ytre verden og hvem hun er i den. Romanen kan karakteriseres som en mislykket dannelsesroman fordi Anna er marginalisert, og derfor kan hun ikke, som er en forutsetning for dannelsesromanen, innta sin fortjente plass i verden: hun *har* ingen fortjente plasser i verden.

Annas passivitet oppsummeres nokså brutalt av Ethels brev til Laurie: «She is not the sort of girl who will ever do anything for herself.» (VD: 143) Skjønt leseren føler urettferdigheten og hykleriet i Ethels brev, er det ikke til å komme utenom at det er lett å sitte

igjen med følelsen av at Anna lar ting med skje med henne, og kun sjelden er en bevisst aktør – et inntrykk som særlig blir sterkt fordi hun oftere enn hun fremstår som sint eller trist, følelser som kan generere handling, fremstår som kald og trøtt: sensasjoner som fremhver kroppens manglende evne til handling. At hennes passivitet også har nokså fatale konsekvenser, blir tydelig når Ethel spør henne om å flytte inn i det ekstra rommet, og hun, på tross av en underliggende antipati mot Ethel, konstaterer: «It's funny when you feel as if you don't want anything more in your life except to sleep, or else to lie without moving. That's when you can hear time sliding past you, like water running.» (VD: 97)

Når Anna håndterer skammen hun erfarer i iakttagelsen ved å trekke seg unna, og drive selvbedøvelse, kan det imidlertid forstås som et tegn på at skammen har utløst en form for depresjon: Moran viser nemlig til sammenhengen nettopp mellom skam og kvinners depresjon. Hun viser også til Kelly Oliver; som har vist at hos kvinner «marked out as inferior by virtue of race or nationality», vil depresjon ofte vise seg som en form for sosial melankoli, som henger sammen med en forestilling om et av selv som aktiv deltager og positiv kraft i verden. (Moran 2015: 715) Léon Wurmser har dessuten vist at mennesket som konstant føler skam slutter å føle interesse i verden og andre som et forsøk på å beskytte seg mot de ødeleggende aspektene ved skam, og at å befinne seg i en tilstand av kronisk skam vil forme subjektet slik at det opplever at det er noe galt med dets egne persepsjoner, som at de er feilaktige eller skitne. Dette vil igjen føre til at de i mindre grad eksponerer seg for verden. (Moran 2015: 716)

2.3.4 «The glass smashed»: Annas underliggende raseri

Jeg har til nå vist at klær og masker, passivitet og selvbedøvelse, kan forstås som uttrykk for Annas motstand mot å bli iaktatt, men jeg har også vist at samtlige av disse strategiene til syvende og sist bygger opp under Sashas opplevelse at det finnes noe ved hennes subjektivitet som hun er nødt til å skamme seg over. Imidlertid er det også et annet aspekt ved hennes strategi for å håndtere å bli iaktatt som bør belyses. For til tross for at hun fremstår som så grunnleggende passiv, finnes det i henne et underliggende, ulmende raseri. Kaufman, som trekker frem raseriet som en beskyttelsesstrategi, hevder at raseriet kan fungere som beskyttelse mot skam da det kan la subjektet organisere og tolke nye erfaringer med den hensikt å kontrollere scener der skam produseres. (Kaufman: 97) Imidlertid er det svært lite forløsende ved Annas raseri, hvilket særlig blir tydelig fordi det er noe nærmest barnlig over hvordan raseriet kommer til uttrykk: Som sinne og frustrasjon i plutselige følelsesutbrudd. Et

godt eksempel er når hun, etter å ha fått vite at Walter skal dra til New York, hvilket han ikke syntes det var nødvendig å fortelle henne, trykker en sigarett mot hånden hans:

‘Shut up laughing,’ I said.

I thought, ‘Shut up laughing,’ looking at Walter’s hand hanging over the edge of the mantelpiece.

I said, ‘Oh, stop laughing at me. I’m sick of it.’

‘What’s the joke?’ I said.

I was smoking, and I put the end of my cigarette down on Water’s hand. I jammed it down hard and held it there, and he snatched his hand away and said ‘Christ!’ But they had stopped laughing.

‘Bravo, kid,’ Germaine said, ‘Bravo.’

‘Calm down,’ Walter said. ‘What’s all the excitement about?’ He didn’t look at me. (VD: 74)

Denne scenen er nærmest marerittaktig. Anna opplever at hun blir ledd av, hvilket lenge fremstår som hennes største frykt. Enda verre er det imidlertid nå at Walter ikke ser på henne, men vender seg bort. Nok et eksempel på en scene der Annas raseri kommer til uttrykk i et dypest sett meningsløst utbrudd, er å finne mot slutten av romanen, når Anna i Ethels leilighet danser med en fremmed mann, rett før hun forstår at hun må være gravid:

We started to dance and while we were dancing the dog in the picture over the bed stard down at us smugly. (Do you know the country? Of course, if you know the country it makes all the difference. The country where the orange-tree flowers?)

I said, ‘I can’t stand that damned dog any longer.’

I stopped dancing and took of my shoe and threw it at the picture. The glass smashed.

‘I’ve wanted to do that for weeks,’ I said. (VD: 137)

Det er sentralt at begge utbruddene fremstår som reaksjoner på å bli sett på: Her er det ubehaget ved å bli iaktatt som kommer til uttrykk som raseri. Anna har hatt lyst til å kaste skoen på bildet i flere uker. Selv om dette er plutselig, voldsomt, har frustrasjonen og hjelpeløsheten bygget seg opp over tid.

Utbruddene fremstår som barnlige fordi de dypest sett er lite produktive. De både bryter og bryter ikke med forestillingen om Anna som en protagonist låst til sin egen passive beskyttelsesstrategi. Gjennom slike raseriutbrudd, bryter hun med forventningene om den tekkelige, passive kvinnen, slik at hun fremstår som langt mindre attraktiv: Hun går fra å være en barnlig skikkelse som de øvrige karakterene ønsker å ta seg av, og føler en viss omsorg for, til å bli en barnlig skikkelse som er ubeleilig å ha med å gjøre, tydelig vist ved at Walter her ikke ønsker å se på henne. Som leser gjenkjenner vi Annas ulmende sinne og hat, men de

øvrige karakterene gjenkjenner ingenting. Annas opprør oppfattes ikke som opprør, men snarere noe som er med på å gjøre avstanden mellom Anna og andre mennesker enda større. Disse utbruddene er voldsomme: at Sasha brenner Walter med sigaretten kan for eksempel leses som et forløp til Antoinettes siste, desperate handling i *Wide Sargasso Sea*. Like fullt oppnår Anna i sin protest ingenting. Også raseriet kan dermed forstås i lys av skammen. Moran viser at subjektet som opplever marginalisering og undertrykkelse, kan bli rasende over den urettferdigheten hun utsettes for. Om dette raseriet ikke erkjennes, kan det oppstå en skamfølelse, særlig fordi hun lever i et samfunn der hun stadig får bekreftet at hun ikke har rett til å føle dette raseriet. (Moran 2015: 715) Det forløsende, erkjente raseriet er dermed vanskelig tilgjengelig for subjektet som skammer seg.

2.3.5 «‘You’ve got a hairpin sticking out on this side, spoiling your otherwise perfect appearance.’»: Behovet for Walters blikk

At ethvert subjekt har behov for å anerkjennes av andre, er helt sentralt for Simone de Beauvoir. Vi trenger at vår subjektivitet blir bekreftet gjennom andre. Kvinnens tragedie er da at hun i andres blikk kun får bekreftet seg selv som Den andre. Skjønt jeg til nå nærmest utelukkende har vist at Anna opplever det å bli iakt tatt som en negativ opplevelse, er det helt sentralt i en analyse av hennes strategier for å håndtere det å være iakt tatt at hun også har behov for å bli sett. Når spørsmål om identitet og tilhørighet først oppstår i relasjon med andre, har vi som mennesker behov for at de andre svarer bekræftende. Dette komplekse forholdet mellom det å trenge å bli sett på, og hvor grusomt det likevel kan føles, oppsummeres av Rosemarie Garland-Thomson i *Staring: How We Look*:

The visual harassment of being stared at is a perversion of the [sic] our need to be seen, to be held in the sustaining visual regard of an attentive other, the requirement D. W. Winnicott (1960) tells us is fundamental to the development of the self. Being seen is recognition, a validation of our existence from the primary person who keeps us alive. (Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring: How We Look*: 59)

I *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze* fra 1997 presenterer E. Ann Kaplan skillet mellom *look*, som ofte viser til en relasjonelt betinget prosess, og *gaze*, som viser til en énveis subjektiv stirring. På norsk er det vanskeligere å lage en slik distinksjon mellom ulike type blikk, men at det bekræftende blikket finnes nettopp i det relasjonelle, synes her sentralt, hvilket blir tydelig gjennom en nærmere analyse av Annas forhold til Walter, og ikke minst: i hvor ambivalent hun erfarer det å bli sett på av ham.

Annas behov for å få bekreftet egen subjektivitet, kommer nemlig først og fremst til uttrykk i hennes ønske om å bli sett av nettopp Walter. At hun får for seg at han er særlig egnet til å bekrefte henne som subjekt, er da også det som i særlig grad knytter henne til ham. Når han ser på henne, opplever hun ingen umiddelbar avvisning, men heller ingen entydig bekreftelse – snarere er det som om blikket hans innebærer *muligheten* for en slik bekreftelse, simpelthen ved at det skiller seg fra andres. Alt under deres første møte tegnes denne dynamikken opp:

‘Why the Hottentot?’ Mr. Jeffries said. ‘I hope you call them something worse back.’
He spoke very quickly, but with each word separated from the other. He didn’t look at my breasts or my legs, as they usually do. Not that I saw. He looked straight at me and listened to everything I said with a polite and attentive expression, and then he looked away and smiled as if he had sized me up. (VD: 12)

Walter er høflig og oppmerksom, og ser rett på henne. Kun ved å se på henne mens hun snakker, bekrefter han dermed at det hun sier er av verdi, ja: at *hun* er av verdi. Når han like etter snur seg bort og smiler, som om han har funnet ut av hvem hun er, oppnår imidlertid ikke Anna å få bekreftet egen subjektivitet. Snarere er det som om hun aner en slags mulighet. Selv om Anna hevder at hun ikke umiddelbart liker Walter, gir hun ham adressen sin – Hesters adresse – når han ber om den. Etter det første møtet er Maudie opptatt av at Walter har penger, men for Anna synes dette underordnet: Det er som om hun i ham har sett muligheten for noe annet, noe hun opplever som langt viktigere.

Walters blikk er aldri én ting. Den første kvelden de spiser sammen, dytter hun ham unna når han kysser henne, og han snur seg bort: «Looking at me with his eyes narrow and close together, as if he hated me, as if I wasn’t there; and then he turned away and looked at himself in the glass.» (VD: 20) Han går fra å se på henne, til kun å se seg selv, og dermed er det nærmest som om Anna utslettes: Hun går inn på rommet og gjemmer seg, som om hun leker gjemsel.

Det er ikke lett å si nøyaktig når Anna forelsker seg, men at hun at hun er trukket mot Walter fra første stund, og at dette henger sammen med hvordan han ser på henne, er det ingen tvil om. Angier hevder riktignok å kunne peke på nøyaktig det øyeblikket Anna blir forelsket:

I got the glass out of my handbag and looked at myself every time the taxi passed a street-lamp. *It’s sappy always to look sad. Funny stories – remember some, for God’s sake.*

But the only story I could remember was the one about the curate. He laughed and then he said, 'You've got a hairpin sticking out on this side, spoiling your otherwise perfect appearance.'

When he pushed the hairpin back his hand touched my face and I tried to catch hold of myself and remember that the first time I had met him I hadn't liked him. But it seemed to long ago, so I stopped trying. (VD: 30)

Selv om det kan diskuteres hvorvidt dette er øyeblikket der Anna faktisk forelsker seg, er ikke en slik lesning uten belegg i romanen. Dette er tross alt øyeblikket der Anna gir *etter* for følelsen: Hun klarer ikke lenger å huske at hun ikke alltid har likt ham.

Anna gir etter for forelskelsen idet Walter kommenter utseendet hennes. Han strekker seg fram for å rette på noe ved hennes ytre, og gir seg selv makten til å fikse det ved henne som ikke er perfekt. Slik gjør han seg selv til et svært viktig element i livet hennes. Anna erkjenner at hun er forelsket idet han hevder at han i henne kan se muligheten for perfektjon – i alle fall et perfekt ytre. Da troen på at et perfekt ytre skal kunne skape en perfekt subjektivitet fremdeles er sterk, oppleves en slik påstand som uhyre viktig. Også det første brevet han sender henne antyder at han gir seg selv makten til å kontrollere ikke bare hvordan hun kler seg, men hvordan hun tar seg ut, hvordan hun ter seg, hvilke følelser hun projiserer ut i verden, kort sagt: hele hennes fremtoning. Sammen med fem pund sender han følgende brev:

'My dear Anna, I wish I could tell you how sweet you are. I'm worried about you. Will you buy yourself some stockings with this? And don't look anxious when you are buying them, please. Always yours, Walter Jeffries.' (VD: 23)

Leseren er ikke et øyeblikk i tvil om at Walter har vært i lignende relasjoner med andre kvinner. På et senere tidspunkt referer han eksplisitt til kvinnen som var før Anna. For Anna, som ennå ikke er bevandret i de økonomiske transaksjonene mellom en bemidlet mann og en kvinnelig amatør, fremstår brevet som svært omsorgsfullt. I tillegg til å gi henne muligheten til å kjøpe klær, som er av så avgjørende betydning, uttrykker han et ønske om å være der for henne, og dessuten: et ønske om at hun ikke skal se trist ut, hvilket hun kan tolke som et ønske om at hun ikke skal *være* trist. For leseren er det imidlertid klart at dette også dreier seg om hans behov for å kontrollere hvordan hun ser ut. Tankene går til hans insistering på betydningen av Annas jomfrudom, enda Anna selv hevder at slikt ikke spiller noen rolle. Haliloğlu betegner dette som hans forsøk på å hviske ut grensene mellom Annas emosjonelle og profesjonelle sfære, og redusere henne til en kropp som må befinne seg i en forestilling

både på scenen og på soverommet. Slik fratar han Anna muligheten til å tillegge mening til sin egen kropp, og gir seg selv denne retten i stedet. (Haliloğlu: 69)

Det blir stadig viktigere for Anna å få Walter til å se henne slik hun ønsker å bli sett. Dette er aldri så tydelig som etter at han har forlatt henne, og hun gjør seg klar til å treffe ham igjen. I desperasjon kler hun seg om og sminker seg, alt mens hun gjentar for seg selv: «He won't be able to.» (VD: 82) At hun reagerer svært negativt når hun opplever at hun ikke klarer å fremstå for ham slik hun ønsker, det vil si: slik *han* ønsker, er imidlertid fremtredende også mens de fremdeles er sammen. Et eksempel er at han bebreider henne når hun kysser hånden hans etter at de har elsket: «'Don't,' he said. 'It's I who ought to kiss your hand, not you mine.'» (VD: 34) Når hun blir fryktelig lei seg over denne bebreidelsen, skyldes det delvis at hun med ham aldri vil kunne mestre verken de sosiale kodene i hans verden, eller relasjonen dem imellom. Hun vil aldri kunne kontrollere hva han ser når han ser på henne, og dermed vil hun heller aldri oppnå den nærheten som er så nødvendig for at hun skal få bekreftet at hennes subjektivitet er noe annet enn en hun behøver å skamme seg over.

Den tredje gangen Anna og Walter møtes, besøker han henne mens hun er syk. Hun ligger på rommet der vertinnen har anklaget henne for å være en «tart», og opplever at veggene liksom krymper rundt henne. Når Walter så kommer på besøk, er det som rommet igjen blir større. Når Annas sinnstilstand formidles gjennom rommene, synes Walters blotte nærvær å være i stand til å gjøre hennes verden større. Anna blir raskt avhengig av Walter, men avhengigheten fremstår kun i svært liten grad økonomisk motivert. Helen Tiffin forstår den destruktive avhengigheten mellom de to som en parallell til relasjonen mellom den imperialistiske nasjonen og dens koloni. (Tiffin: 329)

Fordi Walter er hvit, bemedlet og dannet, og ikke minst mann, kan han gå inn i en relasjon med Anna uten at hennes utenforskap smitter av på ham, eller hvordan han vil oppfattes av andre. Hun blir imidlertid *mer* marginalisert av hans inntreden i hennes liv, da den for alvor sender henne ut i den seksuelle uanstendigheten som den forargede Hester ikke vil vite noe om. Når han omsider forlater henne, mot slutten av romanens første del, forsvinner ethvert håp om at hun ved å se seg selv gjennom hans blick skal kunne få bekreftet sin egen subjektivitet som noe annet enn kilde til skam og ydmykelse. Kjærlighetssorgen er total, og det er her at hennes forsøk på selvbedøvelse for alvor inntreffer, godt hjulpet av at hun også reagerer på sorgen ved å bli fysisk syk.

2.4. En splittet subjektivitet?

2.4.1 «No eyes, perhaps. ... No arms, perhaps. ...»: Annas monstrøse selvforståelse

Tidligere i dette kapittelet hevdet jeg at Annas subjektivitet kan forstås som liminal. Hun er splittet mellom Karibien og England, og mellom minnene om fortiden, den svært sanselige erfaringen av nåtiden, og de vage bekymringene om fremtiden. Elizabeth Abel forstår i essayet «Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys» fra 1979 Rhys' protagonister i sammenheng med symptomer på schizofreni, slik disse formuleres av R. D. Laing i *The Divided Self* fra 1960. Laing har ifølge Abel en eksistensielt-fenomenologisk tilnærming til sykdommen, og er mer interessert i å karakterisere et menneskes erfaring av verden og seg selv enn å presentere en klinisk analyse av denne erfaringen. Derfor er hans analyse av schizofreni ifølge Abel særlig egnet til å belyse litterære karakterer, og Abels artikkel er således særlig egnet til å belyse mitt prosjekt. Hun skriver:

A closer look at Rhys's current heroine, however, reveals that in addition to her obvious passivity, she manifests several specific symptoms of schizophrenia: impoverished affect, apathy, obsessive thought and behavior coupled with the inability to take real initiative, a sense of unreality of both the world and self, and a feeling of detachment from the body. (Abel, Elizabeth. 1979. «Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys»: 156)

Å forstå Rhys' karakterer som schizofrene, kan være noe problematisk, i stor grad fordi en i en slik lesning kan risikere å underbygge enhver forståelse av romanene som maktkritiske, med evne til å destabilisere sosiale hierarkier. Når jeg likevel trekker frem Abel i denne sammenhengen, skyldes det at jeg ser de psykologiske symptomene som Abel her presenterer som et resultat av at Rhys' protagonister er utstøtt fra samfunnet de lever i. Dermed forstår jeg ikke Abels symptomer som irrasjonelle, eller som et uttrykk for at karakterene bør leses som passive ofre. Med andre ord vil jeg ikke gjøre som Ethel og betrakte Anna som «potty».

Når jeg leser Annas apati, passivitet og avstand fra egen kropp i lys av den avvisningen hun møter i et samfunn som marginaliserer henne, er det delvis med grunnlag i Abels essay. Når Abel presenterer bakgrunnen for at slike symptomer kan oppstå, viser hun til Laings påstand om at et menneske uten ontologisk sikkerhet, uten trygg visshet om at hans eller hennes identitet er akseptert av andre, vil utvikle en form for indre splittelse. Barnet som stadig erfarer at dets identitet ikke er akseptert av andre, kan utvikle en separat identitet som går overens med foreldrenes ønsker, slik at det «ekte» selvet beskyttes fra angrep og avvisning. Det oppstår dermed en forestilling om to ulike selv: et ekte indre, og et falskt ytre.

Det indre, det ekte, assosieres med sinnet, og det ytre med kroppen. Det er det kroppslige, falske selvet som stadig erfarer å bli avvist, og dermed kan det også oppstå et skille mellom det ekte selvet, og den ytre verden. Fordi den ytre verden erfares i relasjon med kroppen – det falske selvet – blir den meningsløs og tom. (Abel: 158) Når Abel beskriver en slik utvikling hos Anna, er hun opptatt av at splittelsen ikke oppstår i barndommen, som hun hevder har vært lykkelig, men idet hun ankommer England, der hun ikke får bekreftet sin subjektivitet, og er tvunget til å leve mekanisk og passivt. Skjønt jeg ikke er enig i at lesningen av Annas barndom som lykkelig, er jeg, i likhet med Abel, interessert i hvordan en kan forstå en slik splittelse ut fra Annas erfaringer i romanhandlingen. Anna utvikler ifølge Abel en opplevelse av at hennes *virkelige* selv er det fortidige selvet, dette selvet som hun forsøker å holde i live i minnene. Abel forstår dermed Anna som passiv fordi hun ikke er en reell aktør i eget liv, men i stedet innbiller seg at hun verner om og beskytter det fortidige, «virkelige» selvet fra avvisning – en lesning som rett nok møter noe motstand av at Anna tross alt er opptatt av å hevde sin karibiske identitet også i England.

Først og fremst interesserer Abels lesning meg fordi den kaster lys over hvordan Annas opplevelse av at noe i henne er splittet henger sammen med den avvisning hun erfarer i den verden hun befinner seg i. Liksom Abel tror jeg at Anna tviholder på forestillingen om et «virkelig», fortidig selv, som vist ved idylliseringen av fortiden, men i motsetning til Abel mener jeg det skinner gjennom at dette «virkelige» og «autentiske» selvet aldri egentlig har eksistert, i alle fall ikke ut fra minnene som siver inn i romanteksten. Anna har alltid eksistert i et utenforskap. Når hun sammenligner det kalde, grå og livløse England med det fargesprakende, bugnende Vestindia, fremstår det som hennes måte å forsøke å gi mening til det utenforskapet hun erfarer i England, og opplevelsen av at noe ved hennes subjektivitet er splittet. Kan hun skylde denne splittelsen på at hun så brutalt er avkuttet fra en lykkelig barndom, vil hun kunne unngå å konfrontere de langt mer komplekse sidene ved det ved hennes subjektivitet som hun erfarer som skamfullt, og ikke-helt.

Anna er marginalisert på måter som er vanskelige å kategorisere, for undertrykkelsen skyldes aldri én ting. Dette aspektet ved marginaliseringen har fulgt henne gjennom hele livet, for også som barn ble hun sett på som utenfor, uvelkommen, et menneske som det ikke egentlig var plass til. Når Anna blir forlatt av Walter, er det som om hun mer eller mindre gir opp å søke bekreftelse på at hun er noe annet enn splittet, det vil si: dypest sett utenfor ethvert fellesskap. Dette visualiseres i romanens slutt, der hun blir gravid, og får utført en abort, en prosess som for alvor bekrefter det grumsete ved utenforskapet hun erfarer.

Relativt lite er skrevet om graviditet og morskap i Rhys' forfatterskap. Blant de få som har undersøkt Rhys' behandling av slik tematikk, er Erin M. Kingsley, som i artikkelen «Birth Giving, the Body, and the Racialized Other in Jean Rhys' *Voyage in the Dark* and *Good Morning, Midnight*» fra 2015 argumenterer for at graviditeten kan betraktes som den ultimate kroppsliggjøringen av Den andres opplevde utenforskap. Særlig skyldes dette at utenforskapet Rhys skriver frem i så stor grad har en liminal karakter. Om *Voyage in the Dark* og *Good Morning, Midnight* skriver Kingsley: «In these works, the conditions of otherness and of pregnancy are virtually synonymous with each other, as both yield extreme changeability, dismantling of the self, ostracization, fragmentation, and outsidersness.» (Kingsley: 292) Når Anna, som alt er markert av sitt økonomiske, nasjonale og sosiale utenforskap, blir gravid utenfor ekteskapet, fullbyrder hun ifølge Kingsley den utfrysning som begynte da hun ble født. (Kingsley, Erin M. 2015. «Birth Giving, the Body, and the Racialized Other in Jean Rhys's *Voyage in the Dark* and *Good Morning, Midnight*»: 298) Hun var med andre ord alltid dømt til utenforskapet som med graviditeten for alvor manifesteres i kroppen.

Når Anna først mistenker at hun er gravid, reagerer hun umiddelbart med fornektelse: «(Don't think of it, don't think of it. Because thinking of it makes it happen.)» (VD: 138) Når hun etter hvert forstår at det er for sent, får hun for seg at hun umulig kan bære frem et barn som ville blitt «normalt»:

And all the time thinking round and round in a circle that it is there inside me, and about all the things I had taken so that if I had it, it would be a monster. The Abbé Sebastian's Pills, primrose label, one guinea a box, daffodil label, two guineas, orange label, three guineas. No eyes, perhaps. ... No arms, perhaps. ... Pull yourself together. (VD: 143)

Annas frykt for at fosteret i henne, skulle det bli født, ville blitt et monster, skyldes tilsynelatende at hun har tatt for mange rusmidler til at det kunne blitt normalt. Om disse er inntatt i et forsøk på selv å fremprovosere en abort, eller i et forsøk på å glemme at det eksisterer, som nok et eksempel på en ekstrem form for selvbedøvelse, forblir uklart.

Hva skyldes Annas forestilling om at fosteret ville blitt et monster uten øyne, uten armer? Hun synes å besitte en slags grunnleggende tro på at hun ikke er i stand til å skape noe som ikke er et monster. Dette speiler hennes opplevelse av egen subjektivitet: at det er noe monstrøst i henne, eller ved henne. Når hun skylder forestillingen på medikamentene hun har inntatt, er ikke dette et uttrykk for at hun ikke opplever egen subjektivitet som monstrøs: Subjektiviteten henger jo nettopp sammen med hennes handlinger. Dermed tror jeg også det

er av betydning at en del av henne faktisk ønsker å beholde barnet: Hun ser på barnet som en del av seg selv, inkludert hennes ønsker, og alt hun ønsker seg, vil være monstrøst.

Kingsley viser blant annet til Nagihan Haliloğlu, som argumenterer for at Anna forestiller seg fosteret som et monster på bakgrunn av hennes egen uferdige, ja, monstrøse tilknytning til England. Hun viser også til Urminla Seshagiri, som argumenterer for at graviditet er det eneste ikke-tvetydige elementet i romanen, da det er knyttet til nasjonalitet: Graviditeten gjør Annas kulturelle ambivalens enda tydeligere, og babyens usikre farskap synliggjør Annas allerede-fragmenterte avstamning. Seshagiri hever så at Anna ser for seg at barnet vil arve hennes egen karibiske identitet og historie, en identitet som bygger opp under forestillingen om at Annas subjektivitet er splittet.

Anna ser for seg at barnet ville blitt *unnselig*. Det fundamentalt urovekkende ved fosteret manifesteres slik i utseendet, i de manglende øynene eller armene. Like påfallende som det er at det som skal være galt med fosteret kodes i utseendet, er at det også kodes i en *mangel*. Armer og øyne er helt essensielt for den som vil manøvrere seg i verden som et selvstendig menneske, men dette ser hun for seg at fosteret vil mangle. Man kan tenke seg dette som et uttrykk for den manglende faren, både Sashas egen og fosterets, eller som et uttrykk for den karibiske ambivalensen. Uavhengig av hvordan man leser en slik mangel, vil jeg hevde at det er sentralt at det *finnes* en mangel, eller en ambivalens, når hun ser for seg fosteret, i stor grad fordi den armløse kroppen uten øyne også er den ambivalente, grenseoverskridende, *abjektale* kroppen.

2.4.2 «And about starting all over again, all over again...»: Aborten som den endelige abjektale splittelsen

Romanen ender med at Anna er nær ved å blø i hjel etter å ha fått utført en ulovlig abort. Dette fremstår som den endelige manifestasjonen av den splittelsen i subjektiviteten hun gjennom hele livet har erfart, og i økende grad erfarer gjennom romanteksten. Selv om aborten ikke skildres i detalj, men snarere fortelles om gjennom hennes usammenhengende, hektiske minner av å danse i en maskerade på øya der hun vokste opp, er det åpenbart at hun her går gjennom en stor kroppslig påkjønning. Hun gjentar «I'm giddy» (VD: 157), både mens hun ligger i sengen og blør, og i minnene, der hun er svimmel, men likevel fortsetter å danse.

At det her er snakk om en blødning, blir først og fremst klart når kvinnen som har utført aborten konstaterer: «It ought to be stopped». (VD: 157) Kingsley hevder at dette er

avgjørende: at Anna i blødningen så og si lekker. Hun leser det i sammenheng med Annas drømmer om sjøen, og ser sjøen som det liminale rommet mellom hjemme og England, og hun skriver: «To leak is to lose the boundaries of one's Cartesian self (...)» (Kingsley: 301) Slik forstår hun aborten som den endelige bekreftelsen på Annas opplevelse av at egen subjektivitet ikke er hel: Å lekke kan forstås som en utvisking av grenser, en forstyrrelse av orden, system og identitet, og er dermed særlig egnet til å leses i lys av Julia Kristevas teori om abjektet. Kristeva knytter det abjektale nettopp til fødselen. Barnets nære forbindelse til morens kropp i det før-symbolske, Kristevas semiotiske, må brytes, og barnet må fornekte morens kropp som noe skittent, eller abjektalt, for å kunne etablere seg selv som selvstendig subjekt. (Mortensen, Ellen. 2008. «Psykoanalytisk tilnærming»: 27) Abjektale subtanser forstyrrer grensene mellom det innvendige og det utvendige, som for eksempel mat, ekskrement og kroppsvæsker, og henger ofte også sammen med forråtnelse og forfall. (Korsmeyer: 148) Det abjektale er formløst, verken objekt eller subjekt, det hvisker ut grensene mellom det levende og det livløse, og befinner seg i mellomrommene. Kristeva identifiserer det slik: «What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite.» (Kristeva: 4) Annas graviditet ender verken i fødsel eller i en vellykket abort, en reell avvisning av det monstrøse fosteret. Snarere fortsetter hun bare å blø. Der også en fødsel ville blitt et bilde på en splittelse, ville det vært en splittelse som lot seg forstå. Den blødende kvinnekroppen er derimot i sin natur grenseoverskridende, og kan verken forstås eller kontrolleres.

Slik blir Annas blødende kropp en endelig manifestering av noe som alt har eksistert i henne. For som Haliloğlu skriver når han viser til sammenhengen mellom den kvinnelige amatøreren og kreolen: «The female body, when not operating according to rules, becomes monstrous: it becomes an anti-body that enters the social flow of conventional gender relations that upsets them.» (Haliloğlu: 33) Slik viser han at den kvinnelige amatøreren kropp kan forstås som abjektal, da den bare ved å eksistere forstyrrer grenser, system og orden, og ikke opererer etter rådende moralske koder.

Anna får ikke bekreftet seg selv i morsrollen, men ved å gjennomføre aborten, som i tillegg mislykkes, får hun bekreftet at hennes subjektivitet er en det er nødvendig å skamme seg over. Få steder er dette tydeligere enn når legen som omsider redder henne fra å blø i hjel konstaterer: «'You girls are too naïve to live, aren't you?'» (VD: 159) Og deretter, om Anna, til Laurie: «'She'll be all right,' he said. 'Ready to start all over again in no time, I've no doubt.'» (VD: 158) Ved å hevde at han kjenner kvinner som henne, kan han avskrive henne. Slik blir også han, som så mange av romanens karakterer, et bilde på samfunnet som

avskriver henne bare ved et blick. Kingsley skriver: «She, like her aborted fetus, has been and will continue to be thrown away by hegemonic British society.» (Kingsley: 301)

2.5 Avsluttende bemerkninger

Som alle mennesker, trenger Anna Morgan å bli sett og anerkjent. Imidlertid erfarer hun gang på gang at det å bli sett av andre mennesker bekrefter hennes egen selvforståelse som utenfor ethvert fellesskap. Slik får hun, når hun erfarer seg iakttatt, bekreftet at det er noe ved hennes subjektivitet som hun behøver å skamme seg over, og i dette kapittelet har jeg vist at hele hennes subjektivitet så å si er ett med denne skamfølelsen.

Anna utvikler dermed strategier for å forsøke å kontrollere hvordan hun blir iakttatt, for slik kanskje å kunne kontrollere hvordan hun opplever at det er å bli iakttatt, men disse er mislykkede, og samtlige strategier drar henne tilbake til en skam som stadig synes mer uunngåelig. Strategiene jeg har presentert, er henholdvis Annas forsøk på å tilegne seg fine klær, for slik å kunne kontrollere *hva* andre ser når de ser henne; hennes passive isolasjon, for slik å forsøke å *unngå* å være gjenstand for andres blick overhead; hennes plutselige raseriutbrudd, som kan forstås som en fysisk protest mot ubehaget ved å bli iakttatt; samt den sterke tilknytningen til Walter, da hun i ham ser muligheten for å bli sett på med et annet type blick – et blick som *ikke* reproduserer skammen.

Samtlige strategier Anna benytter seg av drar henne tilbake i det som marginaliserer henne. Strategiene er dermed ingen reell beskyttelse, og de er kun med på å fremstille henne som enda mer sårbar, enda mer naiv og uskyldig, men på en slik måte at det på ingen måte kan redde henne fra den seksuelle fordervelsen. Denne bidrar mot slutten av romanen bidrar til å bygge opp under Annas opplevelse, skjønt uuttalt, av at det er noe ved hennes sosiale tilhørighet som er abjektalt; frastøtende.

3 Sasha Jansens beskyttende rustning

Når *Good Morning, Midnights* Sasha Jansen umiddelbart fremstår som langt mindre sårbar enn Anna Morgan, skyldes dette at Sasha er eldre, hvilket etableres alt på romanens tredje side, der hun ser for seg at en venninne ser på henne og tenker: «she's getting to look old». Å betegne forskjellen mellom de to karakterene utelukkende som et spørsmål om tilstedeværelse eller fravær av sårbarhet, vil imidlertid være misvisende: Annas sårbarhet er som vi har sett på ingen måte entydig, og selv om Sasha utvilsomt er mer verdensvant, og dermed mer hardfør, fremstår hun tidvis som så lite tilpass i verden at det blir meningsløst å påstå at hun ikke er sårbar. Sashas subjektivitet er i stor grad preget av nettopp slike motsetninger, og det er disse jeg håper å kunne kaste lys over når jeg i det følgende diskuterer det vil referere til som hennes *rustning*, det vil si: summen av strategiene hun har utviklet for å håndtere å være synlig i verden.

Sashas beskyttende rustning fremstår som summen av et sett strategier hun har utviklet over tid. Nå synes den nærmest å omslutte hele hennes forståelse av egen subjektivitet. Hennes erfaring av seg selv som iaktatt, samt hennes erfaring av egen subjektivitet, kan ikke leses uavhengig av denne rustningen. Når Sasha selv referer til en «protective armour» hun føler seg omsluttet av, er det riktignok ikke umiddelbart tydelig at det er iakttagelsen rustningen skal beskytte mot – snarere fremstår en slik «armour» her som en mer generell beskyttelse mot det å være til stede i verden. Men det å være til stede i verden er for Sasha ensbetydende med å bli iaktatt: Overalt ser hun fiendtlige blikk og spottende smil. Sasha er aldri så sårbar som når hun erfarer seg selv iaktatt, og det er når hun erfarer seg selv som objekt for andres blikk at behovet for en slik beskyttende rustning for alvor oppstår. Dermed er det for meg meningsløst å diskutere rustningen uavhengig av iakttagelsen.

Etter å ha etablert hvordan Sashas ubehag ved iakttagelsen etableres i romanen, samt diskutert hvordan dette ubehaget bør forstås i sammenheng med Sashas helt grunnleggende utenforskap, vil jeg redegjøre for hvordan rustningen kan karakteriseres, med andre ord: hvilke konkrete strategier hun benytter seg av for å opprettholde kontroll over hvordan hun fremstår i andres øyne. Ikke minst synes selve fortellerstemmen å utgjøre en sentral del av rustningen. Sashas subjektivitet konstrueres i et insisterende fragmentert narrativ, der minner og fantasi står sentralt, men der det kan være vanskelig å si sikkert hva som er hva. Ved første øyekast synes stemmen å være til forveksling lik Annas: Også Sasha fremstår som sanselig, og også hennes stemme er melodios, rytmisk, stadig avbrutt av ellipser. Som i *Voyage in the*

Dark, står fortiden, som formidles i plutselige minner og drømmer, sentralt i nåtidsfortellingen. Når de to stemmene likevel oppleves som så ulike, skyldes dette i stor grad aspekter som jeg vil peke på gjennom rustningsbegrepet: Sasha fremstår som bemerkelsesverdig lite naiv, og er også vittig, skarp og ironisk – for ikke å snakke om *selv*ironisk.

I forrige kapittel hevdet jeg at det er mulig å lese Anna Morgans murrende, ufullendte sinne som en opprørsstrategi, en slags protest mot en iakttagelse hun ikke egentlig er i stand til å verge seg mot. Sasha Jansen har på sin side utviklet strategier som minner mer om et faktisk skjold. Rustningen er en kalkulert tilpasning, og en hun bevisst går inn for å iføre seg, og finne sin plass i. Gjennom rustningen håndterer hun møtet med verden, det vil si: verdens blick på henne. Der Anna er defensiv i sitt møte med andres blick, og forsvarsstrategiene først og fremst dreier seg om å *unngå* å bli iakttatt, er Sasha offensiv: Rustningen er et sett strategier hun svært bevisst benytter seg av. Like fullt er den på ingen måte entydig positiv: Hun låses til et sett strategier som i tillegg til å beskytte og hjelpe, også hindrer, ødelegger og begrenser. Først og fremst, vil jeg hevde, er rustningen forestillingen om at hun er i stand til å kontrollere, om ikke hvordan hun iakttas, så i alle fall hvordan hun erfarer det å bli iakttatt.

Rustningsbegreper åpner også opp for en diskusjon om hvorvidt Sashas identitet bør karakteriseres som splittet, splintret, skadet eller traumatisert. Jeg vil forsøke å argumentere for at alt ved Sashas erfaring av seg selv som kan forstås som en del av den beskyttende rustningen, også er en del av denne splittelsen, og at at selve rustningen dermed er med på å skape det splintrede i subjektiviteten.

3.1 Sashas ubehag ved å bli iakttatt

3.1.1 «‘I can’t bear to see you like this’»: Samfunnets fordømmende blick

Good Morning, Midnight åpner idet Sasha Jansen etter alt å dømme har befunnet seg i Paris i fem dager, og utspiller seg i løpet av de påfølgende ti dagene, høsten 1937. Sasha er bosatt i England, men har tidligere levd flere år i Paris, og grunnen til at hun nå er tilbake i byen, blir raskt klar: Hun har fått låne penger av en venninne, Sidonie, og det er på hennes innstendige oppfordring at hun drar. Selv føler hun ingen entusiasme over reisen, og har heller ingen tro på at oppholdet skal gjøre henne godt. Tilsynelatende utstråler hun her en form for passivitet som minner om Annas. Når jeg like fullt mener at Sasha ikke bør karakteriseres som en passiv protagonist, skyldes det blant annet at passiviteten her fremstår som et bevisst valg, nærmest som om hun aktivt oppsøker, og bevisst velger å befinne seg i, den passive tilstanden: «When

you've been made very cold and very sane you've also been made very passive. (Why worry, why worry?)» (GMM:11) Gjentakelsen av spørsmålet, *why worry*, er et eksempel på den rytmiske driven i Sashas narrative stemme, og grepet lar spørsmålet bli stående nærmest som et anker hun kan holde seg fast i: I stedet for å lete etter et svar, går hun aktivt inn for ikke å bekymre seg, og ikke å tenke.

Sidonie, som mener at Sasha kan ha godt av en forandring, og oppfordrer henne til å kjøpe nye klær, låner henne tilsynelatende penger ut av omsorg. Menneskelig godhet er imidlertid bemerkelsesverdig fraværende i denne historien, og Sasha opplever Sidonies forslag nærmest som et angrep: «I had not seen this woman for months and then she swooped down on me. ...» (GMM:11). Det er som om Sasha projiserer sin egen selvforakt over på andre menneskers intensjoner og handlinger:

I lie awake, thinking about it, and about the money Sidonie lent me and the way she said: 'I can't bear to see you like this.' Half-shutting her eyes and smiling the smile which means: 'She's getting to look old. She drinks.' (GMM:11)

Formuleringen, «I can't bear to see you like this», vil for et mindre herdet menneske oppleves som et uttrykk for omsorg, og endatil kjærlighet, et tegn på at Sidonie får vondt av å se Sasha ha det vondt. Men for Sasha fremstår ordene som lite annet enn en avvisning: et endelig bevis på at venninnen simpelthen ikke orker å se på henne. Venninnens generøsitet fremstår som alt annet enn. Først og fremst, tenker Sasha, er Sidonie motivert av et behov for ikke å se på henne, og det ved henne som gjør henne ukomfortabel, som de aldrende trekkene, helt sikkert forsterket av en alkoholisert livsstil. Når Sasha spør Sidonie hva hun legger i formuleringen «I can't bear to see you like this», lyder svaret: «I think you need a change. Why don't you go back to Paris for a bit? ... You could get yourself some new clothes – you certainly need them.» (GMM: 11) Leseren får aldri større innsikt i Sidonies faktiske motivasjon, men at det er aspekter ved Sashas fremtoning som er mindre attråverdige, er det ingen tvil om. Det er heller ingen tvil om at Sasha selv er smertelig klar over dette. I venninnens smil ser Sasha klart og tydelig at den hun er, og det livet hun lever, er i stand til å gjøre andre mennesker ukomfortable – i den grad at de ikke lenger ønsker å ha henne rundt seg. Denne vissheten utgjør i ett henseende et slags premiss for romanen, da det er erkjennelsen av at hun kun ved å se ut som hun gjør kan vekke et sterkt ubehag i andre mennesker, som er årsaken til at hun i det hele tatt befinner seg i Paris. Det er en visshet som preger alt som siden utspiller seg, ikke minst fordi den siver inn i hele hennes erfaring av seg selv. Dette er særlig tydelig når hun i

begynnelsen av romanen går tilbake til hotellet der hun bor, og bygningene som omringer henne figurerer som et bilde på de fiendtlige blikkene hun synes hun møter overalt:

Then they step forward, the waiting houses, to frown and crush. No hospitable doors, no lit windows just frowning darkness. Frowning and leering and sneering, the houses, one after another. Tall cubes of darkness, with two lighted eyes at the top to sneer. And they know who to frown at. They know as well as the policeman on the corner, and don't you worry. ... (GMM: 28)

Bygningenes blikk sidestilles med politimannens blikk. Blikket hun erfarer som aller mest truende, er utvilsomt det ordnede samfunnets blikk: blikket som tilhører autoriteten, makten, det etablerte som hun selv står som en annen til. Hvordan «samfunnets» blikk oppleves, og hva det krever av henne, som at hun skal passe inn, kategoriseres og forstås, ser vi også i en passasje der den jødiske maleren Serge rekker henne en maske, og hun i maskens tomme blikk ser for seg samfunnets dømmende blikk:

The close-set eyeholes stare into mine. I know that face very well; I've seen lots like it, complete with legs and body.

That's the way they look at you when they are saying: 'Why didn't you drown yourself in the Seine?' That's the way they look at you when they are saying: 'Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vieille?' That's the way they look when they are saying: 'What's this story?' Peering at you. Who are you, anyway? Who's your father and have you got any money, and if not, why not? Are you one of us? Will you think what you're told and say what you ought to say? Are you red, white or blue – jelly, suet pudding or ersatz caviare? (GMM: 76-77)

Det fordømmende blikket er det kategoriserende blikket. Fordømmelsen ligger i vurderingen, og når man ikke umiddelbart kan kategoriseres, blir man utstøtt. Fargene, rødt, hvitt, og blått, viser både til Frankrike og til England – dette er det etablerte samfunnet Sasha befinner seg i, men det er også de imperialistiske fargene, muligens som et slags nikk til den kreolske bakgrunnen det finnes spor av også ellers i romanen. Det er her helt sentralt at en kun kan velge én farge, kun én matrett: I likhet med Anna, befinner Sasha seg i flere kategorier, men dette er på mange måter det samme som ikke å befinne seg i noen. At Sasha er utenfor fellesskapet, er aldri mer tydelig enn når hun blir sett på av andre mennesker. Dette er spesielt åpenbart her, når den som ser på henne ikke engang er et menneske, men en maske, en slags tom representant for alt hun erfarer rundt seg, alt dette som hun ikke selv er en del av.

Som vi vil se, er det ikke alle blikk som Sasha avskriver like umiddelbart, eller like bitende. Når hun i løpet av romanen treffer mennesker hun på ulike måter identifiserer seg

med, er hennes erfaring av å bli iakttatt langt mer kompleks, hvilket igjen fører til at rustningen blir mer kompleks. Dette hindrer henne likevel ikke å på et senere tidspunkt konstatere, i et innfall av plutselig ærlighet: «‘I think most human beings have cruel eyes.’ That rosy, wooden, innocent cruelty. I know.» (GMM: 81)

3.1.2 «There always remains something»: Sashas frykt for at fortidens traumer synes på henne

Når Sasha stadig bekymrer seg over hvordan hun tar seg ut, og hva andre ser når de ser på henne, synes et av de mest sentrale spørsmålene for henne å være i hvilken grad fortiden er synlig på henne. I romanens åpning skildres kvelden før nåtidsfortellingen begynner, der hun sitter i en bar og snakker med en «very well made-up» kvinne på rundt førti, og tilsynelatende ganske ut av det blå begynner å gråte. Til kvinnen hun har konversert med sier hun at det var noe hun plutselig husket, men hun møter liten forståelse for det plutselige følelsesutbruddet. Betegnende nok gjør kvinnen det klart at det ikke er den plutselige melankolien, men Sashas manglende evne til å holde den inne, altså hennes manglende evne til å sømme seg i den sosiale situasjonen, som virker frastøtende. Parallellen til vertinnen i begynnelsen av *Voyage in the Dark*, som ikke ville leie ut rom til *professionals* med mindre de behersket å spille rollen som *ladylike*, er påfallende. Virkeligheten er mindre viktig enn rollene som spilles ut. Etter den fremmede kvinnens irettesettende ord, går Sasha for å samle seg:

I stayed there, staring at myself in the glass. What do I want to cry about? ... On the contrary, it's when I am quite sane like this, when I have had a couple of extra drinks and am quite sane, that I realize how lucky I am. Saved, rescued, fished-up, half-drowned, out of the deep, dark river, dry clothes, hair shampooed and set. Nobody would know I had ever been in it. Except, of course, there always remains something. Yes, there always remains something. ... Never mind, here I am, sane and dry, with my place to hide in. What more do I want? ... (GMM:10)

Skjønt det er noe uklart hva den dype, mørke elven her er et bilde på, står én ting klart: Sasha har vært gjennom noe traumatisk, og forsøker nå å se ut som om det ikke er tilfellet. Likevel er hun klar over at forsøket aldri vil kunne være helt vellykket: «Yes, there always remains something.» Etter å ha vært i elven, kan man iføre seg tørre klær og fikse håret, men forsøket på å skjule traumet vil aldri være fullstendig vellykket: En del av det vil alltid være synlig. Så lenge man har et sted å gjemme seg, fritt for andres blikk, kan det som blir igjen like fullt ignoreres, for her vil det uansett ikke være synlig for andre.

Sashas fortid avsløres gradvis, i plutselige minner og tilbakeblikk, men det er først i romanens tredje og nest siste del at fortiden fortelles i et kronologisk narrativ, og settes i sammenheng. Likevel er det fra første stund liten tvil om at hun *har* en fortid. Romanens første setning lyder: «‘Quite like old times,’ the room says. ‘Yes? No?’» (GMM:9) Som i *Voyage in the Dark*, viser den første setningen til noe fortidig. Rett nok pekes det ikke her tilbake på en barndom på en tropisk øy, men en fortid som minner om nåtiden. Den første setningen viser slik til et aspekt som er gjennomgående i bokens narrativ: Fortiden står sentralt i Sashas erfaring av nåtiden, og minnene, som kan treffe plutselig og uten forvarsel, kan vekkes i møte med hotellrom, gater, barer eller restauranter. Det er fortidens tilstedeværelse i byens topografi som Cynthia Port refererer til når hun skriver: «For Sasha, every step in the present of the novel is accompanied by memories of the past.» (Port: 212)

Det er verdt å merke seg tvetydigheten i spørsmålet Sasha tenker seg at rommet stiller: «yes? no?» For i tillegg til å vise at fortiden står sentralt i erfaringen av nåtiden, peker romanens åpning på en underliggende usikkerhet som gjennomsyrrer Sashas stemme, et stadig tilbakevevende spørsmål: Hvordan er det egentlig virkeligheten er nå igjen? Som leser er man aldri helt sikker på om Sashas erfaring av virkeligheten stemmer overens med den fysiske verden hun befinner seg i. Dette skyldes delvis at hun, som Anna, først og fremst erfarer verden gjennom sansene. Kroppens reaksjoner er viktigere enn analyser av situasjonene som trigger reaksjonene. Karakteristisk for Sashas stemme er dermed at vi aldri helt kan ta henne på alvor. Når Sasha hevder at det først er nå, etter å ha grått i offentligheten under påvirkning av alkohol, at hun innser hvor heldig hun er, kan påstanden umulig tas på alvor, og fremstår snarere som noe hun *forsøker* å tro på, et narrativ hun skaper for å slippe å forholde seg til realiteten. Når hun likevel minner seg selv på at noe alltid gjenstår, er det et brudd med den insisterende, lite overbevisende optimismen. Slike brudd, slike plutselige vekslinger mellom skildringer av den sannheten som hun ønsker å tro på, og den sannheten som hun i bunn og grunn er langt mer tilbøyelig til å tro på, er karakteristisk for Sasha. Hun er flyktig og fremstår tidvis som lett påvirkelig: Et smil, en kjole eller en gate, kan ha plutselig og intens innvirkning på humøret hennes, både i positiv og negativ forstand.

Dette flyktige, omskiftelige, ved Sashas fortellerstemme, kan leses i sammenheng med den stadige bruken av ellipser, som er et av de mest gjenkjennelige narrative grepene i samtlige av Rhys' romaner. Ofte, som i overnevnte eksempel, synes ellipsene å erstatte det som ikke sies. Hva har jeg å gråte over, spør hun, men i stedet for å svare, lar hun ellipsene fungere som pause, mellomrom, og slik også et slags svar. Dermed fremstår det som om det er her, i mellomrommet, at tårenes årsak ligger. Når hun minner seg selv på at noe alltid

gjenstår, at noe av traumet alltid vil være synlig på henne, dukker ellipsen opp igjen, og leseren antar nok en gang at traumet finnes i pausen. Den traumatiske fortiden er dermed synlig på et rent tekstlig plan.

I *Virginia Woolf, Jean Rhys and the Aesthetics of Trauma* fra 2007 skriver Patricia Moran nettopp om hvordan fortidens traumer utgjør en sentral del av narrativet i både *Voyage in the Dark* og *Good Morning, Midnight*. Selv om disse romanene ikke handler om fortidens traumer rent konkret, etterligner narrativet den traumatiske opplevelsen. Hun viser blant annet til Mieke Bal, som har argumentert for at fortregning av traumer kan resultere i nettopp ellipser, i utelatelsen av informasjon: slik forstyrrer fortregningen fortellingens flyt. Moran skriver: «Hence the traumatic events live on in the protagonists' inability to remember or unwillingness to narrate crucial information, in the disruption of the narrative by memories that pose more questions than they answer, and above all in the haunted, obsessive thought patterns of the protagonists.» (Moran, Patricia. 2007. *Virginia Woolf, Jean Rhys, and The Aesthetics of Trauma*: 118) Rhys' romaner, hevder Moran, forteller slik en dobbel historie, og den temporale splittelsen i begge romanene er karakteristisk nettopp for det traumatiserte minnet.

Selv om leseren tidlig i romanen gis svært lite innblikk i hva Sasha har vært gjennom, kan det herske liten tvil om at traumet står sentralt i Sashas erfaring av seg selv, ikke minst fordi hun erfarer at det er tilgjengelig – synlig – for andre mennesker. Vi ser at dessuten at det finnes svar på spørsmålene hun stiller i det overnevnte eksempelet: Hun *vet* hva hun har å gråte over, og hun *vet* hva mer hun vil ha. Det er imidlertid svar hun aktivt går inn for ikke å konfrontere, og hun velger i stedet stillheten, passiviteten: *Never mind*.

3.1.3 «Those voices that they brandish like weapons»: Sashas fysiske reaksjon på å bli iakttatt

Sasha erfarer seg selv iakttatt nærmest overalt. Når jeg nå vil gå nærmere inn på hva hun ser for seg at andre ser når de ser på henne, er det særlig to hendelser jeg vil trekke frem. Disse skiller seg fra hennes øvrige erfaringer av å være iakttatt ved at hun hører seg selv snakket om, og dermed får bekreftet at hennes oppsyn vekker negativ oppmerksomhet. Like fullt sier disse hendelsene langt mer om Sashas syn på seg selv enn de sier om hvordan menneskene som ser henne oppfatter henne, for hun opplever episodene nærmest som skjellsettende. Først og fremst tror jeg dette skyldes at hendelsene viser at hun ikke er *trygg*. Kun ved å befinne seg i verden, gjør hun seg tilgjengelig for andre menneskers kommentarer og fordømmelse.

De to hendelsene finner sted med mindre enn et døgn mellomrom, på to ulike spisesteder. En kveld hører hun seg omtalt som «la vieille», den gamle kvinnen, eller *gamla*. Neste formiddag overhører hun en samtale mellom to unge kvinner – «Sports clothes, no hats, English» (GMM: 43) – og en mann som husker henne fra tidligere, Théodore. En av de unge kvinnene spør Théodore hva Sasha nå gjør her. De to kommentarene smelter for henne sammen til én, og den opptrer som et ekko gjennom romanen: «Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vieille?» (GMM: 46) Selv om spørsmålet om hva hun nå gjør her tilsynelatende ikke er like fornærmende som den første kommentaren, treffer det henne sterkt:

'Oh, my God!' the tall one says.

Théodore goes on talking. Then he too turns and looks at me. 'Ah, those were the days,' he says.

'Et qu'est-ce qu'elle fout ici, maintenant?' the tall girl says, loudly.

Now everybody in the room is staring at me; all the eyes in the room are fixed on me. It has happened.

I am calm, but my hand starts shaking so violently that I have to put the coffee-cup down. (GMM:43)

Sasha påstår selv at hun er rolig, men hendene hennes begynner å skjelve voldsomt. Det er her en dissonans mellom kropp og stemme. Kroppen synes å ha samme funksjon som ellipsene, de påfallende mange mellomrommene i romanteksten: Den kroppslige reaksjonen avslører at hun har vært gjennom et traume. Sasha vil imidlertid langt heller påstå at hun er rolig enn å reflektere over årsaken til at den unge kvinnens kommentar treffer henne så sterkt. Selv om kvinnen umulig kan huske henne, bærer Sasha med seg en fortid som hun til enhver tid erfarer at er synlig på henne: «There always remains something.» Dessuten fungerer kommentaren som en bekreftelse på at hennes frykt for å bli gjenkjent er berettiget, og dermed også som en bekreftelse på at det hun mistenker at andre ser når de ser henne faktisk stemmer: «I had meant to avoid Théodore's, because he might recognize me, because he might think I am changed, because he might say so.» (GMM: 42)

Gjenkjennelsen fremstår som en gjennomskuelse. Kroppens ukontrollerbare angstreksjon speiler hennes dypest sett manglende kontroll over hvordan hun fremstår i verden, samtidig som den viser at hennes forsøk på å opparbeide seg kontroll over hvordan hun erfarer iakttagelsen ikke egentlig fungerer – i alle fall ikke til enhver tid, og i enhver situasjon. Som vi vil se, blir det dermed maktpåliggende for henne å kontrollere hvor hun befinner seg til enhver tid.

Sasha reagerer voldsomt på disse kommentarene, men å høre dem er like fullt ingen overraskende erfaring. Hun er vant til å tenke at synet av henne vekker ubehag, og det er også, i én forstand, henne selv som tillegger den andre kommentaren den negative meningen den får i denne konteksten. Dette kan forøvrig også betraktes som en del av et forsvar, da det lar henne komme avvisningen hun har lært seg å forvente i forkjøpet. Når hun opplever denne hendelsen nærmest som et fysisk angrep, er det et angrep hun opplever å ha en viss kontroll over:

These people all fling themselves at me. Because I am uneasy and sad they all fling themselves at me larger than life. But I can put my arm up to avoid the impact and they slide gently to the ground. Individualists, completely wrapped up in themselves, thank God. It's the extrovert, prancing around, dying for a bit of fun – that's the person you've got to be wary of. (GMM: 43)

I tillegg til å være et eksempel på hvordan hun visualiserer rustningen, viser dette avsnittet nok en gang til rustningens sårbarhet: alt som må ligge til rette for at den skal kunne fungere, for at hun skal kunne møte de riktige menneskene på riktige tidspunkt. Rustningen er avhengig av tilretteleggelser i den grad at også disse blir en del av den.

I dette eksempelet er det interessant at påstanden om at hun kan løfte armen og dermed unngå å bli skadet, ikke fremstår som sann: Vi har jo alt sett at hun har mistet kontrollen. Sashas manglende evne til å forholde seg til sine egne kroppslige reaksjoner, til fullt ut å erkjenne konsekvensene av dem, er et helt sentralt aspekt ved hennes subjektivitet. Hun forsøker å overbevise seg selv om at hun ikke er spesielt sårbar, men overbeviser verken seg selv eller noen andre. I stor grad skyldes nok dette at hennes erfaring av å bli iaktatt er svært fysisk. Dette gjenspeiles i billedbruken, som når hun sammenligner stemmene til mennesker som den unge kvinnen med våpen: «those voices that they brandish like weapons» (GMM: 44). Når den fysiske reaksjonen er ukontrollerbar, viser det at hun ikke kan kontrollere hvordan hun erfarer at det er å være iaktatt. Det er dog ikke sagt at ikke hun prøver.

Disse kommentarene, og Sashas reaksjoner på dem, viser hvor sårbar hun er når hun blir sett på også fordi de kaster lys over den helt reelle marginaliseringen hun utsettes for. I motsetning til Anna, hvis svært åpenbare sårbarhet, ungdom og naivitet markerer henne som utsatt, har Sasha opparbeidet seg livserfaring, og utviklet en rekke regler og strategier, som hjelper henne å håndtere å være gjenstand for andres blikk. Hennes sårbarhet er dermed vanskeligere å gjenkjenne. Dette ser vi for eksempel i hvor ulikt de to karakterene forholder seg til å bli betraktet som seksuelt tilgjengelig. Sasha gjenkjenner de seksuelle undertonene i

det sosiale spillet, og har bevisst utnyttet disse, men spillet kompliseres ytterligere av at hun ennå ikke har lært seg å håndtere hvilke konsekvenser den økende alderen har for hvordan andre ser på henne. I det følgende vil jeg dermed undersøke den marginalisering og undertrykkelse Sasha utsettes for. Dette vil igjen kaste lys over hvorfor et spørsmål som *Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vieille?* treffer henne så sterkt, og får henne til å tenke:

What is she doing here, the stranger, the alien, the old one? ... I quite agree too, quite. I have seen that in people's eyes all my life. I am asking myself all the time what the devil I am doing here. All the time. (GMM: 46)

3.2 Sashas utenforskap

3.2.1 «A mad old Englishwoman»: Sashas alder

Når Sasha hører seg omtalt som *la vieille* får hun etter hva leseren kan forstå ingen ukontrollerbar kroppslig reaksjon. Derimot setter kommentaren i gang en bevegelse i stemmens narrativ som fremstår ukontrollert, som en strøm av ubevisste assosiasjoner og plutselige innfall:

A party of three comes in – two men and a girl. One of the men stares at me. He says to the girl: 'Tu la connais, la vieille?'

Now, who is he talking about? Me? Impossible. Me – la vieille?

The girl says: 'The Englishwoman? No, I don't know her. Why should you imagine I know her?'

This is as I thought and worse than I thought. ... A mad old Englishwoman, wandering around Montparnasse. 'À Paris il y a des Anglaises, Oah, yes, oah, yes, Aussi plat's comm' des punaises, Oah, yes, oah, yes. ...' This is indeed worse than I thought. (GMM: 35-6)

Sashas antatte nasjonalitet og aldrende utseende løftes frem som de fremste årsakene til at den yngre kvinnen ønsker å distansere seg fra henne. Selv om verken alder eller nasjonalitet i seg selv behøver å være kompromitterende faktorer, bygger sammenstillingen opp under Sashas visshet om at hun fremstår som *en slik kvinne*: «A mad old Englishwoman.» Assosiasjonen er bemerkelsesverdig: Hun hører seg selv omtalt som gammel, og konkluderer med at hun fremstår som gal. Fordi forestillingen om galskapen er så umiddelbar, må den være Sashas egen, og den må ha ligget latent i henne, men det er først når hun eksponeres for andres blikk, og påfølgende kommentarer, at bildet står klart fremfor henne. Dette er verre enn hun trodde, hevder hun, men bildet er hennes eget, og har på ingen måte ligget dypt begravd. Igjen ser vi hvor sårbar hun er: Det skal svært lite som skal til for at hun lar forestillingen om hva andre ser når de ser på henne bli en del av hennes erfaring av seg selv.

I artikkelen «Jean Rhys and Gendered Economies of Ageing» fra 2001 hevder Cynthia Port at Rhys' romaner bør leses i lys av de sosiale og økonomiske konsekvensene aldringen har for kvinner. Som vi har sett, leser hun slike konsekvenser i sammenheng reklamebransjens fremvekst i første halvdel av forrige århundre, og fremveksten av det svært ungdommelige skjønnhetsidealet. (Port: 210) For Rhys' protagonister er det av stor betydning å fremstå som ungdommelige fordi det å være attraktiv også er en kilde til inntekt, da de i ulik grad livnærer seg av kropp og utseende. Selv om Sasha kanskje er den av Rhys' protagonister som klarer seg best rent økonomisk, i alle fall i løpet av den tidsperioden romanen utspiller seg, har også hun en fortid der hun har tjent penger på kroppen, og kroppens utseende, som da hun jobbet som *mannequin*. Dessuten mer enn antydes det at hun, som Anna, har inngått relasjoner med menn for å klare seg økonomisk, da hun tross alt gjenkjenner sitt fortidige jeg i gigoloen Renés forsøk på å innynde seg hos henne. Port hevder dermed at det både er sosialt, psykologisk og økonomisk ødeleggende for Rhys' protagonister å vise tegn på at de eldes. Der Freud i essayet «Femininity» fra 1933 hevder at kvinner over 30 er rigide og uforanderlige, viser Rhys oss ifølge Port at kvinner over 30 desperat forsøker å klamre seg til det som kjennetegner den sosialt aksepterte, ungdommelige feminiteten.

Å klamre seg til ungdommen er på ingen måte uten risiko. Som gammel vil man alltid risikere å fremstå som latterlig – særlig om man forsøker å fremstå som ung. I så måte er Sashas blikk på eldre kvinner interessant. Hun er fullstendig klar over at man som virkelig gammel aldri vil kunne leve opp til samfunnets idealer, og dermed vil befinne seg i et slags endelig utenforskap. Likevel synes hun ikke bare å identifisere seg med de eldre kvinnene: Hun ser i dem noe hun higer etter. Når hun tidlig i romanen minnes en tidligere arbeidsplass, husker hun både sin egen ydmykelse og utilstrekkelighet i møte med den øverste sjefen, en engelsk Mr. Blank – han fremstår som den fremste representanten for «det etablerte samfunnet», og ser på henne, og behandler henne, som om hun er fullstendig udugelig – og at hun samme dag ekspederte en eldre engelsk kvinne og hennes datter:

‘Can you show me some of these pretty things?’ the old lady says. ‘I want something to wear in my hair in the evening.’

She takes off her hat and she is perfectly bald on top – a white, bald skull with a fringe of grey hair. The daughter stays in the background. She is past shame, detached, grim. (GMM: 19)

I Sashas sympati med den gamle ligger det en beundring over dennes likegyldighet. Den gamles likegyldighet fremstår for Sasha nærmest som storslagenhet, idet hun ifører seg stadig

mer ekstravagante hodeplagg: «She is calm and completely unconcerned. She was like a Roman emperor in that last thing she tried on.» (GMM: 20) Når Sasha på et senere tidspunkt i romanen passerer en hattebutikk, og fra butikkvinduet observerer en kunde prøve hatter innenfor, er parallellen til denne fortidige episoden påfallende:

Her hair, half-dyed, half-grey, is very dishevelled. As I watch she puts on a hat, makes a face at herself in the glass, and takes it off very quickly. She tries another – then another. Her expression is terrible – hungry, despairing, hopeful, quite crazy. At any moment you expect her to start laughing the laugh of the mad.

I stand outside, watching. I can't move. Hat after hat she puts on, makes that face at herself in the glass and throws it off again. Watching her, am I watching myself as I shall become? In five years' time, in six years' time, shall I be like that?

But she is better than the other one, the smug, white, fat, black-haired one who is offering the hats with a calm, mocking expression. You can almost see her tongue rolling round and round inside her cheek. It's like watching the devil with a damned soul. If I must end like one or the other, may I end like the hag. (GMM: 57-8)

Denne andre kvinnen fremstår som langt mer desperat enn den første. Det er som om hun drives av en helt annen type kraft, en desperasjon på linje med galskap, for prosjektet er dypest sett meningsløst: Hun ønsker å fremstå på en måte som ikke lenger er mulig for henne. Hun forsøker å oppnå noe uoppnåelig. Skjønt den første kvinnen fremstår som mindre desperat, mindre sulten, finnes det også i henne en form for galskap, da hun i sterk kontrast til datteren virker nærmest skamløs. Skjønt hun på ett plan forsøker å tilpasse seg samfunnets normer – hun vil tross alt ha noe pent i håret – er hun i stor grad likegyldig til hva disse normene er, og viser uten å nøle frem sin hvite, hårløse skalle.

De eldre kvinnenes galskap er et annet type utenforskap, et *virkelig* utenforskap. Deres forsøk på å fremstå som en som passer inn, en som lever opp til samfunnets idealer for kvinnelig skjønnhet og femininitet, vil aldri være i nærheten av å lykkes. Tvert imot fremstår forsøkene som latterlige. Sasha, som vet at hun befinner seg i samfunnets periferi, er verken gal eller senil, men hennes identifikasjon med galskapen hun ser i de gamle kvinnene er påfallende. Den aldrende kvinnens galskap representerer på mange måter en naturlig videreføring, et slags neste skritt, av den galskap Sasha allerede erfarer at er innenfor hennes rekkevidde. De eldre kvinnene holdes høyt hevet over de yngre kvinnene som ledsager dem, og latterliggjør dem. Det er som om man i alderdommens senilitet kan oppnå en form for endelig glemsel, en reell likegyldighet til verden rundt, kanskje først og fremst bygget opp under av en svekket evne til *se* denne verden. I likegyldigheten finnes den endelige muligheten til å glemme det som gjør vondt, og til ikke å behøve å erfare ydmykelsen av å bli

sett på av samfunnets fordømmende blikk. Kanskje er det dette Sasha sikter til når hun på et senere tidspunkt refererer til en «heaven of indifference» (GMM 76).

Det finnes en trøst i å miste kontrollen over hvordan man fremstår så fullstendig at det minner om galskap. En «mad old Englishwoman» fremstår som latterlig, gal og endimensjonal, og skjønt dette ikke er en beskyttelse mot samfunnets fordømmelse, finnes det i den gamles galskap en form for likegyldighet i møte med denne fordømmelsen. Fremstår man som latterlig, og som gal, er det dessuten mindre sannsynlig at noen forsøker å se dypere, og virkelig avsløre en. Sasha er redd for å fremstå som både latterlig og gal, men først og fremst er hun redd for å avsløres, for å gjennomskues, og for at fortidens traumer skal være synlige på henne. Hun vil heller være gammel og gal enn å konfrontere smertene ved å slippe noen inn. Heri finnes nok også noe av årsaken til at hun, når hun hører seg omtalt som gammel, kan finne det komisk, og på et vis forsone seg med det. Hun er tross alt vant til ikke å passe inn. Hentydningen til fortiden, til at sporene av livet hun har levd, det som har blitt igjen av den mørke elva, er synlig på henne, kan hun derimot ikke like lett håndtere, og hun begynner å skjelve.

3.2.2 «‘Aussi plat’s comm’ des punaises’»: Identifikasjonen med insektene

Assosiasjonsrekken uttrykket *la vieille* setter i gang i Sasha, stanser ikke ved «mad old Englishwoman». Snarere avslører uttrykket den assosiative stemmens *virkelige* potensial: «‘À Paris il y a des Anglaises, Oah, yes, oah, yes, Aussi plat’s comm’ des punaises, Oah, yes, oah, yes. ...’» Dette minner om en regle, eller en sang: *Anglaises* rimer med *punaises*, og det rytmiske forsterkes av de lydlige bildene, *oah, yes, oah, yes*. Dette er nok et eksempel på at Sasha lar sin erfaring av andres blikk, og dermed også andres ord (for sangen kan umulig være hennes egen), bli en del av egen selvforståelse. Den nokså banale reglen, som det er nærliggende å anta at hun har kjent til i mange år, og sannsynligvis først hørt i Paris som ganske ung, blir en del av historien om henne selv. Når dette oppleves som uhyggelig, er det i stor grad fordi Sasha liksom nynner den med en selvironi så naturlig at objektiviseringen av kvinnen fremstår som selvfølgelig, ingenting å ta på vei for, enda dette i ytterste konsekvens er en form for umenneskeliggjøring. Særlig uhyggelig er dette nettopp fordi Sasha er vant til å tenke på seg selv som noe annet enn et fritt og handlende subjekt. Alt i begynnelsen av romanen omtaler hun tross alt seg selv som «a bit of an automaton». (GMM: 10)

Reglen bygger dessuten opp under Sashas følelse av å befinne seg utenfor et nasjonalt fellesskap. Riktignok vet vi lite om Sashas egentlige nasjonale tilhørighet: Vi antar at hun er engelsk, slik vi antar at ekteskapet hun inngikk som ung var med en nederlander, men det

synes like fullt klart at spørsmålet om nasjonal tilhørighet ikke har et entydig svar. Det er nærliggende å gå ut fra at Sasha, som Anna, har bakgrunn fra Karibien, men denne antagelsen baserer seg kun på én passasje i romanen, der hun minnes å ha ligget i en hammock ved sjøen. At det her formodentlig er snakk om nettopp de vestindiske øyer, skyldes delvis at det er tonene fra en sang fra Martinique som lar minnet komme til overflaten, men ville nok ikke fremstått like sannsynlig for en leser uten kjennskap til Rhys' øvrige forfatterskap. At det er noe tvetydig ved Sashas nasjonalitet, synes imidlertid tydelig også for de øvrige karakterene idet de ser på henne. Også det nasjonale utenforskapet knyttes til utseendet, som når hun i begynnelsen av romanen viser frem passet på hotellet der hun bor:

What's wrong with the fiche? I've filled it up all right, haven't I? Name So-and-so, nationality So-and-so. ... Nationality – that's what has puzzled him. I ought to have put nationality by marriage.

I tell him I will let him have the passport in the afternoon and he gives my hat a gloomy, disapproving look. I don't blame him. It shouts 'Anglaise', my hat. And my dress extinguishes me. And then this damned old fur coat slung on top of everything else – the last idiocy, the last incongruity. (GMM: 13-14)

Når Sasha forstår seg selv i lys av sitt nasjonale utenforskap, skyldes ikke dette, som i Annas tilfelle, en overbevisning om at hun hører til et annet sted, men snarere et *fravær* av tilhørighet – for hvor hører hun egentlig hjemme? Enda så ubehagelig merkelappen engelsk kvinne er, er det ingenting som tyder på at hun er mer utenfor i Paris enn i England. Den engelske nasjonaliteten er viktig først og fremst fordi den markerer Sasha som *utenfor*. Fordi det raskt blir klart at Sashas nasjonalitet ikke enkelt kan kategoriseres, kan vi forstå den som en form for mangel. Dermed er den nedsettende reglens faktiske innhold interessant, for også den fremhever nettopp et fravær. Det er dette fraværet av nasjonal tilhørighet Elaine Savory er inne på når hun i sin bok om Rhys fra 1998 skriver: «But the issue of erased nationality is so important in the novel that it suggests something is being coded about erasure of the Caribbean which stands behind the English affiliation and gives Sasha her acute critique of the English and of power.» (Savory, Elaine. 1998. *Jean Rhys*: 117) Savory forstår Sashas manglende nasjonale tilhørighet som en implisitt kritikk ikke bare av England, men vestlig imperialisme som sådan – en lesning som av åpenbare grunner vinner på å forstå romanen som implisitt, om ikke eksplisitt, kodet i det karibiske. For meg er fraværet av reell nasjonal tilhørighet særlig interessant på bakgrunn av hva dette sier oss om hvilke fellesskap Sasha befinner seg i, og hvem hun faktisk identifiserer seg med. Nærmest samtlige av karakterene hun treffer, og samtaler med, befinner seg i en form for eksil-tilværelse. I Sashas

identifikasjon med disse er det utvilsomt mulig å lese en implisitt maktkritikk, men det er også, innenfor konteksten av denne oppgaven, sentralt å lese denne identifikasjonen i lys av Sashas forståelse av egen subjektivitet som kodet av utenforskap og manglende tilhørighet.

Det som ikke er helhetlig, entydig, eller enkelt å forstå, sidestilles stadig med mangel. I lys av dette blir sammenligningen med med *punaises*, veggdyr, særlig interessant, da innsektene kaster lys nettopp over denne tvetydigheten, eller mangelen, i Sashas subjektivitetsforståelse. Dette kan blant annet forstås ved hjelp av Kristevas teori om abjektet, da et innsekt nemlig kan forstås som en abjektal substans. Som vi alt har sett, er den fysiske avvisningen av abjektale substanser ifølge Kristeva nødvendig for at subjektet skal kunne bevare seg selv som subjekt i det symbolske. Abjektale substanser, som hvisker ut grenser mellom det levende og det livløse, mellom subjektet og objektet, befinner seg i mellomrommene, og forstyrrer grensene mellom det innvendige og det utvendige, som for eksempel mat, ekskrement og kroppsvæsker, og henger ofte også sammen mellom forråtnelse og forfall. Generelt kan innsekt kan betraktes som abjektale substanser fordi de gjerne forbindes med døde kropp, avføring, og mat som råtner. Dette er imidlertid særlig tydelig nettopp i veggdyrenes tilfelle: De er både inni og utenpå, de lever *i* veggen, men er også utenfor den. De kan kontaminere det innerste, det som er aller nærmest menneskekroppen, som klær og sengetøy. Tilstedeværelsen av veggdyrene, retter slik fokuset både mot Sashas manglende tilhørighet, det ved henne som ikke kan plasseres eller kategoriseres, og til hennes erfaring av egen subjektivitet som frastøtende, dette i hennes kroppslige reaksjoner som hun ikke ønsker å forholde seg til.

Ikke minst synes veggdyrene, som dukker opp flere steder i romanen, å kaste lys over hvordan Sashas subjektivitet henger sammen med romanens romlighet. Liksom Anna, synes Sasha stadig å identifisere seg selv, og livet sitt, med rommene, og har som vi har sett en forestilling om hva rommet hun bor på sier om henne. Når hun i løpet av romanen forsøker å bytte rom, er det basert på et ønske om å endre noe grunnleggende ved seg selv. Hun vil ha et lyst rom, for da blir alt bedre: «I shall exist on a different plane at once if I can get this room, if only for a couple of nights. It will be an omen. Who says you can't escape from your fate? I'll escape from mine, into room number 219.» (GMM: 32) Når dette ikke lar seg gjøre, bestemmer hun seg i stedet for å farge håret. En kontaminering av rommet kan dermed leses som en kontaminering av Sasha selv. Det blir etter hvert klart at sammenligningen mellom engelskvinner og veggdyr peker mot en periode i Sashas fortid som vi til nå kun har fått glimt av, men som vi i romanens tredje del får et større innblikk i. Her fortelles det om da Sasha like etter krigen giftet seg med Enno, og flyttet med ham til Paris. De var svært fattige,

og bodde i et rom infisert med veggdyr. Veggdyrene ville ikke forsvinne, og de endte opp med å måtte bytte rom. Når Sasha så i begynnelsen av romanen observerer rommet Sidonie har skaffet henne, får hun øye på noen svarte flekker på veggen: «I stare at them, certain they are moving. Well, I ought to be able to ignore a few bugs by this time.» (GMM: 12) Hun er fornærmet over at Sidonie har antatt at dette er et sted hun vil føle seg hjemme, men det blir raskt klart at hun er godt kjent med rom som dette. Når insektene, som hun tenker hun bør ha lært seg å ignorere, viser seg å være flekker av skitt, gjør dette ingenting annet enn å styrke leserens ubehag over rommet Sasha befinner seg i. Det *virkelige* ubehaget er et som ikke er synlig. Det ligger under overflaten, kan ikke defineres, eller karakteriseres, og i den grad det karakteriseres, er det nettopp av mangel – slik gjenspeiler rommet Sashas fravær av reell nasjonal og sosial tilhørighet, og viser hvor sentralt dette står i hennes erfaring av egen subjektivitet. Det vil ikke lenger være nok kun å bytte rom, for ubehaget er ikke lenger håndfast. Det har blitt vanskeligere å identifisere, vanskeligere å kvitte seg med, for det befinner seg *i* henne – når hun ser flekkene av skitt på veggen, gjenspeiler dette først og fremst hennes egen erfaring av seg selv. Dette er særlig tydelig om vi forstår ubehaget i lys av insektenes abjektale kvaliteter, for frykten for det abjektale er, som vi har sett, i ytterste konsekvens frykten for å miste seg selv som individ.

Den implisitte identifikasjonen med insektene er også å se i flere andre steder i forfatterskapet, kanskje spesielt i *Wide Sargasso Sea*, der hvite kreoler stadig kalles «white cockroaches». Helen Carr er blant dem som peker på insekt som motiv i Rhys' forfatterskap. I sin studie *Jean Rhys* fra 2013 viser hun blant annet til Mary Douglas' bok *Purity and Danger: an Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo* fra 1966, der Douglas skiller mellom to sosiale grupper: *powers*, med krav på autoritet og legitimitet, og *dangers*, de tvetydige, de som ikke passer inn. *Dangers* utgjør en trussel mot den etablerte autoriteten. Om vi leser Rhys' forfatterskap i lys av en slik etablert autoritet som blir utfordret av en marginalisert, tvetydig trussel, som ikke passer inn i et etablert fellesskap, og som sidestilles med insekter, er det ingen tvil om at Rhys spiller på lag med trusselen. I det følgende vil jeg se nærmere på hvordan Sashas identifikasjon med et slikt fellesskap av de marginaliserte i samfunnet fungerer, og hvordan denne identifikasjonen virker inn på hvordan hun erfarer seg selv som iaktatt.

3.2.3 «'Exactly like me,' I say»: Identifikasjonen med utenforskapet

Good Morning, Midnight ble publisert 1939, samme år som andre verdenskrig brøt ut. Selv om den politiske situasjonen i Europa på 1930-tallet ikke nevnes eksplisitt, synes romanen å

antydde en murrende uro som blant annet kommer til syne i menneskene som Sasha i løpet av romanen kommer i kontakt med. Det er særlig menn som aktivt går inn for å bli kjent med henne, deriblant to russere, hvorav den ene introduserer henne for den jødiske maleren Serge. Mot slutten av romanen blir hun stanset på gaten av gigoloen René. Hans forhistorie forblir uklar, da han hevder at han er fransk-kanadier og har rømt fra fremmedlegionen i Marokko, men hun ikke makter å tro på ham. Alle disse mennene lever en form for eksiltilværelse i Paris, skjønt nøyaktig hva de har forlatt, og hvorfor de har forlatt det, aldri utdypes i detalj. Liksom Sasha, hører de ikke til. Den tvetydige og mangelfulle nasjonale identiteten er gjennomgående.

Helen Carr leser fellesskapet av *outsidere* som omgir Sasha som et uttrykk for det politiske potensialet i Rhys' forfatterskap, og hevder at Sashas identifikasjon med andre som befinner seg i periferien av det etablerte kan bidra til ny innsikt i samfunnets maktstrukturer. Her skyldes identifikasjonen posisjon, snarere enn karakterlighet: Det er følelsen av å være utenfor som Sasha gjenkjenner i disse mennene, og som også de, etter alt å dømme, gjenkjenner i henne. Dette er nok også noe av årsaken til at hun erfarer at de ser på henne med langt mildere blick enn det hun opplever at det øvrige, borgerlige samfunnet gjør, det som spør: «'Why didn't you drown yourself in the Seine?'» og «'Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vieille?'». Det er ikke dermed sagt at identifikasjonen med disse mennene er fullkommen. For å beskrive Sashas identifikasjon med andre i samfunnets periferi, benytter Carr begrepet «aliorelative identification», som hun henter fra James Joyces *Ulysses*. Begrepet viser nettopp til det mangelfulle: Dette er en type identifikasjon som er avhengig av relative omstendigheter, og hun skriver: «(...) I take him to mean, seeing oneself reflected, even though not exactly, in another's experience.» (Carr: 64) Det er her snakk om en *relativ* identifikasjon, for Sasha treffer aldri noen i helt samme situasjon som henne selv, men hun synes like fullt stadig å se glimt av seg selv i andre. Carr er opptatt av det politiske potensialet som ligger i dette, og hevder at en «aliorelative identification» gir både Sasha og leseren en dypere forståelse for samfunnets urettferdige maktstrukturer. Skjønt jeg ikke er uenig med Carr, er jeg i denne konteksten mer interessert i hvilke konsekvenser en slik mangelfull identifikasjon med et mangelfullt fellesskap har for Sashas forståelse av egen subjektivitet.

Selv om Sasha på ingen måte erfarer at hun er en del av et større fellesskap, synes en helt reell fellesskapsfølelse å oppstå i plutselige glimt, for så å forsvinne like brått. Det mest påfallende eksempelet på dette, er møtet, og avskjeden, med Serge, den jødiske maleren. Enda hun insisterer på at hun vil kjøpe et maleri av ham, tror han ikke på at hun har penger. Han er likevel villig til å gi henne et maleri, en godhet Sasha føler akutt: «When he says like this, he

smiles at me so gently, so disarmingly. The touch of the human hand. ... I'd forgotten what it was like, the touch of the human hand.» (GMM: 84) De avtaler å møtes for at bildet skal overrekkes, og for første gang fremstår det som overbevisende når Sasha erkjenner: «Now I am not thinking of the past at all. I am well in the present.» (GMM: 84) Denne påstanden er særlig overbevisende fordi den er flyktig: Følelsen er kun oppnåelig i dette korte øyeblikket. Hun blir stående og vente på ham uten at han dukker opp.

Hvorfor er det akkurat Serge som vekker denne plutselige lykkefølelsen? Først og fremst fremstår han som den som i nåtidsfortellingen best er i stand til å forstå henne. Kanskje skyldes dette hans tilknytning til Vestindia. Det er han som setter på musikken fra Martinique, og det er hos ham hun minnes følelsen av å ligge på en hammock i et tropisk landskap. Det kan også ha sammenheng med hans jødiske identitet. Carr peker nettopp på betydningen av jødedommen i romanen, og viser til at Douglas bruker jødene som det fremste eksempelet på *dangers*, da de alltid har stått utenfor den formelle kristne samfunnsstrukturen. Sasha er ikke jøde, og hun er ikke fordomsfri, men både Sasha og Serge vet noe om hvordan det er ikke å ha et sted å høre til. Nettopp derfor vet også Serge, som Sasha, noe om nødvendigheten av å se ut som en som passer inn. Når han forteller at han bodde i London, og skaffet seg en god dress, legger han til: «'I looked quite an Englishman from the neck down. I was very proud. (...)» (GMM: 79)

I enda større grad enn hun identifiserer seg med Serge selv, identifiserer imidlertid Sasha seg med historiene han forteller, i maleriene han har malt, og i hans beretning om en kvinne han traff i London. Det er påfallende at Sasha i aller størst grad identifiserer seg med representasjoner, da dette bygger opp under det ved hennes egen subjektivitet som hun opplever som tvetydig. Det er også verdt å merke seg at det er lettere for Sasha å identifisere seg med mennesker som ikke kan se henne. Hun behøver ikke å bekymre seg for hva disse tenker, og behøver dermed heller ikke å aktivere rustningen. Det er noe av det samme som skjer når hun på et tidligere tidspunkt minnes en kattunge i London, og identifiserer seg med denne: «The kitten had an inferiority complex and persecution mania and nostalgia de la boue and all the rest.» (GMM: 47) Når Sasha så husker å ha jaget kattungen fra rommet sitt, viser det både til det ved henne som er selvdestruktivt, men det er her også en form for visshet om at hun, som andre mennesker, har ondskap i seg.

Kvinnen som Serge forteller om, som bodde i naboeliligheten hans i London, banket en dag gråtende på døren hans for å be om en drink. Sasha bryter umiddelbart inn: «'Exactly like me,' I say. 'I cried, and I asked for a drink.' He certainly likes speechifying, this peintre. Is he getting at me?» (GMM: 79) Sasha er redd for at Serge gjør narr av henne. Når han

fortsetter å fortelle, forstår hun imidlertid raskt at han ikke gjør narr, snarere tvert imot. Han beskriver kvinnen som «half-negro – a mulatto» (GMM: 79), og fordi hun hadde grått var det umulig å si om hun var vakker eller stygg, ung eller gammel. Han forteller at hun fortalte ham sin historie: Hun bodde med en mann hun ikke var gift med, og alle i bygningen hatet henne både for dette, og for at hun ikke var hvit. Serge fortsetter:

‘(...) She said that every time they looked at her she could see how they hated her, and the people in the streets looked at her in the same way. At first she didn’t mind – she thought it comical. But now she had got so that she would do anything not to see people. She told me she hadn’t been out, except after dark, for two years. When she said this I had an extraordinary sensation, as if I were looking down into a pit. It was the expression in her eyes. (...)’ (GMM: 80)

Serges sympati for kvinnens varhet for andres blick er påfallende. Også han kjenner det fordømmende, hatefulle blikket. Han beskriver kvinnen som ikke lenger helt menneskelig, liksom ikke helt i live, og han klandrer seg selv for at han ikke klarte å elske med henne, hvilket han er overbevist om at var det hun ønsket. For både Sasha og leseren fremstår Serge sympatisk: I hans medfølelse med den som er utsatt for samfunnets fordømmende blick aner man kilden til noe som kan minne om et reelt fellesskap. Dette er tydelig også i maleriene han har malt: «The misshapen dwarfs juggle with huge coloured balloons, the four-breasted woman is exhibited, the old prostitute waits hopelessly outside the urinoir, the young one under the bec de gaz. ...» (GMM: 84) Dette er mennesker som ikke hører til, som på ulike måter er utsatt for det fordømmende blikket. Maleriet Sasha bestemmer seg for å kjøpe, er av en gammel, banjospillende jøde. I dette ser hun hele livet sitt gjenspeilet, sunget til henne: «He is gentle, humble, resigned, mocking, a little mad. He stares at me. He is double-headed, double-faced. He is singing 'It has been', singing 'It will be.'» (GMM: 91) Det er som om hun skulle ha beskrevet seg selv.

Sashas identifikasjon med de to russerne er ikke like eiendommelig. Det er kun i den yngste av de to at hun ser noe av seg selv, og hun klarer aldri helt å bestemme seg for hva hun synes om ham. Fellesskapsfølelsen blir også noe forkludret av at spørsmålet om økonomi står sentralt i denne relasjonen – for skjønt dette er tilfellet også med Serge, er han overbevist om at hun ikke har penger, og ønsker likevel å gi henne maleriet hun ønsker seg. Når hun stadig er bevisst på hva disse mennene forsøker å få ut av henne, blir identifikasjonen langt mer mangelfull. Særlig presserende er dette i relasjonen med gigoloen René. Hun er overbevist om at han oppsøker henne utelukkende fordi han tror hun er rik. Tross alt har hun selv vært i hans sko. Når hun så komplimenterer tennene hans, hvilket Helen Tiffin hevder er å spille ut

dynamikken mellom slave og slaveeier, gir hun seg selv undertrykkerens rolle: En som husker Annas møte med Walter i *Voyage in the Dark*, vil kanskje minnes at Walter komplimenterte Annas tenner.

Sasha bestemmer seg for å spille med, for slik ser hun for seg at hun kan hevne seg på alle som har såret henne: «I had meant to gett his man to talk to me and tell me all about it, and then be so devestatingly English that perhaps I should manage to hurt him a little in return for all the times I've been hurt. ...» (GMM: 62) I gigoloen ser Sasha ikke en sjanse for mulig opprør mot det organiserte samfunnet som har avvist dem begge, men en mulighet for hevn, for å behandle ham slik hun selv har blitt behandlet. Hennes behov for å såre ham fremstår dermed både som selvforakt og selvhevdelse. Nå er det hennes tur til å være undertrykkeren, men han kan undertrykkes nettopp fordi han minner om henne selv. Imidlertid makter ikke Sasha å holde fast ved beslutningen om å såre René. Relasjonen de to etterhvert går inn i, er dermed meget spesiell. I samtalen med ham balanserer hun stadig på grensen til en form for inderlig ærlighet, til virkelig sårbarhet og nærhet. Samtalen veksler stadig mellom humor og alvor, og hun opplever den både som spill og som maktkamp, samtidig som den stadig balanserer på grensen til det inderlige, det ærlige. Samtidig som Sasha er tiltrukket av ham, klarer hun ikke å tro på ham, og hun holder hele tiden stor avstand: Ofte parerer hun hans forsøk på å nærme seg henne med bitende ironi.

Sashas identifikasjon med samfunnets mer utsatte mennesker bygger opp under hennes forståelse av seg selv som en *outsider*. Særlig er dette påfallende fordi hun også i identifikasjonen med menneskene i periferien av samfunnet erfarer å bli avvist. Det er imidlertid stor forskjell på hvorvidt hun erfarer seg avvist av en Mr. Blank eller av en banjospillende jøde i et maleri, for sistnevnte kan nemlig langt på vei betraktes som hennes avvisning av seg selv. Carr peker da også på selve identifikasjonen med andre i periferien av samfunnet som et uttrykk for en forståelse av egen subjektivitet som abjektal, og hun skriver:

If the anti-Semite rails against the 'undecidables' because he fears that their lack of identity threatens his, what about society's undecidables themselves? They can have no certain identity because they are identified as the unplaceables. They stir up the fear of abjection, because the unplaceable is what 'disturbs identity, system, order. What does not respect bordres, positions, rules.' At times Sasha can simply mock the Mr Blanks who keep the system in order, who abhor and fear her placelessness, but when she talks of streaming blood and brains she herself has been sucked into the fantasies and psychic horrors of abjection. (Carr: 75-6)

Sashas erfaring av at hennes utenforskap nærmest er abjektalt, kan leses i lys av at Patricia Moran trekker frem Sasha som den av Rhys' protagonister om i størst grad erfarer sin egen subjektivitet som skamfull. Som for Anna, er det for Sasha av stor nødvendighet å forsøke å kontrollere hvordan hun forholder seg til det å bli iaktatt, for slik å kunne unngå denne skamfølelsen. Der Annas strategier fremstår som dypest lett lite virkningsfulle, og som nokså arbitrære – som noe hun gjør plutselig, nærmest instinktivt, for å forsøke å verge seg mot den ubehagelige skammen – fremstår Sashas måte å manøvrere seg i erfaringen som iaktatt langt mer kalkulert og tilpasset.

3.3 Sashas rustning

3.3.1 «I have arranged my little life»: Sashas automatiserte tilværelse

Sasha referer for første gang til sin beskyttende rustning, en «protective armour» (GMM: 84), når hun, etter å ha avtalt å kjøpe maleriet av banjospilleren, står og venter på Serge, og det viser seg at han ikke dukker opp. Enda hun har følt sterk tiltrekning, bestemmer hun seg for ikke å bli skuffet, for det er da ingenting annet å forvente: «Bon, bien, that's what you get for being exalted, my girl.» (GMM: 84) Dermed trøster hun seg med at den beskyttende rustningen fungerer: «I don't mind at all.» (GMM: 84) Selv om hun ikke tidligere har tatt i bruk begrepet, fremstår det på dette stadiet nærmest velkjent: Leseren har alt forstått at hun har utviklet strategier som skal beskytte henne mot alle former for avvisning, noe som særlig blir klart når hun erfarer seg selv iaktatt, og at disse strategiene er så innarbeidede at de ikke kan skilles fra hennes forståelse av egen subjektivitet.

For Sasha er sårbarheten og rustningen uløselig knyttet sammen: Hun har utviklet rustningen *fordi* hun er sårbar. Etter å ha karakterisert andre menneskers stemmer som våpen, legger hun til: «But I can put my arm up to avoid the impact and they slide gently to the ground.» (GMM: 43) Som vi har sett, synes skjoldet i dette tilfellet å være lite annet enn en visshet om hva som ligger i andres blikk, og gjennom denne, en forestilling om at hun kommer andre menneskers vurdering og fordømmelse i forkjøpet. Det er som om hun ved å tilpasse sin egen selvforståelse det hun ser for seg at andre tenker om henne, og lære seg til alltid å forvente det verste for slik aldri å bli skuffet, kan oppnå en egen form for immunitet. Rustningen hjelper henne slik å håndtere konsekvensene av egen sårbarhet, samtidig som den på mange måter bidrar til å gjøre henne *mer* sårbar. I stor grad skyldes dette at rustningen fremstår som noe hun, i ren og skjær desperasjon, har *låst* seg til. Rustningen bidrar til at hun fremstår som offensiv, men takket være den er det også som om hun sitter fast i rommet midt

mellom handling og passivitet: For eksempel har hun fått det for seg at hun kun kan bevege seg enkelte steder.

Et av rustningens mest påfallende aspekter, er nemlig dette, som jeg alt har vært inne på: Hun strukturerer livet sitt etter den, og slik strukturerer også den livet hennes. Dersom en ser bort fra at rustningen er et uttrykk for Sashas egen subjektivitet, kan det være morsomt å spørre: Er det Sasha eller rustningen som her har kontrollen? Fordi hun på dette stadiet i livet ikke synes i stand til å bli kvitt den, kan man forstå det slik at det egentlig er rustningen som styrer. Den bestemmer hvor hun beveger seg, og hvem hun snakker med, og som konsekvens lever hun et veldig begrenset liv. Dette er tydelig alt på romanens første side: «I have been here five days. I have decided on a place to eat in at midday, a place to eat in at night, a place to have my drink in after dinner. I have arranged my little life.» (GMM: 9)

Denne siste setningen fungerer nærmest som en innrømmelse. Enkel som den er, er det verdt å merke seg at den aldri ville blitt ytret av Anna Morgan. Anna er ikke i nærheten av å ta så stor kontroll, og ha så stort grep, over egne handlingsmønstre. Dermed er hun også i ett henseende friere: Når hun ikke har tenkt gjennom, og på forhånd bestemt seg for, hvor og når hun til enhver tid kan bevege seg, har hun i prinsippet muligheten til å bevege seg overalt. Hennes sosiale sfære er begrenset, men ikke *erklært* begrenset, og i dette at den i så måte holdes åpen, ligger muligheten for utvidelse, og for å bryte ut av den. I Annas manglende evne til å ta kontroll ligger imidlertid også årsaken til at det går galt. Dessuten er Annas sosiale sfære begrenset av omstendigheter utenfor henne selv, og hennes vilje til nesten alltid passivt å følge alle hun møter, bidrar til at de reelle mulighetene for å bryte ut av den sosiale og geografiske sfæren hun alt befinner seg i er minimale. Sasha er langt mer handlekraftig, og i dette finnes utvilsomt en trygghet. Hun kan unngå steder og mennesker som erfaring tilsier at vil henne vondt. Men når det kommer til stykket er hennes sosiale og geografiske sfære minst like begrenset som Annas. Den fremste forskjellen synes å være at Sashas er *uttalt* avgrenset. Hun er klar over at det er slik, for rustningen har etter alt å dømme opphav i aktive valg hun har foretatt seg, det vil si: i forsøk på å benytte seg av sin frihet som subjekt. Imidlertid er det nå klart at den en slik avgrensning av livet ikke egentlig innebærer noen reell frihet:

My life, which seems so simple and monotonous, is really a complicated affair of cafes where they like me and cafes where they don't, streets that are friendly, streets that aren't, rooms where I might be happy, rooms where I never shall be, looking-glasses I look nice in, looking-glasses I don't, dresses that will be lucky, dresses that won't, and so on. (GMM: 40)

Denne strenge inndelingen av kaféer, gater, rom, speil og klær, dreier seg til syvende og sist om at hun er klar over at der overalt finnes instanser som ikke vil henne vel. Skjønt det nok ligger en viss overtro her, vitner inndelingen om et sterkt behov for å kunne kontrollere *hvor* hun er synlig, og *hvem* hun er synlig for – og selvsagt også *hva* som er synlig. En *lucky dress* er i utgangspunktet ikke noe annet enn en kjole som lar henne se ut slik hun helst vil.

Når Sasha befinner seg i verden på en måte som innebærer at hun til en viss grad kan kontrollere hvem hun treffer, kan hun også, i alle fall tilsynelatende, kontrollere selve iakttagelsen, for som vi har sett er det stor forskjell på når hun erfarer seg iaktatt av en autoritativ Mr. Blank, og når hun erfarer seg iaktatt av andre i periferien. Sashas kategorisering, organisering og inndeling av alt som omgir henne kan leses som en versjon av Annas isolasjon. Sasha har ikke samme behov for å legge seg ned under dyna og ikke stå opp. Hun oppsøker verden aktivt, og spiser ute på kaféer og restauranter – riktignok med forbehold om at det er kaféer og restauranter der hun kan erfare, om ikke tilhørighet, så i alle fall ikke et så sterkt utenforskap som hun ville erfart på en kafé fylt til randen av Mr. Blanks. Når jeg påstår at Sasha gjennom rustningen aktivt tar kontroll over handlingene sine, innebærer dette dermed både en aktivisering og en passivisering.

Svært tidlig i romanen beskriver Sasha seg selv som en *automaton*, en selvdreven maskin: «I'm a bit of an automaton, but sane, surely – dry, cold and sane. Now I have forgotten about dark streets, dark rivers, the pain, the struggle and the drowning. ...» (GMM: 10). Begrepet er særlig interessant fordi hun senere, i en samtale med René, beskriver seg selv som *celebrale*. I den grad hun er ironisk, er det ikke uten et snev av sannhet – for slik må vi forstå det meste hun sier i samtale med René. Begge betegnelsene, både *automaton* og *celebrale*, viser til sammenhengen mellom Sashas komplekse forhold til sin egen kropp og denne aktive passiviteten som jeg alt har vært inne på. Som en *automaton*, er også Sasha selvdreven, passivt vandrende rundt i en stadig krympende verden.

Når Sasha mekanisk gjentar for seg selv at hun er ved sine fulle fem, at hun er tørr, at hun har glemt det som gjør vondt, kan noe av årsaken ligge nettopp i disse begrepene. I likhet med fortellerstemmens stadige gjentakelser, og i likhet med ellipsene, og de kroppslige ukontrollerbare reaksjonene, peker begrepene *automaton* og *celebrale* på det usagte, det som hun ikke ønsker å forholde seg til, men som like fullt utgjør en helt sentral del av det underliggende, komplekse narrative. Når Sasha karakteriserer seg selv slik fremhever dette at denne automatiske responsen på verden rundt henne, denne passiviteten, kan betegnes som et forsøk på å glemme, eller kanskje heller: som et forsøk på å være et menneske som ikke

behøver å huske. Et menneske uten minne, er tross alt langt mer som en maskin enn et menneske med minner, tanker og følelser. For Sasha er nettopp sammenhengen mellom minnet og følelsen uunngåelig: Om hun kan la være å huske, kan hun kanskje la være å føle – og omvendt. Dette er blant annet Patricia Moran inne på når hun i *Virginia Woolf, Jean Rhys, and the Aesthetics of Trauma* hevder at Sasha, nettopp fordi hun aktivt går inn for ikke å huske, er Rhys' mest velutviklede portrett av «depersonalization» (Moran 2007: 121). Den ordnede, automatiserte tilværelsen, er dermed en nødvendig respons på å frykten for å konfrontere fortidige traumer i en by hvis topografi er fylt til randen av slike. Denne organiserte, ordnede tilværelsen, denne *automaton*-tilstanden, forstår jeg som en beskyttelse mot å erfare seg selv som iaktatt: I tillegg til å være redd for å minnes det som gjør vondt, er Sasha redd for at at fortiden skal være synlig på henne. Når hun blir sett på, risikerer hun ikke bare å konfronteres med fortiden, men med at fortiden er synlig på henne, og slik også er en *del* av henne, umulig å separere fra hennes opplevelse av egen subjektivitet.

Sashas organisering og inndeling av livet kan også leses i sammenheng med skildringen av rommet hun bor på. Rommet kan minne om rommene vi kjenner fra *Voyage in the Dark*. Også dette rommet er rammet inn av gardiner, og har utsikt til noe som ikke egentlig representerer en vei ut: «The street outside is narrow, cobble-stoned, going sharply uphill and ending in a flight of steps. What they call an impasse.» (GMM: 9) Blindgaten rammer inn scenen som her skildres. Rommet og byen utenfor representerer ett og det samme, som igjen bekreftes av hvor Sasha plasseres midt i det hele: Alt her ser vi at hennes tilværelse, og den verdenen hun befinner seg i, er svært begrenset. Sashas livserfaring har gjort at hun gjenkjenner hva livet hun lever sier om henne, og ikke minst vet hun hvordan den verdenen hun manøvrerer seg i er synlig på henne. Et eksempel på dette finner sted alt når hun reflekterer over rommet Sidonie har skaffet henne:

I can see Sidonie carefully looking round for an hotel just like this one. She imagines that it's my atmosphere. God, it's an insult when you come to think about it! More dark rooms, more red curtains. ...

But one mustn't put everything on the same plane. That's her great phrase. And one mustn't put everybody on the same plane, either. Of course not. And this is my plane. ... Quatrième à gauche, and mind you don't trip over the hole in the carpet. That's me. (GMM: 12)

Dette er et tidlig eksempel på hvordan Sashas blikk på seg selv formes av andres blikk på henne. Når hun hevder å være fornærmet over at Sidonie har tenkt at dette er hennes type atmosfære, er det egentlig ikke Sidonie som er den skyldige – snarere er det hun selv som

ikke synes å være i stand til å se seg selv uavhengig av slike omgivelser. Særlig tydelig blir dette når hun på et senere tidspunkt betrakter hotellet: «A terrible hotel, this – an awful place. I must get out of it. Only I would have landed here, only I would stay here. ...» (GMM: 30) Her er Sashas identifikasjon med rommene tydelig. Hennes opplevelse av seg selv kan ikke skilles fra det hun ser for seg er hennes *plane*. Sentralt er hennes ambivalente forhold til denne tilhørigheten: hun skammer seg over den, men ønsker samtidig å befinne seg i rom, og omgås mennesker, som i minst mulig grad vil dømme henne for denne tilhørigheten. Til syvende og sist er rommet er en beskyttelse. Hun ønsker å bytte rom fordi hun ser for seg at det vil forandre alt, at det vil kunne forandre henne, men når det ikke lar seg gjøre, konkluderer hun: «A room is a place where you hide from the wolves outside and that's all any room is.» (GMM: 33) I motsetning til Anna, har Sasha helt fra begynnelsen av et bevisst uttalt forhold til hva et slikt rom representerer. Anna Morgan makter ikke å håndtere konsekvensene av dette, og går dermed til grunne nettopp i slike rom. Sasha, som alt har gått til grunne, eller for å bruke hennes egen metafor: druknet, kan anerkjenne at dette er en verden hun hører hjemme i, samtidig som hun er observant nok til å forstå hva dette sier om henne. Det er en realitet hun ikke ønsker å forholde seg til, og for å unngå å konfrontere den, aktiverer hun rustningen – som igjen, paradoksalt nok, bidrar til å knytte henne enda tettere til nettopp slike rom.

3.3.2 «After all the trouble I've gone to, is that what I look like?»: Sashas forsøk på å bedrive «making up»

Sasha går aktivt inn for å leve sitt lille liv på en måte som bidrar til at hun i minst mulig grad behøver å erfare seg selv iaktatt. Vi har sett at hun er opptatt av å kontrollere hvem som ser henne, hvor de ser henne, og til hvilken tid. Imidlertid er det også et annet aspekt ved hennes forsøk på å oppnå kontroll over iakttagelsen: Nøyaktig *hva* er det hun erfarer at er synlig for andre når de ser på henne, og hva gjør hun for å kontrollere dette? Jeg vil diskutere dette i lys av det Cynthia Port referer til som «making up», et begrep som også er å finne i Rhys' roman: Kvinnen som irettesetter Sasha kvelden før romanhandlingens begynnelse, er som vi har sett «very well made up». Alt her ligger det en form for erkjennelse av at et menneske som er «very well made up» har en særegen form for makt.

At det er en skam forbundet med «making up», er tydelig. Dette ser vi i samfunnets blikk på de eldre kvinnene som forsøker å nå samfunnets standard for skjønnhet og femininitet og ikke får det til. Det er også tydelig når Sasha fra hotellvinduet ser en kvinne på et rom, og tenker: «I realize that if I watch her making-up she will retaliate by staring at me

when I do the same thing.» Bedriver man den type «making up» som Port skriver om, der det dreier seg om å kontrollere hvordan man tar seg ut, risikerer man imidlertid ikke bare å bli latterliggjort: Man risikerer også å utvikle en avstand til egen subjektivitet. Port forklarer dette ved å vise til behovet for at fortiden ikke skal være synlig på en, og hun skriver: « (...)as they age, women risk being alienated from either the value located in their own histories or from the potential for change and growth in the future.» (Port: 214)

Nok en gang ser vi betydningen av å lese Sashas bekymring for hvordan hun tar seg ut i lys av hennes frykt at fortiden skal synes på henne. Hun synes på mange måter å befinne seg i en form for stagnert utvikling, der hun stadig forsøker å fremstå som yngre, for eksempel ved å farge håret. Hun er vant med at slik grep rent konkret gir kroppen større verdi, men enda mer avgjørende er det at det her lar henne fremstå som et menneske uten historie – dette er essensielt for et menneske som Sasha, hvis fremste ønske er ikke å behøve å forholde seg til egen fortid.

Liksom Anna, er hun i stand til å tenke at klær og hår vil kunne forandre alt, men i motsetning til Anna, er hun også – i alle fall tidvis – svært i stand til å konfrontere realiteten i at dette ikke egentlig stemmer. Dette vitner igjen om tvetydigheten som synes å gjennomsyre alt hun gjør, og dermed hele hennes selv: Hun ønsker seg noe, men vet at å oppnå dette ikke vil utgjøre noen forskjell, slik hun kan erkjenne å ha en følelse, men like etter gjør narr av den. Hun er klar over at gleden hun kan oppnå ved å endre på utseendet er ytterst kortvarig, men forestillingen om at dette gir henne en form for kontroll, forsvinner ikke, og i muligheten til å endre på utseendet ligger det dermed også en slags trygghet. Slik skjer også «making up» skjer innenfor et strengt organisert system. Sasha gjør med klær som hun gjør med alt annet, og deler inn kjoler i «dresses that will be lucky» og «dresses that won't be». (GMM: 40)

Gleden ved hår og klær er særlig kortvarig fordi hun erfarer at hun ikke egentlig *kan* kontrollere hvordan hun ser ut. Kanskje har hun aldri vært i stand til det, men det er særlig påfallende på dette stadiet i livet. Når gigoloen Rene først begynner å snakke til henne, tar han henne etter alt å dømme for å være en eldre, velstående kvinne, hvilket på ingen måte har vært hennes hensikt:

He isn't trying to size me up, as they usually do – he is exhibiting himself, his own person. He is very good-looking, I noticed that at the Dôme. But the nervousness, the slightly affected laugh. ...

Of course. I've got it. Oh Lord, is that what I look like? Do I really look like a wealthy dame trotting round Montparnasse in the hope of –? After all the trouble I've gone to, is that what I look like? I suppose I do. (GMM: 61)

Lesere med kjennskap til Rhys' forfatterskap vil som nevnt gjenkjenne denne scenen, da Sasha her befinner seg i mannens sted. Erkjennelsen av hva René ser når han ser henne kommer raskt, og er ikke overraskende: Hun er vant til ikke egentlig å kunne kontrollere hvordan hun tar seg ut. I motsetning til Anna, er ikke Sasha i en desperat økonomisk situasjon, men hun er på ingen måte rik, og har vært vant til å fremstå som fattig. I romanens tredje del får vi et innblikk i første gang hun virkelig erfarer hvordan det er å være fattig, og igjen er fokuset på opplevelsen av å bli iaktatt, på hvordan det er å *bli sett på* som fattig: «the way people look at you. I didn't think it would be like this.» (GMM: 102)

Penger er nødvendig for å kunne kontrollere hvordan en fremstår, men nettopp i forsøket på å ta kontroll, i forsøket på «making up», finnes muligheten for å fremstå som latterlig, og her er det ingenting penger kan bidra med. Like fullt finnes det ikke noe reelt alternativ til «making up», for dersom en slutter å motsette seg aldringsprosessen, og slutter å forsøke å fremstå som ung, aksepterer man som aldrende kvinne ifølge Port sin forsvinnende økonomiske og sosiale verdi. (Port: 209) Om man verken vil akseptere den forsvinnende økonomiske og sosiale verdien, eller risikere å være latterlig, foreslår Port et tredje alternativ. Dettee identifiserer hun i selve den modernistiske romanen:

The way to negotiate the impasse between ridiculous resistance and passive obsolescence, Rhys's novels suggest, is through a third kind of 'making up': that is, by the construction of a persona that holds various temporalities together, as Rhys's characters attempt to do and as Jean Rhys does herself through the inventive strategies with which she structures her narratives. (Port: 209)

En slik fortellerstemme, en som rommer flere temporaliteter, er blant Rhys' romaner ifølge Port særlig å finne i *Voyage in the Dark* og *Good Morning, Midnight*, da disse er skrevet i førsteperson. Rhys konstruerer her en polyfoni av fortellerstemmer der fortid, nåtid og fremtid står side om side – ikke så mye i en linjert *stream of consciousness*, hevder Port, som i et forsøk på å holde de ulike stadiene av tid samlet, i én, mangefasettert stemme. Slik kan man ifølge Port motsette seg det sosialt bestemte verditapet av kvinnekroppen etterhvert som den blir eldre. Den modernistiske romanen er ifølge Port særlig egnet til en slik avvisning av det som skjer i alderdommen, og hun viser til at Michael Tratner ser den i sammenheng med fremveksten av kapitalisme og reklameindustri, som spiller nettopp på muligheten for å inneha ulike type personaer: Reklameindustrien spiller en rolle i å skape en idealkvinne, samtidig som den viser at menneskets evne til å ha flere *ulike* forestillinger om en selv, kan bidra til å skape flere ulike type behov og begjær.

Sashas fokus på klær, hår og sminke er tilsynelatende det mest «åpenbare» aspektet ved rustningen, for skjønt jeg her, som Sasha, bruker rustningsbegrepet som metafor, er det ikke til å komme utenom at en rustning er en drakt, og at en visualisering av rustningen dermed innebærer at man kler seg i den. Dette er imidlertid ikke det eneste aspektet ved «making up» som er verdt å nevne. Også Sashas navn kan betraktes som en form for «making up». Nok et eksempel på at Sasha aktivt går inn for å kontrollere hvordan hun fremstår, er at hun selv har tatt navnet Sasha. Tidligere het hun Sophia, et navn som nå minner henne om familien i England, som hun nå har brutt med. Jansen er derimot et navn hun har giftet seg til, og slik markerer også etternavnet bruddet med familien i England, som var imot ekteskapet.

Forstår man Sashas fortellerstemme som et uttrykk for denne tredje type «making up» som Port skriver om, denne som holder ulike temporaliteter samlet, er det betegnende at hun har gitt denne versjonen av seg selv et navn, som en form for endelig bekreftelse av at hun aktivt tar avstand fra fortiden som tynger henne: I stedet for at navnet lar henne unnslippe fortiden, synliggjør det *behovet* for denne unnslippelsen, og representerer i så måte et nærvær.

3.3.3 «The Last Performance of What's-her-name And Her Boys or It Was All Due To An Old Fur Coat»: Sashas fortellerstemme

Når Port anser Sashas fortellerstemme som en tredje type «making up», bygger det opp under min lesning av denne som et uttrykk for den beskyttende rustningen hun bærer for å håndtere å være iaktatt. Jeg vil i det følgende undersøke fortellerstemmen – og dens evne til å holde ulike temporaliteter samlet – med særlig hensyn til humoren, og ironien, som er så karakteristisk for denne romanen, og som skiller den fra *Voyage in the Dark*. Vekslingene mellom det inderlige, mørke og destruktive, og det underholdende, ironiske og selvrettferdige, er plutselige både i fortellerstemmen og Sashas i dialog med andre. Ofte er det som om hun ikke selv helt hva hun tror på, eller som om hun ikke ønsker å konfrontere det hun tror på. Det nevnes at skjønt det er et humoristisk aspekt ved Sashas bitende replikker og ofte selvironiske kommentarer, bidrar ikke disse, når de uttrykkes i dialog med andre karakterer, til å vekke verken forståelse og sympati, eller fornøynelig underholdning. Dette gjør imidlertid fortellerstemmens humor enda mer interessant, og jeg betrakter den da også som et av de mest virkningsfulle, men også mest destruktive, aspektene ved rustningen.

I Elaine Savorys innflytelsesrike utgivelse fra 1998 har kapittelet om *Good Morning, Midnight* fått tittelen «Dangerous spirit, bitterly amused». *Spirit* er en referanse til det karibiske *obeah*, en form for spiritualitet utbredt i de karibiske øyer. Savory, som hevder at

Rhys anså sine tekster som en personlig versjon av obeah, skriver: «In the Caribbean, obeah has historically signified a metaphysical means to address injustice, give support to the marginalised and challenge entrenched social power.» (Savory: 110). Når hun leser humoren i sammenheng med et slikt spirituellet system, ser hun også humoren som et uttrykk for karibisk kultur. De karibiske øyers kulturelle kompleksitet, der ulike lingvistiske systemer eksisterer side om side, og jobber mot hverandre, bidrar til å skape et språk, og en kultur, som oppfordrer til «clever and socially biting humour.» (Savory: 118) Dermed kan humoren også bidra til å dekonstruere sosiale hierarkier. En slik lesning innebærer en forståelse av *Good Morning, Midnight* som en karibisk roman. Savory trekker frem signifikante kjente fra karibisk folklore, som spøkelser og masker, og hevder at det som jeg videre vil diskutere som en splittelse av Sashas subjektivitet, kan forstås som en fordobling av identitet – også knyttet til karibisk kultur. (Savory: 109) Når Savory så hevder at humoren er en sentral del av Sashas motstandsdyktighet, skyldes det at den lar henne dekonstruere, og dermed destabilisere, de sosiale institusjonene som ikke aksepterer henne.

Når jeg forstår fortellerstemmen som et uttrykk for Sashas rustning, er det nødvendig å påpeke at det her er snakk om hennes forsøk på å kontrollere hvordan hun selv responderer på det å bli iaktatt, i motsetning til i alle fall noen former for «making up», som Sasha benytter seg av for å kontrollere hvordan hun tar seg ut. Det nærmeste Anna kommer en slik strategi, er forholdet til Walter, men da dette i sin natur er fullstendig utenfor hennes kontroll, er det også fullstendig feilslått. Slik er det ikke med Sashas humor, som fremstår som et av de mest altomfattende aspektene ved rustningen, og som utgjør en helt sentral del av hennes subjektivitet, da den finnes nettopp i fortellerstemmen. At humoren er virkningsfull, bør også forstås i lys av at den, som Savory påpeker, til en viss grad lar henne tenke at det er samfunnet det er noe galt med, og ikke henne selv. For skjønt Sasha stadig veksler mellom å tenke negative tenker om samfunnet og negative tanker om seg selv, kan humoren bidra til at det negative hun tenker om samfunnet gis mer kraft.

Det er et teatralisk aspekt ved romanens humor. Det er nærmest som om Sasha, både i fortellerstemmen og i dialog med romanens øvrige karakterer, spiller ut en form for forestilling, som om betydningen av å spille ut gitte roller, som jeg særlig var inne på i min lesning av *Voyage in the Dark*, og som det finnes spor av også i *Good Morning, Midnight*, her blir performativ i dobbel forstand. Som så mye annet i romanen, kaster det teatraliske ved fortellerstemmen lys over det som ikke sies: For om Sasha spiller ut en forestilling, hva foregår så bak scenen? Det teatraliske blir særlig synlig i situasjoner der en kanskje skulle antatt at slike pretensjoner ble droppet. Det er når stemmen blir ukontrollert, flyktig og

hektisk at hun plutselig kan komme på en regle, eller begynne å synge. Foruten eksemplene jeg alt har vært inne på, som når hun for seg selv minnes sangen der engelskvinner er så flate som veggdyr, kan det være verdt å trekke frem situasjonen der hun minnes Mr. Blanks ønske om å høre henne snakke tysk:

All the little German I know flies out of my head. Jesus, Help me! Ja, ja, nein, nein, was kostet es, Wien ist eine sehr schöne Stadt, Buda-Pest auch ist sehr schön, mein Herr, ich habe meinen Blumen vergessen, aus meinen grossen Schmerzen, homo homini lupus, aus meinen grossen Schmerzen mach ich die kleinen Lieder, homo homini lupus (I've got that one, anyway), aus meinen grossen Schmerzen homo homini doh ré mi fah soh la ti doh. ... (GMM: 21)

Savory kaller dette for en «comic skit» (Savory: 123). Elizabeth Abel identifiserer det på sin side som «a panicked flight of verbal play in various languages» (Abel: 165), hvilket hun bruker som argument for at Rhys' karakterer kan leses i lys av schizofreni. Sentralt for min lesning av dette avsnittet, er at jeg ikke forstår Savorys og Abels tolkninger som motsetninger. Sasha befinner seg i en situasjon der hun skal opptre for Mr. Blank, men hun makter ikke å prestere slik hun vet at hun bør, ved å spille ut rollen som den perfekte ansatte. I stedet spilles det ut en slags forestilling i hennes eget hode, der hun resiterer all tysken hun for øyeblikket husker, noe som produserer et slags parodisk tulletysk, fremstilt delvis som regle, delvis som sang. Jeg vil hevde at dette skjer nettopp fordi hun får panikk: Humoren er her et uttrykk for rustningen, og den aktiveres nettopp når behovet er som størst. Dette er virksomt fordi det lar henne opprettholde en form for avstand til situasjonen. Rustningen er her en beskyttelse, og den gjør det lettere for henne å erfare det å bli iaktatt, men den representerer ikke egentlig noe godt, da resultatet like fullt er det samme: Hun får sparken.

Sentralt i overnevnte avsnitt, er at språket både er og ikke er hennes eget: Det er hun selv som setter sammen ordene, men ordene er utvilsomt plukket opp andre steder. Dette er gjennomgående i hele romanen, som når hun etter å ha blitt omtalt som *la vieille* tenker: «this is indeed worse than I thought», og det på samme side blir klart at nøyaktig samme ord tidligere har blitt brukt om henne:

This is indeed worse than I thought. That's what I was told when I came back to London that famous winter five years ago. 'Why didn't you drown yourself,' the old devil said, 'in the Seine?' In the Seine, I ask you – but that was just what he said. A very proper sentiment – but what a way to put it! Talk about being dramatic! (GMM: 36)

Enda hun nå tar i bruk hans replikk, bebreider hun denne mannen, som mest sannsynlig er et familiemedlem, for å være melodramatisk: «These phrases run trippingly off the tongues of the extremely respectable. They think in terms of a sentimental ballad.» (GMM: 36) Den samme mannen nekter dessuten å kalle henne Sasha: «No, it's Sophia, full and grand.» (GMM: 37) Hun tenker på hans sentimentalitet, hvor respektabel han liksom er, med en forakt som synes speilet i hans blick på henne.

Sashas fortellerstemme befinner seg på ingen måte i et vakuum. Hennes egen stemme er et mylder av andres stemmer, det være seg kommentarer, eller sanger, regler og vitser. Vi har alt sett at hun tillegger andre mennesker ord de ikke egentlig sier, og det er noe av det samme som skjer når hun for eksempel ser for seg at speil snakker til henne. Når andres stemmer så blir en del av fortellerstemmen, viser det at andres blick på Sasha blir hennes eget blick på seg selv. Det viser imidlertid også at selve stemmen er gjennomsyret av en form for splittelse, nærmest en identitetskrise: Hvem snakker, og hvorfor, og fra hvilket ståsted, fra hvilket samfunnslag? I tillegg til å vitne om intelligens, da hun evner å appropriere andres ord og blick i sin egen verden, gjør dette henne ekstremt sårbar, for hun er uhyre lett påvirkelig.

At det fragmenterte ved Sashas fortellerstemme kommer til uttrykk gjennom humor, og at denne humoren utgjør en form for rustning, er særlig påfallende mot slutten av romanen. Her blir det imidlertid også tydelig nøyaktig hvor ødeliggende dette aspektet ved rustningen er. Et eksempel finnes i samtalen med René. Stemningen de to veksler mellom å være festlig og inderlig. Han sier at også han har sår – *wounds*, med rar uttale – og viser fram et arr over halsen. Han sier at han vet at også hun har sår, og vil vite hva som har hendt. Sasha forteller ham da at det ikke var én ting: Det tok år, og var en sakte prosess. Dette er det mest direkte hun i løpet av romanen er med noen om smertene, traumene, hun lever med. Vanligvis unngår hun temaet, viker unna, og latterliggjør sin egen sorg. Det skjer da også like etterpå:

He says: 'It doesn't matter. What I know is that I could do this with you' – he makes a movement with his hands like a baker kneading a loaf of bread – 'and afterwards you'd be different. I know. Believe me.'

I watch the little grimacing devil in my head. He wears a top-hat and a cache-sexe and he sings a sentimental song – 'The roses all are faded and the lilies in the dust.' (GMM: 146)

Sasha orker ikke å forholde seg til det ærlige som plutselige kommer over dem. Også hans påstand om at han er i stand til å endre henne, opplever hun etter alt å dømme som uutholdelig. Når René hevder at han kan endre henne, ser Sasha dermed for seg en liten djevel. Beskrivelsen av djevelen er komisk, hvilket ikke fremstår som en motsetning til, men

kanskje snarere som en konsekvens av, at stemningen mellom de to plutselig har blitt dyster. Djevelen ligner en tulling fra en tegnefilm, eller en cabaret-figur, og som det mannlige familiemedlemmet, synger han en sentimental sang. Slik gjør Sasha, gjennom djevelen, narr av både samfunnet som sådan, René, og henne selv: Ingenting unnslipper det ironiske blikket.

Djevelen er Sasha selv. Sangen kommer til ham slik sanger kommer til henne. Han kan betraktes som en visualisering av «her voice in my head», som Sasha stadig oftere hører. Han kan også leses som et bilde på fortellerstemmen, dette ved den som er bitende og ironisk, dette som lar henne identifisere makthierarkier og spotte og gjøre narr, men ikke konfrontere egne smerter eller sår, dette som stadig drar henne ut av enhver ubehagelig situasjon, uten at det tilbyr en reell redning.

Det teatraliske ved fortellerstemmen kommer om mulig enda tydeligere frem i romanens siste scene. Hun sier til René at han ikke får følge henne opp på hotellrommet, men når han like fullt følger etter, blir hun glad, og trekker ham mot seg. Idet frykten for at de skal bli sett, eller hørt, kommer over henne, blir hun imidlertid langt mindre glad: «We kiss each other fervently, but already something has gone wrong. I am uneasy, half of myself somewhere else. Did anybody hear me, was anybody listening just now?» (GMM: 148) Dermed oppstår en kamp mellom de to, der han forsøker å voldta henne, parallelt med at Sasha også synes å kjempe mot seg selv. Hun veksler mellom å ha lyst til å være nær, og gjennomføre det seksuelle møtet, og å avvise ham, og å ønske ham bort, ja, nærmest hate ham. Det hele ender til slutt med at hun forteller ham hvor pengene ligger, og sier at han bare kan ta dem, så det blir lettere for ham. Han drar, og hun blir liggende igjen alene og gråte:

Her voice in my head: ‘Well, well, well, just think of that now. What an amusing ten days! Positively packed with thrills. The last performance of What’s-her-name And Her Boys or It Was All Due to An Old Fur Coat. Positively the last performance. ... Go on, cry, allez-y. Encore. Tirez, as they say here. ... Now, calm, calm, say it all out calmly. You’ve had dinner with a beautiful young man and he kissed you and you’ve paid a thousand francs for it. Dirt cheap at the price, especially with the exchange the way it is. Don’t forget the exchange, dearie – but of course you wouldn’t, would you?’ (GMM: 154)

I løpet av romanhandlingen har Sasha aldri vært lenger nede enn her. Dette er det absolutte bunnpunktet, den fullkomne ensomheten, og det endelige beviset på at hun ikke er verdt å elske. Det skrives frem nærmest som om hun er på et sirkus, og tankene går igjen til den lille djevelen hun har i hodet, og dens latterlige kostyme med en hatt som en sirkusdirektør. Som djevelen som synger den sentimentale sangen, ramser stemmen opp hver tragiske hendelse

som sensasjoner ment for underholdning. I denne underholdningen finnes imidlertid også en iskald selvforakt: Hun ville da aldri glemte *the exchange rate*, hun som er så grådig, så fattig, så verdiløs.

Fordi den kommenterende stemmen, som kan ligne en djevel i et kostyme, står i veien for reell følelsmessig tilknytning, er den også svært skadelig. I denne romanen sidestilles ikke å føle med ikke å være levende. Når René helt mot slutten av romanen forgriper seg på henne, og det verker i hele kroppen, konstaterer hun: «My mouth hurts, my breasts hurt, because it hurts, when you have been dead for a long time, to come alive. ...» (GMM: 153) Det er farlig ikke å føle, men Sasha foretrekker det fremfor alternativet, som er å konfrontere smerten, ydmykelsen, skammen.

Kaufman forstår indre stemmer som en form for identitetsstrategi, ment til å beskytte mot skammen. Han viser at de indre stemmene kan komme utenfra, gjerne opprinnelig visualisert som en forelders stemme: «That inner voice once belonged to another, and to a particular face. Since only the voice has remained conscious, it appears that these voices reflect strictly cognitive self-talk or inner dialogue.» (Kaufman: 105) Skjønt han viser til foreldrene som eksempel, vil jeg ikke her spekulere i Sashas familiesituasjon. Snarere tror jeg det kan være fruktbart å forstå samfunnets stemmer – stemmer erfarer rundt seg – nettopp som oppdragende stemmer, enda så fiendtlig denne oppdragelsen kan være. Det er stemmene som spør: «Are you one of us? Will you think what you're told and say what you ought to say?» I ulik grad kan andre menneskers stemme, som de indre stemmene springer ut fra, bli en del av selvets egen stemme. Kaufman skriver: «Inner voices are manifestations of the self's distinctive inner relationship. These voices reflect complex action patterns, coassemblies of affect-imagery-language that then reproduce scenes and, hence, shame.» (Kaufman: 106)

Fortellerstemmen er dermed en form for beskyttende rustning, men selv om den gjør Sashas liv lettere, er den på sikt svært farlig, da den beskytter nettopp forestillingen om en form for skam, og ikke minst, som vi vil se, Sashas opplevelse av at det er noe fragmentert ved hennes subjektivitet. I stemmens performative humor, som står i veien for enhver reell følelse, finnes nemlig spørsmålet: Hvem er forestillingen til for? Sasha spiller både for seg selv og for andre, og de stadige vekslingene i fortellerstemmen synes å peke mot flere versjoner av henne selv. Enda så godt rustningen beskytter, bekrefter den dermed kun det ved henne selv som hun opplever som ødelagt.

3.4 En splintret subjektivitet

3.4.1 «Who is this crying?»: Forestillingen om flere selv

Når Anna Morgan opplever at noe i henne selv er grunnleggende ødelagt, er det lett å gjenkjenne dette som bruddet mellom fortiden og nåtiden, Vestindia og England. I forrige kapittel viste jeg imidlertid at en slik lesning bør nyanseres, i stor grad fordi dette bruddet ikke er entydig, og dermed ikke kan forstås som bruddet mellom en lykkelig barndom og ulykkelig nåtid: Snarere er det en rekke faktorer ved Annas sosiale situasjon som gjennom hele livet har markert henne som utenfor og uønsket, og som dermed bygger opp under, og bekrefter, hennes opplevelse av at det i henne finnes en form for grunnleggende splittelse. Når jeg i det følgende diskuterer Sashas opplevelse av egen subjektivitet i lys av lignende begreper, vil jeg forsøke å vise hvor ulikt dette gir seg utslag i de to romanene. Coral Ann Howells belyser slike ulikheter i *Jean Rhys* fra 1991 ved å hevde at der Anna kan forstås som et splittet subjekt, og protagonistene i de to tidligste romanene som ustabile subjekter, er Sashas subjektivitet fragmentert. (Howells, Coral Ann. 1991. *Jean Rhys*: 94) Hun hevder at *Good Morning Midnight* konstruerer protagonistens fragmenterte subjektivitet på en fundamentalt ny måte, og at Rhys slik kommer mange postmodernister i forkjøpet.

Howells viser blant annet til Sashas identifikasjon med andre som et eksempel på hvorfor hun bør forstås som fragmentert, og hevder at Sasha er like «double-headed and double faced» (Howells: 94) som banjospilleren i maleriet. Hun skriver: «Indeed in a novel which is full of doublings and distorted reflections, the figure in the painting, ‘resigned, mocking, a little mad. Standing in the gutter playing his banjo’ is Sasha’s double.» (Howells: 94) Også Helen Carr er som vi har sett inne på denne forestillingen om at vi her har å gjøre med en subjektivitet som ikke er hel. Når hun knytter dette til «aliorelative identification», er det ikke utelukkende for å betegne at Sasha identifiserer seg med andre i samme situasjon som henne selv, men i et forsøk på å vise at Sasha ser seg selv i *deler*. Sasha erfarer at ulike aspekter ved hennes subjektivitet er spredt utover, uten helt å passe sammen. Dermed er Sashas identifikasjon med andre mennesker med på å forsterke forestillingen om det fragmenterte subjektet. Også Ports «making up» forstått som en fortellerstemme som makter å romme ulike temporaliteter samtidig, kan leses i lys av en slik identifikasjon med andre. Som et eksempel på hvordan Sashas fortellerstemme makter å romme ulike temporaliteter, viser Port nettopp til identifikasjonen med banjospilleren, og hun hevder at Sasha ser for seg at mannen på maleriet sier noe som også hun kunne ha sagt: «He is singing ‘It has been’, singing ‘It will be.’» (GMM: 91) Port hevder at Sasha føler seg tiltrukket av maleriet fordi det vekker forestillingen om noe tidløst, eller snarere en «‘all time region’». (Port: 212) Maleriet blir dermed et bilde på fortellerstemmens veksling mellom ulike tider og kronologier – med andre

ord blir det et bilde på fortellerstemmens vekslings mellom Sashas fortidige og nåtidige jeg, samt frykten, og det vage håpet, for fremtidens jeg, der hun kanskje vil kunne oppnå en endelig form for likegyldighet.

Jeg har alt vist at Sasha mot slutten av romanen helt eksplisitt referer til flere versjoner av seg selv, tydeligst eksemplifisert ved denne teatraliske stemmen i hodet hun ikke unnslipper. Enhver studie av fortellerstemmen bør dermed være fristet til å spørre: Hvem er det Sasha henvender seg til? I den grad hun spiller en forestilling, hvem spiller hun den for? I romanen finnes et jeg som henvender seg til et du, som igjen er en annen versjon av henne selv. Skjønt det finnes eksempler på noe lignende også i *Voyage in the Dark*, er det ikke på langt nær så påfallende: Det er som om Annas små formaninger til et *du* kommer fra noen andre enn henne selv, som om hun kun gjentar noe hun har blitt fortalt, og slik minner seg selv på hvordan det er forventet at hun skal oppføre seg. Enda Sasha når hun er alene *henvender seg* til andre – som når hun skåler for René etter å ha oppdaget at han likevel ikke har tatt pengene hennes – synes det først og fremst å være for seg selv at hun spiller ut denne rollen:

‘Well! *What* a compliment! Who’d have thought it?’
‘I knew,’ I say. ‘I knew. That’s why I cried.’
I get the tooth-glass and half-fill it with whisky. Here’s to you, gigolo, chic gigolo. ... I bow deeply. Have another. ... (GMM: 156)

Sashas opplevelse av at det finnes flere versjoner av henne selv blir særlig fremtredende mot slutten av romanen, når hun når det jeg har karakterisert som hennes absolutte bunnpunkt. Skjønt dette særlig blir påfallende etter at René drar, bør en merke seg at dette er en splittelse som er lett å identifisere også før de i det hele tatt begynner å kysse. Her synes splittelsens formål å være å dra henne ut av situasjonen, og tvinge henne til å opprettholde en emosjonell avstand, og se det hele utenifra – som djevelen som synger den sentimentale sangen. Også når de to går inn på rommet hennes og omfavner hverandre, blir hennes manglende evne til å være i en slik intim situasjon tydelig: «I am uneasy, half of myself somewhere else.» (GMM: 148) Når René omsider drar, og hun blir liggende alene igjen, bryter hun sammen i gråt:

I cry in the way that hurts right down, that hurts your heart and your stomach. Who is this crying? The same one who laughed on the landing, kissed him and was happy. This is me, this is myself, who is crying. The other – how do I know who the other is? She isn’t me. (GMM: 154)

Det er som om forestillingen om disse alternative versjonene av henne selv oppstår fordi hun ikke egentlig makter å være i disse situasjonene. Slik gjør splittelsen det mulig for henne å være til stede i situasjoner som hun opplever som uutholdelige. Hun opplever situasjonen som så uutholdelig fordi hun her risikerer å gjennomskues, og dermed kanskje også risikerer å føle, hvilket hun i løpet av dette møtet karakteriserer som å bli levende. Slik fungerer også den fragmenterte subjektiviteten som en form for beskyttelse – men dette er, som vi vil se, kanskje det farligste aspektet ved rustningen.

Når Sasha, i omfavnelsen med René, plutselig blir redd for at de skal bli sett, viser det at hun ikke evner å løsrive seg fra frykten for iakttagelsen, og særlig ikke i en situasjon der hun risikerer å gjennomskues. Når han forsøker å voldta henne, er det som om hun ser det hele utenifra:

«And there we are – struggling on the small bed. My idea is not so much to struggle as to make it a silent struggle. Nobody must hear us.» (GMM: 151) Hun ser det hele som et spill, et spill med en verdiløs premie – kroppen hennes, etter alt å dømme – men også her er det aller viktigste ikke å bli hørt, ikke å bli sett. Når splittelsen i Sasha så i denne situasjonen blir tydeligere enn noen gang, fremstår det nærmest som rustningens nødløsning. I frykten for å bli iaktatt i denne situasjonen der enkelte av rustningens grep ikke er tilgjengelige for henne, kanskje fordi i et øyeblikk våget å være sårbar, kan hun aktivere splittelsen, og slik i alle fall tilsynelatende la én versjon av henne selv slippe å forholde seg til situasjonen. Dette kan også forstås som hennes forsøk på å minimere omfanget av det som her står på spill, da splittelsen gjør at hun i mindre grad behøver å akseptere realiteten i kroppens erfaringer.

Sasha erkjenner to, om ikke tre, ulike versjoner av seg selv, men insisterer på kun å gjenkjenne én virkelig subjektivitet. Det fremstår dermed som om hun forneker deler av seg selv. Men hvilket selv? Sashas fortellerstemme består av flere indre stemmer som både er og ikke er hennes egne, den består av fortidige og nåtidige versjoner av henne selv, og dessuten også: en *fornektelse* av henne selv. I begynnelsen av romanen kan det se ut til at hun i hovedsak forneker det fortidige, traumatiserte selvet, hvilket kan leses i lys av det Kaufman betegner som «disowning of self» (Kaufman: 106), en negativ identitetsstrategi som i ytterste konsekvens kan føre til nettopp splittelse av selvet. Når hun på dette sluttstadiet i romanteksten bedriver en stadig mer eksplisitt fornektelse av ulike versjoner av seg selv, vil jeg hevde at det er det umulig å slå fast hvilken versjon av henne selv hun *faktisk* avviser. Først og fremst tror jeg dette skyldes at det er umulig, både for Sasha og for leseren, å holde styr på de ulike selvene. Der Anna Morgan gjennom store deler av *Voyage in the Dark* kan bevare troen på et autentisk, fortidig selv, skjer det i *Good Morning, Midnight* en kontinuerlig

sammenblanding av de ulike selvene, en sammenblanding som også synes nødvendig – som et endelig forsøk på å hindre én versjon i å bli for eksponert, for sårbar. Når Kaufman viser at det nettopp er i fornektelsen av selvet at splittelsen oppstår, kan vi tenke oss at splittelsen oppstår *fordi* hun ikke erkjenner egen subjektivitet. For å sette det hele på spissen: Jo flere versjoner av seg selv hun forneker, jo flere versjoner vil også oppstå.

Elizabeth Abel hevder at Sasha skiller seg fra Anna ved at Sashas psyke i større grad følger den schizofrene utviklingen som Laing tegner opp. Der Anna i bruddet med barndomshjemmet opplever en splittelse i selvet, utvikler Sashas splittelse seg til et nettverk av intrapsykiske relasjoner som så og si erstatter forholdet til den ytre verden. (Abel: 161) Abel er særlig interessant i denne sammenhengen fordi hun kaster lys over Sashas *detachment from the body*: Vi har sett at Abel viser at et menneske som stadig opplever å bli avvist kan utvikle en forestilling om at kroppen er et falskt selv, og at det virkelige selvet finnes i det indre. Skjønt en kan se spor av en slik fremmedgjøring av kroppen også hos Anna, særlig mot slutten av romanen der hun forsøker å fornekte dens funksjoner, det vil si: graviditeten, er det i *Good Morning, Midnight* tydelig alt fra første stund at Sasha har et automatisert forhold til kroppen. Sasha erfarer, som vi vet, kroppen som en *automaton*.

Skjønt Sasha her konkluderer med at det er henne selv som gråter, vitner selve spørsmålet – *Who is this crying?* – om at det finnes et brudd i korrelasjonen mellom kropp og subjektivitet, ikke minst fordi det fremstår som vilkårlig at det er denne konklusjonen hun her kommer frem til. Kroppen er fremmedgjørende, og det er nærmest som om hun opplever at det ikke er en reell sammenheng mellom kropp og subjektivitet. Fordi jeg forstår subjektiviteten som noe som oppstår nettopp i summen av kroppens erfaringer, er en slik forståelse skadelig. Det er like fullt av helt avgjørende betydning for Sasha å opprettholde denne avstanden til kroppen, for slik kan hun også opprettholde forestillingen om at det finnes flere versjoner av henne selv. Gjennom romanen er det som om Sasha stadig får for seg at det er mulig å transcendere¹ det kroppslige, og avskrive kroppen som falsk. Får hun til dette, behøver hun heller ikke å ta innover seg den avvisningen som kroppen stadig opplever. Dette blir dermed et uttrykk for rustningens ultimate mål. Imidlertid vil en slik transcendens være katastrofal: Når selve følelselivet utgjør en trussel mot forestillingen om kroppen som falsk, må hun også til enhver tid forsøke å unngå å føle, og ikke mist: unngå å nærme seg andre mennesker. Slik argumenterer Abel for at Sasha må beskytte seg fra å bli iakttatt fordi dette er den eneste måten å holde forestillingen om det «virkelige» selvet, det ikke-kroppslige selvet,

¹ Dette må ikke forveksles med den eksistensielle transcendensen, slik den forstås av Simone de Beauvoir

fritt og udefinert. Å erfare seg selv sett, er å erfare seg selv definert, og slik blir man også tvunget til å erfare seg selv som fysisk kropp. (Abel: 163)

3.4.2 «(...)without one line, without one wrinkle, without one crease. ...»:

Sashas manglende kontroll over kroppen

Når traumer fester seg i kroppen, er det ikke nødvendigvis umiddelbart synlig. Dermed er det ikke sagt at traumene ikke vil gi seg utslag rent fysisk. Sashas komplekse forhold til sin egen kropp, som henger sammen med hennes forsøk på ikke å konfrontere de traumene kroppen har vært gjennom, kommer frem i hennes stadige insistering på at hun er en *automaton*, en *celebrale*, samt i hennes mange ukontrollerbare kroppslige reaksjoner. Det er som om hun ved å distansere seg fra kroppen også mister forståelsen av, og kontrollen over, hvordan den opptrer i verden.

Særlig er Sashas latter et eksempel på dette. Elaine Savory hevder at latteren i *Good Morning, Midnight* alltid er en «*accompaniment to despair*» (Savory: 122). Sashas latter fremstår som ukontrollert, og ender ofte opp som gråt, som om det ene like gjerne kunne vært det andre. I stedet for å maskere traumene, som fremstår som dens hensikt, *synliggjør* latteren disse. At Sasha opplever seg selv som så distansert fra sin egen kropp, forstår jeg som et resultat av den beskyttende rustningen, og jeg anser dette som årsaken til at latteren, gråten og skjelvingen er ukontrollerbar. Når slike kroppslige reaksjoner like fullt synliggjør traumene, er det mulig å argumentere for at de utgjør en *trussel* mot rustningen. Med andre ord slår rustningen tilbake på seg selv.

Det i romanen som i størst grad synliggjør Sashas manglende kontroll over egen kropp, er å finne i det som jeg leser som Sashas største traume, og det hun i aller størst grad forsøker å glemme. Som ung, kort tid etter å ha giftet seg med Enno, fødte hun en gutt. Han døde kun fem uker gammel:

And five weeks afterwards there I am, with not one line, not one wrinkle, not one crease.

And there he is, lying with a ticket tied round his wrist because he died in a hospital. And there I am looking down at him, without one line, without one wrinkle, without one crease. ... (GMM: 52)

Det er hjerteskjærende at det ved Sasha som fremheves når hun står og stirrer ned på sin døde sønn, er at hun ikke har en eneste linje, rynke eller folde. Det er en direkte referanse til at hun like etter fødselen ble tyllt inn i veldig stram, ukomfortabel bandasje, og fikk vite at kroppen

skulle bli akkurat som før. At den kvinnelige idealkroppen aldri skal merkes av fødselen, fremstår som oppsiktsvekkende, men ikke egentlig overraskende. At et slikt ideal er grusomt, blir først påfallende idet sønnen dør, og det eneste hun har igjen er en kropp som ikke er merket av det enorme traumet. Snarere enn å fremstå som en trøst, er den umerkede kroppen en form for perversjon. Carr påpeker at det mest forstyrrende med skildringen av sønnens død nettopp er hvor *ren* den er, så stille og preget av orden, totalt atskilt fra den nærheten, varmen og kroppsliggjøringen, som finnes i det å bli mor. Hun skriver: «Here in the life in the margins, the machine-world enters in, orders and erases even the intimacy of motherhood. Even birth and death have become unhomely.» (Carr: 76-7)

Kanskje er det dette samtalen med René, der han viser henne arret han har over halsen, peker tilbake på. I denne samtalen er det som om de fysiske og psykiske arrene går ut på ett og det samme, og Sasha klarer ikke å forholde seg til noen av dem: Når René viser frem arret, trer den syngende djevelen inn som en redning.

I den grad en vil spekulere i når Sashas opplevelse av å være atskilt fra egne kroppslige reaksjoner oppstår, kan en anta at det begynner her, i tiden mellom sønnens fødsel og død. Her er det jo påfallende at det å kontrollere utseendet – å være uten en *line*, *wrinkle* eller *crease*, skrives frem som et alternativ til å kontrollere kroppens faktiske funksjoner, som aldri egentlig er mulig: Man risikerer like fullt å føde et dødt barn. Forsøket på å holde kroppen så ren, rynkefri og glatt så mulig, så totalt atskilt fra den påkjenningen den har vært gjennom, kan forstås som en form for «making up», med andre ord: et uttrykk for rustningen, men da det er et forsøk som snarere enn å kontrollere kroppens funksjoner, synes å gjøre de enda mer umulige å forholde seg til, blir det en rustning som reproducerer seg selv.

Fornektelsen av kroppens erfaringer fremstår som en fornektelse av subjektiviteten, som vi vet kan forstås som opphav til forestillingen om splittelsen. Å identifisere en slik fornektelses begynnelse til Sashas svangerskap, gir da mening, da subjektets splittelse kan visualiseres – og forstås – nettopp i lys av fødselen. Særlig gir en slik lesning mening i lys av Sashas opplevelse av å være gravid. Mot slutten av svangerskapet opplevde hun et bemerkelsesverdig velvære:

The mound of my stomach is hidden under the bedclothes. So calm I feel, watching myself in the glass opposite. My hair hangs down on my shoulders. It is curly again and the corners of my mouth turn up. I like myself today. I am never sick now. I am very well and very happy. I never think of what it will be like to have this baby or, if I think, it's as if a door shuts in my head. (GMM: 114)

Det er på ingen måte entydig positivt at hun ikke er i stand til å se for seg hvordan det vil bli å få sønnen, men det er likevel her en stor kontrast til hvordan hun erfarer tiden, og seg selv i tiden, nesten tjue år senere, høsten 1937. Her er hun i stand til å være ett subjekt, på ett sted, til én tid. Selv om hun opplever å være gjenstand for dømmende, vurderende og undertrykkende blikk også som gravid, hvilket er helt i tråd med at Kingsley karakteriserer den gravide kvinnekroppen som den fremste kroppsliggjøringen av å være Den andre, synes hun her å ha en annen evne til ikke å bry seg om disse. Det er som om Sasha som gravid er tvunget til å være ett med sin egen kropp, og dermed sin egen tid.

I forrige kapittel viste jeg at Kingsley leser graviditeten i Rhys' forfatterskap i sammenheng med det monstrøse, det skitne og det råtnende, det som befinner seg i abjektale mellom-rom. I så måte er kanskje den største forskjellen mellom Anna og Sasha at der *Voyage in the Dark* ender idet Anna befinner seg nettopp i en slik abjektal splittelse, har Sasha beveget seg videre. Sønnen hennes er forlenget død, og i et forsøk på ikke å konfrontere dette tapet, samt utallige andre ydmykelser hun har vært utsatt for, fornekte hun sin egen kropp. Kingsley, som diskuterer Sashas lingvistiske muligheter som mor i et hegemonisk britisk samfunn, hevder at skjønt Sasha i graviditeten synes å ha tilgang til et feminint samhold, som hun blant annet argumenterer for ved å vise at Sasha forstår jordmorens ikke-språklige språk, aldri får tilgang til dette fellesskapet, nettopp fordi sønnen dør. Dermed forstår Kingsleys Sashas subjektivitet nærmest som «evig gravid», fordi hun aldri oppnår morens forløsning:

It is as grotesque space of uncomfortable, even painful, growth and change; a space of uncertainty; a space of an undermined and splitting subjectivity; the space of being a passive receptacle of an unknowing entity rather than an active sculptor of young lives and thus the future. (Kingsley: 304)

Også Sasha befinner seg dermed i et abjekalt utenforskap: Hun er ikke mor, og får ikke tilgang til morsfellesskapet, men hun blir heller aldri *ikke* mor. Som sin bleke, tause sønn, beskrevet som en liten mumie, er hun dømt til en nærmest spøkelseslignende tilværelse.

3.4.3 «I look straight into his eyes and despise another poor devil of a human being for the last time»: Sashas selvutslettelse

Howells argumenterer for at den splintrede subjektiviteten som Rhys skriver frem også kan leses som et ønske om en form for selvutslettelse, da med klare konnotasjoner til Freuds dødsdrift. (Howells: 100) Slik kan vi lese det splintrede subjektet som et forsøk ikke bare på å

unngå andres blikk, men som et forsøk på unngå selve erfaringen av å være i verden. Tross alt: Sasha forsøker å kontrollere hvordan hun eksponeres for andre menneskers blikk i så stor grad at det etterhvert er nærmest så hun ikke eksisterer i verden. Hva Sasha legger i begreper som liv og død, er riktignok ikke helt enkelt å slå fast:

People talk about the happy life, but that's the happy life when you don't care any longer if you live or die. You only get there after a long time and many misfortunes. And do you think you are left there? Never.

As soon as you have reached this heaven of indifference, you are pulled out of it. From your heaven you have to go back to hell. When you are dead to the world, the world often rescues you, if only to make a figure of fun out of you. (GMM: 76)

Kun et menneske som har følt tilstrekkelig med skam, og opplevd mange nok ydmykelser, kan oppnå det Sasha betegner som en *heaven of indifference*. I denne likegyldighetens himmel vil ingen, heller ikke henne selv, bry seg om hun lever eller dør. Mennesker som så forsøker å holde henne i live, det vil si: som tvinger henne til å være til stede i en verden hvis vurdering hun dermed er nødt til å bry seg om, gjør ikke annet enn å påføre henne nye ydmykelser og sorger. Dermed fremstår likegyldigheten som den ultimate beskyttelsen, rustningens endelige mål. Sasha hevder å en gang ha oppnådd en slik likegyldighet – kanskje er det dette drukningen i den kalde, mørke elva er et bilde på – men hun befinner seg på ingen måte i denne himmelen idet romanhandlingen finner sted. Tvert imot er hun som vi vet intenst var for hva andre mennesker synes om henne: Hun er intenst var for andre menneskers blikk.

Mange kritikere forstår Sashas destruktive oppførsel, for eksempel hennes alkoholmisbruk, som et forsøk på å nærme seg likegyldighetens himmel. Særlig utbredt er slike lesninger fordi romanens slutt synes å vitne nettopp om oppnåelsen av en form for selvutslettelse. Etter at René drar, blir Sasha svært full, og en form for film som utspiller seg for hennes indre, nærmest som hallusinasjoner. Disse forsøker hun imidlertid å stanse. Etterhvert synes hun selv at hun klarer å bli kvitt denne stemmen i hodet: «She has gone. I am alone.» (GMM: 157) Dermed får hun også et voldsomt behov for at René skal komme tilbake til henne – en situasjon som forøvrig kan leses som parallell til begynnelsen av *Voyage in the Dark*, der Anna avviser Walter, for så umiddelbart å angre: Begge kvinnene synes ute av stand til å forstå hvor deres egne ønsker og begjær begynner, og hvor andres slutter. Når Sasha så forsøker å forholde seg til ønsket om at René skal komme tilbake, er det – nok en gang – som om hun går i dialog med seg selv:

Put on your coat and go after him. It isn't too late, it isn't too late. For the last time, for the last time. ...

Well, I can't, my dear. Not because I'm too proud or anything like that, but because my legs feel funny. (GMM: 157)

Sasha legger hendene over øynene og forsøker å formane ham om å komme tilbake. Hun ser for seg at han, kald og rasende, går bortover gaten mens han forbanner henne, den fordømte hjernen hennes, dette i henne som gjør at hun verken liker menn eller kvinner: det kalde, følelsesløse, nærmest døde. Hun tenker, om seg selv, i parantes: "(A monster. ... The monster that can only crawl, or fly. ... Ah! but fly. ...)" (GMM: 157) Dette kan forstås både som en parallell til det monstrøse fosteret i Annas mage, og som en referanse til innsektenes abjektet. Det sentrale her, synes å være at monsteret ikke er i stand til å bevege seg fritt, men er hindret nettopp av sin egen kropp. Når det kanskje kan fly, er det som om det finnes en mulighet for å oppnå en form for transcendens – men forstår man dette som subjektets transcendens over kroppen, er det svært ødeleggende, og peker bare videre mot likegyldighetens selvutsettelse.

Sasha ser omsider for seg at kraften hun formaner René å komme tilbake med, er en stor påkjenning til at han kan mostå. Det er imidlertid en påkjenning som ødelegger hjernen hennes: «This is the effort, the enormous effort, under which the human brain cracks.» (GMM: 157) Hun ser for seg at han nøler, og stanser, og når hun tenker at hun har ham, åpner hun døra på gløtt, tar av seg klærne og legger seg skjelvende i sengen – men igjen er spørsmålet om hvem hun egentlig er, hvilke fragmenter av sin egen subjektivitet hun kan identifisere seg med, presserende:

I get into bed. I lie there trembling. I am very tired.

Not me, no. Don't worry, it's my sale cerveau that's so tired. Don't worry about that – no more sale cerveau.

I think: 'How awful I must look! I must put the light out.'

But it doesn't matter. Now I am simple and not afraid; now I am myself. He can look at me if he wants to. I'll only say: 'You see, I cried like that because you went away.'

(Or did I cry like that because I'll never sing again, because the light in my sale cerveau has gone out?) (GMM: 158)

Enda hun har konstatert at «she has gone», er ikke selvet i nærheten av å fremstå som helt. Under påskudd av å forsikre den forestilte René om at det går bra, forsikrer hun seg selv om at den fordømte hjernen er trøtt, borte – at lyset i den er i ferd med å gå ut. Igjen ser vi hvor vanskelig det vil være å forsøke å slå fast hvilken del av seg selv Sasha opplever som mest virkelig, mest «ekte», for Sashas stemme er en som stadig avbryter og motsier seg selv. Her

ser vi også at hun, i en parentes, som en baktanke, i et spørsmål hun vanligvis ikke ville orket å stille, erkjenner at likegyldigheten ikke egentlig er så attråverdig som hun gjennom hele romanen har insistert på: Kanskje gråter hun fordi hun er for trøtt, for ydmyket, for skamfull, til å identifisere seg med denne fordømte hjernen, denne som knytter henne til verden, til friheten hun har som subjekt.

I så fall kan man forstå den fordømte hjernen som et bilde på det i henne som *hindrer* henne i å nå likegyldighetens himmel. Den knytter henne slik til hennes egen menneskelighet, og i kraft av dette er det også den som bidrar til at hun bryr seg om hvordan andre mennesker ser på henne. Jeg forstår det slik at det er denne som aktiverer og holder liv i rustningen, men fordi det er en rustning som i ytterste konsekvens vil fjerne henne fra seg selv, og fra hennes *sale cerveau*, er det en umulig kombinasjon.

Sasha ser omsider for seg at René kommer tilbake, går inn på rommet der hun ligger, og lukker døren etter seg. Men hun trenger ikke å åpne øynene for å vite at den som har kommet inn på rommet hennes, ikke er Réne, men mannen fra rommet ved siden av, *the commis*, som alltid er kledd i en slåbråk, enten blå eller hvit, og som hun gjennom romanhandlingen aldri har følt annet enn avsky for. Hun blir intenst opptatt av å finne ut av om det er den hvite eller blå slåbråken han nå er kledd i. Når hun ser at han er iført hvitt, fremstår det som en forløsning, og romanens avsluttende ord lyder:

He stands there, looking down at me. Not sure of himself, his mean eyes flickering.

He doesn't say anything. Thank God, he doesn't say anything. I look straight into his eyes and despise another poor devil of a human being for the last time. For the last time. ...

Then I put my arms round him and pull him down on the bed, saying: 'Yes – yes – yes. ...' (GMM: 159)

Good Morning, Midnights slutt er mye omdiskutert. Blant annet beskrives den ofte som en parodi på slutten i James Joyces *Ulysses*, der Molly Blooms avsluttende ord er nettopp *yes*. Joyce selv hevdet at ordet var det minst kraftige han kunne tenke seg, et ord som indikerte «acquiescence, self-abandon, relaxation, the end of all resistance». (Kenner, Hugh. 1980. *Ulysses*. London: George Allen & Unwin: 147) Sashas *yes* kan med andre ord forsås som en overgivelse. Men til hva?

Elaine Savory hevder at Sasha med disse ordene beveger seg over i et stadium der hun ikke lenger kan forstå følelser. Med nok en referanse til karibisk folkløse, skriver hun: «(...) she gives herself up most chillingly to a death-in-life, to a *zombi* state». (Savory: 131) Hun leser dette i lys av Sashas behov for at det nettopp er den hvite slåbråken som vil møte

henne når hun åpner øynene. Mannen, *the commis*, har nemlig tidligere blitt beskrevet nærmest som et spøkelse, et menneske av papir, noe som ikke helt eksisterer, og dette står i direkte sammenheng til den hvite drakten:

It's the commis, in his beautiful dressing-gown, immaculately white, with long, wide, hanging sleeves. I wonder how he got hold of it. Some woman must have given it to him. He stands there smiling his silly smile. I stare at him. He looks like a priest, the priest of some obscene, half-understood religion. (GMM: 30)

Når romanen slutter idet hun omfavner denne prestelignende skikkelsen, er det som om hun innvies i likegyldighetens himmel, der hun omsider kan være fullstendig nummen. Det er som om det finnes en slags eufori i ikke å tenke, i ikke behøve å føle verken begjær eller forakt. I dette ligger også at hun ikke lenger behøver å forakte seg selv. Der Abel leser hele denne episoden som en triumf, fordi hun hevder at Sasha omsider makter å forsones seg med den fysiske verden, forstår jeg, i likhet med Savory, romanens avslutning snarere som en endelig *avvisning* av det fysiske. Både Serge og René, de to mennene som Sasha i størst grad knytter seg til, synes å tro at de ved å elske med en kvinne kan *redde* henne, som om samleiet har makten til grunnleggende forandre henne, og det i henne som er ødelagt. Skjønt jeg har vist at subjektivitet skapes, og formes, i møte med andre mennesker, og dermed også lar seg påvirke av samfunnets maktstrukturer, kan jeg ikke gå med på en slik påstand: Leser man slutten som oppløftende, aksepterer man den patriarkalske samfunnsstrukturens premiss om at den undertryktes subjektivitet kan forandres idet undertrykkeren bestemmer seg for det, og fratrar dermed det marginaliserte subjektet dets krav på eksistensiell frihet.

I motsetning til Savory, tror jeg ikke at Sasha *faktisk* oppnår den numne, euforiske tilstanden som romanens avsluttende ord synes å peke frem mot. *Good Morning, Midnight* viser oss gang på gang at likegyldighetens himmel ikke er tilgjengelig for henne. Det meste Sasha kan håpe på, er å bli som de gamle hatteprøvende kvinnene, som avviser normer knyttet til galskap og rasjonalitet, og stadig lar seg utnytte av sultne ekspeditriser. Men også i disse kvinnene finnes en lengsel: «hungry, despairing, hopeful, quite crazy.» (GMM: 57)

3.5 Avsluttende bemerkninger

Hva gjør et menneske som gjennom flere år nesten aldri opplever noe annet enn avvisning, og som nesten hver gang hun er gjenstand for andre menneskers blikk, får bekreftet denne avvisningen? Sasha Jansen utvikler en rustning, et sett strategier som beskytter henne fra det vurderende blikket ikke bare ved å virke inn på hvordan hun ser ut, men ved å bli en del av

hele hennes reaksjonsmønster, hennes tanker, hennes *følelser*. Sashas rustning er en som, i motsetning til Anna Morgans strategier for å håndtere å bli iakttatt, har som mål å la henne slippe å konfrontere sin egen traumatiske fortid. I langt større grad enn hun frykter avvisning basert på det som marginaliserer henne, og markerer henne som utenfor det etablerte, borgerlige samfunnet, frykter hun nemlig å minnes denne fortiden, med andre ord: Hun frykter at fortiden skal være synlig på henne.

Hva er så rustningen? Jeg har i dette kapittelet fremstilt tre aspekter den manifesteres gjennom. For det første kan Sashas automatiserte og aktivt passiviserte tilværelse leses både som det som må ligge til rette for at rustningen skal kunne fungere, og som et uttrykk for rustningen i seg selv. Dernest kan «making up», det vil si: forsøkene på å kontrollere hvordan hun tar seg ut, forstås som rustningens mest «åpenbare» aspekt. I den grad tidligere lesninger har pekt på Sashas rustning, er det først og fremst som et uttrykk for hennes beskjefte med klær, hår og sminke. Jeg har imidlertid pekt på sammenhengen mellom «making up», forstått som forsøket på å motsette seg aldringsprosessens økonomisk og sosialt ødeleggende konsekvenser, og Sashas fortellerstemme, og forstår således fortellerstemmen som rustningens tredje, og mest altomfattende aspekt. Fortellerstemmens bitende ironi, samt dens evne til å holde ulike temporaliteter samlet, er det som tilsynelatende lar Sasha kontrollere hvordan hun *reagerer* på iakttagelsen. Imidlertid har også jeg vist hvordan disse sidene ved fortellerstemmen er med på å bygge opp under Sashas forestilling om at hennes subjektivitet er grunnleggende fragmentert. Dermed forstår jeg ikke rustningen som noe Sasha ifører seg, eller noe hun kan ta av og på ettersom hun selv føler for det. Tvert imot synes rustningen å påvirke Sashas erfaring av egen subjektivitet i den grad at det også er mulig å hevde at hun *er* sin egen beskyttende rustning.

Sasha kan verken distansere seg fra ubehaget ved å bli iakttatt, eller fra det i henne selv som beskytter henne mot denne iakttagelsen. Rustningen, som skal hjelpe henne å fortrenge sin traumatiske fortid, synes likevel å bidra til at fortidsfortellingen siver inn i nåtidsnarrativet. Sasha er aldri så sårbar som når hun erfarer seg selv iakttatt, men beskyttelsen, som er så altomfattende, bidrar når det kommer til stykket kun til å gjøre henne *mer* sårbar. Den kontrollen rustningen tilbyr henne, er ikke annet enn en forestilling, en idé – og dette er også Sasha klar over:

Every word I say has chains round its ankles; every thought I think is weighted with heavy weights. Since I was born, hasn't every word I've said, every thought I've thought, everything I've done, been tied up, weighted, chained? And, mind you, I know that with all this I don't succeed. Or I succeed in flashes only too damned well.

... But think how hard I try and how seldom I dare. Think – and have a bit of pity. That is, if you ever think, you apes, if I doubt. (GMM: 88)

Sasha ber om forståelse for at hun nesten aldri makter å være som alle andre, og hun ber om forståelse for det håpløse ved hennes situasjon, men heller ikke i bønner makter hun å fri seg fra sitt eget foraktfulle blikk på omverdenen. Når Sasha har internalisert andres foraktfulle blikk på seg selv, vender hun dette både mot seg selv og andre: At hun forakter andre mennesker, fremstår dermed først og fremst som et resultat av at de forakter henne, og protesten som kunne ligget i dette blikket, blir lite virkningsfull – tross alt betrakter hun også seg selv med samme bitende forakt.

4. Konkluderende bemerkninger

Når jeg har gitt denne masteroppgaven tittelen «The Last Performance of What's-Her-Name» er det i håp om at den kan kaste lys over den umulige situasjonen Rhys' protagonister befinner seg i. For hvordan kan et menneske forstå seg selv som subjekt når hun eksisterer i en verden som ikke vurderer henne som verdifull nok til å se på henne som noe annet enn en *What's-Her-Name*? Med andre ord: Hvordan kan et menneske forstå seg selv som subjekt i en verden der andres vurdering av henne blir hennes egen vurdering av seg selv, når denne vurderingen er at hun er en hvilken som helst anonym, navnløs kvinne uten hjem, uten familie og uten tilhørighet? Er det i det hele tatt mulig for henne å oppnå en forståelse av egen subjektivitet i en verden som stadig blir mindre, i en verden der handlingsrommets vegger stadig synes å presse seg sammen rundt henne?

Når Sasha mot slutten av *Good Morning, Midnight* referer til seg selv som en *What's-Her-Name*, er hun ironisk, teatralisk i sin desperasjon og i sin selvforakt. «The Last Performance», messer den kommenterende, nærmest burleske stemmen i hodet: Som om hun all denne tiden har stått på en scene, tilgjengelig for andre menneskers vurderende blikk og hånlige latter – ikke ulikt Anna Morgans erfaring av å leve deler av livet på en scene der hun fryser i trekket fra døra, og der kragebeina hennes er for synlige gjennom kjolen. Sasha redder seg selv fra å havne i Annas posisjon ved å komme de spotske kommentarene i forkjøpet, men ved å internalisere andres blikk på seg selv, ved å gjøre disse blikkene til sitt eget, er hun låst til det som her fremstår som en nærmest lammende selvforakt. Å føle skam innebærer en erkjennelse av at man på en eller annen måte *er slik man blir sett*.

Både Anna og Sasha vet at det er forventet at de skal spille ut gitte, velkjente narrativ: narrativ som i all hovedsak gjør dem enklere å plassere. Imidlertid motsetter de seg disse. Riktignok synes Anna å ha et ønske om å gjøre alt riktig, men fordi hun blir dratt i ulike retninger, og fordi det hun ønsker seg ikke er forenelig med den rollen samfunnet krever at hun skal spille, er hun når det kommer til stykket ikke i stand til å være det mennesket hun vet andre ønsker – og i enkelte tilfeller krever – at hun skal være. Sasha har på sin side erkjent at hun aldri vil bli akseptert i en verden som ber henne velge mellom rødt, hvitt og blått, «jelly», «suet pudding» og «erstatz caviare». (GMM: 77) Som alternativ utvikler hun en beskyttende rustning, det vil si: et sett strategier for å håndtere det å bli iaktatt, og denne blir så sentral for hennes måte å eksistere i verden på at det blir meningsløst å snakke om hvordan hun opplever sin subjektivitet *utenfor* denne rustningen.

At både Anna og Sasha er markert av et utenforskap som er mer enn bare en motsetning til det etablerte, borgerlige samfunnet, er sentralt for min forståelse av hvorfor de opplever det som så ubehagelig å bli iaktatt. Jeg har gjennom denne oppgaven vist at de begge befinner seg i sosiale «mellom-rom», rom som ikke enkelt lar seg definere eller oppsummere. Et slikt aspekt ved de to kvinnes utenforskap kommer tydelig frem i hvordan de forsøker å identifisere seg med andre. Anna Morgan prøver ved begynnelsen av *Voyage in the Dark* å markere en gruppetilhørighet til jentene hun arbeider med, men hun mislykkes, i stor grad fordi hun fremstår som fanget mellom identifikasjonen med sitt yngre, fortidige selv, samt dette selvets umulige lengsel etter et fellesskap hun innbiller seg finnes i å være svart, og sitt nåværende selvs skamfulle lengsel etter tilhørighet i et samfunn som ikke vil ha henne, tydeligst vist gjennom hennes tilknytning til Walter. På sin side får Sasha Jansen i sine identifikasjoner med andre stadig bekreftet sitt nærmest abjektale utenforskap, for skjønt hennes identifikasjon med andre i periferien av samfunnet er mangelfull, er hennes identifikasjon med skitne, fordømte og monstrøse motiver nærmest fullkommen – i den grad det er mulig å snakke om fullkommenhet i møte med det ufullkomne.

I mitt forsøk på å kategorisere ulikhetene mellom Anna og Sasha, har jeg operert med begreper som sårbarhet, uskyld og livserfaring. Min vurdering er at slike begreper særlig er interessante fordi de viser til hvordan protagonistene forstår seg selv i lys av sin egen fortid. Anna, som er ung, og på mange måter fremstår som svært uskyldig, tviholder på romantiseringen av en fortid som etter alt å dømme har vært alt annet enn enkel. Dette forstår jeg som et uttrykk for hennes behov for å gi mening det utenforskapet hun erfarer så sterkt i England. Sasha, som er langt eldre, og har opplevd langt mer, går aktivt inn for ikke å minnes fortiden. Likevel siver den inn i nåtidsfortellingen, om først bare som vage hentydninger og synlige unnvikelser. Jeg forstår Sashas behov for å unngå å konfrontere denne traumatiske fortiden som den fremste årsaken til at det å kunne kontrollere hvordan hun opplever å bli iaktatt er av så avgjørende betydning for henne. I motsetning til Anna, har hun blitt vant til ikke å ha tilgang til store deler av samfunnet, og til å være marginalisert både av kjønn og nasjonalitet. Det hun ikke har vennet seg til, er imidlertid den abjektale fortidens grep om hennes syn på seg selv. Skjønt Sashas beskyttende rustnings fremste oppgave er å hjelpe henne med å kontrollere hvordan hun opplever at det er å bli iaktatt, er et helt avgjørende aspekt ved rustningen at den lar henne kontrollere i hvilken grad fortiden er synlig på henne, for slik finnes det også håp om at hun ikke behøver å konfrontere denne fortiden. I ytterste konsekvens hjelper rustningen dermed Sasha med ikke å *føle*. Dette fremstår lenge som dens ultimate mål, og når Sasha i løpet av romanen viser til en likegyldighetens himmel, er det som

om hennes automatiserte, passiviserte forhold til sin egen kropp alt fremstår som et tidlig stadium til en slik himmel.

Både Anna og Sasha har en grunnleggende opplevelse av at det er noe ved deres subjektivitet som er ødelagt, det vil si: ikke-helt. Anna opplever dette som en splittelse, som et brudd mellom en fortid der hun kan innbille seg at hun en gang fikk bekreftet seg selv som subjekt, og en nåtid der drømmen om å møte bekreftelse og anerkjennelse stadig blir fjernere. At hun ikke gir slipp på drømmen om fortiden, fremstår imidlertid som et slags håp, og kanskje er det på bakgrunn av dette håpet at hun blir så knyttet til Walter. Sasha, på sin side, går aktivt inn for ikke å minnes fortiden, og i hennes kontinuerlige forsøk på å unngå å erfare seg selv som iaktatt, slik at hun også kan unngå å føle, forstår hun sin egen subjektivitet som splintret og fragmentert. Dette fremstår ikke som et bevisst valg, men heller ikke som noe fullstendig utenfor hennes kontroll: Da rustningens opphav kan forstås i alle fall delvis som *villet*, er det betegnende at hun mot slutten av romanen veksler mellom å kjempe mot og omfavne en slik splittelse. Ønsker man å lokalisere Sashas «ekte» selv, får man dermed et problem: For hvordan opplever Sasha sin egen subjektivitet om hun *ikke* opplever den som fragmentert?

Flere lesere av Rhys har hevdet at skjønt hennes karakterer ikke makter å protestere mot situasjonen de befinner seg i, så kan Rhys selv, gjennom sine karakterer, protestere på vegne av sine protagonister. Slike lesninger av forfatterskapet er oppløftende, men etter arbeidet med denne oppgaven, vil jeg også påstå at de i noen grad overser karakterenes faktiske protest mot sitt eget utenforskap. Protestene lar seg lokalisere i karakterenes stadig mer desperate forsøk på ikke å behøve å erfare dette utenforskapet, det vil si: på ikke å behøve å erfare seg selv som iaktatt. De lar seg lokalisere både i Annas selvbedøvelse og i Sashas rustning. Kun fordi protestene aldri bekreftes, erkjennes, eller lyttes til av andre mennesker, slår de tilbake på karakterene selv. En undersøkelse av karakterenes protest mot den undertrykkelsen de utsettes for, hvilket kan forstås som en motsetning til den fremdeles utbredte oppfatningen av at de er passive ofre, er derfor avhengig av å undersøke hvordan subjektivitet skapes, og formes, i et kontinuerlig møte med andre mennesker.

Litteratur

- Abel, Elizabeth. 1979. «Women and Schizophrenia: The Fiction of Jean Rhys». *Contemporary Literature*. 20 (2) Vår, s. 155–177. University of Wisconsin Press.
- Angier, Carole. 1990. *Jean Rhys: Life and Work*. London: Andre Deutsch
- Beauvoir, Simone de. 2000. *Det annet kjønn*. [Orig. *Le Deuxième Sexe*] Overs. ved Bente Christensen. Pax Forlag: Oslo.
- Carr, Helen. *Jean Rhys*. 2012. 2. utg. Tavistock, UK: Northcote House Publishers
- Cunningham, Anne. 2013. «‘Get on or Get Out’: Failure and Negative Femininity in Jean Rhys’s Voyage in the Dark.» *MFS: Modern Fiction Studies*. 59 (2) Sommer, s. 373–394. The John Hopkins University Press.
- Dearlove, Judith E. 1997. «The Failure of the Bildungsroman: Jean Rhys and Voyage in the Dark» *Jean Rhys Review*. 8 (1-2) s. 24–30
- Druxes, Helga. 1996. *Resisting Bodies: The Negotiation of Female Agency in Twentieth Century Women’s Fiction*. Detroit: Wayne State University Press.
- Fanon, Frantz. 2017. *Black Skin, White Masks*. [Orig. *Peau Noire, Masques Blanc*] Overs. ved Charles Lam Markmann. London: Pluto Press.
- Garland-Thomson, Rosemarie. 2009. *Staring: How We Look*. New York: Oxford University Press.
- Gilman, Sander L. 1985. «Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature». *Critical Inquiry*, 12 (1) Høst, s. 204–242
- Haliloğlu, Nagihan. 2011. *Narrating from the Margins: Self-Representation of Female and Colonial Subjectivities in Jean Rhys’ Novels*. Amsterdam: Rodopi
- Howells, Coral Ann. 1991. *Jean Rhys*. London: Harvester Wheatsheaf
- Johnson, Erica L. og Moran, Patricia. (red.) 2015. *Jean Rhys: Twenty-First-Century Approaches*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Kaplan, E. Ann. 1997. *Looking for the Other: Feminism, Film, and the Imperial Gaze*. New York: Routledge
- Kaufman, Gershen. 1996. *The Psychology of Shame: Theory and Treatment of Shame-Based Syndroms*. 2. utg. Michigan State University: Springer Publishing Company
- Kenner, Hugh. 1980. *Ulysses*. London: George Allen & Unwin

- Korsmeyer, Carolyn. 2004. *Gender and Aesthetics: An Introduction*. New York: Routledge.
- Kingsley, Erin M. 2015. «Birth Giving, the Body, and the Racialized Other in Jean Rhys's *Voyage in the Dark* and *Good Morning, Midnight*» *Philological Quarterly* 94 (3)
- Kristeva, Julia. 1982. *Powers of Horror: An Essay on Abjection* [Orig. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*] Overs. ved Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press.
- Lee, Klaudia. 2016. «Out of 'Place': Rooms, Dirt, and Narrative of Space in Jean Rhys's VOYAGE IN THE DARK». *The Explicator*. [Internett] 74 (3), s. 143–146, DOI: 10.1080/00144940.2016.1203746
- Maurel, Sylvie. 1998. *Jean Rhys*. London: Macmillan Press Ltd
- Merleau-Ponty, Maurice. 2012. *Phenomenology of Perception*. [Orig. *Phénoménologie de la perception*] Overs. ved Donald A. Landes. New York: Routledge.
- Moi, Toril. 2001. *Jeg er en kvinne*. [Orig. «I am a Woman», publisert i boken *What is a Woman? And Other Essays*] Overs. ved Rakel Christina Granaas. Oslo: Pax
- Moi, Toril. 2002. *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori*. [Orig. What is a woman? Sex, gender and the body in feminist theory.] Overs. ved Rakel Christian Granaas. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Moran, Patricia. 2007. *Virginia Woolf, Jean Rhys, and The Aesthetics of Trauma*. New York: Palgrave Macmillan.
- Moran, Patricia. 2015. «Shame, Subjectivity, and Self-Expression in Cora Sandel and Jean Rhys». *Modernism/modernity*. 22 (4) Høst, s. 713–734. John Hopkins University Press.
- Mortensen, Ellen. 2008. «Psykoanalytisk tilnærming» I: Mortensen, E. og Egeland, C. og Gressgård, R. og Holst, C. og Jegersedt, K. og Rosland, S. og Sampson, K. red. *Kjønnteori*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 22–36
- Miller, Elizabeth C. 2008. *Framed: The New Woman Criminal in British Culture at the Fin de Siecle*. USA: The University of Michigan Press.
- Mulvey, Laura. 1999. «Visual Pleasure and Narrative Cinema.» I: Evans, J. og Hall, S. red. *Visual Culture: The Reader*. : London: Sage: in association with The Open University, s. 381–389
- Munroe, April. 2015. «'Haunted and Obeah': Gothic Spaces and Monstrous Landscapes in Jean Rhys's *Voyage in the Dark*.» *Studies in the Humanities*. 42 (1/2) Desember, s. 108–134
- Port, Cynthia. 2001. «'Money, for the night is coming': Jean Rhys and Gendered Economies of Ageing.» *Women: A Cultural Review*, [Internett] 12 (2) s. 204–217, DOI: 10.1080/095740400110060247

- Rhys, Jean. 2000. *Good Morning, Midnight*. London: Penguin Books.
- Rhys, Jean. 2000. *Voyage in the Dark*. London: Penguin Books.
- Savory, Elaine. 1998. *Jean Rhys*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Staley, Thomas F. 1979. *Jean Rhys: A Critical Study*. 1979. London: The Macmillan Press Ltd
- Tiffin, Helen. 1978. «Mirror and Mask: Colonial Motifs in the Novels of Jean Rhys.» *World literature written in English*. 17. s. 328–341
- Zimring, Rishona. 2000. «The Make-up of Jean Rhys's Fiction.» *Novel: A Forum on Fiction*. Vår, s. 212–234. Duke University Press