

«The misery to be found at a dining-room table»

Sårbarhet og affektive møter i Jamaica Kincaids

Lucy (1990)



Jenny Stensland Elvestad

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det humanistiske fakultet

Universitetet i Oslo

Høsten 2022

Veiledet av Kjersti Bale

Sammendrag

I denne oppgaven gjør jeg en nærlesning av Jamaica Kincaids *Lucy* (1990). Romanen omhandler den nittenårige Lucy, som har flyttet hjemmefra for å arbeide som au-pair hos en velstående, amerikansk familie. Historien utfoldes i det hverdagslige, med Lucys refleksjoner over sine egne erfaringer og omkring de menneskene hun møter i den amerikanske storbyen og ved arbeidsgivernes sommerhus ved The Great Lakes. Parallelt med erfaringene hun gjør seg i løpet av historiens gang, dannes – gjennom hovedpersonens minner og tilbakeblikk – et bilde av Lucys kompliserte forhold til sin egen mor og til hennes kolonialiserte hjemland. Gjennom året følger vi Lucys kamp om å frigjøre seg fra alle former for tilknytning og fra andre menneskers definisjonsmakt. Denne oppgaven undersøker hvordan affekt kommer til uttrykk i romanen. I første analysekapittel ser jeg nærmere på hovedpersonens ønske om å distansere seg fra alt som kan minne om hjemlandet, og den underliggende sårbarheten som preger hennes affektive møter med omgivelsene. Her finner jeg en spenning mellom Lucy ønske om å være upåvirket og sårbarhetens nærvær, og jeg undersøker hvordan dette produserer affektivitet hos Lucy. I kapittel to ser jeg nærmere på hvordan et utvalg situasjoner mellom Lucy og arbeidsgiveren Mariah skrives fram som møter mellom to ulike historiske bevisstheter. Her ser jeg nærmere på enkelte scener hvor Mariah og Lucy plasseres inn i affektive rom, og jeg spør hvorvidt maktforholdet destabiliseres som følge av det affektive spenningsfeltet som oppstår. I oppgavens siste kapittel undersøker jeg forbindelsen mellom affekter og romanen tematisering av subjektdannelse. Her undersøker jeg hvordan det å affisere og å bli affisert skrives fram som en viktig del av Lucys subjektdannelse. Ved å se nærmere på hvordan affekter kommer til uttrykk i romanen, undersøker jeg hvordan det partikulære og det hverdagslige bærer med seg historisk kompliserte røtter, som når sporene etter Kristoffer Columbus kan skimtes rundt et kjøkkenbord i USA på slutten av 1960-tallet. I oppgaven benytter jeg meg av affektteoretiske begreper, hovedsakelig hentet fra Frederik Tygstrup, Judith Butler og Sara Ahmed.

Forord

En stor takk til Kjersti Bale, for gode veiledninger, faglige tilbakemeldinger og for tålmodighet underveis i skriveprosessen.

Takk til alle medstudenter på lesesalen, til Peter, Christian og Eirik for fagprat og lunsjprat. Særlig takk til Eirik for å ha lest igjennom et par rådville kapittelutkast. Takk til Trine for emosjonelle og teoretiske peptalks, og til Nora for selskap på Blindern i juli.

Takk til familie og venner som har tatt imot frustrasjon og forhåpninger, og oppmuntret meg underveis i skriveprosessen. Tusenvis av takk til Vetle.

I dared not meet the daffodils,
For fear their yellow gown
Would pierce me with a fashion
So foreign to my own

— *Emily Dickinson* (1862)

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	3
Forord	5
Innholdsfortegnelse	7
Introduksjon	9
Oppgavens problemstilling.....	10
Jamaica Kincaids forfatterskap.....	13
Introduksjon til <i>Lucy</i> (1990)	16
Tidligere forskning.....	18
Introduksjon til teoretiske begreper.....	22
Oppgavens struktur.....	28
Kapittel 1. Lucys sårbarhet	30
Affekt og sted.....	31
Historisk orientering.....	32
Lucys blikk.....	33
Strukturell sårbarhet.....	35
Bevisstheten om egen sårbarhet.....	37
Kontroll over affektene.....	39
Lucys kalde hjerte.....	41
Fortellerens distanse.....	43
Stakkars besøkende.....	44
Affekt og frihet.....	47
Kapittel 2. Affektive konfrontasjoner	48
Affektive påskeliljer	48
Dancing with the daffodils.....	50
Steget vekk.....	52
Historiens scene.....	56

Øyets fornektelse.....	59
En affisert forteller.....	61
Affektive forhandlinger.....	62
Mariahs blindhet.....	64
En hul triumf.....	65
Kapittel 3. Affekt og subjektdannelse	68
Lucys sinne.....	69
Lucy som <i>kill-joy</i>	70
Tilgivelse.....	73
«She and I are not alike».....	76
Life as a slut.....	79
Grenser og subjektivitet.....	81
Lucy og Lucifer.....	83
Å uttrykke affekter.....	84
Et affektivt mulighetsrom?.....	85
Affekt og avkolonialisering.....	87
Affektive møter mellom <i>Lucy</i> (1990) og leseren	90
Litteraturliste	94

Introduksjon

In the silence, a world of something must have appeared; the children were too young to get to the bottom of it, and I was too unfamiliar with a situation like this. But it made Mariah force both her hands to her mouth as if desperate to keep something from coming out. I thought, In the history of civilization, they mention everything; even the water glass shattered on the floor – something is said about that – but there is not one word on the misery to be found at a dining-room table. We all sat there locked up in that moment (Kincaid 1990: 75)

Det ligger en trykket stemning over den amerikanske kjernefamilien. Ekteskapet mellom foreldrene er i ferd med å rakne, men de vet det ikke selv ennå. De befinner seg i sommerhuset sitt ved the Great Lakes, hvor noen dyr spiser grønnsakene i hagen om nettene. Familiefaren Lewis beskylder kaninene i området. Moren i familien, Mariah, verdsetter derimot kaninfamilien som har bosatt seg i nærheten av sommerhuset og foreslår at det heller kan være insekter som spiser av plantene. Lucy har arbeidet som au pair for familien i omtrent et halvt år, og i sitatet ovenfor sitter hun med arbeidsgiverne og barna rundt middagsbordet. Den trykkende stillheten som skildres i utdraget over, oppstår som følge av et sinneutbrudd rettet mot kaninene: Lewis slår hendene mot bordflaten, slik at asjetter og spiseredskaper klirrer og et glass faller ned fra bordet og knuser. «We all looked at Lewis; in the long silence that followed, that was all we seemed able to do – just look at Lewis» (Kincaid 1990: 75). Ingen ser ut til å reagere, det eneste de evner er å se på Lewis.

Det innledende sitatet beskriver hvordan familien og Lucy sitter fastlåst i øyeblikket. Til tross for at det utløsende sinneutbruddet kom fra Lewis, blir hele familien omringet av den etterfølgende stemningen. Den emosjonelle intensiteten blir med dette nærmest paralyserende, som om reaksjonsevnen eller handlingsrommet blir svekket på grunn av stillheten. Barna er for unge, og Lucy er for ukjent med situasjonen til å forstå omfanget av den. Intensiteten som sirkulerer blant dem virker dermed å være en uoverskuelig størrelse, som verken kan utdypes eller redegjøres for. Ut fra detaljene i det ellers stillestående øyeblikket kan Lucy ane dets omfang, som når Mariah trekker hendene opp mot ansiktet. Med denne bevegelsen oppdager Lucy noe bakenforliggende i situasjonen, uten at det helt kan forklares. Situasjonen opphører også like brått som den oppstår: «The spell was broken by Miriam, who started to cry; she cried and cried, the way children will when they know something is wrong but not exactly why» (75)¹. Ordet *spell* vitner om den kontrollen øyeblikket har over alle involverte. Familien er som forhekset, påvirket av situasjonen. Og i dette – hvor familien sitter innkapslet i øyeblikkets

¹ I videre referanser til *Lucy* (1990) henviser jeg kun til sidetall, med mindre det kan fremstå uklart.

lange stillhet – synliggjøres en verden av noe, observerer Lucy. Hvilken verden er det snakk om, og hva er dette *noe*?

Når det knuste glasset i sitatet ovenfor får Lucy til å tenke på sivilisasjonens historie, plasseres det private og intime inn i en større ramme av politikk og historie. Slik åpnes betydningsrommet i øyeblikket opp, og viser forbindelsen hverdagslige erfaringer kan ha med en større verdenshistorie. Selv vannglasset som ligger knust på gulvet, har blitt nevnt i historien om verdens sivilisasjoner, tenker Lucy. Glasset ligger som et materielt bevis på situasjonen som har utspilt seg, og blir for Lucy en parallell til lignende ødeleggelser som har inntruffet i løpet av historiens gang. Den udefinerbare stemningen vil derimot forsvinne så snart øyeblikket går over, og familiens ulykkelighet rundt middagsbordet vil ikke bli fanget opp for ettertiden. Det konkrete glasset symboliserer stemningen rundt kjøkkenbordet, men kan ikke i seg selv uttrykke de affektive nyansene i situasjonen. Den følelsesladete interaksjonen eller dynamikken som omgir familien i dette hverdagslige øyeblikket vil altså snart forsvinne ut av historien og bli glemt.

Da jeg først leste Jamaica Kincaids *Lucy* (1990) lot jeg meg glede av romanens hverdagslighet. Som i det innledende sitatet foregår handlingen gjerne rundt et kjøkkenbord, i en hage eller i Lucys soverom i arbeidsgivernes leilighet. Det er detaljene i hverdagens øyeblikk som tillegges betydning i romanen. For i disse øyeblikkene ligger ofte også lag på lag med sosiale dynamikker, maktrelasjoner og sannhetsregimer. I Kincaids andre roman skildres en rekke situasjoner, som i sin hverdagslighet er lett å glemme – men som derimot ikke er uten større betydning. Som i det innledende utdraget er flere av romanens situasjoner også ladet med en spenning, som et slags trykk som oppstår i mellom menneskene eller i hovedpersonens møter med omgivelsene. I denne oppgaven undersøker jeg hvordan affekt kommer til uttrykk i romanen. Jeg ser nærmere på et utvalg situasjoner hvor det detaljnære og det politiske virker sammen, hvor den store historien sirkulerer i hverdagens små øyeblikk. Ved å undersøke hovedpersonens møter med omgivelsene og interaksjon med andre mennesker, ønsker jeg å undersøke hvordan situasjonene skrives fram som affektive og kroppslige. Slik Lewis' sinne i det innledende utdraget preger den kollektive atmosfæren etterpå, undersøker jeg hvordan romanen portretterer affekter som sirkulerer i, påvirker eller stenges ute av sosiale dynamikker.

Oppgavens problemstilling

Da jeg begynte denne oppgaven, var jeg interessert i å undersøke omfanget av det kroppslige i Kincaids forfatterskap. Jeg hadde lest *The Autobiography of My Mother* vinteren 2018, og mente at romanen portretterte en kvinnelig romanhelt jeg selv opplevde som en sjelden lesning.

Dette mye på grunn av fortelleren Xuelas autorative og egenrådige blikk på omverdenen, men også på grunn av hennes forherligelse av egen kropp – av svettelukt, skitt og blod. Forherligelsen av egen kroppslukt og av det skitne blir i romanen én av flere måter Xuela stiller seg i opposisjon til kulturelle normer og sosial kontroll. Da jeg senere leste to andre romaner av den antiguanske forfatteren, *Annie John* (1983) og *Lucy* (1990), merket jeg meg denne måten å framstille kroppen på som karakteristisk for Kincaids litterære stemme. Ved å skrive fram de sidene ved kroppen som i samfunnet ellers er tabubelagt eller fortiet, så Kincaid ut til å utfordre etablerte forventninger omkring kjønn og kropp. I *Annie John* blir den unge hovedpersonen betatt av en annen jentes urenhet (Kincaid 1983: 57), og i Kincaids roman fra 1990 uttrykker Lucy et ønske om å ha en sterk kroppslukt: «I wanted to have a powerful odor and would not care if it gave offense» (Kincaid 1990: 27). Fortelleren i *Autobiography* hevder at hun elsker de egenskapene ved kroppen som hun blir fortalt at hun skal hate (Kincaid 1996: 32), og Lucy vil ikke bry seg om kroppslukten virker frastøtende på andre. I romanene uttrykker hovedpersonene en altså bevissthet omkring kroppslighetens affektive og sosiale tilstedeværelse.

Med dette som utgangspunkt oppdaget jeg raskt at kroppsligheten også opererte på et mer grunnleggende nivå i Kincaids romaner. Migrasjonen, som danner rammene for historiens utvikling i *Lucy* (1990), åpner opp for et fremmedgjort blikk på omverdenen og en nærhet til sanseinntrykk. Lucys ankomst til den amerikanske storbyen blir også et møte med gjenstander, bygninger og et klima hun aldri har opplevd før. I begynnelsen av romanen beskrives hovedpersonens kjøretur fra flyplassen i den nordamerikanske storbyen den første kvelden. Først fortelles det om Lucys nye undertøy, kjøpt til reisen, og deretter om hvordan hun vrir og vender seg i bilen for å betrakte det hun kjører forbi: «[A]s I sat in the car, twisting this way and that to get a good view of the sights before me, I was reminded of how uncomfortable the new can make you feel» (Kincaid 1990: 4). Det nye peker samtidig på det materielle undertøyet og mot det ukjente, nye livet Lucy nå er i ferd med å begynne. Hun er nitten år og har reist fra en karibisk øy til USA for å arbeide som au pair hos en amerikansk, velstående familie. Setningen får dermed to betydningslag – ubehaget knyttes både til et kroppslig ubehag omkring undertøyet nye materiale, og samtidig et mer eksistensielt ubehag i forbindelse med Lucys nye livssituasjon. I det innledende sitatet uttrykkes det detaljerte og intime, som samtidig rommer større og kollektive livserfaringer. På denne måten virker kropp og sinn sammen, til forskjell fra den kartesianske dualismen, for å formidle erfaringene som den nittenårige Lucy gjør seg ved romanens begynnelse. Det materielle og det immaterielle, det kroppslige og det affektive, formidles samtidig i én og samme setning. Migrasjonshistorien åpner opp for en

rekke møter mellom et jeg og en omverden hvor kropp og affekt virker sammen i hovedpersonens fortolkning av virkeligheten, av andres privilegier og av sin egen marginalisering.

Vi følger den nittenårige hovedpersonen fra hennes første morgen i den amerikanske storbyen i januar 1968 til våren 1969. Handlingen veksler mellom Lucys refleksjoner og betraktninger av omgivelsene – av menneskene hun møter og de amerikanske årstidsskiftene – og hennes tilbakeblikk til egen barndom på en vestindisk øy under britisk kolonistyre. I løpet av året forsøker Lucy å befri seg fra andre menneskers definisjonsmakt og livsstyring, og romanen kan på mange måter betraktes som en frigjøringsroman. Plassert i en amerikansk storby ved slutten av 1960-tallet, kan vi i romanen også skimte 70-tallets feministiske slagord, ‘det private er politisk’: Romanens tematisering av historie og kolonialisme kommer gjerne til uttrykk i samtaler rundt kjøkkenbordet, en dårlig nattesøvn eller i hovedpersonens betraktninger av arbeidsgiverens familie. Romanens situasjoner bærer ofte med seg erfaringer som har nedfelt seg over tid og som stadig påvirker, og viser hvordan nåtidens hverdag bærer med seg historier som strekker seg langt tilbake i tid. På denne måten gir romanen et bilde på strukturelle erfaringer av migrasjon og kolonialisme. I Lucys betraktninger av små detaljer uttrykkes det partikulære som del av en større historisk ramme av maktrelasjoner. I hennes møter med omverden vekkes affektive og kroppslige reaksjoner, minner og refleksjoner omkring den asymmetrien som historien har inndelt menneskene i.

I denne oppgaven gjør jeg en nærlesning av Jamaica Kincaids *Lucy* (1990). Mitt hovedanliggende er å undersøke hvordan affekt kommer til uttrykk i romanen. Som i det innledende utdraget, skriver Kincaid fram en rekke situasjoner hvor affektive reaksjoner blir bærende for romanens narrativ og litterære grep. Jeg ønsker å undersøke et utvalg av disse situasjonene nærmere, hvor Lucy påvirkes, affiseres og reagerer kroppslig. *Lucy* portretterer en romanhelt som virker å være hardhudet og egenrådige, men som på samme tid gir uttrykk for en prekær følsomhet og lydhørhet overfor det hun opplever og betrakter rundt seg. I oppgavens første analysekapittel ser jeg nærmere på hvordan sted og affekt knyttes sammen i romanen. Her undersøker jeg hvordan Lucys sårbarhet kommer til uttrykk gjennom hennes affektive møter med omgivelser og miljø. Samtidig finner jeg en spenning mellom Lucys ønske om å forbli upåvirket versus hennes sensibilitet ovenfor alt som kan minne om hjemlandet og dets fortid. I oppgavens andre kapittel spør jeg hvordan romanen tematiserer affektens plass i et utvalg situasjoner som oppstår mellom Lucy og Mariah. Jeg ser nærmere på hvordan situasjonene kan omtales som affektive spenningsfelter, som reforhandler hvilke affekter som får plass i sosiale dynamikker. I siste kapittel undersøker jeg forbindelsen mellom affekt og

subjektdannelse. Her ser jeg nærmere på romanens siste kapitler, og undersøker hvilken betydning affekter får for hovedpersonens forståelse av seg selv ved romanens slutt. I oppgaven benytter jeg meg av et affektteoretisk rammeverk hentet fra Frederik Tygstrup, Judith Butler og Sara Ahmed.

Min lesning søker blant annet å belyse hvordan prekære, kolonialiserte erfaringer påvirker og affiserer hovedpersonen i hennes dagligdagse og kroppslige møter med omverdenen. Med dette er det relevant å påpeke mine egne analytiske forutsetninger som en hvit, norsk cis-kvinne.

Jamaica Kincaids forfatterskap

Elaine Potter Richardson ble født på den karibiske øya Antigua i 1949. Som sekstenåring flyttet hun til USA for å arbeide og tjene penger til familien hjemme, og der ble hun værende til dags dato. Etter noen år i arbeid og som student, begynte hun å skrive for magasiner som *MS Magazine* og *The Paris Review*. I begynnelsen av tyveårene endret hun navn til Jamaica Kincaid, og ble etter hvert også fast spaltist i *The New Yorker* (Paravisini-Gerbert 1999: 11, Cudjoe 1989: 398-399). I 1978 fikk Kincaid et gjennombrudd med novellen «Girl», som i en eneste lang setning uttrykker en mors imperativer til datteren om hvordan hun skal oppføre seg anstendig. I 1983 debuterte Kincaid med novellesamlingen *At The Bottom of the River*, og senere har hun utgitt romanene *Annie John* (1985), *Lucy* (1990), *The Autobiography of My Mother* (1996), *Mr. Potter* (2002) og *See, Now, Then* (2013). *Annie John* er historien om den unge Annies oppvekst, og hvordan forholdet mellom mor og datter endres når Annie kommer i puberteten. I *The Autobiography of My Mother* gjenforteller fortelleren, Xuela, historien om sitt marginaliserte liv på den karibiske øya Dominica. Xuelas livshistorie begynner ved fødselen og strekker seg fram mot hennes fortellersituasjon etter fylte sytti, hvor hun sitter ensom og alene i vente på døden. *Annie John* og *Lucy* regnes av flere som en to-binds dannelsesroman, hvor historien om *Lucy* fortsetter der *Annie John* slutter (Lima 2002, Simmons 1998). Mot slutten av *Annie John* reiser romanhelten hjemmefra, mens *Lucy* begynner ved hovedpersonens ankomst til det nye landet. Likevel er det flere ulikheter mellom romanene, og jeg vil i denne oppgaven forholde meg til *Lucy* som et enkeltstående verk.

Kincaid har også skrevet i andre sjangre. *My Brother* (1997) er et memoir om Kincaids familierelasjoner og om hennes bror som døde av AIDS i 1996. Hun har også utgitt barneboka *Annie, Gwen, Lilly, Pam and Tulip* (1986), og *Talk Stories* (2001) er en samling av Kincaids spalter i *The New Yorker*. Videre har Kincaid utgitt flere essays – blant annet to essaysamlinger om hagearbeid og planter, *My Garden (a book)* (1999) og *Among Flowers: A Walk in the*

Himalaya (2005). I disse essaysamlingene tangerer Kincaids personlige interesse for blomster og planter en større historie av klassifisering og imperialisme. I essayet *A Small Place* (1988) henvender hun seg kritisk til den hvite turistens verdensbilde og ignoranse for Antiguas kolonihistorie, og hun kritiserer korrupsjonen og maktmisbruket som gjennomsyret Antiguas styresmakter etter frigjørelsen fra England i 1981. I essayet blir også øyas kapitalisme plassert i forbindelse med dens årelange slaveri-historie.

Tematiseringen av Antiguas historie er en sentral del av Kincaids forfatterskap. I 1492 satte Kristoffer Columbus seilene for å finne sjøveien til Asia. I stedet for ankom han Amerika, og ferden skulle konstituere det som senere har blitt kjent som 'opdagelsen' av kontinentet. Øyrekken mellom det karibiske hav og Atlanterhavet ble kalt Vestindia, og én av øyene ble gitt navnet Antigua – et navn Columbus visstnok hentet fra en kirke i Spania (Kincaid 1997: 622). Columbus' 'opdagelse' av de karibiske øyene har fått en tilbakevendende plass i Jamaica Kincaids forfatterskap. I romanen *Annie John* (1983) beskrives historietimene hvor den unge hovedpersonen lærte at Columbus, en søndag morgen i 1493, oppdaget øya Dominica (Kincaid 1983: 75-82). Når læreren ser at den unge Annie har skriblet over et bilde av Columbus i historieboka, blir Annies straff å kopiere den første delen av John Miltons *Paradise Lost*. «I had gone too far this time, defaming one of the great men in history, Christopher Columbus, discoverer of the island that was my home», ironiserer romanens forteller gjennom lærerens stemme (Kincaid 1983: 82). I romanen *Lucy* (1990) reflekterer jeg-fortelleren – igjen med en ironisk tone – over hvor vanskelig det måtte være for Columbus å finne på navn til alt han seilte forbi (1990: 135). Columbus oppdagelse av Antigua blir også omtalt i essayet «On Seeing England for the First Time» (Kincaid 1991: 37), og i essayet «In History» (1997) går Kincaid tilbake til historiene om Kristoffer Columbus og Carl Linnaeus og viser hvordan arven etter disse fortsetter å infiltrere menneskers hverdag og verdensforståelse. Her presenterer hun historien som et narrativ av sannhetsregimer, og skriver blant annet om hvordan Columbus' oppdagelse av Antigua har fått betydning for ettertiden: «[Columbus] never set foot on it, he only came across it while passing by. My world then [...] came into being as a footnote to someone just passing by» (Kincaid 1997: 622). I essayet aktualiserer Kincaid denne marginaliseringen, og hun stiller en rekke spørsmål som lar leseren tenke historie-begrepet om igjen. Heller enn å forstå historien som en avsluttet størrelse, viser Kincaid hvordan fortiden og historien virker inn i nåtiden.

Columbus' oppdagelser skulle lede an den europeiske kolonialiseringen av de karibiske øyene. På 1600-tallet tok britiske imperialister makten over Antigua, og innførte sukkerplantasjer og transatlantisk slavehandel. Slaveriet varte fram til 1834, mens kolonistytret

skulle vare – med unntak av ett år med fransk styre på 1600-tallet – helt fram til 1981 (Paravisini-Gerbert 1999: 7). Antiguas historie av slaveforhold og britisk imperialism blir viet stor plass i Kincaids litterære produksjon. I hennes romaner og essays finnes kommentarer og betraktninger om kolonihistoriens ringvirkninger omtrent på hver side, i alt fra det partikulære og personlige til det strukturelle og sosiopolitiske. I *The Autobiography of My Mother* (1996) poengterer fortelleren Xuela at de første ordene hun lærte å lese var «The British Empire» (Kincaid 1996: 14), og hun uttrykker at hennes historie samtidig er hennes avdøde mors historie så vel som hennes ufødte barns historie (1996: 227). Her, som i *Annie John* og *Lucy*, problematiseres også Vestens definisjonsmakt over og universalisering av det vestlige verdensbildet som regjerer i dag. Gjennomgående i forfatterskapet reflekterer Kincaid over historiens ‘vinnere’ og ‘tapere’, de mektige og de maktesløse, og viser at fortiden stadig påvirker oss den dag i dag.

Kincaids biografiske historie har også hatt stor innvirkning på hennes litterære produksjon. Flere anser hennes to første romaner som autobiografiske, eller som en fiksjonalisering av forfatterens eget liv (Ferguson 1993, Nichols 2009, Nikolas 2017, Paravisini-Gerbert 1999, Simmons 1998). I *Lucy* kan vi blant annet gjenkjenne detaljer som fødselsdato og etternavn tilsvarende Kincaids. Romanens handling ser også ut til å ligne forfatterens egen historie. Kincaid forlot selv Antigua for å arbeide som au pair i USA i en alder av seksten. Hovedpersonen i *Lucy* er til forskjell nitten år, men i romanen oppdager Lucy etter hvert en interesse for fotografi, hun avslutter sykepleierstudiene, og kutter kontakten med sin egen mor. Dette virker også å ha vært tilfelle for Jamaica Kincaid, slik tyveårene hennes ofte blir fremstilt. Kincaid arbeidet i tre år for en småbarnsfamilie på Manhattan, som etter hvert gjennomgikk skilsmisse. Etter publikasjonen av *Lucy* oppstod en debatt omkring fremstillingen av familien (Paravisini-Gerbert 1999: 9-10), en debatt om virkelighetslitteratur som vi kan se paralleller til i norsk litterær offentlighet. Til tross for de mange likhetstrekkene mellom romanens handling og Jamaica Kincaids egne erfaringer, ønsker jeg selv å forholde meg til *Lucy* som en roman – jamfør dens undertittel, «A Novel». Selv om store deler av Kincaids litterære arbeid kan regnes som autobiografiske, ser jeg det i denne oppgaven ikke som relevant å undersøke skillet mellom fiksjon og virkelighet nærmere.

Likevel er det nødvendig å påpeke at romanens handling er plassert inn i en bestemt historisk, geografisk og politisk kontekst. Hovedpersonens erfaringer fra oppveksten under britisk kolonistyre er essensielle for affektene og de affektive situasjonene som skrives fram i romanen. Selv om konkrete detaljer omkring hjemlandet og dets historie først blir uttalt mot romanens slutt, er hovedpersonens situering sentral for hennes perspektiver og erfaringer.

Kincaids oppvekst og skolegang ga henne en innføring i britisk litteraturhistorie, som en kan se spor av i hennes litterære produksjon. Som hovedpersonen i *Annie John* og i *Lucy*, ble Kincaid som barneskoleelev tvunget til å kopiere store deler av John Miltons *Paradise Lost*. I et intervju med Selwyn R. Cudjoe beskriver Kincaid sin forkjærlighet for romaner og hennes tidlige påvirkning av britiske forfattere som Shakespeare, Keats, Dickens og Brontë-søstrene (Cudjoe 1989: 398, 403). Her forteller Kincaid også om den frigjørende følelsen hun fikk av å lese modernismens forfattere som Woolf og Joyce for første gang, og hennes første lesning av Alain Robbe-Grilletts noveller blir også trukket fram som en omveltende opplevelse (403). Innflytelsen fra britisk litteratur viser seg i flere av hennes romaner, med intertekstuelle referanser til europeisk litteratur- og kulturhistorie.

I år er Kincaid 73 år gammel. Hun er bosatt i Vermont, og underviser i Afrikansk-amerikanske studier på Harvard Universitet i Cambridge, Massachusetts. Selv om tre av Kincaids romaner ble oversatt til norsk på 80- og 90-tallet, har interessen for Kincaids forfatterskap fått en ny oppblomstring i Skandinavia de seneste årene. I 2016 utkom større deler av forfatterskapet i svensk oversettelse, og Kincaid har besøkt både Norge, Danmark og Sverige i litterære sammenhenger de seneste årene. I 2016 gjestet hun blant annet Litteraturhuset i Oslo, og sensommeren 2021 satt hun på scenen på Louisiana Litteraturfestival i Danmark. Denne våren utkom også *Lucy* (1990) for første gang i norsk oversettelse, og i juli ble flere av romanene gjenutgitt på engelsk på forlaget Picador. Dette peker mot at interessen for Kincaids forfatterskap har fått en oppblomstring. Likevel har det blitt skrevet lite om hennes forfatterskap innenfor en skandinavisk akademisk sammenheng.

Introduksjon til *Lucy* (1990)

Kincaids andre roman ble publisert som noveller i *The New Yorker*, før den kom ut mellom to permer på det amerikanske forlaget Farrar, Straus & Giroux i 1990. *Lucy* omhandler som nevnt den nittenårige, og etter hvert tjueårige, tittelpersonen som flytter fra en karibisk øy til en storby i USA. Hit flytter hun for å arbeide som au pair hos en velstående, hvit småbarnsfamilie. Handlingen foregår hovedsakelig i den amerikanske storbyen og i arbeidsgivernes sommerhus ved The Great Lakes. Vi følger jeg-personens år fra januar 1968 til våren 1969. Samtidig infiltreres fortellingen av en rekke tilbakeblikk til Lucys oppvekst og familierelasjoner. Vi følger Lucy i omtrent ett år, hvor hun – til tross for den geografiske avstanden – kjemper for å fri seg fra hjemlandets og morens faste grep om Lucys liv. Gjennom tilbakeblikk og minner dannes et fragmentert bilde av Lucys oppvekst, skolegang og familierelasjoner på en navnløs, vestindisk øy under britisk kolonistyre. Videre får vi et innblikk i Lucys opplevelse av egne

kroppslige endringer i tenårene, og hennes første seksuelle møter i barndommen. Tilbakeblikkene gir også et bilde av Lucys ambivalente og følelsesladede forhold til sin egen mor, Annie. I løpet av året sender Annie en rekke brev som Lucy etter hvert slutter å lese og også å åpne. I kapittel fire dukker familievennen Maude opp på døra til den amerikanske familiens leilighet, og overbringer et brev fra moren med beskjed om at Lucys far er død. Som en følge av dette evner Lucy å ta sitt store oppgjør med moren, i et brev hvor hun uttrykker sine følelser og beskyldninger omkring morens livsvalg og kjønnsnormative og kristne oppdragelse. Kommunikasjonen avsluttes når Lucy sender moren en falsk adresse og brenner de brevene hun tidligere har mottatt.

Romanen består av fem kapitler, henholdsvis «Poor Visitor», «Mariah», «The Tounge», «Cold Heart» og «Lucy». I første kapittel dannes det et bilde av Lucys første tid hos familien hun arbeider for og bor hos, og den nye hverdagen hun blir kastet inn i ved romanens begynnelse. Hun passer barna på dagtid og på kveldstid går hun på skole for å bli sykepleier. Lucy begynner raskt å kjenne på hjemlengsel, og hennes nye liv i USA blir stadig kontrastert med det hun kjenner til fra hjemlandet. Blant annet blir de nordamerikanske årstidene og naturen kontrastert med det tropiske klima Lucy vokste opp i. Kontrasten gjør seg også gjeldene i Lucys betraktninger av den velstående, liberale og privilegerte familien hun arbeider for – bestående av foreldrene Mariah og Lewis og deres fire små jenter. Lucy betrakter gjennomgående Mariahs holdninger og væremåte, og reflekterer over eget og andres mulighetsrom eller begrensninger. Til tross for flere konflikter med arbeidsgiveren får Lucy etter hvert et vennskapelig forhold til Mariah. I kapittel tre og fire blir Lucy vitne til familiefarens affære med Mariahs venn, Dinah, og den etterfølgende skilsmissen mellom foreldrene i familien.

Romanens handling nedfelles i enkelte utstrakte øyeblikkskildringer, og i den retrospektive jeg-fortellerens overblikk eller iterative gjenfortelling av hverdagen eller menneskene Lucy møter. Handlingsøyeblikkene er ofte plassert i private og hverdagslige rom – som kjøkkenet eller soverommet – hvor Lucy betrakter eller reflekterer over familiære relasjoner, det hun ser rundt seg og sine erfaringer så langt i livet. I løpet av sitt år i USA innleder Lucy også seksuelle relasjoner med Dinahs bror, Hugh, og med kunstneren Paul. Videre følger vi Lucys interesse for museer og fotografering, og hennes vennskap med irske Peggy som hun tilbringer tid med i storbyens parker og uteliv. Etter sommeren slutter Lucy på kveldsskole. I de siste kapitlene avdekkes historien om hvordan relasjonen mellom Lucy og hennes egen mor slo sprekker da Lucy i ungdomsalderen fikk tre brødre. Brødrenes fødsel

avslørte for Lucy de kjønnede forventningene som foreldrene – særlig moren – festet til hennes fremtid, yrkesvalg og seksualitet.

Romanens siste kapittel, som også heter «Lucy», markerer en ny begynnelse for romanens jeg. Her reflekterer fortelleren over sin egen utvikling og identitet, og den nye livsfasen som det nye året markerer. I dette kapittelet finner Lucy en ny jobb som sekretær for en fotograf og hun flytter inn i en leilighet sammen med vennen Peggy. Ved romanens slutt sitter Lucy alene i leiligheten med en notatbok foran seg, hvor hun skriver sin første setning. Romanen avsluttes med Lucys affektive reaksjon på det hun selv har notert.

Tidligere forskning

Utover 90-tallet ble det skrevet en rekke bøker og artikler om Jamaica Kincaids forfatterskap, og siden da har flere lesninger undersøkt ulike sider av Kincaids litterære produksjon. Maktrelasjoner, kolonialisme og identitetsproblematikk er noen av temaene som har blitt viet særlig oppmerksomhet, og som er gjennomgående blant flere av artiklene. Når jeg her gir en introduksjon til tidligere forskning, ønsker jeg å belyse noen fremtredende trekk ved tidligere lesninger av *Lucy*. Dette vil bidra til å sette min oppgave i kontekst av tidligere resepsjon, og forskningslitteraturen vil danne et bakteppe for min analyse i denne oppgaven.

Morsfiguren er gjerne trukket fram som den mest sentrale og mest undersøkte skikkelsen i Jamaica Kincaids forfatterskap, og relasjonen mellom mor og datter i *Lucy* har blitt undersøkt gjennom både postkoloniale og psykoanalytiske briller. I *Lucy* har relasjonen mellom mor og datter ofte blitt lest, i større eller mindre grad, som et synekdochisk bilde på maktforholdet mellom kolonimakt og kolonialisert. En overordnet oppsummering av disse lesningene er at mor og 'moderland' påfører datteren – og den kolonialiserte – restriktive, patriarkalske og undertrykkende ideologier som datteren kjemper for å frigjøre seg fra. Laura Nielsen de Abruna og Moira Ferguson leser eksempelvis Lucys fremmedfølelse overfor sin egen mor som en metafor for hjemlandets fremmedgjorte relasjon til egen kultur som følge av den engelske imperialismen (Ferguson 1994, de Abruna 2008: 54). I *Jamaica Kincaid. Where the Land Meets the Body* understreker Ferguson at forholdet mellom mor og datter også må betraktes ut ifra spørsmål om kjønnsroller (Ferguson 1994: 108). Slike lesninger av relasjonen mellom mor og datter i Kincaids *Lucy* gjorde seg gjeldene på 90-tallet og har blitt videreført i flere lesninger av romanen i ettertid (Burrows 2004, de Abruna 2008, François 2008, Ferguson 1994, Mahlis 1998, Simmons 1994).

I *Lucy* blir moren portrettert som en humørsyk gudeskikkelse, og Lucy identifiserer seg med John Miltons falne engel, Lucifer. Romanens referanser til Miltons *Paradise Lost* har ført

til flere lesninger som sidestiller Lucys tap av moren og barndommens uskyldighet med et tap av paradiset: «In most of Kincaid's work, her narrators perceive and present their early, preodipal relationships with their mothers as a type of Eden from which they have irretrievably fallen away» (de Abruna 2008: 54). Paradiset bygger altså på den betingelsesløse kjærligheten mellom mor og datter som blir ødelagt så snart barnet beveger seg mot (en mindre uskyldig) voksenverden. Disse lesningene opptar seg også med Lucys opprør mot de kolonialiserende og patriarkalske strukturene som moren er deltagende i (Burrows 2004: 75, Ferguson 1994, François 2008, de Abruna 2008: 53-62, Mahlis 1998: 171-2, Simmons 1994).

Lucys relasjon til moren har samtidig blitt lest opp mot romanens tematisering av identitetsproblematikk. Lesningene undersøker ambivalensen som preger Lucys relasjon til moren, og hvordan relasjonen mellom mor og datter vanskeliggjør Lucys identitetsdannelse (Burrows 2004, François 2008, Mahlis 1998, Simmons 1994). Kristen Mahlis har eksempelvis skrevet om hvordan morens stemme får en kolonialiserende og autoritær virkning, som overvåker datterens kropp og plass i samfunnet (Mahlis 1998: 169). I andre kapittel av *Jamaica Kincaid* (1994), sammenligner Dianne Simmons mor-datter-relasjonen i *At the Bottom of the River*, *Annie John* og *Lucy*. Her knytter Simmons hovedpersonenes bearbeidelse av tapet av moren til to psykoanalytiske studier av Alice Miller og Nancy Chodorow om mødre og døtre. Et poeng hos Simmons er blant annet at morens narsissisme skaper grenseforvirring som får konsekvenser for barnets selvfølelse og evne til å definere seg selv (Simmons 1994: 27). Andre psykoanalytiske lesninger har undersøkt Lucys bearbeidelse – eller manglende bearbeidelse – av fortidens erfaringer (Sugg 2002, Chick 1996).

Lucys identitetsdannelse har også blitt belyst fra flere vinkler, særlig i forbindelse med spørsmål omkring kategorier som kjønn, klasse og etnisitet. Som Dianne Simmons skriver om *Lucy*: «[It is] a work obsessed by the question of how domination hinders the formation of authentic identity» (Simmons 1994: 20). Edyta Oczokowicz' artikkel «Jamaica Kincaid's *Lucy*: Cultural "Translation" As A Case of Creative Exploration of the Past» (1996), undersøker hvordan romanen skriver fram hovedpersonens løsrivelse fra dikotomier og kategorier som kolonialisert og koloniasator. Her viser Oczokowicz hvordan Lucys bearbeidelse av fortiden muliggjør å forme et nytt selv. Relasjonen mellom Lucy og Mariah har vært gjenstand for kritiske undersøkelser knyttet til hvithet og imperialisme. Disse lesningene sammenligner gjerne Lucys forhold til sin egen mor med den hun får til den mer liberale Mariah, og fremhever Lucys blikk på Mariahs hvite privilegier (Burrows 2004, François 2008, Gregg 1999, Majerol 2007, Nichols 2009). I «When White Becomes Light: Reading Enlightenment through Jamaica Kincaid's Writing» (2002) kryssleser Sabine Broeck Kincaids

ulike litterære stemmer med teoretikere fra 1700- og 1800-tallet og viser hvordan Kincaid adresserer en hvithetens verden i sitt forfatterskap. Med referanse til Mariahs karaktertrekk i *Lucy*, skriver Broeck: «Kincaid nails down the traces of our white western heritage in things that are either too banal or too 'naturalized' for us to register» (Broeck 2002: 832). Broeck knytter den hvite verdensanskuelsen til epistemologiske tradisjoner og røtter fra opplysningstidens tenkere, som Hume, Kant og Hegel, og undersøker nærmere hvordan disse har bidratt til å forme den vestlige kollektive subjektposisjonen som Kincaid kritiserer. Broeck viser hvordan tankene har blitt nedarvet og overført, og på denne måten bidratt til å plassere og å opprettholde en europeisk, hvit overlegenhet i kulturelle, sosiale og politiske diskurser (2002: 830). Andre har også fremhevet hvordan romanens portrett av Mariah problematiserer en manglende interseksjonalitet i hvit, vestlig feminisme (Majerol 2007, Burrows 2004, Nichols 2009).

Kincaids *Lucy* inneholder også flere intertekstuelle referanser til bibelen og til britiske forfattere som Milton, Wordsworth og Brontë-søstrene. I «Jamaica Kincaid and the Canon: In Dialogue with *Paradise Lost* and *Jane Eyre*» (1998) undersøker Dianne Simmons hvordan Kincaids benytter seg av den britiske kanonlitteraturen fra Milton til Brontë for å skrive fram et kolonialisert subjekts erfaringer: «In Milton's story a cold, power-mad God does the casting out; in Kincaid's work this role is assigned to be the betraying mother, and also to imperial British authority, past and present» (Simmons 1998: 69). I artikkelen refererer Simmons til Kincaids personlige litterære utdannelse under britisk kolonistyre, og viser hvordan verker som Miltons *Paradise Lost* og Charlotte Brontë *Jane Eyre* har hatt stor innflytelse i Kincaids kolonikritiske forfatterskap. David Yost har undersøkt likhetstrekkene mellom Kincaids *Lucy* og Charlotte Brontës *Villette* i artikkelen «A tale of three Lucys» (2006). Her undersøker han likhetstrekk mellom romanenes plot, tematiseringer og ulike karakterer. Blant annet ser han store likheter mellom de skeptiske og voyeuristiske jegfortellerne, som begge heter Lucy. I artikkelen viser Yost hvordan både Brontës og Kincaids Lucy kjemper for å definere seg selv imot samfunnets restriktive ideologier. Ved å benytte seg av intertekstuelle referanser, kommenterer og utfordrer Kincaid spørsmålet om makt – dette er også poenger som blir gjort av Simmons (1998), Ferguson (1993) og Mahlis (1998).

Romanens sjanger har også blitt undersøkt fra flere vinkler, blant annet som en tilsvarsroman til dannelsesromanen som sjanger. Maria Helena Lima (2002) og Veronica Majerol (2007) har blant annet skrevet om hvordan Kincaids roman destabiliserer dannelsesromanens sjangerkonvensjoner som utvikling og økt kunnskap og integrering, blant annet gjennom Lucys kommende kunstnerskap og alternative blikk. Gary Holmcomb har

skrevet om hvordan *Lucy* utfordrer den vestlige og mannsdominerte sjangeren reiselitteratur i «Travels of a Transnational Slut: Sexual Migration in Kincaid's *Lucy*» (2003). Her undersøker Holmcomb Lucys seksualitet som en motstand mot både kolonialismens og kanonisert litteraturs narrativer. Fremstillingen av Lucys seksualitet har også blitt undersøkt av flere (Tiffin 1993, Mahlis 1998, Nikolas 2017). Kristen Mahlis (1998) og Helen Tiffin (1993) skriver blant annet om hvordan Lucy bruker seksuell nytelse til å ta et oppgjør med karibiske og viktorianske kjønnsundertrykkende normer og kjønnsroller.

Spørsmål om maktstrukturer og identitet går igjen i tidligere lesninger av *Lucy* (1990), enten i undersøkelser av romanens intertekstualitet, brudd med sjangerkonvensjoner eller tematisering av kolonialisme og identitet. Fordi det har blitt skrevet mye om relasjonen mellom mor og datter i *Lucy*, vil jeg selv bygge videre på det som tidligere har blitt skrevet om relasjonen i min undersøkelse av affekt i Kincaids *Lucy*. Romanens kritiske blikk på kolonialisme, maktforhold og privilegier vil også bli overhengende for min oppgave, nettopp fordi dette er en fremtredende side av romanen. Kolonialismen som preget Lucys hjemland og hennes barndom er en sentral del av romanen, og viktig for å forstå hovedpersonens erfaringshorisont. Poenger fra i de nevnte artiklene vil bli trukket inn i oppgaven der hvor jeg ser det som relevant for min egen analyse.

Kincaid har ofte blitt omtalt som en sint forfatter. Da hun skulle utgi *A Small Place* ville redaktøren først ikke publisere teksten i bokformat på grunn av fortellerstemmens sinne, og da essayet senere kom på trykk, reagerte også anmeldere på aggresjonen i tonen (Paravisini-Gerbert 1999: 14). I et intervju fra 2016 med Elin Kittelsen i det norske magasinet *Agenda* belyser Kincaid kjønnsperspektivet ved oppfattelsen av henne som en sint forfatter: «Jeg sier ikke at jeg er Dostojevskij, men jeg har aldri hørt *Dostojevskij* bli beskrevet som sint? Og jeg har heller aldri hørt noen kalle Norman Mailer, som forsøkte å knivstikke sin egen kone, for en sint forfatter?» (Kittelsen 2016, orig. kursivering). Med sitatet belyser Kincaid hvordan det foreligger strukturelle kjønnsforskjeller i hvordan ens sinne blir tatt imot av andre. Tonen og stemmen i Kincaids romaner blir altså ofte omtalt som sinte. Likevel er det få som har undersøkt følelsenes og affektens plass i *Lucy*. I MLA får jeg opp 26 treff på en sammenstilling av Jamaica Kincaid og emneknaggen «emotions», men disse treffene viser hovedsakelig til lesninger av andre verker av Kincaid. Videre får jeg kun ett treff på søket «Kincaid, Jamaica» AND «affect».

Det har blitt skrevet én artikkel om *Lucy* med affektteoretisk vinkling. Dette er Denise deCaires Narains artikkel «Close Encounters: Solidarity, Servitude and Postcolonial Feminist Affects and Affiliations» (2013). Artikkelen er en sammenlignende lesning av tre romaner –

henholdsvis Kate Clanchys *What is She Doing Here?* (2008), Jamaica Kincaids *Lucy* (1990) og Marlene Van Niekerks *Labour* (2004) – hvor Narain undersøker affekter som et mulighetsrom for feministisk solidaritet. Nærmere bestemt leser Narain de tre nevnte romanene i en undersøkelse av hvordan affekter produserer økt kunnskap og forståelse, som igjen muliggjør solidaritet mellom romanenes kvinnelige personer. I sin lesning av *Lucy* ser Narain hovedsakelig på relasjonen mellom hovedpersonen og Mariah. Artikkelen belyser ett spesifikt aspekt ved affektiviteten i Kincaids *Lucy*. I denne oppgaven vil jeg selv gjøre en nærlesning av romanen, og trekke inn flere eksempler på hvordan affekt kommer til uttrykk i romanen. Til dette vil jeg benytte meg av et affektteoretisk begrepsregister.

Introduksjon til teoretiske begreper

I denne oppgaven ser jeg nærmere på hvordan affekt kommer til uttrykk i Jamaica Kincaids *Lucy*. Ordet affekt sikter til umiddelbare reaksjoner, sterke sinnsbevegelser eller følelsesutbrudd. Å handle i affekt blir gjerne tenkt på som kortvarige og voldsomme reaksjoner, som ikke virker gjennomtenkte, men heller umiddelbare. Samtidig kan verbet 'å affisere' bety å påvirke eller gjøre inntrykk på. Affektene får med dette også en sosial kvalitet – de er noe som oppstår i møtet mellom kropper, noe som sirkulerer blant oss og påvirker stemninger, humør eller atmosfære. Uttrykket «den affektive vendingen» blir ofte brukt for å beskrive en økt oppmerksomhet mot følelser, emosjoner og affekter som har etablert seg siden slutten av forrige århundre innenfor ulike fagfelt og disipliner. Affektteorien tok sin form rundt 90-tallet som en motpol til den dominerende strukturalismens og poststrukturalismens diskurs- og språkinteresse, ved å rette blikket mot affekter slik de kommer til uttrykk i det kroppslige, situasjonelle og sosiale samspillet mellom mennesker.

Feltet har (som affekten) ikke ennå selv funnet sin faste, definerte form, og ulike teoretikere benytter seg derfor av ulike innganger til og fortolkninger av akkurat hva det affektive består av. I introduksjonskapittelet til *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* (2016) redegjør Per Thomas Andersen for ulike affektteoretikere som har vunnet frem i en rekke fagfelt, i alt fra nevrobiologi og kognitiv psykologi til filosofi og kulturteori. Kapittelet synliggjør et mangfold av begrepsavklaringer og tilnærminger til ord som følelser, affekt og emosjoner. Affektstudiets definisjonsbredde blir også påpekt av Frederik Tygstrup og Devika Sharma i introduksjonskapittelet til boka *Structures of Feeling* (2015). Her påpeker de at det – på grunn av affektstudiets mange innganger – ikke lar seg gjøre å kartlegge feltet på en enkel måte (Sharma og Tygstrup 2015: 8). Fordi det i dagens affektteoretiske felt benyttes

flere innganger til ord som affekt, følelse og emosjoner, blir det nødvendig med en begrepsavklaring.

I denne oppgaven benytter jeg meg av tre ulike teoretiske innganger til affekter. Jeg vil hovedsakelig forholde meg til Frederik Tygstrups artikkel «Affekt og rum» (2013), Sara Ahmeds kapittel «Happy Objects» (2010) og Judith Butlers relasjonelle etikk og forståelse av kroppslig sårbarhet slik det kommer fram i boka *Frames of War* (2009). Felles for disse tre teoretikerne er at de retter oppmerksomheten mot affektens sosiale og kroppslige størrelse. Der samfunnet over tid har blitt vant til å tenke følelser som et psykologisk og privat anliggende, åpner affekt-begrepet opp for å se på de følelsesstrukturene som befinner seg i det uavgrensede feltet *mellom* mennesker eller *mellom* mennesker og objekter.

Et slikt skille mellom følelser og affekter blir artikulert av Frederik Tygstrup (f. 1959), i hans artikkel «Affekt og rum» (2013). Her viser Tygstrup hvordan samtidens hverdagslige begrep om følelser kan finne sin arv i 1700-tallets sentimentalitet, som bidro til å forstå følelsene som noe som oppstår og virker internt i et menneskes indre. Med dette blir følelser et psykologisk og individuelt anliggende, noe som vi har i oss eller noe som tilhører oss (2013: 19). På den andre siden har vi affektene, som Tygstrup definerer som noe vi 'er i' (2013: 19). Affekter må med dette forstås i lys av kontekst eller begivenheter, som dermed retter fokuset *fra* psyken og over mot situasjonen (2013: 20). Heller enn å tenke «Jeg er [følelse]», blir affekten noe som omringer eller omslutter en mer relasjonell situasjon.

Der følelser forstås som noe individuelt og psykologisk, oppstår affekten ut ifra det *kroppslige, relasjonelle* og *situasjonelle*. Som kroppslige mennesker inngår vi i et nettverk av relasjoner, hvor vi påvirker og lar oss påvirke av relasjonelle og sosiale dynamikker. Her spiller ytre omstendigheter inn sammen med en persons forutsetninger eller tidligere erfaringer. Affektene er kontekstuellt avhengige påvirkningskrefter, eller det Tygstrup kaller «atmosfæriske kendsgærninger» (2013: 23). De ulike situasjonene vi – som kroppsliggjorte mennesker – inngår i, kan ikke tilskrives et bestemt virkelighetslag, skriver Tygstrup (2013: 22). Situasjonene utgjør heller en bestemt atmosfære som ligger over eller svever rundt det menneskelige samspillet, som eksisterer i skjæringspunktet mellom det individuelle og det kollektive, det ytre og det indre.

[Affekten] udgør en såvel materiel som immateriel aureole eller sfære, der svæver uskelneligt men også umisforståeligt over og omkring enhver forekomst af menneskelig handlen og interaktion. Affekter viser sig og lever midt i det ufærdige og processuelle, som tydelige kvaliteter ved et individuelt nærvær i en situation, der har sin helt egen signatur og tekstur (Tygstrup 2013: 23)

For Tygstrup blir affekten en slags overhengende eller omgivende atmosfære, noe vi «passerer igennem eller dvæler i» (2013: 19-20). Dermed åpner denne forståelsen opp for å tenke affektivitet gjennom dens romlighet. Med henvisning til David Harveys distinksjoner mellom absolutte, relative og relasjonelle rom, viser Tygstrup hvordan affekten gjør seg gjeldende som et relasjonelt rom, som verken er helt objektivt eller subjektivt (2013: 25-26). I stedetfor blir dette rommet «en social og kulturel konstruktion, en relationel distribution af ting og ideer, af sansninger og forestillinger, som aftegner et meget virkeligt historisk rum, som ikke kan kortlægges tilfredsstillende som hverken absolut eller relativt» (2013: 26). Her ser vi både hvordan relasjoner (geografiske, sosiale, eksistensielle) produserer affekter, og også hvordan det affektive bidrar til å produsere den sosiale opplevelsen av rom. Det relasjonelle rommet kan eksempelvis være den kollektive erindringens rom. Som eksempel viser Tygstrup til John DeLillos roman *Falling Man* (2007), som beskriver hvordan New Yorks mennesker preges av en affektiv tilstand etter terrorangrepet 11. september 2001. Med dette eksempelet viser Tygstrup hvordan affektene kommer til uttrykk som en kulturell eller kollektiv atmosfære som påvirker menneskene i bestemte rom.

For Tygstrup oppstår affekter som et produkt av kontingens (Tygstrup 2013: 22). I denne sammenhengen kan vi tenke kontingens som kroppens tilstedeværelse i en vilkårlig verden hvor påvirkninger hele tiden kan inntreffe. At affektivitet produseres som følge av kontingens, handler dermed om de mer tilfeldige og kroppslige møtene et jeg kan ha med verden og mennesker rundt seg. Tygstrup refererer til den sårbarheten som Judith Butler (f. 1956) tilskriver kroppen, slik hun formulerer det i boka *Frames of War* (2009). I hennes første kapittel, «Survivability, Vulnerability, Affect», skriver Butler om kroppens sosiale – eller relasjonelle – karakter:

[T]he body is a social phenomenon: it is exposed to others, vulnerable by definition [...] It is not, however, a mere surface upon which social meanings are inscribed, but that which suffers, enjoys, and responds to the exteriority of the world, an exteriority that defines its disposition, its passivity and activity. (Butler 2009: 33-34)

Fordi vi – som kroppslige mennesker i verden – stadig støter på andre og ytre omgivelser, er vi også grunnleggende avhengige av det som virker rundt oss, og dette gjør oss sårbare. Kroppen er likevel ikke en overflate som den ytre verden setter sitt avtrykk på, skriver Butler. Den sosiale kroppen reagerer og blir affisert, noe som gjør oss grunnleggende sårbare fordi vi er knyttet til, avhengige og formbare av våre møter med en ytre og ustabil verden. «That the body invariably comes up against the outside world is a sign of the general predicament of

unwilled proximity to others and to circumstances beyond one's control. This 'coming up against' is one modality that defines the body», skriver Butler (2009: 34). For Butler preges erfaringen av en påtrengende annet-het i verden omkring, som gjør oss lydhøre og responderende. Den kroppslige opplevelsen av å støte på omverden åpner opp for affektive reaksjoner, og er for Butler en grunnleggende del av hva det vil si å være menneske. Affektivitet handler med dette om en kropps møte med omverden og de mulighetene som dette medfører.

Kontingens er også viktig for kulturteoretiker Sara Ahmeds (f. 1969) forståelse av affekter. I kapittelet «Happy Objects» – publisert i *The Affect Theory Reader* (2010)² – viser Ahmed hvordan kroppen orienterer seg etter og påvirkes av det som finnes i nærheten: «[...] the drama of contingency, how we are touched by what we are near» (Ahmed 2010: 30). I Ahmeds arbeider er hun opptatt av å belyse hvordan rasisme, heteronormativitet og patriarkalske strukturer ligger inkorporert i våre følelsesreaksjoner og i møtet med objekter. Objekter i denne sammenhengen kan være materielle gjenstander, andre menneskers kropp og også kulturelle konstruksjoner eller ideer. I «Happy Objects» viser Ahmed hvordan affekter beveger oss, tilknytter oss eller frastøter oss fysisk og mentalt i møtet med objekter. Selve bevegelsen er en del av Ahmeds forståelse av affekter – de er noe som sirkulerer mellom folk, eller mellom objekter og folk. Der Tygstrup er mer opptatt av å tenke affekt som en kollektiv atmosfære, er Ahmed interessert i hvordan affekter over tid har blitt festet til bestemte objekter.

Selv bruker Ahmed eksempelvis den lykkelige familien som et eksempel på et slikt *happy object*, og viser hvordan kjernefamilien som konstruksjon inngår i en etablert forståelse av hva som utgjør et godt liv – for privatpersonen så vel som for nasjonen (Ahmed 2010: 35). I «Happy Objects» destabiliserer Ahmed ordtaket «Du er din egen lykkes smed», og viser hvordan lykke ikke er noe som produseres i en personlig sfære, men heller finnes som en affektiv økonomi som sirkulerer blant mennesker og objekter. På denne måten er affektene relasjonelle, fordi de skapes og settes i bevegelse av vår kontakt med objekter. Videre har affektene en klebrig kvalitet (det Ahmed på engelsk kaller *sticky*): De fester seg til visse objekter, som deretter sirkulerer mellom mennesker og objekter i interaksjonen mellom dem. Affekter er *sticky* fordi de inngår i bestemte kulturelle narrativer, ser Ahmed ut til å mene: «Affect is what sticks, or what sustains or preserves the connection between ideas, values, and objects» (Ahmed 2010: 29). Samtidig inngår affektene også i en forventningshorisont, fordi

² Ahmeds kapittel «Happy Objects» bygger på boka *The Promise of Happiness* (2010). I denne oppgaven vil jeg kun forholde meg til kapittelet «Happy Objects».

holdninger og affekter har sirkulert og festet seg over tid. På denne måten blir affektene et slags bindemiddel, som bevarer og opprettholder kulturelle normer.

Med en fenomenologisk forståelse av kroppen, viser Ahmed hvordan kroppen er *intensjonell*, altså rettet mot objekter (Ahmed 2010: 32). Sentralt i Ahmeds artikkel er at lykken eller gleden har en spesiell form for intensjonalitet ved at den blir fremstilt som et endepunkt eller et slutt punkt (2010: 33). Videre viser Ahmed til Husserl for å underbygge hvordan kroppen nærmer seg eller tar avstand fra visse objekter:

In rejecting the proximity of certain objects, we define the places that we know we do not wish to go, the things we do not wish to have, touch, taste, hear, feel, see, those things we do not want to keep within reach. (Ahmed 2010: 32)

Vi holder altså nærhet eller avstand til objekter, avhengig av hvordan objektene påvirker oss. Slik en blomst vender seg mot sola om våren, vender vi oss mot eller holder nærhet til det vi antar at vil påvirke oss positivt. Tilsvarende vender vi oss vekk fra de objektene vi assosierer med negative affekter. Med dette får de affektive objektene betydning for vår orientering i hverdagslivet. Ved å ta avstand fra eller nærme oss objekter, gjør vi også en vurdering av objektene: «To be affected by something is to evaluate that thing. Evaluations are expressed in how bodies turn toward things. To give value to things is to shape what is near us» (Ahmed 2010: 31). Orienteringen mot visse objekter innebærer en evaluering eller vurdering, og skaper et fellesskap blant dem som vender seg i samme retning.

I «Happy Objects» viser Ahmed hvordan lykken fungerer som et løfte som styrer oss i bestemte, kulturelt produserte retninger: «[H]appiness functions as a promise that directs us toward certain objects, which then circulate as social goods» (Ahmed 2010: 29). Når affektive objekter akkumulerer verdi over tid, dannes en forventning om hva som er bra, godt, pent eller riktig. Med dette inngår den affektive økonomien i en moralsk økonomi:

This affective differentiation is the basis of an essentially moral economy in which moral distinctions of worth are also social distinctions of value [...]. The circulation of objects is thus the circulation of goods. Objects are sticky because they are already attributed as being good or bad, as being the cause of happiness or unhappiness [...]. Happy objects are passed around, accumulating positive affective value as social goods (Ahmed 2010: 35)

Affektene er med dette sosiale størrelser, men de kan også virke ekskluderende. For Ahmed blir det viktig å avdekke hvordan affektene bærer med seg historier, og å belyse det emosjonelle arbeidet som ligger i å utfordre nettopp disse historiene.

Fordi mennesker også formes av den måten vi kommer i kontakt med omverden på, blir affekter, for Ahmed så vel som for Tygstrup, grunnleggende relasjonelle og kroppslige (Ahmed 2014: 7, Tygstrup 2013: 23). Både Tygstrup og Ahmed tar utgangspunkt i en fenomenologisk forståelse av kroppen for å underbygge hvordan affekter virker. Tygstrup poengterer i sin artikkel at «[s]tudiet af affekt begynder ved det enkelte legeme, ved hvordan det afficeres af sine omgivelser og hvordan det selv afficerer andre i overensstemmelse med det situasjonelle nettverk af relationer, det indgår i» (Tygstrup 2013: 22). Kroppen og kroppens møte med den ytre verden, med andre mennesker eller omgivelser, blir altså et sted hvor affekten kan lokaliseres og studeres. Til grunn for dette ligger det et syn på kroppen som grunnleggende relasjonell. Kroppen er ikke kun en kapsel for subjekteten eller en motsetning til bevisstheten, og den er heller ikke fullt ut subjektiv og autonom. Derimot ser vi hos Tygstrup en forståelse av kroppen som plassert i «et dynamisk skjæringspunkt mellom en ydre og en indre sfære» (Tygstrup 2013: 22). Kroppen er altså samtidig subjekt og objekt, en materiell tilstedeværelse og samtidig et sentrum for et jeks erfaringer. For både Ahmed og Tygstrup virker det relasjonelle, kroppslige og situasjonelle sammen, og det affektive ser ut til å synliggjøres i et jeks møte med den ytre verden.

Tygstrups, Ahmeds og Butlers affektteoretiske innfallsvinkler opptar seg med hvordan affekter sirkulerer, påvirker og affiserer oss i dagliglivet. Blant annet egner teoriene seg for å belyse dagligdagse møter mellom kroppar – ved kjøkkenbordet, i parken eller i butikken – som samtidig også kan plasseres inn i større kulturelle linjer eller strukturer. Dette mener jeg er et godt utgangspunkt for å undersøke *Lucy*, en historie som viser at hverdagslige situasjoner og møter også kan gi uttrykk for historiske linjer av blant annet maktutøvelse og kolonialisering. Det er samtidig viktig å påpeke at romanen ikke lar seg føye inn i én bestemt teoretisk retning. Som jeg har redegjort for i underkapittelet om sekundærlitteratur, finnes det en rekke innganger til romanen som har bidratt til å belyse den fra ulike vinkler.

Både Tygstrup og Ahmed påpeker at ordene affekt og følelse inngår i samme semantiske felt (Tygstrup 2013: 19, Ahmed 2014: 210)³. Likevel vil jeg i denne oppgaven kun forholde meg til det teoretiske begrepet *affekt*. Det sentrale i min oppgave er å gjennomføre en analyse av *Lucy* med utgangspunkt i en forståelse av affekter som vektlegger deres kroppslige, relasjonelle og sosiale kvaliteter, til forskjell fra følelser som psykologiske størrelser.

³ I etterordet til andre utgave av *The Cultural Politics of Emotion* sammenligner Ahmed det å skille mellom følelse og affekt med å dele et egg for å skille plommen fra eggehviten (2014: 210). Her argumenterer Ahmed etymologisk for sin bruk av det engelske ordet *emotion*. Ordvalget virker å være pedagogisk for hennes prosjekt: Etymologisk har ordet *emotion* mye til felles med det engelske ordet *motion* (2014: 10). For å tydeliggjøre mitt eget prosjekt og for å unngå forvirring, vil jeg selv kun benytte meg av affekt-begrepet.

Oppgavens struktur

I denne oppgaven ønsker jeg å gjennomføre en analyse av affektens betydning i Jamaica Kincaids *Lucy* (1990). Jeg undersøker hvordan romanprotagonisten Lucy, til tross for sitt gjentatte ønske om å legge fortiden bak seg, stadig blir konfrontert med påminnelser og satt i situasjoner hvor hennes historiske bevissthet blir vekket til live. Med utgangspunkt i affektteori undersøker jeg altså nærmere hva som skjer i disse situasjonene, og viser hvordan det affektive ikke viser seg som et indre følelsesrom, men som relasjonelle og kroppslige størrelser.

Oppgaven består av tre analysekapitler, som belyser ulike måter affekter kommer til uttrykk i romanen på. I oppgavens første kapittel undersøker jeg – med utgangspunkt i Judith Butlers refleksjoner omkring sårbarhet – hvordan Lucy stadig affiseres av omgivelsene rundt seg. Her ser jeg nærmere på spenningsfeltet som skrives fram mellom Lucys sårbarhet og hennes ønske om ikke å la seg affisere. Selv om Lucy hevder å ville være upåvirket av omverden, synliggjør romanen en lydhørhet eller sårbarhet i hennes møter med andre mennesker eller med miljøet rundt henne. Ved å undersøke hvordan kroppen blir gjenstand for affektive reaksjoner og påvirkninger i møte med omverdenen, ønsker jeg også å belyse den historiske sensibiliteten Lucy bærer med seg.

I kapittel 2, «Affektive kollisjoner», undersøker jeg et utvalg situasjoner eller møter mellom Lucy og hennes arbeidsgiver, Mariah. Jeg ser nærmere på hvordan situasjonene skrives fram som affektive og kroppslige spenningsfelt mellom to ulike erfaringshorisonter. Her ser jeg på hvordan Lucy og Mariah begge affiserer og blir affisert, og hvordan flere av situasjonene skrives fram som affektive forhandlinger. Spørsmålet melder seg om hvilke affekter som får plass i bestemte rom, og i hvilken grad affektene både uttrykker og inngår i maktrelasjoner.

I oppgavens tredje kapittel, «Affekt og subjektdannelse», undersøker jeg hvilken betydning affekter får for Lucys subjektdannelse. Her ser jeg nærmere på hvordan Lucy tar avstand fra menneskene rundt seg, og på hvilken måte grensedragninger blir avgjørende for Lucys verdensanskuelse ved romanens slutt. Jeg ser nærmere på de refleksjonene romanens hovedperson gjør seg i romanens siste kapittel, og på hvilken måte affekter spiller inn på hennes forståelse av seg selv. Her spør jeg også hvilken betydning det affektive får for romanens narrative utvikling.

Med denne oppgavens tre kapitler ønsker jeg å bidra til forskningsfeltet med en innfallsvinkel jeg betrakter som påfallende i *Lucy*, men også i flere av Kincaids verker. Mye av sekundærlitteraturen om Kincaids romaner tar for seg det postkoloniale og maktkritiske i Kincaids forfatterskap, og min interesse for affekter vil bygge på foreliggende forskning på

feltet. Samtidig ønsker jeg å belyse og å utvide forståelsen for hva Kincaid gjør med sin tematisering av maktrelasjoner og kolonihistorie. Med dette som utgangspunkt vil jeg i denne oppgaven altså undersøke hvordan affekter inngår i, og hvilken betydning affekter får for, romanens tematisering av maktrelasjoner og kolonihistorie.

Kapittel 1. Lucys sårbarhet

Til tross for at den geografiske avstanden mellom Lucy og hjemlandet etableres ved romanens begynnelse, ser minnene og bevisstheten om hjemlandet ut til å følge Lucy inn i den nye hverdagen. Dagen hun skal reise med den amerikanske familien til deres sommerhus ved The Great Lakes, mottar hun et brev fra moren Annie. I brevet forteller moren blant annet at det ikke har regnet siden Lucy dro hjemmefra. Lucy reagerer med bitterhet på informasjonen moren gir og uttrykker at hennes viktigste foretagende er å sørge for en fysisk og mental avstand til hjemlandet og de dagligdagse hendelsene moren forteller om i brevet:

The object of my life now was to put as much distance between myself and the events mentioned in her letter as I could manage. For I felt that if I could put enough miles between me and the place from which that letter came, and if I could put enough events between me and the events in the letter, would I not be free to take everything just as it came and not see hundreds of years in every gesture, every spoken word, every face? (Kincaid 1990: 31)

Som sitatet ovenfor uttrykker, ønsker Lucy å legge en betydelig avstand mellom seg selv og hjemlandet, og mellom seg selv og de hendelsene som moren skriver om. Spørsmålet som stilles i sitatet ovenfor, belyser dermed det jeg vil kalle Lucys prosjekt. Hennes viktigste foretagende er å distansere seg fra hjemlandet – geografisk så vel som mentalt – for på denne måten å bli fri. I dette ser vi en erfaring av å være fanget eller ufri, og samtidig en tro på at avstand til hjemlandet vil kunne frigjøre henne. Når Lucy reiser til USA, kategoriseres fortiden i sammenheng med hjemlandet, og nåtiden eller framtiden havner i samme kategori som Lucys nye liv i den nordamerikanske byen. Likevel oppstår det et uavklart skille mellom fortid og nåtid i spørsmålet ovenfor: Når Lucy i møtet med omverden stadig blir påminnet fortiden og hjemlandet, viser nåtiden seg som et vanskelig sted å befinne seg i eller ta innover seg. Lucys ønske om frihet innebærer dermed muligheten til å ‘ta ting som de kommer’– altså å uforbeholdent kunne bevege seg i nåtiden eller å eksistere i en vilkårlig verden uten å se en historie som strekker seg hundrede av år tilbake i tid.

Med spørsmålet uttrykker Lucy at hun i møtet med andre ser hundrevis av år i gester, ord og ansikter. Spørsmålet synliggjør Lucys sensibilitet for alt som kan minne om hjemlandet. Historiske linjer avdekkes i små og kroppslige detaljer, og spørsmålet viser dermed hvordan Lucy stadig påminnes hjemlandet og fortiden i møtet med andre kropper. I dette kapittelet undersøker jeg nærmere den sårbarheten Lucy ser ut til å bære med seg i sine møter med den ytre verden. I løpet av romanen portretteres en romanhelt som ønsker å være hardhudet og kald, men som likevel uttrykker en lydhørhet overfor omgivelsene hun befinner seg i. Jeg ser

nærmere på hvordan romanen portretterer en hovedperson som ønsker å være upåvirket, men som samtidig blir affisert av den omverdenen hun 'støter på'. I første del av analysekapittelet undersøker jeg hvordan sted og affekt kobles sammen når det kolonialiserte subjektets erfaring påvirker Lucys affektive reaksjoner og blikk på omverdenen. Her undersøker jeg hvordan Lucys opplevelse av å være utsatt kontrasteres med privilegiene til familien Lucy arbeider for. Videre undersøker jeg hvordan Lucys historiske bevissthet virker inn på hennes affektive møter med omverden, når hun befinner seg i affektens uoverskuelighet eller forsøker å flykte fra det som virker rundt henne og som kan påvirke henne. Historien er fortalt av en retrospektiv jeg-forteller, og mot slutten av kapittelet ser jeg nærmere på hvordan fortellerens distanse fremhever Lucys sårbarhet. Til grunn for analysen ligger en forståelse av kroppen som grunnleggende sårbar for omverdets påvirkning, og at denne sårbarheten produserer affektivitet utenfor jegets kontroll.

Affekt og sted

Når Lucy ankommer den amerikanske storbyen ved romanens begynnelse, er det ikke tydelig for leseren hvorfor hun har forlatt hjemlandet for sitt nye liv i USA. Gjennom tilbakeblikk og referanser til sine barndoms- og ungdomsår, dannes det likevel raskt et bilde av Lucys tidligere nedtyngede tilværelse. Fortelleren beskriver blant annet sitt tidligere jeks lille og druknende sjel (3), et betydelig sinne rettet mot folk rundt henne – «such rage that I longed to see them all dead at my feet» (6) – og en generell misfornøydhet med livet.

Oh, I had imagined that with my one swift act—leaving home and coming to this new place—I could leave behind me, as if it were an old garment never to be worn again, my sad thoughts, my sad feelings, and my discontent with life in general as it presented itself to me (Kincaid 1990: 6-7)

Som sitatet ovenfor uttrykker, reiser Lucy altså hjemmefra med håp om å kunne forlate en trist sinnstilstand. Denne dysforien, nedstemtheten eller melankolien, blir i sitatet ovenfor internalisert med de gjentatte eiendomsordene: min, mine, mitt. Samtidig uttrykkes følelsene som et gammelt plagg hun ikke skulle trenge å ta på seg igjen. Similen gir dermed et bilde av affekter, altså av hvordan Lucy affiseres av påvirkninger fra ytre omstendigheter. De blir noe hun kan ta av eller på seg, komme i kontakt med eller forlate om hun skulle ønske det. Misnøyen uttrykkes også som et resultat av hvordan 'livet' presenterte seg for Lucy, som en reaksjon på møtet mellom henne selv og omverdenen. Med dette blir hjemlandet et sted som produserer affektive reaksjoner, og dette er reaksjoner Lucy ønsker å rømme fra. Lucy reiser altså hjemmefra i troen på at en geografisk forandring også vil føre til affektive endringer. I

dette ser vi en tanke om at sted og affekt er tett forbundet, og at affekter er festet til bestemte steder.

Sitatet begynner med en interjeksjon, «Oh», som gir utsagnet en følelsesladet tone. Interjeksjonen uttrykker noe melankolsk eller sørgende, som samtidig sympatiserer med og latterliggjør sin tidligere naivitet. Den nittenårige tittelpersonen får nemlig raskt avkreftet at hun, ved å reise fra hjemlandet, også kan reise fra det nedtyngede og triste. Affektene blir verken noe Lucy kan ta av seg eller reise fra – derimot følger de henne inn i den nye hverdagen som au pair hos den velstående, amerikanske familien: «I was unhappy. I looked at a map. An ocean stood between me and the place I came from, but would it have made a difference if it had been a teacup of water? I could not go back» (10). Der hun i begynnelsen av romanen kjenner på hjemlengsel og trøster seg med minner fra barndommen, blir det likevel klart at hun ikke kan dra tilbake. Det er ikke Atlanterhavets store avstand som hindrer Lucy i å returnere til hjemlandet. At Lucy ikke *kan* dra tilbake, virker heller å være eksistensielt begrunnet, en nødvendighet som viser seg til tross for Lucys nedstemthet.

Historisk orientering

Som vi så innledningsvis, plasserer romanen hjemlandet og fortiden inn i samme kategori. Lucy virker å ville rømme fra hjemlandet og de affektive reaksjonene som hjemlandet bringer fram. Samtidig gir hun uttrykk for å se hundrede av år i ansikter, ord og gester. I løpet av romanens gang støter Lucy på en omverden som minner henne på hjemlandets engelske kolonialisering og tidligere slaverihistorie. Til tross for at hun i romanens historie befinner seg i USA – kjent som drømmenes eller frihetens land – bærer hun bevisstheten om fortiden med seg i det nye livet. Som mange før meg har påpekt, finnes det gjennomgående referanser og metaforer i romanen som gir assosiasjoner til den vestindiske kolonihistorien (Burrows 2004, Gregg 1999, Holmcomb 2010, Mahlis 1998, Narain 2013, Tiffin 1993). Når Lucy eksempelvis flytter inn hos den amerikanske småbarnsfamilien, påpeker hun at soverommet innkapsler henne som en last på et lasteskip: «The ceiling was very high and the walls went all the way up to the ceiling, enclosing the room like a box – a box in which cargo traveling a long way should be shipped. But I was not a cargo» (7). Beskrivelsen av rommet peker mot en opplevelse av å være en vare, og gir assosiasjoner til den transatlantiske slavehandelen hvor slaver ble fraktet på lasteskip som arbeidskraft. I «Close Encounters: Solidarity, Servitude and Postcolonial Feminist Affects and Affiliations» (2013), påpeker Narain: «The ‘human cargo’ of the middle passage resonates here to invoke a continuum from servitude to slavery, and the cramped confines of her [Lucys] dwelling space anticipate and metaphorize the diminished possibilities for the self that

the text documents» (Narain 2013: 284). Narain påpeker her hvordan opplevelsen av rommet blir en metafor for Lucys begrensede livssituasjon. Skillet mellom hjem og arbeid finnes ikke når hun arbeider og bor i én og samme leilighet. Samtidig blir opplevelsen av soverommet en metafor for slaveriet som tidligere fant sted på øya hvor Lucy vokste opp, og viser med dette hvordan hennes historiske bevissthet ligger nedfelt i hennes kroppslige opplevelse av omgivelsene.

Lucys sensibilitet overfor fortiden gjør seg synlig gjennomgående i romanen, men det er først i romanens siste kapittel at de kolonihistoriske detaljene kommer direkte til uttrykk. I et kort, informativt avsnitt redegjør fortelleren for 'opdagelsen' av Lucys hjemland i 1493. Med en ironisk tone sympatiserer fortelleren med hvor vanskelig det måtte ha vært for Kristoffer Columbus å stadig finne nye navn til stedene han oppdaget. Senere gjør hun rede for hvordan Lucy som fjortenåring nektet å synge «Rule, Britannia! Britannia rule the waves; Britons never, never shall be slaves» i skolens korøvelse (Kincaid 1990: 135). Der Lucy som fjortenåring ikke likte det britiske folkets kultur og væremåte, påpeker fortelleren her en bevissthet omkring sine historiske forutsetninger, «I was not a Briton and ... until not to long ago I would have been a slave» (135). Videre påpeker hun: «I had realized that the origin of my presence on the island – my ancestral history – was the result of a foul deed» (135). På denne måten trekker Lucy linjene mellom sitt eget liv og en forhistorie som strekker seg lengre tilbake enn hennes personlige. Flere av referansene til kolonihistorien vil bli undersøkt i løpet av oppgaven, men i denne sammenhengen vil jeg kort gi et bilde av den historiske tyngden som Lucy ser ut til å bære med seg. Som det innledende sitatet peker på, ønsker Lucy å frigjøre seg fra den århundre lange historien hun ser i andre menneskers kroppslige uttrykk. Med dette virker Lucy å oppleve sine omgivelser med et affektivt register som har nedfelt seg over tid og over generasjoner. Hun bærer på en levd erfaring av å være utsatt etter år med undertrykkelse, vold og umenneskeliggjøring. Erindringen av en oppvekst under britisk kolonistyre kan med dette betraktes som kollektiv erindring, hvor affekter har blitt akkumulert over tid. Lucys nedstemte sinnstilstand ved romanens begynnelse virker dermed å stå i sammenheng med hennes historiske bevissthet og viser hvordan kolonihistorien preger det blikket hun betrakter og fortolker omverdenen med.

Lucys blikk

Romanens historie er fortalt av en retrospektiv jeg-forteller, men som leser vet vi verken når eller hvor hun er plassert. Fortelleren situeres aldri i tid eller rom, og hun gjør seg kun synlig gjennom korte glimt. Blant annet kommenterer fortelleren tidvis det erfarende jegets unge alder

eller mangel på kunnskap (1990: 49), noe som peker mot en temporal og holdningsmessig avstand mellom fortellende og erfarende jeg. Med Gerard Genettes narratologi kan vi dermed se et skille mellom hvem som ser og hvem som forteller (Genette 2004: 76). Selv om det fortellende jeg glimtvis gjør seg synlig i romanens narrativ, blir situasjonene sett gjennom den nittenårige Lucys blikk. Oppmerksomheten hennes retter seg mot menneskene og omgivelsene rundt seg, når Lucy registrerer og fortolker andre menneskers bevegelser eller uttalelser. Ofte er det som om Lucy nesten ikke selv er deltagende i situasjonene, og hun virker heller å være en stille observatør. Dette blir eksempelvis synlig i Lucys betraktninger av Mariah stående på kjøkkenet (27, 46, 59). De detaljære beskrivelsene av lyset i rommet og Mariahs utseende fremstår i disse eksemplene nærmest som et stilleben eller et portrett, som deretter følges opp av Lucys fortolkninger av det hun ser. Lucy betrakter eksempelvis det gule sollyset som skinner inn vinduet, det gule linneoleumsgulvet og Mariahs blonde hår. Mariahs utseende og plassering i rommet blir av Lucy fortolket som et bilde av en person som aldri har kranglet, gjort noe feil eller blitt merket av livet (27). Flere har bemerket hvordan gulfargen i romanen symboliserer maktutøvelse, imperialisme og hvite privilegier (Ferguson 1994: 111, François 2008: 85, Tiffin 1993: 919). Samtidig virker gulfargen og Lucys utenfra-perspektiv å fremheve skillet mellom Lucy og de menneskene hun betrakter.

Det ligger altså en distanse mellom det observerende jeget og det som foregår rundt henne. Som nyinnflyttet i den nordamerikanske byen og i arbeidsgivernes leilighet, blir kontrasten mellom Lucy og den amerikanske småbarnsfamilien raskt tydelig. Kjernefamilien er velstående, blond og liberal, mens Lucy refererer selv til sin brune hud, sitt hjem uten kjøleskap og til kristenkonervative slektninger. Som tidligere vist, bærer Lucy også med seg erfaringer som et kolonialisert subjekt. I møte med den amerikanske familien blir kontrasten altså stor, og Lucy betrakter deres privilegier med sitt utenfra-perspektiv. I første kapittel av romanen betrakter Lucy blant annet familiens turistbilder i leiligheten. På bildene smiler familien ut mot verden, «giving the impression that they found everything in it unbearably wonderful» (Kincaid 1990: 12). Familien fremstilles altså som om de betrakter omverden gjennom en forskjønnende linse: «Even when a little rain fell, they would admire the way it streaked through the blank air» (13). Lucy ser ut til å ha en betydelig annerledes persepsjon av omgivelsene. Flere ganger bemerker hun hvor uvennlig eller lukket omgivelsene fremstår, enten det gjelder den nordamerikanske vinteren (10), innsjøen ved sommerhuset (35) eller bakken hun går på (141). Der hvor familien smiler ut mot verden som følge av dens skjønnhet, påpeker Lucy selv at omverdenens skjønnhet ikke kommer til syne for alle. Blant annet reflekterer hun over evnen til å legge merke til snøens skjønnhet: «It had a certain kind of

beauty; not a beauty you would wish for every day of your life, but a beauty you could appreciate if you had an excess of beauty to begin with» (22-23). Snøens estetikk blir her en type skjønnhet man kan sette pris på, dersom man allerede lever i en skjønnhetens verden. Evnen til å la seg glede av det vakre regnet eller til å verdsette snøen som faller, blir en evne forbeholdt de privilegerte.

Strukturell sårbarhet

Lucy virker å oppleve omverden betydelig forskjellig fra den amerikanske familien. Der den amerikanske familiens leilighet er fylt opp av turistbilder fra ulike reiser, har Lucy selv ankommet USA som arbeidsinnvandrer. Når Lucy betrakter Mariah på kjøkkenet, virker hennes kropp å utstråle en bekymringsløs mobilitet: «[She looked as if she] had never had to leave anywhere for any reason other than a feeling that had come over her» (27). Familien ser ut til å bevege seg rundt uten bekymringer, mens Lucy bærer med seg en sensibilitet for hvordan gateplanet og været virker inn på henne. Blant annet blir solen i hjemlandet ofte beskrevet som en straffende gud, med makt over alt som befinner seg under den (5, 52), og i USA opplever Lucy ofte omgivelsene som uvelkommende (10, 35, 154). Eksempelvis virker landskapet å si: «‘I dare you to stay here’» (34), og bakken virker ikke å ville ta henne imot: «If I dropped dead from despair as I was crossing the street, I would just have to lie there in the cold. The ground would refuse me» (141). I disse eksemplene blir solen, bakken og naturen det agerende subjektet, som uttrykker fiendtlighet eller utøver makt ovenfor Lucy. Lucys møter med omgivelsene virker altså å være farget av en erfaring av å være utsatt og utenfor samfunnets beskyttelse.

I innledningskapittelet redegjorde jeg for hvordan Frederik Tygstrup, Sara Ahmed og Judith Butler anser affekter som et resultat av kontingens – altså kroppens møte med en vilkårlig verden. For Butler legger kontingensen grunnlaget for menneskets eksistensielle sårbarhet fordi den gjør oss formbare og avhengige av andre mennesker og omgivelser. I *Frames of War* (2009) skiller Butler mellom to ulike former for sårbarhet – nærmere bestemt mellom det hun kaller *precariousness* og *precarity*. Førstnevnte (*precariousness*) peker mot den eksistensielle og allmennmenneskelige sårbarheten som ligger i å være et kroppslig menneske i verden. Som kroppslige mennesker er alle eksistensielt sårbare fordi vi er avhengige av materielle behov og av menneskene rundt oss, påpeker Butler. Med dette blir sårbarheten også relasjonell. Likevel bærer marginaliserte og utsatte samfunnsgrupper på en mer prekær sårbarhet. Sistnevnte, *precarity*, omfatter en politisk og strukturell sårbarhet som

gjør seg gjeldende for utsatte og marginaliserte samfunnsgrupper (Butler 2009: 28). I introduksjonskapittelet «Precarious life, Grievable life», formulerer Butler dette skillet:

precariousness as a shared condition, and precarity as the politically induced condition that would deny equal exposure through the radically unequal distribution of wealth and the differential ways of exposing certain populations, racially and nationally conceptualized, to greater violence (Butler 2009: 28)

Precarity er en mer strukturelt og politisk produsert sårbarhet som er ujevnt fordelt, hvor bestemte befolkningsgrupper lider under manglende velferd og støtte. Et viktig poeng for Butler er at denne sårbarheten viser seg der hvor de utsatte må søke støtte og hjelp innad i det samme systemet som i utgangspunktet produserer denne sårbarheten (Butler 2009: 25). Den strukturelle sårbarheten virker inn på hvilke liv som regnes som «sørgbare» (*grievable*), noe som også gjør at noen liv regnes som mer verdifulle, hever Butler (2009: 31). Selv om Butlers bok retter seg mot en distinkt refleksjon om moderne krigføring som jeg ikke vil komme nærmere inn på her, er hennes tanker om den sårbare kroppen likevel relevant for min undersøkelse av *Lucy*.

Opplevelsen av å være utsatt viser seg i kontrasten mellom Lucys og arbeidsgivernes verdensanskuelse og bevegelsesfrihet. På veien til den amerikanske familiens sommerhus ved The Great Lakes, legger Lucy merke til de rasialiserte klasseforskjellene i spisekupéen:

Mariah did not seem to notice what she had in common with the other diners, or what I had in common with the waiters. She acted in her usual way, which was that the world was round and we all agreed on that, when I knew that the world was flat and if I went to the edge I would fall off (Kincaid 1990: 32)

Mariah virker ikke å legge merke til de sosioøkonomiske forskjellene på toget. Denne bemerkningen veves deretter sammen med en konkret verdensanskuelse, nemlig at Mariah oppfatter jorda som rund. Med dette plasseres situasjonen inn i en større ramme, og Lucys opplevelse på toget plasseres inn i en mer generell opplevelse av å være utsatt. Der hvor Mariah beveger seg som sentrum på jordens runde kule, opplever Lucy at jorden er flat og at hun vil falle av dersom hun kommer til kanten. Dette blir her en metafor for Lucys utsatte posisjon som den marginaliserte Andre. Hun beveger seg i en verden hvor hun kan falle av eller falle utenfor. Scenen viser dermed til Lucys opplevelse av strukturell sårbarhet, av å være utsatt. Eksemplet viser at hvordan en betrakter omverdenen, er avhengig av hvor man står og hvilke erfaringer man bærer med seg. På denne måten blir Lucys blick kroppsliggjort når hennes erfaring av å være utsatt virker inn på hennes fortolkning av omverdenen.

Bevisstheten om egen sårbarhet

I løpet av romanens historie ser Lucy ofte ut til å bli affisert av menneskene eller omgivelsene rundt. Lucys lydhørhet overfor det som befinner seg i nærheten viser seg blant annet i hennes betraktninger av den nordamerikanske vinteren. Ved ankomsten til den amerikanske storbyen er hun fremmed for både klimaet og andre menneskers vanemessige holdninger til årstiden, og vinteren kontrasteres til det tropiske klimaet hun kjenner til hjemmefra. En dag betrakter hun snøen som faller og sammenligner dens farge og tekstur med en halvkokt eggehvite:

[T]he evening sky seemed lower than usual, and the snow was the color and texture of a half-cooked egg white, making the world seem soft and lovely and – unexpectedly, to me – nourishing. That the world I was in could be soft, lovely and nourishing was more than I could bear, and so I stood there and wept, for I didn't want to love one more thing in my life, didn't want one more thing that could make my heart break into a million little pieces at my feet (Kincaid 1990: 23)

Snøens materialitet får verden til å se myk, vakker og næringsrik ut. Disse adjektivene bærer vanligvis med seg positive konnotasjoner og kan eksempelvis beskrive omsorg, men for Lucy blir dette møtet istedenfor en nedbrytende opplevelse. Lucy affiseres av snøens utseende og hun blir stående og gråte. Det knuste hjertet blir en metafor som indikerer at Lucy umiddelbart kan gå i oppløsning, på grunn av snøens myke uttrykk. Videre kommer det overraskende på henne at snøen fremstår næringsrik, noe som gir situasjonen et preg av å komme uforventet eller brått på. Oppmerksomheten som blir rettet mot føttene til Lucy – hun blir stående i frykt for at hjertet metaforisk skal knuse i biter omkring føttene hennes – lar kroppen stivne i øyeblikket og i frykten for å bli såret. På denne måten tar affektene kontrollen over henne, hun stivner til og låses fast i øyeblikket. Sammen med de hypotetiske knuste hjertedelene omkring hennes egne føtter fremhever sitatet Lucys skjørhet. I tråd med Butler kan vi si at Lucy 'støter på' en omverden – i dette tilfellet snøen – som frembringer en affektiv reaksjon. I møtet med snøen bryter hennes hardhudede rustning bryter sammen og reaksjonen synliggjør en underliggende sårbarhet.

Utdraget kan vitne om at Lucy – i møtet med den myke snøen – blir bevisst sin eksistensielle sårbarhet. At snøen sammenlignes med en halvkokt eggehvite, og deretter beskrives som næringsrik, gir assosiasjoner til Lucys allmenne sårbarhet som avhengig av å innta mat eller næring. Samtidig står sammenligningen i forbindelse med Lucys relasjon til moren, når hun i Lucys minner og tilbakeblikk ofte plassert på kjøkkenet (44, 59, 151). Snøen blir med dette en påminnelse av den betydningen moren har hatt i Lucys liv, som Lucys omsorgsperson. Som en forklaring på Lucys affektive reaksjon sidestilles det å elske med det

å tape eller miste noen, fremhevet av metaforen av å få hjertet «knust i en million biter». Snøen minner Lucy altså på at omsorg og kjærlighet kan føre til en form for kjærlighets sorg, og med dette ser det ut til at Lucy lar kjærlighet og tapserfaring gå hånd i hånd. I løpet av romanen beskrives relasjonen mellom mor og datter flere ganger som et avsluttet kjærlighetsforhold (71, 132). Ut ifra dette kan det se ut til at Lucy affiseres i møtet med snøen fordi snøen vekker en bevissthet omkring hennes tap av morens omsorg og tilknytning. Hun begynner å gråte og påpeker samtidig at hun ikke vil elske noe eller noen i frykten for å bli såret. Lucys affektive reaksjon virker å oppstå som følge av at hun blir bevisst sin egen sårbarhet: Hun påvirkes og blir samtidig bevisst hvordan påvirkeligheten kan ramme henne. I møtet med snøen blir Lucy altså påminnet tapet av morskjærligheten og av sin eksistensielle avhengighet av tilknytning og andre mennesker.

Som biologisk mor representerer Annie det som gjør Lucy eksistensielt sårbar. På den ene siden kan møtet med snøen altså gi et bilde av hvordan Lucy affiseres av sin egen eksistensielle sårbarhet og lengsel etter omsorg. På den andre siden kan utdraget vitne om at Lucy, i møtet med snøen, blir bevisst sin egen strukturelle sårbarhet. Som nevnt i innledningskapittelet har flere før meg lest forholdet mellom mor og datter som synekdochisk for relasjonen mellom kolonimakt og kolonialisert (Burrows 2004, de Abruna 2008, François 2008, Ferguson 1994, Mahlis 1998, Simmons 1994). I tråd med disse lesningene blir Annie altså representant for det som gjør Lucy strukturelt sårbar. I møtet med snøen kan man dermed argumentere for at Lucy samtidig blir påminnet sårbarheten som følger av å være adskilt fra morens omsorg, og samtidig den sårbarheten som ligger nedfelt i det koloniale subjektets kropp. Med dette virker Lucy – i møtet med snøen – å bli påminnet sin eksistensielle sårbarhet og samtidig også sin strukturelle sårbarhet.

Affektene blir likevel raskt skjøvet vekk ved den likegyldige oppfølgingen: «But all the same, there it was, and I could not do much about it; for even I could see that I was too young for real bitterness, real regret, real hard-heartedness» (23). Med dette ser Lucy ut til å skyve effektene vekk, og det blir tydelig at Lucy ønsker å distansere seg fra påvirkning og påminnelser om egen sårbarhet. Når hun også hevder å være for ung til å være bitter og hardhjertet, viser dette også hvordan Lucy rasjonaliserer sin affektive reaksjon. Fornuften trumfer effektene, og Lucy ser ut til å ønske kontroll over hva som affiserer henne. Som jeg har nevnt tidligere, virker Lucy å ha forlatt hjemlandet i håp om å kunne flykte fra hjemlandets påvirkning. Når Lucy her uttrykker «But all the same [...]», viser dette igjen hvordan hun forsøker å distansere seg fra de stedene eller situasjonene som påvirker og som produserer affektivitet.

Kontroll over affektene

I forordet til *The Cultural Politics of Emotion* (2014) viser Sara Ahmed hvordan synet på følelser og affekter har blitt formet av historiske tankemønstre og strukturelle holdninger. «The story of evolution is narrated not only as the story of the triumph of reason, but of the ability to control emotions, to experience the ‘appropriate’ emotions at different times and places» skriver Ahmed (2014: 3). Videre viser Ahmed hvordan fornuft og følelser historisk har blitt tenkt som binære motsetninger, hvor følelser har blitt tilknyttet naturen, det kvinnelige og det primitive, men også det myke, formbare og påvirkelige (Ahmed 2014: 3). Lucys ønske om å kontrollere affektene sine, kan med dette også vitne om en frykt for påvirkelighet: De blir noe som kan ramme henne og føre til sorg og skade. Ved å distansere seg fra hjemlandet holder hun samtidig avstand til det som virker rundt henne og kan påvirke henne. Hun lar rasjonaliteten trumfe affektene, som en måte å opprettholde kontroll på.

Lucys ønske om å være upåvirket synliggjøres blant annet i hennes ønske om å forflytte seg fra situasjonene som produserer affekter. Som vist tidligere blir sted og affekt knyttet sammen, og når Lucy ikke kan forflytte seg fysisk virker hun tidvis å forflytte seg inn i et fantasirom. Når Lucy eksempelvis ankommer den amerikanske storbyen ved romanens begynnelse, blir det nedslitte, vanlige og skitne bylandskapet raskt en skuffelse og en kontrast til den storbyen Lucy fantaserte om som barn:

In a daydream I used to have, all these places were points of happiness to me; all these places were lifeboats to my small drowning soul, for I would imagine myself entering and leaving them, and just that—entering and leaving over and over again—would see me through a bad feeling I did not have a name for. I only knew it felt a little like sadness, but heavier than that (Kincaid 1990: 3-4)

I Lucys barndomsdrømmer var storbyen et sted hun kunne finne glede, og et tilfluktssted for virkelighetens vonde – men uidentifiserte – affekter. I sitatet ovenfor ser vi hvordan Lucy evner å flykte fra det tunge og triste ved å forflytte seg inn i et fantasiens byrom. Videre ser vi også hvordan trøsten var å finne, ikke i selve byen, men i selve bevegelsen av å ankomme og å forlate. Tilsvarende synliggjøres når Lucy søker trøst i møtet med sitt nye liv: «In the past, the thought of being in my present situation had been a comfort, but now I did not have this to look forward to, and so I lay down on my bed and dreamt I was eating a bowl of pink mullet» (7). Ved å bevege seg inn i et dagdrømmens rom – eller ved å drømme om å bevege seg – unnslipper Lucy å sitte fast i affektens kontroll. Lucy ser ut til å tenke at romlige forflytninger muliggjør affektive omskiftninger, når Lucy forsøker å ta avstand fra negative påvirkninger ved å forflytte kroppen.

I løpet av romanen ser Lucy ut til å insistere på en avstand til å la seg affisere. Med dette dannes det i første omgang et bilde av Lucy som hardhudet og kald. Hun virker å distansere seg, ikke bare fra potensielle negative affekter, men også fra tilknytning og kjærlighet. Dette blir eksempelvis synlig i Lucys relasjon til sin egen mor, men også i hennes seksuelle relasjoner til den verdensvante Hugh og til kunstneren Paul. I disse relasjonene insisterer Lucy gjentatte ganger på at hun ikke er forelska, noe som forklares med at forelskelsen ikke er noe hun ønsker eller at hun ikke har kapasitet til det (Kincaid 1990: 66-67, 70-71, 100). Forelskelsen blir med dette et valg hun kan ta, og noe hun kan gå inn for dersom det var ønskelig eller skulle passe henne: «I could tell that being in love would complicate my life just now. I was only half a year free of some almost unbreakable bonds, and it was not in my heart to make new ones» (71). At Lucys seksuelle relasjoner aldri blir romantiske forklares her ut ifra hennes sorg over tapet av relasjonen til moren. Med dette viser forelskelsen seg som situasjonell og relasjonell, når Lucys oppmerksomhet trekkes en annen retning. Videre virker disse uttalelsene å uttrykke en kontroll over hvordan Lucy selv påvirkes i sine relasjoner.

At Lucy virker å ville ha kontroll over hva som affiserer henne blir også synlig mot slutten av kapittel tre. Under oppholdet ved The Great Lakes tar Lucy tidlig farvel med omgivelsene rundt seg:

I said goodbye to everything one month before we left. I would not miss the lake; it stank anyway, and the fish that lived in it were dying from living in it. I would not miss the long days, I would not miss the cool shaded woods, I would not miss the strange birds, I would not miss animals that came out at dusk looking for food—I would not miss anything, for I long ago had decided not to miss anything (Kincaid 1990: 81-82)

At Lucy ikke vil savne naturen rundt sommerhuset, forklares ved at hun for lenge siden bestemte seg for ikke å savne noe. Her, som ved spørsmålet om forelskelse, viser Lucy en opprettholdelse av kontroll i møtet med det som virker rundt henne. Repetisjonen av «I would not miss [...]» forsterker hennes insistering på ikke å savne. Samtidig ser anaforene og rytmen ut til å fremheve en form for overbevisning. Det er som om Lucy forsøker å fortelle seg selv at hun ikke vil savne naturen, for på denne måten å unngå å la seg påvirke eller knyttes til stedet hun befinner seg i. At hun også begynner å ta farvel med naturlandskapet en måned før hun skal forlate stedet, synliggjør den redselen Lucy har for å savne eller å knytte seg til det hun senere må forlate. I dette kan man skimte Lucys underliggende sårbarhet og samtidig hennes ønske om å være upåvirket.

Lucys kalde hjerte

Ønsket om å være upåvirket av omgivelsene skaper et bilde av Lucy som hardhudet og kald. Etter å ha tilbragt sin første vinter hos den amerikanske familien, ser Lucy ut til å omfavne årstidens kalde karaktertrekk:

I had just lived through a bleak and cold time, and it is not to the weather outside that I refer. I had lived through this time, and as the weather changed from cold to warm it did not bring me along with it. Something settled inside me, something heavy and hard (Kincaid 1990: 24).

Sitatet påpeker her at noe hardt og tungt har nedfelt seg i Lucy i løpet av vinteren. Men der hvor det harde og kalde været forandrer seg, forblir Lucy kald. På én side kan sitatet implisere følelsene som noe psykologisk og indre. På den andre siden vitner sitatet om situasjonelle affekter, påvirket av en dyster og kald tid. Affektene materialiserer seg samtidig i sitatet ovenfor som noe hard, tungt og kaldt. Også i romanens fjerde kapittel refererer Lucy til sitt kalde hjerte, fremhevet av kapittel tittelen «Cold Heart». Lucys kalde hjerte symboliserer med dette hennes ønske om å være en upåvirkelig kropp, en gjenstand som ikke lar seg affisere og som kan bevege seg omkring uberørt av omgivelsenes påvirkning. Denne selvfremstillingen ser likevel ut til å være en ønsket selvfremstilling – et *image* Lucy forsøker å opprettholde, men som ikke alltid ser ut til å stemme med virkeligheten.

At Lucy ønsker å være upåvirket blir også synliggjort i hennes relasjon til søndager. En søndag i oktober bemerker Lucy hvordan denne ukedagen ofte skaper fortvilelse:

I could not believe this feeling about Sundays had followed me halfway across the world. I could not explain it, this feeling. What exactly was Sunday ment to be? Always on that day I felt such despair I would have been happy to turn into something as useful as a dishrag (Kincaid 1990: 89).

I denne sammenhengen er det selve ukedagen, søndagen, som vekker Lucys desperasjon. Søndagene fører for Lucy til en nedstemthet, og hun kan ikke forklare reaksjonen. Ukedagen virker med dette å være ladet med en form for affektiv påvirkningskraft. Lucys ønske om å bli en oppvaskklut er samtidig et ønske om å bli en materiell gjenstand, noe som kan implisere et ønske om å være upåvirkelig eller følelsesløs. Med adjektivet «nyttig» fremstår det følelsesløse som en motsetning til fortvilelsens og affektens «unyttighet». Når Lucy også lar seg overraske over at denne affekten har fulgt henne over havet, knyttes søndagens affektivitet til hjemlandet. I løpet av romanens referanser til Lucys barndom blir det også tydelig at Lucy pleide å gå i

kirka hver søndag (32, 145-6, 148). Igjen ser vi hvordan Lucys ønske om å være upåvirkelig kolliderer med hennes sensibilitet overfor hjemlandet og fortiden.

Til nå har jeg undersøkt hvordan Lucys prosjekt innebærer å distansere seg fra hjemlandet og fra fortiden. Der hun på den ene siden ser ut til å tenke frihet som muligheten til å ta ting som de kommer, ser på den andre siden persepsjonen hennes ut være farget av kolonihistoriens tyngde. Til tross for Lucys ønske om ha kontroll over hvordan hun blir påvirket, viser hennes blikk på omgivelsene hvordan hun likevel bærer med seg en sårbarhet som gjør henne var for det omverdenen signaliserer. I løpet av sitt år i USA innser Lucy at hun ikke kan rømme fra sin egen påvirkelighet: «I used to think that just a change in venue would banish forever from my life the things I most despised. But that was not to be so. As each day unfolded before me, I could see the sameness in everything» (90). Når hun – som jeg påpekte innledningsvis i dette kapitlet – ser kolonihistorien i møtet med andre menneskers kropper, synliggjøres også hennes sårbarhet i møte med andre mennesker. Fortiden har formet den måten hun betrakter omverdenen på, som et sted hvor hun gjentatte ganger opplever å være utsatt eller uvelkommen.

I begynnelsen av kapittel fire står Lucy og ser ut av vinduet i arbeidsgivernes leilighet. Det er en kald dag i oktober, og Lucy ser søppelet som beveger seg i vinden. Herfra beveger fortellingen seg videre til da Lucy, som barn, lærte om hvorfor årstidsskifter finner sted – om hvordan jordas omdreininger rundt solen skaper fire ulike årstider:

[E]ven though I was quite young when I learned about this, I had noticed that all the prosperous (and so, certainly, happy) people in the world inhabited the parts of the earth where the year, all three hundred and sixty-five days of it, was divided into four distinct seasons (Kincaid 1990: 86).

Lucy plasserer jordens årstider i forbindelse med velstand, som igjen plasseres i forbindelse med lykke. I denne sammenhengen blir glede eller lykke forbeholdt de velstående, altså de som bor på jordas nordlige halvkule. Tilsvarende plasserer hun sin egen ulykkelighet i forbindelse med hjemlandets geografiske plassering. Lucys oppvekst på den karibiske øya inneholdt kun én årstid: «sunny, drought-ridden. And what was the effect on me of growing up in such a place? I did not have a sunny disposition, and, as for actual happiness, I had been experiencing a long drought» (86). Lucys dysterhet og nedstemthet blir i denne sammenhengen satt i forbindelse med hennes geografiske og økonomiske posisjonering, som oppvokst på et sted med mye sol og mindre velstand. Sitatets spørsmål knytter sted og affekt sammen, og viser lykken eller gleden som et strukturelt privilegium – noe utenfor enkeltmennesket Lucys kontroll.

Fortellerens distanse

Distansen mellom det fortellende og det erfarende jeget fremhever Lucys sårbarhet. Ved romanens begynnelse kommer Lucys sårbarhet til uttrykk gjennom hennes opplevelse av å være fremmedgjort og alene. Hun ankommer den amerikanske storbyen som arbeidsinnvandrer, og plasseres inn i en ukjent og ny verden. Kontrasten mellom det hun kjenner til hjemmefra og det hun møter i det nordamerikanske klimaet, viser seg i alt fra by- og leilighetsrom til folks bevegelser eller hvordan hun opplever snøen og vinteren. Der hvor romanen begynner *in medias res* ved Lucys første morgen, vender det fortellende jeget raskt blikket bakover i tid, til da Lucy ankom den amerikanske storbyen kvelden før: «It was my first day. I had come the night before, a gray-black and cold night before – as it was expected to be in the middle of January, though I didn't know that at the time – and I could not see anything clearly on the way from the airport» (3). I sitatet påpeker fortelleren at januarkveldens kulde er å forvente, men dette vet ikke den nittenårige hovedpersonen på dette tidspunktet. Det etableres altså en avstand mellom den som opplever og den som forteller. Lucys opplevelse av å være alene ved ankomsten til den nordamerikanske byen blir dermed forsterket av at det fortellende jeget uttrykker en avstand til sitt tidligere jeks kunnskap og opplevelse av situasjonen.

Der hvor romanens første setning peker på Lucys nye begynnelse, viser romanens andre setning et hopp tilbake i tid. Tilbakeblikkene blir symptomatiske for romanens narrativ, hvor historiens utvikling ofte infiltreres av en rekke tilbakeblikk til Lucys barndom og oppvekst. Med dette synliggjør fortelleren hvordan fortidens spøkelser følger Lucy inn i hennes nye liv. For selv om den nittenårige Lucy gjerne befinner seg i et av historiens konkrete øyeblikk, manifesterer fortiden seg ofte i nåtiden. Den nittenårige Lucy betrakter omverdenen gjennom en fortidens linse og fortolker det hun opplever i lys av sine tidligere erfaringer. Samtidig synliggjøres fortellerens regi når tidligere erfaringer veves sammen med Lucys opplevelser i USA eller når ulike situasjoner plasseres i forbindelse med hverandre. Ofte er det slik at noe som fortelles om på én side bidrar til å belyse en senere scene i romanen. Med dette filtrerer fortelleren ut hvilke erfaringer som blir formidlet og plasserer samtidig erfaringene i relasjon til hverandre. Romanens mange tilbakeblikk og den etterstilte fortellerhandlingen fremhever hvordan Lucy betrakter omverdenen gjennom en fortidens optikk, noe som antyder at nåtiden tidvis virker å være et vanskelig sted å oppholde seg i.

Lucys sårbarhet synliggjøres også i hvordan affektene kommer til uttrykk i språket. Ofte brukes hyperboler og klisjeer for å formidle Lucys affektive reaksjoner. Som nevnt tidligere i dette kapittelet referer Lucy blant annet til sin tidligere druknende sjel (3) og hun hevder at hjertet hennes kan knuse i en million små biter (23). Tilsvarende hyperboler blir også ofte brukt

om Lucys relasjon til moren. Blant annet uttrykker hun flere ganger at hun kan dø av lengsel eller av å bli sammenlignet med moren (91, 123, 139, 163). Blant annet virker de mange brevene fra moren å vekke affektive reaksjoner hos Lucy: «For if I had seen those letters sooner, one way or another I would have died. I would have died if I did nothing; I would have died if I did something» (139). I forbindelse med moren kan det overdrevne språket vitne om en tapserfaring som ennå ikke er bearbeidet og derfor ikke står klart for Lucy i en tydelig og språkliggjort størrelse. Hyperbolene skaper en melodramatisk tone, og kan eksempelvis vitne om affektens voldsomme virkning: De må overdrives for å kunne formidles.

De klisjéfylte bildene – av hjerter som knuser i tusen biter eller den ofte gjentatte formuleringen om at Lucy vil dø – kan vitne om en mangel på språk. På denne måten fremheves de affektive situasjonene gjennom språket, og viser hvordan affektene rommer noe der hvor språket ikke strekker til. Bruken av klisjéer og hyperboler for å uttrykke affektens alvorlige karakter, blir dermed en måte å fremstille affektens uoverskuelige størrelse på – affektene blir noe som Lucy ikke har kontroll over eller noe hun ikke kan se omfanget av. Samtidig kan bruken av klisjéer vitne om et språk på tomgang, der hvor det fortellende jeget ikke investerer egne affekter i språket. Ved å bruke forslitte uttrykk for å formidle hvordan sitt yngre jeg affiseres, trekker fortelleren seg tilbake og virker selv å være distansert. Det fortellende jeg er med dette ikke deltagende i de affektive reaksjonene som det erfarende jeget kjenner på i historiens øyeblikk.

Stakkars besøkende

Lucys sårbarhet synliggjøres også i situasjonene der hvor hennes egne affektive reaksjoner *ikke* vies plass i narrativet. Det erfarende jeget ser ofte ut til å betrakte omverdenen og menneskene rundt seg med en armlengdes avstand, når hun registrerer andre menneskers væremåte eller handlinger, men lar sine egne reaksjoner forbli i bakgrunnen. Et eksempel på dette er Lucys møte med arbeidsgivernes vaskehjelp. Den navnløse vaskehjelpen fylles med avsky når hun ser hvordan Lucy bærer kroppen sin og når hun hører måten Lucy snakker på: «She said that I spoke like a nun; I walked like one also, and that everything about me was so pious it made her feel at once sick to her stomach and sick with pity just to look at me» (11). Tre ganger beskrives vaskehjelpens avsky (9, 11, 12), og det er Lucys kroppslige uttrykk som virker å vekke denne avskyen. På denne måten blir Lucys kropp et affektivt objekt som affiserer vaskehjelpen. Lucy ser derimot ikke ut til å ta innover seg eller bli såret av disse kommentarene. Hun gjengir det vaskehjelpen uttrykker, men lar ikke sine egne reaksjoner komme til uttrykk. I stedet for

beskriver hun den bærbare radioen og sangen som spilles av når vaskehjelpen spør om de skal danse.

Sangen som spilles av beskrives som uærlig og kunstig. Når Lucy selv ikke danser like bra som vaskehjelpen, forklarer hun dette med at sangen er hul og tom for mening:

From her face, I could see that she had only one feeling about me: how sick to her stomach I made her. And so I said that I knew songs, too, and I burst into a calypso about a girl who ran away to Port-of-Spain, Trinidad, and had a good time, with no regrets (Kincaid 1990: 12)

Lucys reaksjon på vaskehjelpens avsky er å bryte ut i sang. Denne handlingen virker på én side å uttrykke at Lucy rett og slett ikke bryr seg om hva vaskehjelpen uttrykker. På den andre siden åpner selve sangen opp et rom hvor Lucy kan forflytte seg, vekk fra vaskehjelpens avsky og affektive påvirkning. Innholdet i sangen speiler også denne affektive og romlige forflytningen, da sangen omhandler en jente som reiser vekk og har det fint. Lucys sang kan dermed se ut til å uttrykke Lucys ønske om å fjerne seg fra eller å ha kontroll over hvordan hun affiserer og blir affisert.

Noe tilsvarende virker å bli tilfellet når Lucy senere blir konfrontert med arbeidsgivernes blick på henne. Under en middag kommenterer de Lucys utenforskap:

They said I seemed not to be a part of things, as if I didn't live in their house with them, as if they weren't like a family to me, as if I were just passing through, just saying one long Hallo!, and soon would be saying a quick Goodbye! So long! It was very nice! For look at the way I stared at them as they ate, Lewis said. Had I never seen anyone put a forkful of French-cut green beans in his mouth before? (Kincaid 1990: 13-14)

De tre anaforene («as if») plasserer Lucy romlig, temporalt og sosialt på utsiden av fellesskapet. Dette blir også fremhevet av familiens nye kallenavn på Lucy, «Poor Visitor». Kallenavnet fremstiller Lucy gjennom arbeidsgivernes blick på henne: som stakkarslig, altså en som trenger omsorg, og som en besøkende, altså en som ikke hører til. Med dette tilskriver de Lucy en sårbarhet gjennom sine stakkarsliggjørende blick på henne. Spørsmålet i sitatet ovenfor («Had I never seen anyone put a forkful of French-cut green beans in his mouth before?») kan samtidig se ut til å være stilt gjennom fri indirekte diskurs. Med dette blandes til dels fortellerens og Lewis' stemme, noe som viser hvordan det fortellende jeget betrakter Lucy som sett utenifra. Spørsmålet fremhever dermed hvordan Lucy betrakter seg selv gjennom arbeidsgivernes blick på henne. Samtidig vitner Lewis' kommentar og spørsmål om hvordan arbeidsgiverne selv også fremmedgjøres av Lucys blick.

Lewis kommenterer hvordan Lucy ser på dem, og spørsmålet får Mariah til å le. Deretter forteller Lewis en historie om en onkel som levde med aper, hvorpå Lucy forteller om en drøm hun hadde. I drømmen var hun naken og ble jaget rundt i leiligheten av Lewis. Da Lucy forteller denne drømmen, oppstår det først en anspent stemning rundt middagsbordet. Lewis og Mariah blir stille, de ser på Lucy og Mariah kremter.

Their yellow heads swam toward each other and, in unison, bobbed up and down. Lewis made a clucking noise, then said, Poor, poor Visitor. And Mariah said, Dr. Freud for Visitor, and I wondered why she said that, for I did not know who Dr. Freud was. Then they laughed in a soft, kind way (Kincaid 1990: 15)

Her beskrives situasjonen gjennom en gjengivelse av samtalen, og gjennom Lucys registrering av familiens bevegelser og stemningen rundt bordet. Foruten en liten bemerkning om at Lucy ikke lo av Lewis sitt spørsmål, er det lite som ellers forteller noe om hvordan Lucy affiseres i situasjonen. Hvordan Lucy selv opplever kallenavnet eller den rasialiserte historien om onkelen, forblir usagt. Det som derimot kommer til uttrykk, er Lucys undring når hun selv ikke forstår Mariahs referanse til Freud. Familien tolker Lucys drøm gjennom Freuds psykoanalytiske drømmetydning, som blant annet tillegger en seksuell fortolkning av Lucys drøm. Selv mente Lucy å fortelle om drømmen som et uttrykk for fellesskap: «I had meant by telling them my dream that I had taken them in, because only people who were very important to me had ever shown up in my dreams. I did not know if they understood that» (15). Det oppstår altså en avstand mellom Lucy og familien i deres ulike forståelser av hva som er selvsagt kunnskap. Lucy uttrykker her en tilknytning til den amerikanske familien, mens hun av familien stilles fysisk og intellektuelt på utsiden. Som Veronica Gregg skriver i artikkelen «‘What a history you have’ The Mistress and the Servant in Jamaica Kincaid’s *Lucy*» (1999): «They claim to want to include her but their reductive gaze embedded in the psychoanalytic discourse – which itself is rooted in a history of race and imperialism – is a form of silencing and marginailzing» (Gregg 1999:40). Gjennom referansen til Freud og kallenavnet de gir Lucy, marginaliseres Lucy fra fellesskapet rundt middagsbordet. Hvordan Lucy selv affiseres blir ikke vektlagt og, som i møtet med vaskehjelpens avsky, blir hennes egne affekter skjøvet ut av narrativet.

Situasjonen rundt middagsbordet beskrives gjennom Lucys blikk på familiens bevegelser. De ler, hodene deres svømmer mot hverandre og Mariah kremter. De kroppslige uttrykkene synliggjør en kollektiv og affektiv spenning som følger av at avstanden mellom familien og Lucy øker. Scenen synliggjør samtidig en avstand mellom det erfarende og det fortellende jeget. Under middagen kommer fortellerens kunnskap og erfaring fram gjennom

fortellerens overblikk. Det fortellende jeget blander seg nærmest inn i teksten med en tydelig stemme og et tydelig blikk, noe som eksempelvis kommer fram av de freudianske referansene: I spørsmålet som stilles i fri indirekte diskurs henviser ordet *french-cut* både til grønnsakene, men også til en type undertøy. Senere blir Lucys drøm fortolket av familien gjennom Freuds tankegods. Med dette viser fortelleren seg som en regissør, som hever seg over og formidler situasjonen med en forståelse om hva situasjonen innebærer. Når Mariah deretter sier «Dr. Freud for Visitor», forstår ikke den nittenårige Lucy referansen. Med dette kan det virke som om fortelleren formidler historien over hodet på Lucy. På denne måten fremhever det fortellende jeget Lucys sårbarhet, når hun plasseres utenfor familiens fellesskap.

Affekt og frihet

I dette kapitlet har jeg undersøkt et utvalg møter mellom Lucy og omverdenen, hvor Lucy affiseres som følge av hennes historiske sensibilitet. Jeg har argumentert for at hennes historiske bevissthet gjør henne sårbar overfor omgivelsene, da møtene blir påminnelser om verdens brutalitet og asymmetriske maktrelasjoner. Lucy virker å ville være uberørt av det hun opplever rundt seg – om det er seksuelle relasjoner, synet av myk snø eller tilknytning til menneskene rundt henne. Likevel oppstår det en spenning mellom Lucys distanserte forhold til egne affektive reaksjoner og den underliggende følsomheten romanens protagonist har til alt som kan minne om moren og om hjemlandet. Som en kroppslig bevissthet støter hun, med Butlers ord, på en verden full av bevis på historiens nærvær i nåtiden. Dette er en historie som rommer Lucys egen oppvekst, men også en kolonihistorie som strekker seg hundrevis av år tilbake i tid – som stadig påvirker og omringer romanens hovedperson.

Når Lucy forsøker å distansere seg fra hjemlandet og fra moren, virker avstanden å fungere som Lucys middel til målet. Som jeg påpekte innledningsvis, virker Lucy prosjekt å være frigjøring. På denne måten blir sårbarheten både noe som hindrer Lucy fra å bli fri, og samtidig noe eksistensielt unngåelig. Slik finner vi i romanen en *loop* mellom ønsket om å holde affektene på avstand og en underliggende sårbarhet, en unngåelig sirkel av påvirkning og ønske om upåvirkelighet. I det følgende kapitlet ønsker jeg å se nærmere på et utvalg situasjoner som oppstår mellom romanens hovedperson og hennes arbeidsgiver, Mariah. Her vil jeg se nærmere på hva som skjer når Lucys sensibilitet overfor historien møter Mariahs privilegerte livsanskuelse.

Kapittel 2. Affektive kollisjoner

På norsk kan verbet *å møte* innebære det å bevege seg mot noen, å støte sammen, treffe på eller komme nærmere noen. Med dette innebærer møter, med noen eller noe, en bevegelse og et sammenfall mellom et jeg og noe ytre. På denne måten kan møtene påvirke oss og også affisere oss. Som vi så i forrige kapittel, er kontingens et viktig stikkord for hvordan affekter virker. På bakgrunn av dette kan man si at affektene finner sted i møter – i møter mellom mennesker og omgivelser, mennesker og ting eller i bevegelsen som skjer i møtet mellom to erfaringshorisonter. I det følgende vil jeg undersøke hvordan Lucys og Mariahs ulike historiske bevisstheter møter hverandre, og hvordan de begge reagerer kroppslig på situasjonene som oppstår mellom dem. Møtene mellom dem inntreffer flere ganger i løpet av romanens forløp, og kan beskrives som situasjonelle sammenstøt mellom to ulike erfaringshorisonter.

I romanens andre kapittel, som er titulert «Mariah», skrives det fram et knippe situasjoner hvor Lucys sensibilitet overfor verdenshistorien møter Mariahs uvitenhet om Lucys fortid og erfaringer fra det kolonialiserte hjemlandet. Jeg undersøker hvordan de affektive spenningene oppstår i kollisjonen mellom deres ulike kroppsliggjorte og historiske bevisstheter, og hvordan affektene utspiller seg i det relasjonelle, kroppslige og romlige. En av de mest kjente og undersøkte scenene i *Lucy* er når Mariah tar Lucy med til en park for å vise henne påskeliljer. Lucy har selv aldri sett de nevnte påskeliljene i virkeligheten. Derimot har hun – gjennom sin grunnskoleutdannelse – lest et dikt om disse blomstene. Der hvor påskeliljene vekker glede hos Mariah, blir de for Lucy en kilde til sinne og fortvilelse. I dette kapittelet ser jeg nærmere på situasjonen som utspiller seg i forbindelse med påskeliljene og et utvalg andre situasjoner hvor det oppstår affektive spenninger mellom Lucy og hennes arbeidsgiver. Jeg undersøker hvordan Lucy og Mariah gjensidig affiserer og blir affisert, og hvordan begge reagerer kroppslig på spenningene mellom dem. Videre spør jeg hvilke affektive rom som skapes i disse møtene, der Lucy og Mariah plasseres inn i en felles atmosfære, som følger av at deres historiske bevisstheter møtes og kolliderer.

Affektive påskeliljer

I begynnelsen av romanens andre kapittel uttrykker Mariah sin forkjærlighet for påskeliljer. Etter å ha beskrevet synet av påskeliljer som bøyer seg i vinden, uttrykker Mariah følgende: «[‘]When I see that, I feel so glad to be alive.’» (17). Blomstene får Mariah til å kjenne livsglede og virker for henne utelukkende å være tilknyttet noe godt og positivt. I den vestlige verden er

påskeliljer et kjent tegn på våren og på vårens nye begynnelse. I den kristne tradisjon har denne blomsten også blitt et symbol på gjenoppstandelse og nytt liv. Mariahs affektive utsagn om påskeliljene samsvarer med disse konnotasjonene, når hun uttrykker at blomstene får henne til å føle seg levende. De blir altså – gjennom Mariahs formuleringer – en kilde til liv og positive affekter, og det samme gjelder våren generelt. Mariah omtaler denne årstiden som om det var en nær venn: «She said the word ‘spring’ as if spring were a close friend, a friend who had dared to go away and soon would reappear for their passionate reunion» (17). Selv måten Mariah omtaler ordet «vår» på, indikerer en intim og følelsesladet relasjon. Mariahs glede blir også forsterket av hennes planer for våren, som når Lucy betrakter hvordan Mariah ser fram til hagebesøk, piknik og kveldsturer (19). Iveren etter vårens ankomst uttrykkes gjennom disse planene, og det kan se ut til at gleden oppstår også ved selve tanken på våren og på påskeliljene.

Jeg vil argumentere for at påskeliljene skrives fram som affektive objekter i *Lucy*. Forståelsen av affekter og objekter henter jeg fra Sara Ahmeds refleksjoner i kapittelet «Happy Objects» (2010). Som jeg redegjorde for i introduksjonskapitlet, betrakter Ahmed affekter som klebrige – eller det hun kaller *sticky*. Dette fordi affektene fester seg til visse objekter, som igjen påvirker vår kroppslige orientering: «We move toward and away from objects through how we are affected by them» (Ahmed 2010: 32). Affektene virker for Ahmed som en relasjonell og sosial påvirkningskraft, og i *Lucy* kan vi se at både årstider og påskeliljer skrives fram som affektive objekter. Påskeliljene vekker glede og livsfølelse hos Mariah, og våren blir for henne forbundet med aktivitet og familietid. Lucy har, på den andre siden, ikke det samme forholdet til verken årstider eller påskeliljer.

Etter å ha hørt Mariah beskrive hvor glad hun blir av å se påskeliljene, reagerer Lucy med skepsis. Hun tenker: «So Mariah is made to feel alive by some flowers bending in the breeze. How does a person get to be that way?» (17). Lucy stiller spørsmål ved hvordan Mariah har blitt som hun har blitt, og med dette uttrykker spørsmålet en skepsis mot Mariahs væremåte som strekker seg utover den enkle kommentaren om blomstene. Mariahs hengivelse overfor påskeliljer inngår i en helhetlig skildring av hennes væremåte og verdensanskuelse, som dukker opp gjennomgående i romanen. Slik vi så i oppgavens første kapittel, betrakter Mariah og familien verden gjennom en forskjønnende linse. Flere ganger uttrykker Mariah også et ønske om å vise Lucy omgivelsenes skjønnhet, enten det er «the magic of a spring sky» (19) eller sjarmen i hennes barndoms sommerferieparadis ved the Great Lakes:

Mariah wanted all of us, the children and me, to see things the way she did. She wanted us to enjoy the house, all its nooks and crannies [...]. The children were happy to see things her way. They would have had to be four small versions of myself not to fall at her feet in adoration (Kincaid 1990: 35-36)

Mariahs øyne blir her beskrevet som veiledende, ved at hun vil at alle skal se omverdenen slik hun selv gjør. Huset blir et eksempel på et mer generelt ønske Mariah ser ut til å ha – til å la affektene sirkulere, eller å skape et fellesskap omkring de objektene hun oppfatter at sprer glede. Når hun viser Lucy den «magiske» vårhimmelen eller det sjarmerende sommerhuset, forventer Mariah en tilsvarende beundring fra Lucy. I sitatet ovenfor slås Lucy og barna i hartkorn, selv om Lucy selv opplever å stå på utsiden av det affiserte, glade felleskapet som Mariah forsøker å etablere. Barna – fordi de nettopp *ikke* er fire små versjoner av Lucy – faller ned i tilbedelse. Lucy affiseres på en annen måte – eksempelvis blir påskeliljene ikke en kilde til glede, men heller til sinne og indignasjon.

Dancing with the daffodils

Etter å ha hørt Mariah uttrykke hvor glad hun blir av blomstene, forteller Lucy historien om da hun som barn ble tvunget til å pugge og framføre et dikt om påskeliljer foran en større folkemengde på skolen. Lucy forteller om fremførelsen av diktet og om komplimentene hun fikk i etterkant:

I was then at the height of my two-facedness: that is, outside I seemed one way, inside I was another; outside false, inside true. And so I made pleasant little noises that showed both modesty and appreciation, but inside I was making a vow to erase from my mind, line by line, every word of that poem (Kincaid 1990: 18)

Utvendig uttrykte den unge Lucy takknemlighet for komplimentene, mens hun på innsiden ser ut til å reagere med sterk misnøye overfor diktet. Det ligger altså en inkongruens mellom Lucys affektive reaksjon, og det hun ga uttrykk for. Diktet om påskeliljer ble en kilde til negative affekter for Lucy, som videre ble forsterket av et mareritt natten etter framførelsen. I marerittet ble Lucy jaget av og deretter begravd av de samme blomstene: «[T]hey all piled on top of me, until I was buried deep underneath them and was never seen again» (18). Marerittet avsluttes altså med at Lucy forsvinner under blomstene. Etter framførelsen av diktet holder hun affektene tilbake og hun blir deretter – i drømmen – begravd både av og under de samme blomstene. Kombinasjonen av Lucys opplevelse av tosidighet og drømmens begravelssymbolikk, kan peke mot en erfaring av å forsvinne – en tapserfaring knyttet til egen identitetsfølelse.

Med Lucys oppvekst under britisk kolonistyre, og hennes skolegang på Queen Victoria Girls' School, er det nærliggende å anta at det nevnte diktet inngår i britisk litterær kanon, nærmere bestemt William Wordsworths «I Wandered Lonely as a Cloud» (1807). Under fremførelsen av diktet fikk Lucy komplimenter for sin britiske uttale, og ble fortalt at dikteren ville vært glad for å høre fremførelsen til tross for at dikteren er «now long dead» (18). I Helen Tiffins artikkel «Cold Hearts and (Foreign) Tongues: Recitation and the Reclamation of the Female Body in the works of Erna Brodber and Jamaica Kincaid» (1993), skriver Tiffin om hvordan deklamasjonen tvinger det kolonialiserte subjektet til å internalisere språket til kolonimakten (Tiffin 1993: 913). På denne måten skrives Wordsworths dikt inn i Lucys egen kropp, skriver Tiffin, og i artikkelen påpeker hun at deklamasjon ofte ble brukt av kolonimakter i undervisningssammenheng. Fremførelsen av engelske tekster medførte ofte også kroppslig disiplinering, gjennom holdning, gester og ansiktsuttrykk: «Recitation is thus a ritual act of obedience, usually by a child performer, who in reciting an English litany speaks as if he/she were the imperial speaker/master rather than the subjectified colonial so often represented in those very pages» (Tiffin 1993: 913). Veronica Majerol beskriver også hvordan Lucy her internaliserer diktet, og poetens ord (2007: 22). Her vil jeg legge til at Lucy, ved å resitere diktet om påskeliljer på skolen, også blir tvunget til å internalisere de affektene som diktet formidler eller søker å bringe fram. Med dette er det som om skolesystemet nærmest utdanner Lucys affektive reaksjoner. Hun blir fremmedgjort for sine negative reaksjoner overfor diktet, og må samtidig memorere de affektene som diktet uttrykker.

I romantikkens lyrikk var naturen ofte en grobunn for og et sted hvor følelser og affekter kunne komme til uttrykk. Som Jon Haarberg, Tone Selboe og Hans Erik Aarset skriver i *Verdenslitteratur* (2007), var forholdet mellom natur og følelser tydelig til stede i Wordsworths diktning: «Wordsworths dikt uttrykker denne 'kunsten å føle'; ikke fordi de ikke handler om noe, tvert imot, men fordi de først og fremst uttrykker dikterens egen opplevelse av det han ser omkring seg» (Haarberg et al. 2007: 362). I Wordsworths «I Wandered Lonely as a Cloud» lovprises påskeliljer og den sinnsstemningen som både synet av og minnet om blomstene kan gi. I diktet evner blomstenes skjønnhet å fjerne det lyriske jegets ensomhet, selv i ettertid når blomstene kun finnes for minnet. På denne måten viser Wordsworth hvordan visse affekter blir festet til visse objekter. I Wordsworths dikt går det lyriske jeget ensomt i naturen, før det får øye på en mengde gule blomster som bøyer seg i vinden. Påskeliljene blir i dette diktet affektive objekter, når de personifiseres ved at adjektiver som glade og muntre. Det lyriske jeget påvirkes av dem, og fylles selv av glede ved synet. Deretter omtales rikdommen som det lyriske jeget opplever i etterkant, når han kan tenke seg tilbake og minnes blomstene: «And then my heart

with pleasure fills,/ And dances with the Daffodils», uttrykker Wordsworths lyriske jeg (2014 [1807]: 418). Mariahs lovprisning av påskeliljene blir med dette nærmest en parodi på Wordsworth, når hun selv beskriver synet av blomstene som bøyer seg i vinden og den livsgleden hun opplever ved synet. Både for Mariah og for Wordsworths lyriske jeg blir påskeliljer det Ahmed ville kalt et *happy object*, altså et affektivt objekt som inngår i et kulturelt narrativ med visse forventninger til hvordan vi skal reagere på det. For Lucy, som selv aldri har sett påskeliljer i virkeligheten, blir diktet derimot en kilde til negative affekter. Der hun som barn ikke ga uttrykk for hvordan hun ble affisert av diktet, virker sinnet å komme til overflaten når hun gjenforteller disse minnene til Mariah.

Steget vekk

Etter å ha fortalt om diktet hun som barn måtte lære utenat og framføre foran skoleklassen, blir både Lucy og Mariah overrasket over sinnet i Lucys stemme:

I had forgotten all of this until Mariah mentioned daffodils, and now I told her with such an amount of anger I surprised us both. We were standing quite close to each other, but as soon as I had finished speaking, without a second of deliberation we both stepped back. It was only one step that was made, but to me it felt as if something that I had not been aware of had been checked (Kincaid 1990: 19)

Fortellingen ser først ut til å innlemme Lucy og Mariah inn i en felles situasjon. Underveis i fortellingen står de nært hverandre, før de begge overraskes av Lucys affiserte stemme. Minnet om Wordsworths dikt vekker altså et betydelig sinne hos Lucy, som får både Lucy og Mariah til å ta et steg vekk fra hverandre. Dette lille steget blir gjort uten noen form for overveielse – det er en umiddelbar eller automatisk reaksjon, et kroppens valg som inntreffer før situasjonen har blitt fortolket. Selve steget fremstår for Lucy som uavklart, en handling som ikke helt kan forklares. Samtidig gir dette steget Lucy en fornemmelse av noe hun tidligere ikke har vært klar over.

Lucys personlige historie om diktet skaper en affektiv spenning mellom Lucy og Mariah, som får dem begge til å reagere kroppslig. Fortellingen uttales med en bestemt tone og affekt som skaper en spenning mellom både avsender og mottager av historien. Fortellerhandlingen danner dermed i seg selv en relasjonell situasjon, hvor innholdet og måten det blir fortalt på, fører til kroppslige reaksjoner. I artikkelen «Affekt og rum» (2013) skriver Tygstrup: «Det er i kraft af et sådant relationelt arrangement, at lokaliseringen af en bestemt følelse skifter fra et individs indre tilstand til et mindre klart afgrænset felt, hvor det hersker en fælles atmosfære» (Tygstrup 2013: 20). Med Tygstrups ord, kan vi dermed si at

fortellerhandlingen plasserer både Lucy og Mariah inn i et relasjonelt arrangement. Først blir Lucys møte med barndomsminnet en kilde til sinne og raseri, som gjennom selve fortellerhandlingen innlemmer Lucy så vel som Mariah i det relasjonelle rommet. Fortellingens tone påvirker atmosfæren mellom Lucy og Mariah, og de beveger seg vekk fra hverandre. Steget vekk er gjensidig gjennomført, og vi ser hvordan fortellingen affiserer Lucy så vel som Mariah.

For Tygstrup er affekten situasjonell, en slags begivenhet i skjæringspunktet mellom det individuelle og det kollektive. De relasjonelle forbindelsene skaper en intensitet, som igjen kan få noe til å skje: «Situationen er på den ene side en sammenstilling eller opstilling af inbyrdes forbundne elementer, og på den anden side en aktualisering af det potentiale, som er investeret i opstillingen» (Tygstrup 2013: 21). Fordi situasjonen utspiller seg som en slags relasjonell prosess hvor affektene sirkulerer, bærer situasjonen også med seg et mulighetsrom hvor affektene kan påvirke eller endre det som befinner seg i nærheten. At affekten er situasjonell og relasjonell betyr ikke at affekten ikke kan oppleves av enkeltindividet, men at den samtidig kan overskride en «strikt individuell og autonom psykisk sfære» (Tygstrup 2013: 20). Situasjonen som oppstår mellom Mariah og Lucy, som følger av fortellerhandlingen, er samtidig en situasjon som oppstår mellom arbeidstager og arbeidsgiver, mellom marginalisert og privilegert. Skjevheten som allerede ligger mellom dem, innebærer i seg selv en distanse som blir forsterket i denne situasjonen. Det fysiske steget vekk symboliserer altså samtidig at den immaterielle avstanden mellom dem øker.

Samtidig ligger det noe uavklart i situasjonen som oppstår når Lucy og Mariah samtidig beveger seg vekk fra hverandre. Lucy beskriver hvordan det lille steget gir henne en fornemmelse: «[I]t felt as if something that I had not been aware of had been checked» (Kincaid 1990: 19). Det engelske ordet *checked* kan oversettes på ulike måter, som på flertydig vis kan belyse situasjonen. Ordet kan blant annet bety at noe blir krysset ut – som et punkt på en liste – eller implisere at noe har blitt utforsket eller oppdaget. *Checked* kan også bety å holde tilbake eller kontrollere seg, eksempelvis fra å si eller uttrykke bestemte affekter. Dermed antydes det i sitatet en tilbakeholdt eller innestengt, men samtidig udefinert, affekt. Dette *noe* blir ikke videre spesifisert eller forklart, men fremstår i sin uklarhet som en affekt Lucy ikke kunne definere eller gjøre eksplisitt. Sitatet kan indikere at selve steget gir Lucy en opplevelse av å ha holdt tilbake eller kontrollert en affektiv reaksjon. Videre kan ordet *checked* også peke mot at Lucy – når hun affiseres av minnet om diktet og deretter tar et steg vekk – slipper fram eller gir uttrykk for affekter som hun tidligere har holdt tilbake eller kontrollert. Der hun som barn viste et falskt ytre, blir hun nå selv overrasket over sine egne affektive og kroppslige reaksjoner.

Steget blir en gjensidig umiddelbar og følelsesladet respons mellom kropper i en relasjonell og romlig sfære. Ved å øke den fysiske avstanden mellom dem, distanserer Lucy og Mariah seg også fra den affektive spenningen som preger situasjonen. I artikkelen «What a history you have» (1999) skriver Gregg: «Through Lucy's emotions recollection in intraquility, the history of imperialism intervenes and places distance between Mariah and Lucy, a distance which cannot be breached through 'personal' or affective interaction or by subjective will» (Gregg 1999: 42). Distansen etableres altså når Lucy gir uttrykk for sine affektive reaksjoner, og med dette lar imperialismen overskygge situasjonen. Videre kan det være interessant å spørre hvorvidt den affektive situasjonen som oppstår mellom Lucy og Mariah, også forskyver maktforholdet mellom dem i et lite øyeblikk. Som adjektiv har *checked* forbindelser med rutenett, og som verb kan det også bety å sette noen i sjakk. Med dette peker ordet samtidig mot et overtak, et angrep eller en mulig seier. Når steget ser ut til å uttrykke en affektivitet som Lucy tidligere har steng inne eller kontrollert, kan steget samtidig indikere en form for maktfølelse fordi Lucy her har sluppet reaksjonene fram.

Ved hjelp av fortellingen inviterer Lucy også lytteren – Mariah – inn i sitt eget erfaringsrom. Steget etablerer en avstand mellom Lucy og arbeidsgiveren, og bryter dermed opp det affektive rommet de begge var plassert inn i ved hjelp av fortellerhandlingen. Der hvor hun som barn uttrykte seg i samsvar med hva andre forventet, bryter hun her med Mariahs oppstemthet omkring påskeliljer. I fortellingen lar hun sinnet mot diktet og blomstene komme til uttrykk. I Sara Ahmeds introduksjon til *Strange Encounters* (2000) redegjør hun blant annet for hvordan møtet mellom kropper innebærer en maktrelasjon når man plasserer det enkelte møtet inn i større rammer: «encounters between embodied subjects always hesitate between the domain of the particular – the face to face of this encounter – and the general – the framing of the encounter by broader relationships of power and antagonism» (Ahmed 2000: 8). Dermed kan man si at det i denne lille *face-to-face*-situasjonen, også eksisterer et møte mellom Lucys posisjon som arbeidstager, kolonialisert og marginalisert, og Mariahs posisjonering som en hvit, velstående arbeidsgiver.

I dette tilfellet ser vi hvordan Lucy og Mariah tar et steg vekk fra hverandre, og dermed også signaliserer en fysisk så vel som affektiv avstand. Lucys affekter overfor påskeliljene kolliderer med Mariahs, og steget legemliggjør dermed en mer immateriell distanse som befinner seg mellom dem på grunn av deres ulike erfaringer. Etter steget strekker Mariah ut hånden, gnir den mot Lucys kinn og sier: «'What a history you have'» (19). Å stryke hånden over kinnene kan være et uttrykk for omsorg eller medlidenhet, men i dette tilfellet kan handlingen samtidig se ut til å bli en maktutøvelse fordi den plasserer Lucy inn i rollen som

omsorgstrengende. Med kommentaren stiller Mariah seg også utenfor Lucys historie og anerkjenner ikke sin egen plass eller deltagelse i den større verdenshistorien. Kommentaren splitter dermed Lucys historie fra Mariahs, ettersom Mariah ikke oppfatter seg selv som en del av den samme historien. Samtidig er det påfallende at Lucys barndomsminne også synliggjør hvordan hjemlandets lokale historie har blitt tilsidesatt til fordel for den britiske. Som Jennifer Nichols skriver i artikkelen «Poor Visitor: Mobility as/of Voice in Jamaica Kincaid's *Lucy*» (2009):

It is precisely because of the colonial education system that Lucy *does not have* a (national) history, at least not one she learns about in school; Antigua's history is subordinated to England's, much as Mariah subordinates Lucy's concerns to her own (Nichols 2009: 198)

Påskeliljene er ikke en del av Lucys eller hjemlandets historie, men én av flere elementer som har tatt plassen til Lucy egen, nasjonale historie. Med dette blir Mariahs kommentar nærmest ironisk – Lucys historie er ikke hennes egen, men en historie som det britiske kolonistynet har påtvunget henne til å fremføre.

Flere har skrevet om påskeliljenes betydning i romanen og belyst hvordan konflikten – som Irlin François kaller «The Daffodil Gap» (2008: 81) og som Helen Tiffin kaller «The Daffodil Complex» (1993: 919) – lar påskeliljene bli emblematiske for kulturell imperialisme. Dianne Simmons skriver blant annet om hvordan påskeliljene og Lucys britiske skolegang vitner om at representasjoner av den lokale kulturen og naturen ble neglisjert til fordel for den britiske (1994). Påskeliljene representerer en del av britisk kultur, en som Lucy ikke kjenner til da de nevnte blomstene ikke vokser i det karibiske klimaet. På denne måten blir påskeliljene emblematiske for Englands kulturelle imperialisme. Flere har undersøkt totaliteten i situasjonen, altså hvordan Lucys erfaringer med Wordsworths dikt synliggjør blomstene som synekdochisk for Englands kulturelle imperialisme og konsekvensene av det (Simmons: 1994, Mahlis 1998, Burrows 2004). I artikkelen «Gender and Exile» (1998) skriver Kristen Mahlis om hvordan misforholdet mellom Lucys insistering på blomstenes historiske og politiske kontekst og Mariahs insistering på blomstenes apolitiske og tidløse skjønnhet forblir en barriere som hindrer dem i å opparbeide en felles forståelse (Mahlis 1998:174). Jeg vil selv legge meg på linje med det som tidligere har blitt skrevet, men i denne sammenhengen ønsker jeg å belyse hvordan situasjonen skrives fram som et affektivt spenningsfelt. Påskeliljene tilskrives affekter, men affektene er – som vi har sett – av forskjellig karakter for Lucy og Mariah. Når Lucy tror hun hører misunnelse i Mariahs kommentar («'What a history you have'»), svarer Lucy med å si at Mariah er velkommen til hennes historie. «When Lucy makes the offer of 'her' history to

Mariah, we are made to understand that the history which separates each from the other is the same history that binds them» (1999: 42), skriver Veronica Gregg i sin artikkel. Ved å ønske Mariah velkommen, inviterer Lucy Mariah inn i sin egen erfaringshorisont. Dette ser ut til å være et rom Mariah ikke ønsker eller evner å være i.

Historiens scene

Når Mariah senere tar Lucy med til en hage for å vise henne blomstene, reagerer Lucy med et umiddelbart sinne:

They looked like something to eat and something to wear at the same time; they looked beautiful; they looked simple, as if made to erase a complicated and unnecessary idea. I did not know what these flowers were, and so it was a mystery to me why I wanted to kill them. Just like that. I wanted to kill them. I wished that I had an enormous scythe, I would just walk down the path, dragging it alongside me [...] (Kincaid 1990: 29)

Blomstene ser ut som noe spiselig eller noe å ha på seg. Som Helen Tiffin skriver, symboliserer blomstenes utseende hvordan Lucy har internalisert og kledd seg med blomstenes politiske estetikk: «Through Wordsworth's poem the politics of aesthetics has already been absorbed into Lucy's heart; she is dressed in it, but she has also eaten it, internalised it» (Tiffin 1993: 918). Til tross for at hun ikke gjenkjenner blomstene – hun har aldri sett dem i virkeligheten – får hun umiddelbart en trang til å kutte blomstene med en ljå og å drepe alle sammen. At Lucy ikke kjenner igjen blomstene, men likevel affiseres, viser nettopp hvordan bestemte affekter kan være festet til bestemte objekter.

Lucy finner det vanskelig å forklare sine affektive reaksjoner til Mariah: «Where should I start? Over here or over there? Anywhere would be good enough, but my heart and my thoughts were racing so that everytime I tried to talk I stammered and by accident bit my own tongue» (29). Den affektive reaksjonen setter altså Lucy ut av spill, og hun mister kontrollen over kroppen. Spørsmålet om hvor hun skal begynne, vitner også om vanskeligheten med å posisjonere seg. På den ene siden kan *der* peke mot hjemlandet og til fortidens erfaringer med blomstene, og *her* mot den plasseringen Lucy har der og da foran blomstene i hagen. På den andre siden kan spørsmålet om *her* eller *der* indikere en usikkerhet omkring hvor affektene kan lokaliseres. Affektene ser ut til å forstyrre Lucys orienteringsevne, og reaksjonen forhindrer kontroll over kroppens mulighetsrom – verbalt så vel som fysisk.

Den affektive reaksjonen tar språket fra Lucy, og hun får ikke til å uttrykke seg. Hun begynner å stamme og biter seg i tunga ved et uhell, noe som viser hvordan affektene fratrer Lucy kontrollen over egen kropp og over evnen til å uttrykke seg. Gregg foreslår at denne

reaksjonen oppstår som følge av hennes kolonihistoriske bevissthet: «Lucy's accidental biting of her tongue, being made speechless, shows that she is overwhelmed by the weight of colonial history and language» (Gregg 1999: 43). Mariah mistolker Lucys reaksjon som glede, og forsøker å gi Lucy en klem: «Mariah, mistaking what was happening to me for joy at seeing daffodils for the first time, reached out to hug me, but I moved away, and in doing that I seemed to get my voice back» (29-30). I dette ser vi hvordan Mariah forsøker å nærme seg Lucy, fordi hun tror de er enige om hvilken affekt blomstene vekker. Som ved det tidligere eksempelet, ser vi også her hvordan steget vekk legemliggjør kraften i den affektive kollisjonen. Denne gangen opplever Lucy derimot å få stemmen tilbake som en følge av steget. Å bevege seg vekk blir med dette en måte for Lucy å håndtere mangelen på kontroll som de affektive reaksjonene skaper. Her ser vi hvordan Lucys mobilitet og romlige forflytning igjen aktiveres, slik jeg også undersøkte i oppgavens første kapittel. Likevel peker ordet «seemed» – altså at hun *så ut til* å få stemmen tilbake – på noe vilkårlig, noe hun ikke har helt kontroll over.

Ved å fysisk distansere seg fra Mariah, får Lucy tilbake taleevnen og dermed også muligheten for å konfrontere Mariah og forklare reaksjonen sin: «'Mariah, do you realize that at ten years of age I had to learn by heart a long poem about some flowers I would not see in real life until I was nineteen?'» (30). Lucy forsøker på denne måten å forklare reaksjonen sin ovenfor Mariah, men får umiddelbart dårlig samvittighet. Dette fordi hun, ved å uttrykke sin erfaring med påskeliljer, plasserer blomstene – og dermed også Mariahs oppfattelse av dem – inn i en brutal historisk kontekst: «a scene of conquered and conquests; a scene of brutes masquerading as angels and angels portrayed as brutes» (30). Lucys kommentar plasserer blomstene inn i en *scene* som speiler situasjonens forbindelse med en lengre historie av asymmetriske maktforhold. Maskemetaforen viser hvordan skylden ofte har blitt urettferdig plassert, og englefiguren hvordan kolonialismens vold ble rettferdiggjort gjennom kristen misjonering. Der hvor verden virker å være utelukkende skjønn og vakker for Mariah, ser Lucy den bakenforliggende brutaliteten som preger historien og menneskelige relasjoner. Når Lucys kommentar plasserer blomstene inn i en *scene*, tillegges situasjonen en romlig karakter og blomstene i hagen blir overskygget av en større verdenshistorie. Med Lucys spørsmål plasseres både Lucy og Mariah inn i det samme historiske rommet.

Lucy får umiddelbart dårlig samvittighet etter å ha forklart sin affektive reaksjon i møte med påskeliljene: «As soon as I said this, I felt sorry that I had cast her beloved daffodils in a scene she had never considered» (30). Samvittigheten kommer fordi Lucy, som følger av å uttrykke hvordan hun ble affisert, også påvirker Mariah. At Lucy får dårlig samvittighet for å belyse påskeliljenes historiske og koloniale tyngde, viser hvordan Mariahs affekter overfor

påskeliljer får forrang framfor Lucys egne. Med samvittigheten ser Lucy ut til å påta seg ansvaret for at hennes raseri så og si ødelegger for Mariahs glede.

Når Lucy ikke reagerer på synet slik Mariah hadde ønsket, blir dette en skuffelse for Mariah. Reaksjonen og responsen som Lucy møter etter å ha uttrykt sin erfaring, synliggjøres gjennom beskrivelser av Mariahs øyne:

Her eyes sank back in her head as if they were protecting themselves, as if they were taking a rest after some unexpected hard work. It wasn't her fault. It wasn't my fault. But nothing could change the fact that where she saw beautiful flowers I saw sorrow and bitterness. The same thing could cause us to shed tears, but those tears would not taste the same (Kincaid 1990: 30)

Mariahs øyne synker tilbake og inn i hodet. På denne måten bryter hun blikkontakten med Lucy, og med de omkringliggende omgivelsene. At øynene forsvinner bak, som om de vil beskytte henne, blir dermed en metafor for hele hennes fysiske så vel som mentale reaksjon på Lucys kommentar. Hun gir et kroppslig uttrykk for ikke å ville se det Lucy ser, eller ta imot det Lucy sier. At øynene samtidig gir uttrykk for å hvile etter hardt arbeid, indikerer samtidig en utmattelse av å skulle sette seg inn i eller relatere til Lucys erfaringer. Øynene legemliggjør dermed Mariahs avstand til eller uvillighet til å ta imot det Lucy forteller, og til ikke å ville la seg konfrontere med sin egen posisjon i det historiske bildet. I dette oppstår det en affektiv så vel som mental avstand mellom Lucy og Mariah.

Lucy og Mariah befinner seg i en felles og relasjonell atmosfære, nedtyngt av en historisk bevissthet. Situasjonen fører for begge til en form for sorg over den uoverskuelige situasjonen de står i. I introduksjonen til *The Cultural Politics of Emotion* skriver Ahmed om hvordan den affektive intensiteten kan oppstå fordi mennesker har ulike forhold til de affektene som sirkulerer⁴:

Shared feelings are at stake, and seem to surround us, like a thickness in the air, or an atmosphere. But these feelings not only *heighten tension*, they are also *in tension*. Emotions in their very intensity involve miscommunication, such that even when we feel we have the same feeling, we don't necessarily have the same relationship to the feeling (Ahmed 2014: 10)

Ahmed viser hvordan affekter kan omringe den kollektive atmosfæren, men også hvordan affektene i seg selv kan være i spenning. Lucy poengterer i sitatet ovenfor at den samme situasjonen ville kunne få både Lucy og Mariah til å gråte, men at tårene ikke ville smake det

⁴ Selv om Ahmed her varierer ordbruken mellom *feeling* og *emotion*, bruker jeg selv begrepet *affekt* for å understreke og tydeliggjøre mitt prosjekt. Her undersøker jeg affektens romlige og relasjonelle kvalitet, til forskjell fra følelser som individuelle og psykologiske.

samme. Smaken av tårene blir her en metafor for hvordan begge to kan være nedtyngt av den samme historien, men likevel befinne seg på hver sin side av den – med ulik plassering i dette nevnte historiske bildet. Det er verken Lucy eller Mariahs feil, poengterer Lucy (Kincaid 1990: 30). Problemet ligger i deres to ulike oppfattelser av hva blomstene uttrykker. Imellom Lucys uttalelse og Mariahs øyne ser vi altså et affektivt spenningsfelt komme til syne, en relasjonell og kroppslig situasjon som er farget av konteksten de befinner seg i og som oppstår i møtet mellom Mariahs og Lucys ulike situasjonsfortolkninger. Stemningen forsetter også å prege dem: «[W]e walked home in silence» (30). Stillheten danner dermed en atmosfære som preger kommunikasjonen mellom dem, og som forhindrer at kommunikasjonen kan fortsette.

Øyets fornektelse

Mariahs øyne blir igjen et motiv senere i kapittelet. Under oppholdet ved sommerhuset fanger Mariah en fisk som hun tar med til huset for å tilberede og servere. Lucy hører Mariah si «Let's go feed the minions», hvorpå hun assosierer ordet «minions» med ordet «dominion»: «A word like that would haunt someone like me; the place where I came from was a dominion of someplace else» (37). Lucys assosiasjon til ordet vitner om hennes sensibilitet for alt som kan minne om hjemlandet og dets historie. Der Mariah med ordet *minions* referer til sine egne barn, kan ordet samtidig oversettes til undersåtter eller underordnede. Når Lucy deretter assosierer ordene *minion-dominion* blir Mariahs uttalelse plassert i forbindelse med kolonialiseringens herredømme og Lucys erfaringer av å være underordnet et annet lands makt. På grunn av Lucys assosiasjoner, forteller hun Mariah om da hun som barn hørte historien om Jesus som matet hundrevis av mennesker med noen få fisk. Med dette plasseres også kristendommens kjente fortelling inn i konteksten av kolonialismens utnyttelse.

Da Lucy hørte den bibelske historien som barn, hadde hun spurt hvorvidt fisken var kokt eller stekt: «It was a pity that the people who recorded their life with Christ never mentioned this small detail, a detail that would have meant a lot to me» (39). Detaljene Lucy selv opptar seg med og ville likt å høre om, finnes ikke i den bibelske historien. Spørsmålet om hvorvidt fisken var kokt eller stekt, kan dermed betraktes som en stille motstand eller en kritikk av historien slik den står i Bibelen. Etter at Lucy har fortalt dette til Mariah, skildres reaksjonen igjen gjennom Mariahs kroppslige reaksjoner:

[S]he looked at me, her blue eyes (which I would have found beautiful even if I hadn't read millions of books in which blue eyes were always accompanied by the word 'beautiful') grew dim as she slowly closed the lids over them, then bright again as she opened them wide and then wider (Kincaid 1990: 39)

Øynenes reaksjon og bevegelse blir her beskrevet på detaljnivå. Reaksjonen Lucy får etter å ha fortalt historien til Mariah, er altså Mariahs øynene som blir nedtonet, svake eller dempet. I motsetning til 'opplyste øyne' kan beskrivelsene gi inntrykk av at Lucys historie ikke tilfører ny kunnskap. Når Mariah lukker øyenlokkene, ser vi igjen hvordan hun stenger Lucys erfaringer ute. Når Mariah deretter åpner øynene, vitner øynenes lys og bredde om overraskelse eller sjokk. Lucys historiefortelling om fisken plasseres også i forbindelse med parenteser hvor Lucy reflekterer over Mariahs blå øyne. I parenteser rettes oppmerksomheten mot øynenes blåfarge, noe som poengterer hvordan hvite privilegier også virker innenfor kulturelt etablerte forestillinger om skjønnhet. Kulturen har skapt et bilde av blå øyne som konvergerer med skjønnhet, og som uttrykker et skjønnhetshierarki Lucy selv har internalisert. I utdraget ovenfor beskrives Mariahs hvite privilegier gjennom hennes blå øyne, men også i hvordan hun reagerer på det som Lucy forteller om den bibelske historien. Sammenstillingen av Mariahs reaksjon og Lucys refleksjon omkring blå øyne, gir to ulike perspektiver på hvordan marginaliserte mangler representasjon i etablerte, kulturelle narrativer.

I beskrivelsene av øynenes reaksjon oppstår det en spenning, som om nærheten til Mariahs minste kroppslige reaksjoner får tiden til å stoppe opp. Lucy ser i dette ut til å avvente en reaksjon på den historien hun nettopp har fortalt. Som tidligere følges ikke beskrivelsene opp av en forklaring. Mariahs ansiktsuttrykk blir hengende ved, helt til slutten av avsnittet, som om teksten vil understreke for leseren at øyeblikket nærmest snakker for seg selv. Kanskje lar dette også leseren tenke over nettopp hva disse øyeblikkene innebærer? Det er som om Mariahs reaksjon blir en rettesnor Lucy må følge, ta hensyn til eller vurdere som viktigere enn sin egen.

Her, som da Lucy fortalte om diktet hun måtte framføre, ser vi hvordan historiefortellingen plasserer Lucy og Mariah inn i rollen som forteller og lytter. Denne gangen kommer det derimot ikke noen verbal reaksjon fra Mariah – hun svarer ingenting til Lucys historie. I stedet blir reaksjonen beskrevet gjennom øyelokkene som lukker og åpner seg, og deretter av stillheten mellom dem: «A silence fell between us; it was a deep silence, but not too thick and not too black. Through it we could hear the clink of the cooking utensils [...]. And we could hear the children in the distance screaming – in pain or pleasure, I could not tell» (39). Det ligger altså en atmosfære rundt og mellom Mariah og Lucy, som domineres av stillheten mellom dem. Stillheten blir i sitatet tillagt dybde, samt en viss tykkelse og farge. De fysiske beskrivelsene gir atmosfæren en romlig kvalitet, som en vegg eller en tåke som omringer Mariah og Lucy. Videre siger lydene fra bakgrunnen inn gjennom denne nærmest tåkelagte stillheten. Fisken som steker og barna som leker, skyves fram fra bakgrunnen, og tar

plass i den affektive spenningen som har oppstått. Barnas skrik gir situasjonen et ytterligere affektivt preg, ved at ropene uttrykker en sinnsbevegelse som ikke kan plasseres. At Lucy ikke klarer å høre hvorvidt det er smertefulle eller glade rop, kan dermed speile hennes egne affekter i situasjonen. Igjen har det oppstått et uavklart og affektivt spenningsfelt mellom Lucy og Mariah, som fortsetter å prege dem. Når de på sedvanlig vis sier god natt med en klem og et kyss, bærer også denne handlingen preg av intensiteten som ligger rundt dem: «Mariah and I were saying good night to each other the way we always did [...] but this time we did it as if we both wished we hadn't gotten such a custom started» (39). Relasjonen mellom dem er ladet og blir snart enda mer ladet som følger av en kommentar fra Mariah.

En affisert forteller

Etter å ha fanget fisken legger Mariah sin stolthet i å ha gener fra den amerikanske urbefolkningen: «I was looking forward to telling you that [...] the reason I'm so good at catching fish and hunting birds and roasting corn and doing all sorts of things is that I have Indian blood. But now [...] I feel you will take it the wrong way» (39-40). Mariah lar genene forklare sine evner til å fange fisk og fugl, men sier hun vegrer seg for å fortelle dette fordi hun er redd Lucy skal reagere på 'feil måte'. Mariahs kommentar overrasker Lucy og vekker samtidig frustrasjon og indignasjon hos Lucy: «What way should I take this? Wrong way? Right way? What could she mean? [...] I myself had Indian blood in me. My grandmother is a Carib Indian. But I don't go around saying that I have some Indian blood in me» (40). I denne lengre tankerekken skifter verbtiden mellom preteritum og presens. Fortellersituasjonen blir dermed synlig, og det blir uklart hvorvidt det er det fortellende jeg eller det erfarende jegets tanker som her kommer til uttrykk. Med den fri indirekte diskursen fremstår tankerekken som fortellerens og det erfarende jegets samtidig. Med dette ser det her ut til at det fortellende jeget blir investert i det hun forteller om. I skiftene mellom verbtider kan en nærmest skimte en affisert forteller, som i gjenfortellingen av hendelsen blander tid og smelter sammen med historien. Det affektive rommet strekker seg dermed ut av historien og inn i fortellerhandlingen.

Det temporale skillet mellom det erfarende og det fortellende jeget bryter nærmest sammen på grunn av den affektive reaksjonen som Mariahs kommentar vekker. Med sin kommentar tilegner Mariah seg en historie hun ikke er berettiget til ettersom hun verken anerkjenner eller har opplevd den brutaliteten og volden som urbefolkninger verden over historisk har blitt utsatt for. Som Veronica Gregg påpeker i sin artikkel, får denne kommentaren en kolonialiserende effekt:

In a classic colonizing gesture, the identity of the other is consumed and becomes a part of the identity and possession of the self. The self claims to be innocent and unconscious of these manoeuvres even as she seeks absolution, seeks a vindication of her claims to innocence (Gregg 1999: 47).

Som Gregg sikter mot her, får Mariahs kommentar en kolonialiserende virkning når hun tilskriver seg selv den Andres identitet. Med dette visker Mariah samtidig ut de erfaringene som utsatte bærer med seg. Der hvor Gregg i sin artikkel er opptatt av hvordan romanens narrativ kritiserer maktforhold, vil jeg selv belyse hvordan romanen skriver fram affekter som sirkulerer og får plass i bestemte rom. Når Mariah uttrykker en redsel for at Lucy skal oppfatte kommentaren på feil måte, legger hun samtidig ansvaret for situasjonen og for stemningen over på Lucy.

Med kommentaren ser Mariah ut til å hevde en form for uskyldighet. Dette reagerer Lucy på: «Mariah says, 'I have indian blood in me,' and underneath everything I could swear she says it as if she were announcing her possession of a trophy. How do you get to be the sort of victor who can claim to be the vanquished also?» (40-41). Med spørsmålet problematiserer Lucy hvordan den hvite og velstående Mariah – som i utgangspunktet står på vinnernes side av historien – også påtar seg rollen som den utsatte. I spørsmålet ser vi igjen en overgang fra preteritum til presens, som løfter spørsmålet ut av situasjonen og peker på tilsvarende hendelser hvor den marginalisertes erfaring blir undergravet av den privilegertes påstander. Videre ser vi også et skifte fra tredjeperson til andreperson. Lucy stiller ikke spørsmålet høyt til Mariah. Istedenfor ser vi at fortelleren henvender seg til et du. Med dette åpner teksten opp for å adressere – og kanskje også ansvarliggjøre – en implisitt leser. Med spørsmålets generelle tone blir den konkrete situasjonen mellom Lucy og Mariah også plassert inn i en større kontekst, som peker mot tilsvarende situasjoner hvor erfaringer blir kolonialisert eller uskyldiggjort.

Affektive forhandlinger

De tidligere eksemplene har vist hvordan beskrivelser av Mariahs øyne legemliggjør en fornektelse av eller en uvillighet til å ta innover seg Lucys erfaringer. Som tidligere vist, lukker Mariah øynene to ganger: Først når Lucy forteller om fremførelsen av Wordsworths dikt, og deretter når Lucy forteller om sine perspektiver på den bibelske historien om Jesus som matet hundrevis av mennesker med fisk. I begge disse tilfellene lukker Mariah øynene, og distanserer seg på denne måten fra det Lucy formidler. I etterkant av Mariahs påstand om å ha gener fra urbefolkningen, har hun derimot blikket rettet mot Lucy:

I now heard Mariah say, 'Well,' and she let out a long breath, full of sadness, resignation, even dread. I looked at her; her face was miserable, tormentet, ill-looking. She looked at me in a pleading way, as if asking for relief, and I looked back, my face and my eyes hard; no matter what, I would not give it (Kincaid 1990: 41)

Igjen skildres reaksjonen gjennom Mariahs øyne og kroppslige uttrykk. Lyden av Mariahs pust er full av tristhet og frykt, og ansiktet hennes er tydelig plaget. Hun ser bedende på Lucy, som om hun ønsker hjelp til å lette på sin egen smerte. De detaljnære beskrivelsene skaper en tempusendring som synliggjør en spenning i øyeblikket. Kommunikasjonen mellom dem foregår gjennom øyne og ansikt – Lucy ser på Mariahs stakkarslige ansikt, Mariah ser bedende på Lucy og Lucy ser tilbake med harde øyne og hardt ansikt. Hun gir ikke Mariah den lettelsen eller lindringen som Mariahs øyne ber om, men holder istedenfor blikkontakten. Mariah ser ut til å søke en validering eller sympati hos Lucy, mens Lucy holder blikkontakten og gir seg ikke. I denne dynamikken ser det ut til å oppstå en form for affektiv forhandling, som også reforhandler maktposisjonene mellom dem. Situasjonen synliggjør spørsmål om hvem som må innordne seg etter hvem, og hvilke affekter som blir gjort nærværende. Der Lucy tidligere fikk dårlig samvittighet for å ha plassert påskeliljene inn i en historisk ramme, holder hun nå blikket fast og insisterer med dette på sin egen indignasjon. På denne måten reforhandles også maktposisjonene som ligger til grunn mellom dem, mellom arbeidstager og arbeidsgiver, mellom kolonialisert og hvit eller privilegert.

I forfatter og menneskerettighetsaktivist Audre Lordes tale «The Uses of Anger: Women Responding to Racism», publisert i samlingen *Sister Outsider* (1984), tematiserer Lorde den svarte kvinnens sinne. Sinnet, hevder Lorde, kan være produktiv dersom det fører til kunnskap og handling. I talen problematiserer Lorde hvordan svarte kvinners sinne ofte blir møtt som noe unødvendig, som burde dempes eller som ødelegger for dem rundt, og samtidig hvordan sinnet ofte blir møtt av hvite kvinners skyldfølelse. Den svarte kvinnens emosjonelle arbeid blir skjøvet til siden når den hvite kvinnen gjør seg selv til offer for følelser som skyld og skam. På denne måten må den svarte kvinnen arbeide for å berettige eller skape plass til eget sinne. Videre påpeker Lorde at den hvite skyldfølelsen forblir uproduktiv så lenge den ikke leder til endret handlingsmønster eller fører til økt kunnskap.

Guilt is only another form of objectification. Oppressed peoples are always being asked to stretch a little more, to bridge the gap between blindness and humanity. Black women are expected to use our anger only in the service of other people's salvation or learning (Lorde 2007 [1984]: 132).

At skyldfølelsen også er en form for objektifisering kan forklare hvordan subjektiviteten skyves vekk når affektene skyves vekk, fordi det i affektene ligger både agens og kunnskap. Det Mariah ser ut til å uttrykke gjennom sitt ansikt og sine øyne, er nettopp en bønn om Lucys velsignelse eller et ønske om at Lucy skal trøste Mariah på grunn av Mariahs skyldfølelse. Gjennom sine tryglende øyne ser Mariah ut til å be Lucy om å vende oppmerksomheten mot Mariahs affektive reaksjoner og vekk fra sin egen indignasjon.

Når Lucy som barn påtar seg et falskt ytre etter framførelsen av Wordsworths dikt, eller når hun får skyldfølelse av å plassere Mariahs påskeliljer inn i en kolonihistorisk kontekst, ser vi hvordan Lucys affekter gjentatte ganger blir underordnet Mariahs. Dette blir også fremhevet av at Lucys blikk utelukkende rettes mot *Mariahs* kroppslige reaksjoner, som dermed lar Mariahs affekter få forrang i narrativet. Lucys egne kroppslige opplevelse kommer kun til syne gjennom hennes flere steg vekk, først når hun forteller om diktet hun måtte fremføre i barndommen og senere i det affektive rommet som oppstår i hagen foran påskeliljene. Ved hjelp av steget forflytter Lucy seg vekk fra Mariah, noe som lar steget bli et redskap for å stabilisere det affektive kontrolltapet og for å distansere seg fra Mariahs oppfatning av situasjonene. Samtidig kan distanseringen gi et bilde av hvordan det ikke er plass til Lucys affekter i de affektive rommene som oppstår. Etter Mariahs påstand om å ha gener fra den amerikanske urbefolkningen, viker Lucy derimot ikke unna. Hun holder blikket hardt mot Mariahs bedende blikk og blir stående. Ved å verken fjerne seg fra situasjonen eller gi etter for Mariahs hvite skyldfølelse, skaper Lucy et rom for sine egne affektive reaksjoner.

Mariahs blindhet

I utdraget fra Lordes tale fremhever Lorde det emosjonelle arbeidet undertrykte ofte blir bedt om å gjøre – om å strekke seg lengre eller å undervise hvite mennesker om deres egne privilegier, altså tette hullet mellom andre menneskers blindhet og humanitet (Lorde 2007 [1984]: 132). Gjentatte ganger ser vi i romanen hvordan Mariahs blindhet blir uttrykt. Eksemplene jeg har trukket fram i dette kapitlet, viser hvordan Mariah gjør seg selv blind når øyne forsvinner inn i hodet eller når øyelokkene stenger Lucys erfaringer ute. Som jeg påpekte i første analysekapittel, ser ikke Mariah de rasialiserte klasseforskjellene mellom servitører og klientell i spisekupéen på toget på vei til sommerhuset (32). Mariahs blindhet blir videre poengtert når hun, morgenen etter, ønsker å vise Lucy den nypløyde åkeren de kjører forbi. Her kommer Mariah inn i Lucys sovekupé og trekker opp persiennene slik at Lucy kan se ut: «She drew up my blind, and when I saw mile after mile of turned-up earth, I said, a cruel tone to my voice, ‘Well. Thank God I didn’t have to do that.’ I don’t know if she understood what I meant,

for in that one statement I meant many different things» (33). Bildet av åkeren og Lucys kommentar uttrykker igjen Lucys historiske bevissthet da det er nærliggende å trekke linjer mellom den nypløyde åkeren og kolonihistoriens plantasjedrift. Mariah trekker opp persiennen og tar på denne måten kontrollen over Lucys synsfelt. Samtidig kan det engelske ordet *blind*, som i denne sammenhengen oversettes til persienne, også implisere verbet 'å gjøre blind' eller 'å være blind'. Med dette synliggjøres Mariahs historiske blindhet gjennom fortellerens ordvalg og ordenes betydninger.

Når Lucy og Mariah står øye mot øye ved slutten av romanens andre kapittel, ser Mariah ut til å konfronteres med sin egen historiske blindhet. Etter gjentatte ganger å ha observert Mariahs selvtillit, reaksjoner på blomster og været, stilles det retoriske spørsmålet: «How does a person get to be that way?» (17, 26) eller «How do you get to be that way?» (20). Spørsmålet gjentas med små variasjoner syv ganger i løpet av kapittelet, knyttet til fire ulike situasjoner. Blant annet stilles spørsmålet når Mariah blir miserabel av dårlig vær eller kommer dansende inn på kjøkkenet. Ved at spørsmålene eller konteksten rundt spørsmålet rettes mot Mariahs sinnstilstand eller affektive uttrykk, fremheves Mariahs affekter som en del av hennes privilegier. Som tidligere nevnt stilles spørsmålet også til Mariahs hengivelse overfor påskeliljer, og mot hennes identifisering med urbefolkning. Konteksten spørsmålene stilles i, og gjentagelsen av dem, viser de grunnleggende forskjellige livsvilkårene Mariah og Lucy har. Selv om spørsmålet – om hvordan Mariah har blitt som hun har blitt – kanskje kan besvares med ord som velstand, privilegier og uvitenhet, er det likevel dets retoriske karakter som blir fremhevet. Det gjentatte spørsmålet blir aldri besvart av fortelleren eller det observerende jegets tanker, men blir heller hengende i lufta ved slutten av avsnittene. Mot slutten av romanens andre kapittel stiller Lucy derimot spørsmålet høyt for første gang.

En hul triumf

Etter å ha stått ansikt til ansikt med Mariahs bedende øyne, stiller Lucy spørsmålet – «'How do you get to be that way?'» – direkte til Mariah. Med små variasjoner gjentar hun spørsmålet høyt tre ganger:

I said, 'All along I have been wondering how you got to be the way you are. Just how it was you got to be the way you are'.

Even now she couldn't let go, and she reached out, her arms open wide, to give me one of her great hugs. But I stepped out of its path quickly, and she was left holding nothing. I said it again. I said, 'How do you get to be that way?' The anguish on her face almost broke my heart, but I would not bend. It was hollow, my triumph, I could feel that, but I held on to it just the same (Kincaid 1990: 41)

Som et svar på spørsmålet og som et forsøk på forsoning, prøver Mariah å nærme seg Lucy. Hun forsøker å gi Lucy en klem, men Lucy tar et steg vekk. Mariah blir stående med tomme armer. I romanens andre kapittel kan vi se tre ganger at Lucy tar et steg vekk fra Mariah – først etter at Lucy fortalte om Wordsworths dikt, så etter å ha sett påskeliljene for første gang, og denne gangen hvor Lucy samtidig konfronterer Mariah med sitt kritiske spørsmål. Disse tre stegene kan se ut til å vise en endring i Lucys forhold til egne affektive reaksjoner. Som vi har sett tidligere, impliserte det tvetydige ordet *checked* noe uklart i situasjonen. Når hun, etter å ha sett påskeliljene for første gang, tar et steg vekk *så hun ut til* å få stemmen tilbake som følge av steget. Denne gangen utfører hun steget og gjentar spørsmålet med full kontroll over situasjonen. Med dette kan det se ut til at Lucys kropp reagerer med en økt bevissthet om hva steget innebærer denne gangen. Steget vekk viser seg som et redskap Lucy kan bruke til å få kontroll over egen kropp, over den relasjonelle situasjonen – men også over hvilke affekter som får muligheten til å sirkulere.

Lucy poengterer samtidig at Mariahs smertefulle ansikt nærmest knuser hjertet hennes – igjen ser vi hvordan Mariahs kroppslige uttrykk affiserer Lucy – men at hun ikke vil bøye seg. Med dette yter Lucy motstand i det som ser ut til å være en form for affektiv forhandling. Gjentakelsen av spørsmålene viser hvordan Lucy insisterer på å la Mariah stå til ansvar for det hun uttrykker. Hun gir ikke etter for Mariahs skyldfølelse og lar seg ikke kue av Mariahs plagede ansikt. Istedenfor gjentar hun spørsmålet tre ganger. Når Lucy stiller spørsmålet direkte til Mariah – om *hvordan* Mariah har blitt som hun har blitt eller hvordan hun kan forbli den hun er – når avstanden mellom henne selv og arbeidsgiveren et toppunkt. Mahlis skriver i sin artikkel «Gender and Exile» (1998) om hvordan Lucy her bruker stemmen for å fremheve forskjellene mellom seg selv og Mariah, og samtidig hvordan Mariah representerer kolonimakten (Mahlis 1998: 175). Spørsmålet Lucy stiller forsterker altså avstanden mellom Lucy og Mariah, og lar samtidig Lucy anerkjenne forskjellene som ligger mellom henne selv og kolonimakten hun vokste opp med. Spørsmålet, blikkontakten og steget utgjør en situasjon hvor Lucy opplever å stå opp for seg selv. Seieren er hul, påpeker Lucy. At hun likevel holder fast ved den, vitner om hvordan seiersfølelsen oppstår som følger av det relasjonelle arrangementet mellom Lucy og Mariah. Lucy insisterer på at Mariah må stå til ansvar for den hun selv har blitt, men også for hvordan hun affiserer eller påvirker menneskene rundt seg.

I dette kapitlet har jeg undersøkt et utvalg situasjoner som oppstår i romanens andre kapittel mellom Lucy og Mariah. Jeg har undersøkt hvordan påskeliljer skrives fram som affektive objekter, og hvordan den materielle og immaterielle avstanden mellom Lucy og

hennes arbeidsgiver forsterkes av ulike, affektive reaksjoner. Situasjonene jeg har trukket fram skrives fram som affektive spenningsfelt, hvor detaljnære beskrivelser av kroppslige uttrykk fører til et tempusskifte som gir de affektive reaksjonene forrang i narrativet. Videre har jeg sett på hvordan det oppstår affektive spenninger i situasjoner hvor Lucys erfaringshorisont kolliderer med Mariahs fornektelse eller uvillighet til å ta imot. I kapittelets siste eksempel oppstår det en affektiv forhandling mellom Lucy og arbeidsgiveren, som utfordrer hvilke affekter som får plass i det affektive rommet. Veronica Gregg nevner i sin artikkel at Lucys undersøkende blick på Mariah blir et forsøk på å forstå, ikke bare Mariahs posisjonering, men også sin egen stedstilhørighet og subjektivitet (Gregg 1999: 47). I neste kapittel vil jeg undersøke nærmere hvordan Lucys affekter også bærer i seg noen grensedragninger som jeg hevder blir konstituerende for Lucys subjektdannelse ved romanens slutt.

Kapittel 3. Affekt og subjektdannelse

For både Sara Ahmed og Frederik Tygstrup virker affekter å være konstituerende for subjektiviteten. I Tygstups distinksjon mellom følelse og affekt, slik han redegjør for i artikkelen «Affekt og rum», skriver han: «[F]ølelsen tilhører et subjekt, mens affekten produserer subjektivitet» (2013: 13). Hvordan skal man forstå dette? Svaret ligger muligens i hvor man kan lokalisere følelsens og affektens kilde. Tygstrup skriver at følelser tilhører subjektet, mens affektene produserer subjektivitet. Dette innebærer at subjektiviteten skapes i det relasjonelle rommet – i de affektive møtene mellom et jeg og en omverden av objekter, mennesker, vaner og verdier. Også for Ahmed er affekter avgjørende for subjektdannelsen. For Ahmed er affekter verken noe som kommer fra innsiden eller utsiden, men noe som sirkulerer og former grensene mellom et selv og andre: «it is through emotions, or how we respond to objects and others, that surfaces or boundaries are made: the ‘I’ and the ‘we’ are shaped by, and even take the shape of, contact with others» (Ahmed 2014: 10). Både Ahmed og Tygstrup ser dermed ut til å vektlegge hvordan affektive responser genererer subjektivitet, ettersom at grensene for subjektets bevissthet defineres av eller påvirkes av affekter. I dette kapittelet undersøker jeg hvordan Lucys affektive reaksjoner åpner opp for grensedragninger, som lar henne forstå seg selv ut ifra hennes forskjellighet fra andre mennesker og verden rundt seg. Videre undersøker jeg hvordan disse grensene blir sentrale for romanens tematisering av subjektdannelse.

Jeg bygger videre på undersøkelsene i de forrige kapitlene, og ser på et utvalg affektive situasjoner hvor Lucy stilles eller stiller seg på utsiden av et affektivt fellesskap. Jeg introduserer tre figurer Sara Ahmed kaller *affect aliens*, for å vise hvordan Lucy fremmedgjøres og tar avstand fra menneskene rundt seg. Ved å orientere seg i retninger som ikke samsvarer med det omverdenen forventer, evner Lucy å synliggjøre strukturelle forskjeller og kolonihistoriske ringvirkninger. Videre ser jeg nærmere på relasjonen mellom Lucy og hennes egen mor, og på oppgjøret Lucy tar med moren. Her undersøker jeg hvordan Lucy stemme og seksualitet blir viktige for hennes orientering og grensedragninger, som tillater Lucy å definere seg selv utenfor samfunnets eller familiens forventninger. Mot slutten av kapittelet ser jeg nærmere på hvordan det å uttrykke affekter blir viktig for Lucys opplevelse av egen subjektivitet ved romanens slutt. I denne sammenhengen forstår jeg subjektet som det erkjennende og handlende jeget, og benytter meg av både Tygstrup og Ahmed for å vise hvordan affekter blir konstituerende for Lucys subjektdannelse.

Lucys sinne

Lucy virker å være bevisst hvordan hun på flere områder kategoriseres som den marginaliserte Andre: «I was not a man; I was a young woman from the fringes of the world, and when I left my home I had wrapped around my shoulders the mantle of a servant» (Jamaica Kincaid 1990: 95). Hun er en ung, svart kvinne fra «utkanten av verden». Det engelske ordet *fringes* kan oversettes til *utkant* og til *frynser*. Hjemlandet blir med dette periferien og ytterdelen av verden, og samtidig også fremstilt som den ytterste delen av et stykke tøy. Tekstilmotivet følger videre inn i sitatets siste leddsetning: Lucy dro hjemmefra med en kappe rundt skuldrene, og dette var en tjeners kappe. Metaforen viser Lucys identitetspolitiske kategorier som en kappe hun bærer rundt skuldrene, en uniform eller et stykke tøy hun beveger seg rundt med. Sitatet peker på hennes kroppslige opplevelser av å ankomme USA som kvinne og som arbeidsinnvandrer. Hun er kledd som en tjener – som en som må innordne seg eller stå til tjeneste for andre.

Sitatet i avsnittet ovenfor blir fulgt opp av et retorisk spørsmål fra Mariah, som adresserer sinnet i Lucys ansikt:

I was having a thought not unlike this when, unexpectedly, Mariah came up to me. The look on my face must have shocked her, for she said, 'You are a very angry person, aren't you?' and her voice was filled with alarm and pity. Perhaps I should have said something reassuring; perhaps I should have denied it. But I did not. I said, 'Of course I am. What do you expect?' (Kincaid 1990: 95-96)

Mariah kommenterer her at Lucy er en sint person, og stemmen hennes er fylt med medlidenhet og skrekk eller frykt. Toneleiet uttrykker dermed Mariahs affektive reaksjon på Lucys sinne. De står altså affekt mot affekt, og igjen kan det se ut til å ha oppstått en form for affektiv forhandling. Som jeg undersøkte i forrige kapittel, beskriver romanen flere affektive forhandlinger som belyser hvilke affekter det er plass til i bestemte affektive rom. I dette eksemplet virker Lucy først å reagere på identitetskategoriene som en drakt hun er kledd i. Etter Mariahs spørsmål reflekterer Lucy over hvordan hun burde eller kunne ha svart: Hun kunne ha svart noe betryggende eller fornektet Mariahs påstand. Refleksjonene viser Lucys bevissthet om hva som er forventet av henne. Istedenfor å betrygge Mariah, tar Lucy eierskap over det sinnet hun bærer på. Med sitatets avsluttende spørsmål – om hva Mariah forventer – legitimiteter hun dermed sine egne affektive reaksjoner.

Lucy tar eierskap over og berettiger sitt eget sinne. Likevel ser Mariah gjentatte ganger ut til å neglisjere Lucys affektive reaksjoner og sirkulasjonen av negative affekter. Når Mariah tar Lucy med til hagen for å se påskeliljene, sier Mariah: «'These are daffodils. I'm sorry about the poem, but I'm hoping you'll find them lovely all the same'» (29). I dette eksemplet

fremstår Mariah uvitende, som om hun ikke forstår omfanget av hva påskeliljene symboliserer for Lucy. Senere ser hun derimot ut til både å forstå og å forhindre Lucy i å uttrykke sitt sinne, sitt raseri eller sin indignasjon.

I møtet med Mariahs venn Dinah opplever Lucy å bli redusert til ‘jenta som passer barna’ (58). Dinah ser altså ikke Lucy som sin likestilte, noe som også kommer fram av spørsmålet «‘So you are from the Islands?’» (56). Med spørsmålet plasseres Lucys hjemland inn i den uspesifiserte periferien, inn i dikotomien mellom fastland og øy, det nasjonale og det ukjente. Lucys bakgrunn generaliseres, og hun blir redusert til den fremmede, globale Andre. Spørsmålet vekker Lucys sinne:

I don't know why, but the way she said it made a fury rise up in me. I was about to respond to her in this way: 'Which islands exactly do you mean? The Hawaiian Islands? The islands that make up Indonesia, or what?' And I was going to say it in a voice that I hoped would make her feel like a piece of nothing, which was the way she had made me feel in the first place. But Mariah, who by then knew me so well, started to clear throat loudly, as if a frog the size of a moon were caught in it (Kincaid 1990: 56)

Lucy kjenner sinnet flamme opp, og hun planlegger å svare på en måte som reduserer Dinah på tilsvarende måte som Dinahs spørsmål gjorde mot Lucy – ved å få henne til å føle seg som «a piece of nothing». I kapittelet «Lucy: A New Site» skriver Moira Ferguson: «Lucy wants to disrupt Dinah's colonial language but, for the time being, cannot and will not face an altercation and its aftermaths» (Ferguson 1994: 111). Ferguson skriver her at Lucy ikke uttrykker seg fordi hun ikke *kan* eller *vil* møte konsekvensene. Ved nærmere lesning blir det likevel tydelig at det er Mariah som forhindrer Lucy i å uttale seg. Mariah kremter, renser halsen, som om hun har en frosk i den. Kremtet blir en korrigerende instans eller en slags avledningsmanøver som forhindrer Lucy i å uttrykke reaksjonen sin. Forklaringen på dette blir i sitatet ovenfor at Mariah *kjenner* Lucy, noe som peker på at Mariah her er klar over hvordan Dinahs spørsmål affiserer Lucy. Etterpå uttrykker Mariah også et ønske om at Lucy skal like Dinah (Kincaid 1990: 57), og ser med dette ut til å være mer opptatt av å opprettholde en positiv stemning enn å gi plass til Lucys affekter. Med dette blir det nærliggende å tenke at Mariahs motiv i denne situasjonen er å forhindre Lucy i å uttrykke sine affektive reaksjoner, i frykt for at Lucy vil komme til å ødelegge stemningen.

Lucy som *kill-joy*

‘Den gode stemningen’ blir også adressert i Sara Ahmeds «Happy Objects» (2010). Når Ahmed skriver om hvordan visse affekter over tid har sirkulert, festet seg ved objekter og blitt en del

av vår vanepregede hverdag, er det også viktig for Ahmed å belyse hvordan andre affekter blir fortiet eller skjøvet ut av den affektive økonomien. At Mariah i eksempelet ovenfor skyver Lucys svar og affekter ut av den sosiale situasjonen, kan være et eksempel på dette. I «Happy Objects» introduserer Ahmed tre figurer hun kaller *affect aliens*: Den melankolske migranten, ulykkelige *queers* og den feministiske *kill-joy*. Figurene representerer de som forhindrer sirkulasjonen av affekter, ved ikke å reprodusere de samme affektene eller ta del i det etablerte, affektive fellesskapet. Å gjøre nærværende det som blir skjøvet vekk i samfunnet, kan også innebære å rokke ved positive affekter eller det glade fellesskapet (Ahmed 2010: 38-39). Eksempelvis kan den feministiske gledesdreperen risikere å ødelegge den gode stemninga rundt middagsbordet, ved å påpeke hvordan patriarkalske strukturer eller holdninger virker i dagliglivet: «The feminist is an affect alien: she might even kill joy because she refuses to share an orientation toward certain things as being good because she does not find the object that promise happiness to be quite promising» (Ahmed 2010: 39). Ved ikke å la seg føye inn under sosiale forventninger – «the social pressure to maintain the signs of ‘getting along’» (Ahmed 2010: 39) – kan disse figurene vekke misnøye eller ødelegge for den etablerte gleden. Med figurene viser Ahmed både hvordan bestemte kropper har blitt tilskrevet bestemte affekter, men også hvordan de som bryter med samfunnets forventninger havner på utsiden av det affiserte fellesskapet.

Med referanse til bell hooks og Audre Lorde trekker Ahmed linjer mellom den feministiske gledesdreperen og den sinte, svarte kvinnen som belyser rasisme innenfor feministiske diskurser. Ahmed siterer Lorde, for å vise hvordan den svarte kvinnens sinne ofte blir beskyldt for å skape dårlig stemning, eller forhindre kommunikasjon og fremgang:

When women of Color speak out the anger that laces so many of our contacts with white women, we are often told that we are ‘creating a mood of helplessness’, ‘preventing white women from getting past guilt,’ or ‘standing in the way of trusting communication and action’ (Lorde 1984: 131, Ahmed 2010: 39)

Audre Lorde understreker med dette hvordan bestemte affekter skyves ut av sosiale dynamikker. Som jeg også påpekte i forrige kapittel, får Mariahs affekter tidvis forrang for Lucys, og Lucy blir flere ganger rammet av dårlig samvittighet. Med dette kan Lucy kan se ut til å kjenne på et ansvar for å ha trukket historiens mørke side fram i lyset. Ahmed formulerer denne tendensen slik: «The exposure of violence becomes the origin of violence. The black woman must let go of her anger for the white woman to move on» (Ahmed 2010: 39). På denne

måten blir den sinte, svarte kvinnen tillagt ansvaret for den hvite kvinnens skyldfølelse, men også for å holde fast i fortiden og på denne måten forhindre fremgang.

Lucy affekter stiller henne ofte utenfor fellesskapet. Med dette blir hun en affektiv *outsider*, som fremmedgjøres når hennes affekter ikke samsvarer med de som sirkulerer rundt henne. «We become alienated – out of line with an affective community – when we do not experience pleasure from proximity to objects that are already attributed as being good» (Ahmed 2010: 37). Dette blir blant annet synlig når Lucy møter flere av Mariahs venner på en sommerfest: «[S]omehow [they had] all been to the islands – by that, they meant the place where I was from – and had fun there. [...] [S]omehow it made me ashamed to come from a place where the only thing to be said about it was ‘I had fun when I was there’» (65). Lucy begynner å mislike Mariahs venner fordi de opplever hjemlandet hennes som et uproblematisk ferieparadis. For Mariah og hennes venner blir Lucys hjemland et affektivt objekt, knyttet til ferie og fritid. For Lucy produserer hjemlandet helt andre affekter, og med dette tar Lucy avstand fra dem da de ikke ser landets politiske og historiske bakteppe. Lucy fantaserer om at hjemlandet var et sted med aktive vulkaner hvor besøkende ble omgjort til småstein, og med dette uttrykker hun også Mariahs venners affekter som uvelkomne og uønskede (65). Mariah og hennes venner skaper et affektivt fellesskap i samtalen om Lucys hjemland, mens Lucys selv stiller seg på utsiden av det affektive fellesskapet.

Lucy befinner seg ofte som en stille observatør eller fortolker av situasjoner. Når Lucy eksempelvis møter Mariahs svenske venn, Gus, reagerer Lucy på hvordan Mariah uttaler navnet hans: «[I]t was as if he belonged to her deeply, like a memory» (33). Lucy bemerker at Mariah sier navnet hans som om hun eier ham, før hun deretter reflekterer over at en person fra Sverige er forskjellig fra en person som henne (34). Lucys tankerekker vekker igjen assosiasjoner til den objektiviseringen og definisjonsmakten som kolonialiserte har blitt utsatt for. Til tross for at Lucy i møtet med Mariahs venner ikke uttrykker tankene sine høyt, men heller fortolker situasjonene for leseren, fremstilles hun i romanen som en *affect alien*. Hun tar avstand fra opprettholdelsen av at visse objekter fører til positive affekter, og hun insisterer på å gjøre nærværende de urettferdighetene som gjemmer seg bak bestemte objekter eller uttalelser. Noe tilsvarende ser vi i gjentagelsen av steget vekk eller med spørsmålet om hvordan Mariah har blitt som hun har blitt, som ble undersøkt i forrige kapittel. Lucy tar avstand fra andre menneskers affekter, og hevder samtidig sin egen rett til å bringe fortiden opp igjen.

I løpet av året befinner Lucy seg i en rekke affektive situasjoner hvor hennes egne affekter virker å være forskjellige fra de affektene som omgir henne. Der hvor Mariah eller hennes venner ikke ser situasjonenes skjeve maktstrukturer eller kolonialismens

ringvirkninger, blir Lucy affisert av de relasjonelle forskjellene mellom seg selv og andre. I romanens ulike situasjoner fremstilles Lucy som en *affect alien*, som insisterer på å gjøre den skjulte historien nærværende.

Lucy virker å være var overfor sosiale dynamikker, for hvordan det å orientere seg i én retning samtidig betyr å vende ryggen mot en annen retning. Lucys oppmerksomhet mot det som ikke får plass og som inkluderes blir blant annet tydelig i hennes observasjoner av ekteskapet mellom Lewis og Mariah. I romanens tredje kapittel observerer Lucy avstanden mellom ekteparet og konstaterer at kjærtegnene mellom dem virker uærlige eller kunstige (47, 49, 78-79). Senere observerer hun hvordan atmosfæren i rommet endres når Dinah kommer på besøk:

He [Lewis] was no longer in the same room with Mariah; he was in the same room with Dinah. Lewis and Dinah started to laugh at the same things, and their peals of laughter would fly up into the air wrapped around each other like a toffee twist. Mariah could not see this and tried to join in (Kincaid 1990: 79).

Lucy observerer hvordan rommet forandrer seg når Dinah og Lewis snakker sammen. Lyden av Lewis' og Dinahs latter tvinner seg metaforisk sammen, og viser hvordan Mariah stenges ute av det affektive rommet. Mariah og Lucy forlater kjøkkenet, men når Lucy senere går tilbake oppdager hun Lewis' og Dinahs affære: «he was licking her neck over and over again» (79). Lucy begynner å tenke på Mariahs fotoalbum, hvor bryllupsdagen, fødsler, bursdager og ferier er dokumentert. Disse gledefylte begivenhetene har av Mariah blitt bevart for ettertiden. Det blir derimot ikke bildet av Lewis' og Dinahs kyss: «[H]ere was a picture that no one would ever take – a picture that would not end up in one of those books, but a significant picture all the same» (80). Ved å påpeke dette uttrykker Lucy hvordan vonde historier skyves vekk i samfunnet. Dette blir også tydelig når Mariah og Lewis bestemmer seg for å gjennomføre skilsmissem. Mariah og Lewis sitter i stuen, Mariah med tårevåte øyne: «I said, 'Say cheese' and took a picture» (118). Ved å ta et bilde av situasjonen gjør Lucy her et forsøk på å bevare eller fremheve de sidene som ellers blir fortiet eller hemmeligholdt.

Tilgivelse

På et tidspunkt spør Mariah hvorfor Lucy ikke kan tilgi moren sin. De sitter ved kjøkkenbordet og prater sammen. Lucys far er død, og Mariah skal skilles fra Lewis. Mariah sier:

‘Why don’t you just forgive your mother for whatever it is you feel she has done? Why don’t you just go home and tell her you forgive her?’ Each word, as she said it, stood out as if it were a separate entity, carved in something solid, something bitter and solid (Kincaid 1990: 129)

I disse spørsmålene ser Mariah ut til å tenke tilgivelse som noe enkelt, men også noe forventet. Gjentakelsen av «Why don’t you just [...]» fremstiller handlingen som lett, og Mariah forenkler samtidig Lucys affekter ved å omtale dem som *whatever*. Mariahs ord blir samtidig materialisert og romliggjort når de står ut som om de var gravert i noe fast. Metaforen fremstiller ordene som om de er hugget i stein, som en konvensjon eller en lov. Ordene kan dermed speile kristendommens fjerde bud: «Du skal ære din mor og din far», men også samfunnets forventning om tilgivelse. I Norske Akademis Ordbok defineres verbet å tilgi som å «ikke lenger føle sinne, bitterhet e.l. overfor noen» (<https://naob.no/ordbok/tilgi>). Tilgivelse innebærer med dette å redusere negative affekter. Slik virker Mariahs ord å uttrykke en forventning om tilgivelse – om å bearbeide, redusere og å overkomme negative affekter.

Lucys uvillighet til å tilgi sin egen mor blir i Mariahs spørsmål fremstilt som en stahet. Igjen vil jeg belyse situasjonen ved hjelp av Ahmeds artikkel, der hun tar et oppgjør med tanken om at positive affekter er fremadrettet, mens negative affekter – som eksempelvis kan være knyttet til rasisme eller kolonihistorie – blir ansett som å holde fast i noe fortidig. Disse historiene er ikke fortidige, uttrykker Ahmed (Ahmed 2010: 50). De har ikke forsvunnet, men har blitt skjøvet vekk i et samfunn som holder blikket rettet mot lykken som endemål. For Ahmed blir den melankolske migranten en figur som antas å holde fast i affekter og historier om rasisme, «the unhappy objects of differences» (Ahmed 2010: 48). Ansvaret for å synliggjøre forskjeller blir lagt på den melankolske migranten, som trekker historien fram og gjør den nærværende.

Such differences become sore points or blockage points, where the smooth passage of communication stops. The melancholic migrant is the one who is not only stubbornly attached to difference, but who insists on speaking about racism, where such speech is heard as laboring over sore points [...]. The melancholic migrant’s fixation with injury is read not only as an obstacle to his or her own happiness, but also to the happiness of the generation to come, and to national happiness (Ahmed 2010: 48)

Ahmed er interessert i å utfordre antagelsene om at disse og tilsvarende affekter blir ansett å forhindre framgang eller å blokkere kommunikasjon, og istedenfor vise at disse affektene kan komme det sosiale fellesskapet til gode dersom affektene overfor historien får plass i den affektive sirkulasjonen. «[W]e would be letting go of that which persist in the present. To let

go would be to keep those histories present» (Ahmed 2010: 50). Historien kan altså kun reforhandles dersom den gjøres nærværende.

Når Mariah spør Lucy om hvorfor hun ikke bare tilgir sin egen mor, ligger det implisitt en holdning om at Lucys affektive reaksjoner *burde* overkommles. Noe tilsvarende kan vi se i eksempelet med påskeliljene. Som påpekt i forrige kapittel, symboliserer påskeliljer nye begynnelse og vårens ankomst. I dette ser vi hvordan påskeliljenes symbolikk også innebærer å legge fortiden bak seg. For Mariah blir historien et hinder Lucy kan klatre over og komme seg videre fra. For Lucy ligger historien nedfelt i objekter, uttalelser og i det hun betrakter rundt seg. Slik Mariahs ord står fram som gravert i noe solid, kan også Lucys historiske erfaringer virke å være gravert inn i hennes blick – som kollektive erfaringer akkumulert over tid, som har formet hennes persepsjon av omverden.

I artikkelen «Nostalgia and Narrative in Kincaid's *Lucy*» (2002) undersøker Kathrine Sugg Lucys melankoli som noe Lucy ikke gir slipp på. Gjennom et postkolonialt og psykoanalytisk perspektiv argumenterer Sugg for at Lucys melankoli lar henne holde fast ved fortiden, samtidig som hun ønsker å slippe fri fra den. Denne ambivalensen, skriver Sugg, blir en strategi, «of trying to maintain a self that is both a product of a particular past (and the colonial and patriarchal conditions that constituted it) and one that is liberated from that past» (Sugg 2002: 165). Slik virker Lucy ambivalente forhold til fortiden og historien å være viktig for hennes subjektdannelse. Hun holder fast i historien, samtidig som hun søker å frigjøre seg fra den.

Etter Mariahs spørsmål om tilgivelse forklarer Lucy hvordan og hvorfor relasjonen til moren slo sprekker. Mellom ni- og fjorten-årsalderen fikk Lucy tre brødre. Der hvor Lucy ble forespeilet en sykepleierutdanning, forventet foreldrene at brødrene kunne bli leger eller advokater. Morens kjønnede forventninger til yrke og fremtid ble for Lucy en stor skuffelse: «I then began to call her Mrs. Judas, and I began to plan a separation from her that even then I suspected would never be complete» (130-131). Morens lave forventninger til datterens liv og yrkeskarriere blir for Lucy et stort svik. At separasjonen heller aldri vil bli fullstendig vitner igjen også om hvordan fortiden ikke er noe Lucy kan forlate, men stadig må finne ut av hvordan hun skal forholde seg til. Da Lucy forteller dette til Mariah, dukker det samtidig opp en rekke minner fra barndommen. I disse minnene er det brødrene som får foreldrenes oppmerksomhet. Lucy forteller, før hun plutselig rammes av en kroppslig og affektiv reaksjon: «I suddenly had to stop speaking; my mouth was empty, my tongue had collapsed into my throat. I thought I would turn to stone just then» (131). Minnene fra barndommen ser med dette ut til å frata Lucy

kontrollen over kroppen. Tungen kollapser, og hun mister taleevnen. Med dette virker minnene å forme et affektivt rom, som påvirker Lucys kroppslige reaksjoner.

I fortellerhandlingen befinner både Lucy og Mariah seg i dette rommet, men i denne situasjonen er det som om Mariah ikke helt klarer å forstå omfanget av Lucys erfaringer:

Mariah wanted to rescue me. She spoke of women in society, women in history, women in culture, women everywhere. But I couldn't speak, so I couldn't tell her that my mother was my mother and that society and history and culture and other women in general were something else altogether (Kincaid 1990:131-2).

Mariah gjør et forsøk på å hjelpe Lucy ved å forklare Lucys situasjon i sammenheng med kvinners posisjon i samfunnet og i historien. Da Mariah deretter henter Simone de Beauvoirs *Det Annet Kjønn*, opplever Lucy at hun blir misforstått (132). Lucy vil ikke la sitt liv forklares eller kontekstualiseres av Marias mange bøker, og insisterer med dette på at hennes partikulære liv og erfaringer ikke kan teoretiseres eller plasseres inn i fastlagte rammer eller kategorier. Flere før meg har trukket denne scenen fram som et eksempel på hvordan Mariah (som en hvit, liberal feminist) ikke ser forskjellene som ligger mellom henne og Lucy, eller mellom Simone de Beauvoir og Lucy. Her har Mariahs manglende interseksjonelle forståelse blitt belyst – altså hennes manglende forståelse for at flere sosiale kategorier, som etnisitet og klasse, virker sammen og påvirker Lucys livssituasjon (Majerol 2007, Burrows 2004, Nichols 2009). Samtidig ser Lucy ut til å insistere på at hennes liv og hennes affekter ovenfor sin egen mor er partikulære og ikke kan forklares av samfunnsstrukturer eller historiske rammer: «My life was at once more simple and more complicated than that», tenker Lucy som en respons på Mariahs utgave av *Det Annet Kjønn* (Kincaid 1990: 132). Når Lucy påpeker at hennes mor og hennes liv ikke er å finne i Mariahs bøker, uttrykker hun en motstand mot å inngå i det fellesskapet som Mariah forsøker å etablere. Som Ahmeds *kill-joy* understreker Lucy de forskjellene som eksisterer, og tar ikke del i Mariahs forsøk på å etablere et samhold mellom dem. Til tross for at Lucy aldri uttrykker disse tankene høyt til Mariah, ser hun likevel ut til å bli seg bevisst de forskjellene som befinner seg mellom henne og Mariah, men også mellom henne og hennes biologiske mor.

«She and I are not alike»

Som jeg undersøkte i oppgavens første kapittel, gjør Lucy det til sitt store prosjekt å distansere seg fra hjemlandet og fra moren. Den geografiske avstanden mellom mor og datter etableres allerede ved romanens begynnelse, da Lucy har flyttet over Atlanterhavet. Likevel virker forbindelsen mellom dem å følge Lucy inn i hennes nye liv. Morens tilstedeværelse

materialiserer seg gjennom en rekke brev, som Lucy raskt slutter å svare på og deretter også slutter å åpne. Brevets materialitet gir Lucy muligheten til å velge hvorvidt hun vil åpne eller lese brevene, og på denne måten å opprettholde en viss kontroll over hvilke affekter hun vil konfronteres med og ikke. Når familievennen fra Lucys hjemland, Maude Quick, dukker opp på døra til den amerikanske leiligheten, står Lucy derimot ansikt til ansikt med fortiden, familien og hjemlandet.

Maude har kommet for å overlevere et brev fra moren, som informerer om farens død. Der Lucy virker å være upåvirket av beskjeden om farens død, opplever hun en sterk og fysisk reaksjon da Maude kommenterer Lucys manglende svar på morens brev:

I stood in silence. My head ached, my eyes ached, my mouth was dry but I could not swallow, my throat ached, inside my ears was the sound of waves wanting to break free but only dashing themselves against a wall of rocks. I could not cry. I could not speak. I was trying to get the muscles in my face to do what I wanted them to do, trying to gain control over myself (Kincaid 1990: 123)

Mariah holder rundt henne, mens Lucy opplever å miste kontrollen over kroppen. Hun kjenner smerter i hode, øyne og hals, og klarer verken å reagere med ord eller tårer. Lyden av bølgene som slår mot en vegg av steiner, kan her være en metafor for hvordan Lucys indre følelser ikke slipper ut. Kontrasten mellom stillheten på utsiden og lyden av bølgene på innsiden gir et bilde av Lucy som fanget i sin egen kropp og sine egne følelser. Med denne tolkningen blir Lucys følelsesreaksjon en psykologisk og indre hendelse, til forskjell fra en forståelse av affekter som relasjonelle og situasjonelle. Selv om ordene affekt og følelse befinner seg innenfor samme semantiske felt, og ikke alltid lar seg skille fra hverandre, vil jeg i denne sammenhengen trekke fram scenens situasjonelle og relasjonelle kvalitet. Den kroppslige reaksjonen oppstår som følge av Lucys *møte* med Maude og Maudes uttalelse. Kroppen blir her en beholder for sterke affektive reaksjoner som vil slippes ut, men som ikke kan kanaliseres eller frigjøres. Maudes tilstedeværelse affiserer Lucy, men Maude selv virker derimot å være upåvirket.

Maudes tilstedeværelse kan her leses som en slags forlengelse eller fordobling av morens. Hun er ikke bare morens gudbarn (111), men har også tidligere vært Lucys barnevakt. Der Lucy opplever båndet til sin egen mor som et fengsel (90-91), pleide Maude å fysisk låse Lucy inne i en tønne eller i en altfor liten kleskurv: «Her father was the heads of jails – Her Majesty's Prisons – and I used to think of her as my own personal jailer» (111-112). På denne måten virker både Maude og moren å stå i forlengelse av hverandre og av det britiske fengselssystemet, ettersom alle utøver autoritet og makt over Lucy. Når Maude befinner seg i den amerikanske familiens hus, står hun der altså både som en representant for moren og for

koloniststyrets lovverk. I det affektive møtet blir Maudes nærvær desorienterende for Lucy, og hun mister kontrollen over situasjonen og sin egen kropp.

Da Maude deretter kommenterer at Lucy minner henne om moren, klarer Lucy å få kontroll over kroppen igjen: «I was dying, and she saved my life» (123). Maude sammenligner Lucy med hennes egen mor, og denne sammenligningen blir for Lucy et spørsmål om liv og død. Med Maudes kommentar evner Lucy å få tilbake kontrollen over både kroppen og stemmen, og kommentaren åpner dermed en mulighet for Lucy til å uttrykke hvilke vesensforskjeller som finnes mellom henne selv og moren: «I said, ‘I am not like my mother. She and I are not alike [...]’» (123). Med dette evner Lucy å sette grenser mellom hva seg selv og hennes egen mor. Lucy kritiserer blant annet morens ekteskap og hennes mangel på motstand mot kjønnsrollene som samfunnet plasserer henne selv og Lucy inn i. Med denne grensedragningen evner Lucy å forstå sin egen subjektivitet ut ifra det som skiller henne fra moren og fra samfunnet rundt.

Deretter blir det derimot uklart hvorvidt Lucy har sagt dette høyt: «It is possible I said all of this in ancient Greek, for Maude only looked at me and smiled [...]. I sat down. I said, this time in English, ‘You are looking very well, Maude’» (123). Maudes manglende respons gir inntrykk av at Lucys ord ikke påvirker henne. Samtidig påpeker Lucy muligheten for at hun uttrykte seg på gammelgresk, noe som kan gi inntrykk av at Lucys stormtale om moren aldri ble sagt høyt, men kun fant sted i Lucys tanker. Tvetydigheten fremhever likevel at det ikke er Maudes reaksjon eller oppfattelse av situasjonen som er viktig i denne sammenhengen. Heller er det Lucys grensedragning som blir satt i fokus – det sentrale her er at Lucy evner å sette ord på forskjellene mellom seg selv og moren.

I løpet av romanens gang affiseres Lucys gjentatte ganger av påminnelser om moren. Relasjonen portretteres som et hat-elsk-forhold, hvor Lucy samtidig savner moren og vil gjøre alt for å distansere seg fra henne. Lucy vil ikke åpne morens brev, men påpeker gjentatte ganger at hun vil dø av lengsel dersom hun nærmer seg eller leser brevene (91, 139). Tapserfaringen beskrives som et avsluttet kjærlighetsforhold Lucy sørger over (71, 132), og forbindelsen til moren blir også omtalt som et eksistensielt fengsel hun aldri vil kunne slippe unna (90-91). Kathrine Sugg skriver i sin artikkel om hvordan moren nærmest overtar Lucys subjektivitet: «[T]he mother fulfills the role of identificatory other – the double who takes over the subject’s place and generates feelings of an uncanny and horrifying invasion» (Sugg 2002: 162). Morens makt over Lucy viser seg som en slags utslettende definisjonsmakt, som fratår Lucy hennes egen stemme og subjektivitet: «I had come to feel that my mother’s love for me was designed solely to make me into an echo of her; and I didn’t know why, but I felt that I would rather be

dead than become just an echo of someone» (Kincaid 1990: 36). Et ekko er en reproduksjon av en annens stemme, og med dette blir Lucys frigjøringskamp også en kamp om å finne sin egen stemme eller et eget språk å uttrykke seg i. Når Lucy her sier hun heller vil dø enn å være et ekko av noen, tydeliggjøres hennes behov for selv å definere seg selv og omverden. Lucys stemme blir med dette avgjørende for hennes subjektivitet.

Life as a slut

I etterkant av Maudes besøk evner Lucy også å uttrykke eksplisitt frustrasjon overfor moren i et brev: «I wrote my mother a letter; it was a cold letter. It matched my heart. It amazed even me, but I sent it all the same» (127). Den metaforiske kulden i brevet og i hjertet viser hvordan Lucy evner å kanalisere affektene uten dårlig samvittighet for hvordan moren vil motta det. I brevet skriver Lucy om hvilke feiltagelser moren har gjort i sitt eget liv og i oppdragelsen av Lucy:

I reminded her that my whole upbringing had been devoted to preventing me from becoming a slut; I then gave a brief description of my personal life, offering each detail as evidence that my upbringing had been a failure and that, in fact, life as a slut was quite enjoyable, thank you very much. I would not come home now, I said. I would not come home ever (Kincaid 1990: 127-128)

Når Lucy her beskriver detaljene fra sitt seksualliv, uttrykker hun også en avstand til morens moral og oppfattelse av riktig og galt. Der moren har ønsket å gi Lucy en dydig oppdragelse, har Lucy i løpet av sitt første år hjemmefra lært å kjenne sin egen seksualitet. Dette skal jeg komme tilbake til, men først vil jeg poengtere hvordan skriften åpner opp en mulighet for Lucy til å kommunisere en avstand til moren, uten selv å bli rammet av morens affektive nærvær eller påvirkning. Med brevet har Lucy formulert og dermed etablert tydelige grenser mellom seg selv og hennes egen mor, noe som også forsterkes av at Lucy senere brenner alle brevene i peisen og gir moren en falsk adresse. Med disse handlingene kuttet all kontakt, og moren kan ikke lengre påvirke Lucy gjennom sine brev fra den andre siden av havet.

Lucys seksualitet blir i dette brevet én av flere måter som Lucy tar avstand fra moren sin på. I løpet av romanens gang blir deres ulike syn på kjønn gjort tydelig, og ett eksempel er synet på kvinnelig seksualitet. Der hvor mennene Lucy kjenner til hjemmefra, ofte har mangfoldige relasjoner med kvinner, har Lucys mor vært opptatt av å gi Lucy en dydig oppdragelse. I løpet av romanens gang opplever Lucy derimot en slags frigjøring når det gjelder seksuelle opplevelser. I møtet med Hugh, Roland og Paul finner hun kroppslig nytelse uten romantikk eller tilknytning. Likevel ser morens moral ut til å ha satt sine spor. Da Lucy kommer

på at hun har glemt å bruke prevensjon, stivner hun og begynner å skjelve (67). Den kroppslige reaksjonen blir senere forklart med Lucys frykt for morens fordømmelse: «I would rather die than let her see me in such a vulnerable position – unmarried and with child» (70). I sitt første møte med Paul hører Lucy sin egen stemme som jomfruelig: «[It was] the voice of the girl my mother had hoped I would be: clean, virginal, beyond reproach. But I felt the opposite of that, [...] I felt instantly deliciously strange; I wanted to be naked in a bed with him» (97). Lucy vet umiddelbart at hun vil gå til sengs med Paul. Likevel er det morens stemme som kommer ut av munnen hennes. I møtet med Paul hører Lucy altså sin egen stemme som et ekko av morens oppdragelse, og dette er en stemme hun ikke kjenner seg igjen i. Som jeg undersøkte tidligere, endrer dette seg etter Lucys møte med Maude.

Når Paul dukker opp på døra mot slutten av romanen, blir Lucy seg bevisst hans eierskapsfølelse over henne. Paul gir Lucy et bilde han har tatt av henne, hvor Lucy står over en gryterett, naken fra hofta og opp: «In the picture I was naked from the waist up; a piece of cloth, wrapped around me, covered me from the waist down» (155). Bildets motiv virker å være påfallende likt Paul Gauguins malerier fra hans opphold på Tahiti. Dette påpeker også Holmcomb i sin artikkel «Travels of a Transnational Slut»: «The image of a young woman of color from a colonized island who is ‘captured’ in Paul’s photo of Lucy suggests Gauguin’s paintings and woodcuts of Tahitian women» (2003: 306). Referansen blir også forsterket av romanens tidligere referanse til Gauguins liv og malerier (Kincaid 1990: 95), men også av fotografens felles fornavn med maleren: Paul. Holmcomb skriver om hvordan Gauguins malerier gjorde den eksotifiserte og kolonialiserte kvinnens seksualitet tilgjengelig for den europeiske voyeuren og samtidig lot fokuset på kvinnenens bryster fremstille kvinnens rolle som reproduktive, oppfostrende mødre. Begge alternativene fratar eller kolonialiserte kvinnens kropp og seksualitet, fordi seksualiteten forsvinner eller blir noen andres. Når Paul viser bildet til Lucy, forstår hun at han føler et eierskap over henne: «That was the moment he got the idea he possessed me in a certain way, and that was the moment I grew tired of him» (155). Gjennom bildet har Paul ikke bare materialisert sitt eget blikk på henne, men også fremstilt henne i en stereotypisk fremstilling som den eksotiske, kvinnelige tjeneren. Lucy ser gjennomgående i romanen ut til å stå imot slike stereotypiske fremstillinger av egen kropp. Da Lucy ser seg selv gjennom Pauls blikk, går hun lei. Med dette endres Lucys affekter når relasjonen eller situasjonen endres, og videre uttrykker Lucy at ingen skal få eierskap eller definisjonsmakt over henne.

Gjennom å ta eierskap over sin egen seksualitet – enten ved å uttrykke det språklig til moren eller gjennom å ta avstand fra Pauls blikk – tar Lucy samtidig avstand fra menneskene

rundt seg. Hun bryter eksempelvis all kommunikasjon med sin egen mor og hun avslutter forholdet til Paul. Dette viser hvordan Lucys stemme og blick blir av betydning for hennes subjektdannelse. Da Lucy også oppdager en interesse for fotografi og kjøper seg et kamera (115), bidrar katedralinsen også til å etablere en distanse til andre. Fotoapparatet åpner opp en mulighet for Lucy til å betrakte omverdenen og andre mennesker utenifra, og samtidig også for å ta avstand fra andre menneskers fortolkning av henne. Katedralinsen og fotografiet fremhever også spørsmål omkring hvem som er subjekt og hvem som er objekt. Når Paul eksempelvis viser sitt bilde av Lucy, fremstiller fotografiet Lucy gjennom Pauls objektiviserende blick. At Lucy selv begynner å fotografere, åpner derimot muligheten opp for å fremstille verden gjennom hennes egen subjektposisjon. I siste kapittel begynner Lucy å fremkalle bilder i et mørkerom: «I did this in my own time» (160). Å fotografere og å fremkalle bildene blir med dette en metafor for hvordan Lucy opparbeider seg eller tilegner seg sitt eget blick og perspektiv, uavhengig av samfunnets eller andre menneskers definisjonsmakt. På denne måten åpner kameraet opp for å reforhandle Lucys posisjon som den marginaliserte Andre.

Grenser og subjektivitet

Som vi så i første kapittel forsøker Lucy stadig å rømme fra eller å kontrollere affektene som hennes historiske bevissthet bringer fram. Likevel ser det ut til at hun i løpet av året hjemmefra blir plassert inn i en rekke affektive situasjoner, og med dette får en tydeligere forståelse av egen subjektivitet. Gjentatte ganger blir hun satt i situasjoner som setter henne ut av spill, og hvor kroppens umiddelbare reaksjoner desorienterer eller destabiliserer. Når Lucy i disse affektive møtene gjentatte ganger tar fysisk eller mental avstand fra andre personer, åpner møtene et rom hvor Lucy kan definere seg selv. I de affektive møtene blir grensene mellom henne selv og andre tydeliggjort, og hun evner å se hvem hun *ikke* er. Møtene fører samtidig til en slags ambivalent anerkjennelse eller hevdelse av den historien hun er født inn i og bærer med seg. Hun vil ta avstand fra den, og må samtidig akseptere at historiens tyngde farger hennes persepsjon av den verden hun beveger seg i. Med dette kan de affektive møtene se ut til å åpne Lucys forståelse av hvordan hun påvirkes av historien, og dermed også for hvordan den produserer og former den subjektiviteten hun erkjenner omverden med.

Ved å distansere seg fra andre mennesker – enten ved å reise over Atlanterhavet, å ta et lite steg vekk, eller å fotografere omverdenen fra sitt eget perspektiv – definerer hun sin egen subjektposisjon som uavhengig og utenfor samfunnets konvensjoner. I begynnelsen av romanens siste kapittel reflekterer Lucy over hvem hun har vært og hvem hun har blitt:

I had been a girl of whom certain things were expected, none of them too bad: a career as a nurse, for example; a sense of duty to my parents; obedience to the law and worship of convention. But in one year of being away from home, that girl had gone out of existence (Kincaid 1990: 133)

I romanens siste kapittel setter Lucy et skille mellom hvem hun pleide å være og den personen hun nå har blitt. Der hun tidligere lot seg innramme av andres forventninger eller definisjon av henne, har hun i løpet av romanens gang altså klart å frigjøre seg fra forventningene. Lucy begynner istedenfor å definere seg selv, utenfor de rammene som familien og samfunnet har skapt for henne. I «Happy Objects» (2010) skriver Sara Ahmed: «[F]or a life to count as a good life, it must return the debt of its life by taking on the direction promised as a social good, which means imagining one's futurity in terms of reaching certain points along a life course» (Ahmed 2010: 41). Å være med i et affektivt fellesskap innebærer med dette altså også å orientere seg mot visse oppnåelser som er antatt å skulle føre til et godt liv, og som samtidig er antatt å komme et fellesskap til gode. Ahmed bruker blant annet bryllupsdagen eller den lykkelige familien som eksempler på slike *happy objects*. Når Lucy i eksempelet over tar avstand fra samfunnets og familiens forventninger, bryter hun med dette også med samfunnets etablerte, affektive fellesskap. I sitatet ovenfor uttrykker Lucy eksplisitt hvordan hennes livsvalg bryter med konvensjonene hun har blitt opplært til å følge – eksempelvis ved å kutte kontakten med familien eller å hun avbryte sykepleierutdannelsen.

Der Lucy ved romanens begynnelse uttrykker et ønske om å distansere seg fra sin historiske bevissthet og sin egen sårbarhet, ser hun mot slutten ut til å omfavne disse delene av seg selv. I romanens siste kapittel flytter Lucy ut av leiligheten til Mariah og Lewis og inn i en ny leilighet sammen med vennen Peggy. Hun finner seg en ny jobb som sekretær for en fotograf og begynner å reflektere over de erfaringene hun har gjort seg i løpet av sitt første år hjemmefra: «I understood that I was inventing my self, an that I was doing it more in the way of a painter than in the way of a scientist [...]. I did not have position, I did not have money at my disposal. I had memory, I had anger, I had despair» (134). Når hun i dette sitatet hevder å finne opp seg selv lik en maler, får sinnet og fortvilelsen også plass i hennes forståelse av seg selv. Som jeg viste i kapittel én uttrykker Lucy ved romanens begynnelse et ønske om å være historieløs, når hun gjentatte ganger forsøker å rømme fra affekter eller å kontrollere hvordan hun blir affisert av sin historiske bevissthet. Ved romanens siste kapittel ser hun derimot ut til å akseptere at historien påvirker henne, affiserer henne og former hennes bevissthet.

Lucy og Lucifer

Mot slutten av romanen reflekterer Lucy over ID-dokumentene sine: «my passport, my immigration card, my persmission-to-work card, my birth certificate [...]. These documents showed everything about me, and yet they showed nothing about me» (148). Dokumentene gir informasjon om Lucys identitet, men forteller lite om hennes erfaringer eller hvordan hun affiseres av verden rundt seg. Lucy relasjon til sitt eget navn kan derimot gi et innblikk i hennes subjektforståelse. Når Lucy som barn spurte moren om hvorfor hun fikk navnet sitt, svarte moren:

‘I named you after Satan himself. Lucy, short for Lucifer. What a botheration from the moment you were concieved’ [...]. In the minute or so it took for all this to transpire, I went from feeling burdened and old and tired to feeling light, new, clean. I was transformed from failure to triumph. It was the moment I knew who I was (Kincaid 1990: 152)

Moren hevder her å ha oppkalt Lucy etter Lucifer, djevelen. Der man skulle anta at denne informasjonen ville vært fornærmende, reagerer Lucy med å kjenne seg lett, ny og ren. I en bibelsk sammenheng vil det lette, nye og rene være binære motsetninger til det djevelen representerer. Som Holmcomb skriver i sin artikkel: «Lucy embraces darkness principally because she recognized the hypocrisy of colonial mastering, which takes for itself the role of light, of good, while enslaving, raping and forcing migrations – movements against the colonized’s will» (2003: 302). På denne måten snur Lucy morens og kolonialismens budskap opp ned, og omfavner istedenfor rollen som den falne engelen. Videre skriver Holmcomb at der hvor moren personifiserer ‘det gode’, finner datteren agens i det som er tilgjengelig for henne – «embodying the bad, evil, inhabiting the body of the slut» (Holmcomb 2003: 302). Når Lucy aksepterer rollen som djevelen og den falne engelen, opplever hun også å ha vunnet og hun uttrykker at navnet gir henne en forståelse av hvem hun er. Igjen ser vi hvordan Lucy forstår seg selv ut ifra sin avstand til samfunnets forventninger og moral.

Selv om romanens tittel indikerer at hovedpersonen heter Lucy, er det først i romanens siste kapittel at dette blir eksplisitt. I siste kapittel får leseren også vite at hennes mellom- og etternavn, henholdsvis Josephine Potter, er hentet fra slektninger som antageligvis var slaveeiere eller involvert i sukkerplantasjene (Kincaid 1990: 149). Videre er det også først i siste kapittel at informasjonen om hjemlandet og dets historie blir tydelig. På denne måten viser det fortellende jeget – gjennom sine valg av hvilken informasjon som blir delt og når den blir delt – hvordan Lucys historiske bevissthet etter hvert får plass i hennes forståelse av seg selv. Tilsvarende ser også Lucys affekter overfor historien ut til å få plass i romanens narrativ. Som David Yost skriver i artikkelen «A tale of three Lucys»: «Like Lucy Snowe [fra Charlotte

Brontës *Villette*], Lucy Potter cannot admit her feelings to the reader until she is prepared to admit them to herself» (Yost 2006: 145). Mot romanens slutt ser Lucy ut til å akseptere at hun er født inn i en historie som påvirker hennes reaksjoner og affekter, og hun tillater også disse å være nærværende.

Å uttrykke affekter

I løpet av romanens gang har Lucy flere ganger blitt affisert som følger av påminnelser om kolonihistorie og maktforhold. Som jeg har vist med ulike eksempler i denne oppgaven, har Lucy holdt tilbake eller gitt uttrykk for hvordan hun har blitt affisert. I siste kapittel, som også er kalt «Lucy», reflekterer hovedpersonen over hvilken betydning dette har for henne: «One day I was living silently in a personal hell, without anyone to tell what I felt, without even knowing that the feelings I had were possible to have; and then one day I was not living that way at all» (136-137). Lucys opplevelse av å være ene og alene om sine affektive reaksjoner er her fremstilt som et personlig helvete. Hun har levd i stillhet, uten noen å fortelle eller uttrykke seg til. At denne opplevelsen beskrives som et personlig helvete kan på den ene siden kan vitne om en indre følelsestilstand. På den andre siden peker sitatet på Lucys affekter som noe relasjonelt og situasjonelt – noe som sirkulerer og som påvirkes av kulturen og samfunnet rundt. Sitatet viser hvordan enkelte affekter mangler plass eller representasjon i samfunnet, som igjen har påvirket Lucys mulighetsrom til å uttrykke sine affektive reaksjoner. At Lucy ikke har visst hvordan hun skulle gi uttrykk for sine affektive reaksjoner, vitner om hvordan bestemte affekter i seg selv kan marginaliseres når samfunnet skyver vekk eller forstiller det som oppfattes som negative eller problematiske affekter.

Der romanens første setning – «It was my first day» (3) – markerer en ny begynnelse for Lucy, åpnes siste kapittel påfallende likt: «It was January again; the world was thin and pale and cold again; I was making a new beginning again» (133). Kapitlenes åpninger viser hvordan Lucys subjektdannelse, lik som årstidsskiftene, kan fornyes eller omformes. Hun er ikke lenger den hun pleide å være, ser Lucy ut til å tenke ved romanens siste kapittel:

I used to be nineteen; [...] I used to stand over the children, four girls, at the street corner, waiting for the stoplight to change color; [...] I used to sit in the kitchen, with the inevitable sun streaming through the window, with Mariah, drinking coffee she learned to make in France, and trying to explain to myself, by speaking to Mariah, how I got to feel the way I now feel (Kincaid 1990: 137)

I sitatet reflekterer Lucy over hvem hun tidligere har vært, basert på sine dagligdage opplevelser. I dette synliggjøres også en refleksjon rundt hva som konstituerer eller former et

subjekt, og samtidig et syn på subjektivitet som noe formbart og påvirkelig. Anaforene understreker en forståelse av at den man er – eller har vært – skapes i en interaksjon: Eksempelvis ifølge barna til skolen eller å drikke kaffe med Mariah. Her ser vi også hvordan Lucy, under ulike kaffesamtaler med Mariah, har forsøkt å sette ord på hvordan hun begynte å «føle det hun føler». Igjennom året har altså Lucy prøvd å forklare seg selv – ved hjelp av å prate med Mariah – hvordan og på hvilken måte hun affiseres. Å uttrykke seg eller å gi uttrykk for sine reaksjoner viser seg med dette å være frigjørende for Lucy. Samtidig vitner sitatet om hvordan subjektiviteten dannes, omformes og utvides i møtet med andre mennesker og i affektive situasjoner.

Jeg begynte første analysekapittel med å redegjøre for det jeg anser som Lucys prosjekt i romanen. Her viste jeg til spørsmålet Lucy stiller tidlig etter sin ankomst til USA: «[I]f I could put enough miles between me and the place [hjemlandet] [...], would I not be free to take *everything just as it came* and not see hundreds of years in every gesture, every spoken word, every face?» (31, min kursivering). Mot slutten av romanen befinner Lucy seg i sin nye leilighet. Det er søndag, og hun ser seg selv i speilet: «I was twenty years old—not a long time to be alive—and yet there was not an ounce of innocence on my face. If I did not know everything yet, I would not be afraid to know *everything* as it came up. That life might be cold and hard would not surprise me» (153, orig. kursivering). Lucy betrakter sitt eget ansikt, og i speilbildet ser hun refleksjonen av sin levde erfaring. Kursiveringen av ordet *everything* og fortsettelsen – «as it came up» – blir her stående som et svar på det spørsmålet hun stilte tidligere. På denne måten ser Lucy altså ut til å ha oppnådd det hun ville; å ta ting som de kommer, og å la seg påvirke av de situasjonene hun befinner seg i. Ordet «take» er også byttet ut med ordet «know», og med dette ser Lucy også være seg bevisst hvordan kunnskap og forståelse formes gjennom interaksjoner med omverdenen. Videre hevder Lucy å ikke ville bli overrasket over ‘livets kulde og tyngde’, noe som kan peke mot en anerkjennelse av hvordan hennes historiske bevissthet påvirker hennes persepsjon av omverden. Hun virker med dette å akseptere hvordan historiens nærvær affiserer henne, og samtidig hvordan den former den bevisstheten hun møter omverdenen med.

Et affektivt mulighetsrom?

Mot romanens slutt har Lucy etablert en distanse til alle rundt seg. Hun har kuttet kontakten med moren, avsluttet forholdet med Paul, flyttet ut av Mariahs leilighet og vennskapet med Peggy virker også å gå mot veis ende (154-155). Hun anser seg selv som alene i verden: «I was alone in the world. It was not a small accomplishment. I thought I would die doing it. I was not

happy, but that seemed too much to ask for» (161). Avstanden til andre mennesker virker å være total, og Lucy ser ut til å ha frigjort seg for alle former for tilknytning. Likevel kjenner hun verken på glede eller lykke. Med sin nye jobb som sekretær for en fotograf, bemerker hun at nedstemtheten fremdeles omringer henne:

I was now living apart from my family in a place where no one knew much about me; almost no one knew even my name, and I was free more or less to come and go as pleased me. The feeling of bliss, the feeling of happiness, the feeling of longing fulfilled that I had thought would come with this situation was nowhere to be found inside me (Kincaid 1990: 159)

Lucys nye livssituasjon bringer ikke med seg de affektene hun hadde forventet. Selv om Lucy i sitatet påpeker at følelsene ikke finnes *inni* henne, kan sitatet samtidig se ut til å forstå gleden eller lykken som relasjonelt og situasjonelt. Det kolonialiserte subjektets erfaringer forsetter å prege Lucy og å forme hennes måte å møte verden på. Gjentatte ganger referer Lucy til en kolonihistorie som virker å ha satt sine spor i hennes persepsjon og som påvirker hennes orientering. Selv om enkeltmennesket Lucy befinner seg alene ved romanens slutt, er kolonialismens erfaringer samtidig kollektive størrelser som har blitt nedarvet over tid og generasjoner. Lucy har ikke klart å rømme fra omverdens påvirkning, men – om ikke annet – har hun klart å ta adskille seg selv fra samfunnets og andre menneskers definisjonsmakt. Sitatet ovenfor viser at lykken eller gleden ikke nødvendigvis tilsvarer frihet og subjektivitet.

Kincaids roman *Lucy* avsluttes med et affektivt møte mellom det erfarende jeget og skriften. Lucy sitter alene på rommet i den nye leiligheten, og tar opp en notatbok hun har fått i gave fra Mariah:

At the top of the page I wrote my full name: Lucy Josephine Potter. At the sight of it, many thoughts rushed through me, but I could write down only this: 'I wish I could love someone so much that I would die from it.' And then as I looked at this sentence a great wave of shame came over me and I wept and wept so much that the tears fell on the page and caused all the words to become one great big blur (Kincaid 1990: 163-64)

Lucy skriver sitt fulle navn, og en setning om at hun ønsker å elske noen så mye at hun vil dø av det. Setningen vekker Lucy skamfølelse og hun begynner å gråte. Tårene faller ned i notatboken og visker ut setningen som hun nettopp har notert. På denne måten virker skriften å åpne opp et intimt rom, hvor Lucys affekter verken kan skyves vekk eller ut av situasjonen. Synet av skriften affiserer Lucy, og med ordene «one great big blur» mister hun kontrollen over synsfeltet. Utydeligheten kan symbolisere affektens uoverskuelighet. For Tygstrup er affekten noe som omgir en situasjon, og som man dermed ikke har eierskap eller kontroll over. Han formulerer affektens logikk på følgende måte: «en kollektiv tilstand af affekt, af at miste

balancen, af pludselig ikke at være i stand til at læse og forstå det, som befinner seg nærved» (2013: 29). Her vil jeg argumentere for at Lucy affiseres av sin egen skrift. Både hun og notatboken virker å være ute av balanse når ordene ikke lengre kan leses. Først kommer skamfølelsen som en metaforisk bølge, og deretter begynner tårene å renne. På denne måten bygger selve setningsstrukturen opp under affektens logikk når bølgemetaforen i den ene setningen blir fulgt opp av tårene som motiv i neste. Vannets flytende karakteristikk blir en billedliggjøring av det affektive rommet som oppstår mellom Lucy og skriften.

Romanens avslutning virker dermed å åpne opp for et mulighetsrom. Lucy ser ut til å akseptere affektene, når hun verken forsøker å rømme eller å kjempe imot. At hun skriver ned sitt eget navn kan indikere at hun anerkjenner historien hun er født inn i, da etternavnene, som tidligere nevnt, har forbindelser til hjemlandets kolonihistorie og slavedrift. Som jeg undersøkte i første kapittel, spiller sårbarhet og affekter en betydelig rolle for Lucys opplevelse av omverdenen. Setningen hun skriver – at hun skulle ønske hun kunne elske noen så mye at hun ville dø – er i seg selv et uttrykk for hennes ytterste, eksistensielle sårbarhet som et dødelig menneske, avhengig av andre og av tilknytning som hun er. Samtidig fremstilles kjærligheten som en utslettende kraft, som kan få fatale konsekvenser: ved å elske noen kan hun også dø. Setningen refererer til Lucys mor, ettersom Lucy gjentatte ganger har beskrevet morens sterke påvirkningskraft som dødelig. Ved skrive ned setningen kan det se ut til at Lucy anerkjenner sitt eget behov for tilknytning, til tross for at dette vil kunne utslette Lucys frihet og subjektdannelse.

Affekt og avkolonialisering

Jeg vil argumentere for at *Lucy* (1990) er en roman som viser hvordan affekter former, skaper eller utvider grensene mellom et selv og andre. Som vist i de foregående kapitlene bærer Lucy med seg en rekke erfaringer av undertrykkelse og vold som kan anses som kollektive erfaringer, akkumulert over flere generasjoner. I løpet av romanens gang plasseres Lucy gjentatte ganger inn i situasjoner hvor historiens påvirkning synliggjøres i hvordan hun selv affiserer og blir affisert. Som jeg har vist i dette kapitlet tematiserer romanen blant annet hvordan visse affekter sirkulerer i eller stenges ute av sosiale dynamikker. Når Lucy settes hun ut av spill på grunn av situasjoner som minner henne på hjemlandets historie, synliggjør romanen den kompleksiteten som kan ligge i å uttrykke affekter som står i strid med hva som er forventet av samfunnet rundt. På denne måten tematiserer romanen det affektive arbeidet som ligger i å belyse historiske skjevheter og å la affektene overfor historien komme til uttrykk. Samtidig åpner situasjonene opp for at Lucy kan definere seg selv ut ifra sin forskjellighet fra andre, når

hun gjentatte ganger omfavner en slags *outsider*-rolle. Hennes affektive møter med omgivelsene eller med andre mennesker åpner opp for en forståelse for grensdragninger, som jeg her vil argumentere for at virker konstituerende for hennes subjektdannelse.

I sin *Å Lese Verden* (2019) siterer Tonje Vold legen, filosofen og forfatteren Frantz Fanons (f. 1925) *Jordens fordømte* (1961) for å belyse hvordan avkolonialisering kan virke subjektskapende:

[Avkolonialiseringen] virker på menneskets innerste vesen og forandrer det fullstendig. Fra å være en tilskuer som knuges av sin egen uvesentlighet, blir han hovedrolleinnehaver og befinner seg plutselig midt i strålebunten fra historiens lyskastere. Det er en nær sagt grandios opplevelse. Kontakten med nye mennesker, et nytt språk, en ny måte å være menneske på, gir jeg'et en ny egenrytme. Det som skjer når en koloni frigjøres, er i virkeligheten at nye mennesker blir skapt. Dette skaperverket skyldes ingen overnaturlig makt. Fra å være en ting blir kolonislaven menneske samtidig som han gjør seg fri (Fanon 1991, 31, Vold 2019: 268)

Selv om Fanon her omtaler her mennesket («han») sitt innerste vesen, vil jeg her trekke frem det Fanon skriver om kontakten mellom mennesker. I møtet med omverdenen opparbeider Lucy seg en egenrytme, og gjennom sine affektive møter evner hun å frigjøre seg fra samfunnets lenker og definisjonsmakt. Moira Ferguson poengterer at romanens situering i tid og sted speiler Kincaids hjemland Antiguas politiske klima i samtiden. I 1967 var Antigua et land som kjempet for uavhengighet fra britisk kolonistyre, skriver Ferguson: «Lucy is also Antigua of 1967, a territory freeing itself from the colonizer, already tentatively entering an early postcolonial phase» (Ferguson 1994: 131). *Lucys* tematisering av frihet og frigjøring tangerer altså også den historiske hendelsen av et lands kamp om selvstyre. På denne måten kan romanen også betraktes som en avkoloniseringsroman, med sjangerens tematisering av frigjøring og av skjulte eller hemmeligholdte maktforhold (Vold 2019: 164).

At romanens tittel, hovedperson og siste kapittel har samme navn, viser betydningen Lucys subjektivitet har for romanens prosjekt. Som Tiffin påpeker i sin artikkel, går romanens kapiteltitler fra å omtale Lucy gjennom andres blikk («Poor Visitor») til å bære hennes eget navn (Tiffin 1993: 919). I romanens første kapiteltittel omtales Lucy gjennom den amerikanske familiens kallenavn, som en besøkende og utenforstående. Familien begynner å kalle henne 'stakkars gjest', noe som lar Lucy defineres ut fra familiens blikk. I siste kapittel omfavner hun selv denne posisjonen, som uavhengig av det affektive fellesskapet og de forventningene samfunnet stiller til henne. Med Fanon vil jeg argumentere for at Lucy forandres fra tilskuer til hovedrolleinnehaver, forsterket av at romanens siste kapittel også bærer Lucys navn. Når romanen så vel som siste kapittel bærer hovedpersonens navn, vitner

dette om hvordan Lucys kollektive og partikulære erfaring blir viktig for hennes selvforståelse og for hennes selvhevdelse. Hennes affekter, agens og erkjennelse blir ikke representert innenfor kolonialismens rammer – den eneste som kan representere Lucy, er Lucy selv.

Affektive møter mellom *Lucy* (1990) og leseren

Lucys motstand mot å la seg definere av noen andre enn seg selv, har også gjort denne oppgaven utfordrende å skrive. Slik Lucy ikke vil la seg styre av morens eller hjemlandets blikk, har jeg selv tidvis opplevd det som om hovedpersonen motarbeider leserens fortolkning. Romanen er blant annet fylt med ambivalente og tvetydige utsagn, slik at noe som sies på én side kan bli motsagt på neste. Til tross for dette har jeg i denne oppgaven forsøkt å fange og å belyse én siden ved romanen, som jeg mener er en påfallende del av romanens historietutvikling og tematisering.

I denne oppgaven har jeg gjort en nærlesning av Jamaica Kincaids *Lucy* (1990), med ønske om å undersøke hvordan affekt kommer til uttrykk i romanen. I første analysekapittel undersøkte jeg forbindelsen mellom affekt og sårbarhet i Lucys møter med omgivelsene. Her så jeg nærmere på hvordan Lucy ønsker å frigjøre seg fra sin kolonihistoriske bevissthet, enten ved å flykte fra eller å kontrollere affekter. I begynnelsen ser Lucy ut til å forsøke å unnsnippe alt som kan minne henne om hjemlandet, men likevel blir hun stadig affisert av det som virker rundt henne. Der Lucy er bevisst sin egen strukturelle sårbarhet, ser ikke arbeidsgiveren Mariah ut til å forstå de erfaringene Lucy bærer med seg. I denne oppgavens andre kapittel undersøkte jeg de affektive spenningsfeltene som oppstår mellom Lucy og Mariah når deres erfaringshorisonter kolliderer. I disse situasjonene oppstår det også affektive forhandlinger, som belyser hvilke affekter som får plass i sirkulasjonen og i fellesskapet, og hvilke som stenges ute. Mot slutten av romanen befinner Lucy seg alene, og hun reflekterer over de endringene som har skjedd i løpet av hennes første år hjemmefra. I oppgavens siste kapittel undersøker jeg hvilken betydning affekt får for romanens tematisering av subjektdannelse. I løpet av året har Lucy affisert og selv blitt affisert. Jeg undersøkte hvordan affektene åpner opp for grensdragninger, som igjen åpner opp et mulighetsrom for Lucy til selv å definere sin egen subjektposisjon – som utenfor samfunnets forventninger og definisjonsmakt.

Det affektive virker å være av betydning for *Lucys* handling og hovedpersonens utvikling. Kanskje kan dette også være tilfelle i flere av Kincaids romaner. I Kincaids tredje roman, *The Autobiography of My Mother* (1996), uttrykker fortelleren Xuela: «I, Xuela, am not in a position to make my feelings have any meaning» (Kincaid 1996: 137). Med dette sitatet problematiserer Kincaid hvordan affekter kan marginaliseres eller bli et spørsmål om privilegier. Gjennomgående i sin litterære produksjon viser Kincaid hvordan verdenshistorien

påvirker, affiserer og virker inn i hverdagens øyeblikk – enten rundt et kjøkkenbord, i et sommerhus eller i en hage fylt av påskeliljer.

Som nevnt i oppgavens introduksjonskapittel ble *Lucy* nylig oversatt til norsk, og i 2016 ble store deler av Kincaids forfatterskap utgitt på svensk. På forsiden til den norske utgaven fra 2022 siteres *Svenska Dagbladets* anmeldelse av romanen: «Får deg til å se verden med et klarere blikk». I etterordet til den nye, norske utgaven skriver oversetter Åshild Lappegård Lahn: «Jeg leser Kincaid for å kjenne meg igjen, for å overraskes, [...] og for å se verden på nye måter» (2022: 158). Flere som har skrevet om eller anmeldt romanen har påpekt hvordan det kritiske blikket som skrives fram, er særegent og klart. I overskriften på *Morgenbladets* anmeldelse av den nylig oversatte utgaven, står følgende: «Romanen *Lucy* leser deg like mye som du leser den» (Lundh 2022). Anmelder Live Lundh skriver at hun kjenner seg gjennomskuet etter lesningen: «[Det kjennes] som om romanens hovedperson gransker meg kritisk», og videre at «det [er] krevende å oppdage at Lucys blikk på Mariah delvis også rammer meg» (Lundh 2022). Selv om Lundh påpeker at lesere med andre erfaringer nok vil oppleve romanen annerledes, er det interessant å se nærmere på hvordan disse omtalene kan belyse møtet mellom *Lucy* og romanens lesere.

Anmeldelsene retter ofte oppmerksomheten mot hva romanen gjør med leseren. Men finnes det en implisitt leser i romanen? Spørsmålene *Lucy* stiller omkring Mariahs væremåte i romanens andre kapittel, kan tidvis gi inntrykk av at romanen beveger seg ut av historiens univers ved å rette blikket mot leseren. Som nevnt i oppgavens andre analysekapittel, gjentas spørsmål omkring hvordan Mariah har blitt som hun har blitt, flere ganger. Når disse spørsmålene stilles, endres verbtiden fra preteritum til presens. Spørsmålene blir også stilt i andreperson eller mot det generelle mennesket: Hva er det som gjør at en person kan oppføre seg på den måten? Hvordan har du blitt som du har blitt? Med tempusskiftet og den direkte tiltalen kan man argumentere for at romanen her søker å konfrontere leseren, ved å få leseren til å oppdage skjulte vaner eller holdninger. At spørsmålene også blir hengende ved slutten av avsnittene åpner opp et rom eller en plass, på selve boksiden, for leseren til å revurdere sin egen posisjon og sine privilegier. Det finnes nok ikke ett bestemt svar på hvem den implisitte leseren er, men skal vi tro anmelderne i Skandinavia blir de konfrontert med sine privilegier, enten de finnes i form av hvithet, velstand eller forutsetningene man har ved å være bosatt på den nordlige halvkulen.

«Å slippe å forholde seg til den brysomme verdenshistorien er et ekte privilegium», skriver Tonje Vold innledningsvis i sin bok *Å lese verden* (2019: 12-13). Kanskje er det nettopp dette privilegiet *Lucy* tematiserer og problematiserer. I Volds bok introduserer hun postkolonial

litteratur og teori fra ulike tider og steder, med ønske å om å vise hvilken betydning litteraturen kan ha for forståelser for andre samfunnsgrupper og andre menneskers livssituasjoner. Som Vold skriver i forordet, ønsker hun å vise litteraturens subversive muligheter og hvordan litteraturen kan utfordre ens eget blikk og verdensforståelse (Vold 2019: 14). Innledningsvis introduserer Vold begrepet *kontaktsone*: «[I] kontaktsonen kommer historisk og geografisk atskilte kulturer, som står i asymmetriske relasjoner som følge av slaveri, imperialisme og kolonisering, i berøring. De kolliderer og må hankses med hverandre» (2019: 20). Disse møtene kan altså åpne opp for økt forståelse, men også reforhandle den virkelighetsforståelsen som over tid har grodd seg fast. Kontaktsonen kan åpne opp for nye perspektiver ved at kulturer møtes og utveksler en forståelse for hverandre. Vold har selv hentet begrepet fra Mary Louise Pratts *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (2008), som igjen har hentet inspirasjon fra antropologiens begrep om *transkulturasjon*. Et felles spørsmål for Pratt og Vold i denne forbindelsen, er hva som skjer i møtet mellom to kulturer og hvilken påvirkning et slikt møte kan ha.

Vold påpeker at litteraturen selv kan bli til *i* og *som* kontaktsone, preget av verdenshistorien og plassert inn i en mer transnasjonal og global kontekst enn en nasjonal (2019: 20). Også innad i litterære verker kan man finne tematiseringer eller formspråk som uttrykker en slik kontaktsone. Migrasjonen som ligger til grunn for *Lucys* handling, legger i seg selv grunnlaget for en slik kontaktsone, og jeg vil påstå at jeg i denne oppgaven har utforsket det affektive aspektet ved en slik kontaktsone. Pratt beskriver kontaktsonen som et sosialt møtepunkt, «social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other» (Pratt 1991: 34). Som jeg har undersøkt i løpet av mine tre analysekapitler, opptar romanens handling seg med slike kontaktsoner, i møtet mellom Lucy og Mariah eller i møtet mellom Lucy og de omgivelsene hun plutselig lever i ved romanens begynnelse. Romanens handling viser hvordan kontaktsonen kommer til uttrykk, hvordan den affiserer og belyser samtidig hvilke affekter som produseres i disse møtene. Lucys sinne og Mariahs skyldfølelse kan eksempelvis bli et bilde på hvordan ulike erfaringer møtes eller kolliderer og hvordan historisk asymmetri markerer seg i affektive rom.

Anmeldelsene av de svenske og norske oversettelsene av Kincaids *Lucy* kan gi et bilde på hvordan romanen i seg selv kan fungere som en slik kontaktsone. At *Morgenbladets* Lundh føler seg lest eller gransket av romanens hovedperson, viser hvordan romanen åpner opp for nettopp et slikt møte. Lundh påpeker også at det er krevende å kjenne seg igjen i Mariah, og viser med dette hvordan romanen kan åpne opp et affektivt rom. Kanskje er det nettopp denne mer ubehagelige selvrefleksjonen som utvider et menneskes horisont, i møtet med en roman

som bærer i seg evnen til å reforhandle inngrodde tankemønstre eller belyse maktrelasjoner mellom mennesker eller kulturer. Slik som affektene får betydning for Lucys subjektdannelse, kan det dermed se ut til at romanen bærer med seg en mulighet til å affisere, og på denne måten også subjektivere, enkelte lesere.

I siste kapittel av Jamaica Kincaids roman *Lucy*, uttrykker hovedpersonen:

History is full of great events; when the great events are said and done, there will always be someone, a little person, unhappy, dissatisfied, discontented, not at home in her own skin, ready to stir up a whole new set of great events again. I was not such a person, able to put in motion a set of great events, but I understood the phenomenon all the same (Kincaid 1990: 147)

Sitatet peker på det potensialet som misnøye eller negative følelser bærer i seg. Affekter kan føre til handling og kan rykke ved eller forstyrre den etablerte dagsordenen. Lucy påpeker at hun selv ikke er en slik person, men at hun likevel kan se mulighetsrommet som oppstår ved ønsket om endring. Sitatet virker å være optimistisk for fremtiden og for de endringene som kan skje når noen bryter demningen og lar affekter komme til uttrykk.

Litteratur

- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters. Embodied Others in Post-Coloniality*. London: Routledge, side 1-19
- Ahmed, Sara. 2010. «Happy Objects» i *The Affect Theory Reader*. Red. Melissa Gregg og Gregory J. Seigworth. London: Duke University Press, side 29-51
- Ahmed, Sara. 2014 [2004]. «Introduction. Feel Your Way» og «Afterword: Emotions and their objects» i *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, side 1-19 og 204-233
- Andersen, Per Thomas. 2016. *Fortelling og følelse. En studie i affektiv Narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget
- Broeck, Sabine. 2002. «When Light Becomes White: Reading Enlightenment through Jamaica Kincaid's Writing» i *Callaloo* 25 (3). Side 821-843
- Burrows, Victoria. 2004. *Whiteness and Trauma: the mother-daughter knot in the fiction of Jean Rhys, Jamaica Kincaid and Toni Morrison*. Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Butler, Judith. 2009. «Introduction: Precarious Life, Grievable Life» og «Survivability, Vulnerability, Affect» i *Frames of War. When Is Life Grievable?* London: Verso, side 1- 62
- Chick, Nancy. 1996. «The Broken Clock: Time, Identity, and Autobiography in Jamaica Kincaid's *Lucy*» i *CLA Journal*, årgang 40 (1). Side 90- 103
- Cudjoe, Selwyn. 1989. «Jamaica Kincaid and the Modernist Project: An Interview» i *Callaloo* årgang 39, s 396-411
- Dickinson, Emily (1932 [1862]). «I Dreaded That First Robin So» i *Introduction to American Poetry*, red. F.C. Prescott, side 727. Hentet 5. september 2022 fra *Gale Literature: LitFinder*
- Ferguson, Moria. 1993. «*Lucy* and the Mark of the Colonizer» i *Modern Fiction Studies*, årgang 39 (2), side 237-259
- Ferguson, Moria. 1994. «Introduction» og «*Lucy*: A New Site» i *Jamaica Kincaid. Where the Land Meets the Body*. Charlottesville og London: University Press of Virginia, side 1 - 7, 107-131
- François, Irlene. 2008. «The Daffodil Gap: Jamaica Kincaid's *Lucy*» i *Bloom's Modern Critical Views: Jamaica Kincaid*. Red. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, side 79-96
- Genette, Gerard. 2004. *Narratologi*. Red. Stefan Iversen og Henrik Skov Nielsen. Århus: Århus universitetsforlag. Side 75-98
- Gregg, Veronica. 1999. «'What a history you have': The Mistress and the Servant in Jamaica Kincaid's *Lucy*» i *Journal of West Indian Literature* årgang 8 (2), side 38-49

- Haarberg, Jon, Tone Selboe & Hans Erik Aarset. *Verdenslitteratur. Den vestlige tradisjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007
- Holmcomb, Gary. 2003. «Travels of a Transnational Slut: Sexual Migration in Kincaid's *Lucy*» i *Critique: Studies in Contemporary Fiction* årgang 44 (3), side 295-312
- Kincaid, Jamaica. 1988. *A Small Place*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Kincaid, Jamaica. 1990. *Lucy*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Kincaid, Jamaica. 1997 [1983]. *Annie John*. London: Vintage Books
- Kincaid, Jamaica. 1996. *The Autobiography of My Mother*. New York: Farrar, Straus and Giroux
- Kincaid, Jamaica. 2001 [1997]. «In History», i *Callaloo* årgang 24 (2), side 620-626
- Kincaid, Jamaica. 2022 [1990]. *Lucy*. Overs. Åshild Lappegård Lahn. Oslo: Cappelen Damm
- Kittelsen, Elin. 2016. «Jeg er hensynsløs når jeg skriver.» *Agenda Magasin*, 04.11.16.
<https://agendamagasin.no/intervjuer/hensynslos-nar-skriver/>
- Lappegård Lahn, Åshild. 2022. «Etterord» i *Lucy*. Oslo: Cappelen Damm, side 157-164
- Lima, Maria Helena. 2002. «Imaginary Homelands in Jamaica Kincaid's Narratives of Development» i *Callaloo*, årgang 25 (3), side 857-867
- Lorde, Audre. 2007. [1984]. «The Uses of Anger: Women Responding to Racism» i *Sister Outsider*. Berkely: Crossing Press. Side 124-133
- Lundh, Live. 2022. «Romanen Lucy Leser deg like mye som du Leser den.» *Morgenbladet*, 06/05/2022. <https://www.morgenbladet.no/boker/anmeldelser/2022/05/06/romanen-lucy-leser-deg-like-mye-som-du-leser-den/>
- Mahlis, Kristen. 1998. «Gender and Exile: Jamaica Kincaid's *Lucy*» i *MFS Modern Fiction Studies*, årgang 44 (1), side 164-183
- Majerol, Veronica. 2007. «Jamaica Kincaid's "Lucy" and the Aesthetics of Disidentification» i *Journal of Caribbean Literatures* årgang 4 (3), side 17-27
- Nikolas, Akash. 2017. «Straight Growth and the Imperial Alternative: Queer-Reading Jamaica Kincaid» i *African American Review*, årgang 50 (1). side 59-73
- Narain, Denise deCarries. 2013. «Close Encounters: Solidarity, Servitude and Postcolonial Feminist Affects and Affiliations» i *Women: A Cultural Review* årgang 24 (4), side 274 – 297
- Nichols, Jennifer. 2009. «'Poor Visitor': Mobility as/of Voice in Jamaica Kincaid's *Lucy*» i *MELUS* årgang 34 (4), side 187-207

- Nielsen de Abruna, Laura. 2008. «Jamaica Kincaid's Writing and the Maternal-Colonial Matrix» i *Bloom's Modern Critical Views: Jamaica Kincaid*. Red. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism, side 53-62
- Oczokowicz, Edyta. 1996. «Jamaica Kincaid's Lucy: Cultural "Translation" as a Case of Creative Exploration of the Past» i *MELUS*, årgang 21 (3), side 143-157
- Paravisini-Gerbert. 1999. *Jamaica Kincaid. A Critical Companion*. London: Greenwood Press
- Pratt, Mary Louise. 1991. «Arts of the Contact Zone» i *Profession*, side 33-40
- Sharma, Devika & Frederik Tygstrup. 2015. «Introduction» i *Structures of Feeling. Affectivity and the Study of Culture*. Red. Devika Sharma & Frederik Tygstrup. Berlin: De Gruyter, side 1–19
- Simmons, Dianne. 1994. *Jamaica Kincaid*. New York: Twayne Publishers
- Simmons, Dianne. 1998. «Jamaica Kincaid and the Canon: In Dialogue with *Paradise Lost* and *Jane Eyre*» i *MELUS* årgang 23 (2), side 65-85
- Sugg, Katherine. 2002. «I would rather be dead: Nostalgia and Narrative in Jamaica Kincaid's Lucy» i *Narrative* årgang 10 (2), side 156-173
- Tiffin, Helen. 1993. «Cold Hearts and (Foreign) Tongues: Recitation and the Reclamation of the Female Body in the works of Erna Brodber and Jamaica Kincaid» i *Callaloo* årgang 16 (4), side 909-921
- Tygstrup, Frederik. 2013. «Affekt og rum» i *Kultur & Klasse* årgang 41 (116), side 17–32
- Vold, Tonje. 2019. *Å Lese Verden*. Oslo: Universitetsforlaget
- Wordsworth, William. 2014 [1807]. «I wandered lonely as a Cloud» i *Wordsworth's Poetry and Prose. A Norton Critical Edition*. Red. Nicholas Halmi. New York: W.W Norton & Company, side 418
- Yost, David. 2006. «A Tale of Three Lucys: Wordsworth and Brontë in Kincaid's *Antiguan Villette*» i *MELUS* årgang 31 (2), side 141-156