

**Christine Cecilie Forland**

**Jean Rhys' *waste land* – analyse av romanene *After Leaving Mr Mackenzie* og *Good Morning, Midnight***

**Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap**

**Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk**

**Det humanistiske fakultet**

**Universitetet i Oslo**

**Høsten 2007**

## Sammendrag

Min problemstilling for denne masteroppgaven er å undersøke hvorvidt Jean Rhys fortjener en plass innenfor den modernistiske kanon. Gjennom analyse av fortellerteknikk, stil og tematikk i romanene *After Leaving Mr Mackenzie* (1930) og *Good Morning, Midnight* (1939) ønsker jeg å vise tekstenes modernistiske potensial.

Først skal jeg undersøke ulike årsaker som kan ligge til grunn for at Jean Rhys ikke har oppnådd en slik plassering. Jeg vil hevde at antagelsen om at Jean Rhys var en selvbiografisk forfatter, sammen med ideen om én ”Rhys-kvinne”, er én del av denne årsaken. Jeg poengterer også at ”høymodernisme” gjerne var assosiert med menn og maskulinitet, og at Rhys var en utpreget ”kvinnelig” forfatter. Videre skal jeg også diskutere de senere års nylesninger og revurderinger av kvinnelige forfatterskap.

Gjennom grundige analyser av romanene *After Leaving Mr Mackenzie* og *Good Morning, Midnight*, skal jeg på slutten av hvert analysekapitel sammenfatte romanens modernistiske momenter. Ved hjelp av analysene har jeg kommet frem til to kategorier som Rhys’ modernisme i særlig grad manifesterer seg innenfor. Disse kaller jeg ”den kosmetiske masken” og ”motstand mot det etablerte”. Jeg diskuterte også hvordan storbyene London og Paris blir *waste land* for protagonistene Julia Martin og Sasha Jansen. Gjennom de overnevnte kategoriene skapte Jean Rhys en egen kvinnelige estetikk. På en unik måte portretterer hun *outsider*-kvinnens opplevelser i det moderne samfunnet. Hun viser protagonistenes overlevelsesstrategier og deres motstand mot det etablerte samfunn de ikke har en plass innenfor. Storbyen danner bakteppe for karakterenes verden. En verden fylt av brutte relasjoner og meningstap.

## **Takk**

Først og fremst ønsker jeg og takke min veileder, Tone Selboe, for gode innspill og god hjelp gjennom hele oppgaveprosessen.

Jeg ønsker også å takke min venninne, Marianne Egerdal, for interessante og spennende diskusjoner rundt Jean Rhys' forfatterskap. Jeg vil også takke henne for korrekturlesing og gode tilbakemeldinger.

Mine foreldre fortjerner selvsagt en takk for all den støtten de har gitt meg.

Sist men ikke minst, vil jeg takke min kjæreste Thomas Nilsson, som har stilt opp og vært en meget god støtte gjennom hele oppgaveskrivingen.

## Innholdsfortegnelse

Kapittel 1: Innledning til oppgaven.....	6
Jean Rhys' liv .....	7
Samtidige forfattere.....	8
Fords modernistiske arv .....	9
Utgivelser .....	10
Resepsjon og forskingsfelt .....	11
Rhys som selvbiografisk forfatter og ”Rhys-kvinnen” .....	14
Kapittel 2: Jean Rhys – en modernistisk forfatter? .....	17
Om litterær modernisme.....	17
Modernisme – et mannlige foretak? Kvinnelig revurdering.....	18
Jean Rhys' ”feminine” modernisme.....	21
Kapittel 3: <i>After Leaving Mr Mackenzie</i> : ”Between dog and wolf” .....	25
Romanens narrasjon .....	26
Stiltrekk og intertekstualitet .....	28
Tid .....	31
Påkallelse av barndom.....	33
Byen: Paris versus London.....	34
Personanalyse: Julia og ”de andre” .....	37
Mr Mackenzie .....	39
Mr Horsfield.....	41
Norah.....	44
Moren .....	46
Motiver og tematikk .....	48
Død og gjenferd.....	49
Den kosmetiske masken .....	50
Tap og separasjon.....	51
Motstand mot det etablerte .....	53
Mangel på kommunikasjon .....	54
Øyeblikk av eksistensfylde.....	55
Sirkelen avsluttes.....	55
”A disconnected episode”: Modernistiske elementer i romanen.....	57
Kapittel 4: <i>Good Morning, Midnight</i> – En kvinnes opplevelse av <i>waste land</i> .....	60
Narrasjon gjennom ironisering .....	61
Intertekstualitet og språk .....	63
Motiver .....	66
Tap og stillstand .....	70
Paris' gater og værelser: ”In the room the women come and go”.....	71
Personanalyse: Sasha.....	73
Serge, Enno og gigoloen René .....	76
”Yes- yes –yes” .....	78
<i>Good Morning, Midnight</i> – en flanørroman?.....	81
Negativ flanør.....	82
Spatial form .....	84
Modernistiske elementer i romanen: ”restless nights in one-night cheap hotels”.....	86
Kapittel 5: Avslutning .....	91
Den kosmetiske masken .....	93

Motstand mot det etablerte .....	95
Kvinnens waste land.....	96
Litteraturliste .....	99

## Kapittel 1: Innledning til oppgaven

Jeg ble først introdusert for Jean Rhys' forfatterskap da jeg tok et kurs i postkolonialisme. Der var Rhys' siste roman, *Wide Sargasso Sea*, på pensum. Senere det samme semesteret skrev jeg en oppgave om nevnte roman – og det var da – mens jeg leste sekundærlitteratur om romanen, at det gikk opp for meg at Rhys hadde et langt forfatterskap bak seg. Det var noe i omtalen av romanene som sterkt appellerte til meg. Da jeg for første gang leste *Good Morning, Midnight*, var det "kjærlighet ved første blick". Grådig leste jeg videre, og likte alt. Men *Good Morning, Midnight* og *After Leaving Mr Mackenzie* var de av Jean Rhys' romaner jeg likte aller best, og som jeg ønsket å arbeide videre med.

Det som slo meg ved disse romanene er hvor aktuelle de fremdeles er, og hvordan de på en enestående måte portretterer kvinners livssituasjon i møtet med en ny tid og i en urban setting. Det som også overrasket meg med Rhys' "samtdsromaner" (jeg kommer i resten av oppgaven til å referere til romanene *Quartet*, *Voyage in the Dark*, *After Leaving Mr Mackenzie* og *Good Morning, Midnight* som samtdsromanene) er at de, tross at de utspiller seg i mellomkrigstiden, i lite av sekundærlitteraturen presenteres som modernistiske romaner. Dette har slått meg som underlig da jeg under lesningen av romanene fikk en umiddelbar følelse av modernistisk tidsånd. Jeg opplevde at romanene hadde en utpreget stilistisk kvalitet – hvor romanenes form og tematikk kompletterer hverandre.

Min problemstilling for oppgaven er å undersøke hvorvidt Jean Rhys fortjener en plass innenfor den modernistiske kanon. Gjennom analyse av fortellerteknikk, stil og tematikk i romanene *After Leaving Mr Mackenzie* (1930) og *Good Morning, Midnight* (1939) ønsker jeg å vise tekstenes modernistiske potensial.

Det er blitt skrevet en håndfull hovedfags- og masteroppgaver om Rhys' og hennes forfatterskap. Disse oppgavene er forankret i poststrukturalistisk, psykoanalytisk og feministisk teori. Én oppgave har byen som *locus* for analysen. Min oppgave er ikke knyttet til én bestemt litteraturteoretisk skole, men vil gjennom nærlesning av romanene gjøre en tydeligere litteraturhistorisk bedømmelse enn det som har vært tilfellet tidligere. Så vidt jeg vet er det ikke tidligere blitt skrevet hovedfags- og masteroppgaver som analyserer både *After Leaving Mr Mackenzie* og *Good Morning, Midnight*, eller om hvorvidt Jean Rhys fortjener en plassering innenfor en modernistisk kanon.

Jeg skal i denne oppgaven i liten grad diskutere Jean Rhys' tilknytningen til postkolonialismen. Ikke fordi jeg synes denne tilknytningen er uviktig, men fordi den allerede er godt utforsket. At Jean Rhys utvilsomt er en postkolonialske forfatter bør ikke utelukke henne fra en tilknytning til modernismen. Hun bør heller være en representant for begge retninger.

## **Jean Rhys' liv**

Ella Gwendolen Rees Williams, som senere tar forfatternavnet Jean Rhys, ble født på Dominica i Karibia. Det er noe usikkert om hun ble født i 1890 eller 1894, som var det året Ella selv oppga til *Who's Who*. Diana Athill som skriver forordet til Rhys' uferdige selvbiografi, *Smile, Please*, hevder derimot at 1890 var året som stod oppført i Rhys' pass. Dette er også året Carole Angier brukte i biografien om Jean Rhys.

Ella Gwendolen Rees Williams var datter av Rees Williams og Minna Lockhart, deres fjerde av til sammen fem barn. Hennes far var en walisisk doktor som flyttet til Dominica for å praktisere som lege, moren Minna Lockhart var en tredjegerasjon dominikansk kreol.

I 1907 reiste Ella Williams med en tante til England for å gå på skole. Hun begynte på dramaskole, men ble nødt til å slutte av økonomiske årsaker etter farens død. Etter skolen arbeidet Ella blant annet som *chorus-girl*<sup>1</sup> og som modell for kunstnere. I løpet av tiden hvor hun arbeider som modell og som turnerende *chorus-girl*, tar hun ulike navn som Vivien, Emma og Ella Grey.

Ella Williams gifter seg første gang i 1919 med den nederlandske Johan (Jean) Lenglet. Hun bruker Lenglets kallenavn når hun skaper navnet "Jean Rhys" – "Rhys" er samme navn som hennes far Rees, men stavet annerledes. Jean Rhys var altså opprinnelig et pseudonym. I 1920 bor hun og Lenglet i Paris, og hun føder en sønn, William, som dør kort tid senere. I 1922 føder hun en datter, Maryvonne, som overlever henne. Året etter arresteres Lenglet for svindel og ulovlig innreise til Frankrike. Mens Lenglet er i fengsel innleder Ella et forhold til den amerikanske forfatteren og utgiveren Ford Madox Ford. Forholdet blir kortvarig, blant annet fordi Ford allerede er i et forhold og bor sammen med den østerrikske billedkunstneren Stella Bowden. I 1932 skiller Ella seg fra Lenglet og gifter seg på ny med forleggeren Leslie Tilden Smith. De to lever lenge godt på Tilden Smiths farsarv. Tilden Smith dør i 1945, hvorpå Ella i 1947 gifter seg på nytt med Max Hammer, den avdøde ektemannens fetter. Ella og Hammer bosatte seg på den engelske landsbygda og hadde

---

<sup>1</sup> *Chorus-girl*: En kvinne som synger og danser i koret under musikalske oppsetninger.

periodevis lite penger. Hammer dør i 1964. Etter utgivelsen av romanen *Wide Sargasso Sea* i 1966 oppnår Ella endelig den økonomiske tryggheten hun lenge hadde ønsket.

Jean Rhys, som jeg fra nå vil omtale henne som, levde et omflakkende liv fra ungdom til alderdom. Tilværelsen var preget av økonomisk usikkerhet, og hun levde store deler av livet på penger gitt henne av ulike menn og slektninger. Rhys døde i Devonshire 14. mai 1979.

## Samtidige forfattere

*Expatriate*<sup>2</sup>-miljøet i Paris på 1920 og -30 tallet var kjent for sine angloamerikanske kunstnere og forfattere. Gjennom Ford møtte Rhys prominente figurer i Paris' litterære miljø, forfattere som James Joyce, Ernest Hemingway, Gertrude Stein og Alice B. Toklas. Men selv om Jean Rhys geografisk befant seg på samme sted som disse, altså på Seinens *rive gauche* og i Montparnasse-området, tilhørte hun i liten grad det litterære fellesskapet. Det fantes likevel samtidige forfattere hun hadde likhetstrekk med og som hun selv var inspirert av. Katherine Mansfield var i likhet med Rhys ekskolonial og Djuna Barnes' bisarre typefremstillinger portretterer et Paris ikke helt ulikt det Rhys portretterer<sup>3</sup>. Andre forfattere som kan nevnes er H.D. (Hilda Doolittle), Anais Nin og Sidonie Colette som Rhys kaller Sashas venninne, Sidonie, opp etter i *Good Morning, Midnight*.

Rhys befant seg i geografisk nærhet til andre kunstnere, men den mentale avstanden var tidvis stor. Hun tilbrakte lite tid i det litterære miljø hvor Sylvia Beachs bokhandel *Shakespeare & Company* stod i sentrum. Antagelig var dette mer eller mindre et bevisst valg fra Rhys' side. I et brev skrevet på 1960-tallet uttrykker hun følelser overfor de angloamerikanske kunstnerne som var hennes samtidige og deres "Paris":

I struck a book yesterday written about the nineteen twenties in Montparnasse. Not an Englishman. Very good. Very. Especially as he stressed something that no one here realises at all. The 'Paris' all these people write about, Henry Miller, even Hemingway etc was not 'Paris' at all – it was 'America in Paris' or 'England in Paris'. The real Paris had nothing to do with that lot – As soon as the tourists came the *real* Montparnos packed up and left ... That is quite true. And if I saw something of the other Paris – it's only left me with a great longing which I'll never satisfy again (Howells 1999: 25).

---

<sup>2</sup> *Expatriate* – person som er bosatt utenlands, enten permanent eller midlertidig. Begrepet *expatriate* stammer fra kjente amerikanske forfattere som bodde i Paris fra slutten av første verdenskrig til midten av 1930-tallet.

<sup>3</sup> Her kan Barnes roman *Nightwood* (1936) nevnes.



Jeg velger å inkludere dette sitatet for å vise at Rhys ikke bare følte en avstand mellom seg selv og de samtidige forfatterne, men at det var en avstand mellom det Paris de portretterte og ”det ekte” Paris. Her har vi kimen til å forstå Jean Rhys’ posisjon: Hun er én av de utenlandske forfatterne, men føler seg ikke som dem. Hun er i en by hun mener hun forstår bedre enn dem, samtidig som hun ikke er helt innenfor i byen heller. Hun befant seg alltid på siden, aldri helt innenfor, aldri helt utenfor, alltid en betrakter. Og det er dette som skaper spenning og dynamikk i tekstene hennes.

### **Fords modernistiske arv**

Da Jean Rhys ble utgitt i Ford Madox Fords *Transatlantic Review* (1924), steg hun inn i et selskap av prominente modernistiske forfattere og kunstnere: Gertrude Stein, Djuna Barnes, Nancy Cunard, Mina Loy, Dorothy Richardson, Ernest Hemingway, Ezra Pound, Joseph Conrad, Paul Valéry, Tristan Tzara og Pablo Picasso for å nevne noen.

Ford ble Rhys’ billett inn i det litterære: ”Ford set her to write short stories. At first they had (she said) ‘melodramatic endings’: Ford stopped that and told me to write about what I knew.’ He taught her to cut; he told her never to tell, only to show” (Angier 1990: 134). Sheila Kineke har skrevet et essay om det litterære forholdet mellom Ford og Rhys: “Like a hook fits an eye: Jean Rhys, Ford Madox Ford, and the imperial operations of modernist mentoring”:

While within his own time Ford was considered ‘a living example of [a modern] literary tradition’ for many young writers, his contribution to letters included not just a model prose style but also more pragmatic helping hand to fledgling modernist through his own publications (such as the *Transatlantic Review*) and through his extensive publishing contracts (Kineke 1997: 238).

Ford ble både Rhys’ mentor og elsker. Han ”patronized<sup>4</sup>” henne i begge betydninger av det engelske ordet. Forholdet ble avsluttet i 1926 og da *Quartet* utkom i 1928, ble all kontakt mellom dem avbrutt. Men Kineke hevder at Fords innflytelse som mentor fulgte Rhys – nærmest mot hennes vilje – så lenge hun skrev.

Forlegger Francis Wyndham skrev en svært grundig introduksjon til *Wide Sargasso Sea* (1966) da den ble utgitt. Han tar her opp forholdet mellom Rhys og Ford Madox Ford og siterer fra forordet Ford skrev til Rhys’ novellesamling *The Left Bank* (1927):

---

<sup>4</sup> Patronized - patronize: være nedlatende mot eller beskytte, støtte.

(...) a terrifying instinct and a terrific – an almost lurid! –passion for stating the case of the underdog. (...) When I lately edited a periodical, Miss Rhys sent in several communications with which I was immediately struck, and of which I published as many as I could. What stuck me on the technical side... was the singular instinct for form possessed by this young lady, an instinct form being possessed by singularly few writers of England and by almost no English women writers (Rhys 1999: 3).

Wyndham skrev at på tross av de rosende ordene, var det noe arrogant over forordet, men at Ford bør bli kreditert for å ha oppdaget Rhys' litterære talent, og at han tidlig så at hun hadde en utpreget sans for form.

"I like shape very much – and again, a novel has to have a shape, and life doesn't have any" (Rhys 1979: 10). I sitatet som er hentet fra Rhys' posthumt utgitte selvbiografi, forklarer hun sin sans for "shape", form, og nødvendigheten av at romaner har form.

Fords ord er rosende, men samtidig nedlatende, og dette er symptomatisk for mottakelsen av Rhys. Fordi hun var kvinne og fordi hun levde et omflakkende liv med hyppig bruk av menn og alkohol, har det vært lett å se på henne som en dyktig, men sårbar og litt latterlig skikkelse som det var vanskelig å ta alvorlig. I Rhys' samtid var det mer eller mindre enighet om at verkene hennes stammet fra levd erfaring, og var et resultat av dette, heller enn hardt og bevist arbeid.

## Utgivelser

Jean Rhys' første utgivelse var novellen "Vienne". Den ble trykket i den siste utgaven av *The Transatlantic Review*, desember 1924. Novellesamlingen *The Left Bank and Other Stories* utkom i 1927. Rhys' første roman, *Postures*, ble utgitt i 1928, og har senere blitt gjenpublisert som *Quartet* – en tittel Rhys' selv foretrakk og som den nå er mest kjent som. Hennes andre roman som er fokus for denne oppgaven, *After Leaving Mr Mackenzie* utkom i 1930<sup>5</sup>.

Deretter utga hun romanen *Voyage in the Dark* i 1934 og *Good Morning, Midnight* i 1939<sup>6</sup>.

Etter andre verdenskrig gikk romanene ut av trykk, Jean Rhys ble glemte, og av mange antatt

---

<sup>5</sup>Årstallene 1930 og 1931 brukes begge som romanens utgivelsesår. I 1930 ble romanen utgitt i England av forlaget Jonathan Cape. I 1931 ble den utgitt av forlaget Alfred A. Knopf i USA. Begge utgivelsesårene figurerer i resepsjonen, men jeg vil forholde meg til årstallet 1930.

<sup>6</sup>Jeg noterer meg at det er en viss uenighet i utgivelsesåret på romanen. Jeg arbeider med en heftet Norton utgave fra 2000. I denne står det at romanen først ble utgitt i 1938. I en heftet Penguin Modern Classic utgave, også fra 2000, står 1939 imidlertid oppført som utgivelsesår. I sekundærlitteraturen veksler årstallet mellom 1938 og 1939, men med et hovedtrykk på 1939. I selvbiografien *Smile, Please* står 1939 oppført som året for førsteutgaven, ved forlaget Constable. Jeg velger å forholde meg til 1939 som utgivelsesår.

død. Skuespilleren Salma Vaz Dias, en langtidsbeundrer av Rhys' arbeid, ønsket imidlertid å gjøre en adaptasjon av *Good Morning, Midnight*. For å gjøre dette trengtes forfatterens tillatelse og det ble satt en annonse i *The New Statesman* 5. november 1949 for å komme i kontakt med henne. Rhys svarte på annonsen umiddelbart. Resultatet kom først i 1958 i form av en monolog med musikk av Roberto Gerhard. Mottagelsen var svært positiv og dette ble begynnelsen på Rhys' gjenoppdagelse. Særlig var Francis Wyndham viktig i denne prosessen. En fornyet suksess av hennes tidligere romaner, og støtte fra Wyndham, førte til at Rhys begynte å skrive på manuskriptet hun hadde startet mange år tidligere, manuskriptet som skulle bli *Wide Sargasso Sea*.

*Wide Sargasso Sea* utkom i 1966, og ble en umiddelbar suksess. Den ble og er Rhys' mest kjente – og anerkjente – roman. Kort forenklet forteller romanen forhistorien til den gale kreolske kvinnen som brenner ned Thornfield Hall i Charlotte Bröntes *Jane Eyre* (1847). For *Wide Sargasso Sea* mottok Rhys W.H. Smith Literary Award og en pris fra The Royal Society of Literature. I kjølvannet av suksessen til *Wide Sargasso Sea* ble Rhys' tidligere romaner gjenpublisert av Andre Deutsch – og i nyere tid av både Penguin som "Modern Classics" og av Norton i heftede utgaver. I 1968 utkom novellesamlingen *Tigers are better looking* og i 1976 *Sleep it off lady*. Noveller av Rhys var også å finne i "Penguin Modern Stories" og i diverse magasiner og tidsskrifter som *Vogue* og *The New Yorker*. Posthumt i 1979 ble Rhys' uferdige selvbiografi, *Smile Please*, utgitt.

Bare Rhys' siste roman *Wide Sargasso Sea* er blitt oversatt til norsk under tittelen *Kreolinnen på Thornfield Hall* (1969). Den har senere blitt gitt tittelen *Vide Sargasso* (1999). Én novelle har blitt oversatt; "Till September, Petronella"<sup>7</sup>, på norsk med tittelen "På gjensyn i september, Petronella" den var å finne i samlingen *Det kalles kjærighet* (1982).

## Resepsjon og forskingsfelt

Resepsjonen av Rhys faller hovedsakelig innfor fire nedslagsfelt. De ulike leirene innenfor resepsjonen har primært betraktet henne som henholdsvis en selvbiografisk forfatter, postkolonial forfatter, feministisk forfatter, og der min innfallsvinkel ligger, som modernistisk forfatter. I senere tid har noen leserbaserte tekststudier av forfatterskapet også blitt utført.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Fra *Tigers are better looking* (1968), eller i *The Collected Short Stories* (Norton 1992).

<sup>8</sup> For denne oppgaven tenker jeg da på Paula La Gallez og Sylvie Maurel. (Fullstendig referanse til disse er å finne i litteraturlisten.)

Det har gjennom årene blitt foretatt mange studier av Jean Rhys' litteratur. De aller fleste etter hennes død. Kun Louis James og Thomas Staley var ute med bøker mens Rhys fremdeles levde. Rhys-forskningen inkluderer nå en et titalls studier i bokform og svært mange kritiske essays. Universitetet i Tulsa har mange av Rhys' upubliserte tekster i sitt bibliotek. En del av kritikerne trekker linjer til disse upubliserte tekstene når de ser på hennes samlede forfatterskap.

Louis James er først ute med bok om Rhys i 1978. I boken, *Jean Rhys: Critical studies of Caribbean writers*, vektlegger han imidlertid kun de postkoloniale aspektene ved forfatterskapet hennes. Thomas Staleys bok *Jean Rhys: A Critical Study* utkom i 1979. Staley er omfattende og presenterer hele Rhys' virke, men med samtidsromanene som det mest betydelige nedslagsfeltet. Staley studerer Rhys' feminine estetikk og knytter hennes interesse for form mot en modernistisk tradisjon, men han definerer ikke litteraturen som modernistisk. Helen Nebeker får utgitt boken *Jean Rhys Woman in Passage* i 1981. Hun leser Rhys i forhold til freudiansk og jungiansk fortolkning, med særlig fokus på kvinnelige arketyper. Det er bøkene av James, Staley og Nebeker som har dannet hovedgrunnlaget for videre forskning på Rhys. De representerer et postkolonialistisk, modernistisk, feministisk og psykoanalytisk grunnlag for forskningen. I tillegg er det en generell tendens til å lese Rhys' fiksjon selvbiografisk.

Den postkolonialistiske tilnærmingen til forfatterskapet virker åpenbar. Rhys' var selv kolonial og romanene *Voyage in the Dark* og *Wide Sargasso Sea* tar utilsørt opp en slik tematikk.

Ved en feministisk lesning ser man på Rhys' portrettering av kvinner, og disse kvinnes usikre situasjon i et samfunn hvor menn er premissleverandører i forhold til makt og økonomi.

Staley danner et grunnlag på å forske på Rhys som en modernistisk forfatter, men det har blitt gjort lite forskning innenfor dette feltet<sup>9</sup>.

En selvbiografisk lesning av Rhys går igjen hos mange av kritikerne, og her setter særlig Carole Angiers biografi standarden. Jeg skal senere i kapittelet se hvordan ideen om én "Rhys-kvinne" sprang ut av en selvbiografisk fortolkning.

---

<sup>9</sup> Carole Dell'Amico kan være representant for en modernistisk forskning på Rhys i sin bok: *Colonialism and the modernist moment in the early novels of Jean Rhys* (2005). Jeg vil imidlertid hevde at Dell'Amico nedprioriterer modernismeforskningen til fordel for utforskning av Rhys' kolonialistiske aspekter.

Rhys' første roman *Quartet*, er den av samtidsromanene som ved utgivelsen kom nærmest en beskrivelse som modernistisk: ”*Quartet* was seen as a modernist work by at least one contemporary reviewer, who compared it with Hemingway's *The Sun Also Rises* as a product of Gertrude Stein's Lost generation” (Howells 1991: 44).<sup>10</sup>

*After Leaving Mr Mackenzie* er den av romanene som fikk hardest medfart av samtidige kritikere. *Times Literary Supplement* kritiker omtalte den i følgende ordlag:

This book is an episode in the life of a prostitute. Julia Martin followed her inclinations with comparative ease and pleasure until Mr Mackenzie had finished her. It is difficult to see why laving so unattractive a person as Mr Mackenzie should have broken Julia's spirit. Least of all did Julia herself understand it, living as she did, entirely without a plan, led by her emotions and resigned to her fate. After the break she goes from man to man. They are sorry for her, but they no longer want her. They give her a pound or two to go away; she takes it and goes. The sordid little story is written with admirably clarity and economy of language. But it leaves one dissatisfied. It was a waste of talent. (Howells 1991: 54-55)<sup>11</sup>

*After Leaving Mr Mackenzie* har til en viss grad figurert i skyggen av *Good Morning*, *Midnight*, som er antatt å være den mest fullstendige av Rhys' samtidsromaner. *After Leaving Mr Mackenzie*'s tematikk ble særlig i samtiden betraktet som “for deprimerende”:

Jean had started so high as a technician that already in her second novel she was nearly at her technical peak. But in terms of her obsessive questioning she was exactly midway. She thinks there is no answer: only nothingness. *But unknown to her a new answer is breaking through.* *Mackenzie* is the most conscious of Jean's novels about her questioning, but the least conscious about the answer. It is troubled, waiting, in between. That is way people have not loved *Mackenzie*. Julia in the novel, and Jean writing it, have stopped and held by nothingness, by a nameless fear. The other novels are full of struggle for life. But *After Leaving Mr Mackenzie* is full of death. (Angier 1990: 241).

På grunn av årstallet den ble utgitt, 1939, mottok *Good Morning*, *Midnight* lite kritisk oppmerksomhet i samtiden. Det må antas at romanens nye lesere har forholdt seg til dens ”problematisk sider” på en annen måte enn samtidens lesere forholdt seg til tematikken i *After Leaving Mr Mackenzie*. Når dette er sagt, så er jeg enig i at *Good Morning*, *Midnight*, er den formmessig og kompositorisk mest vellykkede av samtidsromanene.

---

<sup>10</sup> Originalsitat er hentet fra *New York Herald Tribune*, 10. februar 1929, s. 8.

<sup>11</sup> Originalsitat er hentet fra *Times Literary Supplement*, 5. mars 1931, s. 180.

## Rhys som selvbiografisk forfatter og ”Rhys-kvinnen”

I sin egen samtid ble Rhys regnet som en dyktig forfatter, men tematikken hun tok opp ble betraktet som dystert, og de kvinnelige protagonistene gjerne redusert og omtalt som ”prostituerte”. Så sent som i 2000 skriver Göran Hägg i *Världens Litteraturhistoria*: ”Jean Rhys (1890-1979), som man på senere år återupptäckt och velat lansera som feminist. Det är svårt att förstå i romaner som *Voyage in the Dark* 1934, vars frigida huvudperson av vinningslystnad väljer en tilvaro som prostituerad framför kärlek och normalt samliv” (Hägg 2000: 609). Nedlatenheten er ikke å ta feil av. Så sent som i år 2000 er det altså blant noen kritikere fremdeles en negativ holdning til Rhys’ forfatterskap. En holdning som tilsynelatende stammer ut fra karakteren Anna Morgans ”avvikende” seksualitet.

Antagelsen om at Rhys var en selvbiografisk forfatter, preger også den dag i dag det som blir skrevet om tekstene hennes. I den nylig utgitte boken *Modernist Literature: Challenging Fiction* (2007), avfeies *Good Morning, Midnight* som “strongly autobiographical novel (...)” (Mahaffey 2007: 187). Helen Carr, forfatter av boken *Jean Rhys* (1996), har kommentert hvordan den biografiske lesningen har vært med på å forenkle den kompleksiteten som ligger i romanene, og redusert Rhys til nettopp en biografisk forfatter, kun opptatt av formidlingen av eget liv: ”Like Sylvia Plath, Jean Rhys has suffered from having her life and work read against one another, fused into a myth of feminine distress. It is a myth which has obscured much of the significance and complexity of her writing” (Carr 1996: 1). Biografen Carole Angier er særlig skyldig i å forenkle fiksjonen ved å knytte den sammen med Rhys’ liv. Den monumentale biografien *Jean Rhys – Life and work* (1990) er full av Angiers bemerkninger om hvordan Rhys’ eget liv og fiksjon uløselig er knyttet sammen: “Julia’s world is still the one that Jean met in her years alone in London” (Angier 1990:241);”All this is true of the heroines because, of course, it was true for Jean” (Angier 1990:275);”And when I say Sasha, of course, I mean Jean too” (Angier 1990: 406).

På 1970-tallet ble den gjenoppdagede ”Rhys-fiksjonen” gjerne lest som en utsigelse av Rhys’ egen erfaring som *underdog* i samfunnet: ”The unfolding story of the ever sadder fate of the ’Rhys woman’, as her heroines became compositely known” (Carr 1996:4). ”Rhys-kvinnen” som konsept oppstod imidlertid så tidlig som i 1950 da Francis Wyndham observerte at kvinnen i *After Leaving Mr Mackenzie*, *Voyage in the Dark* og *Good Morning, Midnight* kunne anses som en og samme kvinne i ulike omstendigheter. Elgin Mellown spiller videre på antagelsen om én ”Rhys-kvinne”: ”The four novels work as a unit which (like certain other contemporary quasi-autobiographical novels) ends because the material has been

brought to a logical conclusion” (Mellown 1972: 467). Denne antagelsen hadde særlig implikasjoner for feministisk kritikk av Rhys: ”But to meet her [Rhys], I discovered, was to be simultaneously introduced to Sasha, Julia, Marya, Anna, even Mrs. Rochester. Whenever I asked about one of them – Jean Rhys’s women they’ve been called – she replied with ’I” (Frickey 1990: 23). Denne kommentaren stammer fra et intervju med Rhys fra 1974.<sup>12</sup> Helen Carr har kommentert dette sitatet: ”It is hard to conceive an interviewer writing: ‘To meet D.H. Lawrence, I discovered, was to be simultaneously introduced to Paul Morel, Birkin, Somers, the Man who died, even Lady Chatterley’s Lover” (Carr 1996: 3). Helen Carr skriver videre at det er nettopp kvinner som får sitt eget liv lest opp mot sin fiksjon. Ikke overraskede er også biograf Angier med på å bekrefte eksistensen av én ”Rhys-kvinne”: “The Rhys woman is thought to exist, she is often connected to Rhys herself: my view is that Rhys created fiction out of her experience and eventually her autobiography owed as much to her fiction as to her memory” (Angier hos Savory 1998: 58). Angier knytter hele forfatterskapet opp mot denne ene “Rhys-kvinnen” når hun skriver:

It’s almost as though all her writing from *Quartet* to *Good Morning, Midnight* was one long novel, slowly spiralling up the same circular staircase (...). Each step ends in failure, abandonment, solitude – but Anna thinks about ‘starting all over again, and Julia steps into the hour between dog and wolf with another hundred francs in her handbag. Finally the whole series ends in the acceptance of utter failure, as Sasha puts her arms around the *commis* (Angier 1990: 404-405).

Jeg vil hevde at det ble skapt en myte om Rhys selv som et passivt offer, hvis fiksjons karakterer tilsynelatende hadde sprunget ut av patologiske egenskaper hos henne selv. Det virker også som enkelte av kritikerne ikke klarer å skille de ulike protagonistene fra forfatteren Rhys. Rhys skrev over en tolvårs periode fire romaner og titalls noveller, og dette tilsier at hun ikke har vært verken passiv eller et offer. Jeg mener at antagelsen om “Rhys-kvinnen”, i likhet med å betrakte Rhys som en selvbiografisk forfatter, har fjernet fiksjonsdimensjonen fra Rhys’ romaner.

Rhys har selv kommentert den rollen som ble gitt henne:

Jean Rhys found herself again and again depicted, by analogy with her heroines, as oppressed and defeated. It was an image that irritated her considerably: she was frequently interviewed by reporters (...) [that] ‘gently pushed’ her into her predestined role, the role of the victim. ‘I have never had any good times, never got my own back, never dared, never worn pretty clothes, never been happy, never known wild hopes or wilder despairs [...] Waiting, I have gone from tyrant to tyrant: each let down worse than the last’ (Carr 1996: 5).

---

<sup>12</sup> Intervjuet er hentet fra en artikkel av Mary Cantwell i magasinet *Mademoiselle*, oktober 1974.

I det neste kapittelet skal jeg ta opp hvordan det å være *kvinne* kan være en av årsakene til at Rhys ikke er blitt inkludert i en modernistisk kanon. Jeg skal også vise hvordan postmodernister og poststrukturalisters nylesning har vært med på å bane vei for å inkludere kvinnelige forfattere i en slik kanon. Men når Shari Benstock utgir boken *Woman of the left bank* (1987), tildeles Rhys kun et fåtall sider. Benstock har med denne utgivelsen hevet kvinnelige modernister som Djuna Barnes, Natalie Barney og Harriet Show Weaker opp fra en betegnelse som ”misfit writers” til en plassering innenfor *mainstream* modernisme. Men i Rhys’ tilfelle skjer det ingen oppvurdering. Istedenfor velger Benstock å sette inn en lang kommentar hentet fra selvbiografien til billedkunstner Stella Bowen, Ford Madox Fords samboer på den tiden han og Rhys hadde et forhold. Det må med god grunn antas at Bowen ikke hadde et fullstendig objektivt syn på Rhys – men hun klarer å ytterligere forsterke antagelsen om Rhys som en sørgelig og passiv person, hvis fiksjon sprang ut av hennes eget liv. Jeg siterer Bowen:

A really tragic person whose literary talent was offset by 'bad health, destitution, shattered nerves, an undesirable husband, lack of nationality, and a complete absence of any desire for independence'. (...) [Rhys's fiction] 'took the lid of the world that she knew, and showed us an underworld of darkness and disorder, where officialdom, the bourgeois and the police were the eternal enemies and the fugitive the only hero...' (Benstock 1987: 449).

I 1990 utkommer boken *The Rhys Woman*. Her gjør Paula Le Gallez en leserorientert tekstanalyse, og tar som første forsker et oppgjør med antagelsen om at Rhys’ forfatterskap kan leses i forhold til én ”Rhys-kvinne”.

Jeg vil hevde at antagelsen om Jean Rhys som en selvbiografisk forfatter, sammen med ideen om én ”Rhys-kvinne”, er en del av årsaken til at Rhys aldri har oppnådd sin rettmessige plass innenfor den litterære modernismen.

Det er udiskutable likheter mellom Rhys’ privatliv og livet til hennes karakterer. Men jeg mener at forfatterskapet og hvert verks egenverdi forringes av en for enkel biografisk lesning.

I neste kapittel skal jeg se på Jean Rhys som modernistisk forfatter, før jeg i kapittel tre og fire skal analysere romanene *After Leaving Mr Mackenzie* og *Good Morning, Midnight* og diskutere modernismen i disse.



## Kapittel 2: Jean Rhys – en modernistisk forfatter?

### Om litterær modernisme

Modernisme er en samlebetegnelse som i etterkant er gitt en rekke eksperimentelle og avantgardistiske retninger innenfor litteratur og annen kunst, fra og med siste halvdel av attenhundretallet. Modernismen lokaliseres ofte til perioden 1890-1940, med hovedvekt på årene fra 1920 til 1930. Året 1922 står frem som et høydepunkt i modernismen med utgivelsene av James Joyce *Ulysses* og T.S. Eliots *The Waste Land*. I utgangspunktet ble begrepet ”modernistisk litteratur” brukt på den type litteratur som brøt med og avviste 1800-tallets realismetradisjon og søkte det nye. Senere har betegnelsen blitt brukt som både epoke- og stilbegrep. I sin nå klassiske bok, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*,<sup>13</sup> beskrev Bradbury og McFarlane modernisme som: ”an art of a rapidly modernizing world, a world of rapid industrial development, advanced technology, urbanization, secularization and mass forms of social life” (Parsons 2007: 11) og som “the art of a world from which many traditional certainties has departed, and a certain sort of Victorian confidence not only in the onward progress of mankind but in the very solid and visibility of reality itself has evaporated” (ibid).

Modernismen kan også være en idéhistorisk betegnelse. Idéhistorisk forklares modernismen ved tendenser i samfunnet. Tenkere som Freidrich Nietzsche, Karl Marx, Charles Darwin og Sigmund Freud viser hver på sin måte hvordan mennesket styres av krefter de selv bare delvis kontrollerer. Disse innsiktene blir problematisert i den nye litteraturen. Mange modernistiske forfattere så seg selv som avantgardistiske og frigjorte fra borgerskapets verdier, og utviklet isteden komplekse og mindre tilgjengelige stilformer. Litteraturen formidler en ny psykologi eller en verden som ikke lenger er forståelig. Individet er blitt fragmentert og opplever meningstap.

Innenfor romansjangeren ble kronologien som tidligere hadde vært fastlagt brutt opp av forfattere som Joseph Conrad, Marcel Proust og William Faulkner. Andre forfattere som James Joyce og Virginia Woolf ønsket å fremstille karakterenes bevissthet. Bruken av tankestrømmer eller *stream-of-consciousness* er én teknikk for å spore flyten av karakterenes

---

<sup>13</sup> Det er verdt å nevne at Jean Rhys ikke figurerer hos Bradbury og McFarlane.

tanker. Innenfor lyrikken erstattet Ezra Pound og T.S. Eliot den logiske fremvisningen av tanker med kollager av fragmenterte bilder og komplekse allusjoner.

Mitt overordnede mål for denne oppgaven er å gi argumenter for at Jean Rhys bør innskriveres i denne modernistiske tradisjon. Ikke fordi hun som forfatter nødvendigvis blir mer velansett av en slik oppvurdering, eller fordi alle forfattere som skrev under denne perioden absolutt må identifiseres med modernismen. Det er heller fordi jeg mener at det er innenfor modernisme tradisjonen hun hører hjemme. Som nevnt innledningsvis, skal jeg i denne oppgaven se på to av hennes romaner, *After Leaving Mr Mackenzie* (1930) og *Good Morning, Midnight* (1939) – for så gjennom arbeidet med disse – vise deres særegne modernisme. I portrettering av kvinnene, Julia Martin i henholdsvis *After Leaving Mr Mackenzie* og Sasha Jansen fra *Good Morning, Midnight*, ligger en stor del av Rhys' modernisme. På en måte som er helt unik viser hun to kvinner som overkjøres og går til grunne i en urban storbysetting. Men Rhys' modernisme handler ikke bare om kvinners opplevelse. Rhys' formidler også en tidsånd og en kritikk mot et samfunn som tillater at de aller svakeste faller fra.

## **Modernisme – et mannlig foretak? Kvinnelig revurdering**

Hvis man ser bort fra Virginia Woolf som utvilsomt er en kanonisert modernist, er det en kjensgjerning at "høymodernisme" assosieres med menn og med maskulinitet. Rita Felski har forsket på kjønn og modernisme. Hun skriver: "(...) a view of the essentially masculine mature of modernity efficiently writes woman out of history by ignoring their activity and varied negotiations with different aspects of their social environment" (Felski 1995: 17-18).

Rhys hadde en bakgrunn som både modell og *chorus-girl*. På grunn av sitt koloniale opphav og dårlige økonomi hadde hun en marginalisert plass i samfunnet generelt, og en marginalisert plass blant forfattere og kunstnere i sin samtid. Hennes "yrkesbakgrunn" kan ha fremstått som triviell, lite skolert og vulgær. Det kan derfor antas at hun av samtidens kritikere fremstod som upassende å inkludere i en modernistisk kanon. På en utrolig måte klarte imidlertid Rhys, ved utgivelsen av *Wide Sargasso Sea* i 1966, å skape en oppvurdering av sitt forfatterskap. Hun fikk nå positiv kritisk oppmerksomhet og gode salgstall. Men Rhys bør likevel oppvurderes fra å være en forfatter som kun uttrykte kvinnens situasjon, eller en forfatter som problematiserte en kolonial identitet, til å bli tilkjennegitt som en forfatter som ikke bare figurerte i bakgrunnen, men som selv tok del i utformingen av en modernistisk estetikk.

Litteraturforskeren Andreas Huyssen tar opp kvinners utestenging fra modernismen i essayet "Massekulturen som Kvinde". Han skriver her om hvordan høymodernismen hadde en vegring mot det kvinnelige som de betraktet som både masse – og lav kultur. Det feminine representerer en negativ assosiasjon til massekultur: "Frykten for at blive opslugt af massekulturen gennem omklamring, omdannelsen til vare eller den 'forkerte' form for success er et stadig mareridt for den modernistiske kunster, der prøver på at udstikke sit territorium ved at forsterke grænserne mellom ægte kunst og inautentisk massekultur" (Huyssen 1991:100). Gjennom Rhys' forfatterskap problematiseres kvinnens situasjon. Dette kan være en forklaring på hvorfor Rhys i sin samtid ikke fikk en plassering innenfor modernismen.

Flere kvinnelige forfattere har imidlertid gjennom nylesninger fra postmodernister og poststrukturalister blitt innskrevet i en modernistisk kanon. En måte å gjøre dette på er å minimere forskjellen mellom det feminine og det maskuline. Altså finne "maskuline egenskaper" i verkene til kvinnelige forfattere, og på en slik måte, heve kvinnenens status. Jeg vil hevde at en slik tilnærming er lite ønskelig da det signaliserer at kun det maskuline er det riktige, og først ved å bli kvitt det antatt "feminine" kan kvinnelige forfattere bli gode.

En annen tilnærming finnes hos Sandra M. Gilbert og Susan Gubar i deres monumentale trebindsutgivelse *No Man's Land* (1988-1993). Her hevder de at modernismen til en viss grad sprang ut av mannlige forfatteres anstrengelse for å beholde det litterære feltet for seg selv. Hos Gilbert og Gubar får kvinners arbeider fungere på egne premisser. Resultatet av denne utgivelsen, og utgivelsen av den tidligere nevnte *Women of the Left Bank*, var at kvinnelige forfattere nå fikk en plass innenfor en modernistisk tradisjon. Jeg bruker igjen Djuna Barnes som eksempel. Først på 1980-tallet ble hun tatt opp i den modernistiske kanon. Barnes eksperimenterte med romanformen. Men beskrivelsene hennes; byens "nattside" og lesbisk seksualitet, kan i samtiden ha vært for sterk kost for kritikerne.

Jean Rhys har imidlertid ikke i like stor grad fått nytte godt av feministiske litteraturforskeres revurdering. I forrige kapittel problematiserte jeg Shari Benstocks behandling av Rhys, og det er verdt å nevne at hun i *No Man's Land* knapt figurerer. Det er altså ingen oppvurdering av Rhys hos Gilbert og Gubar heller. Referansene til henne er kun i forhold *Wide Sargasso Sea*, samtidsromanene nevnes ikke.

Jean Rhys har altså lenge vært i en dobbel tapssituasjon; hvor hun som kvinne, nærmest per definisjon holdes utenfor en modernistisk kanon, og hvor kvinnelige postmodernister og poststrukturalister ikke har ønsket å revurdere henne, men heller beskriver forfatterskapet

hennes som patologisk. Men hvorfor er Jean Rhys' forfatterskap blitt sett på som uinteressant både av samtidens mannlige modernister og senere års kvinnelige litteraturforskere? For å svare på dette må jeg gå tilbake til argumentene jeg formulerte i forrige kapittel. Jeg hevdet der at Rhys' kompleksitet som forfatter er blitt redusert fordi hun er antatt selvbiografisk, og fordi det antas at hun gjennom forfatterskapet – og i alle fall i de fire samtidsromanene – skriver om én kvinne. Altså hvordan Marya Zelli, Anna Morgan og Julia Martin forvandles til å bli Sasha Jansen. Noen har også sett Antoinette i *Wide Sargasso Sea* som den siste "Rhys-kvinnen", selv om det vanligste var å gi Sasha Jansen den akkumulative byrden av de tidligere kvinnelige protagonistene.

Av kvinnelige feminister er et ankepunkt mot Rhys' forfatterskap at hennes kvinnelige karakterer er for passive. Rhys' protagonister representerer en deltagelse i en kjøps- og massekultur. En slik forbindelse mellom kvinnen og massekultur var av mannlige modernister et ankepunkt mot kvinners kunst, da kvinner heller ble assosiert med trivallitteraturen. Men selv om Rhys' karakterer har en draging mot kjøpskulturen, er de aldri en del av, eller inkludert i en slik kultur. Julia Martin og Sasha Jansen er dessuten ikke passive karakterer, men deres motstand vises ikke gjennom aktive tiltak som demonstrasjon på barrikader. De latterliggjør og ironiserer heller over det etablerte. Gjennom Rhys' fortellerteknikk gis karakterene mulighet til å formidle sin virkelighet til oss som lesere, men sjelden til menneskene rundt seg. Gjennom det karakterene formidler til oss ligger det samfunnskritikk. Romanens språk og form kan ved første øyekast virke realistisk. Men ved lesning merker man at både språk og tema er svært stilisert, og fjernt fra realismen.

Coral Ann Howells har skrevet bok om Rhys, og kommenterer at en oppvurdering av forfatterskapet hennes lenge har blitt usatt:

Rhys's fiction belongs within the heterogeneous aesthetic of modernism, though critical recognition of her as a modernist writer has been long delayed. It is only now with the redefinitions of modernism, frequently under reversionary pressures of postmodernism and feminism that its multiplicities already signalled in those representative *Transatlantic Review* names – are becoming evident (Howells 1999: 25).

Det er med andre ord en etterlengtet forandring å spore i synet på Rhys og hennes tilknytting til modernismen.

I *Verdenslitteraturhistorie*, 6. bind (1992) redigert av Hans Hertel, nevnes Jean Rhys som den modernistiske epokes store kvinnelige forfatter etter Virginia Woolf. Om forfatterskapet heter det: "Det spesielle med Jean Rhys er hennes intensitet og rent imaginistiske evne til å ved en enkel scene, litt dialog eller et par metaforer å trenge inn til

kjernen i et forhold eller skikkelse” (Hertel 1992: 150, bind 6.) I antologien *Modernismens kjønn* (1996) nevnes det innledningsvis hvordan oppskrivningen av Rhys hos Hertel går på bekostning av Virginia Woolfs status. Redaktørene Irene Iversen og Anne Birgitte Rønning stiller seg spørsmål om det ikke er plass til mer enn én stor kvinnelig modernist i samme epoke. Et godt poeng, hvis man bare ser bort fra at Rhys på ingen måte blir sett på som en stor kvinnelig modernist. For de aller fleste lesere er hun ukjent, selv blant studenter på litteraturvitenskap. Og hvis man under studiet blir presentert for henne, er det ikke som modernist, men som postkolonialist eller i forbindelse med hennes ”omskrivning” av Charlotte Bröntes *Jane Eyre*.

I den nye, norske *Verdenslitteratur* fra 2007 gjøres også en oppgradering av Rhys, hun blir der omtalt som: ”(...) en av 1920- og 30-tallets mest interessante og kanskje mest undervurderte forfattere” (Haarberg et al. 2007: 453). Videre trekkes Rhys’ egenskaper som modernist frem:

Som forfatter plasserer Rhys seg i overensstemmelse med et modernistisk temperament der det øde, fiendtlige og fremmedgjorte er én viktig bestanddel ved storbyerfaringen. Vi kjenner den fra Baudelaire og vi kjenner den fra T. S. Eliot, ja, vi kjenner den i ulik form og innpakning fra en rekke moderne forfattere og tenkere. Men når en kvinnelig forfatter på 1930-tallet beveger seg i det samme navngitte landskapet og lar omgivelser og individuell respons inngå i en på samme gang gjenkjennelig og uhyggelige setting, vekker det straks mer motstand fra samtidens kritikere. Sagt på en annen måte: Det oppfattes åpenbart som langt mer negativt og nedbrytende å fremstille en kvinne som i T. S. Eliots ord går til grunne i ”one-night cheap hotels” enn når det tilsvarende skjer med en mann (Haarberg 2007: 455).

I forlengelse av de egenskapene Jean Rhys hadde som modernistisk forfatter, skal jeg nå presentere det jeg kaller Rhys’ ”feminine” modernisme. Rhys bør ikke leses ensidig ”kvinnelig”, forfatterskapet hennes er for komplekst til det. Men jeg skal nå vise hvordan Rhys forsøkte å skape sin egen ”feminine” vri på et mannsdominert modernistisk felt.

### **Jean Rhys’ ”feminine” modernisme**

”This is the saddest story I have ever heard” er ordene Ford Madox Ford innleder sin mest kjente roman *The Good Soldier* (1915) med (Ford 2001: 1). Det er som Rhys skulle lagt seg denne setningen på minnet, og startet hver av sine romaner med det i tankene at den skal være nettopp ”the saddest story”. I *Ulysses* knytter Joyce bevissthetsstrøm-teknikk opp mot individets oppløsning. På lignende måte er Rhys’ form og tematikk sammenbundet. Fordi hennes protagonister bærer tap og en sinnstilstand preget av sorg med seg, må romanene være

triste. Rhys skaper sin egen poetikk i form av en “feminin stemme” – en form for kvinnelig modernistisk skrift:

Like *Ulysses* or *The Waste Land*, Rhys’s fiction has a sense of isolation and psychic fragmentation, together with the multiple voices of male and female characters, the voice of memory and history, snatches of popular songs and literary allusions interweaving past and present so that boundaries dissolve. However, in Rhys’s female version of modernism there are no myths for reassurance, no fragments to shore against her ruins, for she is always referring to literary and cultural traditions from which as a woman she has been exiled (Howells 1999: 26).

I 1923 skriver T. S. Eliot et essay om *Ulysses* - ”*Ulysses, Order, and Myth*”. I essayet hevder han at det var den moderne dikterens oppgave å gi form og mening til den moderne verden som var preget av anarki og meningsløshet. Bak dette lå det en oppfatning av at den moderne dikteren var fremmed i sitt eget samfunn. Hjemløshet – eller en eksiltilværelse – blir for Eliot et av de nødvendige premissene for at dikteren skulle klare å skape et verk som var gjennomsyret av vanskelig tilgjengelige bilder og implisitte og eksplisitte henvisninger til en kulturtradisjon. I en slik sammenheng bør Rhys som verken eide nasjonal eller kulturell identitet, passe rett inn: ”I thought, Am I an expatriate? Expatriate from where?” (Gregg 1995: 57) har Rhys uttalt. Hun er i dobbelt forstand outsider, uten tilhørighet til verken Dominica eller England hvor hun bodde store deler av livet. En manglende nasjonal – og sosial – tilhørighet preger også karakterene vi møter i forfatterskapet hennes.

Byen har alltid vært sentral innenfor litteraturen. Og særlig blir storbyen et sentralt *locus* innenfor modernismen: ”In many respects the literature of experimental Modernism (...) was an art of cities” (Bradbury 1991: 96), skriver Malcome Bradbury. Han skriver videre:

When we think of Modernism, we cannot avoid thinking of these urban climates, and the ideas and campaigns, the new philosophies and politics, that ran through them: through Berlin, Vienna, Moscow and St Petersburg around the turn of the [19<sup>th</sup>] century and into the early years of the war, Through London in the years immediately before the war; through Zürich, New York and Chicago during it; and through Paris at all times (ibid).

I det urbane rommet Rhys presenterer er det alltid menn som setter premissene. Rhys’ 1920- og 30-tallskvinner tvinges ofte mot sin vilje inn i en rolle som flanør. Jeg skal senere i oppgaven se Sasha Jansen som en negativ flanørskikkelse. De er på grunn av dårlig økonomi, usikker bakgrunn og sin *kvinnelighet* ikke i stand til å ta del i den urbane opplevelsen. Når Sasha Jansen flanerer – vandrende gatelangs i Paris og London – uten penger, venner eller

familie, skiller hennes flanering seg fra den Virginia Woolf presenterer i *Mrs Dalloway* og essayet "Street Haunting". Verken Julia Martin eller Sasha Jansen vil dukke opp fra skumringen til "their own doorstep again" (Woolf 1942: 29). Rhys' portrettering av kvinners modernitetserfaring i det moderne byrommet, viser tidvis en nådeløs verden. I romanene *After Leaving Mr Mackenzie* og *Good Morning, Midnight* blir byen, London og Paris, et urbant *waste land*. Tone Selboe skriver om byens betydning i boken *Litterære vaganter* (2003): "Det er byen selv som får tale hos Rhys; hotellrom og trappeoppganger, kafeer og butikker inngår i dialog med personene, får ansikt, holdning og stemme" (Selboe 2003:116). Byen selv, og protagonistenes håndtering av byrommet, blir for begge romanene en sentral konflikt.

Rhys' tekster er ofte fragmenterte. Ofte med en polyvokal, ikke-lineær og fragmentert narrasjon som fremviser en følelse av dyp smerte og tap. Ved å bryte opp sekvenser kan Rhys' formidle den fragmenteringen som finnes i hennes protagonisters sinn. Det tales ofte om hvordan Rhys stod på sidelinjen av den litterære scene, men dette betyr ikke at hun ikke ble påvirket av Joyce og andre eksperimentelle forfattere. Hun deltok sammen med andre modernister i deres streben etter å vise det kaoset som var å finne i det moderne, urbane rommet. Hennes protagonister fremviser på en overbevisende måte vanskeligheter i møtet med den moderne byen, der "nervelivets intensivering" som Georg Simmel kaller det, som stammer fra: "at det indre og ytre inntrykk skifter hurtig og uavbrutt" (Simmel 1990:88). Romanens form påvirkes av og blir komplettert av, karakterenes opplevelse av byens stimuli.

Hos modernistene markertes ofte tid gjennom romanens komposisjon. Fortiden spiller en så sterk rolle i nåtiden at skillet mellom de to blir utvisket eller sidestilt. I filosofen Henri Bergsons ord:

Behind the memories which crowd in upon our present occupation and are revealed by means of it, there are others, thousands on thousands of others, below and beneath the scene illuminated by consciousness. Yes, I believe our past life is there, preserved even to the minutes details; nothing is forgotten; all we have perceived, through, willed, from the first awakening of our consciousness, persist indefinitely (Bergson hos Stevenson 1992: 104).

Sitatet fra Bergson kan knyttes til Rhys' fiksjon ved at fortiden i romanene har en sterk påvirkning på nåtiden. Slik man finner det hos Virginia Woolf: "Fertile moments in the present offers a door through which the past experience of characters can be illuminated" (Stevenson 1992:100), som når Lily Briscoe opplever øyeblikk som er: "extraordinary fertile (...) like a drop of silver in which one dipped and illuminated the darkness of the past" (Woolf 2000: 232). Eller hos Proust, for eksempel Marcells erfaring med Madeleinekaken i *På sporet av den tapte tid* (1913-1927) (Proust 1999: 59).

I *Good Morning, Midnight* kan erindring skapes av de minste ting; steder, barer, melodier og sanger, speil, eller byen selv. ”Walking to the music of *L’Arlésienne*, remembering the coat I wore then – a black-and-white check with big pockets” (Rhys 2000:86). “The orchestra was playing *L’Arlésienne*, I remember so well. I’ve just got to hear the music now, any time, and I’m back in the Café Buffalo, sitting by that man” (Rhys 2000:87). Ved å studere Joseph Franks essay “Spatial form”, skal jeg senere i oppgaven vise hvordan tiden i *Good Morning, Midnight* gis en romlig eller spatial karakter.

En modernistisk stemning er å finne gjennom hele *Good Morning, Midnight* – gjennom tematikk og i komposisjon, i den måten fortiden sniker seg inn på nåtiden gjennom hukommelsen til protagonist Sasha Jansen. *After Leaving Mr Mackenzie* preges også av en negativ *zeitgeist*. Den fortvilelse og fragmentering vi finner i hovedpersonen Julia Martin, gjør at *After leaving Mr Mackenzie* er et ypperlig eksempel på modernistisk tematikk. Som i sitatet, hentet fra *After Leaving Mr Mackenzie*: ”She had lost the feeling of indifference to her fate, which Paris had sustained her for so long. She knew herself ready to struggle and twist and turn, to be unscrupulous and cunning as are all weak creatures fighting for their lives against the strong” (Rhys 1997:77). Men i *After Leaving Mr Mackenzie* blir identiteten til Julia Martin så fragmentert at hun ikke lenger har noen identifikasjonsmarkører: “Her career of ups and downs had rubbed most of the hall-marks off her, so that it was not easy to guess at her age, her nationality, or the social background to which she properly belonged” (Rhys 1997:14).

I neste kapittel skal jeg gjøre en fullstendig analyse av romanen *After Leaving Mr Mackenzie*.



### **Kapittel 3: *After Leaving Mr Mackenzie*: ”Between dog and wolf”**

Jeg skal i dette kapittelet analysere romanen *After Leaving Mr Mackenzie*, og vise at den kan leses som og *er* en modernistisk roman. I analysen vil jeg undersøke fortellerteknikk og stil, og problematisere hvordan romanen fremstiller tid. Jeg skal videre utføre en grundig personanalyse og undersøke tematikk og motiver. Avslutningsvis skal jeg sammenfatte romanens modernisme.

*After Leaving Mr Mackenzie* er Jean Rhys’ andre roman. Romanen utspiller seg over en tre ukes periode, i april måned, 1928. Romanens hovedperson Julia Martin har de siste årene bodd i Paris. De siste seks månedene har hun brukt på å sørge og slikke sårene etter bruddet med Mr Mackenzie som tittelen henspiller på. Disse seks månedene har hun blitt forsørget av Mr Mackenzie, men samme dag som man som leser blir introdusert for Julia, velger Mackenzie å avslutte underholdet. Dette blir en krise for Julia som er avhengig av pengene. Senere samme dag, velger hun å konfrontere Mackenzie. Lite kommer ut av konfrontasjonen, men en annen gjest på restauranten hvor konfrontasjonen fant sted, tar senere på kvelden kontakt med henne. Denne gjesten er George Horsfield som er på besøk i Paris. Han oppfordrer Julia til å reise til London, byen Julia opprinnelig kommer fra, og hvor Horsfield bor. Julia følger Horsfields råd. I London ser hun en mulighet for å oppta kontakten med familien og gamle bekjente. Slik går det imidlertid ikke. Julias mor som lenge har vært syk og invalid, dør mens Julia er i byen. Hun har et par stevnemøter med Horsfield uten at dette resulterer i noe, en stor krangel med søsteren, og hun blir bedt om å forlate pensjonatet hun bor på. Julia innser nå at hun har lite å hente i London, og reiser tilbake til Paris. Her har hun et nytt møte med Mackenzie, hvorpå romanen avsluttes.

Romanen viser på den ene side Julias desperate jakt etter penger. Men på et dypere plan viser romanen hennes søk etter tilhørighet.

Romanen er tredelt, med en handling som i del én og tre utspiller seg i Paris. Del to, romanens lengste del, utspiller seg i London. Alle delene har navngitte kapitler, hvis tittelnavn setter standarden for handlingen i kapittelet. Selve tittelen *After Leaving Mr Mackenzie* er en ufullstendig setning som indikerer at noen har hatt et brudd med en mann ved navn Mackenzie. Romanen har en sirkelkomposisjon i dobbelt forstand; Julia som returnerer til London hvor hun tidligere bodde, og hennes retur til Paris hvor romanen begynte.

## Romanens narrasjon

Narrasjonen i *After Leaving Mr Mackenzie* er svært kompleks. Romanen er en tredjepersonsberetning, med en forteller som er situert utenfor selve historien, som tidvis, men ikke alltid er allvitende. Historien fortelles i preteritum i form av etterstilt narrasjon. Ved enkelte anledninger slår narrasjonen om til fri indirekte diskurs. Fri indirekte diskurs er en talerepresentasjon som reflekterer både fortellerstemme og stemmen til personen som taler i teksten. Som variant av talepresentasjon er fri indirekte diskurs kjennetegnet ved en grunnleggende tvetydighet omkring hvem det er som taler, fortelleren eller personen (Lothe 1999: 86). Romanens fokaliseringer er fordelt på karakterene, men med hovedvekt på Julia. Fortelleren formidler karakterenes handlinger, men deres direkte tanker er markert ved bruk av anførselstegn. Den eksterne fortellerstemmen blir ved enkelte tilfeller overtatt av Julias stemme. Slike partier markeres ved bruk av det personlige pronomenet "you":

When you were a child, you put your hand on the trunk of a tree and you were comforted, because you knew that the tree was alive – you felt its life when you touched it – and you knew that it was friendly to you, or at least not hostile. But of people you were always a little afraid. When you are a child you are yourself and you know and see everything prophetically. And then suddenly something happens and you stop being yourself; you become what others force you to be. You lose your wisdom and your soul (Rhys 1937: 158).

Julia vender i utdraget blikket innover mot seg selv og vi blir presentert for hennes egne tanker gjennom hennes narrasjon. Det er imidlertid som hun henvender seg til en annen.

Utdraget skaper en diskrepans mellom teksten og historien. Analepsen som er hentet fra Julias barndom forandrer på en ellers rigid kronologi. En analepse er et grep forfatteren kan bruke for å fremkalle eller vise til en historiebegivenhet på et punkt i teksten der senere begivenheter allerede er fortalt. For sitatet ovenfor er det snakk om en intern analepse. Narrasjonen går her tilbake til et tidligere punkt i historien, men dette punktet ligger utenfor hovedfortellingen (Lothe 1999:14).

Sylvie Maurel har gjort en tekst studie av Jean Rhys' romaner. Hun skriver at fortelleren i *After Leaving Mr Mackenzie* ofte er nølende når det gjelder å gi informasjon om Julia, og at informasjon om henne gjerne formidles via andre karakterer. Dette medfører at Julia blir en karakter det er vanskelig å få tak på: "The ostentatiously imperfect knowledge of the narrating voice posits Julia as an incomplete, indetermental character" (Maurel, 1998:29). Narrasjonen skaper et bilde av Julia som en usikker og fragmentert karakter: "Her career of ups and downs had rubbed most of the hall-marks off her, so that it was not easy to guess at

her age, her nationality, or the social background to which she properly belonged” (Rhys 1997: 14). Utdraget er en forklaring på hvorfor fortelleren ikke kan være mer spesifikk i sin utlevering av Julia. Fortelleren har imidlertid ikke problemer med å formidle andre karakterer som for eksempel Julias søster Norah: “Norah herself was labelled for all to see. She was labelled ‘Middle class, no money’” (Rhys 1997: 73). Det samme er tilfellet for Mr Mackenzie:

Mr Mackenzie was a man of medium height and colouring. He was the type which proprietors of restaurants and waiters respect. He had enough nose to look important, enough stomach to look benevolent. His tips were not always in proportion with the benevolence of his stomach, but this matters less than one might think (Rhys 1997: 23).

I Mackenzies tilfelle formidler også fortelleren de motsigelser og den kynisme som skjuler seg bak hans respektable maske. Fortelleren ønsker altså å vise at Mackenzie er en lite sympatisk karakter:

He hid behind a rather deliberately absentminded expression. (...) He had adopted a certain mental attitude, a certain code of morals and manner, from which he seldom departed. He did depart from it, but only when he was practically certain that nobody would know that he had done so (Rhys 1997: 23-24).

Selv i de passasjene av romanen hvor fokaliseringen holdes av Mackenzie, får vi aldri vite hva hans fornavn er. Dette gir en komisk effekt og er med på å forsterke inntrykket av Mackenzie som en pompøs og selvhøytidelig person. Den type mann som tenker på seg selv – ikke ved fornavn – men som ”Mr Mackenzie”. Gjennom skifte i fokalisering gis man som leser et mer nyansert inntrykk av de ulike karakterene. Mindre viktige karakterer som Julias onkel, ”uncle Griffiths” og hennes første kjærlighet, Mr James, overtar også ved enkelte anledninger synsvinkel og fokalisering. Slike fokaliseringsskifter avdekker når karakterene snakker med splittet tunge:

‘My dear, I’m awfully glad to see you. You were a dear to write.’ He was thinking: ‘These resurrections of the past are tactless, really not amusing. But what is one to do? He had the beginning of a headache – the faint throbbings in the temples. Julia said, with a coquettish expression: ‘Well, d’you think I’ve changed?’ He reassured her. ‘You’ve never looked prettier. Never prettier’ (Rhys 1997: 110).

I utdraget ovenfor besøker Julia sin tidlige elsker Mr James i London. Hadde fokaliseringen vært låst på Julia ville vi ikke fått høre hva Mr James mente om ”these resurrections of the past”. En slik delt fokalisering skaper en god innsikt i karakterene. Rhys klarer på en

fullstendig måte å formidle mann – kvinne dynamikken gjennom disse skiftningene i fokalisering. Ulikheten mellom tanke og tale skaper dessuten en interessant dynamikk i teksten.

## **Stiltrekk og intertekstualitet**

Romanen har et kortfattet og ukomplisert språk. Det er en hyppig bruk av korte setninger, med ord som ofte består av kun én stavelse. Språket er svært stilisert. Julia og de andre karakterene gjemmer ofte sitt sanne ytre bak et høflig, men nærmest konnotasjonsløst språk. Julia klarer ikke å formidle det hun ønsker til andre, slik at språket for henne oppfattes som tomt og meningsløst.

Av samtidens kritikere ble romanen kritisert for å ha lite eller ingen handling og plot. Jeg vil hevde at de som forstod romanen slik, har lest den i forventning om en realistisk roman. Tradisjonelt er realistisk litteratur oppfattet som en litteratur som vil representere en ytre overskuelig virkelighet i verket (Lothe 1999: 209). *After Leaving Mr Mackenzie* er ikke en roman som formidler dette. Men ikke fordi den er en dårlig skrevet realistisk roman, men fordi den drar nytte av samtidens andre litterære impulser.

Thomas Staley kommenterer følgende om romanens stil: “Rhys’s prose has focused on its subject matter: nuance, understatement, precise depiction of the vicissitudes of mind and emotion of a woman unable to cope with her fate but at the same time remarkably committed to survival in spite of all her odds, even those which her very nature poses against her” (Staley 1979:68). Staley hevder altså at Rhys er en svært stilbevisst forfatter. Tesktens tilgjengelige språk og stil står i kontrast til romanens komplekse innhold. I essayet ”The artist emerging” skriver Helen Nebeker om romanens kompleksitet: ”In her second novel, *After Leaving Mr Mackenzie*, Jean Rhys presents a work so complex that it defies discussion. The plot is at once deceptively simple in thrust and complicated in detail” (Nebeker hos Frickey 1990: 148). Nebeker skriver videre: “This meagre plot belies the novel’s aesthetic complexity. The major difficulty – and perhaps defect – lies in Rhys’s seemingly diffuse thematic purpose, a confusion which reflects her struggle to construct a viable, personal philosophy within the changing social framework of her time”(ibid). Nebeker hevder altså at kompleksiteten i romanens handling er blitt misforstått. Jeg mener at man bør betrakte romanens enkle, men komplekse handling som et estetisk virkemiddel, ikke som en mangel ved romanen.

Et typisk stiltrekk i romanen er at narrasjon avbrytes gjennom presentasjonen av brev og notater – grafiske gjengivelser. Disse brevene og notatene formidles fra en karakter til en annen, og markerer deres relasjon til hverandre. Gjengivelsene er også med på å skape en illusjon av virkelighet:

*Madame,*

*Enclosed please find our cheque for one thousand five hundred Francs (fcs. 1,500). Our client had instructed us to make this final payment and to inform you that, from this date, the weekly allowance will be discontinued.*

*Kindly acknowledge and oblige*

*Yours faithfully,*

*Henri Legros*

*(Rhys 1997: 18)*

Sitatet har en svært formell og påtatt ydmyk tone, som står i sterk kontrast til hvordan Julia tidligere har blitt behandlet av advokat Legros. Gjengivelsen viser også hvordan *organized society* kommuniserer, og hvordan høflig kommunikasjon brukes for å skjule samfunnsaktørenes sanne ansikt. Høfligheten skaper distanse og gjør brevet enda mer sårende.

Et annet stiltrekk ved romanen er at den har absolutte impresjonistiske trekk. En av impresjonismens pådrivere var Ford Madox Ford. Impresjonisme er opprinnelig en kunsthistorisk term. Men innenfor prosaskrivningen innebærer bruken av en impresjonistisk teknikk at den tradisjonelle fortellingen med én autoritativ fortellerinstans, blir brutt opp i stemningsbeskrivelser filtrert gjennom et subjektivt perspektiv. Innenfor malerkunsten markerte impresjonismen som kunstretning en overgang fra at maleren forsøker å male det alle vet, til at kunstneren forsøker å male det individet faktisk ser (Lothe 1999: 111). I romanen følger vi Julias liv gjennom ca tre uker. Presentasjonen av Julia gjøres ved en delegert fokaliserings – hvor mye av informasjonen om Julia gis av de andre subjektive karakterene. En slik impresjonistisk teknikk var som nevnt ovenfor, assosiert med Rhys' mentor Ford. Forfatteren Joseph Conrad har også en tilknytning til impresjonismen. Jeg skal videre diskutere romanens intertekstuelle referanser til Conrads forfatterskap.

*After Leaving Mr Mackenzie* har mange både eksplisitte og implisitte kunst- og litteraturreferanser. Den mest åpenbare litteraturreferansen er til overnevnte Joseph Conrads

og hans roman *Almayer's Folly* (1895). Julias søster, Norah Griffiths leser *Almayer's Folly*, og det er satt inn et utdrag fra Conrads roman:

The slave had no hope, and knew of no change. She knew of no other sky, no other water, no other forest, no other world, no other life. She had no wish, no hope, no love... The absence of pain and hunger was her happiness, and when she felt unhappy she was tired, more than usual, after the day's labour (Rhys 1997: 103).

Det er godt mulig at Rhys siterer Conrads roman fordi hun skriver sin egen med *Almayer's Folly* i tankene. Carole Dell'Amico skriver: "Rhys's development of Julia's 'folly' very explicitly echoes Conrad's of Almayer's" (Dell'Amico 2005: 90). Dette viser at Rhys hadde et bevisst forhold til den kjente impresjonisten Conrad. En annen eksplisitt referanse er til Dostojevskijs *Idioten* (1869), denne referansen er det den patriarkalske uncle Griffiths som står for: "He talked about life, about literature, about Dostoevsky. He said: 'Why see the world through the eyes of an epileptic'" (Rhys 1997: 133).

Det er også implisitt referanser til Virginia Woolf i teksten. Disse viser seg i relasjon til romanens markerte klokkeid, og Julias værelse i Bloomsbury. Referansene til Woolf bekrefter at Rhys var bevisst samtidens eksperimentelle forfattere.

Romanen refererer også til tre sanger. George Horsfield assosierer to av disse sangene med Julia: "He suddenly rememberd: 'Pa was a colonel. I was seduced by a clergyman at a garden-party. Pa shot him. Heavens, how the blighter bled'"<sup>14</sup>(Rhys 1997: 48). Sangreferansen fungerer som et avbrekk i Julia og Horsfields samtale, og kan ses i sammenheng med at Julia forsøker å fortelle ham livshistorien sin. Den andre sangreferansen finner sted i etterkant av Julia og Horsfields første møte: "Roll me over to my right side,/ Roll me over slow;/ Roll me over on my right side,/'Cause my left side hurts me so."<sup>15</sup> He did not know where or when he had heard this. For some reason it seemed to him peculiarly applicable to Julia" (Rhys 1997: 56). Sangreferansen kan ha blitt satt inn i teksten for å vise at Julia, i likhet med kvinnen i teksten, har blitt behandlet dårlig av menn. I den siste sangreferansen setter Julia tekst til musikk som hun hører bli spilt på gaten. "There was a barrel-organ playing at the corner of the street, and it made her want to cry again. To its jerky tune she tried to set words: Go rolling down to Rio/ (Roll down – roll down to Rio!)/ And I'd like to roll to Rio/ Some day before I'm old!"<sup>16</sup> (Rhys 1997:125) Referansen til Rio kan

---

<sup>14</sup> Jeg har ikke klart å finne opprinnelsen til denne sangteksten.

<sup>15</sup> Dette er en gammel folkesang av ukjent forfatter kalt "Frankie and Johnny". Sangen handler om en mann som har gjort sin kjæreste urett.

<sup>16</sup> Denne sangen heter "Rolling down to Rio" og har tekst av Rudyard Kipling.

knyttet opp mot Julias mor som var fra Brasil – og at Julia har denne opplevelsen bare timer etter morens død. Moren rakk aldri å komme tilbake til Rio ”some day before I’m old” – og sangen kan i så måte også ses på som Julias sorg både over tapet av moren og morens ulevde liv.

Beskrivelsene av kunst – ekfrasen – blir også en del av romanens narrasjon. Ved ekfrasen stanser fortelleren handlingsprogresjonen for å gi leseren en beskrivelse av et objekt eller en person som er (statisk) værende i rommet (Lothe 1999:57). Det er to kunstreferanser i romanen. Én til en reproduksjon av kunstneren Amedeo Modigliani<sup>17</sup> (som jeg skal kommentere senere i kapittelet) og en til maleriet som henger på Julias hotellværelset i Paris; ”an unframed oil-painting of a half empty bottle of red wine, a knife, and a piece of Gruyère cheese, signed ’J. Grykho, 1923’. (...) Every object in the picture was slightly distorted and full of obscure meaning” (Rhys 1997: 10). Ekfrasens funksjon for romanen kan være å få leseren – som er nødt til å lese romanen sekvensielt – til å nærme seg en opplevelse av simultanitet, som kunstverket gir. Kunstreferansene er i likhet med grafiske gjengivelser med på å skape en effekt av virkelighet. Symbolene i maleriet er også symboler for Julias liv. Bildet som har en deprimerende kvalitet, forsterker og bekrefter de deprimerende elementene i Julias eget liv.

## Tid

Romanens handling utspiller seg over en periode på 24 dager. Del én går over tre dager. Romanen har over disse tre dagene et rigid tidsskjema, hvor man direkte blir fortalt hva som skjer på ulike tidspunkt av dagen: ”On Tuesday mornings at half-past nine” (Rhys 1997: 12); ”At one o’clock the maid knocked again” (Rhys 1997: 15). Del to varer over ti dager, med en handling som utspiller seg i London. Tidsutstrekningen i dette partiet er mer unøyaktig og med færre presise tidsangivelser enn i del én. Del tre utspiller seg over én dag.

Tidsmessig er romanen en nærmest ubrutt kronologisk sekvens. Jeg sier ”nærmest” fordi det ved enkelte anledninger tas i bruk analepser. På tross av en slik ubrutt kronologisk narrasjon, viser det seg at romanen har utspilt seg over en mye kortere tidsperiode enn både leseren, og hovedperson Julia skulle trodd: ”I left on Thursday. It’s funny, for it seems much

---

<sup>17</sup> I boken *Modernist Literature: challenging fictions* (2007) nevner forfatter Vicki Mahaffey Modigliani. Hun skriver: “The connection between Nazi Policies toward art and human beings was shockingly apparent in Paul Schultze-Naumberg’s influential book *Kunst und Rasse* (1928) (...) He was particularly critical of the elongated faces of Amedeo Modigliani” (Mahaffey 2007:59). Jeg velger å nevne sitatet for å vise at Rhys’ bruk av Modiglianis bildet kan være et eksempel på hennes kritikk, i dette tilfelle kritikk mot fasisme og nazisme.

longer ago than that” (Rhys 1997: 81). Tid er i romanen altså ikke en objektiv størrelse, men noe som subjektivt erfares av karakterene. Julias manglende evne til å oppfatte klokketiden, er grunnet i at hun ikke har noe mål med livet. De rutinene hun fører har ingen egentlig nødvendighet. Men når (den fiktive) rutinen blir brutt, i form av at hun ikke lenger skal motta den ukentlige sjekken av Mr Mackenzie, representerer dette likevel en krise for Julia. Hennes valg – som om hun skal reise til London eller ikke – blir nå kun styrt av tilfeldigheter. ”She thought: ’If a taxi hoots before I count three, I’ll go to London. If not, I won’t.’” (Rhys 1997: 57).

I London går det opp for Julia at tiden de siste ti årene har stått stille:

Predestined, she had returned to her starting-point, in this little Bloomsbury bedroom that was so exactly like the little Bloomsbury bedroom she had left nearly ten years before. And even the clock which struck each quarter in that aggressive and melancholy way was the same clock she used to hear. Perhaps the last ten years had been a dream; perhaps life, moving on for the rest of the world, had miraculously stood still for her (Rhys 1997: 67).

Tiden er for Julia til syvende og sist en kamp *mot* klokken. En kvinnes tid kan knytte sammen med biologi – gjentakelser, sykluser, svangerskap og en tilbakevendende biologisk rytme. For tiden har *ikke* stått stille de siste ti årene, og Julia er avhengig av sin ungdom for å tiltrekke seg menn. Mr Horsfield blir skuffet når han først ser henne på nært hold: ”Mr Horsfield looked sideways at her. She was not so young as he had thought” (Rhys 1997: 40). Et ønske om å være ung deler Julia med søsteren Norah. Samme dag som morens begravelse, og etter en stor krangel mellom søstrene, messer Norah om ungdom, som om det skulle vært et mantra: ”The clocked ticked: ’You’re young yet – young yet – young yet’” (Rhys 1997: 139).

I kapittelet ”The first unknown” i del én av romanen, tiltrekkes en ukjent mann av Julia. Det må antas at han tror hun er prostituert, for han kommer med uanstendige forslag til henne. Hun avviser ham. Tilbake på hotellværelset ser hun seg i speilet: ”She looked at herself in the glass and thought: ’After all, I’m not finished. It’s all nonsense that I am. I am not finished at all’” (Rhys 1997: 59). Tilbake i Paris i del tre av romanen skjer det samme igjen i kapittelet ”The second unknown”. Men denne gangen aviser mannen henne: ”He gave her a rapid glance. ’Oh, la la,’ he said. ’Ah, non, alors,’” (Rhys 1997: 187). Tilbake i Paris har altså tiden vunnet over henne. En tilstand av ungdom er tapt og med det også Julias muligheter til å få et bedre liv.



## Påkallelse av barndom

I den ellers svært kronologiske romanen, skiller kapittelet ”Childhood” seg ut. I dette kapitlet påkaller Julia barndommen. Ved en slik påkallelse oppstår det en diskrepans mellom historien og fortellingen. Kronologien på historieplanet stopper opp, og det presenteres noe som allerede har skjedd i livet til Julia, men som er nytt for oss som lesere:

How far back could you remember? The last time you were really happy – happy about nothing? When you were happy about nothing you had to jump up and down. ‘Can’t you keep still, child, for one moment?’ No, of course you couldn’t keep still. You were too happy, bursting with happiness. You ran as if you were flying, without feeling your feet. All the time you ran, you were thinking, with a tight feeling in your throat: ‘I’m happy – happy – happy ...’ That was the last time you were really happy about nothing, and you remember it perfectly well. How old were you? Ten? Eleven? Younger... yes probably younger. And you can remember the first time you were afraid (Rhys 1997: 158-159).

I disse avsnittene er det Julias stemme som overtar fortellerrollen. Men istedenfor å bruke det personlige pronomenet ”I”, bruker Julia et ”you”. Dette viser at vi er innenfor Julias bevissthet, men utdraget blir ikke like intimt som det kunne ha blitt ved en ”jeg-fortelling”. I utdragene presentres en tapt tid. Det første utdraget har en ekstern stemme som kjefter på den unge Julia: ”Can’t you keep still, child”. Denne stemmen må antas å ha tilhørt Julias mor, og det kommer frem at en splittelse mellom Julia og moren har vært tilstedeværende allerede fra hun var barn. Moren forstår ikke Julias grunn til å lage uro. Deretter kommer et skille i teksten, etter dette tidspunktet kommer det frem at Julia ikke lenger kan bli ”happy about nothing”. Istedenfor kan hun nå huske første gang hun var redd. Det må antas at en tilstand av udefinierbar redsel har fulgt Julia gjennom livet, og har konstituert den kvinnen vi møter i nåtid.

When you had caught the butterfly you put it away in an empty tobacco tin, which you had ready. And then you walked along, holding the tin to your ear and listening to the sound of the beating of wings against it. It was a very fascinating sound. You wouldn’t have thought a butterfly could make such a row. (...) Of course what always happened was that it broke its wings; or else it would fray them so badly that by the time you got it home and opened the box and hauled it out as carefully as you could it was so battered that you lost all interest in it. Sometimes it was so badly hurt to be able to fly properly. (...) Because you knew that what you had hoped had been to keep the butterfly in a beautiful cardboard-box and to give it the things it liked to eat. And if the idiot broke its own wings, that wasn’t your fault, and the only thing to do was to chuck it away and try again (Rhys 1997: 159-160).

Julias voksne liv speiles i den innestengte tilværelsen til sommerfuglen. Slik hun behandlet sommerfuglen har hun senere blitt behandlet av diverse ”velgjørere”. En sentimental Horsfield ønsket å ta vare på Julia slik hun tok vare på sommerfuglen: ”She must be taken

somewhere – not later than tomorrow morning. She must have a bed to sleep in, food, clothes, companionship”(Rhys 1997: 168). Men selv de beste intensjoner kan resultere i brukne vinger, både fysisk i forhold til sommerfuglen og metaforisk som i Julias tilfelle: ”And if the idiot broke its own wings, that wasn’t your fault”, dette sitatet kan ses som en dobling av Mackenzies tanker om Julia: ”Had to screw herself up all the time” (Rhys 1997: 25). Julia kastet bort de skadde sommerfuglene på samme måte som hun senere blir droppet av ”velgjørerne”.

Språket i disse utdragene skiller seg fra resten av teksten, særlig ved en massiv, nærmest manisk gjentakelse av ordet ”you”. Selv om Julia ikke har en bestemt tilhører til sine barndomsfortellinger, blir det gitt inntrykk av at hun forteller dette til noen:

That was the first time you were afraid of nothing – that day when you were catching butterflies – when you had reached the patch of sunlight. You were not afraid in the shadow, but you were afraid in the sun. The sunlight was still, desolate, and arid. And you knew that something huge was behind you. You ran. You fell and cut your knee. You got up and ran again, panting, your heart thumping, much too frightened to cry. But when you got home you cried. You cried for a long time; and you never told anybody why. The last time you were happy about nothing; the first time you were afraid about nothing. Which came first? (Rhys 1997: 160).

Jeg antar at disse utdragene er tatt med for å vise at uskyldens tid, da Julia var – ”afraid of nothing” – er en forsvunnet tilstand. Julia opplever tid som noe subjektivt, men fortid er selv for henne en irreversibel tilstand. Barndommen kan mimres over, men aldri gjenoppleves.

Erfaringer i barndommen, som moren som kjefter på henne uten grunn, og en udefinerbar følelse av frykt og redsel, er dessuten minner som har blitt med henne og som fremdeles påvirker henne.

## **Byen: Paris versus London**

Jean Rhys’ samtidsromaner er utpreget urbane. Det er *kvinnens* møte med byen som ofte danner romanenes sentrale konflikt. For det urbane landskapet kan både skjule og eksponere kvinner som Julia. På den ene side kan hun skjule seg i byen, og være en *Everywoman*, men i bylandskapet opplever Julias seg selv som, og *er* en *outsider*. Til forskjell fra de andre samtidsromanene er det i *After Leaving Mr Mackenzie* to metropoler som danner bakteppe for romanens handling. Storbyene Paris og London representerer to motpoler for Julia: ”(...) Paris tells you forget, forget, forget, let yourself go” (Rhys 1997: 91) Mens London

representerer det etablerte samfunn og pengemakten: "Get money, get money or be forever damned" (ibid). Fra romanens første setning presenteres Paris: "After she parted from Mr Mackenzie, Julia Martin went to live in a cheap hotel at the Quai des Grandes Augustins" (Rhys 1997: 9). I del to av romanen, hvor all handling utspiller seg i London, settes stemningen for resten av oppholdet i de to første setningene: "The taxi stopped at 33 Arkwright Gardens, WC. The street was dark and deserted as if it had been midnight instead of eight o'clock" (Rhys 1997: 66). London representerer et godt og fiendtlig storbylandskap, der selv vårluften assosieres med smerte: "The sky was the rare, hazy, and tender blue of the London sky in spring. There was such sweetness in the air that it benumbed you. It woke up in you a hope that was a stealthy pain" (Rhys 1997: 129).

Byen kan inndeles i det offentlige "byrommet" og et "innerom" som fremstilles av Julias ulike hotellværelser. Hotellværelsene i Paris og London beskrives svært ulikt. I Paris er rommet lystig og stimulerende:

The room had individuality. Its gloom was touched with a fantasy accentuated by the pattern of the wallpaper. A large bird, sitting on the branch of a tree, faced, with open beak, a strange, wingless creature, half-bird, half-lizard, which also had its beak open and its neck stretched in a belligerent attitude. The branches on which they were perched sprouted fungus and queerly shaped leaves and fruit. The effect of all this was, oddly enough, not sinister but cheerful and rather stimulating. (Rhys 1997: 10).

Tapetets vingeløse skapning kan ses som en speiling av sommerfuglene Julia plasserte i pappbokser som ung. Det er ingen symbolikk i værelset i London, det blir kun beskrevet som kaldt, upersonlig og skittent:

Number nine was small and very cold. There were an iron bed stand, an old fashion washstand with a tin slop-pail standing by the side of it, and a dressing-table with a wad of newspaper stuck into the frame to keep the glass at the required angle. The lace curtains were torn and very dirty (Rhys 1997 :65).

"Innerrommet" er det eneste stedet Julia kan være seg selv. Men å tilbringe lang tid alene i et rom skaper ensomhet og sinne. Julia er nødt til å bevege seg i byrommet, og da er det viktig for henne å ha kontroll: "When she had finished her meal Julia went for a walk. She did this every day whatever the weather. She was so anxious not to meet anybody she knew that she always kept to the back streets as much as possible" (Rhys 1997: 17). I Paris har Julia laget seg et eget mikrounivers som hun til en viss grad kan ha kontroll over. I London derimot går hun seg vill og trekkes mot de store, kommersielle gatene. Paris er å foretrekke fremfor London, selv om det er i Paris Julias liv fullstendig går til grunne. Oppholdet i London har

fungert som katalysator for sammenbruddet – her kollapset alt håp og alle muligheter. I London overstyrer og overkjører byen henne. De stedsspesifikke kapitelnavnene ”Acton”, ”Golden Green”, ”Notting Hill” som eksplisitt plasserer Julia geografisk, står i ironisk kontrast til hvor overveldet byen gjør henne.

Når Julia returnerer til Paris, er denne byen også umulig å kontrollere. I de to utdragene nedenfor ser vi hvordan London og Paris nå beskrives som nesten identiske hvis man bare ser bort fra stedsangivelsene i det siste utdraget.

Julia felt bewildered when she got into the street. She turned and walked without any clear idea of the direction she was taking. Each house she passed was exactly like the last. Each house bulged forward a little. And before each a flight of four or five steps led up to the portico supported by two fat pillars. Down at the far end of the street a voice quavered into a melancholy tune. The voice dragged and broke –failed. Then suddenly there would be a startling powerful bellow, like an animal in pain. The bellow was not fierce or threatening, as it might have been; it was complaining and mindless, like an animal in pain. Julia thought: ‘They might light the streets a bit better here.’ It was the darkness that got you. It was the heavy darkness, greasy and compelling. It made walls around you, and shut you in so that you felt you could not breathe. You wanted to beat at the darkness and shriek to be let out. After a while you got used to it. Of course. And then you stopped believing that there was anything else anywhere (Rhys 1997: 85)

The Place du Châtelet was a nightmare. A pale moon, like a claw, looked down through the claw-like branches of dead trees. She turned to the left and walked into a part of the city which was unknown to her. ‘Somewhere near the Halles,’ she thought. ‘Of course, at the back of the Halles.’ She saw a thin man, so thin that he was like a clothed skeleton, dropping in a doorway. And the horses, standing like statues of patient misery. She felt no pity at all. It used to be as if someone had put out a hand and touched her heart when she saw things like that, but now she felt nothing. Now she felt indifferent and cold, like a stone. ‘I’ve gone too far,’ she thought. She sat down on the terrace of a little café and had another brandy. It was funny to end like that – where most sensible people start, indifferent without any pity at all. Just saying: ‘It’s nothing to do with me. I’ve got my own troubles. It’s got nothing to do with me.’ (Rhys 1997: 188).

Ifølge sosiolog George Simmel trengs en viss blaserthet for å håndtere byrommet:

Kanskje finnes det ikke noe psykisk fenomen som er så ubetinget forbeholdt storbyen som blasertheten. Blasertheten er først og fremst en følge av at nerver stimuleres på den nevnte måte: Av hurtig skiftende, konsentrerte og kontrasterende inntrykk. (...) Slik et liv i umåteholden nytelse gjør en blasert, fordi nervene pirres til deres sterkeste reaksjon så lenge at de til overhode ikke reagerer mer – slik avtvinger også mer harmløse inntrykk, bare de veksler hurtig og konstaterende, nervene så voldsomme svar, river dem så brutalt hit og dit, at de tappes for sine krefter (...) (Simmel 1990: 92).

I Paris har Julia hatt en slik blaserthet, men ved Londons stimuli – kulde og mørke, lukkede dører og ensomhet – mister hun denne blasertheten. Det er derfor denne byen fullstendig

overkjører henne. Tilbake i Paris er hun igjen blasert, men nå fordi hun ikke lenger bryr seg: "It's nothing to do with me. I've got my own troubles. It's got nothing to do with me".

Dette representerer en tilstand av likegyldighet som stammer fra Julias resignasjon:

"Something in her was cringing and broken, but she would not acknowledge it" (Rhys 1997: 182). Apati og likegyldighet er nå den eneste måten Julia kan håndtere byrommet på.

## **Personanalyse: Julia og "de andre"**

Julia Martin er romanens hovedperson og objekt for de andre karakterenes oppmerksomhet. Informasjonen om Julias bakgrunn formidles gjerne gjennom de andre karakterenes fokalisering, gjennom hennes samtale med andre karakterer og ved noen tilfeller fra romanens (nesten) allvitende forteller: "Her eyes gave her away. By her eyes and the deep circles under them you saw that she was a dreamer, that she was vulnerable – too vulnerable ever to make a success of a career of chance" (Rhys 1997: 14). Fra innehaversken på Hotel St. Raphaels i Paris får vi vite at hun slett ikke ser dårlig ut. "And she was not a bad-looking woman either" (Rhys 1997: 11) Gjennom Mackenzies fokalisering formidles historien om Julias fortid:

Julia had told him that she had married and had left England immediately after the armistice. She had had a child. The child had died – in Central Europe, somewhere – and then she had separated from her husband and had divorced him or been divorced by him, Mr Mackenzie could not gather which. Or perhaps she had never really been married at all. In any case she had come to Paris alone. She had been an artist's model. At one time she had been a mannequin. But it was obvious that she had been principally living on the money given to her by various men. Going from man to man had been a habit. One day she said to him, 'It's a very easy habit to acquire' (Rhys 1997: 25-26).

George Horsfield – mannen Julia innleder et slags kjærlighetsforhold til – gjetter alderen hennes til å være trettifem eller trettiseks. Ingen dårlig gjetning, da vi mot slutten av romanen får vi vite hennes virkelige alder. "Jeune dame (36), skriver Julia i en jobbannonse hun aldri setter inn i *Figaro* (Rhys 1997: 179).

Gjennom analysen så langt har jeg kommet frem til at Julia har store problemer med å håndtere hverdagen og livet sitt. Hun har ingen jobb eller sikker inntekt. Reisen til London som skulle bli en ny start for henne, viser seg å bli det motsatte. London overvelder henne, og ikke i en positiv forstand. Tid i form av en kronologisk klokke tid eksisterer ikke for Julia, tid er for henne en psykologisk eller mental kategori. Eller konstituert i biologi – Julia begynner å bli eldre. Oppholdet i London som kun varer i ti dager, erfares som mye lenger tid for henne. I

utdraget hvor Julia påkaller fortiden, lærer vi hvordan hun var som barn, og hvordan en udefinierbar redsel som kom i barndommen har blitt en ”følgesvenn” gjennom livet hennes.

Julia har problemer med å formidle informasjon om seg selv. Dette kan ses i sammenheng med at hun står utenfor det etablerte, borgelige samfunnet. Siden hun ikke er en del av samfunnet, tar hun ikke i bruk av samfunnets ”koder” når hun forklarer seg. Dette resulterer i at hun ikke blir forstått av andre mennesker. Julia er imidlertid en aktiv bruker av hjelpemidler som klær og kosmetikk: “She made herself up elaborately and carefully; yet it was clear that what she was doing had long ceased to be a labour of love and had become partly a mechanical process, partly a substitute for the *mask* that she would have liked to wear” (Rhys 1997: 14). (Min kursivering, jeg skal utdype Julias maskering senere i kapitlet.) Siden Julia ikke klarer å skape seg en stabil identitet, blir hun både av andre og av seg selv vurdert ut fra kropp og fysisk attraktivitet. Julias manglende identitet blir en kamp mellom en autentisk identitet hun ikke har, og en inautentisk – som hun selv kan skape. Julia velger en inautentisk identitet, skapt gjennom klær og kosmetikk, fremfor å være identitetsløs. Men med det resultat at hun føler seg – og i løpet av romanens gang – *blir* mindre enn virkelig. For Julia vil det å slutte å bry seg om utseendet være første skritt mot å bli kvinnen som bor i etasjen over henne på Hotel St. Raphael:

It would have been the first step on the road that ended in looking like the woman on the floor above – a woman always dressed in black, who had a white face and black nails and dyed hair which she no longer dyed, and which had grown out two inches into a hideous pepper- and-salt grey. The woman had a humble, cringing manner. Of course, she had discovered that, having neither money nor virtue, she had better be humble if she knew what was good for her (Rhys 1997: 14-15).

Rhys’ forfatterskap hjemsesøkes av disse gamle og forfalne kvinnene som hovedpersonen er skrekkslagen for å ende opp som. Som leser vet vi at dette er Julias ”skjebne”, og gjennom romanens gang vil Julia også innse dette.

Bortsett fra søsteren Norah og den syke moren, er det få kvinner som blir beskrevet i romanen. Julia misliker menn, som hun vet utnytter henne, men hun misliker kvinner, som dømmer henne, sterkere. Jeg skal senere presentere Norah og den syke moren.

En gjennomgående tendens i romanen er at Julia sammenlignes med dyr. I særlig grad blir hun sammenlignet med hunder: ”But it’s the life of a dog” (Rhys 1997: 11). Hunden er et dyr som forbindes med underkastelse og lojalitet. Ellers er det dyr som holdes i fangenskap Julia sammenlignes med: ”Norah kept looking at her as if she was something out of a zoo”

(Rhys 1997: 73). Dette henspiller på at Julia ofte føler seg ufri, hun setter ikke premissene for sitt eget liv.

Jeg skal videre presentere romanens andre betydningsfulle karakterer, og undersøke hvilken relasjon de har til Julia. Underordnet dette skal jeg vise at det er strukturer av skam, aggresjon, underlegenhet og mangel på kommunikasjon som er rådende for de karakterenes relasjon til Julia. De andre karakterene besitter enten økonomisk eller moralsk makt over henne. Når Julia motsetter seg denne makten, resulterer det i sosialutestengelse.

Litteraturforskeren Carole Dell'Amico påstår i boken *Colonialism and the modernist moment in the early novels of Jean Rhys* (2005), at Julia har visse egenskaper som karakteriserer henne som "kvinnelig masochist":

An inhibited and emotionally dependent personality; a weak and helpless self-image; the use of weakness and helplessness in struggle for power and as reason for special consideration; and the tendency to behave submissively, to be and feel exploited, to confer responsibility on men. All these symptoms are aspects of the masochistic tendency 'to arrange in fantasies, dreams or in the real world, situations that imply suffering in situations that would not have this concomitant for the average person (Dell'Amico 2005: 60).

Det er da særlig i relasjonen til sine "velgjørere" at Julia besitter disse masochistiske egenskapene. Jeg skal nå se på hennes forhold til to av disse mennene; Mr Mackenzie og Mr Horsfield.

### **Mr Mackenzie**

I was all right till I met that swine Mackenzie. But he sort of – I don't know – he sort of smashed me up (Rhys 1997:49).

Mr Mackenzie har en verdensanskuelse: "a certain code of morals and manners" (Rhys 1997: 24), som tilser at kvinner som Julia vil forsøke å lure ham. Men han vet å beskytte seg: "The secret to life was to never go too far or too deep. And so you left these people alone. They would be pretty certain to tell you lies, anyway. And they had their own ways of getting along, don't you worry" (Rhys 1997: 26). Mackenzie er disponert for å ikke tro på det Julia forteller ham. I nåtid er de romantiske følelsene han en gang hadde for Julia borte, og minnene om forholdet og henne irriterer ham:

An insanity! Looking back on it, he thought, 'My God, why did I do it? Why did I want to sleep with her?' Yet there was no getting away from it; for a time she had obsessed him. He

had lied; he had made promises which he never intended to keep; and so on, and so on. All part of the insanity for which he was not responsible (Rhys 1997: 25).

At Mackenzie på et tidspunkt var forelsket i Julia, kommer frem gjennom noen brev som ble skrevet i forelskelsens rus: "One of the letters had begun, 'I would like to put my throat under your feet'" (Rhys 1997: 28). Dette viser at dynamikken i forholdet mellom Julia og Mackenzie ikke alltid har vært slik den er i nåtid, men at hun på et tidspunkt har hatt makt over ham. Etter bruddet, da brevenes romantiske diskurs ikke lenger er noe Mackenzie står inne for, har han involvert et maktorgan i relasjonen. Advokat Legros har både sendt Julias ukentlige sjekk og plaget henne, med Julias ord: "Why did you pay a lawyer to bully me?" (Rhys 1997: 32).

Det er Mackenzie som har fokaliseringen i forkant og under konfrontasjonen med Julia.: "Mr Mackenzie began to think about Julia Martin. He did this as seldom as possible, but the last time he had seen her had been in that restaurant. Now he remembered her unwillingly. The affaire had ended very unpleasantly" (Rhys 1997: 24-25). Det vi som leser, men Mackenzie ikke vet, er at Julia straks skal komme inn for å konfrontere ham:

She walked in – pale as a ghost. She went straight up to Mr Mackenzie's table, and sat down opposite to him. He opened his mouth to speak, but no words came. So he shut it again. He was thinking, 'O God, oh Lord, she's come here to make a scene...Oh God, oh Lord, she's come here to make a scene' (Rhys 1997: 28).

Julia konfronterer ikke Mackenzie for å be om mer penger, men for å anklage ham for måten underholdet ble utført på. Ved at Julia ikke ber om penger, men heller velger å gi fra seg den siste sluttsjekken på 1500 *francs*, gis hun et overtak fordi hun ikke lenger er avhengig av ham som forsørger. Mackenzies ubehag blir ytterligere forsterket når en journalist han kjenner ankommer lokalet: "While she was talking, a chap whom he knew, a journalist called Moon, had come in with a friend [Horsfield], and was sitting two or three tables away. Moon was a gossip" (Rhys 1997: 32).

Mackenzie som er en svært lite sympatisk karakter, fungerer som en typisk representant for en britisk, respektabel mentalitet: "When in Paris he disliked to be recognized as English, but at the same time, when he heard Frenchmen being funny about England, he would feel a righteous sense of betrayal" (Rhys 1997: 23). Under konfrontasjonen frykter Mackenzie den eventuelle skandale Julia kan skape, men følelsen av frykt erstattes med avsky etter at Julia legger hånden sin oppå hans: "he drew his hand away slowly, ostentatiously. Keeping his eyes fixed on hers, deliberately assumed an expression of disgust" (Rhys 1997:



33). Det er et gjensidig avsky mellom dem. Scenen avsluttes når Julia innser at hun er maktesløs: “‘I despise you,’ she said”, hvorpå hun uten styrke slår ham i ansiktet med hansken. Mackenzies reaksjon er like kjølig, han ikke så mye som blunker, og svarer påtatt høflig: “Quite” (Rhys 1997: 34).

At Julia er underlegen blir særlig synelig når Mackenzie, hennes velgjører, avslutter underholdet av henne. Uten et slikt underhold er Julia økonomisk satt på bar bakke. Mackenzie er en samfunnsaktør som nyter andres gunst, i et forhold med ham gis Julia en midlertidig plassering som semi-respektabel kvinne. Når han avslutter forholdet, blir livsvilkårene til Julia ikke bare økonomisk, men også sosialt forringet. Rhys viser hvordan kvinnen er prisgitt mannen ved hans økonomiske overlegenhet. Julia higer etter å bli forsørget av menn og ønsker en deltagelse innenfor et slikt tradisjonelt kjønnsrollemønster. Rhys på sin side kritiserer en slik ordning.

### **Mr Horsfield**

George Horsfield har observert hendelsen mellom Julia og Mackenzie i restauranten: “There had been something fantastic, almost dream-like, about seeing a thing like that reflected in a looking-glass” (Rhys 1997: 37). Horsfield tar kontakt med Julia fordi hans nysgjerrighet ble pirret av scenen han observerte i restauranten. Det første møtet mellom de to virker påtatt, og Julia virker lite interessert i kontakt med ham.

Romanens tittel har Mackenzies navn i seg, men handlingen forholder seg for det til det som skjer “after leaving Mr Mackenzie”. Horsfield er en del av dette “etter” (“after”). Mackenzie og Horsfield er to svært ulike karakterer. Horsfield kjenner seg igjen i Julia og hennes ensomhet: “(...) it occurred to him that as a rule he fought shy of lonely people; they reminded him too painfully of certain aspects of himself, their loneliness, of course, being a mere caricature of his own” (Rhys 1997: 40). Mentalt sett virker Horsfield og Julia svært like, og de deler det samme mørke synet på tilværelsen. Men Julia er en for kompleks og unnvikende karakter til at Horsfield kan forstå henne. Det som videre skiller dem i å utvikle et ekte kjærlighetsforhold, er hans økonomiske overlegenhet. Et eksempel på hvordan penger styrer personers dynamikk kan hentes fra Julias tanker om sin første elsker, Mr James. Dette eksempelet kan også brukes i forhold til Julia og Horsfield: “Because he has money he is kind of God. Because I have none I’m kind of a worm. A worm because I’ve failed and I have no money” (Rhys 1997: 112-113). I motsetning til Mackenzie som styres av “codes of morals and manners”, blir Horsfield rørt når han hører Julias historie: “filled with a glow of warm humanity” (Rhys 1997: 54); “I hate things as much as you do,’ he would say. ‘I’m just as fed

up as you are. You hate hotly like a child because you've been hurt. But I hate coldly, and that's worse" (Rhys 1997: 167).

Horsfield overtar ikke nødvendigvis rollen som Julias forsørger, men han erstatter de 1500 *francs* som hun ga tilbake til Mackenzie: "He opened his pocket-book. In it there were two notes for a thousand francs, one for five hundred, and some smaller money. He took out the five hundred and one of the thousand notes. They were creased carefully into four. He put them into her hand and shut her fingers on them gently. When he had done this he felt powerful and dominant" (Rhys 1997: 47). Når han gir henne pengene, gis Horsfields følelse av dominans. Men følelsen blir kortvarig, han oppfatter Julias reaksjon som lite tilfredsstillende: "'Thank you. You're very kind. You're kind and dear'. But he noticed that she took the money without protest and apparently without surprise, and this rather jarred upon him" (ibid). Vi som lesere vet at dette er en vant situasjon for Julia. Men Horsfield som holder fokaliseringen, blir genuint overrasket over hennes reaksjon. Dette vil si at han tidligere har misforstått hva slags person Julia er, og at han selv er uvant med å være i en situasjon der han gir penger til kvinner. Det er ikke seksuelle ytelser Horsfield ønsker å få igjen for pengene.

Jeg nevnte innledningsvis i kapittelet at Julia er på en søken etter tilhørighet. Horsfield søker å føle seg medmenneskelig, og det er derfor han gir Julia pengene. Men han er i likhet med Julia en kompleks person. Hans ønske om å være medmenneskelig, utelukker ikke en klar oppfatning av hvordan han ønsker kvinner skal være. Dette kommer frem ved at han mistet lysten til å ha sex med Julia da hun gråt under en kinoforestilling: "And he did not want to make love to her. That had all gone when she had started to cry and sniff in the cinema" (ibid). De øyeblikkene han føler en seksuell tiltrekning er når han merker hennes typiske kvinnelighet: "He began to stroke her hair mechanically. (...) But in pushing it upwards it felt soft and warm, like the feathers of a very small bird. He stroked it first with the palm of his hand, and then with the back, and he felt an extraordinary pleasure" (Rhys 1997: 152-153).

Dynamikken mellom Horsfield og Julia er styrt av ulike mekanismer. Horsfield har et immanent ønske om å være medmenneskelig, samtidig som han ønsker dominans over forholdet. Horsfield ser aldri den virkelige Julia. Dette illustreres gjennom speilet han først observerte Julia i: "A bad looking-glass (...) So that the actors had been slightly distorted, as in an unstill pool of water" (Rhys 1997: 37). Speilet blir et symbol på deres misoppfattelse av hverandre. (Speil er for øvrig et motiv gjennom hele Rhys' forfatterskap.) Horsfield ser Julias som noe "slightly distorted". Gjennom speilet har Horsfield sett Julia som mektig, ung og vakker. Men da han tar kontakt med henne, innser han feiltagelsen: "She must be thirty-four

or thirty-five if she's a day – probably older” (Rhys 1997: 41). Tidvis føler han anger over at han tok kontakt med henne, og en skam over å bli sett sammen med henne: “A young man passing by looked curiously at them and it flashed into Mr Horsfield’s mind that they must seem like some sordidly disputing couple. If all this had happened in the daylight he would have been shamefaced and would have left her as soon as he decently could” (Rhys 1997: 43).

Det ikke er et gryende kjærlighetsforhold mellom de to karakterene, og begges visshet om dette skaper ambivalens i forholdet. Kun én gang har de samleie, og Horsfield føler seg lettet når forlater Julias hotellværelse i etterkant. Horsfield ønske om å hjelpe Julia er reelt, men han ønsker å hjelpe på sine egne premisser. Ønsket om å hjelpe er i tillegg alltid assosiert med å være utenfor hjemmet. Ved første møte i Paris er han på ferie, og i London møtes de alltid på restauranter, danseklubber eller hennes hotellværelse. Når han ankommer sitt eget hjem, forsvinner alvoret i relasjonen: ”When the door closed behind him he felt an extraordinary relief. At once the affaire took on a normal and slightly humorous aspect” (Rhys 1997: 155). I sitt eget hjem siger en etablert og respektabel mentalitet over ham:

Two walls of the room were covered with books almost from the ceiling to the floor. It was a low-pitched room, and there was only one small window. Nevertheless, it had a pleasant, even spacious appearance. He thought: ‘ I don’t see how I can bring her here exactly... I can’t possible bring her here.’ (Rhys 1997: 168).

I sitt eget hjem innser Horsfield hvor lite Julia betyr for ham: ”He suddenly remembered that, after all, he was not in love with Julia; and he thought; ‘I am not going to be rushed into anything” (Rhys 1997: 169).

Julia har ved slutten av oppholdet i London verken ønske om eller vilje til å ivareta relasjonen til Horsfield. Enten fordi hun forstår ambivalensen i Horsfields ord, og vet at han aldri fullt ut vil knytte seg til henne, eller fordi hun har resignert og ikke lenger ønsker forening og samhold med andre mennesker. Julia er ikke lenger i stand til å opprettholde menneskelige relasjoner: ””I don’t care whether you send me any money or not, ’she said. ’And I don’t care whether you come or not. Now then””(Rhys 1997: 174).

Horsfield på sin side anser affæren som endelig avsluttet når han stiger inn i sitt eget hjem:

He shut the door and sighed. It was as if he had altogether shut of the thought of Julia. The atmosphere of his house enveloped him – quiet and not without dignity, part of a world of lowered voices, and of passions, like Japanese dwarf trees, suppressed for many generations. A familiar world (Rhys 1997: 175).

Utdraget forteller at Horsfield i likhet med Mackenzie tilhører en respektabel øvre middelklasse. Julia, ofte oppløst i tårer, installert på ulike billige hotell – en kvinne som aksepterer penger av fremmede menn – har ingen plass innenfor en møblert verden ”of lowered voices and passions like Japanese dwarf threes”.

## **Norah**

Forholdet mellom Julia og søsteren Norah er kanskje det mest interessante i romanen, og er styrt av skiftningen mellom medfølelse og hat. I forholdet til Norah utviser Julia særlig en form for passiv aggressivitet, mens Norahs antagonisme mot Julia er utilsørt. Mens Julia er en unnvikende karakter som er vanskelig å klassifisere, ligger Norahs sosiale stand (som tidligere sitert) utenpå henne: “Norah herself was labelled for all to see. She was labelled ‘Middle class, no money’”(Rhys 1997: 73); ”Every thing about her betrayed a woman who had been brought up to certain tastes, then left without the money to gratify them” (Rhys 1997: 74). Norah har de siste seks årene pleiet deres syke, invalide mor. Hun er den som ble igjen – tvunget til ansvar – mens Julia stakk av. Tilbake i London ønsker Julia en forening med søsteren. Men når de møtes igjen, er interaksjonen anstrengt og tvungen. Deres anspente forhold markeres ved Julias manglende forklaring på hvorfor hun har kommet til London: ”If a car hoots before I count to three, I’ll do this. If it doesn’t, I’ll do that...’ To know that this was the only reasonable way to live was one thing; to explain and justify it to someone else – especially to Norah – was quite another” (Rhys 1997:72). Julias mangel på mål og retning i livet, markeres mot Norahs tvungne rolle som omsorgsgiver for moren, og den mangel på frihet en slik rolle har gitt henne. Ulikheten mellom søstrene kommer særlig godt frem i et parti der Norah besøker Julia på hennes værelse i London. I dette partiet får vi vite at Julia har forandret seg på de tre årene siden Norah så henne sist: ”She thought: ‘She doesn’t even look like a lady now. What can she have been doing with herself?’” (Rhys 1997: 73) Mangel på kommunikasjon og forståelse mellom dem blir fremtredende etter at Julia spør om å låne penger, Norah avviser forespørselen og kommenterer at Julia er den best kledde av de to:

Julia said, bursting into a long laugh: ‘Yes, d’you know why that is? Just before I came over here I spent six hundred francs on clothes, because I thought that if I was too shabby you’d all be ashamed of me and would give me the cold shoulder. Of course, I didn’t want to risk that happening, did I?’ ‘You’re an extraordinary creature,’ said Norah (Rhys 1997:75).

Misforståelser er typisk for Julias kommunikasjon med andre. Julia har kjøpt seg nye klær slik at søsteren ikke skal skamme seg over henne. Dette virker mot sin hensikt, da dette får Norah til å mislike Julia sterkere.

Norah er bitter over den selvoppofrelsen som har blitt pålagt henne etter Julia forsvant og moren ble syk. Dette manifesterer seg i ansiktsuttrykket hennes: "She had a sweet voice , a voice with a warm and tender quality. This was strange, because her face was cold, as though warmth and tenderness were dead in her" (Rhys 1997: 71). At Norah ønsker å såre Julia kommer eksplisitt frem i teksten: "And yet every time she looked at Julia she felt a fierce desire to hurt her or to see her hurt or humiliated" (Rhys 1997: 102). Men man forstår Norah misbilligelse overfor søsteren. Det er imidlertid små latente øyeblikk av forening mellom søstrene. Men øyeblikkene svinner hen:

'I'll come to the door with you,' said Norah. She now felt that she did not want to let Julia go. She hated her, but she felt more alive when her sister was with her. Outside, the sky was clear and pale blue. There was a thin young moon, red-gold. 'Look,' said Julia. 'New Moon.' Norah suddenly began to shiver violently. Julia could see her teeth chattering, she said: 'Till tomorrow, then,' and went in and shut the door (Rhys 1997: 106).

Morens død, som kunne fungert som en endelig forening for de to søstrene, blir heller en markør på splittelse og avstanden mellom dem. Nå kan endelig Norah oppleve frigjøring i form av den arven hun skal motta. Etter morens begravelse gjør Norah et forsøk på å forsone seg med Julia. Men det som fra Norahs side er ment som trøst, resulterer i krangel og brudd mellom dem:

She [Norah] said: 'I'm sorry that you were upset today, but I can understand that you feel miserable. Sorry for everything.' Julia said: 'Sorry? But it was rage. Didn't you understand that? Don't you know the difference between sorrow and rage?' (...) 'People are such beasts, such mean beasts,' she [Julia] said. 'They'll let you die for want of a decent word, and then they'll lick the feet of anybody they can get anything out of. And do you think I'm going to cringe to a lot of mean, stupid animals? If all good, respectable people had one face, I'd spit in it. I wish they all had one face so that I could spit in it.' 'You mean all that for me, I suppose,' said Norah. She spoke calmly, but she felt very giddy. Now the blood ran up to her own face. There was tingling in her finger-tips. She thought: 'She's disgusting, that's what she is. She's my sister and disgusting.' Julia said in a sullen voice: 'Mean it for you? I don't know. Perhaps I do.' She saw before her a huge, stupid face. 'Spit in it,' she thought. 'Spit in it once before I die' (Rhys 1997: 134-135).

I utdraget projiserer Julia alt sitt hat mot det respektable og etablerte samfunnet over på søsteren. Så går hun over til å anklage Norah for å være sjalu: "(...) you think I don't know why? It because you're jealous. That's the bedrock. All you people who've knuckled under – you're jealous – D'you think I don't know? You're jealous of me, jealous, jealous. Eaten up with it" (Rhys 1997: 136). Etter krangelen blir Julia geleidet ut av leiligheten av Miss Wyatt, morens sykepleier. Wyatt som i likhet med Mackenzie, aldri gis et fornavn, beskrives som en

maskulin kvinne, med maskuline gester: "Her gestures were like the gestures of a man" (Rhys 1997: 96). Selv om det aldri eksplisitt foreligger informasjon om det i teksten, er det mulig å anta at Norah og Wyatt er lesbiske partnere.

Den gode søsteren gis nå sin frihet og økonomisk trygghet. Muligens får hun nå også mulighet til å utspille sin riktige seksualitet. Den slemme søsteren blir sendt på dør.

## **Moren**

Julia stared at the bed and saw her mother's body – a huge, shapeless mass under the sheets and blankets – and her mother's face against the white-frilled pillow. Dark-skinned, with high cheek-bones and an aquiline nose. (...) One side of her face was dragged downwards. Her eyes were shut. (...) And yet the strange thing was that she was still beautiful, as an animal would be in old age (Rhys 1997: 97).

I utdraget presenteres moren slik Julia finner henne ved retur til London, bare noen dager før hun dør. Det er interessant å legge merke til at moren, i likhet med Julia blir beskrevet som et dyr.

Julia sat there remembering that when she was very a young child she had loved her mother. Her mother had been the warm centre of her world. (...) And then her mother – entirely wrapped up in the new baby – had said things like, 'Don't be a cry-baby. You're too old to go on like that. You're a great big girl of six.' And from being the warm centre of the world her mother had gradually become a dark, austere, rather plump woman, who, because she was worried, slapped you for no reason that you knew. So that there were times when you were afraid of her; other times when you disliked her. Then you stopped being afraid or disliking. You simply became indifferent and tolerant and rather sentimental, because after all she was your mother (1997: 107).

Utdraget ovenfor forteller at Julia i nåtid har et likegyldig forhold til moren, men at moren på et tidspunkt var "the warm centre of her world". De siste årene har Julia likevel mer eller mindre tenkt på henne som død: "She had been accustomed for years to the idea that her mother was an invalid, paralysed, dead to all intents and purposes" (Rhys 1997: 72). Norah, "the new baby", er datteren som har ofret seg for moren. I nåtid ønske hun å opprettholde en avstand mellom moren og Julia: "'She won't know you,' Norah said. You realize that, don't you?" (Rhys 1997: 72). Ved morens sykeseng prøver likevel Julia å kommunisere med moren:

She began to whisper soundlessly: 'Oh darling, there's something I want to explain to you. You must listen.' Julia put her face closer and said in a frightened, hopeful voice: 'I'm Julia, do you know? It's Julia.' The sick woman looked steadily at her daughter. Then it was like seeing a light go out and her eyes were again bloodshot, animal eyes (Rhys 1997: 98).

Når moren i det følgende begynner å gråte, blir Julia bedt om å forlate rommet av Norah: "'Look here,' said Norah, 'You'd better go and wait in the other room for a bit.' 'Do you think I upset her?' 'Sometimes anybody strange seems to upset her. Go on; you'd better go'" (Rhys 1997:100). Norah er delaktig i, og ønsker å opprettholde en splittelse mellom Julia og moren.

Ved morens sykeseng begynner Norah å le, Julia som ønsker en nærhet til søsteren, imiterer latteren hennes: "Julia echoed her nervously. But once she had begun to laugh she found it was impossible to stop herself and she went on laughing, holding on to the foot of the bed and staring at her mother" (Rhys 1997: 100). Det øyeblikket Julia synes hun ser en gjenkjennelse i moren, blir ødelagt av henne og søsterens latter: "Then she saw her mother's black eyes open again and stare into hers with recognition and surprise and anger. They said: Is this way you have come back? Have you come back to laugh at me?" (ibid). Scenen ovenfor er særlig viktig fordi den viser en sammensmeltning av det symbolske og semiotiske. Deborah Kloepfer har skrevet om dette i boken *The unspeakable mother: Forbidden discourse in Jean Rhys and H.D.* (1989). Her knytter hun morens språklige oppløsning mot Julia og morens umulige interaksjon. Kloepfer skriver at Norah og Julias latter skaper en interessant avbrudd i teksten. I utdraget nedenfor siterer Kloepfer Julia Kristeva:

Chronologically and logically long before the mirror stage (where the Same sees itself altered through the well-known opening that constitutes it as representation, sign and death), the semiotic disposition makes it start as riant spaciousness. During the period of indistinct ion between "same" and "other," infant and mother, as well as between "subject" and "object," while no space has been delineated (this will happen with and after the mirror stage- birth of the sign), the semiotic *chora*<sup>18</sup>... relives and produces laughter (Kloepfer 1989: 56).

Kloepfer kommenterer videre morens lyder og kroppslige aktivitet: "She mumbled something in a thick voices, then turned her head away and began to cry, loudly and disconsolately, like a child" (Rhys 1997: 98-99); "The paralysed woman stopped crying, gave a little snort, and shut her eyes" (Rhys 1997: 99); "The whimpering began again. Now it was louder. It was almost like a dog howling" (Rhys 1997: 100); "The dying woman breathed three times gently, without any effort. Her head dropped sideways" (Rhys 1997: 123). Språket nedbrytes i de overnevnte sitatene, og blir erstattet av kroppslige lyder. Dette skaper en dissonans i teksten

---

<sup>18</sup> Chora: The earliest stage in your psychosexual development (0-6 months), according to Julia Kristeva. In this pre-lingual stage of development, you were dominated by a chaotic mix of perceptions, feelings, and needs. You did not distinguish your own self from that of your mother or even the world around you. Rather, you spent your time taking into yourself everything that you experienced as pleasurable without any acknowledgment of boundaries. This is the stage, then, when you were closest to the pure materiality of existence, or what Lacan terms "the Real." At this stage, you were, according to Kristeva, purely dominated by your drives (both life drives and the death drives). (<http://www.cla.purdue.edu/english/theory/psychoanalysis/definitions/chora.html>)

og er skremmende og uforståelig for tilhørerne. På samme måte som Julia mangler evnen til å kommunisere med andre mennesker, klarer ikke moren å gjøre seg forstått av døtrene:

The cadence of Mrs Griffiths' bodily rhythms as she lies dying, her whimpering and mumblings, clearly pulls Julia back into a maternal sphere anterior to syntax and signification, a long-vanished past where Norah breaks the laughter and Julia disappears into it. But ironically, it is at the very moment of the *chora* that the mother seems to identify the daughter and the shift into anger and language (Kloepfer 1989: 56).

At Julia ikke kommer til en forening med eller klarer å kommunisere med moren, er symptomatisk for alle Julias menneskelige relasjoner. Det viser også en speiling mellom mor og barn (Julia) – ingen av dem klarer å formidle noe til andre, innenfor den diskursen som er tilgjengelig for dem.

## Motiver og tematikk

I denne delen skal jeg fokusere analysen på romanens motiver og temaer. Først og fremst er *After Leaving Mr Mackenzie* en roman om tap og separasjon. Det er også en roman om en kvinne som går til grunne fordi hun ikke klarer å kommunisere med menneskene rundt seg.

Allerede fra romanens tittel markeres separasjon som tema: ”*After Leaving*”. Men bruddet med Mackenzie er bare det første av mange brutte forhold. At Julias liv skal bevege seg mot noe verre, ligger latent i beskrivelsen av en spiral, tidlig i romanen:

That afternoon she stood for a long time in the Rue de Seine looking at a picture representing a male figure encircled by what appeared to be a huge mauve corkscrew. At the end of the picture was written, '*La vie est un spiral, flottant dans l'espace, que les homes grimpent et redescendent très, très, très sérieusement*' (Rhys 1997 :17).

Spiralmotivet kan også ses i forbindelse med romanens sirkulære struktur, og en hyppig bruk av gjentakelser. En spiral kan være en markør på at livet går opp og ned. Men i Julias tilfelle vil spiralen bare gå nedover. Romanen har som nevnt en sirkelkomposisjon, og at Julias liv har gått i sirkel markeres særlig virkningsfullt ved at Julia ser spøkelsen av sitt unge selv: ”There was only a grey fog shot with yellow lights, and its cold breath on her face, and the ghost of herself coming out of the fog to meet her” (Rhys 1997: 68).

Død er et gjennomgående tema i romanen, blant annet representert gjennom ”gjenferdsmotivet”. Metaforer og dødssymbolikk kulminerer i dødsfallet til Julias mor.



## Død og gjenferd

Julia betrakter seg selv ved gjentatte anledninger som et gjenferd, både i brevet hun skriver til Mr James; "I hope you won't think of me as an importunate ghost" (Rhys 1997: 66), og i det tidligere nevnte eksempelet der hun møter spøkelset av seg selv som nylig har kjøpt fioler.

Andre personer betrakter henne også som et spøkelse. Mackenzie tenker på Julia som et gjenferd: "She haunted him" (Rhys 1997: 28) – og når Julia kommer inn på restauranten hvor han spiser middag: "She walked in – pale as a ghost" (ibid). Når Julia forsøker å fortelle sin historie, en historie hun aldri klarer å formidle, blir hun som et levende gjenferd, ute av stand til å oppnå kontakt med andre mennesker. De kan gjerne se rett på henne, men klarer likevel ikke virkelig *se* henne. "It was the hour between dog and wolf, as they say" (Rhys 1997: 191) - som er romanens avslutningssetning - er også en indikasjon på at Julia befinner seg i en "mellomtilstand", en *twilight-zone*, ikke bare mellom den timen som sauene på beite tradisjonelt stod uten beskyttelse, som uttrykket stammer fra, men også mellom livet og døden.

Sitt eget og andres gjenferd følger Julia gjennom hele romanen. En mann henvender seg til henne og sier: "A most extraordinary thing! I've just seen a man I thought was dead" (Rhys 1997: 69). Maleriet av Amadeo Modigliani<sup>19</sup> viser også hvordan Julia befinner seg i en tilsand som gjør henne mindre enn levende:

I was looking at a rum picture (...) a reproduction of a picture by a man called Modigliani. (...) This picture is of a woman lying on a couch, a woman with a lovely, lovely body. Oh, utter lovely. Anyhow, I thought so. A sort of proud body, like an utterly proud animal. And a face like a mask, a long dark face, and very big eyes. The eyes were blank, like a mask, but when you had looked at it a bit it was if you were looking at a real woman, a live woman. At least, that's how it was with me (Rhys 1997: 52).

Reproduksjonen av Modiglianis maleri eies av en kvinnelig kunstner Julia satt modell for da hun først kom til Paris. Ved en anledning forsøkte Julia å fortelle livshistorien sin til denne kvinnen. I nåtid forteller hun Horsfield om at kvinnen ikke trodde på et ord av det hun sa. Julia blir her både forteller og fokaliseringsinstans. Maurel skriver om dette: "She features as a double narrator at two different levels and skilfully framing both narratives" (Maurel 1998: 36). Julia forteller Horsfield at bildet fikk makt over henne i forlengelse av kunstnerens ord: "'You seem to have had a hectic time.' But I knew when she spoke that she didn't believe a word" (Rhys 1997: 53). Videre forteller Julia:

---

<sup>19</sup> Jeg antar at bildet Julia sammenligner seg selv med har tittelen "Reclining Nude" (1918). Det kan nevnes at den Norton utgaven av romanen jeg arbeider med, har Modiglianis bilde "Reclining Nude" på forsiden.

It was a beastly feeling I got – that I didn't quite believe myself, either. I thought: "After all, is this true? Did I ever do this?" I felt as if the woman in the picture were laughing at me and saying: "I am more real than you. But at the same time I *am* you. I'm all that matters of you." 'And I felt as if all my life and all myself were floating away from me like smoke and there was nothing to lay hold of – nothing (ibid).

Siden Julias livshistorie ikke blir godtatt som sannhet blir hun usikker på sitt eget liv. Julia innser at hun for andre kun er en vakker, estetisk form, aldri et virkelig menneske. Derfor kan bildet av Modigliani være like ekte – eller mer ekte – enn henne selv.

Kvinnen i maleriet har også en parodisk likhet med Julia, fordi Julia selv må skape seg identitet gjennom kosmetikk på samme måte som en kunstner skaper noe på et tomt lerretet.

Samme dag som morens begravelse går Julia ut sammen med Mr Horsfield. Hun blir bedt opp til dans av en mann som minner henne om et skjelett. "As he leaned over the table his face was all bones and hollows in the light of the lamp striking upwards, like a skeleton's face" (Rhys 1997: 147). Neste kveld blir hun også skremt av Horsfield som passerer henne i den mørke trappen når de sniker seg opp til værelset hennes i Notting Hill. "I thought it was - someone dead,' she muttered" (Rhys 1997: 165). Tilbake i Paris innser Julia at redselen for å bli som kvinnen over henne på det forrige hotellværelset i Paris, vil gå i oppfyllelse. "An old woman mounted the steps leading from the *quais*. She had a white face, white frizzy hair, and a very pale blue aperon. In the sun she looked transparent, like a ghost" (Rhys 1997: 181).

Dødstemaet blir direkte overført på Julia når en politimann stopper henne der hun står ved Seinens bredde: "Someone behind her said: 'There's something that doesn't go, madame?' She turned and saw a policeman just behind her. She answered in a cold voice: 'I haven't the slightest intention of committing suicide, I assure you.'" (Rhys 1997: 184).

På slutten av romanen er Julia omgjort til en levende død. Hun er blitt til et gjenferd av den kvinnen hun engang var.

### **Den kosmetiske masken**

I romanen beskrives ikke bare Julias maskeringsstrategier, men oppløsningen av masken, når Julia mister grepet om livet sitt.

Gjennom romanen møter vi en Julia som mekanisk pudrer seg. "She powdered her face" (Rhys 1997: 40); "Then she took from her bag a small gilt powder-box and began to powder her face carefully" (Rhys 1997: 46); "She took off her hat, powdered her face, rouged her lips" (Rhys 1997: 72). Masken markerer et skille mellom et offentlig og privat selv, og masken blir dermed en metafor for det offentlige selvet. For å kunne bevege seg i et offentlig rom, og for å presentere seg selv som vakker og respektabel, som en del av middelklassen, må Julia bruke de virkemidler som er tilgjengelige. Sminke er et slikt hjelpemiddel. Julia som

påfører sminken i det offentlige rom blir en markør på en moderne tid. I Viktoriatiden var påføringen av kosmetikk forbeholdt en hjemlig sfære.

Sminke blir et synonym for Julias identitet. Dette kommer frem i presentasjonen av hennes hotellværelse, hvor kosmetikkproduktene er det eneste som signaliserer hennes tilstedeværelse i rommet: "Julia's toilet things – an untidy assortment of boxes of rouge, powder, and make-up for the eyes" (Rhys 1997: 10). Påføringen av sminken kan i Julias tilfelle sammenlignes med en kunstners arbeid. I likhet med et blankt lerret blir hun først *ekte* i påføringen av sminken på samme måte som et maleri først blir ekte når maling er påført. Julia har hele livet vært avhengig av menn for penger, og det hun kan tilby dem tilbake er et vakkert utsende. Maskering i form av klær og sminke blir en overlevelsesstrategi fordi hun kan "skape" et ansikt som ønskes av menn. Samtidig som maskeringen skjuler den "virkelige" Julia:

"After her mother's death, Julia stands 'under a lamp-post and powders her face' in the compact mirror, arranging a mask under which to hide her feelings" (Fricky 1990: 89-90).

Sminke blir en maske Julia kan skjule seg under, tidvis bruker Julia også alkohol som maske når følelser blir for påtrengende. Når hun er full, innser hun at ting ikke kunne blitt gjort noe annerledes: "When I'm drunk it's all right. Then I can think back and I know just why I did everything. It all falls into place, and I know that I couldn't have done anything else and that it's no use worrying" (Rhys 1997: 49).

Ved å bruke kosmetikk og alkohol som maske forstår Julia at hun ikke er mer *ekte* enn Modigliani-reproduksjonen. Hva man ser er det man får – men det er også alt. Hun er selv blitt en reproduksjon av den kvinnen hun kunne ønske at hun var.

## **Tap og separasjon**

De mest fremtredende tapserfaringene i romanen er Julias mor som dør i nåtid. Morens død vekker minner om tidligere separasjon, særlig mot Julias baby som døde. Det er tre, relativt korte referanser til babyen. På besøk hos Mr James ønsker Julia å fortelle historien om livet etter hun forlot ektemannen og babyen døde:

She was thinking: 'It was just my luck, wasn't it, that when we needed it most we should have lost everything? When you've just had a baby, and it dies for the simple reason that you haven't enough money to keep it alive, it leaves you with a sort of hunger. Not sentimental – oh, no. Just a funny feeling, like hunger. And then, of course, you're indifferent – because the whole damned thing is too stupid to be anything else but indifferent about... He's so little. And he dies and is put under the earth.' She looked at Mr James, his slightly puckered forehead and the carefully kind expression on his face. 'And then you rush round trying to

raise money enough to bury him. You don't want to leave him lying in the hospital with a card tied around his wrist. And the tart downstairs lend you money and buys flowers and come to see you and cries because you are crying. (Rhys 1997: 111-112).

Ved at Julia ikke klarte å holde babyen sin i live, illustreres de umulige livsforholdene hun har levd under. I Julias golde liv har ikke andre mennesker en plass, og Julia blir utestengt fra det hun ønsker mest, tilhørighet og menneskelig nærhet. Men ingen er villig til å gi Julia innpass i sitt fellesskap. På hotellet der uncle Griffiths bor, observerer Julia to kvinner som sitter i en sofa: "They looked comfortable and somnolent. But Julia sat outside the sacred circle of warmth. She was cold, and held her coat together at the throat" (Rhys 1997: 79-80). Det er ingen plass for Julia innenfor andres fellesskap. Julia har valgt å stikke av og hun blir straffet for dette. Ikke engang Mr James, som har lovet henne evig vennskap, inkluderer henne i sin verden: "There was a lump in her throat. She thought: 'That wasn't what I wanted.' She had hoped that he would say something or look something that would make her feel less lonely" (Rhys 1997: 116).

Julia er 36 år gammel, ungdommen er i ferd med å svinne hen for henne. Tapet av ungdom er en svært reell krise for Julia. Ungdom og skjønnhet skal til for å tiltrekke seg menn. Jeg vil gå langt i å hevde at Julia *ikke* er prostituert, eller som Sue Thomas kaller henne, "amateur prostitute": "Amateur prostitutes (called 'straight girls' by prostitutes) or 'sexual free-lance women'" (Thomas 1999: 83). Men tap og forringelse av kropp og utseende kan like fullt være en direkte fare for Julias livsvilkår og videre overlevelse. Julia lever på pengene hun får av menn, men ikke som betaling for seksuelle tjenester. De forsørger henne mens forholdet pågår, og i noen tilfeller i etterkant av forholdet. Det er et sterkt sosialt stigma assosiert med å være prostituert, og Julia reagerer med sinne og aggresjon overfor de mennene som antar at hun er det.

Tilbake i Paris oppfatter Julia reisen til London som noe vagt og uvirkelig. Hun er ensom og ønsker å ta kontakt med en kvinne som arbeider på en kafé:

Julia had a great longing to go up to the woman and talk to her. It was rum; some people look like that – not cruel, but kind and soft. One in a million looked like that. She was thinking: 'If I could talk to her, if only I could go up to her and tell her all about myself and why I am unhappy, everything would be different afterwards' (Rhys 1997: 184).

Julia tar selvsagt ikke kontakt med denne kvinnen. Julias problem – og sannhet – er at ingen er interessert i å opprettholde kontakt eller ha et varig forhold til henne. I løpet av romanens gang blir hun avist igjen og igjen.

## **Motstand mot det etablerte**

Jeg har til nå vist at Julia gjennom romanens gang mer eller mindre faller sammen, at hun føler seg mindre enn levende og at hun har visse masochistiske tendenser i forhold til menn. Men i møte med en etablert verden, som hun selv ikke er en del av, utviser Julia en viss form for motstand. En slik motstand manifesterer seg gjennom en passiv aggressivitet i Julia. Særlig er det, som tidligere nevnt, tilfeldige menn som tar henne for å være prostituert som får oppleve fiendtligheten i henne: "She stopped. She wanted to hit him. She was possessed with one of the fits of rage which were becoming part of her character. She wanted to fly at him and strike him" (Rhys 1997: 59). Den sterke reaksjonen mot mannen som tar henne for å være prostituert, kan henge sammen med at hennes samfunnsrolle er farlig nær den prostituertes. Hennes passiv aggressive forhold til Norah kan også sees i forlengelsen av at Norah står frem som en representant for det etablerte samfunn. Norah har tatt sine plikter som datter alvorlig, Julia stakk av fra familie og hjemland ved første mulighet. Julia uttrykker hva hun mener om respektable mennesker i den opphetede krangelen hun har med søsteren. Jeg har tidligere sitert denne krangelen, så jeg skal her bare trekke frem momenter av den: "If all good, respectable people had one face, I'd spit in it. I wish they all had one face so that I could spit in it" (Rhys 1997: 135). Mr Mackenzie og den mindre viktige karakteren uncle Griffiths er romanens fremste representanter for det etablerte samfunn. Uncle Griffiths kommer med referansen til Dostojevskij: "He talked and talked. He talked about life, about literature, about Dostoevsky. He said: 'Why see the world through the eyes of an epileptic?'" (Rhys 1997: 133). Når Julia responderer på dette; "But he might see things very clearly, mightn't he? At moments" (ibid), møter hun ingen forståelse. Ingen av de andre personene i romanen ønsker å høre hva Julia har å si. I etterkant av Julia og Norahs krangel konfronterer onkelen henne. Ved denne konfrontasjonen gis Julia muligheten til å fortelle hva hun mener om ham: "He said: 'Will you stop making that noise? It's disgraceful; it's unheard of. (...) You've forgotten how to behave yourself among respectable people. This,' said uncle Griffiths with emphasis, 'is not a bad house.' 'You're an abominable old man,' said Julia" (Rhys 1997: 136).

Allerede i sin første novelle, "Vienne", problematiserer Rhys samfunnets makt over enkeltpersonen. Helen Carr skriver om dette:

The power structures of organized society depend on a complex interaction of economic, class, racial, national and gender privilege, if there is a faultline in society it runs not between men and women as such, but between the haves and have-nots, the secure and the unacceptable. (Carr 1996: 55).

Ironien i Julias motstand er at den marginaliserer henne ytterligere. En kvinne i Julias posisjon har ingen hjelpemidler for protest. Rhys som forfatter, lykkes imidlertid med å kritisere et samfunn som tillater at kvinner som Julia går til grunne.

### **Mangel på kommunikasjon**

Julia gjør gjennom romanens gang mange forsøk på å fortelle sin historie. Men ingen er villig til å høre på henne, og hvis hun begynner å fortelle likevel, tror de i liten grad på det hun sier:

She spoke as if she was trying to recall a book she had read or a story she had heard and Mr Horsfield felt irritated by her vagueness, 'because,' he thought, 'your life is your life and you must be pretty definite about it. Or if it's a story you are making up, you ought to at least have it pat (Rhys 1997: 50)

I sitatet ovenfor klarer ikke Julia å "oversette" sin kvinnelige erfaring inn i en mannlig diskurs som Horsfield kan forstå. Dette kan sees som en forlengelse av at hun ikke klarte å "oversette" sin livserfaring som underprivilegert, til den privilegerte kunstneren hun tidligere satt modell for.

Julias manglende tilhørighet er knyttet opp mot det faktum at hun ikke klarer å formidle det hun ønsker, eller oppnå kontakt med andre mennesker. Det er som om Julia og de andre karakterene alltid snakker forbi eller misforstår hverandre. Mr James er den eneste som oppmuntrer henne til å fortelle, men selv når hun blir oppfordret, klarer ikke Julia å formidle noe: "So many threads. To try to disentangle them – no use" (Rhys 1997: 112). I Julias munn er språket arbitrært, hun finner ikke ord som kan beskrive det hun ønsker å formidle. Moren, som ikke lenger har språket å kommunisere med, må fortolkes gjennom kroppslige lyder og bevegelser. Men her er det Julia som ikke klarer å tolke morens signaler.

Carole Ann Howells skriver om Julias manglende formidlingsevne:

She may be a speaking subject, but she is not a signifying subject, and it is this lack of significance that defeats her. In trying to tell her past life, words turn against her, rendering her inauthentic even to herself, so that her telling becomes the opposite of conventional affirmation of identity. Instead she realises that her narrative is only a series of contractions like any other, where connections between past and present are merely the effect of artifice, giving the lie to any concept of an essential self (Howells 1991: 58).

Ingen ting kommer altså ut av Julias formidling. De hun formidler sine erfaringer til, forstår ikke hva hun mener, og selve historiefortellingen blir en form for dekonstruerende virksomhet. Altså blir Julias allerede skjøre identitet ytterligere fragmentert av historiefortellingen.

## Øyeblikk av eksistensfylde

Jeg skal nå kommentere to sitater fra teksten. Disse sitatene kan fungere som en epifani eller som øyeblikk av eksistensfylde. Bruk av epifani er særlig forbundet med James Joyce, mens øyeblikk av eksistensfylde ("moments of being") assosieres med Virginia Woolf. Epifani blir i litteraturvitenskapelig leksikon definert som følgende: "En litterær persons plutselige opplevelse av innsikt eller avgjørende forståelse av sin egen livssituasjon, ofte under påvirkning av et objekt eller en annen person" (Lothe 1999: 63). Doborah Parsons skriver om øyeblikk av eksistensfylde: "Often these [moments of being] might on the surface seem trivial, but the feeling they invoke is so significant that the mind stores the moment as a mental image to be revisited" (Parsons 2007: 75).

Forhistorien for det første øyeblikket av eksistensfylde er at Julia ikke lenger anser minnene om babyen hennes som døde, og sitt tidligere ekteskap, som noe virkelig:

'But it had all gone, as if it had never been. And I was there, like a ghost. And then I was frightened, and yet I knew that if I could get to the end of what I was feeling it would be the truth about myself and about the world and about everything that one puzzles and pains about all the time' (ibid).

Det andre øyeblikket finner sted under morens begravelse: "There was a dream, too, but a painful dream, because she was so obsessed with the feeling that she was so close to seeing the thing that was behind all this talking and the posturing were there to prevent her from seeing it" (Rhys 1997: 130). Det er nærværet av død og tilintetgjørelse som skaper en åndelig oppvåkning hos Julia. Hun virker her svært nær ved å komme frem til en erkjennelse eller virkelig forstå verdens mekanismer. Selvsagt glipper erkjennelsen like før Julia når den. Dette blir ikke et øyeblikk av transcendens for Julia, istedenfor bekreftes bare den tomme, stagnerte tilværelsen som venter henne. Ingen erkjennelse vil komme og minnene om fortiden vil svinne hen.

Disse to sitatene tar opp liten plass i teksten, men jeg velger å vie dem tid for å vise at Rhys både er bevisst samtidens modernistiske forfattere og deres grep for å vise små åpenbaringer i menneskelivet. Siden Julia ikke kommer til noen erkjennelse, blir hennes åpenbaring at verden er tømt for mening.

## Sirkelen avsluttes

Den negative spiralretningen Julias liv har tatt forsterkes når hun er tilbake i Paris og møter Mr Mackenzie igjen. Han sjokkeres over hvordan hun nå ser ut: "She looked untidy. There

were black specks in the corners of her eyes. Women go phut quite suddenly, he thought” (Rhys 1997: 191). Når Julia direkte spør om å låne hundre *francs*, gir han henne pengene og forlater henne umiddelbart. Noe har skjedd med Julia mens hun var i London. Den kosmetiske masken er i ferd med å oppløses. At Mackenzie ikke lenger finner Julia tiltrekkende, er en forlengelse av situasjonen i kapittelet ”The second unknown” hvor den unge gutten som følger etter Julia avviser henne når han ser henne på nært hold. I London konstaterer uncle Griffiths også at Julia er i ferd med å forfalle:

(...) Uncle Griffiths saw Julia approaching. As she walked she jerked herself from side to side, in the manner of a woman who is tired and no longer young and walking on very high heels. People turned round to look at her. Uncle Griffiths thought: ‘Now what’ll become of her, I wonder?’ (Rhys 1997: 139).

Det er verdt å legge merke til at uncle Griffiths ikke tar kontakt med Julia, men krysser gaten for å unngå henne. ”And with decision, he crossed over to the other side of the street” (ibid). Dette er den siste avvisningen av Julia fra familiens side.

I tillegg til at den kosmetiske masken nå er i ferd med å gå i oppløsning, innser Julia at hun nå blitt lik ”de andre” i den forstand at hun ikke lenger bryr seg: ”It was funny to end like that – where most sensible people start, indifferent without any pity at all. Just saying: ‘It’s nothing to do with me. I’ve got my own troubles. It’s got nothing to do with me.’” (Rhys 1997: 188). Først når Julia sammenligner seg med ”most sensible people” oppstår en speiling av Julia og Norah: ”Norah lay back with her eyes shut. She thought: ‘My God, how hard I’ve got! Her lips trembled. ‘What’s happened to me? For a moment she was afraid of herself’” (Rhys 1997:139). Speilingen av søstrene skaper ingen forening, den viser bare at begge to har sluttet å bry seg om andre mennesker.

I del tre av romanen er Julia oppløst, vandrende rundt i Paris’ gater uten mål eller mening. Byen har nå oppslukt henne: “The streets was cool and full of grey shadows. Lights were beginning to come out in the cafés. It was the hour between dog and wolf <sup>20</sup>, as they say” (Rhys 1997: 191). Denne siste setningen refererer til et av romanens tidligere sitater. Dette sitatet er en kritikk mot *organized society*: ”(...) in which she had no place and against which she had not a dog’s chance” (Rhys 1997: 22). “Between dog and wolf <sup>21</sup>” er en frase som også

---

<sup>20</sup> Utrykket stammer fra det franske uttrykket: *Entre chien et loup*

<sup>21</sup> Deborah Kloepfer knytter Rhys’ bruk av dyret ulv, ”wolf” med et lignende bilde funnet hos forfatteren H.D.: ”Strangly H.D. uses a similar image to record Hermione’s impression of George Lowndes’s respons to her description of ‘the thing back of the thing’: ‘Wh-aat was the thing back of the thing that mattered? [he says]. A wolf face; a wolf’s face was looking at her’” (Kloepfer 1989: 61).



kan ses på som en slags klisjé, og som forsterker sammenligningen mellom Julia og hunder. Hun er innsatt i en tilsand mellom det siviliserte og det ville, eller som jeg hevder, en mellomtilstand mellom liv og død.

Ved romanens slutt møter vi en Julia som har stagnert. Hun er ikke riktig levende, ikke riktig død. Julia reiste til London med et ønske om at livet der skulle være bedre enn livet i Paris. I London så hun for seg muligheter. Her kunne hun gjenoppta kontakten og forsone seg med søsteren og moren, møte sin første elsker Mr James, og kanskje å utvikle et kjærlighetsforhold med George Horsfield. I teksten presenteres vi imidlertid tidlig for en spiralmetafor, og reisen til London representerte ingen oppoverstigende spiral, istedenfor beveger spiralen seg raskt nedover etter Julias ankomst til London. Moren dør, hun blir kastet ut av barndomshjemmet, og ingen av hennes tidligere herrebekjentskaper vil lenger ha noe med henne å gjøre. Som om ikke dette var ille nok, har hun til og med begynt å se gammel og forfallen ut. Romanen har beskrevet hvordan Julia har mistet alt, og vi har bevitnet hvordan den moderne storbyen London fullstendig har overkjørt henne. Tilbake i Paris er denne byen også umulig å kontrollere og sirkelen avsluttes. Julia møter på Mackenzie, og likegyldig spør hun om å låne penger. Han gir han henne sjokkert hundre *francs*. Vi forlater Julia mens hun spaserer alene rundt i gatene. Resignert, likegyldig og halvdød.

## **”A disconnected episode”: Modernistiske elementer i romanen**

Tidligere i kapittelet hevdet jeg at den kritikken som har blitt reist mot romanen i forhold til manglende plot og handling, stammet fra lesere som forventet å lese en realistisk roman. Det man som leser av romanen gis, er den triste skildringen av en ensom kvinnes liv, et liv som faller fra hverandre. Språklig er romanen ikke eksperimentell, hvis man tenker på eksperimentell i forhold til Joyce og Woolfs lange tankestrømmer. Det språket Rhys bruker i romanen er imidlertid svært stilisert. Jeg vil også hevde at romanen har en stil som kan sammenlignes med impresjonismens. To av impresjoniseretningens pådrivere var Ford Madox Ford og Joseph Conrad. Forholdet mellom Rhys og Ford har jeg diskutert tidligere i oppgaven. At Rhys har et bevisst forhold til Conrad, kommer imidlertid frem ved at hun velger å sette inn et utdrag fra Conrads roman *Almayer's Folly*. Jeg mener at dette er med på å bekrefte Rhys' tilknytning til impresjonismen og modernismen.

I morens begravelse opplever Julia det jeg har valgt å kalle en epifani eller øyeblikk av eksistensfylde. Et lignende øyeblikk har hun også opplevd i fortid når hun tenker på den tidligere ektemannen, og på babyen som døde. Rhys er altså bevisst andre modernisters måte å fremstille verden på, og hun bruker deler av deres fremstillingsmåte i sin egen tekst. Julia kommer ikke frem til noen virkelig åpenbaring, men hennes antagelse om at alt er meningsløst blir bekreftet.

Ideen om at tid erfares som ”an all-encompassing flux” (Parsons 2007: 110), heller enn som en lineær sekvens, har blitt et av de definerende prinsipper for den modernistiske roman. Fremstillingen av tid i *After Leaving Mr Mackenzie* er ikke springende slik den ofte kan være i mer tradisjonelt modernistiske romaner. I stedet blir tiden en subjektiv størrelse som oppfattes ulikt av ulike personer. Siden Julias liv ikke lenger har mening, blir tid for henne en meningsløs kategori. I del tre av romanen er hun tilbake i Paris. Besøket i London er nå redusert til ”A disconnected episode to be placed with all the other disconnected episodes’ which made up her life” (Rhys 1997: 179). Tid er med på å marke Julias umulige livssituasjon, og er for henne først og fremst en kamp mot den biologiske klokken

Ved plasseringen i storbyen er Julia plassert vel innenfor en tid og lokalitet som var viktig for modernismen. Byene Paris og London representerte to ulike mentaliteter for Julia. Mens Paris er for henne et sted hvor man kan miste hemninger og skape seg selv på nytt, konnoterer London det respektable og etablerte som hun selv ikke er en del av. London blir for Julia ikke noe annet enn et *waste land*. Her har ingen forhold til andre mennesker muligheten til å utvikle seg, ingen forsoning vil kunne komme mellom henne og familiemedlemmer – byen er mer eller mindre gold og befolket av gjenferd. Deborah Parsons skriver i boken *Streetwalking the Metropolis* (2000) hvordan den urbane modernismen i Rhys’ forfatterskap har blitt nedspilt: ”The consensus has been to downplay Rhys’s metropolitan modernism in favour of concentration on issues of determination or existential angst” (Parsons 2000: 136-137). En forringelse i Julias livskvalitet har nok lenge ligget latent, men det er først i London at alt håp og alle muligheter synes å ha forsvunnet. Når Julia returnerer til Paris i del tre av romanen, har denne byen også blitt et *waste land*.

Julia har en fragmentert og usikker identitet. Identiteten hennes er så usikker at hun opplever et maleri av en liggende kvinne som noe mer ekte enn seg selv. Hun har lenge gjemt seg bak en maske bestående av kosmetikk og klær. Men mot slutten av romanen virker det imidlertid som om denne masken er i ferd med å slå sprekker. Uten et vakkert utseende har

Julia lite eller ingenting å stille opp med, ingen menn vil ønske hennes selskap og hun vil ikke motta mer penger.

Den verden vi presenteres for i romanen er en verden som fremdeles er traumatisert etter første verdenskrig og som snart vil oppleve en ny krig. Julia mister grepet på livet sitt, men det ligger likevel en motstand både i Rhys' tekst og Julias historie. Ensomhet og meningstap blir så immanent at Julia mer eller mindre har sluttet å eksistere ved slutten av romanen.

## Kapitel 4: *Good Morning, Midnight* – En kvinnes opplevelse av *waste land*

I dette kapitlet er det Jean Rhys' fjerde roman *Good Morning, Midnight* jeg skal arbeide med. Gjennom kapitlet skal jeg ved lesning av tekstutdrag gjøre en analyse av følgende aspekter av romanen: Jeg skal vise hvordan romanen fortelles, og at ironi er en rød tråd gjennom hele narrasjonen. Jeg skal også gjøre en motivanalyse og en personanalyse av hovedpersonen Sasha Jansen<sup>22</sup>. Videre kommer jeg til å bruke en del tid på en analyse og diskusjon rundt romanens slutt. Som overordnet mål skal jeg forsøke å vise hvordan romanen og hovedpersonen Sasha Jansen har en modernistisk tilhørighet – og hvordan denne tilhørigheten påvirker nærmest alle aspekter ved romanen. Jeg skal også diskutere om Sasha er en mulig moderne flanør.

Romanens handling utspiller seg over noen få dager i slutten av oktober 1937, hvor hovedpersonen Sasha Jansen er på en fjortendagers ferie i Paris. Sasha er i førtiårene og bor i London, men hun har som yngre bodd i Paris. I løpet av disse dagene møter hun to russere, en kunstner og en ung mann som antas å være gigolo. Sasha er ensom, og gigoloen René fremstår som en siste sjanse for å oppleve kjærlighet. Ved romanens slutt er det imidlertid ikke ham, men en fryktinngytende hotellnabo hun tar til seg og ligger med.

*Good Morning, Midnight* er Sashas egen fortelling og hun styrer den, direkte og indirekte gjennom de erindringene byen påfører henne. Paris er byen hun som ung og nygift lykkelig ankom. Men det er også byen hvor hun blir forlatt av ektemannen, hvor hennes nyfødte sønn dør, og hvor hun sultende kontemplerer selvmord. Tilbake som turist fem år etter hun flyttet fra Paris, har hun et ambivalent forhold til byen.

Romanens tittel *Good Morning, Midnight*, er hentet fra første verselinje av Emily Dickinsons dikt 425. Romanen er formelt inndelt i fire nummererte deler av ulik lengde. Romanen er komponert over en veksling mellom nåtid og fortid. Romanen har en sirkelkomposisjon og starter og avsluttes på samme sted.

---

<sup>22</sup> Sashas etternavn er Jansen i min utgave av romanen. (Norton 2000) Første tittel i denne utgaveserien utkom i 1986. I Penguin utgaven fra 2000 brukes også Jansen som etternavn. Jean Rhys' biograf Carole Angier bruker imidlertid etternavnet Jensen hvilket et fåtall av andre sekundærkilder også gjør. Jeg kommer gjennom oppgaven til å referere til Sasha som Sasha Jansen.

## Narrasjon gjennom ironisering

Sasha Jansen holder narrasjonen i førsteperson og narrasjonen skifter fra å være Sashas indre monolog til *stream of consciousness*. Det er ofte en splittelse, en fragmentering, i Sashas narrative stemme. Denne splittelsen tillater at det foregår en samtale mellom to stemmer i Sashas hjerne. Ved disse tilfellene brukes ordet "you" som konstruksjon for å muliggjøre en diskusjon mellom de to delene av stemmen. I boken *The Rhys Woman* viser Paula LaGallez dette ved eksempelet nedenfor.

Never mind, **I** have some money now. I might be able to do something about it. (...)Be careful, careful! Do not get excited. **You** know what happens when you get excited and exalted don't you? ... (...) No trailing around aimlessly with cheap gramophone records starting up in **your** head, no 'Here this happened, here that happened'. Above all, no crying in public, no crying at all if **I** can help it (Rhys 2000: 15 – mine uthevinger).

Skiftet i bruken av personlig pronomen fra første til andrepersonspronomenet "you" markerer en forskjell i tone som gir rom for ironisering. For Sasha har en konstant ironisk tone i forhold til seg selv. I dialog med seg selv planlegger hun nøye hva hun skal gjøre eller hva hun skal si. Den ene stemmen fungerer dermed som sensurinstans overfor den andre – men er også med på fjerne inntrykket av simultan narrasjon. Ved simultan narrasjon er det "fortalte jeg" og "fortellende jeg" sammenfallende. Dette er tilfellet for romanens handling på nåtidsplanet, men følelsen av enhet og umiddelbarhet som er skapt av denne narrative strategien, blir brutt opp av erindringene, lange sekvenser av retrospektiv fortelling og Sashas sensurering av sin egen stemme. Sashas selvsensurering skjer ved bruk av indre monolog, som er en egosentrisk fortellerform, med fortelleren som grunnlag for alt; følelser, minner og inntrykk. Sasha bruker derimot indre monolog aktivt for å skjule sine idiosynkrasier overfor omverden.

Romanen bruker filmatisk teknikk og skifte av tidspunkt og tempus for å trigge minner i form av flashbacks. Det vil si at fortiden trenger seg på Sasha på en måte som ikke er koherent eller logisk, men med scener som er klippet ut og limt inn – som i en montasje. Sasha ser og beskriver objekter og scener oppramsende slik en kunne forvente at et kamera observerer scenen. Ideen om bildet og kameraet blir en viktig del av romanens stil. Sasha tilbringer ikke bare tid på kino, hun opererer som et cinematisk øye. Det er lite utvikling å spore i Sasha som karakter fra fortid til nåtid, slik at stilen i fortid– og nåtidspartiene forblir den samme. Hun uttrykker dette selv: "But I don't believe things change much really; you only think they do. It seems to me that things repeat themselves over and over again" (Rhys 2000: 66).

*Good Morning, Midnight* er av mange omtalt som Rhys' mørkeste roman, men Sashas tone – som er gjennomført ironisk og latterliggjørende – gjør den likevel svært morsom. Ironi er et stiltrekk gjennom romanen og fungerer på flere plan. På fortellerplanet gjennom Sashas narrasjon og på tekstlig plan gjennom Rhys' komposisjon av romanen – ved at komposisjonen er sirkulær, nekter Rhys' Sasha det hun ønsker mest – forandring. Sashas ironiske narrasjon har imidlertid funksjon av å være overlevelsesmekanisme for henne. For å ikke la seg selv gå fullstendig til grunne kommer ironien inn som teknikk for å gjøre verden håndterlig – for å kunne le av urettferdigheten hun møter istedenfor å la den knekke henne. Evnen til å ironisere over seg selv skiller henne også fra Rhys' andre kvinnelige protagonister som ikke har denne egenskapen. Gjennom ironi fremstår Sasha dermed som den sterkeste og mest utviklede av Rhys' romanfigurer. På samme måte som Sasha har evne til å se hvordan andre mennesker virkelig er, er hun samtidig i stand til å se det latterlige i seg selv. Hun vet at hennes forsøk på å fremstå som en respektabel kvinne er fåfengt, og hun ser det ironiske i at hun likevel forsøker. Sashas konklusjon over livet er at Gud er svært ond: "God is very cruel ... A devil of course. That accounts for everything" (Rhys 2000: 140). Ironien kommer frem gjennom en rekke misforståelser og nærmest absurde situasjoner. Som når Sasha i fortid etter tre uker på sultegrensen<sup>23</sup> knapt kan stå på beina av mangel på mat, blir antatt å ha vært ute og moret seg for mye av mannen som sjekker henne opp på gaten. Når hun forteller ham sannheten, forlater han henne på fortauet og slenger seg inn i en taxi. En venninne av den tidligere ektemannen Enno, Paulette, forteller om et kjærlighetsforhold hun har til en "Count of so-and-so" (Rhys 2000:135), hvis familie ikke ønsker at de skal gifte seg. Paulette forteller om det hun mente var sin uheldige skjebne: "For instance, the other day the mother was actually persuaded to lunch with her. And what happened as they were walking out of the restaurant? Paulette's drawers fell off" (Rhys 2000: 136). Sasha tror på at dette kan ha skjedd, for det samme har skjedd med henne. Et annet eksempel på ironi er når Sasha ligger i badekaret på hotellets fellesbad og overhører eieren si "A nice room" (Rhys 2000: 33) til nye gjester, mens hun selv iakttar kakkelakker krypende frem fra under teppet. Hun føler det også svært ironisk at hun av enkelte blir tatt for å være en rik kvinne på grunn av den gamle pelskåpen hun går med. Den mest perverse form for ironi kommer imidlertid frem etter fødselen av sønnen, som dør bare uker etter han blir født. Det er ingen tegn på kroppen hennes som kan vitne om en fødsel: "And five weeks afterwards there I am, with not one line, not one wrinkle, not one crease. And there he is, lying with a ticket round his wrist because he died in a hospital. And there I

---

<sup>23</sup> Dette kan fungere som en referanse til Rhys' novelle fra *The Left Bank* - "Hunger"(1927). Jeg kommer senere i kapittelet inn på romanens bruk av intertekstualitet.

am looking down on him, without one line, without one wrinkle, without one crease... “(Rhys 2000: 61). Det er som barnet aldri skulle ha eksistert.

Den tidligere nevnte Sylvie Maurel skriver om hvordan ironien som finnes i teksten – og som utvises både av Rhys og Sasha – med Wayne Booths begrepsapparat kan kalles ”Stable irony”: ”Although convert, the intended meaning is easily reconstructed and offers a sound basis for subverting the surface of meaning” (Maurel 1998: 72). Maurel påpeker videre hvordan Rhys’ ironi i *Good Morning, Midnight* ” [is] revealing the various malfunctions of the social body and the meaningless codes shared by its members” (Maurel 1998: 73). Ironien i romanen er dermed – med Maurels ord – nær ved å være satire.

## **Intertekstualitet og språk**

Som enhver litterær tekst er *Good Morning, Midnight* vevd sammen av andre tekster. I tillegg til å være implisitt intertekstuell er romanen eksplisitt intertekstuell i sine utilsørte lån fra andre, både skjønn- og ikke skjønnlitterære tekster. Den tidligere nevnte Sylvie Maurel, trekker frem hvordan *Good Morning, Midnight* er en roman som drar særlig stor nytte av intertekstualitet og ”lån” fra andre forfattere. *Good Morning, Midnight* trekker også linjer og bruker referanser fra ikke-litterære tekster: ”In addition to these references [til skjønnlitterære forfattere], the novel draws from a wide range of non-literary text, such as en operetta, popular songs, advice columns in women’s magazines, love letters, or even previous extradiagetic conversations riddled with clichés and commonplaces” (Maurel 1998: 103). Romanen som er skrevet på engelsk, er full av innskutte franske sitater og fraser. Diktet fra Emily Dickinson som fungerer som epigram, setter standarden. I romanen finnes dessuten referanser til John Keats, Arthur Rimbaud, Paul-Marie Verlaine, Oscar Wilde, Anatole France, Sidonie-Gabrielle Colette, Virginia Woolf og James Joyce. Sidonie, navnet til Sashas venninne, er fornavnet til Colette. To av Colettes romaner *Chéri* (1920) og *La Fin de Chéri* (1926) omhandler kjærlighet mellom en eldre kvinne og en ung mann. Referansen til Woolf er mer subtil, men Sashas ”£2 10s od and a room off the Gray’s Inn Road” (Rhys 2000: 42) er en ironisk kommentar til Woolfs £500 i året i *A Room of One’s Own* (1929). Referansen til Joyce skal jeg kommentere ytterligere i diskusjonen rundt romanens sluttscene.

Den mest fremtredende bruken av intertekstualitet ligger i romanens tittel, *Good Morning, Midnight*. Tittelen er som tidligere nevnt hentet fra første verselinje av Emily Dickinsons dikt 425. Diktet fungerer som epigram før romanens begynnelse, og viser på stor

skala Rhys' bruk av andre tekster. Tittelen som er et oksymoron, beskriver en likegyldighet, et ønske om å ikke lenger bry seg om det er morgenen eller natten man ønsker velkommen. Det ligger i tittelen også en henspilling på at Sasha begynner å bli eldre – hun ønsker ironisk alderdommen (midnight) velkommen.

Good morning, Midnight!  
I'm coming home,  
Day got tired of me –  
How could I of him?

Sunshine was a sweet place,  
I liked to stay –  
But Morn didn't want me – now –  
So good night, Day!

I Dickinsons dikt snakkes det om å komme hjem: "Good morning, Midnight!/I'm coming home,/ men hva dette "hjem" er, er usikkert, for Sasha har aldri et hjem – kun skiftende og midlertidige hotellværelser. At dette "hjem" – "home" – kan representere noe mørkt og dystert, finnes det grunnlag for i diktet: "But Morn didn't want me – now-/ So good night, Day!". Samtidig som "home" også kan være en referanse til Paris – en by Sasha i mange år har bodd i. Assosiasjonen til selvmord og død forsterkes imidlertid av referansen til selvmordssangen *Gloomy Sunday*<sup>24</sup> tidlig i romanen. Sangreferansen bekrefter et mørke som ordet "midnight" representerer, og en avskjed til dagen, "good night, Day". Ved valg av tittel og epigraf har Rhys allerede før starten av romanen lagt føringer på det som skal komme i romanen – uten at dette nødvendigvis er nødt til å indikere et forestående selvmord for Sasha. Ved å bruke Dickinsons dikt skriver Rhys' seg inn i en kvinnelig forfattertradisjon.

Sasha er en bevisst bruker av andre tekster. Hennes forhold til språket er organisert rundt to bevisste operasjoner; observasjon og sitering. Det er i disse "operasjonene", som er kontrollerte av Sasha, at andre ytringer enn kun hennes "rene narrasjon" inkorporeres i hennes diskurs. Disse andre ytringene, som sangtekster, klisjeer, skriblinger på en meny eller hennes samtaler med seg selv, blir imidlertid aldri fullstendig assimilerte i teksten. Dette resulterer i at stilen i romanen får en avbrutt tone:

---

<sup>24</sup>*Gloomy Sunday* (1933) ble opprinnelig skrevet av to ungarske musikere, Rezső Seress og Lazlo Javor. Sangen ble senere oversatt til engelsk, og ble kjent som "The Hungarian suicide song". Vandrehistorier sier at sangen førte til et skred av selvmord verden over. Seress tok etter sigende selvmord i 1968. Tematisk tar da også sangteksten opp selvmord. BBC har fremdeles forbud mot å spille sangen.



I'll go in and have a Pernod. Just one, just once, for luck... Here's to the Miracle, I'll say, to the Miracel... A man who looks like an Arab comes in, accompanied by a melancholy girl wearing spectacles. 'Life is difficult', the Arab says. 'Yes, life isn't easy,' the girl says. Long pause. 'One needs a lot of courage, to live,' the Arab says. 'Ah, I believe you,' the girl says, shaking her head and clicking her tongue. They finish their vermouth and go out and I sit alone in a large, clean, empty room and watch myself in the long glass opposite, turning over the pages of an old number of *I' Illustration*, thinking that I haven't got a care in the world, except that tomorrow's Sunday – a difficult day anywhere. Sombre dimanche (Rhys 2000: 15-16).

Som eksempelet ovenfor illustrerer: Sashas narrasjon blir hindret av hennes betraktninger, hennes klisjéfylte skål med seg selv, og av andres samtaler som hun overhører. Omgivelsene kan når som helst bryte inn og forstyrre narrasjonen, og Sasha har liten mulighet til å hindre disse avbruddene.

Språket har funksjon av å være salgsvare i *Good Morning, Midnight*, med Sasha som går så langt som å selge uttalen av det engelske språket til en rik russer. Andre karakterer i romanen synger engelske sanger eller later som de er engelske av markedsmessige grunner. En refleksjon omkring romanens stil og språk kommer frem i en av Sashas erindringer – hun hadde en jobb hvor hun arbeidet som *ghostwriter* for en rik kvinne på rivieraen. Hennes språklige kompetanse blir dessverre lite verdsatt av kvinnen og hennes ektemann. De ønsker at hun skal skrive historier med lange, vanskelige ord. Mens Sashas skrivestil er enkel; med hyppig bruk av enstavelsesord, korte, uproblematisk ord og en monoton stil. Sashas stemme er imidlertid aldri enkel og enhetlig, men flakkende, ironisk og latterliggjørende. Den skifter fra et avsnitt til et annet og fra setning til setning (til og med innenfor én setning). At Sasha besitter lingvistisk kompetanse, kommer frem når hun oppfatter grammatikalske feil hos en ung engelsk pike som latterliggjør henne på fransk. "Et qu'est-ce qu'elle fout ici, maintenant" (Rhys 2000: 51), mens det hun skulle sagt er "Qu'est-ce qu'elle fiche ici?". Dessverre hjelper kompetansen henne lite, og hun blir sågar selv stemplet som idiot av en engelsk arbeidsgiver som selv ikke kan bruke det franske språket.

Romanens språk, på mange måter identisk med Sashas språk, kan ved første øyekast virke banalt, med korte og stakkato setninger. Setninger avsluttes tidvis med "Etcetra, etcetra" og det er en hyppig bruk av ellipser, noe som skaper en uavsluttet effekt og likegyldighet til det som blir sagt. I *Litterære vaganter* skriver Tone Selboe om Rhys' kvinner. Hun knytter ellipsen – markert ved de tre prikkene – opp mot gatevandringen. "De tre prikkene er symptomatisk for den bevegelsen som gjennomstrømmer skildringen; vi blir som lesere tatt med på Paris-vandring" (Selboe 2003: 124). Ellipsen har som funksjon å få leseren til reflektere over setningene som kom forut for ellipsen, men den skaper også en effekt av noe som er uavsluttet. For at språket ikke skal eksponere Sasha, brukes ellipsen som strategi, den

fungerer utelatende for enten noe konkret eller mentalt. Setningene i romanen er ofte grammatikalsk utilstrekkelige – ofte uten subjekt - og med enkle, stakkato ord og fraser som gjentas. Sashas desperasjon viser seg gjennom språket. Jo verre hun føler seg, jo mer usammenhengende blir språket:

Jesus help me! Ja, ja, nein, nein, was kostet es, Wien ist eine sehr schöne stadt, Buda-Pest auch ist sehr schön, ist schön, mein Herr, ich habe meinen Blumen vergessen, aus meine grossen Scherzen, homo homini lupus, aus meine grosse Scherzen mach ich die kleinen Leider, homo homini lupus (I've got that one, anyway), aus meinen grossen Schmerzen homo homini doh're mi fah soh la ti doh... (Rhys 2000: 24).

A hum of voices talking, but all you can here is 'Femmes, femmes, femmes, femmes...' And the noise of a train saying: 'Paris, Paris, Paris, Paris...' Madame Vénus is angry and Phoebus Apollo is walking away from me down the boulevard to hide himself in la crasse. Only address: Mons P. Apollo, La Crasse (Rhys 2000: 187).

Som de to eksemplene ovenfor illustrerer (Sashas samtale med sjefen i kjoleforretningen hun arbeidet i, og hennes hallusinerer etter at gigoloen har forlatt henne), mister Sasha på sitt mest desperate mulighet til å utsi noe meningsfylt gjennom språk. Gjennom Sashas desperasjon fremvises språkets vilkårlighet. Alt som gjenstår er gjentakelser og klisjer som ikke bærer i seg noen betydning.

## Motiver

Noen av temaene og motivene i *Good Morning, Midnight* er gjenkjennelige fra Rhys' tidligere arbeider, som tapserfaring, knuste illusjoner og en sterk vektlegging av fysisk attraktivitet. *Good Morning, Midnight* følger også opp tematikken rundt Julia Martins redsel for alderdommen. Men selv om dette er tematikk og motiver som er gjenkjennelige gjennom Rhys' forfatterskap, betyr det ikke at de ikke fungerer på egne premisser i *Good Morning, Midnight*. Motivene jeg velger å se på er "exhibition" – en redsel for å bli utstilt – noe som kan ses i sammenheng med at Sasha begynner å bli eldre (som tittelen henspiller på), og underordnet dette, speil og masker og det som kalles Sashas "transformation act". Romanens overordnede motiv er *impasse* – blindgaten Sasha befinner seg i.

I boken *Still crazy after all these years* kommenterer Rachel Bowlby *impasse*, blindgaten, som Sashas hotelværelse ligger i og dens betydning: "The street outside is narrow, cobble-stoned, going sharply uphill and ending in a flight of steps. What they call an *impasse*" (Rhys 2000: 9). Bowlby skriver at *impasse* fungerer både som et motiv i romanen og som en

retorisk blindgate: "(...) it is structured like a rhetorical impasse too, since all positive terms are already excluded with the force of impossibility" (Bowlby 1992: 57). Stemningen i romanen påvirkes av vissheten om at dette er en situasjon og en tilstand hovedpersonen ikke kan komme seg ut av. Blindgatemotivet fungerer derfor både som en metafor, men også som romanens sentrale sannhet; på et tidspunkt i livet var forandring en mulighet for Sasha, men det er det ikke lenger. Fordi en slik sannhet mer eller mindre er synonymt med død, opprettholder Sasha likevel det hun kaller sin "transformation act" – forvandlingen. Denne involverer aktiviteter som farging av håret, innkjøp av ny hatt og hyppige besøk på restauranttoaletter for å pudre over tårer og "lage" et nytt ansikt. Toalettene ("lavabo") blir et fristed, hvor Sasha kan skape seg på nytt, mens hun ser på seg selv i speilet: "Looking-glasses I look nice in, looking glasses I don't" (Rhys 2000: 46). For Sasha finnes sannhet når man er villig til å se forbi det tilsynelatende åpenbare. Og sannhet er forbundet med det speilet sender tilbake til den som speiler seg. "The truth is improbable, the truth is fantastic, it's in what you think is a distorting mirror that you see the truth" (Rhys 2000: 74). Helen Carr knytter Sashas speiling av seg selv opp mot Jacques Lacans speilstadium: "For Rhys like Lacan, whose essay on the mirror-image was first published in 1937, the year in which *Good Morning, Midnight* is set, the image in the mirror is a misrecognition, yet even so essential in enabling the emergence of an 'I'" (Carr 1996: 59). Speilet opererer ikke som redning for en kløftet identitet, men gjør det mulig å skape en midlertidig identitet.

'Well, well,' it says, 'last time you looked in here you were a bit different, weren't you? Would you believe me that, of all the faces I see, I remember each one, that I keep a ghost to throw back at each one – lightly, like an echo – when it looks into me again?' all glasses in the lavabos do this. (Rhys 2000: 170).

For å skjule en kløftet identitet brukes speilet til å "skape" en ny identitet. Det er derfor sminke påføres og en maske skapes. Masken blir et substitutt for en virkelig identitet. Et sminket ansikt skjuler noe for omverdenen, og når Sasha maskerer seg med ny hatt og nytt farget hår, er dette et ønske om å skjules heller enn å bli betraktet. Masken hjelper Sasha å gli inn som en del av mengden. Overflaten er det som betyr noe for betrakterne, og så lenge overflaten virker respektabel kan man unngå andres blikk. Men masker kan også ha som funksjon å skremme – maskene gis menneskelige egenskaper i et parti hvor Sasha ser en sammenheng mellom vestafrikanske masker og måten hun har blitt latterliggjort av andre på:

I know that face very well; I've seen lots like it, complete with legs and body. That's the way they look when they are saying: 'Why didn't you drown yourself in The Seine?' That's the way they look when they are saying; Qu'est-ce qu'elle fout ici, la vieille?' That's the way they look when they are saying: 'What's this story?' Peering at you. Who are you, anyway? Who's your father and have you got any money, and if not, why not? Are you one of us? Will you think what you're told to think and say what you ought to say? Are you red, white or blue – jelly, suet pudding or ersatz caviare? (Rhys 2000: 92)

De som har latterliggjort Sasha har et språk som bare kan utsi klisjeer: "Everything is born out of a cliché, rests on a cliché survives by a cliché. And they believe in the clichés – there's no hope" (Rhys 2000: 42). For disse menneskene er språket blitt maskert av klisjeer, og de antar at klisjeer utsier sannhet.

Gjennom romanen er "exhibition", utstillingen, et klart motiv. Motivet fungerer på egne premisser, men kan også ses i sammenheng med forvandlingen og speilingen Sasha bedriver. I likhet med handlingen i Joseph Conrads *The Secret Agent* (1907), hvor terroranslaget mot Greenwich Observatory blir flettet inn i nåtidshandlingen, danner 1937 *Exhibition Internationales des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne*, et bakteppe for handlingen. Utstillingsmotivet kommer tidlig frem i romanen – som sitatet nedenfor vil vise – først gjennom en drøm:

Everywhere there are placards printed in red letters: This way to the Exhibition, This way to the Exhibition. But I don't want the way to the exhibition – I want the way out. There are passages to the right and passages to the left, but no exit sign. (...) I touch the shoulder of the man walking in front of me. I say: 'I want the way out.' But he points to the place cards and his hand is made of steel. I walk alone with my head bent, very ashamed, thinking; Just like me –always wanting to be different from other people (Rhys 2000: 13).

I drømmen ønsker Sasha å komme seg ut av passasjene som leder til utstillingen. Det er et fremmedgjort sosialt landskap vi møter i drømmen, med Sasha som ønsker å skille seg ut ved å ikke ville gå på utstillingen. At hun ikke finner veien ut, kan ses i sammenheng med motivet *impasse* – også i søvne føler Sasha seg stengt inne. Men i nåtid velger hun selv å gå på utstillingen og finner at den er: "Cold, empty, beautiful – this is what I imagined, this is what I wanted" (Rhys 2000: 163). Sasha er likevel klar over at hun blir betraktet som et utstillingsobjekt: "A mad old Englishwoman, wandering around Montparnasse" (Rhys 2000: 41). Mens idealet for kvinner er å være som utstillingsdukker: "those damned dolls, thinking what a success they would have made of their lives if they had been women. Satin skin, slik

hair, velvet eyes, sawdust heart” (Rhys 2000: 18). Romanens mest misantropiske parti tar også opp utstillingsmotivet:

One day he said: 'I'll take you to see something rather interesting.' And wandering along the streets at the back of the Halles, we came to a café where the clients paid for the right, not to have a drink, but sleep. They sat close-pressed against each other with their arms on the tables, their heads in their arms. Every place in the room was filled; others lay along the floor. We squinted in at them through the windows. 'Would you like to go in and have a look at them?' he said, as if he was exhibiting a lot of monkeys. 'It's all right, we can go in – the chap here knows me. There's one fellow who is usually here. If you stand him a few drinks and get him really going he tries to eat his glass. It's very curious. You ought to see that' (Rhys 2000: 40).

Disse menneskene er utstilte i sin fortvilelse og fattigdom, de er dehumaniserte og kategorisert som noe mindre enn menneskelig. Disse utstilte menneskene kan minne om en mørk kvinne fra Martinique, som Serge, en kunstner, forteller han møtte i London, eller Europas jøder anno 1937. Disse så vel som Sasha er ”spectacles whose 'aesthetic' powers have increase[d] with [their] increasing awkwardness and helplessness” (Dell'Amico 2005: 31). Utstillingen til ære for den nye tiden, hvor det maskinelle og automatiske hylles, tas opp i Sashas alkoholpåvirkede hallusinerer mot slutten av romanen. Her ser hun verden som en enorm maskin:

All that is left of this world is an enormous machine, made of white steel. It has innumerable flexible arms, made of steel. Long, thin arms. At the end of each arm is an eye, the eyelash stiff with mascara. When I look more closely I see that some of these arms have these eyes – others have lights. The arms that carry the eyes and the arms that carry the lights are all extraordinary flexible and very beautiful. But the grey sky, which is in the background terrifies me... And the arms wave to an accompaniment of music and song. Like this: 'Hotcha – hotcha – hotcha...(Rhys 2000: 187).

I essayet ”Bildstrider” skriver Sven-Olov Wallenstein om filosofen Ernst Jüngers, og hvordan han knytter sammen arbeideren med den nye teknologien:

Runtom arbetaren blir allt arbetsrum, får karaktär av verkstad, och samhället förvandlas til en enda gigantisk produktionsenhet där människa och maskin förenas i en ny 'organisk konstruktion' som tränger ända ned i livsvärldens molekylära strukturer. I de nye storstädene tar detta fysisk och spatial form, där har livet fullständigt mekaniserats och avindividualiserats. (Wallenstein 2001: 136).

Jüngers er ikke alene i å forfekte slike urbane visjoner der mennesket skulle bli: ”organiska lemmer i en stor arkitektonisk struktur” (Wallenstein 2001: 137). Rhys derimot motsetter seg et slikt menneskesyn.

Det er blitt skrevet en del om hvor lite Rhys tematiserte samtiden i arbeidene sine. Jeg vil likevel hevde at Rhys fremmer en samfunnskritikk i romanen. Kritikken er langt fra eksplisitt, men i de to utdragene ovenfor illustrerer hun en verden hvor de som virkelig trenger hjelp, aldri mottar denne hjelpen, og et samfunn som ønsker innbyggere som er nærmest mekaniske og standardiserte. Jeg vil påstå at romanen på en unik måte viser samtidens avsky for avvik og dens forkjærlighet for konformitet. En problemstilling som kun kort tid etter romanens utgivelse skal bli skremmende aktuell.

## **Tap og stillstand**

De nevnte motivene bidrar til å fremheve en erfaring av tap og et behov for forandring. Det har vært rikelig med tap i Sashas liv. Den mest fremtredende erfaringen av tap er babyen som dør på sykehuset bare uker etter fødselen. I forkant av dette har ektemannen Enno etterlatt henne i Paris. Babyen virker som en langt større bekymring enn glede for Sasha: "But the thought that they will crush him because we have no money – that is torture. Money, money for my beautiful son... I can't sleep. My breasts dry up, my mouth is dry. I can't sleep. Money, money" (Rhys 2000: 59). Tapet av ham blir derfor ekstra hardt, da Sasha også må sørge over sin manglende kjærlighet til ham. Det er også et tap av ungdom – og med det en forringelse av utseendet – og et tap av illusjonen om at forandring er mulig.

At Sashas baby dør, sier mye om hvorfor hun har blitt den personen hun er. Før denne delen har jeg som leser antatt at det må være en form for traume som har gjort Sasha til den personen vi møter i nåtid. Og i fortidspartiet der babyen dør, blir dette bekreftet. I et annet fortidspart forteller Sasha om sin kjærlighet til Enno: "When I saw him looking up like that I knew that I loved him, and that it was for always" (Rhys 2000:130). Men få ting er evigvarende i Sashas liv, og kjærlighet er primært knyttet opp mot tap eller fornedrelse.

Den nåtidige Sasha er gjort passiv. Rhys' kvinnelige hovedpersoner er ofte blitt kritisert for sin mangel på initiativ og tiltaksvilje for å få et bedre liv. Men tapene i fortid har lært Sasha at handling ikke nytter, hennes passivitet – hennes fysiske og mentale stillstand – er en følge av fortiden.

## Paris' gater og værelser: "In the room the women come and go"

På tross av få deskriptive byobservasjoner, er *Good Morning, Midnight* i likhet med *After Leaving Mr Mackenzie* en utpreget byroman. Byens rolle er faktisk så fremtredende at den påvirker nærmest alle aspekter ved romanen. Jeg skal senere i kapitlet se på Sasha som en mulig flanør – en rolle som bare er mulig gjennom hennes interaksjon med byen. Hvordan Sasha håndterer møtet med byen er sågar en viktig del av romanens sentrale konflikt. For å forstå byens betydning er det relevant å forstå at Sasha fungerer som en del av byens topografiske system: "I have been here five days. I have decided on a place to eat in at midday, a place to eat at night, a place to have my drink in after dinner. I have arranged my little life" (Rhys 2000: 9). Sasha befinner seg i nåtid, geografisk innenfor et området fullt av liv, med flust av barer, restauranter og kunstnere: Place St. Michel, Boulevard St. Germain og Gare Montparnasse, med kafeer som Les Deux Magots, La Rotonde, Le Dôme og Le Closerie des Lilas som landemerker. (Selboe 2003: 121). Det mørke, nærmest forlatte miljøet som portretteres i *Good Morning, Midnight* står derimot i grell kontrast til det livet en forbinder med Seinens vestre bredde. Rhys plasserer henne i en outsiderposisjon som er i overensstemmelse med et modernistisk temperament hvor det øde, fiendtlige og fremmedgjorte er en viktig bestanddel av storbyerfaringen (Selboe 2003: 138). Byens preges av å være et *waste land* og dette forbindes med hvordan Sasha ser sin posisjon i verden. Hun velger heller å sitte og drikke alene på øde, kalde terrasser, enn å delta i livet som foregår innenfor kaféveggene.

Jeg velger å dele byen inn det jeg kaller "innerrom" og "byrom". Med byrommet mener jeg det offentlige rom: gatene, butikker, restauranter og kafeer, mens et indre rom involverer de enkelte værelsene Sasha tilbringer tid i. Romanen startes og avsluttes på samme rom – Sashas hotellværelse som ligger i en blindgate. Denne sirkelkomposisjonen, som gir inntrykk av at ingenting har skjedd, at ingenting kan forandres, forsterkes av romanens hovedmotiv – *impasse* – blindgaten.

Jeg har tidligere i kapitlet referert til Virginia Woolf og hennes *A Room of One's Own*. Et eget rom er for Woolf en plass hvor man kan være seg selv innenfor middelklassehjemmet. Slik fungerer dessverre aldri rommet for Sasha. De tilfeldige hotellværelsene er aldri et hjem for henne, og når rommene tiltaler Sasha og ønsker henne velkommen, er det alltid med en ironisk tone. Det rommene imidlertid kan tilby henne er et gjemmede fra andres betraktende øyne: "A room is a place where you hide from the wolves outside and that's all any room is" (Rhys 2000: 38). Men selv om rommet er et sted hun kan

gjemme seg, er det også assosiert med å være innestengt. "I crept in and hid. The lid of the coffin shut down with a bang" (Rhys 2000: 42-43); "Four walls, a roof and a bed. *Les Hommes en Cage ... Exactly*" (Rhys 2000: 178).

Del tre av romanen fungerer som en negativ hyllest til fortidens rom. "The room at the Steens" (Rhys 2000: 113); "...The room in the hotel in Amsterdam that night" (Rhys 2000: 116); "The room in the Brussels hotel" (Rhys 2000: 118); "The rooms we got in the hotel in Rue Lamartine" (Rhys 2000: 125); "The house in the Boulevard Magenta" (Rhys 2000: 139), "I go to an hotel near the Place de la Madeleine" (Rhys 2000: 143). På bakgrunn av disse blir nåtidsrommet "saturated with the past" (Rhys 2000:109), og tar opp romanens komposisjon: Fortid og nåtid er uløselig knyttet sammen – og Sasha kommer seg ikke ut av situasjonen hun er i. Rommenes betydning for romanen er så sterk at tiden både springer ut av rom og utspiller seg i rom.

Paris, byrommet, fungerer som et erindringskart for Sasha – hun må finne steder som ikke er helt ukjente, men hvor minnene fra fortiden heller ikke er for påtrengende. Byrommet gir et innblikk i en moderne verden, og tilbyr både en anonymisering, et sted å flykte til, samtidig som det også fungerer som utstillingslokale. Selv de identitetsløse, kanskje aller mest de identitetsløse, kjenner andres påtrengende blikk.

Sashas håndtering av byrommet blir derfor gjennomregulert. Ingenting må overlates til tilfeldighetene – hun kan kun bevege seg i visse gater og på visse kafeer: "The thing is to have a programme, not to leave anything to chance – no gaps" (Rhys 2000: 15). Alt for å unngå erindringen visse steder påfører henne, noe som selvsagt mislykkes da romanen er så full av erindringspartier at det kan være vanskelig å skille dem fra nåtidshandlingen.

Romanen begynner og slutter på hotellværelset som fra romanens første side har tiltalt Sasha. "Quite like old times, the room says. 'Yes? No?'" (Rhys 2000: 9). Hele nåtidshandlingen utspiller seg mer eller mindre mellom dette "yes" og "no". Når Sasha har sagt sine "yes – yes- yes" er sirkelkomposisjonen over for denne gang. Og med sitt siste "yes" har hun på slutten av romanen besvart spørsmålet rommet stilte henne: "Quite like old times" – "Yes? No?" - "Yes".



## Personanalyse: Sasha

“... I know all about myself now, I know. You'd told me so often. You haven't left me one rag of illusion to cloth myself in. But by God, I know what you are too, and I wouldn't change places” (Rhys 2000:173).

Sasha legger aldri skjul på at hennes viktigste ”inntektskilde” gjennom sitt voksne liv er penger gitt henne av menn. I nåtid er ungdommen svinnende og det er få menn som ønsker å spandere. Det er en venninne som låner henne penger til oppholdet i Paris: ”(...) the money Sidonie lent me and the way she said: 'I can't bear to see you like this.' Half-shutting her eyes and smiling the smile which means: 'She's getting to look old. She drinks'” (Rhys 2000: 11). Denne informasjonen får man fra begynnelsen av romanen, og den sier mye om Sasha. Hun er i ferd med å bli middelaldrende, hun har lite penger og drikker mye. All informasjonen gis gjennom Sashas tolkning av venninnens blick og smil, hvilket betyr at dette er slik Sasha antar at hun oppfattes. Vi må anta at hun har rett, for Sasha besitter en god innsikt i å lese menneskene rundt seg. Som med en tidligere engelsk arbeidsgiver: ”...He arrives. Bowler-hat, majestic trousers, oh-my-God expression, ha-ha eyes – I know him at once” (Rhys 2000: 19). En kunnskap hun dessverre ikke virker i stand til å omgjøre til penger. Et unntak i Sashas evne til å lese mennesker, er den tidligere ektemannen Enno, som hun fremdeles har etternavnet Jansen etter. Vi får aldri vite hva pikenavnet hennes er, men vi får vite at hun selv har tatt navnet Sasha:

Was it in 1923 or 1924 that we lived round the corner, in the Rue Victor-Cousin, and Enno bought me that Cossack cap and that imitation astrakhan coat? It was then that I started calling myself Sasha. I thought it might change my luck if I changed my name. Did it bring my any luck, I wonder – calling myself Sasha? (Rhys 2000:12)

Av et mannlig familiemedlem kalles hun Sophia, så det må antas at hun het dette før hun vilkårlig, eller på grunn av russisk hatt og jakke, tok navnet Sasha. I 1923 eller 1924 var Sasha tjuefem, i 1937 er hun da enten trettini eller førti år gammel. Ønsket om forandring – ”transformation act” – var i henne allerede som ung, i navnebyttet og inngåelse av ekteskapet mot familiens vilje. Hvilken nasjonalitet Sasha har er usikkert, av mange blir hun antatt å være britisk, men selv påstår hun å ikke ha noen nasjonal tilhørighet: ”I have no pride – no pride, no name, no face, no country” (Rhys 2000: 44). Sitatet påviser muligens faktisk informasjon, men er også illustrerende for Sashas svært lave selvfølelse.

Rhys' siste roman *Wide Sargasso Sea* begynner med ordene: ”They say when trouble comes close ranks, and so the white people did. But we were not in their ranks” (Rhys 2000:

5) Sasha er hvit, men hun og personene vi møter i romanen er ikke en del av et fellesskap som hjelper hverandre. De er mennesker på utkanten av samfunnet, drivgods hvis skjebne i liten grad er styrt av dem selv. Av familien, som beskrives som ”ekstremt respektable”, blir Sasha stilt spørsmålet om hvorfor hun fremdeles lever:

This is indeed worse than I thought. That’s what I was told when I got back to London that famous winter five years ago. ‘Why didn’t you drown yourself,’ the old devil had said. (...) ‘We consider you as dead. Why didn’t you make a hole in the water? Why didn’t you drown yourself in the Seine?’ (Rhys 2000: 41-42).

Men et avdødd familiemedlem bidrar til å heve Sashas økonomiske livsforhold, og i så måte skille henne fra Rhys’ tidligere kvinnelige protagonister: ”I shall receive a solicitor’s letter every Tuesday containing £ 2 10s od. A legacy, the capital not to be touched...’Why?... When I heard I was very surprised – I shouldn’t have thought she liked me at all...” (Rhys 2000: 42). I forbindelse med denne arven muliggjøres Sashas plan om å ta livet sitt:

It was then that I had the bright idea of drinking myself to death. Thirty-five pounds of the legacy had accumulated, it seems. That ought to do the trick. I did try it, too. I’ve had enough of these streets that sweat a cold, yellow slime, of hostile people, of crying myself to sleep every night. I’ve had enough of thinking, enough of remembering. Now whisky, rum, gin, sherry, vermouth, wine with the bottles labelled ‘Dum vivimus, viamus...’ Drink, drink, drink... As soon as I sober up I start again. I have to force it down sometimes (Rhys 2000: 43).

Allerede fra starten av romanen får vi en indikasjon på et mulig selvmordsforsøk. ”Saved, rescued, fished-up, half-drowned, out of the deep, dark river, dry clothes, hair shampooed and set. Nobody would know I had ever been in, except, of course, that there always remains something ...” (Rhys 2000: 10). Men forsøket er mislykket, og på tross av alt det vonde som har skjedd i fortid, virker ikke Sasha lenger som hun er på selvmordets rand.

Da Sasha giftet seg, brøt hun kontakten med familien som var motstandere av ekteskapet. Denne avbrutte relasjonen er symptomatisk for Sasha slik den også er symptomatisk for Julia Martin. Sasha har få relasjoner til noen mennesker, og de av betydning er utelukkende menn. På samme måte som hun føler seg fremmed i det sosiale landskapet, har hun problemer med å knytte varige bånd med mennesker. For det meste ønsker hun å være i fred, uten kontakt med andre. Men de gangene hun ønsker en relasjon, er hun for redd for avisningen til å ta direkte kontakt: ”I have a great desire to ask her to come dine with me, but I daren’t do it” (Rhys 2000: 70). Sashas er ensom og ensomheten forverrer livsvilkårene hennes:

Mind you, I am not talking about the struggle when you are strong and a good swimmer and there are willing and eager friends on the bank waiting to pull you out at the first sign of distress. I mean the real thing. You jump in with no willing and eager friends around, and when you sink you sink to the accompaniment of loud laughter (Rhys 2000: 10).

Romanens viser en holdning der de svake ikke får hjelp, men isteden blir latterliggjort – slik Sasha har opplevd gjentatte ganger. For at de privilegerte i samfunnet skal kunne inneha maktposisjoner, trengs mindreverdige personer, som Sasha, de kan speile seg større i:

Well, lets argue this out, Mr Blank. You, who represent Society, have the right to pay me four hundred francs a month. That's my marked value, for I am an inefficient member of Society, slow in the uptake, uncertain, slightly damaged in the fray, there's no denying it. So you have the right to pay me four hundred francs a month, to lodge me in a small, dark room, to cloth me shabbily, to harass me with worry and monotony and unsatisfied longings till you get me to the point when I blush at a look, cry at a word. We can't all be happy, we can't all be rich, we can't all be lucky – it would be so much less fun if we were. (...) There must be dark backgrounds to show up the bright colours. Some must cry so that others may be able to laugh the more heartily. Sacrifices are necessary (Rhys 2000: 29).

Sasha er en usikker aktør i byen, og hennes redsel for ikke bare mennesker, men også fysiske objekter, kommer frem i utdraget nedenfor:

Walking in the night with the dark houses over you, like monsters. If you have money and friends, houses are just houses with steps and front-door – friendly houses where the door opens and somebody meets you, smiling. If you are quite secure and your roots well stuck in, they know. They stand back respectfully, waiting for the poor devil without any friends and without any money. Then they step forward, the waiting houses to frown and crush. No hospitable doors, no lit windows, just frowning darkness. Frowning and leering and sneering, the houses, one after another. Tall cubes of darkness, with two lighted eyes at the top to sneer. And they know who to frown at (Rhys 2000: 32).

I utdraget blir husene gitt menneskelige og animalske egenskaper. Husene gis evnen til å bedømme mennesker og beskytte de som er innenfor mot de utenfor. For dem vil dørene alltid forbli lukkede. Sasha har tidligere drømt at alle dører og passasjer er lukket for henne: "The passages will never lead anywhere, the doors will always be shut. I know..." (Rhys 2000: 31), og hennes våkne mareritt er bare en fortsettelse på denne tankegangen. Det ligger en samfunnskritikk i utdraget, og en opposisjon mellom "de innenfor og de utenfor". Sosial mobilisering er aldri en mulighet for Sasha. Hennes posisjon i samfunnet er fastlåst, hvilket også er tilfellet for romanens andre karakterer (jeg skal kommentere disse i neste avsnitt). *Impasse* som jeg har omtalt som romanens overordnede motiv, innebærer at det for henne aldri vil være en bevegelse mot noe bedre.

Selv om det tidsmessig er et Europa på randen av krig vi møter, nevnes dette ikke eksplisitt i teksten bortsett fra en referanse til Francos Spania. Men det golde samfunnet som

presenteres – fylt av menneskelig antagonisme – er likevel en klar indikasjon på hva som venter kun få år inn i fremtiden.

## **Serge, Enno og gigoloen René**

Som nevnt ovenfor er det få personer Sasha utvikler nåtidige relasjoner med. Felles for disse er at de har en uklar nasjonal identitet, en identitet som er åpen for fortolkning og er relativt dårlig tilpass i samfunnet. Den jødiske kunstneren Serge som Sasha møter gjennom en russisk venn av ham, er en person Sasha imidlertid knytter en form for relasjon til. Serge tilhører en gruppe mennesker som i likhet med Sasha er utsatt for samfunnets ”frowning and leering and sneering” (Rhys 2000: 32). Det er kanskje nettopp derfor føler hun en tilknytting til ham. I leiligheten hans omgitt av malerier opplever hun noen av romanens få øyeblikk av lykke: ”I am surrounded by the pictures. It is astonishing how vivid they are in this dim light... Now the room expands and the iron band around my heart loosens. The miracle has happened. I am happy” (Rhys 2000: 99). Som enslig kvinne av ubestemmelig nasjonalitet og med lite penger, er Sasha en sårbar samfunnsaktør. Som jøde i Europa 1937 er Serge også sårbar. De fungerer derfor som såre speilinger av hverandre. Sasha føler seg knyttet til ham og blir glad når han tar hånden hennes og sier ”Amis” (Rhys 2000: 101). Speiling og maskespill blir problematisert når Sasha er sammen med Serge. ”He takes it [ masken] down to show me. The close-set eye-holes stare into mine. I know that face very well; I’ve seen lots like it, complete with legs and body” ... “He holds the mask over his face and dances. ‘To make you laugh,’ he says” (Rhys 2000: 91-92). Serge har skjult for henne at han ønsker å selge henne et maleri, men Sasha blir ikke såret av dette. Speilingen mellom de to er sterk nok til at hun forstår hans grunner.

Av romanens fortidskarakterer er Enno den mest betydningsfulle (i navnet ligger det en bokstavelig negativitet N-O): ”He seemed very prosperous when I met him in London, but now no money – nix. What happened? He doesn’t tell me” (Rhys 2000: 114). Men Sasha er likevel lykkelig over å starte et nytt liv med ham i Paris: ”I’ve never been so happy in my life. I’m alive, eating ravioli and drinking wine. I’ve escaped. A door has opened and let me into the sun” (Rhys 2000: 124). Men lykken er kortvarig. To ganger forlater han henne: ”You don’t know how to make love, he said. That was about a month after we got to Paris. ‘You’re too passive, you’re lazy, you bore me. I’ve had enough of this. Good-bye’”(Rhys 2000: 128) – den siste gangen forlater han henne for godt. Enno blir presentert som en usympatisk person,

selv om Sasha insisterer på at hun har elsket ham. Mens Serge og gigoloen (som jeg straks skal presentere), kan ses som speilinger av Sasha, har ikke Enno denne egenskapen.

Romanens mest betydningsfulle nåtidshendelse og den mest utviklede og spennende karakteren bortsett fra Sasha, er gigoloen René. Gigoloen fungerer som en speiling av Sasha og får Sasha til å åpne seg opp: "He says: 'Have you ever felt like this – as if you can't bear any more, as if you must speak to someone, as if you must tell someone everything or otherwise you'll die?'" (Rhys 2000: 73). Dette er en følelse Sasha kjenner svært godt igjen. "He is going to say his piece. I have done this so often myself that it is amusing to watch somebody else doing it" (ibid). Som med flertallet av karakterene i romanen er nasjonaliteten hans usikker, han sier han er franskkkanadisk, men Sasha tipper spanskamerikaner. Historien han forteller Sasha er at han har rømt fra fremmedlegionen. René er sårbar, narsissistisk og fattig, alt dette Sasha har vært og til en viss grad fremdeles er. Siden René og Sasha er like, føler hun seg knyttet og nær ham: "We go along the Rue St Jacques hand in hand. I am no longer self-conscious" (Rhys 2000: 79). Men nærhet til andre mennesker er aldri virkelig mulig for Sasha, og like etterpå er hun på randen av tårer: "Now I have had enough to drink, now the moment of tears is very near. I say: 'Well nothing's open. Everything is shut. I'm going home'" (ibid). René kurtiserer Sasha, men selv om hun synes dette er latterlig og insisterer på at hun ikke har noen penger – lar hun ham fortsette. Sammen med René snakker Sasha periodevis usensurert:

You want to know what I am afraid of? All right, I'll tell you... I'm afraid of men – yes, I'm very much afraid of men. And I'm even more afraid of women. And I'm very much afraid of the whole bloody human race. (...) And when I say afraid – that's just a word I use. What I really mean is that I hate them. I hate their voices, I hate their eyes, I hate the way they laugh... I hate the whole bloody business. It's cruel, it's idiotic, it's unspeakably horrible. I never had the guts to kill myself or I'd have got out of it a long time ago. So much the worse for me. Let's leave it at that. (Rhys 2000: 172-173).

I utdraget ovenfor nærmer Sasha seg kjernen av det som er hennes sannhet. Og de to kommer til en forening når de begge innrømmer sine "wounds". "'I have too,' I say in a surly voice. 'Moi aussi'" (Rhys 2000: 174). Etter at René har fulgt etter henne til hotellet, omfavner hun ham:

I have my arms round him and I begin to laugh, because I am so happy. I stand there hugging him, so terribly happy. Now everything is in my arms on this dark landing – love, youth, spring, happiness, everything that I thought I had lost. I was a fool, wasn't I? To think all that was finished for me. How could it be finished? (Rhys 2000: 177).

Men øyeblikket av omfavnelse går fort tapt, og Sasha tenker: "I want to get out of this dream" (ibid). Mens han ligger oppå henne, sammenligner Sasha det med å bli vekket til live: "My mouth hurts, my breasts hurt, because it hurts, when you have been dead to come alive..." (Rhys 2000: 182). Like etter insisterer hun på at han må gå, at han kan spare seg bryet med samleiet, han skal få pengene uansett. Mens hun snakker til ham, ønsker hennes andre stemme at han ikke skal høre på henne: "Don't listen, that's not me speaking. Don't listen. Nothing to do with me – I swear it..." (Rhys 2000: 183). Men øyeblikk som det i utdraget overfor kan ikke vare evig. De to kan gjerne fungere som sårbare speilinger av hverandre, men øyeblikket av forening er tapt, og Sasha sender ham på dør. René har bare tatt litt av de pengene hun har lagt frem til ham. Når Sasha oppdager dette, begynner hun å fantasere om at han skal komme tilbake til henne.

### **"Yes- yes –yes"**

Hvis en ser René som symbol for ungdom og det estetisk vakre, representerer mannen Sasha samme kveld tar til seg og har sex med, det fundamentalt motsatte. Når hun er sammen med René, tenker hun på å bli vekket til live. Hotellnaboen – en antatt handelsreisende, *commis voyageur* – blir derimot beskrevet som en innsunken fugl eller et slags skjelett som representerer noe fremmed og skremmende. Han er samme mannen som tidligere i romanen har omtalt henne som *sale vache* (skitten kvinne) og som hun har slengt døren i ansiktet på når han har forsøkt å oppnå kontakt:

The man who has the room next to mine is parading about as usual in his white dressing-gown. Hanging around. He is like the ghost of the landing. I am always running into him. He is as thin as a skeleton. He has a bird-like face and sunken dark eyes with a peculiar expression, cringing, ingratiating, knowing. What's he want to look at me like that for? ... He is always wearing a dressing-gown – a blue one with black spots or the famous white one. I can't imagine him in street clothes (Rhys 2000: 14).

I drømmen Sasha har i begynnelsen av romanen ser hun en lignende figur som *commis voyageur*: "Now a little man, bearded, with a snub nose, dressed in a long white night-shirt, is talking earnestly to me. 'I am your father,' he says. 'Remember that I am your father,' But blood is streaming from a wound in his forehead. 'Murder,' he shouts, 'murder, murder.' Helplessly I watch the blood streaming" (Rhys 2000: 13). Mannen i drømmen som omtaler seg selv som hennes far, kan fungere som en prefigurasjon på møtet hun senere skal ha med *commis voyageur*. Mannen i drømmen er også kledd i en hvit nattskjorte. Han blør og skriker

”murder” og dette kan tolkes som Sashas egen skyldfølelse for sønnens død og at familien ikke bringes videre gjennom henne. Alderen begynner å gjøre henne gold og ufruktbar. Men farsfiguren kan også ses som en dobling av *commis voyageur* som vanligvis er kledd i morgenkåpe. Nærhet til ham gir Sasha da også en følelse av skrekk: ”(...) thinking of that white dressing-gown, like a priest’s robe. Frightened as hell. A nightmare feeling...” (Rhys 2000:35). Det er da også like etter drømmen at *commis voyageur* først presenteres.

I romanens siste sider følger vi Sashas tanker mens hun innbiller seg at gigoloen skal komme tilbake til henne. Hun setter døren på gløtt og kler seg naken for å gjøre situasjonen lettere for ham. Så venter hun: ”He comes in. He shuts the door after him. I lie very still, with my arm over my eyes. As still as if I were dead...” (Rhys 2000: 190).

I don’t need to look. I know. I think: ‘Is it the blue dressing-gown, or the white one? That’s very important. I must find that out – it’s very important.’ I take my arm away from my eyes. It is the white dressing-gown. He stands there, looking down at me. Not sure of himself, his mean eyes flickering. He doesn’t say anything. Thank God, he doesn’t say anything. I look straight into his eyes and despise another poor devil of a human being for the last time. For the last time... Then I put my arms round him and pull him down on the bed, saying: ‘Yes-yes-yes...’ (ibid).

Men hva betyr og representerer Sashas samleie med *commis*? På den ene side representerer det en klar resignasjon. En avvisning av René - den unge og vakre mannen som bærer i seg mulighet for forandring og en siste sjanse for kjærlighet. Gjennom hele romanen forfekter Sasha tydelig at det hun ønsker er en tilstand av likegyldighet, det å komme seg inn i stormens sentrum, ”where everything is stagnant, everything is calm” (Rhys 2000: 44). Sasha ønsker seg mot en tilstand der hun er alene og i fred, uten andres bedømmende øyner og latter. Sasha forstår at hun og René ser ut som akkurat det de er; en kvinne i aldring og en ung gigolo. Hun vet at sammen vil de bli latterliggjort, og at hun selv ikke har penger til underholdet. *Commis* derimot, fryktinngytende som han er, vil kunne hjelpe henne med å komme enda lenger inn i likegyldigheten. Likegyldighet, en følelse som er lettere å håndtere enn muligheten for å bli ”vekket til livet”, som det kan tenkes at et samleie med René ville gjøre for henne. Å bli vekket til live for så igjen feile er ikke en mulighet for henne, for det ville i så fall betydd død. Når Sasha har sex med *Commis*, deltar hun ikke i et vanlig mann/kvinne samleie, siden han fremstår mer som en figur enn en faktisk levende mann. Ved å ta til seg *commis* vedkjenner Sasha seg verdens vederstyggelighet. Hun bekrefter antagelsen om at mennesker er onde: ”People are cruel”, og at alle guder er døde; ”Venus is dead; Apollo is dead; even Jesus is dead” (Rhys 2000: 187). I avvisningen av den unge og vakre og i aksepten av den skremmende og marerittaktige figuren gir hun seg hen i en handling så

avskyelig at hennes ”Yes-yes-yes” blir et velkommen til den natten som er antydning allerede fra tittelen av.

Sashas ”Yes-yes-yes” alluderer til Molly Blooms siste ord i *Ulysses*. Mye av sekundærlitteraturen har fokusert på denne referansen til Joyce, og at Sashas ord i likhet med Mollys er lykkelige. Elgin W. Mellown ser sluttscenen som en medmenneskelig handling fra Sashas side; ”Sasha overcomes the drift toward death (...) the repetition of ’yes’ recalls Molly Bloom’s affirmation of life”(Mellown 1972: 467). Thomas Staley bekrefter også at det ligger en positiv dimensjon bak Sashas ”yes” i sin tolkning:

Sasha’s last word and closing gesture are no more a grand affirmation of life than Molly Bloom’s. But as she opens her body to a man at the novel’s end, she has at least acknowledged the need of a union beyond its simple erotic dimension. Sasha’s acceptance is, of course, weighted with full ironic implications, for it is in immediate recognition of the small gesture of the gigolo who did not take her money. The entire scene makes clear how tedious and slight are the gestures that can arouse tender human feelings, especially for someone such as Sasha. Also like Molly Bloom she has learned that the smallest human contact are what we need the most, and her ’yes’ is for herself as well as those who try to reach her. For Sasha ’yes’ is not necessary an acceptance of life, but a recognition of its force (Staley 1979: 98).

Sashas ”yes –yes –yes” blir et tegn på en ny begynnelse og et ”ja” til livet. Den andre leiren av kritikere ser slutten fundamentalt motsatt. Sashas tre ”yes” gis reversert mening, som at hun sier ”ja” til det mørket som ligget latent i romanens tittel. Sashas ”yes” blir da til natten og døden. Den postkoloniale kritikeren Elaine Savory skriver: ”(...) when she says ’yes-yes-yes’ (...) she gives herself up most chillingly to a death-in –life, to a *zombi* state” (Savory 2000:131).

Jeg vil hevde at sluttscenen kan leses med både positiv og negativ valør. På den ene siden representerer Sashas ironiske glede et ønske om en tilstand av likegyldighet og resignasjon som nevnt ovenfor, et ønske om ”a *zombi* state” for å bruke Savorys ord. På den andre side betyr det at to fortvilte, ensomme mennesker kan møte hverandre og lindre hverandres ensomhet, om enn bare for et øyeblikk. Sasha og *commis voyageur* speiler hverandre i verst mulig lys, men de speiler hverandre. I en tilstand av likegyldighet, en tilstand som blir påtvunget Sasha av hennes indre sensurinstans, er det ikke mulig å ha sex med René, fordi dette vil bringe henne ut av likegyldigheten. Men hun kan likevel ha et intimt møte med et annet menneske uten at dette vil medføre død, enten bokstavelig eller metaforisk. Men dette mennesket kan ikke være som gigoloen René, for et samleie med ham vil ha undertoner av håp om et nytt og bedre liv. Og det finnes ikke et slikt håp for Sasha – kun



enkelte øyeblikk hvor hun kan transcendere virkeligheten. Jeg vil hevde at romanens groteske ironi; jo mer desperat man er og jo mer man trenger hjelp, desto mindre blir man hjulpet – i dette transcendentale øyeblikket oppheves.

## ***Good Morning, Midnight* – en flanørroman?**

”By the time I get to the Boulevard St Michel I am feeling tired. I have walked along here so often, feeling tired... Here is the fountain with the beautiful prancing horses. There is the tabac where I can have a drink near the next statue, the quinine statue” (Rhys 2000: 45).

Ordet *flâneur* er fransk og stammer fra verbet *flâner* – å spasere. Selve flanørskikkelsen “the gentleman stroller” var opprinnelig en urban observatør som fungerte som både sosialt fenomen og som metafor for den moderne kunstneren. Flaneringen var primært et privilegium for den velstående mannen. Walter Benjamin har skrevet mye om flanøren, han hevder at en typisk flanør er 1800-talls mann, lik dem man kan finne i Charles Baudelaires diktning. Janet Wolff skriver i essayet ”The invisible flâneuse” om hvordan flanørrollen ikke kunne brukes på kvinner fordi kvinner aldri kunne gå usynlige rundt i gatene. Hun trekker frem Baudelaires dikt og essays hvor kvinnene som gikk i gatene var: ”the prostitute, the widow, the old lady, the lesbian, the murder victim, and the passing unknown woman” (Wolff 1991: 148). Aldri var kvinnen i gaten mannens likestilte, kun noe han kunne betrakte: ”The dandy, the *flâneur*, the hero, the stranger – all figures invoked to epitomize the experience of modern life – are invariably male figures” (ibid). I henhold til Wolffs synspunkter kan ikke Sasha inneha en flanørrolle. Deborah Parsons som har skrevet boken *Streetwalking the metropolis* (2000) tar imidlertid her et oppgjør med Wolffs holdning. Hun skriver:

Wolff argues that, ’to say that women come to have acceptable reasons to be in the street is not to identify them as *flâneuses*’, but in so doing limits the *flâneur* to a racial and classed identity as well as a gendered one. Moreover, Wolff ignores the important point that the *flâneur* is not only a historical figure but also a critical metaphor for the characteristic perspective of the modern artist (Parsons 2000: 5).

Parsons argumenterer videre:

My argument that the activity of urban observation is not exclusive to the male will centre around two premises; first, that the concept of the *flâneur* itself contains gender ambiguities that suggest the figure to be a site for the concentration of male authority rather than the epitome of it, secondly, that a mode of expression can be seen to develop in the late nineteenth

and early twentieth centuries that emphasizes observation of the city yet is distinct from the characteristic practice of the authoritative *flâneur*, comparable instead to the marginalized urban familiarity of the rag-picker (Parsons 2000: 5-6).

Flanørskikkelsen i konvensjonell forstand er ikke direkte overførbart på en kvinne, av en kvinnelig forfatter, i Paris anno 1937, men som metafor for det bestemte perspektiv, i tråd med Parsons syn, er dette mulig. Jeg velger derfor å foreslå Sasha som en flanør, men som flanør med negativt fortegn. Rishona Zimring skriver i essayet ”The make-up of Jean Rhys’s fiction” at det er en flanørtendens i Rhys’ forfatterskap allerede fra hennes første noveller<sup>25</sup>: ”Rhys’s short stories of the 1920s exhibits traces of the first, in a Baudelairean aestheticism, or the female modernist as *flâneuse*” (Zimring 2000: 215). Sasha kan dermed ses som en fortsettelse på denne tendensen.

### Negativ flanør

Sasha er riktig nok ingen ”rag-picker”, men det er i form av en ny og moderne flanørskikkelse at jeg velger å kalle henne flanør. Jeg sier meg derfor enig med Rachel Bowlby som omtaler Sasha som en ”negative *flâneuse*” (Bowlby 2000: 53). Jeg sier meg også enig med Carole Dell’Amico, som har skrevet om postkoloniale og modernistiske momenter i Rhys’ romaner: ”Rhys’s primary concern in her flaneur novel of *Empire* is (...) of automatization, the dehumanization that follows from rationalizations run amok” (Dell ‘Amico 2005: 16). Dell’Amico leser *Good Morning, Midnight* opp mot Conrads *The Secret Agent* og ser den i sammenheng med *Ulysses* og *Mrs Dalloway*. Dell’Amico knytter Sashas flanering opp mot byttehandel, ”exchange”. Sashas vandring i byen dreier seg da også i stor grad om handel – om det er handling av klær, restaurant og barbesøk – eller som i fortid, Sasha selv som handelsvare. I nåtid er det imidlertid gigoloen René som har overtatt funksjonen av å være handelsvare og Sasha som representerer kjøperen.

Sashas opposisjon mellom å være kjent i byen, samtidig som hun nå er turist, og skiftet mellom minner og ønsket om å glemme, er sentrale elementer i Sashas negative flanering. Tone Selboe skriver: ”Gatevandringen hos Rhys er aldri i nærheten av å være lystfylt flanering; det er nødvendigheten av å gå – holde seg til et plan, et program – for slik å kunne opprettholde tilværelsen i potensielt fiendtlige omgivelser, som motiverer vandringen rundt i byen” (Selboe 2003: 125). Jeg sier meg imidlertid uenig med Selboe som motsetter seg Sasha som flanør: ”Det er (...) langt fra Virginia Woolfs bevisste lek med flanørposisjonen til

---

<sup>25</sup> Dette er tilfellet for novellen ”Mannequin” først publisert i samlingen *The Left Bank* (1927). Novellen finnes i samlingen ”Complete short stories” fra Norton.

Rhys' søvngjengeraktige omvandring, der enhver *glede* over det byen har å by på, er forsvunnet (Selboe 2003: 126). Jeg mener at det som gjør Sasha til en negativ flanør er hennes interaksjon med byen, på tross av at byen gir henne lite glede: "The thing is to have a programme, not to leave anything to chance – no gaps. No trailing around aimlessly with cheap gramophone record starting up in you head" (Rhys 2000: 15). Det geografiske kartet og Sashas mentale kart må virke sammen for å unngå faderer. Der er steder som skal besøkes og steder som må unngås: "My life, which seems so simple and monotonous, is really a complicated affair of cafés where they like me and cafés where they don't, streets that are friendly, streets that aren't, rooms where I might be happy, rooms where I never shall be (...)" (Rhys 2000: 46). For Sasha finnes det lite glede i flaneringen, men det gjør ikke hennes bevegelse mindre nødvendig. I *Mrs Dalloway* (1925) og i essayet "Street Haunting" (1930) kan Virginia Woolfs karakterer trekke seg tilbake til hjemmets trygghet etter gatevandringen. Sasha har intet hjem, og naturlig nok dermed ikke et trygt sted å trekke seg tilbake på etter flaneringen. Verken rommene eller byrommet blir et skjulested for henne. Kun gjennom handel gis Sasha en måte å "lovlig" delta i gatelivet på: "The attendant comes up and sells me a ticket. Now everything is legal. If anyone says: 'Qu'est-ce du'elle fout ici? I can show the ticket. This is legal... I feel safe (...)" (Rhys 2000: 53).

Som flanør er Sasha i kontinuerlig konflikt med byen, dette henspiller på utstillingsmotivet i romanen. Hun betrakter andre på sine vandringer, men har en aversjon mot selv å bli betraktet. I flaneringen blir hun også tilskuer til sin egen fortid: "Walking to the music of *L'Arlésienne*, remembering the coat I wore then – a black-and-white check with big pockets. We have just passed the hotel I lived in" (Rhys 2000: 86). Opplevelsen av flaneringen blir dobbel i den forstand at vi som lesere opplever Sasha som flanør i både nåtid og i fortid:

I walk along, remembering this, remembering that, trying to find a cheap place to eat – not so easy round here. The gramophone record is going strong in my head: 'Here this happened, here that happened...' I can see myself coming out of the Métro station at the Rond-Ponit every morning at half-past eight, walking along the Avenue Marigny, turning to the left and then to the right (...). (Rhys 2000: 17).

Sasha som negativ flanør er med på å bekrefte romanen som modernistisk. Byvandringen gjør Sasha utsatt, men det er en aktivitet hun likevel må utføre. Kvinner er i en annen posisjon som flanører, på samme måte som det virker enda mer destruktivt når de forsøker å drikke seg i hjel på billige, midlertidige hotellværelser, enn når menn gjør det. Noe av romanens modernisme ligger i at Sasha likevel gjør alt dette.

Jeg skal videre presentere et essay av Joseph Frank for å vise hvordan tiden i romanen gis en spatial eller romlig form.

## **Spatial form**

Joseph Franks essay “Spatial form in modern literature” (1945) er viktig for å forstå hvordan litteratur av modernistiske forfattere beveget seg mot spatial eller romlig form. Jeg velger å bruke tid på dette essayet fordi jeg mener det er illustrerende for den ”romlige tiden” jeg mener finnes i romanen. Frank sier at forfattere som Eliot, Pound, Proust og Joyce ønsket at leseren skulle oppfatte deres arbeider spatialt, som i et øyeblikk av tid heller enn som sekvenser. Han går inn for en type blanding av tid- og rombegrepene, som fremmer romaspektet. Den fragmenteringen man finner i mye modernistisk litteratur, gjør, ifølge Frank, at man ikke kan forstå den på en rent sekvensiell basis. Franks fremste eksempel er Joyces *Ulysses*, der tekstlige kryssreferanser gir mening kun hvis man forstår teksten som et hele. I kjølvannet av en slik observasjon var det at Frank uttalte at ”... Joyce cannot be read – he can only be reread” (Frank 1991: 21).

Joseph Frank viser i essayet hvordan det er to måter å organisere en litterær tekst på; en temporal og en romlig. En temporal organisering tar sikte på å formidle hendelser slik de opptrer etter hverandre i tid, sekvensvis. Handlingssekvensene er autonome, både ved at de har hvert sitt innhold og hver sin tid. En spatial organisering oppstår når hendelsene blir plassert i umiddelbar nærhet til hverandre, gjerne krysset med hverandre, slik at leseren gis inntrykk av at de skjer samtidig og at hendelsene deler samme tids-rom. Frank gir et eksempel fra Gustave Flauberts *Madame Bovary* (1856). I det åttende kapittel finner det sted et fesjå. Hit har romanens hovedpersoner begitt seg, deriblant Emma Bovary, samt han som skal komme til å bli hennes elsker, Rodolphe. Frank viser hvordan kapittelet er romlig hierarkisert ved at man nederst, på gaten, har folkehavet og larmen. På et nivå over disse, på en rampe, finner selve markedeshandelen sted, hvor selgere byr frem sine varer. Øverst i et vindu, som gjør at de ser ned på alt dette, befinner Emma og Rodolphe seg med utsikt over de to nederste nivåene. ”Everything should sound simultaneously” – ”one should hear the bellowing of the cattle, the whispering of the lovers, and the rhetoric of the officials all at the same time” (Frank 1991: 17). “But since language proceeds in time, it is impossible to approach this simultaneity of perception except by breaking up the temporal sequence. And this is exactly what Flaubert does. He dissolves sequence by cutting back and forth between the various levels of action in the slow rising crescendo until (...)” (ibid). Flauberts scene viser på en liten

skala hva som menes med spatial form i romanen. Gjennom hele scenen blir narrasjonens tidsutstrekning hindret, og leserens oppmerksomhet er rettet mot spillet innenfor karakterenes forhold, innenfor det mobiliserte tidsområdet. Disse relasjonene blir da sidestilt uavhengig av narrasjonens progresjon. Men det Flaubert gjør i en scene, gjør Joyce, som er Franks stjerneeksempel, gjennom en hel roman. Frank trekker også frem forfatteren Djuna Barnes og hennes roman *Nightwood* som eksempel på hvordan tid og rom oppheves. "Miss Barnes abandons any pretensions to this kind of verisimilitude, just as modern painters have abandoned any attempt at the naturalistic representations: and the result is a world as strange to the reader, at first sight, as the world of cubism was to its first spectators" (Frank 1991: 33). Frank skriver videre hvordan Barnes er istand til å undergrave litteraturens tidselementer:

Dr O'Connor is continually drawing on his 'prehistoric memory' for images and metaphors, weaving in the past with the present and identifying the two; and where, even apart from his monologues, the characters are seen in terms of images that depict them as historical embodiments of certain permanent and a historical human attitudes (Frank 1991: 62)

*Nightwood* er i likhet med *Good Morning, Midnight* en Paris-roman, med en handling som fremviser byens skyggesider og med karakterer som er utenfor det etablerte samfunnet. Franks sitat nedenfor er ment for *Nightwood*, men kan også brukes på *Good Morning, Midnight*:

By the juxtaposition of past and present (...) history becomes ahistorical. Time is no longer felt as an objective, casual progression with clearly marked-out differences between periods; now it has become a continuum in which distinctions between past and present has been wiped out. And here we have a striking parallel with the plastic arts (Frank 1991: 63).

Men hvordan romliggjøres tiden i *Good Morning, Midnight*? Alle romanens rom utgjør en forbindelse mellom det temporale og det romlige, steder der tid og varighet møtes med øyeblikk og plutselige forandringer (Selboe 2003: 134). I partier av *Good Morning, Midnight* kan det være vanskelig å skille nåtiden og fortiden fra hverandre. Narrasjonen kan gli fra nåtidshandling til erindring og tilbake til nåtid, med erindringen i likhet med nåtidshandlingen i presens. Periodevis kan også erindringssekvensene komme fortløpende og være overlappende med kun korte nåtidspartier innimellom. Disse erindringene kommer ikke tidsmessig i rekkefølge, det er byen selv, eller bestemte barer, musikk og alkohol som bringer disse minnene inn i Sashas bevissthet. "I walk along, remembering this, remembering that (...) The gramophone record is going strong in my head: 'Here this happend, here that happend...'" (Rhys 2000: 17). Med Franks ord: "a continuum in which distinctions between

past and present has wiped out” (Frank 1991: 63). Som leser blir enkelte av fortidssekvensene vanskelig å plassere kronologisk i Sashas livsforløp. Først når hele romanen er lest, kan man i gjenlesningen plassere når ”this happend” og ”that happend” og se helheten i Sashas liv. Denne sammenglidningen av nåtid/fortid som Frank kommenterer med henhold til *Nightwood*, gjør tiden i romanen ahistorisk. Som i et kubistisk maleri er romanen inndelt i deler, som må fortolkes og forstås, men som kun fungerer som en helhet etter full gjennomlesning av romanen. Siden det i romanen ikke er et stabilt skille mellom nåtid og fortid, eller mellom liv og død, viser dette seg i fremstillingen av tid. All historie gjentar seg – forandring er bare en illusjon og i dette kan alt like gjerne skje simultant – da det er umulig å egentlig differensiere noe fra hverandre. Som i følgende sitat: “You are walking along a road peacefully. You trip. You fall into blackness. *That’s the past – or perhaps the future.* And you know there is no past, no future, there is only this blackness, changing faintly, slowly, but always the same” (Rhys 2000: 172, min kursivering).

### **Modernistiske elementer i romanen: “restless nights in one-night cheap hotels”**

I begynnelsen av oppgaven gikk jeg langt i å avvise Rhys’ som en selvbiografisk forfatter, fordi jeg mener at denne antagelsen har vært med på å redusere forfatterskapet hennes. Men selvsagt skal man ikke fornekte at livet hennes, og jeg mener særlig hennes relasjon til Ford Madox Ford, kan ha hatt en påvirkning på forfatterskapet. Ford døde i 1939, året for utgivelsen av *Good Morning, Midnight*, Rhys hadde ingen kontakt med ham de siste årene – men hans fragmenterte modernisme og hans utpregede stilsans er elementer som er gjenkjennelige hos Rhys, og særlig i *Good Morning, Midnight*.

Gjennom Ford møtte Rhys i yngre dager Joyce, og det er hevet over enhver tvil at hun var bevisst det grepet hun brukte da hun lot Sashas ”yes-yes-yes” alluderte til Molly Blooms ord fra *Ulysses*. Det kan tenkes at hun bruker disse ordene ironisk, som et sleivspark mot kanskje den største modernismen av dem alle, men referansen fungerer også for å markere en tilknytning til kanoniserte mannlige modernister.

Jeg nevnte tidligere i oppgaven at Jean Rhys har utviklet en ”feminin” modernisme. Gjennom kunstgrep som jeg har valgt å kalle ”den kosmetiske masken” og ”motsand mot det etablerte”, viser hun en kvinnes møte med en moderne verden. Jeg skal diskutere disse kategoriene nærmere i oppgavens avslutningskapittel.

Språklig mener jeg også at Rhys klarer å formidle Sashas desperasjon. Rhys viser hvordan språket slutter å utsi mening når Sasha er på sitt mest desperate. En slik språklig

eksperimentering burde være nok til å bekrefte henne som modernist. Men det jeg hevder utgjør Rhys' "feminine" modernisme, er hennes helt unike måte å portrettere kvinnen som går til grunne, på en humoristisk, men ikke desto mindre nihilistisk måte. Sasha er med Baudelaires ord; "den flyktige, tilfeldige og forgjengelige", en kvinne og kunstner i måten hun omformer seg selv på. Sasha skaper seg selv på nytt og på nytt ved hjelp av kosmetikk og klær. Hennes livsprosjekt er å skape seg identitet, men hun mislykkes.

Ved å lokalisere romanen til Paris i 1937, lar Rhys handlingen i *Good Morning, Midnight* utspille seg i et byrom og en tid som står sentralt i den moderne estetikken. Et vanlig motiv i den modernistiske litteraturen er det fremmedgjorte individet, en dysfunksjonell person som desperat forsøker å forstå et urbant og fragmentert samfunn. Som enslig kvinne, uten tilhørighet, er Sasha både mentalt og fysisk utenfor *organized society*, et begrep som går igjen gjennom Rhys' forfatterskap. Ved at Sasha holdes utenfor det organiserte samfunnet og heller plasseres i et øde og fremmedgjort samfunn, blir hennes erfaring av byen lik den man kan finne hos forfattere som T.S. Eliot og Charles Baudelaire. Sasha har liten tilknytning til kunstnere på Seine's venstre bredde, og er i så måte i dobbel forstand utestengt.

Coral Ann Howles trekker i sin bok om Jean Rhys paralleller mellom *Good Morning, Midnight* og T.S. Eliots *The Waste land*: "Sasha's story takes up many of TWL's themes – its obsession with history and tradition, urban, social conditions, the spatial and emotional dereliction of a modern city's inhabitants – just as it adopts Eliot's poetic strategies of fragmentation and multivoiceness" (Howles 1999: 100 ). Howles hevder videre at *Good Morning, Midnight* er skrevet opp mot *The Waste land* og *Ulysses*. Thomas Staley som var en av de første til å studere Rhys' forfatterskap, knytter også *Good Morning, Midnight* opp mot Eliot. Staley trekker frem hvordan hennes forhold til form og hennes subjektive, feminine skrift kan knyttes opp mot modernismen:

She has wandered through that world of J. Alfred Prufrock, the 'half deserted streets,' the 'restless nights in one night cheap hotels,' yes Sasha has ... known them all already, known them all -/... Known the evenings,/ mornings, afternoons (...) It is In this paranoid, obsessive world similar to Prufrock's from which Sasha has emerged not quite whole. And like Prufrock, past experiences has made it necessary to 'prepare a face' for survival in the present (Staley 1979: 91).

I skildringen av det sosiale rommet og Sashas livsforhold kan man lett gjenkjenne modernitetserfaringen slik den ble problematisert av andre modernister. Sasha erfarer tap, fremmedgjøring og fragmentering. Hos Rhys er det moderne samfunnet preget av rotløshet og raske omskiftninger.

Typisk for modernister er også deres fragmentariske måte å utrykke seg på, i bruddet med realismen ønsket man å fremstille verden formmessig på en ny måte. *Good Morning, Midnight* er svært fragmentarisk i sin behandling av personers identitet. Ingen av de betydningsfulle karakterene i romanen har noe de kan kalle et virkelig hjem, de er av uklar nasjonalitet, overveldet av storbyerfaringen og har alle en identitet som kan fortolkes.

Tidvis brukes en filmatisk teknikk for å vise at tid ikke er en fast variabel, men at Sashas fortid alltid ligger latent i bevisstheten hennes, og kan bli trigget i form av flashbacks. Skiftet mellom fortid og nåtid forskyver også på en lineær kronologi. Jamfør det jeg tidligere i kapittelet skrev om spatial form.

Sashas drøm tidlig i romanen er en første indikasjon på hvordan *Good Morning, Midnight* presenterer oss for dette uniformerte og fremmedgjorte sosialt landskap som er gjenkjennelig fra andre modernister. En mann i drømmen har hender av stål og tanken om at mennesker er delvis maskiner, finner en igjen i slutten av romanen hvor Sasha hallusinerer:

All that is left of the world is an enormous machine, made of white steel. It has innumerable flexible arms, made of steel. Long, thin arms. And at the end of each arm is an eye, the eyelashes stiff with mascara. When I look more closely I see that only some of the arms have eyes – others have lights (Rhys 2000: 187).

Øyelokkene som er stive av mascara understreker det kunstige ved bruk av sminke. Denne surrealistiske hallusinasjonen kan leses som Sashas gjenkjennelse av seg selv som objekt – og som en del av en massekultur. I en erindringssekvens fra London ser Sasha: "(...)a shop-window full of artificial limbs" (Rhys 2000: 11). Dette tar opp kvinnen som salgsvare som kan deles opp og selges kroppsdel for kroppsdel. Sasha kaller seg selv en "automaton" (Rhys 2000: 10), noe som antyder at hun har internalisert det mekaniske og maskinelle samfunnet i sitt eget selvbilde; "grown mechanical in head and in heart, as well as in hand" (Thomas 1999: 112). Men Sasha motsetter seg en slik mekanisering ved sin manglende konformitet. Rita Felski skriver om kvinnen som er omgjort til maskin:

Yet this figure of the woman as machine can (...) be read as the reaffirmation of a patriarchal desire for technological mastery over woman, expressed in the fantasy of a compliant female automation in the dream of creation without the mother through processes of artificial reproduction (Felski 1995: 20).

Ønsket om å omgjøre kvinnen til maskin henger altså sammen med ønsket om å utslette henne fullstendig. I Rhys' roman vises en ambivalent motstand mot det maskinelle og automatiske i romanen – et ønske i Sasha om å *ikke* være konform og ikke en del av mengden, samtidig som hun søker denne tilstanden for beskyttelse. Som i den overnevnte drømmen: Alle andre ønsker



å gå på "Exhibition" – Sasha ønsker kun å finne veien ut av den fiktive *tubestasjonen*. Sashas kamp mot å la seg redusere til "a mad old Englishwoman, wandering around Montparnasse" (Rhys 2000:41) og samtidig hennes rett til å gå til grunne på billige hotellværelser, representerer romanens modernitet.

"Exhibition" – utstillingen – representerer ikke bare den moderne tiden og automatikkens tidsalder, men er også et viktig motiv i romanen. For å unngå å selv være på utstilling er uniformering og konformitet et hjelpemiddel. Men også andre motiver jeg har trukket frem som sentrale, er å finne innenfor en modernistisk litteratur. Sashas tap har gjort henne til en karakter uten en stabil identitet. I stedet for å være noe konstant er identiteten til Sasha så fragmentert at den kontinuerlig kan forandres gjennom "transformation acts". Speil og masker blir dermed hjelpemidler i forsøket på å skape en seg en identitet. Men istedenfor en samlet identitet, oppstår det en pervers estetikk – "a challenging, grotesque visual aesthetic emerges to accompany the voice of ironic detachment. (...) The text masculinizes 'woman' while displaying elsewhere wounded, feminized male bodies" (Zimring 2000: 217).

Romanens modernitet ligger i skildringen av kvinnen som går til grunne. I Rhys' samtid var det noe svært provoserende over en alkoholisert og nærmest identitetsløs kvinne som uten skrupler innrømmer hat at hun legger verden for hat. I stedet for å feire Rhys som en modernist som skapte en kvinnelig ekvivalens til Eliot eller Joyces menn – har Rhys blitt redusert til en selvbiografisk forfatter – tilsynelatende bare i stand til å skildre sin egen erfaring som "underdog" i samfunnet. Rhys' modernisme manifesterer seg gjennom hele romanen – og særlig i det brutte forholdet Sashas har til omverden. Når hun sier at hun hater "the whole bloody human race" (Rhys 2000: 173), er det ikke koketteri, men hennes sannhet.

Sasha har vært i Paris i nesten to uker. Hun har kjøpt et maleri, vært på en verdensutstilling, handlet en hatt, farget håret, avvist en ung, vakker gigolo som forsøkte å forføre henne, og istedenfor gitt seg hen til sin skrekkelige hotellnabo. Handlingsmessig har det skjedd svært lite fra romanens begynnelse til dens slutt. Det er lite mental forandring å spore hos Sasha, hvilket blindgatemotivet gjør klart for oss fra første side. Hun er fanget i en fysisk og mental *impasse*. Sashas sannhet – som blir tydeliggjort gjennom hennes passivitet – er at ingenting forandrer seg, det bare gjentas. Hun kunne valgt annerledes gjennom romanen – hun kunne for eksempel åpnet seg mentalt for René – men tidligere erfaring tilsier at dette ville vært meningsløst. I stedet for tillater hun seg et transcenderende øyeblikk med *commis voyageur*, et øyeblikk hun kan unnsnippe seg selv og tankene. For når ferien er over, vet Sasha hva som venter henne: "And when the Exhibition is pulled down and the tourists have departed where

shall I be? In the other room, of course – the one off the Gray's Inn Road, as usual trying to drink myself to death (Rhys 2000: 34).

Som en del av mitt overordnede prosjekt for oppgaven, har jeg i dette kapittelet forsøkt å vise hvorfor *Good Morning, Midnight* fortjener en plass innenfor den modernistiske kanon. Først og fremst hevder jeg at det som gjør romanen modernistisk, er dens unike portrettering av *kvinnens* meningstap i møte med en ny tid og et urbant landskap. Gjennom bruk av en kosmetisk maske forsøker Sasha gjennom hele romanen å skape seg selv på nytt. Sasha kan dermed sees som en kunstner når hun sminker ansiktet og velger klær som skal gi den rette effekten på omverden. Men denne strategien mislykkes. Mot slutten av romanen innser Sasha, det vi som leser hele tiden har visst, at forandring er umulig.

Modernitetserfaringen er i Rhys' forfatterskap fylt av negative konnotasjoner, hvor Sasha i likhet med Julia Martin i *After Leaving Mr Mackenzie* sitter igjen med brutte forhold ved romanens slutt. Kommunikasjon med andre mennesker er blitt til en umulighet. Det er ingen fremtid i Sashas eller Julia Martins verden – for fremtiden er avskaffet.

## Kapittel 5: Avslutning

Jeg skal avslutningsvis i denne oppgaven oppsummere og sammenfatte det jeg har kommet frem til gjennom analyser av de to romanene *After Leaving Mr Mackenzie* og *Good Morning, Midnight*.

I *Vestens litterære kanon* stiller Harold Bloom et spørsmål hentet fra den franske kritikeren Saint-Beuve: Hva vil denne forfatteren tenke om oss? (Bloom 2007:378). Jeg antar at all den kritiske oppmerksomheten som har blitt rettet mot Rhys' arbeid, særlig etter hennes død, ville overrasket henne. At hun ikke har blitt kanonisert som modernist, tror jeg ville betydd lite for henne. Men hvis man snur om på dette spørsmålet, og istedenfor spør: Hva vil denne forfatteren fortelle oss? vil jeg hevde at man kommer frem til et svar som legitimerer og bekrefter Rhys' tilhørighet innenfor en modernistisk tradisjon. Med sitt forfatterskap mener jeg at Rhys ønsker å fortelle at kvinner også kan være *outsidere*, en posisjon som primært er assosiert med menn. Denne *outsider*-kvinnen er en del av et storbylandskap hvor verden er fylt av brutte relasjoner, fremmedgjøring og meningstap. Nå høres det selvsagt ut som jeg beskriver den "Rhys-kvinnen" som jeg tidligere har hevdet har redusert Rhys' forfatterskap. Det gjør jeg ikke. Jeg ønsker kun å vise hvordan Rhys, i likhet med forfattere som Ernest Hemingway og F. Scott Fitzgerald, skapte en verden full av alkohol, utsvevelse og seksualitet. Det er en slik tilstand som danner bakteppe for kvinnes liv. Men begge romanene jeg har undersøkt – og protagonistene Julia Martin og Sasha Jansen – er individuelle personer.

Rhys' bakgrunn, særlig med tanke på økonomi, gir henne et særlig godt grunnlag for å skrive om disse kvinnene. Dette betyr ikke at karakterene springer ut av personlige egenskaper hos henne selv, men at hun visste hvordan det var å være fattig og utenfor det etablerte samfunnet. Tematisk skiller da også Rhys' forfatterskap seg fra kvinnelige kanoniserte modernister som Virginia Woolf og Gertrude Stein. Begge disse forfatterne levde hele livet under økonomisk gode forhold.

Jeg skal videre i denne avslutningen oppsummere modernismen i hver av romanene. Deretter skal jeg introdusere to kategorier: "Den kosmetiske masken" og "motsand mot det etablerte" som jeg mener modernismen i de to analyserte romanene passer godt inn i. Videre skal jeg også vise hvordan byen blir et *waste land* for Julia Martin og Sasha Jansen. Handlingen i *After Leaving Mr Mackenzie* er lagt omkring ti år etter første verdenskrig, i 1927. En tid hvor modernismen stod sterkt. Etter utgivelsen av *Quartet* i 1928, hadde ikke

Rhys mer kontakt med Ford Madox Ford. Men som jeg skrev innledningsvis i oppgaven, mye av det Ford hadde lært henne, ble med henne resten av livet. I sin samtid var Ford både en kjent forfatter og anerkjent av andre forfattere. Han var en god venn av Joseph Conrad. De var begge sterke tilhengere av en opprinnelig kunstretning kalt impresjonisme. Impresjonismen er en variant av modernismen. Jeg hevder at Rhys' i *After Leaving Mr Mackenzie* på det fortellertekniske plan drar nytte av impresjonismen. Hennes bevissthet omkring samtidige modernister kommer også frem ved referansen til Conrad i romanen og ved tilslørte referanser til Virginia Woolf.

Ved to anledninger hevder jeg også at Rhys i denne teksten drar nytte av bruk av epifani, ofte assosiert med James Joyce, eller øyeblikk av eksistensfylde ("moments of being") assosiert med Virginia Woolf. Begge disse "øyeblikkene" kommer i forlengelsen av Julias tanker omkring døden. Den ene episoden opplever Julia da hun ser gjennom gamle bilder og innser at selv minnet om ektemannen, og om babyen som døde – er noe forgjengelig. Den andre formen for epifanien kommer i morens begravelse: "(...) she was obsessed with the feeling that she was so close to seeing the thing that was behind all this talking and posturing" (Rhys 1997:130). Julia Martin kommer aldri til noen åpenbaring, hun innser istedenfor at verden er meningsløs. En slik teknikk og en slik innsikt er typisk for en modernistisk roman.

*After Leaving Mr Mackenzie* er en kronologisk fortalt roman. Men tid er ikke en objektiv størrelse for Julia Martin. Hennes måte å oppfatte tid på er mentalt eller psykologisk forankret. Hvis man ser bort fra en biologisk tid, som Julia kjemper i mot, har tid for henne liten betydning. Julia lever et liv som er tømt for mening og tiden har ingen kontroll over det meningsløse.

Gjennom romanens gang blir Julia Martins ensomhet og meningstap så påtrengende at hun beveger seg mot å bli en søvngjenger, eller et gjenferd. I London støter hun på gjenferdet av seg selv som ung. Reisen til London som for Julia skulle bli en ny sjanse til å oppta kontakt med familie og venner, resulterer i morens død og avsluttende relasjoner. Julia er ute av stand til å kommunisere med andre mennesker, språket blir vilkårlig for henne – hun klarer ikke å formidle det hun ønsker i en diskurs som menneskene rundt henne forstår. Når vi som lesere forlater Julia, er hun i en varig "mellomtilstand", en *twilight zone* mellom liv og død, så briljant artikulert av Rhys: "Between dog and wolf".

*Good Morning, Midnight* er en roman som bevisst refererer til andre forfattere. Sasha Jansens alludering til Molly Blooms "yes-yes-yes", hentet fra James Joyce' *Ulysses*, har mottatt mye kritisk oppmerksomhet og er en viktig intertekstuell referanse. Rhys refererer til

en rekke andre forfattere, men av de modernistiske kan det nevnes en implisitt referanse til Virginia Woolf.

Tiden i *Good Morning, Midnight* består av raske skiftninger, nærmest kryssklipp, mellom fortid og nåtid. Nåtiden formidles kronologisk, men ved enkelte tilfeller er det vanskelig å forstå om det er nåtid eller fortid som formidles. Skifte mellom nåtid og fortid, og minner som skapes i form av flashbacks ved en nærmest filmatisk teknikk. Disse skaper en forskyvning i forhold til en lineær kronologi. Romanens nåtid er lokalisert til Paris, oktober 1937, og blir konstant påvirket eller overkjørt av Sashas minner om sitt tidligere liv i Paris. Sashas liv i nåtid har stagnert, og dette medfører at tid blir en usikker kategori, hvor minner og påvirkning fra fortiden konstituerer nåtiden.

Det er i romanen mange referanser til den moderne tidsalders teknologiske utvikling. Mennesker sammenlignes med og virker omgjort til deler av maskiner. Det organiserte samfunn ønsker mennesker som er konforme og standardiserte. Sasha ønsker å unngå klassifisering og konformitet, og har ingen plass i innenfor det moderne samfunnet.

I analysen kaller jeg Sasha en flanør med negativt fortegn. Sasha er en aktiv deltager og bruker av byen, men samtidig representerer byen en kamparena for henne. Deltagelsen i byen er ofte assosiert med og legitimeres gjennom handel. Sasha har selv i fortid vært handelsvare, mens hun i nåtid er kjøper, både av klær, kosmetikk og mennesker.

Språket i romanen og Sasha Jansens språk er påfallende likt – gjennom språket formidler Rhys den likegyldigheten som ligger latent i Sasha. Men da Sasha Jansen er på sitt mest desperate, vil ikke lenger språket utsi mening. Ordene som kommer ut av henne blir vilkårlige og usammenhengende.

Videre skal jeg presentere to kategoriene som jeg mener Jean Rhys' modernisme manifesterer seg innenfor.

## **Den kosmetiske masken**

Jeg mener at Jean Rhys skaper en egen kvinnelig estetikk hvor hun presenterer kvinner som tilsynelatende er drevet av overfladiske impulser. Rhys viser hvordan det å leve på overflaten av samfunnet kan være en overlevelsesmekanisme. En tilstand av passivitet og stillstand er nødvendig for å redusere tankeaktiviteten til et nærmest basalnivå. Hos Rhys er tenkning aldri assosiert med intelligens (selv om både Julia Martin og Sasha Jansen er intelligente), men med sorg og erindring.

Sminke og klær fungerer som både motiv og som et ambivalent symbol på kvinners gryende frigjøring. Rhisona Zimring skriver om dette: "The made-up female face connotes abandonment of an ideal, nineteenth century 'natural' face" (Zimring 2000: 129). Bruk av kosmetikk blir et bilde på en moderne tid. I det moderne samfunnet blir sminkeproduktene et større markedsprodukt – med skjønnhetssalonger som tilbyr en ny feminin sfære og skaper en diskurs av selvrealisering og transformering. Maskeringen fungerer som motiv i begge romanene, og Rhys viser hvordan maskeringen skaper dissonans innenfor den kvinnelige moderniseringen. Masken av sminke og klær fungerer som et viktig eksempel på den modernistiske tekstens kritikk av den dominante kultur. Samtidig som Rhys også viser maskering som en strategi for å overleve.

Det moderne i Rhys' tekster er også å finne i hennes syn på seksualitet og hennes kritikk av dobbeltmoralen som er knyttet til kvinners seksualitet. Julia og Sasha har begge enten i nåtid eller fortid byttet sex med penger eller trygghet, men er ikke prostituerte og fungerer ikke som en Nana<sup>26</sup>-skikkelse. Men Rhys' verk er fulle av kvinner som bruker utseendet – kroppen – for å overleve og personer som fordømmer dem for hva de gjør.

En kosmetisk maske blir både en litterær metafor og uttrykk for kvinners virkelige tilstand og situasjon, og er i Rhys fiksjon en overlapper mellom det symbolske og det virkelige. Zimring skriver: "the cosmetic mask was a recent and conspicuous change in woman's material *and* symbolic lives; it was a new thing, a new symbol, and, for a sensitive writer like Rhys, a rich new realm of ambiguity" (Zimring 2000: 214). Hun påpeker hvordan Rhys med *make-up* som hjelpemiddel skaper et modernistisk eksperiment hvor hun lar sminke definere kvinnens livstilstand og eksistens.

Både Julia Martin og Sasha Jansens maskering slår på et punkt i romanene feil. Sashas "transformation act" har på et tidspunkt i romanen fungert for godt, slik at hun tiltrekker oppmerksomheten til en ung gigolo som tar henne for å være velstående. Men forvandlingen er kun midlertidig. For Julia har det å leve maskert satt dype spor i henne. Hun forteller historien om et maleri av en liggende kvinne, og at hun følte kvinnen i bildet som mer ekte enn seg selv. Mot slutten av romanen klarer ikke Julia lenger å opprettholde masken, med det resultat at hun utestenges fra den lille delen av sosial tilhørighet hun hadde igjen. Onkelen skyr henne når han ser henne på gaten, en tilfeldig mann på gaten finner henne ikke lenger

---

<sup>26</sup> I Rhys' roman *Voyage in the Dark*, leser Anna Morgan, romanens hovedperson Emile Zolas *Nana* (1880): "I was lying on the sofa, reading *Nana*. It was a paper-covered book with a coloured picture of a stout dark woman brandishing a wine-glass. She was sitting on the knee of a bald-headed man in evening dress" (Rhys 1985:4)

attraktiv, og Mr Mackenzie sjokkeres over forfallet. Det som er knusende ved Julias oppløste maske, er at hun trenger den for å tiltrekke seg menn – hennes eneste inntekt.

For både Julia og Sasha har masken fungert som et substitutt for den skjønnhet de en gang hadde, men som nå er tapt for alltid.

## **Motstand mot det etablerte**

Innledningsvis i oppgaven har jeg kritisert den delen av Rhys-resepsjonen som omtaler henne som en selvbiografisk forfatter. Jeg kritiserer denne antagelsen fordi jeg mener den er reduserende for til hennes forfatterskap. Men det er ikke å komme unna at det *er* visse likheter mellom Rhys selv og kvinnene i verkene hennes. Særlig gjelder dette kritikk mot samfunnet og samtiden – det som omtales som *organized society*. Rhys betraktet moral på samme måte som Karl Marx betraktet religion, som et instrument for å kontrollere massene. Samfunnet gis rett til å moralisere over kvinner som Julia Martin og Sasha Jansen. De to kvinnenes kritikk er stille – de går selv aldri aktivt tilverks og forlanger rettigheter og forandring. Men gjennom deres tanker eller narrasjon formidler Rhys aspekter ved samfunnet som er kritikkverdige. Hun går bak den respektable overflaten og avdekker egoisme, ondskap, mangel på sympati, forståelse og fantasi. Rhys selv, som motsatte seg en hver identifisering med det hun omtalte som "women's lib" – eller det vi nå ville kalt feminisme, klarer på en særegen måte å fremstille kvinners vanskelige livsforhold. Det portrettet Julia Martin og Sashas Jansens danner av den snart middelaldrende kvinnen uten penger – og hvordan hun blir behandlet – er knusende. I Rhys' feminine estetikk ønsker ikke kvinner frigjøring på samme måte som de ønsker trygghet. Julia Martin og Sasha Jansens basale behov er ikke dekket. Fremmedgjøringen de føler, og fragmenteringen i identiteten til disse to kvinnene, blir en reaksjon på livsforholdene de lever under.

"Horrible to feel that henceforth and forever one would live with the huge machine of law, order, respectability against one. Horrible to be certain that one was not strong enough to fight it" (Rhys 1992: 115)<sup>27</sup>. Rhys fremviser en stille samfunnskritikk ved å portrettere kvinner på utsiden eller på grensen av det etablerte samfunn – *organized society*. Disse er outsiders på grunn av kjønn, kolonial tilhøring, lite penger og liten innflytelse og en svak sosial tilhørighet. Rhys formidler karakterenes subjektive opplevelse av modernitetserfaringen:

---

<sup>27</sup> Sitatet er hentet fra Rhys' første novelle "Vienne" (1924).

That hegemonic machine is what her work continually resists and challenges. Just as Rhys constantly describes her protagonists' struggles to refuse the definition others thrust upon them, so her fiction was her attempt to reject the hegemonic view of her existence, or of existence like hers, and to find terms of her own to tell her story (Carr 1996: 31).

Rhys motsetter seg altså det "hegemoniske maskineriet" – det organiserte samfunnet. Hun ønsker istedenfor å utvikle sin egen måte å formidle sine karakterers virkelighet på. På samme måte forsøker karakterene å motsette seg andres definisjoner av dem.

Mary Lou Emery har forsket på Rhys' koloniale identitet, og forsøker å knytte denne samme med hennes modernisme: "Because of Rhys's upbringing in a plural and divided colonial culture, she could give modernism a distinctive different cast, reshaping what she had learned from people like Ford in light of her uniquely eccentric experience within a larger context of social and literary change" (Emery 1999:171). Rhys modernisme er ifølge Emery påvirket av Rhys' koloniale bakgrunn. På grunn av denne bakgrunnen, vil Rhys' formidlingsevne være preget av en større forståelse for at mennesker er ulike. Rhys kunne derfor bringe en unik dimensjon til en relativt angloamerikansk dominert modernisme.

### ***Kvinnens waste land***

T.S. Eliots tittel *The Waste Land* – det øde eller golde landet – spiller på et bilde av den moderne storbyen, hvor mennesker forgjeves forsøker å komme frem til en slags bevissthet om hva som har gått tapt. Det golde landet er kjent fra gralmyten, hvor et sterilt og goldt land beherskes av en impotent konge. I dette riket har alt sluttet å vokse, og både dyr og mennesker har sluttet å formere seg. Denne dystre visjonen er slik Eliot oppfatter det moderne samfunnet. Denne oppfatningen av samfunnet er tilsvarende den vi møter i de to romanene. Byen har en stor betydning for hele Rhys' forfatterskap. I *After Leaving Mr Mackenzie* er det metropolene Paris og London som danner bakteppet for romanens handling. At handlingen skifter mellom disse to lokalitetene skaper en dynamikk i teksten, og påviser London som det fullstendige *waste land*. For både Julia Martin og Sasha Jansen er tilværelsen alltid verre i London enn den er i Paris. For Julia Martin blir London en katalysator for et allerede fragmentert selv; moren dør uten at det kommer til noen forening eller kommunikasjon mellom dem. Søsteren som hun ønsket å ha et forhold til, gjengelder ikke Julias ønske. Relasjoner kan ikke vokse eller utfoldes i London – for byen er som et goldt land. Derfor blir det heller aldri et kjærlighetsforhold mellom Julia Martin og Horsfield.



Ved slutten av romanen er Julia Martin tilbake i Paris, men et Paris som nå like gjerne kunne vært London: "It might have been anywhere" er navnet på et kapittel i romanen – og slik er det for Julia ved retur til Paris. Ungdom og et håp om at livet kan bli bedre har forlatt Julia mens hun var i London. Den kosmetiske masken som hun har skjult seg under er begynt å gå i oppløsning, og når hun tar kontakt med Mr Mackenzie i romanens siste del, koketterer hun ikke lenger. Hun spør ham rett ut om penger, noe hun aldri ville gjort tidlige. Julia har blitt et gjenferd, en levende død.

Sasha Jansens fungerer nærmest som en del av Paris' topografiske system. Men det er i hovedsak hennes egen sinnstilstand som gjør Paris til et *waste land* for henne. Hun velger konsekvent å holde seg i utkanten av der andre mennesker beveger seg. Gjerner sitter hun alene på terrassen på en kafé, mens spenning og livet foregår innendørs. Et inntrykk av Paris som et goldt og øde land forsterkes ved at sønnen døde her i fortiden. I Paris ble hun også forlatt av ektemannen. På et tidspunkt i livet representerte Paris ungdom og håp, i nåtiden kun likegyldighet.

I kapittel to i oppgaven skrev jeg at Jean Rhys er en svært "feminin" forfatter, og at hennes modernisme er assosiert med hennes situasjon som kvinnelig forfatter. Gjennom analysen av de to romanene har jeg forsøkt å skape belegg for dette. Blant mannlige modernister kunne man spore en antipati mot massekulturen som de assosierte med kvinnelighet. Feministiske kritikere har argumenter for at teorier om det moderne har blitt organisert rundt maskuline normer, som i liten grad tatt hensyn til kvinnens unike liv og erfaringer. I en slik sammenheng er det lett å se hvorfor Rhys' "opptak" til modernismen har blitt forsinket. Rhys var en forfatter som skrev om *kvinnen* – og *kvinnens* møte med den moderne verden. Dette møtet er fylt av skuffelser, seksualitet, alkohol og bevisstheten om at de har kommet til veis ende. Nådeløst legger protagonistene verden for hat. Dette kan ha vært provoserende og sjokkerende i samtiden, men bør nå ses på som en unik egenskap ved Rhys' forfatterskap.

*Good Morning, Midnight* er en svært velskrevet roman. Kompositorisk og formmessig er den bedre enn *After Leaving Mr Mackenzie*. Dette kan være fordi Rhys hadde utviklet seg som forfatter i løpet av de ni årene som gikk fra utgivelsen av *After Leaving Mr Mackenzie* til *Good Morning, Midnight* utkom. Begge romanene er tidvis ekstremt brutale, særlig er sluttscenen i *After Mr Mackenzie*, nådeløs mot Julia Martin som vandrer gatelangs alene i Paris – uten noe håp om en bedre fremtid. Sluttscenen i *Good Morning, Midnight*, Sasha Jansen som går til sengs med den grusomme hotellnaboen, *Commis voyageur*, er også en

enestående sjokkpreget scene. Sluttet av romanen er et glimrende uttrykk for den tilstanden av likegyldighet Sasha nå har nådd.

Fremtiden for disse to kvinnene er avlyst. Men revurderingen av Jean Rhys har bare nettopp begynt.

## Litteraturliste

- Angier, Carole. 1990. *Jean Rhys Life and Work*. Andre Deutsch. London
- Barnes, Djuna. 2001. *Nightwood*. [org. 1936]. Faber and Faber. London.
- Benstock, Shari. 1987. *Women of the Left Bank*. Vertigo Press. London
- Bloom, Harold. 2007. *Vestens litterære kanon*. [org. 1994] overs. Jan Brage. Gyldendal. Oslo
- Bowlby, Rachel. 1992. *Still crazy after all these years*. Routledge. London
- Bradbury, Malcome. & McFarlane, James. 1991. [org. 1976]. *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*. Penguin Books. London.
- Carr, Helen. 1996. *Jean Rhys*. Northcote House. Plymouth.
- Dell' Amico, C. 2005 *Colonialism and the modernist moment in the early novels of Jean Rhys*. Routledge. New York
- Eliot, T.S. 1949. *The Waste Land and other poems*. Faber and Faber. London
- Emery, Mary Lou. 1990. *Jean Rhys at "World's End": Novels of colonial and sexual Exile*. University of Texas Press. Austin.
- Felski, Rita. 1995. *The Gender of Modernity*. Harvard University Press. Boston
- Flaubert, Gustav. *Madame Bovary*. 1999. [org.1856]. overs. Peter Rokseth. Gyldendal. Oslo
- Ford, Madox Ford. 2001. *The Good Soldier*. [org. 1915]. Dover Publications, inc. Mineola, New York.
- Frank, Joseph. 1991. *The idea of spatial form*. Rutgers University Press. New Brunswick
- Frickey, Pierrette M. red.1990. *Critical perspectives on Jean Rhys*. Three Continents Press. Washington, D.C.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan. 1998. *No Man's Land. Vol. I The war of the words*. Yale University Press. New Haven
- Gregg, Veronica. 1995. *Jean Rhys's historical imagination: Reading and writing the Creole*. University of North Carolina Press. Chapel Hill, N.C.
- Hägg, Göran. 2000. *Världens Litteraturhistoria*. Wahlström & Widstrand. Stockholm.
- Huysen, Andreas. 1991. "Massekulturen som kvinde: Modernismens Anden" I (red) Svane & Ørum. *Køn og Modernetider. En antologi*. pp. 89-116

- Haarberg, Jon, Selboe, Tone og Aarset, Hans Erik. 2007. *Verden litteratur- Den vestlige tradisjonen*. Universitetsforlaget. Oslo
- Hertel, Hans (red.)1992. *Verdenslitteraturhistorie*. Gyldendal norske forlag. Oslo
- Howells, Coral Ann. 1991. *Jean Rhys*. Harvester Wheatsheaf. New York
- Iversen, Irene & Rønning, Anne Birgitte. 1996. *Modernismens kjønn*. Pax Forlag. Oslo
- James, Louis. 1978. *Jean Rhys: Critical studies of Carribean writers*. Longman. London.
- Kineke, Sheila. 1997. "Like an hook fits an eye: Jean Rhys, Ford Madox Ford, and the imperial operation of modernist mentoring". *Tulsa Studies in Women's Literature*. Vol. 16, No. 2. pp. 218-301
- Kloepfer, Deobrah. 1989. *The unspeakable mother: Forbidden discourse in Jean Rhys and H.D.* Cornell University Press. Ithaca
- Le Gallez, Paula. 1990. *The Rhys Woman*. St. Martin's Press. New York
- Lothe, Jakob, Refsum, Christian & Solberg, Unni. 1999. *Litteraturvitenskapelig leksikon* [org. 1997]. Kunnskapsforlaget. Oslo
- Mahaffey, Vicky. 2007. *Modernist Literature – Challenging Fictions*. Blackwell Publishing. Malden, MA.
- Maurel, Sylvie. 1998. *Jean Rhys*. St Martin's Press. New York
- Mellown, Elgin. 1972. "Characters and themes in the novels of Jean Rhys". *Contemporary Literature*. Vol. 13, No. 4. pp. 458-475
- Nebeker, Helen. 1981. *Jean Rhys Woman in Passage*. Eden Press Woman's Publications. Montreal
- Parsons, Deborah. 2000. *Streetwalking the Metropolis*. Oxford University Press. Oxford
- Parsons, Deborah. 2007. *Theorists of the Modernist Novel*. Routledge. London
- Proust, Marcel. 1999. *På sporet av den tapte tid. Veien til Swann*. [org. 1913] overs. Anne-Lisa Amadou. Gyldendal. Oslo
- Rhys, Jean. 1979. *Smile, Please: an unfinished autobiography*. Andre Deutsch. London
- Rhys, Jean. 1985. *The Complete Novels*. Norton. New York
- Rhys, Jean. 1992. *The collected short stories*. [org. 1987]. Norton. New York
- Rhys, Jean. 1997. *After Leaving Mr Mackenzie*. [org 1930]. Norton. New York
- Rhys, Jean. 1999. *Wide Sargasso Sea*. [org. 1966]. Norton. New York

- Rhys, Jean. 2000. *Good Morning, Midnight*. [org. 1939]. Penguin. London.
- Rhys, Jean. 2000. *Good Morning, Midnight*. [org. 1938]. Norton. New York
- Savory, Elaine. 2000. *Jean Rhys*. Cambridge University Press. Cambridge
- Selboe, Tone. 2003. *Litterære viganter*. Pax forlag AS. Oslo
- Simmel, George. 1990. "Storbyene og åndslivet" i *Handling og samfunn. Sosiologiske teori i utvalg*. (Red.) Østberg, Dag. Pax Forlag. Oslo
- Staley, Thomas. 1979. *Jean Rhys. A Critical study*. Macmillian Press Ltd. London
- Stevenson, Randall. 1992. *Modernist Fiction and introduction*. Harvester Wheatsheaf. New York
- Thomas, Sue. 1999. *The Worlding of Jean Rhys*. Greenwood Press. Westport
- Wallenstein, Sven-Olov. 2001. *Bildstrider: föreläsningar om estetisk teori*. AlfabetaAnamma. Göteborg
- Wolff, Janet. 1991. "The invisible Flâneuse: Woman and the literature of modernity" i *The problems of modernity: Adorno and Benjamin* (Red.) Benjamin, Andrew. Routledge. London
- Woolf, Virginia. 2000. *To the Lighthouse*. [org. 1927]. Oxford University Press. Oxford.
- Woolf, Virginia. 1942. *The death of the moth and other essays*. The Hogarth Press. London.
- Zimring, Rishona. 2000. "The Make-up of Jean Rhys's Fiction". *Novel: A forum on fiction*. Vol. 33, No. 2, spring. pp. 212-134.