

ALLV305 - Allmenn litteraturvitenskap mastergradsoppgave

Institutt for lingvistiske, litterære og estetiske studier

Universitetet i Bergen

Høst 2010



Å skrive en sannere historie
- Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*
som frigjøringsprosjekt

av Kjersti Irene Aarstein, studentnummer: 174231

Abstract

How can one tell a truth that is lost and distorted through history and discourse? What are the premises of such an effort, and what consequences can it get, for better or worse? These questions are raised by Jean Rhys` novel *Wide Sargasso Sea* (1966), which sets out to do right by historically muted women, formerly represented as maniacs in a legend and in Charlotte Brontës famous novel *Jane Eyre* (1847). In this master thesis I discuss how Rhys` novel constitutes a form of truth through foregrounding historical conditions, accentuating silences and metafictional devices, and topicalizing the reader`s desire for making sense. Central parts of the investigation will concern the relation between the notions reality, truth and liberation.

Tusen takk

til Kari Jegerstedt og Per Buvik som har veiledet oppgaven. Takk til Marianne Eskeland som har guidet meg gjennom en bachelorgrad. Takk Johan Aarstein for forsiden som er så fin at jeg nesten må grine. Takk Anna Watson som har tatt korrekturlesningen på strak arm. Takk Kristin Vollset som trosset forakten for universitetet, og pløyde gjennom første kapittel. Takk til de som inspirerer meg. Takk du som leser teksten – det hele føles mer meningsfullt når jeg tenker på deg.

Innhold

Abstract

Takk

Innledning: Teoretisk grunnlag for lesningen	3
Første kapittel: En skisse over Rhys' prosjekt i <i>Wide Sargasso Sea</i>	10
1.1. Det intertekstuelle utgangspunktet	10
1.1.1. Den hvite kreolen i <i>Jane Eyre</i>	11
1.1.2. Handlingen i <i>Wide Sargasso Sea</i>	12
1.2. Spørsmålet om realisme og sannhet i <i>Wide Sargasso Sea</i>	13
1.3. Å gjøre den hvite kreolen til et "selv"	17
1.4. Debatten om "den koloniale kvinnens" stemme.....	18
1.5. Antoinettes tale og "tausheter"	20
1.6. <i>Wide Sargasso Sea</i> og dannelsesromansjangeren	26
1.7. Endring i et "kunstnerisk regime"	29
1.8. Oppsummering	30
Andre kapittel: Plasseringen av Antoinette	32
2.1. Rhys' "forandringer" av "fakta" fra <i>Jane Eyre</i>	32
2.1.1. Navn	32
2.1.2. Historisk periode	35
2.1.3. Kreolens fysikk.....	38
2.2. Det mørke monsteret i <i>Jane Eyre</i>	39
2.3. Antoinettes svarte "andre".....	42
2.4. Oppholdet i Spanish Town: Antoinettes forsøk på å posisjonere seg som en hvit kreol.....	47
2.4.1. Frykten for å bli en "hvit nigger"	48
2.4.2. Antoinettes engelske "første"	51
2.5. Oppsummering	54
Tredje kapittel: Den intertekstuelle forbindelsen	56
3.1. Drømmen.....	56
3.2. Christophine	63
3.2.1. Antoinettes tekstlige "søster"	63
3.2.2. Christophines kors	65
3.3. "Before I was set free": Antoinette på loftet	70
3.4. Antoinette/Christophine	71

3.5. Kreolens lidelseshistorie.....	73
3.6. Begjæret etter mening	76
3.7. Drømmen om ”den riktige døden”	78
3.8. Antoinettes oppdrag	81
Konklusjon	85
Litteratur:.....	87

Innledning: Teoretisk grunnlag for lesningen

Helt siden Platon og Aristoteles, og kanskje enda lengre tilbake, har utallige tenkere behandlet spørsmålet om litteraturens forhold til *sannhet* og *etikk*.¹ Som hos de to grekerne bærer problemstillingen i seg spørsmålet om hva som ligger i begrepene sannhet og etikk, og hva som er forholdet mellom disse størrelsene. I sin siste og mest kjente roman *Wide Sargasso Sea* (1966) beveger Jean Rhys seg inn i dette problemfeltet, idet hun setter seg fore å skrive en sannere historie om en karakter som figurerer i en annen, kjent roman: Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), i den hensikt å yte historiske personer rettferdighet. Vi skal se at prosjektet kompliseres av at personene Rhys vil fortelle om, primært er representert og dokumentert for ettertiden i sammenhenger som reduserer deres menneskelighet og subjektivitet til karikerte størrelser. Med utgangspunkt i en lesning av de sammenhengene det gjelder, vil jeg vise at Rhys` forsøk på å fortelle en sannere historie trer fram som en form for frigjøringsprosjekt. Vi må midlertid spørre hvorfor dette prosjektet realiseres i og med en litterær tekst, og i forlengelsen av det, hvilke grep i *Wide Saragasso Sea* som bidrar til å sette det ut i live. For å danne oss et grunnlag for å undersøke disse spørsmålene, skal vi kaste et blikk på hvordan et knippe moderne tenkere har skissert forholdet mellom sannhet og etikk, og mellom litteratur og historie.

Et utgangspunkt for debatten vi skal bevege oss inn i, er prinsippet om kunstnerisk frihet, som innebærer at kunst ikke er forpliktet overfor historisk etterrettelighet og moralske retningslinjer på samme måte som ulike sakprosa sjangre normalt er. Riktignok er denne særstillingen under stadig debatt, men prinsippet om kunstnerisk frihet står relativt sterkt i vår kultur i dag. Samtidig ser vi at en rekke tenkere har ansett litteratur som særlig godt egnet for å uttrykke sannhet eller enkelte former for sannhet, og ment at litteratur i forlengelsen av dette kan få etiske og politiske konsekvenser. For å få et inntrykk av spennvidden i hvordan dette kan utlegges, skal vi begynne med å se på den såkalte realismedebatten mellom Georg Lukács og Theodor W. Adorno.

De to marxistisk orienterte tenkerne Lukács og Adorno løfter begge fram litteratur, og i Adornos tilfelle, kunst for øvrig, som et sted hvor sannhet kan påtreffes. Den sannheten begge er opptatt av, knytter seg til menneskets betingelser i et moderne samfunn. I spørsmålet om hvordan litteraturen best kan framstille sosio-historisk sannhet er de likevel svært uenige. For Lukács beror dette på at et verk klarer å gi uttrykk for essensen av menneskets tilværelse i

¹ Videre i teksten kommer jeg gjennomgående til å benytte ”sannhet” som et begrep. Med tanke på at dette ordet dukker opp veldig ofte i teksten, har jeg valgt å bare unntaksvis markere det med hermetegn eller i kursiv, for å unngå at markering virker mer distraherende enn presist.

et moderne samfunn, gjennom å tegne et så bredt og i tradisjonell forstand realistisk bilde som mulig. Framfor alt må litteraturen unngå å fortape seg i en form for subjektivisme av den typen Lukács finner i typisk høymodernistiske verker, som etter hans mening ikke evner å sette modernitetens fragmentering av menneskenes liv i relieff. Når Lukács foreskriver den typen realisme han finner hos blant andre Balzac og Stendhal, kan vi ha i bakhodet at han, i motsetning til Adorno, tar utgangspunkt i at revolusjon som følge av politisk handling er mulig, og at litteraturen kan bidra til å klare opp i ”reaksjonens tåke [som] hindrer [...] de store masser i å tenke klart” (Lukács, 2003: 315). I Adornos forståelse av begrepet realisme aner vi en mer dyster og pessimistisk verdensanskuelse. Det Adorno kaller ”sannhetsgehalt” er primært knyttet til litteraturens, eller kunstverkets mulighet til å uttrykke noe ”helt annet” enn alt som kan formidles gjennom språk. Dette ”helt andre” står i motsetning til det Adorno kaller ”den instrumentelle fornuft”, et altomfattende system som fungerer i og gjennom språket ved hele tiden å ordne alt som kommer i dens vei, i hierarkiske subjekt/objekt-relasjoner. Siden den instrumentelle fornuft nettopp er altomfattende, kan ikke sannhet tenkes i følge Adorno, men kun fornemmes i møte med et kunstverk som presenterer en uløselig gåte: en faktor som ikke går opp i noen mulige forklaringsmodeller. Samtidig utfordrer gåtekaraktren til tokning av verket, idet den forespeiler at ”sannheten” er løsningen på gåten, ved å ”gi skinn av noe som ikke skinner” (Adorno, 1998: 233). Kunstens politiske potensial realiseres idet gåten produserer det Adorno kaller et ”grøss”, som innebærer en erfaring av at den instrumentelle fornuft, og med den alt vi har mulighet for å tenke, er falskt.

Om Lukács` og Adornos teoretiske posisjonene kan virke noe kompromissløse, merker vi oss imidlertid at begge tenkerne betrakter sannhet i litteraturen som en spesifikt litterær eller kunstnerisk konstruksjon, og altså litterær realisme som beroende på spesifikt litterære eller kunstneriske faktorer. I lesningen av *Wide Sargasso Sea* skal vi se at denne romanen uttrykker sine sannheter både gjennom å skissere et relativt bredt og i tradisjonell forstand realistisk bilde som setter hovedpersonens fragmenterte tilværelse i perspektiv, og gjennom stadige formmessige brudd som konstituerer ”gåter” i ”sannhetenes” sted. Videre vil jeg vise at det vi skal undersøke som romanens sannhet, ikke bare befinner seg på begge sider av – og et sted mellom – disse to posisjonene, men at den i en viss forstand er en effekt av spennet mellom dem.

Samtidig som Adornos grunntanke om at vestlige samfunn er fullstendig i den instrumentelle fornufts vold har møtt kritikk fra ulike hold, deriblant fra hans etterfølgere i den såkalte Frankfurterskolen, ser vi spor av hans tankegods i en rekke senere teoridannelser. Forståelsen av språket som betingelse og grense for tanken, og vektleggingen av det voldelige

aspektet ved språkets produksjon og avgrensning av mening, utgjør grunnlaget for Michel Foucaults innflytelsesrike diskursteori.² Foucault knytter disse poengene eksplisitt til muligheten for å bruke sannhet i form av språkliggjøring som frigjøringsstrategi, et moment som skal få betydning i lesningen av *Wide Sargasso Sea*. Heller enn i forlengelsen av Adorno å avfeie forsøk på å formidle noe sant gjennom språk som en umulighet, oppfordrer imidlertid Foucault til bevissthet omkring hvilke premisser som ligger til grunn for å ”ta til orde” eller ”gi stemme” til historisk og politisk underprivilegerte. I essayet ”Freedom’s Silences” utvikler Wendy Brown et av Foucaults sentrale poenger i denne sammenhengen, i en refleksjon omkring hvilke frigjørende potensial som knytter seg til henholdsvis tale og taushet:

The belief that silence and speech are opposites is a conceit underlying most contemporary discourse about censorship and silence. This conceit enables both the assumption that censorship converts the truth of speech to the lie of silence and the assumption that when an enforced silence is broken, what emerges is truth borne by the vessel of authenticity or experience. Calling these assumptions into question means not only thinking about the relation between silence and speech differently but also rethinking the powers and potentials of silence [...]

Jews, immigrants, women, people of color, homosexuals, the unpropertied: all have pressed themselves into civic belonging not simply through asserting their personhood but through politicizing – articulating – the silent workings of their internally excluded presence within prevailing notions of personhood [...]

In the course of this inquiry, silence is considered as not simply an aesthetic but a political value, a means of preserving certain practices and dimensions of existence from regulatory power, from normative violence (Brown, 2005: 83- 85).

Browns ærend i denne teksten er å stille spørsmål ved det hun hevder er en utbredt antakelse om at jo flere som får snakke, som får ”sagt sitt” i så uttømmende vendinger som mulig, desto sannere blir historien og desto friere blir vi. Samtidig som språkliggjøring har vært viktig som politisk frigjøringsstrategi for en rekke grupper hun nevner eksempler på, understreker Brown hvordan tale i en viss forstand innebærer en begrensning av det hun kaller ”praksiser” og ”dimensjoner av eksistens”, idet den så å si å tvinge disse elementene inn i en form som utelukker andre mulige forståelser. Samtidig viser Brown hvordan også ”taushetene” befinner seg innenfor en diskurs, som forventninger om tale, og hun advarer mot å betrakte taushet som en form for ”gjemmede” for autentisk erfaring. Ifølge Brown er de spesifikke ”taushetene” som gjør seg gjeldende i stor grad produsert av tale som forventning om enda mer tale. Med utgangspunkt i Brown kan vi tenke oss at historien om et liv konstitueres både

² Det er kjent at Foucaults diskursbegrep antar litt forskjellige betydninger i ulike sammenhenger i hans arbeider. Jeg vil imidlertid ta utgangspunkt i at begrepet viser til språklige og institusjonelt funderte tenkemåter og virkelighetsforståelser, som i likhet med Adornos ”instrumentelle fornuft”, kan sies å være nært forbundet med makt. Når det gjelder spørsmålet om rekkevidden av en diskurs tar jeg utgangspunkt i at den kan være like stor og liten som rekkevidden av det vi med et annet begrep kaller kulturer.

av det som fortelles, og av tausheten det fortalte skaper. Samtidig ser vi at Brown stiller spørsmål ved implikasjonene av fortelle ”den sanne historien” som en strategi for frigjøring, og oppfordrer til bevissthet rundt hvilke ”tausheter” det er som brytes og hvilke som produseres av et slikt prosjekt. I lesningen av *Wide Sargasso Sea* skal vi se hvordan denne romanen aktivt både bryter, skaper og bruker taushet, som en del av forsøket på å skrive sant og etterrettelig.

Browns videre resonnementer bygger i stor grad på Foucaults tanke om at det å tre inn i en diskurs innebærer å henvises til en posisjon innenfor en allerede bestående motsetning mellom ”det samme” og ”det andre”, som så å si blokkerer muligheten for å komme til uttrykk som noe forskjellig. I teksten ”A Literary Representation of the Subaltern: A Woman’s Text from the Third World” (1987) diskuterer Gayatri C. Spivak hvordan Foucault i sine tidlige arbeider rettet fokus mot hva det innebærer å hevde seg selv som et subjekt, eller innta en subjektposisjon i og med den språklige funksjonen han kaller et ”statement”. Spivak siterer fra Foucault: ”To describe a formulation qua statement does not consist in analyzing the relations between the author and what he says (or wanted to say, or said without wanting to); but in determining what position can and must be occupied by any individual if he is to be the subject of it” (Spivak, 2006: 334). Spivak tar i flere tekster utgangspunkt i denne tanken om at språklige posisjoner i stor grad setter betingelser for hvordan det er mulig å komme til uttrykk som subjekt innenfor en diskurs, med det mål for øyet å rette konstruktiv kritikk mot feministiske og postkoloniale prosjekter.³ I ”A Literary Representation” ser vi eksempler på at denne kritikken ikke munner ut i en antakelse om at språkliggjøring som politisk strategi er umulig, men at den tar sikte på å utvikle strategier som kan fungere effektivt i møte med komplekse felt og problemstillinger. Særlig har Spivak rettet oppmerksomhet mot muligheten for ”the subaltern” – den historisk og diskursivt underprivilegerte – til å komme til uttrykk på egne premisser i en diskurs som later til å hevnvise henne til rollen som en fiktiv ”annen” eller et like fiktivt ”selv” med utgangspunkt i en mer privilegert subjektposisjon. Dette er en diskusjon vi skal se nærmere på i forbindelse med Spivaks lesning av *Wide Sargasso Sea* senere i teksten. I ”A Literary Representation” diskuterer Spivak hvordan forsøk på å skrive og lese ”the subaltern” kaller på en tilnærming til tekst som både historisk og litterært dokument. Med utgangspunkt i et lengre sitat fra Foucault som jeg har referert et utdrag fra over, skriver hun:

³ Spivaks mest kjente utlegning av denne problematikken finner vi i artikkelen ”Can the Subaltern Speak?” fra 1988. Videre i denne teksten vil jeg imidlertid forholde meg til de artiklene av Spivak som spesifikt omhandler ”the subaltern” i litterære tekster.

It is well-known that Foucault was finally disaffected from this project. But many of the subalternist historians are, in my judgment wisely, working within its wider implications. One of these implications is that the archival or archaeological work of historiography might resemble a certain work of reading which is usually associated with literary interpretation if it is detached from its psychologistic or characterological orthodoxy. In this view, it is as if the narrativizations of history are structured or textured like what is called literature. Here one must re-think the notion that fiction derives from truth as its negation. In the context of archival historiography, the possibility of fiction cannot be derived.

That history deals with real events and literature with imagined ones may now be seen as a difference in degree rather than in kind (Spivak, 2006: 335).

Når Spivak foreslår å arbeide på tvers av grensene mellom litteratur- og historieforskning, understreker hun samtidig at vi ikke kan gå ut fra at ”historie simpelthen er litteratur”. Vi kan tenke oss at et slikt standpunkt ville implisert en form for resignasjon i forhold til muligheten for representasjon av historisk sannhet, som ville innebåret at den ene representasjonen ville framstått som omtrent like etterrettelig som det andre. Spivaks tilnærming utgjør snarere en strategi for å komme til en mest mulig etterrettelig representasjon av mennesker og grupper av mennesker som historikere, lesere og forfattere ikke har direkte tilgang til – mennesker som i utgangspunktet er representert gjennom de samme diskursive mekanismene som har gjort dem til ”subaltern”. Det er i denne konteksten Spivak påkaller en litterær innfalsvinkel til spørsmålet om historisk sannhet, med fokus på å utrede hvilke subjektposisjoner ”the subaltern” kan snakke ut fra og forstås med utgangspunkt i, uten simpelthen å reproduseres som ”subaltern”.

Spivak understreker videre at forskjellen mellom historie og litteratur vanskelig lar seg systematisere, men at: “The difference between cases of historical and literary events will always be there as a differential moment in terms of what is called ‘the effect of the real’” (Spivak, 2006: 335). I essayet ”The Reality Effect” fra 1968 introduserer Roland Barthes det begrepet Spivak bruker her, som en forklaring på elementer i litteratur som ikke later til å ha noen annen funksjon i plottet enn å skape et dokumentarisk inntrykk. Som eksempler viser Barthes til beskrivelsen av detaljer som et barometer hos Flaubert, og en liten dør hos Michelet: ”This shows that the ’real’ is supposed to be self-sufficient [...] that its ’speech-act’ has no need to be integrated into a structure and that the *having-been-there* of things is a sufficient principle of speech” (Barthes, 1989: 147). Barthes viser videre hvordan den såkalte realistiske litteraturen har historieskriving som modell: ”History (historical discourse: *historia rerum gestarum*) is in fact the model of those narratives which consent to fill in the interstices of their functions by structurally superfluous notations, and it is logical that literary realism

should have been – give or take a few decades – contemporary with the regnum of ‘objective’ history” (Barthes, 1989: 146). I Spivaks lesning ser vi at historieskriving ikke bare utgjør modell for realistisk litteratur, men at det å kalle en tekst for historie i motsetning til litteratur, i seg selv gir en viss virkelighetseffekt. I Barthes` utlegning garanterer imidlertid ikke virkelighetseffekten for noe egentlig referensielt forhold til det vi kan kalle virkeligheten, den er rett og slett resultatet av en litterær prosedyre med utgangspunkt i en spesifikk oppfatning av hva som er realistisk. Men dersom betegnelsen historie i Spivaks lesning ikke utgjør noen garanti for en mest mulig sann eller etterrettelig fremstilling, ser vi samtidig at betegnelsen litteratur kan være fruktbar i tilknytning til forsøk på å nærme seg visse historiske sannheter, idet litterære tekster åpner for å tematisere subjektposisjoner i en annen grad enn sakprosa normalt gjør. I forlengelsen av dette argumenterer Spivak for nødvendigheten en litterær og historiefaglig tilnærming til prosjekt om å skrive eller lese ”the subaltern”, som i en og samme bevegelse må vikles inn i og ut av de sammenhengene som produserer og hemmer henne.

Kanskje kan vi se Spivaks poeng i sammenheng med Alain Badiou tanke om at kunst produserer en egen form for sannhet, som ikke primært har å gjøre med på den ene eller andre måten å gi et realistisk bilde av virkeligheten, men som kan eksemplifisere eller vise fram det Badiou kaller ”generic procedures”, eller sannhetsprosedyrer: det *at sannhet skapes* og på hvilke måter. Barlett og Clemens (2010) referer fra Badiou lesning av et hulemaleri i Chauvet: ”This is what Plato feigns not to see: the image, here, is the opposite of the shadow. It attests the Idea in the varied invariance of its pictorial sign. Far from being the descent of the Idea into the sensible, it is the sensible creation of the Idea” (Badiou sitert i Barlett og Clemens, 2010: 90). Heller enn som en form for refleksjon av et ytre objekt, i dette tilfellet en hest, leser Badiou hulemaleriet som en ”påstand” om en sannhet som er utformet og gjort fattbar i og med bildet.

Vi kan imidlertid tenke oss at Spivak og Badiou begge vil mene at det mest interessante vi kan si om forholdet mellom litteratur og sannhet, må utledes fra et spesifikt verk eller fra en avgrenset gruppe av verk, og med dette i tankene skal vi se nærmere på *Wide Sargasso Sea*.

Jeg har valgt å dele den videre undersøkelsen inn i tre kapitler. I første kapittel skal vi rette fokus mot utgangspunktet for romanens prosjekt, og hva det i denne sammenhengen innebærer å skrive etterrettelig om de historiske personene og forholdene Rhys vil nærme seg i romanen. I andre kapittel skal vi se hvordan, og med hvilke implikasjoner, hovedpersonen er plassert i en sosio-historisk sammenheng som blant annet danner utgangspunkt for forståelsen av henne som en realistisk karakter. Samtidig skal vi ha et våkent øye for hvordan disse

sammenhengene skaper korrespondanse med bokens intertekstuelle utgangspunkt i *Jane Eyre*. Tredje kapittel dreier seg hovedsakelig om hvordan romanen fungerer som et frigjøringsprosjekt. Her vil jeg blant annet diskutere hvordan den intertekstuelle forbindelsen til Brontës roman er skrevet inn på handlingsplanet i *Wide Sargasso Sea*, i form av metafiktive elementer som tematiserer romanens prosjekt og premissene det kan gjennomføres på. Fokuset på utgangspunktet for og effekten av å skrive hovedpersonens historie, gjør at jeg først og fremst kommer til å undersøke begynnelsen og slutten av romanen. Med jevne mellomrom vil jeg likevel komme inn på romanens midtdel, og spørsmål knyttet til hvilken betydning den har i Rhys' prosjekt.

Første kapittel: En skisse over Rhys' prosjekt i *Wide Sargasso Sea*

I dette kapittelet skal jeg undersøke hvordan Jean Rhys via et knippe forskjellige innfalsvinkler, tar sikte på å skrive en mest mulig sann historie med utgangspunkt i en annen litterær representasjon av en "subaltern".

1.1. Det intertekstuelle utgangspunktet

Utgangspunktet for *Wide Sargasso Sea* (1966) er Rhys' lesning av Charlotte Brontës klassiker *Jane Eyre* (1847), og hennes reaksjon på Brontës framstilling av en karakter, den hvite kreolen Bertha Rochester, som hun fant *usann og uetisk*: "The Brontë sisters had of course a touch of genius (or much more) especially Emily. So reading *Jane Eyre* one's swept along regardless. But *I*, reading it later, and often, was vexed at her portrait of the 'paper tiger' lunatic, the all wrong Creole scenes, and above all by the real cruelty of Mr Rochester" (Rhys, 1984: 262).⁴ Da Rhys skrev romanen som skulle gi Brontës gale kreol "a side and a point of view", ga hun i en rekke brev uttrykk for en ambisjon om at den skulle fungere dels som drøm og dels som realistisk historie: "This book should have been a dream – not a drama – I know. Still I want to make the drama *possible*, convincing" (Rhys, 1984: 262 og 216). Dilemmaet kan sies å avspeile seg i spørsmålet om sjanger, og i sekundærlitteraturens vanskeligheter med å enes om hvorvidt *Wide Sargasso Sea* fortrinnsvis må leses som en tradisjonell realistisk eller en mer impresjonistisk eller psykologisk roman. Om det ikke er mitt hovedanliggende å avgjøre sjangerspørsmålet, kommer vi videre i teksten til å berøre problemstillingen i forbindelse med en undersøkelse av hvordan Rhys nærmer seg målsetningen om å skrive en mest mulig sann historie om den hvite kreolen.

I likhet med hovedpersonen i *Wide Sargasso Sea* var Jean Rhys selv hvit kreol fra Karibien, født i den britiske kolonien Dominica i 1890. På morssiden var hun fjerde generasjons etterkommer av en velstående plantasje- og slaveeier på øya, mens faren var innvandrert fra Wales i Storbritannia. Som attenåring dro Rhys til Europa hvor hun med unntak av et kortere besøk på Dominica i 1935, tilbrakte resten av livet på stadig flyttefot mellom forskjellige steder i England, Frankrike, Østerrike og Nederland. I Rhys' tidlige romaner, og i de fleste novellene hennes, utspiller handlingen seg i europeiske storbyer; kun i

⁴ I karibisk sammenheng har betegnelsen kreol opprinnelig vist til hvite personer født i koloniene på øygruppen som den gang gikk under navnet Vest-India. I senere tid har betegnelsen fått ulike betydninger forskjellige steder i Karibien, men den brukes i stor utstrekning om personer fra Karibien, uansett rasebakgrunn: slik vil jeg bruke den videre i teksten.

Wide Sargasso Sea og i et lite knippe noveller er handlingen lagt til Karibien. Vi merker oss at resepsjonen dels har oppfattet Rhys' tidlige verker som begrenset av at de later til å ta utgangspunkt i personlige erfaringer, heller enn å forholde seg til litterære tradisjoner og strømninger – en metode Rhys i intervjuer, brev og andre tekster bekreftet at hun brukte, uten at hun dermed hevdet å anerkjenne at det er en motsetning mellom de to tilnærmingene. *Wide Sargasso Sea* forholder seg imidlertid aktivt til den litterære sfæren i så stor grad at den lar seg forplikte av klassikeren *Jane Eyre* til å la slutten samsvare (mer eller mindre) med Berthas endelikt hos Brontë; hovedpersonen sperres inne på loftet på et navnløst sted som minner om Thornfield Hall, mens hun selv insisterer på at "This cardboard house where I walk at night is not England" (Rhys, 1999: 107). Som Gayatri C. Spivak peker på i *A critique of Postcolonial Reason* fra 1999, beskriver Rhys' hovedperson huset i vendinger som får oss til å assosiere det med en bok: "a book between cardboard covers", og retter slik oppmerksomheten mot den tekstlige og intertekstuelle dimensjonen av fangenskapet (Spivak 1999: 127). Før vi går videre til å diskutere hvordan Rhys' prosjekt tar form, skal jeg kort skissere den hvite kreolens tilstedeværelse i *Jane Eyre*, og i *Wide Sargasso Sea*.

1.1.1. Den hvite kreolen i *Jane Eyre*

I dannelsesromanen *Jane Eyre* følger vi den fattige, foreldreløse Jane på en fysisk og sosial forflytning gjennom et britisk føydalsamfunn sent på 1700- og tidlig på 1800-tallet. I begynnelsen av romanen står barnet Jane stort sett på bar bakke, og plottet bygges opp omkring hennes strabaser for å skaffe seg yrkeskompetanse, familie, penger og en attråverdig ektemann: Edward Rochester. Ved romanens slutt må hun sies å ha blitt en selvstendig og lykkelig kvinne. En av de sentrale intrigenes i romanen knytter seg til at Mr. Rochester allerede er gift da han møter Jane. Da tidens britiske arvelovgivning tilsa at familien Rochesters gods i sin helhet skulle tilfalle hans eldre bror, dro unge Edward til Jamaica for å gifte seg med den hvite kreolen Bertha Antoinetta Rochester, født Mason, for medgiftens skyld.⁵ Mens Edward og hans kone fortsatt befinner seg i koloniene, dør imidlertid familiens eldste sønn, slik at

⁵ Når jeg er på fornavn med Brontës mannlige hovedperson i forbindelse med hans opphold i Karibien, er det med henblikk på antydningene i *Jane Eyre* om at han ikke brukte farsnavet i denne perioden. Mr. Rochesters karibiske svoger Richard Mason besøker på et tidspunkt Thornfield Hall i denne romanen, og han kaller godsherren for Mr. Fairfax, som er slektsnavnet til Edwards mor. Det framgår av historien at Edward har hatt et problematisk forhold til sin far, som han beskriver overfor Jane som "an avaricious, grasping man" (Brontë, 2007: 368). Vi skal se at også Rhys gjør en del ut av karakterenes navn i *Wide Sargasso Sea*.

Edward blir arving til gods og formue. Snart dør også faren, og Edward blir den nye Mr. Rochester. Parallelt med disse dramatiske forandringene av omstendigheter, blir forholdet mellom Edward og Bertha mer og mer anstrengt inntil hun erklæres gal og sperres inne i en leilighet i Spanish Town, og senere på loftet i Thornfield Hall, hvor den noe mannhaftige Grace Pool ansettes for å vokte og pleie henne. Som følge av at Mr. Rochester setter alt inn på å holde sin kreolske kone hemmelig overfor Jane – som har fortellerstemmen i romanen – ser vi lite til Bertha i *Jane Eyre*. Hylene og den hysteriske latteren hennes trenger av og til gjennom etasjene og fanger Janes oppmerksomhet, og ved et par anledninger ser vi henne rave rundt i halvmørket og gjøre aggressive utfall. Men til tross for at hun sjelden er i fokus, spiller Bertha en viktig rolle i romanen, noe Sandra Gilbert og Susan Gubar understreker i sin innflytelsesrike lesning i *The Madwoman in the Attic* fra 1979:

Most important, her [Jane's] confrontation, not with Rochester but with Rochester's mad wife Bertha, is the book's central confrontation, an encounter [...] not with her own sexuality but with her own imprisoned 'hunger, rebellion and rage,' a secret dialogue of self and soul on whose outcome, as we shall see, the novel's plot, Rochester's fate, and Jane's coming-of-age all depend (Gilbert og Gubar, 2000: 339).

Vi skal vende tilbake til Gilbert og Gubars lesning av den gale kvinnen på loftet som uttrykk for et psykologisk og metafiktivt plan i *Jane Eyre*. Samtidig som de to kritikerne viser hvordan Bertha er et sentralt element i Janes "indre dialog", ser vi at hun på det realistiske planet i romanen fungerer som forklaring på Mr. Rochesters bitterhet, som katalysator i kjærlighetshistorien mellom Mr. Rochester og Jane, og som den ultimate hindringen for at de to skal kunne gifte seg – en hindring som bare kan omgås via døden. Den nødvendige vendingen i plottet inntreffer som følge av at Bertha setter fyr på Thornfield Hall og hopper fra toppen av borgmuren, mens Mr. Rochester blir blind og handikappet i forsøket på å redde henne.

1.1.2. Handlingen i *Wide Sargasso Sea*

Hovedpersonen i *Wide Sargasso Sea*, Antoinette Mason, født Cosway, er i stor utstrekning basert på karakteren Bertha i *Jane Eyre*. Antoinette er datter av en tidligere plantasjeier i den britiske kolonien Jamaica, og vokser opp i tiden like etter at britisk lov har avskaffet slaveriet, en omstendighet av sentral betydning i Rhys' plott. "They say when trouble comes close ranks, and so the white people did" (Rhys, 1999: 9). Problemene det refereres til i romanens første setning, knytter seg til at frigjøringen av slavene har rystet den økonomiske og sosiale

situasjonen på Jamaica. Antoinettes familie har gått konkurs som følge av dette og/eller muligens på grunn av lavkonjunktur for sukker på verdensmarkedet. Faren er død, og Antoinette vokser opp ensom og forsømt på det falleferdige godset Coulibri, sammen med en tilbakestående og sykelig bror, moren som avviser henne, og et lite knippe svarte tjenestefolk. Den eneste som ser ut til å føle ansvar for henne, er kokken og altmulig-kvinnen Christophine, en tidligere slave fra Martinique, som blant annet behersker obeah.⁶ Familien reddes fra økonomisk ruin idet Antoinettes mor gifter seg igjen med en rik engelskmann, men dette fører i sin tur til åpen konflikt med den svarte lokalbefolkningen av frigitte slaver. En kveld brenner svarte arbeidere Antoinettes barndomshjem til grunnen, og familien flykter til Spanish Town under dramatiske omstendigheter. Som følge av at Antoinettes bror dør av brannskader blir moren hysterisk, og Mr. Mason plasserer henne på asyl og Antoinette på klosteskole.

Wide Sargasso Sea består av tre deler som er adskilt av større og mindre tidsmessige intervall. Med forbehold om at tredje del faktisk utspiller seg i England, befinner vi oss på en ny øy i hver av delene. Mens første del skildrer Antoinettes oppvekst på Jamaica, går den andre og lengste delen for seg på Dominica, hvor Antoinette tilbringer hvetebrødsdagene sammen med en ikke navngitt ektemann som vi forbinder med Mr. Rochester fra *Jane Eyre*. Vi får vite at mannen nylig har ankommet fra England, og giftet seg under hektiske omstendigheter med den fremmede og noe uvillige bruden. Etter en kort periode med erotisk idyll snur ektemannens nysgjerrighet til mistenksomhet idet han mottar brev med beskyldninger mot Antoinettes familie. I desperasjon henvender Antoinette seg til obeah-kvinnen Christophine som motvillig forsyner henne med en kjærlighetsdrikk. Når virkningen av drikken går over etter en natt, er ektemannen utro med en farget kvinne i tjenerstaben, og det oppstår en isfront mellom ekteparet som vedvarer når de forlater øyen. I tredje del befinner hovedpersonen seg innesperret på et sted vi assosierer med loftet i Thornfield hall, sammen med Grace Pool som holder henne under oppsikt. Ved slutten av romanen drømmer hovedpersonen at hun setter fyr på huset og hopper ut fra taket, og idet hun lander, våkner hun og tenker: "Now at last I know why I was brought here and what I have to do" (Rhys, 1999: 112).

1.2. Spørsmålet om realisme og sannhet i *Wide Sargasso Sea*

⁶ Obeah er den karibiske betegnelsen for det som kalles voodoo i Nord-Amerika.

Når Rhys velger å bruke den hvite kreolen i *Jane Eyre* som utgangspunkt for *Wide Sargasso Sea*, ser vi at det legger føringer på plottet. Hovedpersonen Antoinette blir i en viss forstand determinert av den intertekstuelle forbindelsen som opprettes nettopp ved at siste del av boken har så sterke konnotasjoner til Berthas endelikt. Vi skal se at dette får betydning for hvorvidt og på hvilke måter det er mulig å lese plottet og hovedpersonen i *Wide Sargasso Sea* som realistiske, både i den sjangermessige og den mer dagligdagse betydningen av ordet, noe som for så vidt bygger på overlappende hensyn.⁷ Riktignok knytter forbeholdet seg i større grad til måten Rhys løser ”oppgaven” på, enn til det intertekstuelle utgangspunktet som sådan. Vi kan tenke oss at hun kunne valgt å skrive en mer utpreget realistisk roman med utgangspunkt i en lesning av Brontë. I en slik roman kunne Antoinettes endelikt i større utstrekning vært forklart og sannsynliggjort som en følge av ytre påvirkning, tvang eller falske løfter som kunne undergravd hennes mulighet til å ta reelle valg. I *Wide Sargasso Sea* ser vi imidlertid at nesten alle Antoinette kjenner forsøker å ”redde” henne fra det destruktive ekteskapet, og selv ektemannen foreslår på et tidspunkt at de to skal skille lag mens leken ennå er god. Antoinette later etter hvert til å ha alle forutsetninger for å forstå omtrent hvor det bærer, og likevel benytter hun seg ikke av mulighetene til å slippe unna. Hvordan kan vi forstå dette i forhold til romanens prosjekt?

Spørsmålet om hvorfor Antoinette handler og velger som hun gjør, har fått stor oppmerksomhet i resepsjonen, og særlig i den delen av resepsjonen som legger vinn på å lese henne som en sannsynlig karakter i en realistisk roman. Noen av disse lesningene later ikke til å ta tilstrekkelig høyde for at den intertekstuelle dimensjonen i Rhys’ prosjekt er til stede som drivkraft i plottet og i karakterene selv. En lesning som kan bidra til å eksemplifisere dilemmaet er Elgin Mellowns ”Character and Themes in the Novels of Jean Rhys”. Mellown ser *Wide Sargasso Sea* i sammenheng med Rhys’ øvrige romaner, og som tittelen antyder, betrakter han de kvinnelige hovedpersonene i de forskjellige bøkene som variasjoner over en og samme karakter. Videre anser han denne karakteren, som han beskriver som utpreget passiv og hjelpeløs, som en form for filosofisk påstand fra Rhys’ side om at individet som sådan er fullstendig determinert: ”Relentlessly she [Rhys] develops her single vision of a world in which free will is a myth and the individual has no power to control his destiny” (Mellown, 1990: 115). Her aner vi at Mellown går for langt i å insistere på en realistisk lesning også av elementer som peker i en annen retning. Idet han antar at romanen primært uttrykker en sosiohistorisk sannhet, fungerer Antoinettes hjelpeløshet som et slags

⁷ Jamfør Roland Barthes utlegning av historieskrivning som modell for realistisk litteratur i moderne tid, som jeg har drøftet i innledningen.

naturalistisk grep som skal uttrykke hvordan virkeligheten *egentlig* er – at dette er den egentlige realismen – i en kritikk mot en mer tradisjonell forståelse av realismebegrepet. Det er riktignok mulig å argumentere for at den intertekstuelle forbindelsen til *Jane Eyre* kan ha en viss symbolsk betydning knyttet til litteraturens innflytelse på menneskers valg, eller mer grunnleggende på vårt begjær. Men å lese Antoinettes livsløp som en form for kroneksempel på ”individet” og dets muligheter i verden, uten å diskutere den spesifikke omstendigheten at hennes endelikt er bundet opp i en roman som allerede er skrevet, er problematisk.

Vi ser imidlertid at forbindelsen til *Jane Eyre* på en og samme tid antyder to forskjellige tilnærminger til spørsmålet om en realistisk lesning. På den ene siden utgjør den en intertekstuell faktor som bryter med den realistiske logikken, idet den gjør seg gjeldende ved en rekke korsveier for å ”styre” plottet og Antoinette i retning av fangenskap i Brontës England. På den andre siden ser vi at det å gjøre hovedpersonen til en realistisk karakter som har sine egne rasjonelle grunner til å handle som hun gjør, er en sentral del av Rhys’ prosjekt. Ankepunktet mot *Jane Eyre* er jo nettopp at Bertha er ”urealistisk”, en ”paper tiger” som framstilles ”all wrong”: ”I immediately thought I’d write the story as it might really have been” (Vreeland, 1979).

Lesningen av Bertha som en urealistisk karakter er for så vidt i tråd med Gilbert og Gubars analyse av *Jane Eyre* i *The Madwoman in the Attic*. Her utlegges den gale kreolen som en *funksjon* heller enn en karakter, som Janes ”andre” eller ”Jane`s mad double” (Gilbert og Gubar, 2000: 368) Vi har lært av blant andre Simone de Beauvoir at ”den andres” primære oppgave er å definere ”den første” som nettopp ”den første”, slik Bertha ifølge Gilbert og Gubar avspeiler Jane, ved å kroppsliggjøre den rake motsetningen av alt Jane streber mot å være. Lest på denne måten blir Bertha på sett og vis et aspekt ved Jane selv som Jane ikke kan akseptere, og som hun gjør sitt beste for å ta avstand fra. I Gilbert og Gubars lesning framstår Bertha som et mesterlig utformet bilde på hvordan patriarkatet så å si destillerer kvinners aggresjon ut av dem, og hvordan denne aggresjonen samler seg opp under overflaten som en form for destruktiv, revolusjonær kraft som truer med å brenne selve patriarkatets høyborg til grunnen når den først kommer til uttrykk. Men der Gilbert og Gubar er begeistret, er Rhys heller kritisk til måten Bertha er skrevet og brukt på i *Jane Eyre*. Vi skal se at kritikken henger sammen med en tanke om at litteraturen har visse etiske forpliktelser overfor sannhet i betydningen historiske hendelser og forhold i verden. I et upublisert brev til Selma Vaz Dias fra oktober 1957 skriver Rhys:

One sentence in your letter to me is significant. You write ‘of course it will be a fictitious Mrs. Rochester.’ But, don’t you see, Charlotte Brontës Mrs. Rochester is also fiction. The flash that came, linking up with much that I’d heard and know was that *this fiction was founded on fact or rather several facts*. At that date and earlier, very wealthy planters did exist, their daughters *had* very large dowries, there *was* no married woman’s property act. So, a young man who was not too scrupulous could do very well for himself and very easily. He would marry the girl, grab her money, bring her to England – a faraway place – and in a year she would be an invalid. Or mad. I could see *how* easily all this could happen. It *did* happen more than once. So the legend of the mad West Indian was established [...] There have been one or two novels about this. One was called “The Little Girl from Dominica.” It was silly Prettified out of existence. Still there was the same old legend [...]

My difficulty is first: to get back more than a hundred years ago [...] Second that the West Indies I write of has vanished completely – even the West Indies I knew has vanished. There is not even much record of it [...]

They had their own civilization but it has gone [...] How can I make it seem true? Now – Yet I must try [...] I could make it plausible, but that’s not good enough. It must be true or sound true. That is not so easy (Gregg, 1995: 84).

Det at Brontës gale Bertha er kreol, altså hvit vestinder fra en øy i området som vi i dag vil kalle Karibien, kobler henne, ifølge Rhys, til virkelige kvinneskjebner, eller snarere til en legende om hvite kreolske kvinner som vi aner har kommet til å knytte seg til et mer generelt bilde av kvinner i koloniene som ”fyrige”, noe usiviliserte og utsatt for å ”go native”. Det er denne tilknytningen til historiske forhold som danner utgangspunkt for at Bertha ikke utelukkende kan feires som et effektivt litterært bilde på Janes innestengte aggresjon, slik Gilbert og Gubar argumenterer for, men at hun må tas i betraktning som menneske. I utdraget indikerer Rhys at *Wide Sargasso Sea* er forpliktet ikke først og fremst overfor *Jane Eyre*, men overfor en form for sannhet som knytter seg til historiske forhold. I likhet med *The Little Girl from Dominica* er *Jane Eyre* ikke utgangspunkt for, men en representasjon av denne sannheten, og der *Jane Eyre* er ”all wrong”, er *The Little Girl From Dominica* ”silly prettified”, to fallgruver som må unngås for å yte utgangspunktet for legenden rettferdighet.

Vi merker oss at Rhys fortviler over mangelen på kilder til kvinnene legenden tar utgangspunkt i, og til det hun hevder er en historisk vestindisk sivilisasjon som har forsvunnet nesten sporløst. I likhet med ”the subaltern” i Spivaks ”A Literary Representation”, er kvinnene fortrinnsvis representert i kontekster som later til å reproducere dem som ”subaltern” – Rhys viser til en legende, og altså til figuren Bertha i *Jane Eyre*, som vi har sett primært er til stede for å definere Jane, og for å akselerere Janes utviklingsprosess. Med det mål for øyet å skrive mest mulig sant og historisk etterrettelig om disse kvinnene, eller en av dem, kan vi tenke oss at Rhys må forsøke å ”vikle henne ut av” sammenhengene hun er framstilt i, og skrive henne en ny subjektposisjon å komme til uttrykk i og gjennom. Før vi

vender tilbake til spørsmålet om hvordan Rhys går fram for å skrive mest mulig sant om Antoinette, skal vi prøve å danne oss et bilde av hvilken sammenheng det er den hvite kreolen må vikles ut av. Her skal vi henvende oss til Spivaks lesing av *Jane Eyre* og *Wide Sargasso Sea*, i et essay som kom ut første gang i 1985, og i en omskrevet versjon i boken *A critique of Postcolonial Reason* fra 1999. I denne teksten diskuterer Spivak hvilke premisser som ligger til grunn for representasjon av den hvite kreolen i *Jane Eyre*, og hvilke muligheter Rhys' roman har for å representere "the subaltern".

1.3. Å gjøre den hvite kreolen til et "selv"

I Spivaks lesning fungerer *Jane Eyre* som en allegori på det hun kaller "epistemisk vold",⁸ som kolonimaktene og det som i dag kalles "Vesten" har utøvet overfor koloniene og det som i dag gjerne kalles "Sør". Hun viser hvordan vestlige humanvitenskaper er implisert i et imperialistisk prosjekt som framstiller seg selv som en "sosial misjon" ved å konstituere det koloniale subjektet som "den andre". Hensikten med denne "voldelige" manøveren er at det imperialistiske prosjektet skal kunne iverksettes som en form for "redningsaksjon" med sikte på å gjøre "den andre" til et "selv". Spivak argumenterer for at vi må lese karakteren Bertha i lys av disse mekanismene, som en konstituering av en kolonial "andre":

In this fictive England, she [les: Bertha] must play out her rôle, act out the transformation of her "self" into that fictive Other, set fire to the house and kill herself, so that Jane Eyre can become the feminist individualist heroine of British fiction. I must read this as an allegory of the general epistemic violence of imperialism, the construction of a self-immolating colonial subject for the glorification of the social mission of the colonizer (Spivak, 1999: 127).

Med Gilbert og Gubars lesning av Bertha som Jane Eyre's psykologiske "andre" som bakteppe, leser Spivak *Jane Eyre* som et bilde på hvordan den vestlige kvinnebevegelsen har profittert på det imperialistiske prosjektet ved at Jane, eller "den vestlige kvinnen", har kunnet lansere seg selv som individ i tråd med vestlige idealer ved å kontrastere seg mot den koloniale kvinnen Bertha, og la henne "overta" rollen som "den andre": en enda ikke helt menneskelig utgave av *homo sapiens*. Videre viser Spivak at historien om Janes utviklingsprosess krysses av den ikke fullførte historien om fetteren St. Johns

⁸ I forlengelsen av Michel Foucaults diskursbegrep viser Spivaks begrep "epistemisk vold" til en form for implantering av måter å forstå på som blokkerer for andre alternativer. Epistemisk vold fungerer blant annet gjennom produksjon av subjektposisjoner med utgangspunkt i et privilegert "selv" som er knyttet til maktforhold.

misjonsgjering, som framstår som et uselvvisk offer av eget liv og velbefinnende for å bringe ”de andre” på høyde med kristen-humanistiske verdier. Det St. John i praksis skal gjøre, er å fullføre den prosessen hvis første steg har vært å produsere det koloniale subjektet som ”den andre”, ved å omdanne denne ”andre” til et ”selv”.

Vi kan ta utgangspunkt i Spivaks utlegning som en skisse over den konteksten og de mekanismene Rhys må vikle den hvite kreolske kvinnen som har blitt redusert til Bertha ut av og frigjøre henne fra, for å kunne fortelle en sannere historie som yter den hvite kreolen større rettferdighet. Men hvordan kan Rhys unngå å bli en form for ”St. John”, og fullføre det imperialistiske prosjektet Brontë har latt stå halvferdig? Dersom vi tar konsekvensen av Spivaks konklusjon i essayet, er dette ikke til å unngå. Å gjøre den hvite kreolen til et ”selv” innebærer nødvendigvis å produsere henne, å ”tvinge” henne inn i en eller annen variasjon av det Mary Lou Emery i ”Modernist Crosscurrents” kaller ”authentic selfhood in European terms” (Emery, 1999: 164). Et av Spivaks hoveddærender i essayet fra 1999, er å diskutere premissene for å representere den koloniale andre: ”No perspective *critical* of imperialism can turn the other into a self, because the project of imperialism has always already historically refracted what might have been an incommensurable and discontinuous other into a domesticated other that consolidates the imperialist self” (Spivak 1999: 130). Vi ser imidlertid at Spivak gjør denne analysen med tanke på framstillingen av den svarte Christophine, og ikke Antoinette; et interessant faktum som vi skal se nærmere på. Når Spivak ikke later til å gjøre dette poenget gjeldende for Antoinette, kan det skyldes en antakelse om at den hvite kreolen, som er etterkommer etter europeiske kolonialister, ”opprinnelig” hører hjemme i et europeisk ”selv”, og at det derfor ikke er problematisk å ”gjeninnsette” henne som nettopp det. Samtidig ser vi at Emerys poeng når hun i en bisetning påkaller betegnelsen ”selfhood in European terms”, er at dette er noe Rhys’ Antoinette ikke har, at hun ikke fullt ut er gjort til et ”selv”. I forsøket på å komme til bunns i dette, skal vi gå veien om Spivaks lesning av *Wide Sargasso Sea*, hvor hun hovedsakelig konsentrerer seg om forholdet mellom de svarte og hvite karakterene i denne boken.

1.4. Debatten om ”den koloniale kvinnens” stemme

Diskusjonen om hvorvidt de svarte karakterene i *Wide Sargasso Sea* framstilles på historisk etterrettelige og etiske måter, skriver seg opprinnelig tilbake til Wally Look Lais artikkel ”The Road to Thornfield Hall” fra 1968, og Kamau Brathwaites motsvar i *Contradictory Omens* fra

1974. Mens Look Lai løfter fram romanen som et uttrykk for spesifikt karibiske sannheter, hevder Brathwaite at framstillingen av de svarte karakterene bryter med historiske faktum, hovedsakelig fordi historiske hvite og svarte kreoler ikke kunne vært så gode venner som de i hans lesning er i *Wide Sargasso Sea*. Dette er en påstand jeg vil vende tilbake til senere i teksten. Da Spivak i 1985 gav ut den første versjonen av essayet vi har sett på, under tittelen "Three Women`s Texts and a Critique of Imperialism", fikk debatten om de svarte karakterene for alvor vind i seilene, og essayet kom til å sette dagsorden for store deler av den nyere resepsjonen av Rhys' roman. Vi har allerede referert Spivaks lesning av *Jane Eyre* fra dette essayet, hvor hun i forlengelsen av Gilbert og Gubar, peker på at det er avstanden til Bertha som tillater Jane å framtre som "the feminist individualist heroine of British fiction". I lesningen av *Wide Sargasso Sea*, viser Spivak at avstanden mellom Brontës Jane og Bertha har sin parallell i avstanden mellom Rhys' Antoinette og den svarte kvinnen Christophine. Men der *Jane Eyre* tilsynelatende ukritisk apropierer sin "andre", berømmer Spivak *Wide Sargasso Sea* for å markere sin egen begrensning ved å gjøre et nummer av å la Christophine forlate teksten intakt: "Rhys's text will not attempt to contain her in a novel that rewrites a canonical English book within the European novelistic tradition in the interest of the white Creole rather than the native" (Spivak, 1999: 130).

Ikke alle har latt seg overbevise av Spivaks lesning, og i 1987 repliserte Benita Parry med en kritikk av "Spivaks deliberated deafness to the native voice, where it is to be heard" (Parry, 2004: 23). Ifølge Parry kommer Christophine til orde i *Wide Sargasso Sea*, og hun gjør det med bravour: "What Spivak's strategy of reading necessarily blots out is Christophine's inscription as the native female, individual self who defies the demands of the discriminatory discourses impinging on her person" (Parry, 2004: 22). I forlengelsen av denne debatten ser vi at spørsmålet om "the subaltern" kompliseres av forskjellen mellom å komme til orde som kritikk av diskursive premisser, og å komme til orde som uttrykk for "noe annet". Dette er en forskjell Parry, imotsetning til Spivak ikke later til å være oppmerksom på.

Med spørsmålet om hvorfor Spivak ikke omfatter Antoinette i sine advarsler mot å tro at man kan representere "the subaltern", i tankene, merker vi oss hun i essayet fra 1999 gjennomgående bruker betegnelsen "native" om de svarte kreolene i *Wide Sargasso Sea*, mens hun snakker om de hvite som "white Creoles". Den historiske realiteten er som vi vet at hvite europeere ankom og slo seg ned i Vest-India før den svarte delen av befolkningen ble anbrakt som arbeidskraft, og de innfødte, i betydningen de som var der før europeerne kom, ble så å si totalt fordrevet fra Jamaica tidlig i kolonialiseringprosessen. Likevel ser de svarte kreolene ut til å forekomme Spivak ikke bare å være mer "othered" på bakgrunn av hudfarge

og økonomi, men også som mer innfødt og knyttet til stedet Karibien enn de hvite kreolene. Det er mulig å argumentere for at dette i en viss forstand er riktig, all den tid den hvite minoriteten i disse områdene tradisjonelt har hatt en sterk tilknytning til kolonimaktens kultur og nasjonale identiteter. Gjennom historien har kolonimaktene ført en mer og mindre eksplisitt politikk med sikte på stadig utveksling og utskiftning av den hvite eliten i koloniene, i den hensikt å sikre seg sine representanters lojalitet. I *Wide Sargasso Sea* ser vi tematisert hvordan hvite kreoler finner ektefeller fra Europa og, i likhet med forfatteren Jean Rhys, ble og blir barn av hvite kreoler gjerne sendt til Europa for å ta utdanning. I de svarte kreolenes tilfelle kan vi tenke oss at kontakten med den ”gamle verden” i lang tid utelukkende har bestått i at nye slaver ankom øygruppen, og om de var omtrent like fremmede for Jamaicas opprinnelige arawakindianske kultur som de hvite, kan de stadig tenkes å ha hatt helt andre kulturelle utgangspunkt enn de europeiskættede øyboerne.

Et av Spivaks sentrale ærender i nyskrivningen av essayet fra 1999, er å advare mot velmenende forsøk på å betrakte representasjoner av ”the subaltern” som en form for umedierte kilder til tapte kulturer, ut fra det hun kaller ”an information-retrieval approach” til litteratur fra ”Den tredje verden” (Spivak, 1999: 114). Hun poengterer at det er avgjørende å ta høyde for at det koloniale subjektet i en viss forstand er en vestlig kulturell projeksjon, og ikke en ubesudlet ”native informant”. I denne sammenhengen ser vi at det gir mening å advare sterkere mot å skrive den svarte enn den hvite kreolen; det er jo ingen fare for at vi skal betrakte Antoinette som en direkte kilde til informasjon om tapte kulturer slik de eksisterte før kolonialiseringen. På den ene siden kan den hvite kreolen Bertha/Antoinette som figur sies å ha Spivaks advarsel innebygget, idet hun er den koloniale ”andre” hvis hudfarge hele tiden minner oss om at hun er et produkt av nettopp kolonialiseringprosesser. På den andre siden aner vi at dersom Spivak’s grenseopptrekking mellom kolonialist og ”native” ikke har full gyldighet i forhold til Bertha/Antoinette som en form for grensefigur, er det betimelig å stille spørsmålsteget ved hvorvidt Antoinette kan bli ”fully selfed” og ”contained” i ”a novel that rewrites a canonical English book within the European novelistic tradition in the interest of the white Creole rather than the native”. Vi skal gå videre til å se hvordan og i hvilken grad Rhys setter seg fore å gjøre den hvite kreolen til et ”selv”.

1.5. Antoinettes tale og ”tausheter”

Vi har sett Rhys hevde at det er stor avstand mellom henne selv og Antoinette, mellom England og Karibien og mellom dagens Karibien og 1800-tallets Vest-India: ”They had their

own civilization but it has gone [...] How can I make it seem true? Now” (Gregg, 1995: 84). Bekymringen later til å være todelt: Rhys vil skrive en historisk etterrettelig roman på bakgrunn av ”not much record”, og hun vil at den skal virke sann og sannsynlig for det hun i flere brev skisserer som en engelsk leser. For å komme på sporet av hvordan Rhys ser for seg å løse det første problemet, som altså knytter seg til mangel på pålitelige kilder, skal jeg koste på oss et utdrag fra et brev til Francis Wyndham fra 1964:

The trouble has been that in long novels – facts are very comforting to me. Of course they are always distorted, twisted, changed and so on. But all the same they are there. When I was despairing I could say *this happened*. So I could manage Part I because I *did* go to a convent [...] The place I have Called Coulibri *existed*, and still does [...] The end was also possible because I *am* in England and can all too easily imagine being mad [...] It was this Part II which was so impossibly difficult. I had no facts at all. Or rather I had one – the place. Again a real place. It was a small ‘estate’ my father bought [...] The characters though had to be imagined – not one real fact. Not one. No dialogue. Nothing. So what with my stormy privat life [...] Then you see I got right away from it and wrote what I call poetry and suddenly saw that I must lift the whole thing out of real life into – well *on* to a different plane (Rhys, 1984: 276 – 277).

Vi ser at Rhys til en viss grad vil bruke egne erfaringer og identifikasjon med hovedpersonen som utgangspunkt for å skrive historien sann og etterrettelig. Samtidig gjør hun oppmerksom på at dette bare lar seg gjøre i tilknytning til enkelte, fragmentariske elementer. Når det gjelder karakterene i del to av romanen – deriblant Antoinette – understreker Rhys at hun har lite eller ingenting å ta utgangspunkt i. Mens resepsjonen til en viss grad har lest Antoinettes ulykkelige ekteskap som modellert på Rhys’ egne erfaringer med menn, ser vi at Rhys selv avviser at hennes privatliv skulle kunne brukes som utgangspunkt for denne delen av romanen. Vi kan tenke oss at ideen om å ”lift the whole thing out of real life”, oppstår som et forsøk på å løse problemet med manglende kilder. Videre i brevet utdyper ikke Rhys i entydige vendinger hva hun mener med ”a different plane”, men skriver at hun har prøvd ut en idé om å skrive ”partly ‘poetry’ – partly prose”, og skisserer noe som kan minne om en kollasj av forskjellige elementer. ”The whole thing” skal i første omgang vise til andre del av romanen, men Rhys tilføyer videre: ”Anyway it would be fun to do a whole *book* like that wouldn’t it?”. Vi ser at utdraget kan åpne for en større diskusjon om hvilke sjangre hele eller deler av romanen forholder seg til, men i denne sammenhengen skal vi fokusere på hva det kan tenkes å antyde om hvordan Rhys velger å representere ”the subaltern” som er gjort utilgjengelig av tid og historie. Det er naturligvis begrenset hvor mye vi kan spekulere på bakgrunn av et brev hvor forfatteren kommenterer prosjektet i rimelig vage vendinger. Med

utdraget i bakhodet skal vi imidlertid vende oss til romanen og til et knippe lesninger av den, som tematiserer hvordan Antoinette framstår og kommer til uttrykk

I artikkelen "Shutting up the Subaltern" fra 1999 setter Carine M. Mardorossian spørsmålsteget ved Spivak's påstand om at *Wide Sargasso Sea* i det hele tatt er skrevet "in the interest of the white Creole" (Spivak, 1999: 130):

In fact it [WSS] constantly thwarts an easy identification with the white Creole protagonist, showing her as ensnared by the colonialist assumptions which she unsuccessfully and often grotesquely attempts to replicate. [...] *Wide Sargasso Sea*'s protagonist appears fragmented, insecure, and disoriented so much so that she seems to function merely by internalizing others' – especially her mother's – language and contradictory values (Mardorossian, 1999: 1071 - 1072).

Mardorossian gjør i og for seg ikke noe forsøk på å avvise at det først og fremst er Antoinettes historie som skrives i *Wide Sargasso Sea*, og at romanen sånn sett handler om henne. I "Shutting up the Subaltern" knyttes spørsmålet om den hvite kreolens interesser i første omgang til en rekke fortellertekniske grep som tyder på at Antoinette, i motsetning til for eksempel Jane Eyre, ikke har det overordnede perspektivet i "sin" roman. Mardorossian viser at teksten holder avstand til hovedpersonen og understreker hennes upålitelighet som forteller, ved stadig å gjøre et nummer av hvordan hun internaliserer andres påstander og ideer, hvis rekkevidde hun ikke har oversikt over. Med et blikk på første del av romanen ser vi at Mardorossian har rett i at Antoinette ikke har full kontroll over fortellingen, og at romanen oppfordrer til en kritisk lesning av hennes utlegninger, en kjensgjerning vi skal se nærmere på senere i teksten. Videre ser vi at det bare er i bokens første del Antoinette har monopol på fortellerstemmen. Andre og lengste del er hovedsakelig fortalt av ektemannen, mens Antoinette fører ordet kun i kortere tekstsekvenser. Tredje del innledes av Grace Pools fortellerstemme før Antoinette avslutter romanen.⁹ Men der Mardorossian peker på hvordan disse grepene relativiserer Antoinette og avgrenser henne i leserens øyne siden vi stadig vet

⁹ Det er rimelig å sette spørsmålsteget ved hvorvidt Grace Pool faktisk er fortelleren i åpningen av tredje del, idet enkelte elementer tyder på at Graces samtale med tjenestepiken Leah snarere er gjenfortalt og tolket av noen andre, for eksempel av Antoinette. Første setning i tredje del antyder at en annen forteller refererer Graces utlegning som er satt i kursiv slik internalisering av andres stemmer i en førstepersonsfortelling presenteres i romanen forøvrig: "They knew that he was in Jamaica when his father and his brother died" Grace Pool said. "He inherited [...]" (Rhys 1999: 105). Videre kan vi spekulere i om "Graces" påfølgende tankestrøm bryter med hennes ellers så likeframme stil, i de poetiske formuleringene: "the thick walls, keeping away all the things that you have fought till you can fight no more" og "that girl who lives in her own darkness" (Rhys 1999: 106). Dette spørsmålet er imidlertid ikke så avgjørende i min sammenheng, og videre vil jeg forholde meg til Grace Pool som forteller i begynnelsen av del tre, i tråd med den mest utbredte oppfatningen i sekundærlitteraturen.

mer og har bedre oversikt enn henne, vil jeg vise at romanens avstand til den hvite kreolen også kan ha andre funksjoner.

I forordet har vi såvidt vært innom Wendy Browns dekonstruksjon av begrepene taushet og tale, hvor hun legger vekt på at taushet kan være ”talende” idet den er konstituert innenfor en diskurs. Samtidig hevder Brown at taushet kan utgjøre en form for motstand mot å utsette praksiser og ”dimensjoner av eksistens” for det hun kaller ”normativ vold”, et begrep som viser seg å være beslektet med Spivaks begrep ”epistemisk vold”. Vi kan utlede at den normative volden Brown viser til, knytter seg til å presse noe inn i et språk som ikke fullt ut kan representere dette noe i dets forskjellighet, eller med dets indre motsetninger. I forbindelse med dette ser vi at Mardorossian legger vekt på hvordan de svarte kreolenes motstand mot ”the premises of the colonialist discourse” er på sitt mest effektive når den ikke er uttalt, når den kommer til uttrykk i form av taushet. I tråd med Browns resonnement viser Mardorossian hvordan motstanden i første omgang fungerer i kraft av de hvite kreolenes forventninger til, og deres frykt for hva som kan tenkes å ”skjule seg” i tausheten, som særlig settes i forbindelse med kunnskap om obeah-praksis. Men mens Mardorossian retter oppmerksomhet mot hvordan de svarte kreolene nekter å svare på spørsmål om obeah og andre emner, diskuterer hun ikke de hvites ”tausheter” i romanen. I henhold til Spivaks lesning er ikke dette så overraskende, siden de hvite kreolene og engelskmennene i utgangspunktet knyttes til tale, idet de fører ordet romanen igjennom. Med Browns utlegning i bakhodet ser vi imidlertid at Antoinettes historie konstitueres i kanskje like stor grad av taushet som av tale. Den fragmentariske, kollasjlignende fortellingen vi får presentert i første del av romanen, består av en hel rekke tomrom og avstander mellom sprikende synspunkter som Antoinette tilsynelatende ukritisk internaliserer, mellom forskjellige episoder i Antoinettes unge liv, og mellom glimtvis tilbakeblikk og den kronologiske fortellingen. Senere i romanen får vi også stadige antydninger om hendelser og elementer som Antoinette har ”holdt tilbake” for leseren i løpet av sin egen fortelling i første del. I forbindelse med dette ser vi at romanens *korthet*, i seg selv kan tenkes å uttrykke noe om hvordan Antoinette skrives. I Nortons paperback teller *Wide Sargasso Sea* knappe 104 sider, mens *Jane Eyre* til sammenligning strekker seg over 540 sider i Vintage Classics’ paperback. Dette betyr selvfølgelig ikke at det ikke fins ”tausheter” også i *Jane Eyre*, eller at fortellingen i denne romanen følger den unge Jane fra dag til dag eller fra minutt til minutt. Imidlertid ser vi at Rhys later til å understreke taushetene i større grad enn Brontë gjør.

Det at fortellingen i *Wide Sargasso Sea* gjennomgående framstår som fragmentarisk er ikke bare en måte å vise hovedpersonen manglende oversikt, men samtidig en måte å nekte

leseren full oversikt over fortellerne. Når fortellingen til stadighet bryter seg selv av, og lar være med å uttale det den later til å ville si, leder det ikke bare tankene mot Brown, men også i retning av Adorno og hans teori om kunstverkets mulighet til å uttrykke noe ”helt annet” som befinner seg hinsides ”den instrumentelle fornuft”, og med Foucaults begreper kan vi kanskje si, utenfor enhver tilgjengelig diskurs. Vi har sett at Adorno knytter dette til kunstens ”gåtekarakter”. I *Estetisk teori* (1970) skriver Adorno: “Det gåtefulle med kunstverkene er at de er avbrutte. Om transendensen var til stede i dem, ville de vært mysterier, ikke gåter. Når de er gåter er det fordi de bryter av og dementerer det de likevel vil være” (Adorno, 1998: 224). Selv om vi ikke nødvendigvis går god for Adornos påstand om at gåtekarakteren er den eneste måten et kunstverk kan uttrykke noe sant på, kan vi følge ham i utlegningen av at gåtekarakteren er det elementet som i størst grad evner å uttrykke noe ”helt annet” enn alt som lar seg uttrykke i språk. Det at bruddene og tausheten kommer til å utgjøre en så stor del av karakteren Antoinette, slik hun skisseres (og ikke utmales) i *Wide Sargasso Sea*, kan tenkes å uttrykke et forbehold, ikke bare om at den hvite kreolen i likhet med ethvert menneske kan hevdes å bestå av et gåteelement, men om at den hvite kreolen som ”subaltern” kan tenkes dels å være noe ”helt annet”, noe som ikke kan gripes i kolonimaktens språk i ”a novel that rewrites a canonical English book within the European novelistic tradition in the interest of the white Creole rather than the native”. Vi kan tenke oss at dette utgjør nok en markering av tekstens grense, på samme måte som Spivak viser at Christophine’s utmarsj fra teksten ”without looking back” uttrykker en erkjennelse av at den svarte kreolen ikke kan bli ”contained” (Rhys, 1999: 97).

Vi har sett Rhys hevde at andre del av romanen var ekstra vanskelig å skrive fordi hun hadde få fakta å ta utgangspunkt i, og at dette særlig gjelder karakterene som helt og holdent ”had to be imagined”. Andre del er bokens lengste, samtidig som handlingen utspiller seg over noen knappe uker eller maksimalt to måneder, mens første del til sammenligning strekker seg over flere år. Selv om fortellingen til en viss grad beholder det fragmentariske preget, ser vi at andre del er mer sammenhengende fortalt enn første. Dette bryter imidlertid ikke med Rhys’ antatte målsetting om å holde en viss avstand til Antoinette, i og med at denne delen hovedsakelig er fortalt av ektemannen; den Antoinette vi får tilgang til er med andre ord allerede sett og tolket av en engelskmann. Mens lesere som Coral Ann Howells (1991) og Elaine Savory (2009) berømmer Rhys for at hun for første gang i sin romanproduksjon bruker en mannlig forteller, ut fra tanken om at det må være vanskelig for en kvinne som Rhys å skrive ut fra en manns perspektiv, må vi ta i betraktning muligheten for at det er lettere for Rhys å skrive etterrettelig ut fra ektemannens perspektiv enn ut fra

Antoinettes, nettopp fordi hovedpersonen er mer historisk og diskursivt utilgjengelig. Selv om Rhys er hvit kreolsk kvinne har hun bodd i Europa nesten hele sitt liv, og hun skriver i kolonimaktens språk og litterære tradisjon om "the subaltern", hvis omstendigheter er helt andre enn Rhys' egne.¹⁰

Vi merker oss at når Antoinette får tilbake fortellerstemmen i en kortere sekvens av andre del, er det i forbindelse med et besøk hos Christophine, hvor hovedfokus retter seg mot å beskrive den svarte kvinnen. I denne delen av romanen følger med andre ord fortellerstemmen den til enhver tid mest "engelske" av de som er til stede. Samtidig som de fortellertekniske grepene i andre del fungerer for å forklare ektemannen på måter som er sentrale for utviklingen av et troverdig plott, kan de altså tenkes å være utrykk for et forbehold om at Antoinette ikke nødvendigvis går helt i ett med den engelske fortellerens, diskursens og leserens forutsetninger for å forstå henne. Som Mardorossian viser er det nærliggende å innta en skeptisk holdning overfor ektemannens fortelling, idet den intertekstuelle forbindelsen til *Jane Eyre* sikrer at vi holder ham som hovedmistenkt for Antoinettes ulykke som i en viss forstand er varslet allerede fra romanens begynnelse. Som følge av den avstanden som oppstår mellom ektemannens perspektiv og vår lesning av hans fortelling, kan vi som lesere tenkes å bli ekstra oppmerksom på den avstanden som må antas å eksistere mellom Antoinette og ektemannens utlegning av henne, slik at Antoinette selv dels framstår som en gåte for oss. Samtidig ser vi at hun i stor grad framstår som en gåte for ektemannen, som knytter henne til den mystikken han fornemmer i møtet med naturen rundt Grandbois. Denne antakelsen, som igjen tematiserer vår antakelse om at Antoinette til en viss grad kan leses som "native", problematiseres imidlertid også i romanen idet ektemannen innrømmer: "I feel very much a stranger here" I said. "I feel that this place is my enemy and on your side." "You are quite mistaken" she said. "It is not for you and not for me. It has nothing to do with either of us. That is why you are afraid of it, because it is something else. I found that out long ago when I was a child" (Rhys, 1999: 78). I løpet av neste kapittel skal vi se nærmere på episoden Antoinette kan tenkes å sikte til her. I første omgang merker vi oss at grensene mellom hvem som kan og hvem som ikke kan bli "contained" i teksten framstår som uklare, idet også ektemannen har erfaringer fra den første tiden i Karibien som han enten ikke vil eller ikke kan sette ord på:

¹⁰ Resepsjonen har hatt en tendens til å se Rhys' evne til å skrive godt om sosiale "tapere" og utstøtte, i forlengelsen av hennes egne erfaringer som innvandrer og dermed annerledes i Europa. Når Rhys, som vi har sett, henviser til "my stormy private life", kan det tenkes å referere til hennes omflakkende tilværelse som kordame og fattig, underkjent forfatter i forskjellige europeiske byer. Det er også kjent at hun hadde dels problematiske forhold til forskjellige ektemenn og elskere, hvis økonomiske støtte hun i perioder gjorde seg avhengig av. Det er imidlertid klart at Rhys i praksis har hatt langt større økonomisk og sosial frihet enn romankarakteren Antoinette, noe som kan eksemplifiseres av at hun dro til England ikke for å holdes fanget i et arrangert ekteskap, men for å fullføre sin utdannelse og etter hvert studere teater.

”As for my confused impressions they will never be written. There are blanks in my mind that cannot be filled up” (Rhys, 1999: 45).

1.6. *Wide Sargasso Sea* og dannelsesromansjangeren

Jeg har gått et stykke i å lese karakteren Antoinette i lys av Adornos tanker om kunstens gåtekarakter, men sammenlignet med Adornos høymodernistiske favorittverk av blant andre Kafka og Beckett, framstår imidlertid *Wide Sargasso Sea* som sterkere knyttet til den realistiske litterære tradisjonen. Om Antoinette dels skrives som en form for gåte, er hun samtidig, som Spivak viser, en rasjonell karakter som reagerer på og dels kan forklares ut fra sine omgivelser. Vi har sett at Rhys legger vekt på at hun vil skrive en sann og etterrettelig historie og at hun vil forklare Antoinette og gjøre henne sannsynlig for en engelsk leser. At disse hensynene ikke nødvendigvis går hånd i hånd illustreres av den skepsisen vi aner i *Wide Sargasso Sea* mot at språket og rammeverket evner å la de hvite og de svarte kreolene komme til uttrykk på sanne og etterrettelige måter. Dilemmaet kan sies å parafraseres i Rhys’ brev til Selma Vaz Dias fra 1959:

Sometimes I long for an entirely new way of writing. New words, new everything – sometimes I am almost there. But no – it slides away. Besides, the old ideas, clarity, unity and so on – I can’t get away from them – they are *valid*. So for her madness must be some sanity [...]

But you understand that she must be ‘placed’. How when and where did it happened? How did she get there. That must be *clear*” (Rhys, 1994: 160 - 161).

Vi kan tenke oss at lengselen etter et nytt språk og ”an entirely new way of writing” står i forhold til ønsket om å skrive noe som ikke kommer fullgodt til uttrykk med utgangspunkt i tilgjengelige diskurser. Samtidig forplikter målsettingen om å gjøre den hvite kreolen til en realistisk og sannsynlig karakter, til å skrive i et språk og en form som evner å uttrykke eller konstruere ”authentic selfhood in European terms” overfor blant andre *Jane Eyres* lesere. Ambisjonen om å plassere og forklare Antoinette leder *Wide Sargasso Sea* inn i en relasjon til dannelsesromansjangeren, som *Jane Eyre* plasserer seg innenfor. Kanskje kan vi si at denne sjangeren fungerer som en form for mediator for å kommunisere med leseren, og et insentiv for å kommunisere med *Jane Eyre* gjennom hele *Wide Sargasso Sea* og ikke bare i tredje del. Vi ser umiddelbart en rekke paralleller mellom plottet i de to romanene: Jane og Antoinette er begge ensomme og vanskjøttede barn, begge plasseres på internatskole hvor de har flere

lignende erfaringer, og begge finner kjærligheten og støter på problemer i kjølvannet av den. En åpenbar forskjell knytter seg imidlertid til at Janes dannelsesprosess kulminerer i økonomisk og sosial uavhengighet, samt et lykkelig ekteskap med Mr. Rochester, mens Antoinette mister sin identitet og ender opp som fange på loftet hos sin engelske ektemann. Som vi skal se innebærer prosjektet om å skrive "the subaltern`s" historie innenfor de videre rammene av dannelsesromanen heller enn i et nytt språk og "an entirely new way of writing", et kritisk blikk på denne sjangeren slik den finner uttrykk i *Jane Eyre*. Kritikken må ses i lys av at det som står på spill i dannelsesromanen nettopp er dannelsen av et vestlig subjekt på bekostning av "den andre".

Som Mardorossian er inne på gjør sammenligningen mellom Jane og Antoinette det nærliggende å stille spørsmål, ikke bare ved Antoinettes tilsynelatende passivitet, men ved hvorvidt Jane med sin voldsomme handlekraft og veltalenhet kan leses som en realistisk karakter: "[T]he question of how an abused and continually humiliated little girl could possibly come up with such psychological vigor and self-esteem" (Mardorossian, 1999: 1072). I en videre utlegning kan vi tenke oss at dette impliserer en problematisering av dannelsesromanens forhold til sannhet og etterrettelighet. Vi ser likevel at spørsmålet primært har relevans dersom vi velger å lese Jane som en form for påstand om Kvinnen med stor K, slik vi har sett Elgin Mellown gjøre med Antoinette, for vi har lite grunnlag for å utelukke at en spesifikk engelsk pike skulle kunne være over gjennomsnittet orientert og velartikulert.

På et mer generelt nivå aner vi imidlertid at *Wide Sargasso Sea* tematiserer og problematiserer selve dannelsesprosessen, og stiller spørsmål ved hvilke mekanismer som er virksomme i konstitueringen av et individ, eller et "selv" i Spivak's termer. Vi har sett Gilbert og Gubar vise at Janes identitet står i et avhengighetsforhold til "den andre", som hun må støte fra seg for å bli til et "selv". Mens Bertha utgjør Janes aller mest effektive "andre" i så måte, viser det seg at med unntak av Mrs. Fairfax, som framstår som mer eller mindre nøytral, fungerer alle de kvinnelige karakterene på de symbolske patriarkalske godsene Gateshead og Thornfield Hall, i større og mindre grad som Janes "andre". Både stemoren Mrs. Reed og hennes to karikerte døtre, Mr. Rochester's tidligere elskerinne Celine Varens og hennes noe lettsindige datter Adèle, adelskvinnen Blanche Ingram, og fangevokteren Grace Pool, skildres i Janes fortelling som endimensjonale typer og kroppsliggjøringer av Janes motsetninger. Med tanke på de tre sistnevnte kvinnene skriver Gilbert og Gubar: "All are important negative 'role-models' for Jane, and all suggest problems she must overcome before she can reach the independent maturity which is the goal of her pilgrimage" (Gilbert og Gubar, 2000: 350). Vi merker oss at utkrystalliseringen av Janes "selv" etterlater seg en sti av "andre" hvis

synspunkt og stemme historien må undergrave. Vi fristes til å bruke Mr. Rochesters spøkefulle trussel om å skaffe seg et harem i Istanbul dersom Jane forlater ham, som parafraze for den stadige kontrasteringen av Jane mot ”de andre” kvinnene, som romanen opererer med: ”And what will you do, Janet, while I am bargaining for so many tons of flesh and such an assortment of black eyes? I’ll be preparing myself to go out as a missionary to preach liberty to them enslaved – your harem inmates amongst the rest“ (Brontë, 2007: 325). Jane svarer med å posisjonere seg selv i motsetning til de tonnene med kjøtt og svarte øyne som hun skal ”redde”, i den rollen Spivak viser at det vestlige subjektet *per se* reserverer for seg selv i en større imperialistisk sammenheng: rollen som ”the soulmaker” som skal innta koloniene i kristenhumanismens navn, for å gjøre ”de koloniale andre” til ”selv. Når Jane senere avslår St. Johns insisterende invitasjon til å følge ham som misjonær i India, ser vi at det primært skyldes hennes ”kall” hjemme i England, som i en viss forstand består i å gjøre Mr. Rochester – som i følge Mrs. Fairfax er fordervet og forandret til det ugjenkjennelige i løpet av oppholdet i koloniene – til et ”selv”.

Videre i teksten skal vi se hvordan Antoinette på sin side strever med å se seg selv i lys av sine ”andre” i *Wide Sargasso Sea*, og hvordan hun dels mislykkes både med å definere sine ”andre”, med å støte dem fra seg, og med å identifisere seg med dem. Siden vi skal fokusere på Antoinette og hennes forhold til sine ”andre”, får jeg ikke anledning til å gå i dybden i undersøkelsen av ektemannen og hans fortelling. Vi ser imidlertid at utformingen av et vestlig subjekt i en imperialistisk sammenheng tematiseres i hans fortelling, idet han, etter en kort periode preget av nysgjerrighet overfor den forskjelligheten han aner at Antoinette representerer, setter seg fore å redusere henne til ”a legend. Or a lie...” (Rhys, 1999: 103). Samtidig vet leseren at Mr. Rochester i *Jane Eyre* har blitt til en bitter og ulykkelig mann som følge av denne strategien, som kommer til å koste ham både synet og førligheten, foruten Thornfield Hall. I forlengelsen av Spivaks lesning kan vi se dette som en allegori for hvordan kolonialismen gir ”den vestlige kvinnen” representert ved Jane, anledning til å hevde seg som et ”selv”, og utfordre ”den vestlige mannens” patriarkalske herredømme på egen jord. Vi skal imidlertid se at brannen på Thornfield Hall kan tenkes å anta andre dimensjoner av mening med utgangspunkt i en lesning av *Wide Sargasso Sea*.

Videre vil jeg vise hvordan de prosessene jeg har skissert som grunnleggende i dannelsesromanen representert ved *Jane Eyre*, figurerer i forgrunnen i *Wide Sargasso Sea*. Det er gjennom tematiseringen av dem og av hvilke konsekvenser de kan tenkes å få i en imperialistisk sammenheng, at Rhys’ prosjekt mest effektivt retter kritikk mot *Jane Eyre* og samtidig mot dannelsesromansjangeren som sådan.

1.7. Endring i et "kunstnerisk regime"

I forlengelsen av den perspektivendringen som *Wide Sargasso Sea* introduserer overfor nylesninger av *Jane Eyre*, ser vi at Brontës roman antar nye dimensjoner og får ny aktualitet i forhold til spørsmål forbundet med postkolonialisme og det vi kanskje kan kalle postfeminisme, noe Spivaks lesning eksemplifiserer. Med utgangspunkt i Alain Badiou's begreper kan vi se dette som en konsekvens av den "hendelsen" som finner sted idet *Wide Sargasso Sea* "påstår" sin "sannhet" overfor det "kunstneriske regimet" *Jane Eyre* utgjør en sentral del av. I forlengelsen av denne "hendelsen" opprettes en ny mulig relasjon mellom "the chaotic disposition of sensibility (always verging on the formless [*informe*]) and what is generally accepted as form" (Badiou, sitert i Barlett and Clemens, 2010: 84). Idet den nye relasjonen mellom mening og form gjør seg gjeldende i lesningen av *Jane Eyre*, kan vi gripe flere av de mulige meningene denne romanen i en viss forstand åpner for. I forlengelsen av dette kan vi lese det at Rhys legger plottet i sin roman så nært opp til *Jane Eyre*, som en form for komplott mot Brontës roman, samtidig som vi kan lese *Wide Sargasso Sea* som en realisering av et potensial som har vært til stede i *Jane Eyre* hele tiden. I et brev til Francis Wyndham fra 1964 argumenterer Rhys for å legge vekt på det sistnevnte alternativet:

I have a very great and deep admiration for the Brontë sisters [...]

How then can I of all people, say she was wrong? Or that her Bertha is impossible? *Which she is*. Or get cheap publicity from her (often) splendid book?

She wrote: - Charlotte did:

'This I know: The writer [...] owns something of which he is not always master [...] it will perhaps for years lie in subjection [...] then without warning of revolt there comes a time [...] when it sets to work [...] You have little choice left but quiescent adoption (?) As for you, the nominal artist – your share is to work passively – under dictates you neither delivered nor could question – that would not be delivered at your prayer, nor changed at your caprice. If the result be attractive the World will praise you, who little deserve praise. If it be repulsive the World will blame you, who as little deserve blame.'

So you see she *knew* (Rhys, 1984: 271).

Det er nærliggende å lese dette sitatet i sammenheng med Spivaks *A Critique of Postcolonial Reason*, som et uttrykk for at Brontë i en viss forstand har tatt høyde for et av Spivaks sentrale poenger i lesningen av *Jane Eyre* og *Wide Sargasso Sea*. Spivak begrunner nemlig sin interesse for de litterære verkene hun trekker fram, med at litteraturen spiller en rolle som åsted for og leverandør av det hun kaller "kulturell representasjon", som igjen er nært

forbudet med politiske prosjekter som for eksempel imperialisme. I en viss forstand påkaller Spivak dette poenget som en forklaring på litteraturens delaktighet i å reproducere "epistemisk vold", idet både forfattere og lesere nødvendigvis vil være preget av en viss langsynthet i forhold til sin egen historiske epoke. Vi aner at forfatteren Charlotte Brontë til en viss grad framstår som en slags Antoinette, som ikke har full oversikt over rekkevidden av ideene hun internaliserer og integrerer i sin fortelling, når Spivak, i det vi må lese som en slags forlengelse av sitatet over, skriver: "If even minimally successful, the readings will incite a degree of rage against the imperialist narrativization of history, precisely because it produces so abject a script for a female we would rather celebrate" (Spivak, 1999: 116). Samtidig som Spivak her går et stykke i å dekonstruere skillet mellom forfatter og diskurs, merker vi oss at hun peker på muligheten for å yte motstand gjennom kritisk lesning og skriving: "Yet, against all straws in the wind, one must write in the hope that it is not a deal done forever, that it is possible to resist from within" (Spivak, 1999: 113). Kanskje kan denne formuleringen fungere som et slags emblem for Rhys' prosjekt om å utvide historien innenfra i og med det hun selv beskjedent har omtalt som "the one book I've written that's much use" (Rhys sitert i Raiskin, 1999b: x).

1.8. Oppsummering

I dette kapittelet har jeg skissert hvordan *Wide Sargasso Sea* legger opp til å skrive en sannere historie for å yte de historisk utilgjengelige kvinnene i legenden Rhys viser til, rettferdighet, samtidig som romanen gjennomgående problematiserer mulighetene og premissene for å gjøre dette. Vi har sett at en viktig del av realiseringen av Rhys' prosjekt består i å rette fokus mot mangelen på pålitelige kilder, og å understreke "tausheter", og i forlengelsen av dem antyde "sannheter" som ikke kan gripes språklig i romanen. Samtidig er det klart at den hvite kreolen ikke er noe "helt annet" i den forstand at hun ikke har noe å gjøre med de mekanismene som gjør henne til Bertha. Tvert imot: en etterrettelig historie om denne kvinnen må ikke bare prøve å "vikle henne ut" av Berthas omstendigheter, men også vise hvordan hun blir viklet inn i dem. Spørsmålet "How did she get there" må svares på. Vi skal se at romanen antyder svar som knytter seg til historiske og psykologiske forhold, og at den gir anledning for leseren til å leve seg inn i hovedpersonen som en representasjon av det som kunne vært og kan være en historisk person. Samtidig blir det klart også på fortellerplanet at

Antoinette er en litterær agent med et prosjekt som viser seg å lede i retning av *Jane Eyre*; hun vet bare ikke selv hva oppdraget går ut på.

Videre i teksten skal jeg undersøke hvordan Rhys plasserer sin hovedperson i en historisk og intertekstuell sammenheng som tillater forfatteren å skrive en mest mulig sann historie om den hvite kreolen som historisk figur, Brontës representasjon av henne, og Antoinettes spesielle situasjon som litterær realisering av et frigjøringsprosjekt.

Andre kapittel: Plasseringen av Antoinette

I dette kapittelet skal jeg undersøke hvordan hovedpersonen i *Wide Sargasso Sea* er posisjonert i forhold til karibisk kolonihistorie, *Jane Eyre*, og sine medkarakterer i romanen. Målet med lesningen er å se hvordan og med hvilke implikasjoner Rhys plasserer sitt prosjekt i en sosio-historisk og intertekstuell sammenheng, og videre hvordan disse faktorene danner utgangspunkt for Antoinette som et "selv". Når det gjelder karakterene i *Wide Sargasso Sea* skal jeg, som et utgangspunkt for lesningen, dele dem inn i tre forskjellige grupper: hvite kreoler, svarte kreoler, og engelskmenn. Samtidig som disse kategoriene i høyeste grad er operative i romanen, introduseres en rekke nyanser og glidende overganger som vi skal se kompliserer spørsmålet om identitet for Antoinette.

2.1. Rhys` "forandringer" av "fakta" fra *Jane Eyre*

Med et blikk på de innledende handlingsreferatene ser vi at enkelte elementer i historien om Rhys` kreol bryter med kontinuiteten til historien om Brontës kreol. De tre mest iøynefallende misforholdene som gjør seg gjeldende i en sammenligning mellom de to romanene, knytter seg til karakterenes navn, det historiske tidspunktet handlingen utspiller seg på, og til kreolens utseende.

Med utgangspunkt i Rhys` brev har jeg utledet at *Wide Sargasso Sea* ikke primært er forpliktet overfor *Jane Eyre*, men overfor historiske hendelser. Samtidig har vi sett at *Wide Sargasso Sea* på en rekke punkter knytter an til Brontës roman som en strategi for å frigjøre historiske kvinner fra det som i Rhys` lesning er en misrepresentasjon av dem i *Jane Eyre*. Med utgangspunkt i lesningen av Rhys` prosjekt må vi spørre *hvorfor* Rhys har valgt å skape brudd i den intertekstuelle forbindelsen på de tre følgende punktene.

2.1.1. Navn

Med utgangspunkt i den i resepsjonen utbredte oppfatningen at Antoinette i en viss forstand er Brontës Bertha som ung, merker vi oss at Rhys har "forandret" kreolens navn; mens Brontë kaller henne Bertha Antoinetta Rochester, født Mason, gir Rhys henne det noe mer elegante navnet Antoinette Mason, født Cosway. Når det gjelder Brontës Edward Rochester og Thornfield Hall, er de slett ikke nevnt ved navn i *Wide Sargasso Sea*, til tross for at deres

ekvivalenter later til å være til stede i store deler av teksten. I et brev til forleggeren Diana Athill fra 1966, kommenterer Jean Rhys koblingen mellom de to romanene: “I only borrowed the name Antoinette – (I carefully haven't named the man at all) and the idea of her seeming a bit mad – to an Englishman” (Rhys 1984: 297). Å tolke dette som uttrykk for generell motvilje mot å resirkulere navnene i Brontës roman kan være overilt, for i tredje del av *Wide Sargasso Sea* navngis Grace Pool uten at lesningen ser ut til å tjene noe på det; *Jane Eyres* leserskarer ville likevel identifisert den noe likeframme vokter-pleiersken, ut fra tema og stil i hennes fortelling, og kanskje kan vi tenke oss at leserne ville hatt glede av selv å få lov til å ”sette halen på grisen” dersom navnet hadde vært utelatt fra teksten. Med dette i bakhodet blir det rimelig å anta at Rhys ”forandringer” og utelatelser av navn skal uttrykke noe i seg selv.

Flere kritikere har foretatt interessante lesninger av ektemannens mangel på navn i romanen,¹¹ men i denne sammenhengen skal jeg rette fokus mot den kvinnelige hovedpersonen og mulige implikasjoner av hennes navn. Videre i teksten vil jeg respektere Rhys’ løsning ved å kalle hennes mannlige hovedperson for *ektemannen*, på samme måte som jeg vil bruke Brontës termer når jeg refererer til *Jane Eyre*.¹²

I *Wide Sargasso Sea* forklares den noe grovt lydende engelske versjonen av navnet Antoinette, Bertha, som en form for kjælenavn ektemannen insisterer på å bruke om Antoinette mot hennes vilje. Denne ”omdøpingen” understrekes som et poeng knyttet til at ektemannen forsøker å ta kontroll over, forandre og utdefinere Antoinette: ”Names matter, like when he wouldn’t call me Antoinette, and I saw Antoinette drifting out of the window with her scents, her pretty clothes and her looking-glass” (Rhys, 1999: 107). Samtidig ser vi at navnet Antoinette Cosway er uttrykk for sider ved hovedpersonens posisjon i forhold til de forskjellige befolkningsgruppene på Jamaica. Når Rhys legger fornnavnet, som hos Brontë slutter på bokstaven a, nærmere den franske versjonen ”Anette” – navnet til Antoinettes mor – understrekes et marginaliserende aspekt ved hennes situasjon. Moren er nemlig franskøttet innvandrers fra den franske kolonien Martinique, og dermed uglesett blant de engelskøttede jamaicanerne: ”The Jamaican ladies had never approved of my mother [...] She was my

¹¹ Spivak (1999) ser ektemannens navnløshet i sammenheng med en ødipal tematikk i tilknytning til hans karakter i *Wide Sargasso Sea*, og leser dette grepet som en del av Rhys’ antatte komplott mot Mr. Rochester: ”Rhys denies to Brontë’s Rochester the one thing that is supposed to be secured in the Oedipal relay: the Name of the Father, or the patronymic” (Spivak, 1999: 129). Vi ser imidlertid at denne lesningen kompliseres av Brontës antydning om at Mr. Rochester ikke brukte farsnavnet under oppholdet i Karibien. I Melody Boyd Carrières lesning fungerer navnløsheten i første omgang som en bekreftelse på ektemannens privilegerte posisjon i fortellingen: ”The fact that Rhys does not name him paradoxically enforces his role as master, and Antoinette as slave, for Rochester is one who *names* and not one who *is* named” (Carrière, 2007: 94).

¹² Å bruke Brontës termer innebærer at jeg i stor utstrekning blir på fornavn med Jane og på etternavn med Mr. Rochester. Det er ikke primært et uttrykk for ujevn fordeling av sympati og respekt fra min side.

fathers second wife, far too young for him they thought, and worse still, a Martinique girl” (Rhys, 1999: 9). Navnet Cosway introduserer en noe uklar forbindelse til en slektsgren av mulatter eller fargede, og en biologisk far som framstår som et slags ”wildcard” i historien idet de ulike karakterene gir svært forskjellige beskrivelser og bedømmelser av ham. Gjennom faren knytter navnet Cosway Antoinette til øyas tidligere elite av slaveeiere, hvis økonomiske makt og sosiale status har stupt dramatisk etter opphevelsen av slaveriet. Som vi skal se framstilles denne gruppen som en slags mellomting mellom skyldige i og syndebukker for en rekke sosiale onder på Jamaica. Antoinette selv tar aldri noe oppgjør med familiens historie som slaveeiere. Til tross for at hun har nære forhold til flere svarte og fargede, henfaller hun stadig til rasistiske klisjeer, og ved flere anledninger forsøker hun å bortforklare de hvites problematiske rolle i slavehandelen, som falske beskyldninger rettet mot: ”us who were here before their own people in Africa sold them to the slave traders” (Rhys, 1999: 61). Som Mardorossian peker på er Antoinettes forbindelse til slaveeierne med på å marginalisere henne i forhold til de svarte og fargede på øya. Samtidig ser vi tendenser til at den ”nye” hvite eliten tar avstand fra gamle Mr. Cosway og hans bedrifter, noe vi skal vende tilbake til i kapittel 2.1.2.

Det later til at Rhys’ ”forandring” av den hvite kreolens navn har minst to funksjoner. Det ”nye” navnet bidrar til å sette Antoinette i en dels marginal posisjon mellom flere sosiale grupper på Rhys’ Jamaica, idet hun har en franskættet kreol som mor, en tidligere slaveeier som far, flere fargede slektninger, og Mr. Mason som engelsk stefar. Samtidig tillater dette grepet Rhys å gjøre et poeng ut av hvordan ektemannen re-presenterer Antoinette som ”den andre” ved å kalle henne Bertha. Når ektemannen reduserer sin kone ved så å si å oversette navnet hennes til engelsk, kan vi lese det som en tematisering av det problematiske ved å representere ”the subaltern” i kolonimaktens språk. Dette er et poeng som peker i retning både av Brontës representasjon av kvinnene fra legenden som vi så Rhys vise til i kapittel 1.2, og Rhys’ eget prosjekt, som vi har sett at tar enkelte forbehold mot språkliggjøring av karakterene.

I tillegg til disse to gevinstene aner vi at ”omdøpingen” bidrar til å hevde *Wide Sargasso Sea* som mer primær enn *Jane Eyre*. Når Rhys gir Antoinette et ”nytt” navn, og samtidig forklarer navnet Bertha i romanen, har leseren lett for å ledes inn i illusjonen om at Brontës kreol *egentlig* heter Antoinette Cosway senere Mason. Følgelig blir vi mistenksomme overfor Brontës manglende etterrettelighet på dette punktet. Det ”nye” navnet fremstår i en viss forstand for leseren som ”the ’real’ [...] the *having-been-there* of things” som trenger gjennom og gjendriver Brontës representasjon (Barthes, 1989: 147).

2.1.2. Historisk periode

Den antatte parallellen mellom Bertha og Antoinette forstyrres ikke bare av navnene, men også av at de to ikke framstilles som historisk samtidige:

Marmion, newly published when *Jane* is given a copy toward the end of the novel, appeared in 1808, whereas the date for the Emancipation Act is 1833. Bertha Mason was already confined to the attic of Thornfield Hall by the first decade of the nineteenth century, whereas Antoinette Cosway in *Wide Sargasso Sea* was still a child in the 1840s” (Gregg 1995: 83).

I boken *Jean Rhys's Historical Imagination* viser Veronica Marie Gregg hvordan en rekke kulturelle referanser i *Wide Sargasso Sea* bekrefter at romanen konsekvent forholder seg til et Karibien i 1830 – 40-årene, og at Antoinette derfor må være født minst femten år etter Berthas død i *Jane Eyre*. Mardorossian (1999) leser det at Rhys velger å legge handlingen til tiden like etter opphevelsen av slaveriet, som et forsøk på å *aktualisere* romanen i forhold til en rekke karibiske frigjøringsbevegelser som var aktive rundt midten av nittenhundretallet. Vi skal se at The Emancipation Act også bidrar til å aktualisere og eksplisere en del problemstillinger knyttet til sannhet og frigjøring, som berører sentrale sider ved forholdet mellom *Wide Sargasso Sea* og *Jane Eyre*.

I sin studie peker Mardorossian på hvordan bruken av flere forskjellige dårlig orienterte og ”partiske” førstepersonsfortellere i *Wide Sargasso Sea*, får konsekvenser for hvilket bilde som skisseres av den historiske situasjonen. Antoinette selv er for ung til å huske tiden før opphevelsen av slaveriet, og i første del av boken prøver hun å sette sammen en fortelling om begivenhetene på bakgrunn av fragmenter og forskjellige uttalelser hun snapper opp fra andre. Resultatet blir, som Mardorossian viser, at ”[t]he straightforward historical narrative is replaced by allusions which not only challenge an essential way of ordering reality but also dramatize the process by which ”the real” gets obliterated by conflictive representational discourses” (Mardorossian, 1999: 1076). Samtidig ser vi at nettopp den spesielle historiske situasjonen som handlingen utspiller seg i, i seg selv bidrar til å tematisere konstruksjonen av en koherent historisk sannhet, idet de dramatiske omveltningene knyttet til den økonomiske og sosiale situasjonen på øya later til å implisere *alle*, slik at ingen er å betrakte som nøytrale informanter som kan rapportere om begivenhetene i objektive

vendinger. Ved å introdusere opphevelsen av slaveriet som et sentralt referansepunkt som splitter befolkningen på øya langs en rekke ulike akser, oppnår Rhys å tematisere begrepet sannhet, som en slagmark for forskjellige versjoner, snarere enn som en størrelse hugget i stein. Leseren blir hele tiden nødt til å spørre seg hvem det er som snakker, og hvilken posisjon vedkommende har.

Vi finner et tydelig eksempel på dette i de ulike beskrivelsene av Antoinettes far, den avdøde slaveeieren Mr. Cosway: "He drank himself to death [...] And all those [black] women", "'Beloved by all' [...] 'Merciful to the weak', they write up. Mercy! The man have a heart like stone [...] I never put my eyes on a man haughty and proud like that", "old Mister Cosway swear like half past midnight" (Rhys, 1999: 17, 73 og 93). Vi får dessuten inntrykk av at enken Antoinette har Mr. Cosway i tankene når hun utbryter: "To die and be forgotten and at peace. Not to know that one is abandoned, lied about, helpless. All the ones who died – who says a good word for them now?" (Rhys, 1999: 12). Antoinette later ikke til å huske faren klart, ut over at hun assosierer ham med en positiv, men fjern fortid: "My father, visitors, horses, feeling safe in bed – all belonged to the past" (Rhys, 1999: 9). Beskrivelsene vi får av Mr. Cosway består i oppstykkede uttalelser fra dels svært upålitelige kilder, filtrert gjennom Antoinette og ektemannens fortellinger. Vi aner at den avdøde slaveeierens ettermæle preges både av informantenes personlige interesser, og av endringer i det vi med Spivaks termer kan kalle "the cultural representation of England to the English", og dermed også de engelske koloniernes "kulturelle selvrepresentasjon" (Spivak, 1999: 113). Samtidig som vi vet at selv Jane Eyre har profittert økonomisk på slaveriet i form av de pengene hun arvet fra sin handelsreisende onkel, viser det seg at både de engelske foretningmennene som ankommer Jamaica for å kjøpe billige plantasjer, og den hvite jamaicanske eliten som har reddet seg gjennom omveltningene og "sluttet rekkene", slik Antoinette åpner romanen med å hevde, betrakter slaveriet som primært et spørsmål om brutale, usiviliserte slaveeiere. I hjertet av denne konflikten er gamle Mr. Cosway stum i sin grav, mens de fragmenterte beskrivelsene av ham minner mistenkelig om myten om kolonimaktens representant *gone native* under tropesolen: brutal, alkoholisert, ravende, ublu, og preget av seksuell omgang med svarte.

Problematismen av et begrep som "historisk sannhet" med utgangspunkt i den historiske situasjonen i Karibien på 1830-tallet, kan i sin tur ses i sammenheng med romanens prosjekt om å relativisere Brontës historie om den gale hvite kreolen. Ved å rette søkelyset mot de forskjellige versjonene som tar utgangspunkt i den samme historiske hendelsen, kommenterer romanen på sett og vis sitt eget prosjekt, og gir samtidig retningslinjer for

hvordan den bør leses: som en versjon av sannheten, og ikke som Sannheten med stor forbokstav.

Samtidig som den historiske situasjonen på Antoinettes Jamaica inviterer til en tematisering av begrepet sannhet, ser vi at den introduserer en rekke bilder knyttet til slaveri og frigjøring, som resepsjonen i stor utstrekning har satt i forbindelse med Bertha og Antoinettes ”skjebne” som fange i et fremmed land, og med Rhys` antatte målsetting om å frigjøre henne. I sin doktoravhandling fra 2007 skriver Melody Boyd Carrière:

Antoinette succumbs as slave to Rochester, who clearly defines himself as master and Antoinette as slave when he begins to call her Bertha, which the reader recognizes as the madwoman’s name in *Jane Eyre*. [...] The fact that Antoinette is enslaved will be of importance in the conclusion of the novel, for her experience as slave, and her later rebellion, will enable her to identify with the black Caribbean (2007: 93- 94).

I en artikkel fra 1986 advarer imidlertid Lucy Wilson mot denne typen identifikasjon av Antoinette med svarte slaver: “Despite her imprisonment, Antoinette is not a slave: her own passivity brings her to England and leaves her with no options except death” (Wilson, 1990: 69). Hva som egentlig foregår i tredje og siste del av *Wide Sargasso Sea*, hvor koblingen til *Jane Eyre* er på sitt tydeligste, skal vi se nærmere på i tredje kapittel. Foreløpig merker vi oss at det historiske rammeverket som skisseres innledningsvis i romanen, kan leses som en foregripelse av dimensjoner ved Bertha/Antoinettes situasjon som fange i *Jane Eyre* og i tredje del av *Wide Sargasso Sea*, samtidig som det kan tenkes å tilføre dimensjoner til lesningen av dette fangenskapet.

Her er det på sin plass å bemerke at opphevelsen av slaveriet belyses fra ulike sider i *Wide Sargasso Sea*, og at romanen stiller spørsmålstegn ved hva de svarte kreolene faktisk har oppnådd. I forbindelse med at de nye, engelske eierne av naboplantasjen til Antoinettes barndomshjem kommer på besøk, uttaler den svarte kreolen Christophine seg i mistroiske vendinger om The Emancipation Act: ”No more slavery! She had to laugh! ”These new ones have Letter of the Law. Same thing. They got magistrate. They got fine. They got jail house and chain gang. They got tread machine to mash up people’s feet. New ones worse than old ones – more cunning, that’s all” (Rhys, 1999: 15). Vi ser at romanen bekrefter Christophines analyse idet hun senere i romanen forsøker å tale Antoinettes sak overfor den engelske ektemannen, og han konfronterer henne med trussel om fengsel og iverksettelse av ”Letter of the Law” som verktøy for maktutøvelse. Vi noterer oss at denne trusselen følger hakk i hel med at hun har insistert på sine rettigheter i henhold til The Emancipation Act: ”No chain

gang [...] This is free country and I am free woman” (Rhys, 1999: 96). I det romanen introduserer frigjøring som tema i forbindelse med opphevelsen av slaveriet, ser vi samtidig at premissene for, og konsekvensene av frigjøring problematiseres blant annet gjennom Christophines replikker og eksempel, slik at teksten stadig motarbeider en naiv forståelse av begrepet frigjøring. Når vi videre antar at *Wide Sargasso Seas* prosjekt overfor *Jane Eyre* innebærer et element av å ville frigjøre den gale Bertha, ser vi at problematiseringen av The Emancipation Act kan leses som en måte romanen kommenterer egne muligheter og strategier. Hvilke slutninger vi kan trekke på dette punktet skal vi komme tilbake til. Umiddelbart vil jeg likevel driste meg til å tolke det faktum at romanen i det hele tatt er skrevet, i retning av at frigjøring av ”the subaltern” må følges av en ”ny sannhet”, og av en ny historie. I forlengelsen av dette ser vi at det historiske rammeverket som presenteres i *Wide Sargasso Sea*, samtidig som det bringer på banen en rekke tematikker som er aktuelle i forhold til romanens prosjekt, kan leses som en form for metafortelling om det å skrive i krysningsfeltet mellom historie og fiksjon.

2.1.3. Kreolens fysikk

In the deep shade, at the further end of the room, a figure ran backwards and forwards. What it was, whether beast or human being, one could not, at first sight, tell: it groveled, seemingly, on all fours; it snatched and growled like some strange wild animal: but it was covered with clothing; and a quantity of dark, grizzled hair, wild as a mane, hid its head and face [...] I recognized well that purple face, - those bloated features [...] She was a big woman, in stature almost equaling her husband, and corpulent besides: she showed virile force in the contest [...] athletic as she was (Brontë, 2007: 353 – 354).

Til tross for at Bertha sjelden er til stede i fortelleren Janes synsfelt, er Berthas fysiske framtoning relativt grundig beskrevet i *Jane Eyre*. I Janes øyne og vokabular framstår hun som en stor og pløsete monstrøs skapning, men Mr. Rochester forklarer at hun ble regnet som vakker da han først møtte henne i Spanish Town: ”I found her a fine woman, in the style of Blanche Ingram; tall, dark, and majestic” (Brontë, 2007: 368). I *Wide Sargasso Sea*, der den hvite kreolen er hovedperson, og der hun ofte betrakter seg selv i speil eller betraktes gjennom ektemannens og andre karakterers øyne, får vi påfallende nok ikke en eneste helhetlig beskrivelse av hvordan hun ser ut. Det eneste vi har å forholde oss til er vilkårlige kommentarer angående kjoler og hatter, ektemannens stadige gjentakelser av at hun er ”so

beautiful”, og et lite antall fragmentariske og ofte relative beskrivelser av *deler av hennes fysikk*:

He [...] held me at arm's length looking at me carefully and critically, then smiled and said that I was taller than he thought”, “Her hair was combed away from her face and fell smoothly far below her waist. I could see the red and gold lights in it”, “pretty face, soft skin, pretty colour”, “the thin wrist, the sweet smell of the forearm, the rounded elbow, the curve of her shoulder into her upper arm. All present, all correct (Rhys, 1999: 35, 47, 76 og 83).

Siden vi ikke kan utlede noe som helst konkret om hvordan Rhys` Antoinette ser ut på bakgrunn av disse beskrivelsene, aner vi at hun kunne figurert som den store, mørkhårede kvinnen på loftet i Thornfield Hall. Med utgangspunkt i *Wide Sargasso Sea* alene er det likevel mer nærliggende å betrakte henne som en relativt liten og vever skapning, som utgjør et forsvarsløst mobbeoffer på skoleveien, og som passer i sine jevnaldredes kjoler. Det eneste i romanen som står i direkte motsetning til de fysiske beskrivelsene av *Jane Eyres* ”atletiske” monsterkvinne, er likevel Grace Pools utrykk for bekymring i forbindelse med sitt første møte med kreolen: ”She sits shivering and she is so thin. If she dies on my hands who will get the blame?” (Rhys, 1999: 105). I et brev til Francis Wyndham fra 1964 uttaler Rhys seg i noe vage termer om ”slektskapet” mellom de to kreolene: “I think there were several Antoinettes and Mr Rochesters. Indeed I am sure. Mine is *not* Miss Brontë's, though much suggested by *Jane Eyre*. She is, to start with, young not old. She is still a girl when she fires the house and jumps to her death [...] I insist that she must be lovely“ (Rhys, 1984: 263). Spørsmålet om Antoinettes alder skal vi vende tilbake senere. I første omgang kan vi utlede av de mangelfulle beskrivelsene av fysiske trekk ved hovedpersonen i *Wide Sargasso Sea*, at teksten ikke insisterer på, men indikerer at Antoinette er annerledes, mindre, lysere og ”nettere” enn Bertha i *Jane Eyre*. Men ettersom *Jane Eyre* som vi har sett, åpner for at kreolen var pen i sin ungdom, hvilken hensikt skal det tjene å antyde at hun ser annerledes ut enn Brontë legger opp til? For å komme til bunns i dette må vi først se nærmere på figuren Bertha Rochester.

2.2. Det mørke monstret i *Jane Eyre*

Etter sitt aller første nattlige sammenstøt med Bertha ”the ghost” i *Jane Eyre*, rapporterer Jane til Mr. Rochester om hva hun har sett:

[A] woman tall and large, with thick and dark hair [...] a discolored face – it was a savage face. I wish I could forget the roll of the red eyes and the fearful blackened inflation of the lineaments!

‘Ghosts are usually pale, Jane’

‘This, sir, was purple: the lips were swelled and dark; the brow furrowed; the black eyebrows widely raised (Brontë, 2007: 120).

Vi legger merke til hvilken vekt som legges på farge i sitatet. Bertha beskrives som mørk, sort, misfarget, lilla, ”blackened”, og som for å understreke hvor påfallende dette er, skyter Mr. Rochester inn at spøkelser vanligvis er bleke. Videre ser vi at Bertha har tykke lepper, tykt hår senere beskrevet som afro lignende ”streaming”, og dessuten rullende øyne som assosieres med stereotype forestillinger om svarte (Brontë, 2007: 516). I søket etter en forklaring på hvorfor Brontë legger så stor vekt på å utstyre sin formodentlig hvite kreol med trekk vi må assosiere med negre, vender vi tilbake til spørsmålet om Berthas funksjon i Brontës plott. Vi har sett at Gilbert og Gubar kaller henne ”Jane`s dark double” og en personifisering av Jane Eyres ”imprisoned hunger, rebellion and rage”, og at Spivak peker på hvordan Jane har bruk for Bertha som en form for negativ kontrast, for selv å kunne innta rollen som rasjonelt individ på vegne av “den vestlige kvinnen”. For å gjøre Bertha til Janes *Other* med stor O, viser Spivak at Brontë beskriver henne som en form for mellomting mellom menneske og dyr:

Let us consider the figure of Bertha Mason, a figure produced by the axiomatics of imperialism. Through Bertha Mason, the white Jamaican Creole, Brontë renders the human/animal frontier as acceptably indeterminate, so that a good greater than the letter of the Law can be broached (Spivak, 1999: 121).

Spivak trekker særlig fram passasjen fra *Jane Eyre* sitert over, hvor Bertha kryper gryntende fram og tilbake på alle fire. Vi aner at grensen mellom menneske og dyr er sentral i forbindelse med slavehandelen med svarte som vi har sett var relativt nylig avvirket da *Jane Eyre* kom ut i 1848, og vi kan spekulere i hvorvidt en negerkvinne på loftet kunne fungert som en enda mer effektiv ”andre” for Jane enn den ”hvite” kreolen. Denne muligheten er imidlertid ikke forenelig med Brontës plott. Ikke bare er det tvilsomt at en svart kvinne skulle kunne utgjøre det økonomisk lønnsomme partiet familien Rochester var på utkikk etter for sin yngste sønn, men det er i alle tilfeller utenkelig at en dannet britisk overklasse mann som Mr. Rochester skulle inngå ekteskap med en svart eller farget kvinne; å ha seksuelle forhold med svarte er som *Wide Sargasso Sea* antyder en mulighet for menn i Mr. Rochesters stilling, men å gifte seg med en svart kvinne er ikke et alternativ. Det nærmeste Brontë kommer en

negerkvinne, med troverdigheten i behold, er en hvit kvinne født og oppvokst i en fjern koloni på andre siden av Atlanteren.

Samtidig kan vi ikke uten videre slå fast at romanens dynamikk ville vært tjent med å presentere en svart kvinne i Berthas sted. Som Gilbert og Gubar viser, fungerer Bertha som Janes ”andre” nettopp i egenskap av å være hennes *dobbeltgjenger*, altså ved å ha en rekke klare forbindelseslinjer til Jane. Dobbeltgjengerfunksjonen understrekes i romanen idet Jane selv på et tidspunkt står i fare for å ende som hvit kvinne i en koloni, i følge med misjonæren St John – et alternativ som sidestilles med den sikre død. Dersom vi for et øyeblikk vender oss til Sigmund Freuds kjente essay *Das Unheimliche* fra 1919, kan vi utlede at det ikke primært er det fremmede som frastøter oss mest, men gjenkjennelsen av det kjente, ”das heimliche” i det ukjente. Med utgangspunkt i Freud aner vi at Berthas monsterkvalitet i stor grad hviler på det at hun ikke er ”enten eller”, men ”både og”; hun er både dyr *og* menneske, både svart *og* hvit, både kjent *og* fremmed på en gang. Vi ser at det er her potensialet for å fungere som ”den andre” er størst ut fra tanken om at ”den andres” primære oppgave består i å vise ”den første” hva den selv er ved å vise hva den ikke er. Dersom vi leser *Jane Eyre* som en roman informert av samtidens engelske imperialisme, slik Spivak oppfordrer oss til å gjøre, ser vi at Bertha eksemplifiserer det vi antydningvis har skissert som enhver europeisk kolonialists mareritt: muligheten for å *bli til* en ”innfødt”. Som vi har sett Spivak noe uforvarende bekrefte, symboliserer de svarte i stor grad ”den innfødte” *par excellence*. Med utgangspunkt i dette ser vi at å antyde muligheten for at en hvit person skal ”go native”, skal *svartne* så å si, kan tenkes å være et enda mer effektivt grep enn å innføre en svart kvinne i plottet.

I forlengelsen av Freud via Jaques Lacans lesning av psykoanalysen med vekt på språk som strukturerende prinsipp, understreker Julia Kristeva hvordan spedbarn utvikler identitet, og tar sikte på å bli like definert som sitt eget speilbilde, blant annet ved å støte fra seg morens kropp. Det som skilles ut utgjør ”det abjekte”: den delen av barnet som må mistes for at det skal kunne tre fram som forskjellig fra omverdenen. I en viss forstand kan vi si at Bertha utgjør Janes abjekt i Gilbert og Gubars lesning: en del av Jane selv som hun må støte fra seg for å bli et enhetlig og fattet individ. Samtidig ser vi at Mrs. Rochester i *Jane Eyre* later til å ha gjennomgått en form for regresjonsprosess i psykoanalytisk forstand, i retning av det Lacan betegner som ”det reelle”, et førspråklig stadium der barnet ikke er seg bevisst på skillet mellom det selv og omverden. Når vi introduseres for henne har hun mistet språket: i stedet for å snakke, lager hun udifferensierte lyder. Hun snerrer, grynter og hylter mot Jane og bryllupsfølget. Her må vi innføre et forbehold om at Bertha angivelig har hatt en replikk i denne romanen, som gjenfortelles av Richard Mason etter hans dramatiske sammenstøt med

søsteren på loftet: "She sucked the blood: she said she'd drain my heart" (Brontë, 2007: 255). Vi ser at denne ene replikken peker i retning av Berthas handlingsmønster i romanen. Når Jane og leseren konfronteres med den gale kvinnen, gjør Bertha ingen forsøk på meningsfull kommunikasjon; istedet har hun en tendens til å styrte fram og sette tennene i strupen på dem, som om hun prøver å *spise* sine medmennesker, å internalisere dem gjennom munnen slik babyer tenkes å gjøre i "den orale fasen". I sammenheng med dette ser vi at Berthas påbegynte "svartning" fungerer som et symbol på tilbakevendingen til et mer udifferensiert stadium hvor hun ikke kan bestemmes som enten det ene eller det andre. Når Jane mot slutten av romanen får høre historien om brannen på Thornfield Hall, der Bertha etter å ha overtent godset begikk selvmord ved å kaste seg ut fra taket, framstår ikke Bertha for leseren som en livstrett eller pint stakkars som bestemmer seg for at "jeg orker ikke mer" og tar hva franske eksistensialister har lansert som det mest utpreget menneskelige valget: å dø for egen hånd. Ved første gangs lesning virker Berthas oppførsel i denne situasjonen snarere som en bekreftelse på at hun er fullstendig irrasjonell. Vi aner imidlertid at hoppet kan leses som uttrykk for hennes endelige tilbakevending til "det reelle". Idet den heltemodige Mr. Rochester roper henne tilbake inn i det brennende huset, avviser Bertha sitt eget navn, symbolet på hennes forskjellighet, og hengir seg til omgivelsene som om hun går i ett med dem, som om de ikke var adskilte elementer med potensial til å skade henne. Resultatet er, som Janes samtalepartner observerer: "the next minute she lay smashed on the pavement [...] dead as the stones on which her brains and blood were scattered" (Brontë, 2007: 516). Når vi leser Berthas død som resultatet av en baklengs utviklingsprosess på denne måten, er veien kort til å sammenligne dødshoppet med en form for *fødsel*. På det realistiske planet er dette selvsagt ikke en rimelig lesning, for selv om hendelsen er produktiv i den forstand at nye muligheter åpner seg i plottet, er det ingenting som tyder på at Bertha Rochester blir født på ny i *Jane Eyre*. Derimot kan vi argumentere for at *Wide Sargasso Sea* i en viss forstand iscenesetter kreolens gjenfødsel.

2.3. Antoinettes svarte "andre"

For å få inntrykk av hvordan Antoinette er posisjonert i *Wide Sargasso Sea*, blir det sentralt å undersøke hennes forhold til svarte kreoler. Vi har sett at spørsmålet aktualiseres både av navneendringen som innfører en slektsgren av fargede, av den historiske situasjonen på Rhys' Jamaica, og av den intertekstuelle forbindelsen til *Jane Eyre*. Med utgangspunkt i

gjenføelsestematikken fristes jeg til å bruke psykoanalytiske begreper som redskap for å forstå Antoinettes situasjon. Vi kan tenke oss at Berthas fremskredne tilstand, på det intertekstuelle planet, utgjør Antoinettes ”reelle”, som hun må skilles ut fra for å få en identitet i *Wide Sargasso Sea*. Videre vil det mest optimale scenariet fra et ”behandlingsperspektiv” være at Antoinette i størst mulig grad erstatter Berthas ønske om å gå i ett med omverden, med en gjenkjennelse av seg selv i sitt eget speilbilde, og en språklig kompetanse som kan brukes til å forhandle med omgivelsene om gjennomslag for hennes behov og ønsker. Et trekk som kjennetegner hennes utgangspunkt på det intertekstuelle planet er imidlertid at i den grad hun kan sies å være skilt ut, eller å ha skilt seg selv ut, fra en mors kropp, dreier det seg som vi har sett om en kropp som delvis er neger, og som altså må mistes for at Antoinette på det realistiske planet skal kunne identifisere seg som hvit kreol ”of pure English decent” (Rhys, 1999: 39). Dette forholdet kan til en viss grad sies å sammenfalle med det at Antoinettes primære omsorgsperson på det realistiske planet er den svarte Christophine. Ettersom den hvite Anette holder datteren på avstand, er det Christophine som holder øye med henne, lager mat til henne, vasker henne, fletter håret hennes, gir henne penger, taler hennes sak overfor Anette, synger til henne om kvelden, og introduserer henne for piken som skal bli hennes eneste jevngamle venninne i romanen: den svarte Tia.

Jeg har tidligere hevdet at *Wide Sargasso Seas* slagside mot dannelsesromansjangeren knytter seg til at romanen tematiserer og problematiserer Antoinettes forhold til ”de andre”. Dette berører særlig forholdet til de svarte kreolene, og jeg skal undersøke dette ved å se på nettopp vennskapet med Tia, som innledes slik:

I never looked at any strange negro. They hated us [...] One day a little girl followed me singing, 'Go away white cockroach, go away, go away' I walked fast, but she walked faster. 'White cockroach, go away, go away. Nobody want you. Go away.

When I was safely home I sat close to the old wall at the end of the garden. It was covered with green moss soft as velvet and I never wanted to move again. Everything would be worse if I moved. Christophine found me there when it was nearly dark, and I was so stiff she had to help me get up. She said nothing, but next morning Tia was in the kitchen with her mother Maillotte, Christophine's friend. Soon Tia was my friend and I met her nearly every morning at the turn of the road to the river (Rhys, 1999: 13).

Et tilbakevendende tema i resepsjonen er hvordan Antoinette i første og andre del av romanen gjennomgående reagerer på motstand med passivitet. Samtidig som dette er en ”regel” med flere unntak, ser vi at i episoden over, som kan sies å krystallisere hennes opplevelse av å være adskilt fra de svarte kreolene, blir Antoinette nesten paralyisert. Dersom

vi sammenligner henne med det tilsvarende ensomme og utstøtte engelske barnet Jane Eyre, merker vi oss at også Jane trekker seg tilbake fra sine plageånder, ”into the margin”, til et ”off-center place”, nemlig vinduskarmen i ”The breakfast-rom” på Gateshead Hall (Spivak, 1999: 119). Men der Jane sitter og blar i bøker om eventyr i fjerne strøk, og drømmer seg vekk til norskekysten mens hun utvikler det Spivak kaller ”the unique creative imagination of the marginal individualist” (120), ser vi at Antoinette, som har plassert seg helt i utkanten av hagen, lent mot muren som både beskytter og skiller henne fra de svarte på øya, ikke drømmer om noe som helst. Hun ser ikke for seg et eneste mål det vil være meningsfullt å rette sine initiativ mot; ”everything would be worse if I moved”. Det er i denne situasjonen Christophine tar affære og sørger for at Antoinette får en svart lekekamerat.

I og med boken *Contradictory Omens* satte kritikeren Kamau Brathwaite i gang en debatt om hvorvidt Tia er en realistisk og historisk etterrettelig karakter: ”Tia was not and never could have been her [les: Antoinettes] friend. No matter what Jean Rhys might have made Antoinette think, Tia was historically separated from her” (Brathwaite, 1974: 36). Med henblikk på Antoinettes intertekstuelle utgangspunkt, som vi har drøftet, vil jeg imidlertid hevde at Tia er skrevet inn i romanen nettopp for å understreke de historiske forholdene som Brathwaite viser til. Vi har sett at den historiske adskillelsen utgjør forgrunnen idet vennskapet mellom de to kreolbarna innledes, og den skal vise seg å være operativ i gjennom hele den korte fortellingen om Tia. I Antoinettes beskrivelser av venninnen blir det klart at hun betrakter Tia som mer ”innfødt” og i harmoni med omgivelsene enn henne selv: ”fires always lit for her, sharp stones did not hurt her bare feet, I never saw her cry” (Rhys, 1999: 13). Som kritikeren Veronica Gregg viser, avslører Antoinettes beskrivelse hvordan hennes forståelse av Tia er gjennomsyret av stereotyper: ”the relationship is based on the production of difference through the racialist stereotypes of the hardy, physically superior, animallike, lazy negro” (Gregg, 1995: 88). Vi skal imidlertid se at Tias funksjon i romanen knytter seg til nettopp det at hun skal framstiles, eller snarere ”skinne gjennom” Antoinettes framstilling, som en karakter den hvite venninnen ikke fullt ut kan forestille seg.

Samtidig som Antoinette beundrer og misunner Tia for den nære og uproblematisk forbindelse hun forestiller seg at venninnen har til omgivelsene, merker vi oss at hun definerer seg selv i motsetning til Tia ved å prøve å gjøre henne til sin ”andre”. Idet Tia stjeler Antoinettes småpenger mens de bader, gjør Antoinette for første gang i romanen et aggressivt utfall for å forsvare sine interesser: ”Keep them then, you cheating nigger [...] I can get more if I want to” (Rhys, 1999: 14). Tia på sin side besvarer fornærmelsen ved, ut fra samme rasistiske logikk, å gjøre Antoinette til sin egen ”andre”: ”That’s not what she hear, she said.

She hear all we poor like beggar [...] Plenty white people in Jamaica. Real white people, they got gold money [...] Old time white people nothing but white nigger now, and black nigger better than white nigger” (Rhys, 1999: 14). At Tia får siste ord i saken, og lykkes med å gjøre Antoinette til sin ”andre” – den ”hvite niggeren” – symboliseres av at hun stikker av med Antoinettes kjole: ”my dress, starched, ironed, clean that morning. She had left me hers and I put it on at last and walked home in the blazing sun feeling sick, hating her” (Rhys, 1999: 14). Når Antoinette kommer slukøret hjem til Coulibri kledd i Tias sjuskete kjole – i rollen som den ”innfødte”, som hun delvis har beundret og misunt – forsvinner siste rest av glansen idet Anette for første gang på flere år har besøk av det Tia kaller ”real white people”: velstående, pent kledde engelskmenn som Antoinette motvillig introduseres for. Etter at gjestene har dratt sin vei, bebreider Anette datteren for hennes upassende opptreden og antrekk, og selv om Christophine høyløst retter bebreidelsen mot Anette selv og påpeker morens manglende omsorg og interesse for datteren, konkluderer Antoinette, som Mardorossian viser, med at beskrivelsen ”hvit nigger” er korrekt og at den gjelder bare henne: ”All that evening my mother didn’t speak to me or look at me and I thought, ’She is ashamed of me, what Tia said is true” (Rhys, 1999: 15).

En rekke forskjellige studier tematiserer hvordan Tia fungerer som et komplekst ”speil” for Antoinette, fra de to navnesøstrene (Tia er diminutiv av Antoinette) tilbringer dagene ved badedammen som minner oss om Narcissus’ drukning i sitt eget speilbilde, til de konfronteres med hverandres stereotype forestillinger og skilles som uvenner. Det mest krystalliserte uttrykket for den narsissistiske tematikken ser vi imidlertid når de to pikenes møtes for siste gang på det realistiske nivået i romanen. Mens Coulibri står i flammer, og de hvite kreolene sammen med et par lojale svarte ansatte prøver å bane seg vei gjennom mobben av svarte opprørere bevæpnet med stokker og macheter, med Antoinettes forbrente lillebror i armene og den hysteriske Anette på slep, får Antoinette plutselig øye på sin tidligere lekekamerat i mengden, og styrter mot henne i den følgende scenen som er blant de oftest siterte tekstpassasjene i sekundærlitteraturen:

Then, not so far off, I saw Tia and her mother and I ran to her, for she was all that was left of my life as it had been. We had eaten the same food, slept side by side, bathed in the same river. As I ran, I thought, I will live with Tia and I will be like her. Not to leave Coulibri. Not to go. Not. When I was close I saw the jagged stone in her hand but I did not see her throw it. I did not feel it either, only something wet, running down my face. I looked at her and I saw her face crumple up as she began to cry. We stared at each other, blood on my face, tears on hers. It was as if I saw myself. Like in a looking-glass (Rhys, 1999: 27).

I tumultene som truer med å snu opp ned på Antoinettes verden som hun kjenner den, framstår Tia som den siste trygge, koherente resten av hennes eget liv: "She needs Tia as the mirror to reflect her self-identity back to her whole, intact" (Gregg, 1995: 95). I en viss forstand stemmer det at Antoinette vil bruke Tia som speil. Likevel er ikke Tia, som Spivak hevder, "the other that could not be selfed". Heller enn at Antoinette vil transformere sin innbilte andre til et "selv" modellert etter sin egen (forestilte) identitet – slik Spivak viser at det engelske imperialistiske prosjektet på et mer overordnet plan har satt seg fore – vil Antoinette "leve som Tia og bli som henne". Hun vil fortsette den prosessen som startet idet hun overtok Tias skitne kjole, og bli til sin innbilte "svarte andre", sitt eget abjekt (Spivak, 1999: 127). Men midt i forsøket viser det seg at Tia ikke er den usårlige innfødte som Antoinette antok da hun uttalte: "sharp stones did not hurt her bare feet, I never saw her cry", for idet Tia svikter henne og dermed uttrykker at hun er en helt annen person som Antoinette ikke fullt ut kan forstå og forutsi, begynner hun å gråte. Det paradoksale er at i dette øyeblikket kan Antoinette identifisere seg med Tia, som vi, siden hun gråter, antar identifiserer seg tilbake, og grunnlaget for identifikasjonen er nettopp erkjennelsen av at de to er fundamentalt forskjellige og adskilte, og frustrasjonen over at de ikke kan identifisere seg fullt ut.

Når Tia etter dette sammenstøtet forsvinner fra romanen for ikke å vende tilbake før i Antoinettes drøm mot slutten, er det ikke som Elaine Cambell (1982) hevder, fordi Antoinette vokser fra henne: "And when she [Tia] disappears from the novel she is replaced by Christophine as the child Antoinette matures into adulthood and needs an adult companion" (Cambell, 1990: 64). Som vi skal se kommer Christophine i en viss forstand til å erstatte Tia i plottet, men ikke på grunn av sin alder, for om Antoinette blir voksen etter som årene går er det rimelig å anta at også Tia ville blitt eldre. Med utgangspunkt i lesningen av Bertha som en delvis svart kvinne, kan Tia imidlertid leses som en beskjed til Antoinette og til Brontë om at den "virkelige" svarte kreolen er adskilt fra den hvite, og at de to ikke simpelthen kan fusjoneres når det passer for den hvite. Når dette poenget må understrekes med utgangspunkt i forholdet mellom Antoinette og Tia, skyldes det blant annet at Rhys' roman, som vi skal se, ikke gir like lett slipp på Christophine som Spivak hevder. For Antoinettes del innebærer episoden at muligheten for å "vende tilbake" til en tilstand av større harmoni med omgivelsene, for henne representert ved den svarte "innfødte", blokkeres, og med den en viktig del av Antoinettes begjær – hennes motivasjon for å handle. Såret i pannen som Tias "jagged stone" etterlater, kan sammenlignes med Antoinettes *navle*: tegnet på at forbindelsen

til en ekstern livgivende kraft, en mors kropp som for hennes vedkommende delvis er svart, er koblet av for godt. Men der navlen er et hull som kan symbolisere mangelen, og dermed lengselen etter å gjenopprette kontakt, gror såret i pannen så fint under tante Coras pleie at det helt forsvinner eller i alle fall blir usynlig. Senere kommenterer Antoinette hendelsen i forbindelse med en lengre samtale med ektemannen under bryllupsreisen, etter at forholdet mellom de to allerede har begynt å kjølne: "I was ill for a long time. My head was bandaged because someone had thrown a stone at me. Aunt Cora told me that it was healing up and that it wouldn't spoil me on my wedding day. But I think it did spoil me for my wedding day and all the other days and nights" (Rhys, 1999: 80). I undersøkelsen av hvilken betydning Antoinette kan tenkes å legge i denne uttalelsen, skal vi se nærmere på hva som skjer med henne etter brannen på Coulibri, der hele "hennes liv som hun kjente det" strøk med i tumultene.

2.4. Oppholdet i Spanish Town: Antoinettes forsøk på å posisjonere seg som en hvit kreol

Vi ser at brannen på Coulibri kan fungere som en parallell til brannen i Thornfield Hall; og mens Bertha som vi har sett lander etter fallet "dead as the stones on which her brains and blood were scattered", forlater Antoinette barndomshjemmet i en lignende tilstand, i koma, med blodig fjes etter Tias steiner. I forlengelsen av dette gjør gjørfødselstematikken seg igjen gjeldende, idet Antoinette slås ut for en periode etter Tias angrep, og fraktes bevisstløs og under beskyttelse av den engelske Mr. Luttrell, til Spanish Town hvor hun blir pleiet som en nyfødt av den moderlige hvite kreolen tante Cora. Oppvåkningen i Spanish Town fungerer i en viss forstand som en ny start for Antoinette, etter at hun har erfart at hun ikke kan bli til sin svarte "andre". Nå gjenstår det for henne å forsøke å identifisere seg som en hvit kreol, og da Rhys` hvite kreoler i stor utstrekning opererer med England og det engelske som ideal, innebærer dette for Antoinette å bli mest mulig "like an English girl" (Rhys, 1999: 21). Vi aner imidlertid en problematikk knyttet til det at hvite kreoler i stor grad defineres negativt i denne romanen, som annerledes enn de svarte kreolene, og samtidig litt annerledes enn de nyankomne engelskmennene. Vi skal se nærmere på hvordan Antoinette forsøker å posisjonere seg selv ved på den ene siden å ta avstand fra de svarte kreolene, eller nærmere bestemt betegnelsen "hvit nigger", og på den andre siden å identifisere seg med det engelske; to prosjekt som begge kompliseres av et dynamisk forhold mellom frykt og tiltrekning.

2.4.1. Frykten for å bli en ”hvit nigger”

Når Antoinette våkner opp fra koma hos tante Cora, aner vi at hun i det minste foreløpig er kurert for ønsket om å bli ett med sin svarte ”andre”, idet hun umiddelbart uttrykker bekymring for at håret hennes skal bli mørkere:

Your hair had to be cut [...] Why are you wandering about the room? Your hair will grow again’, she said. ‘Longer and thicker.’

’But darker’ I said.’

’Why not darker?’ (Rhys, 1999: 27).

Det siste spørsmålet blir hengende i lufta mens tante Cora steller for Antoinette, og lar seg overtale til å synge sangen “Before I was set free”:¹³ ”I heard as far as ’The sorrow that my heart feels for – I didn’t hear the end but I heard that before I slept, ’The sorrow that my heart feels for’” (Rhys, 1999: 28). På bakgrunn av omstendighetene kan vi spekulere i om den siste linjen Antoinette hører av tante Coras sang, kommer til å representere tapet av en, for den hvite kreolen, udefinerbar forbindelse til fortiden på Coulibri og til de svarte kreolene. Videre skal vi se at det blir vanskelig for Antoinette å erstatte dette tapet.

Den hvite familien fra Coulibri splittes etter brannen, idet Anette blir hysterisk av sorg over den tilbakestående sønnens død, og av sinne rettet mot sin nye ektemann Mr. Mason, som hun bebreider for hele episoden. Når Antoinette drar for å besøke Anette som er plassert under oppsyn og pleie på landet, hevder hun å ha forsont seg med å ha mistet moren: ”I did not expect to see her. She was part of Coulibri, that had gone, so she had gone. I was certain of it” (Rhys, 1999: 28). Men når Antoinette ankommer reagerer Anette svært ulikt seg selv og klemmer henne inntil seg: ”She held me so tightly that I couldn’t breathe” (Rhys, 1999: 28). Antoinette blir først mistenksom: ”’I thought, It’s not her’. Then, ’It must be her’”, men akkurat idet hun aksepterer den etterlengtede nærheten til moren, signaliserer moren at hun venter på at også sønnen skal komme: ”She looked at the door, then at me, then at the door again. I could not say, ’He is dead’, so I shook my head. ‘But I am here. I am here,’ I said, and she said, ’No,’ quietly. Then ‘No no no’ very loudly and flung me from her” (Rhys, 1999: 28). Antoinette forsøker å gjøre seg gjeldende, men blir avvist av moren slik hun har blitt det

¹³ I et brev til Francis Wyndham fra 1962 viser Rhys til boken *Wide Sargasso Sea* som: ”*Before I was set free – which is my name for it, whatever its other name may be*” (Rhys, 1984: 215). I tredje kapittel skal vi antydningvis se nærmere på hvilken betydning som kan tenkes å ligge i dette.

fra romanens begynnelse. Vi ser at episoden ikke kan leses som en klar parallell til Tias avvisning, for mens det som sto på spill under de to barnas konfrontasjon var avsløring og overskridelse av Antoinettes forestillinger, ender avisningen denne gangen med å bekrefte Antoinettes mistanke om at "she [Anette] had decided once and for all that I was useless to her" (Rhys, 1999: 11). Vi aner at hendelsen primært bidrar til å minne Antoinette om "sorgen hennes hjerte føler for" tapet av moren, og dermed til å rippe opp i og forsterke ønsket om å være det hun tror moren vil at hun skal være: en mest mulig "engelsk" pike. Det forsterkede ønsket om nærhet til en morsfigur understrekes av at det første som fortelles etter at Antoinette har forlatt morens asyl er: "The first day I had to go to the convent, I clung to Aunt Cora as you would cling to life if you loved it" (Rhys, 1999: 29).

Senere, i en samtale med ektemannen under bryllupsreisen, forteller Antoinette at hun etter det første besøket hos moren, dro tilbake til asylet på egen hånd:

Before I reached the house I heard her crying. I thought I will kill anyone who is hurting my mother. I dismounted and ran quickly on to the veranda where I could look into the room. I remember the dress she was wearing – an evening dress cut very low, and she was barefooted. There was a fat black man with a glass of rum in his hand. He said, 'Drink it and you will forget' [...] I saw the man lift her up out of the chair and kiss her. I saw his mouth fasten on hers and she went all soft and limp in his arms and he laughed. [...] When I saw this I ran away. Christophine was waiting for me when I came back crying. 'What you want to go up there for?' she said, and I said, 'You shut up devil, damned black devil from Hell' (Rhys, 1999: 80 – 81).

Vi kan gå ut fra at dette er Antoinettes hittil mest eksplisitte møte med seksualitet, i det som fortøner seg som et skremmende overgrepsscenario. Samtidig ser vi at forholdet mellom svart og hvit er fremtredende. Før brannen på Coulibri slo Antoinette fast at moren, i motsetning til henne selv, ikke er noen "hvit nigger": "so without a doubt not English, but no white nigger either. Not my mother. Never had been. Never could be" (Rhys, 1999: 21). Når Anette nå raver rundt alkoholisert og dement, i utringet kjole, "barefoot like a nigger", og lar seg kysse av en svart vokter hvis latter kan leses som et uttrykk for at han har erobret og underlagt seg den hvite kreolen, kan vi tenke oss at bildet vekker en frykt i Antoinette (Rhys, 1999: 74). Vi skal ha i bakhodet at sammenstøtet med Tia har indikert at det Antoinette trodde var hennes oversiktlige svarte "andre", egentlig er en "helt annen" person, med sine egne interesser og med potensial til å skade henne. Vi kan tenke oss at erfaringen av at hun ikke kan "go native" på egne premisser og på eget initiativ, nå kobles sammen med bildet av moren i de svarte pleiernes vold, og resulterer i en frykt for å "go native" på den uransakelige "andre"s premisser. I forlengelsen av en slik lesning framstår det som logisk at fortellingen slutter med

Antoinettes utskjelling av Christophine, i termer som identifiserer svarte med ondskap og fordervelse.

Hvor urovekkende episoden på asyllet er for Antoinette, understrekes av at det tar lang tid før leseren får høre om besøket. I Antoinettes egen fortelling i første del av romanen, får vi kun en antydning om disse forholdene i forbindelse med en annen opplevelse. På vei til første skoledag støter hun på to svarte barn som passer henne opp idet hun er alene og ute av syne for andre hvite. Vi får en relativt grundig beskrivelse av de to barnas utseende, og vi legger merke til at Antoinette gjennomgående betrakter de afro-amerikanske trekkene deres som stygge. Det etter hennes mening aller mest frastøtende er likevel at den ene etter alt å dømme er svart albino, med andre ord en hvit neger. I lesningen av denne passasjen har vi i tankene at Tia tidligere har forsøkt å gjøre Antoinette til sin "andre" ved å kalle henne "hvit nigger", og at muligheten for å bli til den svartes "andre" har begynt å framstå som mer og mer skremmende for Antoinette:

He had a white skin [...] his mouth was a negro's mouth and he had small eyes [...] Worst, most horrible of all, his hair was crinkled, a negro's hair, but bright red, and his eyebrows and eyelashes were red. The girl was very black and wore no head handkerchief. Her hair had been plaited and I could smell the sickening oil she had daubed on it (Rhys, 1999: 29).

Ettersom de to barna tar innpå Antoinette, begynner den svarte piken å snakke nedsettende om Anette, som hun hevder er gal og promiskuøs: "Look the crazy girl, you crazy like your mother [...] Your mother walk about with no shoes and stockings on her feet, she *sans culottes* [les: uten truser] The boy only said, 'One day I catch you alone, you wait, one day I catch you alone'" (Rhys, 1999: 29). Vi ser at episoden innebærer et møte med overmektige svarte motstandere som identifiserer Antoinette med moren som har blitt en "hvit nigger" – en betegnelse den svarte albinoen til Antoinettes store skrekk kroppsliggjør. Frykten for å ende opp som "my mother, whom I must forget and pray for as though she were dead" får et komplett uttrykk idet albinoen kommer med det Antoinette må oppfatte som seksuelle trusler om hva han skal gjøre med henne når han møter henne alene (Rhys, 1999: 33). Når Antoinettes fargede slektning Sandi kommer henne til unnsetning og skremmer bort plageåndene, reflekterer hun over sine endrede holdninger til svarte og fargede, som hun krediterer til Mr. Masons innflytelse: "his name was Sandi, Alexander Cosway's son. Once I would have said 'my cousin Sandi' but Mr Mason's lectures had made me shy about my coloured relatives. I muttered, 'Thank you'" (Rhys, 1999: 30). Vi kan spekulere i hvorvidt

denne kommentaren om de fargede slektingene i en viss forstand også omfatter moren Antette, som på dette tidspunktet har blitt til en "hvit neger" for datteren. Senere går det fram at den da avdøde Mr. Masons sønn Richard har advart Antoinette mot å fortelle den engelske ektemannen om moren, på samme måte som hun har fått instruksjoner om å holde avstand til Sandi og de andre fargede slektingene. Det komplekse forholdet mellom frykt og tiltrekning understrekes i denne passasjen av at det er nettopp den fargede Sandi, Antoinettes senere elsker, som dukker opp i rollen som redningsmann, og ordner opp med de to mobberne: "his feet hardly touched the ground [...] I could see my enemy's red hair as he pelted along, but he hadn't a chance" (Rhys, 1999: 30). Antoinette selv blir ikke værende for å se hvem som vinner oppgjøret mellom de frastøtende og den begjærte fargede, hun kaster seg over dørklokken til klosteskolen, som er nærmeste tilfluktssted.

2.4.2. Antoinettes engelske "første"

Antoinette is a hybrid – not fully English nor fully Carribean [...] Antoinette has a need to identify with England, though it is clear [...] that even as she romanticizes the country, she cannot suppress a feeling of danger associated with the place [...] However, since Antoinette, as Raiskin concludes, is unable to belong to the people and culture of Jamaica, she clings to her ancestry in hopes of finding a space that will accept her (Carrière, 2007: 38).

Gjennom hele første del av romanen ser vi at Antoinette med jevne mellomrom forsøker å identifisere seg med de hvite kreolenes engelske idealer. Etter brannen på Coulibri gjør imidlertid denne tendensen seg gjeldende for alvor, noe vi kan lese som en konsekvens av konfrontasjonen med Tia, som har lært Antoinette at hun, som Carrière påpeker, er avskåret fra "the people and culture of Jamaica". I Carrières utlegning viser formuleringen til de svarte og deres kultur, som hun i likhet med både Spivak og Antoinette, later til å betrakte som mer "innfødt" enn de hvite kreolene.

I likhet med Jane Eyre tilbringer Antoinette en tid på internatskole, i klosteret hvor vi har sett henne gjemme seg for de fryktede og begjærte fargede. Oppholdet understreker tilknytningen til dannelsesromansjangeren, og i forlengelsen av den, til produksjonen av Antoinette som et vestlig "selv". Som Quincey Michelle Hyatt peker på, var og er pensum i karibiske skolesystem i stor grad det samme som i Stor-Britannia, dominert av informasjon om engelsk kultur og historie, som ifølge Hyatt bidrar til å "enforce the hegemony of English culture to the depreciation of the island community" (Hyatt, 2002: 33). Det innledende sitatet

av Carrière viser blant annet til at Antoinettes skolebøker vekker både frykt og nysgjerrighet overfor kolonimakten: ”England, rosy pink in the geography book map, but on the page opposite the words are closely crowded, heavy looking. Exports, coal, iron, wool [...] then winter and snow. White feathers falling? Thorn pieces of paper falling? They say frost makes flower patterns on the window panes. I must know more than I know already (Rhys, 1999: 66 – 67).¹⁴ På den ene siden framstår England som fremmed og fjernt fra det trygge klosteret i Spanish Town, hvor tilværelsen er ordnet i enkle, oversiktlige motsetninger: ”Everything was brightness, or dark [...] light and dark, sun and shadow, Heaven and Hell” (Rhys, 1999: 34). På den andre siden later Antoinette til å mistenke at opphavet til *den førstes prioritet*, og selve beviset på at Himmelen eksisterer som base for ”the attributes of the blessed, of which the least is transcendent beauty”, befinner seg i Europa, hvor historiene om helgenene utspiller seg: ”She smiled and said, ’Here Theophilus is a rose from the garden of my Spouse [Kristus], in whom you did not believe’ The rose he found by his side when he awoke has never faded. It still exists’ (Oh, but where? Where?)” (Rhys, 1999: 34). At Antoinette antar at den evig friske rosen befinner seg i England, bekreftes idet hun senere forestiller seg England som et sted for ”swans and roses and snow” (Rhys, 1999: 67).

I boken *Jean Rhys: The West Indian Novels*, peker Teresa O’Conner på at klosteskolen står i motsetning til den patriarkalske verden ”utenfor”, og til England: ”It is a rarefied and idealized environment where racial and class differences disappear and it stands in marked contrast to the male world outside” (O’Conner, 1986: 177). Vi ser at poenget i stor grad er gyldig, for mens Janes strenge pikeskole Lowood preges av røffe tilstander, sult og patriarkalsk despoti, fungerer klosteret som et slags pusterom i Antoinettes tubulente liv: ”my refuge, a place of sunshine and of death” (Rhys, 1999: 33). Det fredelige, harmoniske klostermiljøet befolkes utelukkende av kvinner, både hvite og fargede, og når biskopen i forbindelse med sin årlige inspeksjon gir uttrykk for at nonnene tar for lett på disiplinen, har den omsorgsfulle matriarken ”Mother Superior”, ifølge Antoinette ”told him to mind his own business” (Rhys, 1999: 35).

Samtidig som klosteret kan sies å svare til Antoinettes behov for en trygg ”mor” å identifisere seg med, uttrykker Antoinette tvil om hvorvidt klosteskolen evner å forberede henne på verden ”utenfor”. Hun mistenker at nonnenes råd og instruksjoner har begrenset rekkevidde, og at de kanskje ikke er gyldige utenfor klosterets murer: “They are safe. How

¹⁴ I tredje kapittel vil jeg vende tilbake til denne tekstpassasjen som allusjon til *Jane Eyre*. Foreløpig kan vi konstatere at det fungerer, som Carrière hevder, som et uttrykk for hvordan Antoinettes omgivelser på det realistiske planet, resulterer i en ambivalent nysgjerrighet overfor det engelske.

can they know what it can be like *outside?*” (Rhys, 1999: 35). Med utgangspunkt i parallellen til den engelske Jane, ser vi at oppholdet på pikeskolen Lowood, som Gilbert og Gubar viser, bidrar til å forberede Jane på tilværelsen som guvernante, ved å lære henne å klare seg under magre kår, og disiplinere henne til hun mestrer sitt bråsinne. Antoinettes tvil skal imidlertid bekreftes, idet undervisningen fra klosteskolen viser seg å komme til kort overfor utfordringene hun møter senere i historien. I klosteret lærer hun blant annet om hygiene og kyskhet: ”The smell of soap as you cautiously soaped yourself under the chemise, a trick to be learned, dressing with modesty, another trick”, og hun lærer om helgener: ”The saints we hear about were all very beautiful and wealthy. All were loved by rich and handsome young men” (Rhys, 1999: 34 og 32). Vi vet imidlertid at leksjonene i ærbar vasking og påkledning ikke kan avverge at Mr Rochester i *Jane Eyre* beskriver sin kreolske kone som ”at once intemperate and unchaste”, og Antoinette skal snart få erfare at verken skjønnhet eller rikdom kan sikre henne ektemannens kjærlighet (Brontë, 2007: 370). Videre ser vi at mens den unge Jane lar seg inspirere av klassevenninnen Helen Burns og av lærerinnen Miss Temples eksempel og leksjoner, bidrar Antoinettes klassevenninne Héléne de Planas fortreffelighet i første rekke til å gjøre hovedpersonen oppmerksom på at hun selv kommer til kort:

Please, Héléne, tell me how you do your hair, because when I grow up I want mine to look like yours.’ ‘It’s very easy. You comb it upwards, like this and then push it a little forward, like that, and then you pin it here and here. Never too many pins.’ ‘Yes, but Héléne, mine does not look like yours, whatever I do.’ Her eyelashes flickered, she turned away, too polite to say the obvious thing (Rhys, 1999: 32).

Når Antoinette tidligere har hevdet at ”I was glad to be like an English girl”, aner vi at ”the obvious thing” som nå begynner å gå opp for henne, knytter seg til at hun ikke kan bli helt engelsk, men bare mer eller mindre ”lik” de engelske idealene (Rhys, 1999: 21). Vi kan spekulere i om det er denne innsikten Antoinette viser til når hun, som vi har sett, hevder at sammenstøtet med Tia ”did spoil me for my wedding day and all the other days and nights”, idet adskillelsen fra de svarte kreolene prisgir henne engelske idealer som hun ikke klarer å leve opp til, og et engelsk blick som iløpet av andre del av romanen, skal gjøre henne til ”den andre” (Rhys, 1999: 80). Samtidig som klosteret ikke kan gjøre Antoinette skikket til å møte dette engelske blikket, blir det klart at klosterets murer heller ikke kan beskytte henne fra det, da hennes framtid ligger i den engelske stefaren Mr. Masons hender: ”[M]y stepfather often came to see me [...] He kissed me, held me at arm`s length looking at me carefully and critically” (Rhys, 1999: 35).

Det viser seg snart at stefaren planlegger å sikre Antoinettes framtid, og gjøre henne ”happy” og ”secure”, gjennom et ekteskap med en engelskmann heller enn innenfor nonneordenen: ”’You can’t be hidden away all your life.’ ‘Why not?’ I thought.” (Rhys, 1999: 35). Det er nærliggende å svare Antoinette at hun må videre fordi hun har en rolle å spille i *Jane Eyre*; hun må agere monster og sette fyr på Thornfield Hall slik at Jane kan bli ”the feminist individualist heroine of British fiction” (Spivak 1999: 127). Men siden *Jane Eyre* allerede er skrevet og publisert, og ville blitt stående som en litterær bauta uten ”hjelp” fra hovedpersonen i *Wide Sargasso Sea*, er den egentlige grunnen til at Antoinette må ut av klosteret knyttet til at hun har som oppgave å hindre at Brontës Bertha forblir ”hidden away” på loftet for alltid. I neste kapittel skal vi se nærmere på hvordan Antoinette realiserer dette ”oppdraget”, og hvordan Rhys tematiserer selve realiseringen gjennom stadig å utfordre leseren til å svare på spørsmål, som det vi har sett Antoinette stille her.

2.5. Oppsummering

Vi har sett at Rhys plasserer Antoinette i en historisk-realistisk sammenheng som bidrar til å problematisere hovedpersonens søken etter identitet, samtidig som den forklarer og til en viss grad definerer henne. Dette henger sammen med romanens prosjekt, idet Antoinette trer fram som en person med ”a side and a point of view”, med utgangspunkt i de samme grepene som tematiserer dynamikken mellom ”selv” og ”andre”, og som setter Brontës representasjon av Bertha i et kritisk lys (Rhys, 1984: 262).

Gjennom hele romanen fortsetter Antoinette til en viss grad å veksle mellom forsøk på å identifisere seg med svarte kreoler, hvite kreoler og engelskmenn, og vi aner at avstanden mellom disse posisjonene er med på å konstituere en rekke ”tausheter” i tilknytning til teksten, som overskrider framstillingen av henne som et ”selv”. Vi har imidlertid sett at sammenstøtet med Tia fører til at hun må erkjenne umuligheten av å bli til en ”innfødt”, og i forlengelsen av det begynner Antoinette å orientere seg mer og mer i retning av det engelske. Parallelt med dette skiftet fører flyttingen fra Coulibri til at hun blir mer integrert blant de andre hvite kreolene i Spanish Town, og mer ”skjermet” fra de svarte kreolene. Når den engelske ektemannen overtar fortellerstemmen og blikket i andre del av romanen, framstår det blant annet som en logisk følge av denne utviklingen, idet Antoinettes ”nye” tilværelse og idealer i stor grad prisgir henne vurdering gjennom et engelsk blikk. Tidligere har vi vært inne på at at dette blikket kommer til å bekrefte hennes annerledeshet heller enn hennes likhet med

den engelske fortelleren overfor leseren, samtidig som det skal ”avsløre” noen av premissene engelskmannens fortelling bygger på. Mitt fokus på realiseringen av frigjøringsprosjektet i romanen gjør at jeg bare unntaksvis vil gå inn på begivenhetene i andre del. Derimot skal vi forfølge det sporet jeg antydte i forbindelse med Antoinettes intertekstuelle gjenfødelse, og undersøke hvordan den intertekstuelle forbindelsen kommer til syne i *Wide Sargasso Sea*.

Tredje kapittel: Den intertekstuelle forbindelsen

I dette kapitlet vil jeg undersøke hvordan og med hvilke implikasjoner spor av den intertekstuelle forbindelsen til *Jane Eyre* er til stede på handlingsplanet i *Wide Sargasso Sea*. Jeg vil i all hovedsak fokusere på tre områder, og se hvilken betydning forbindelsen har for lesningen av det vi i konkret og overført betydning kan kalle Antoinettes drømmer, for lesningen av den svarte kreolen Christophines tilstedeværelse i teksten og for lesningen av romanens slutt. Vi skal hele tiden ha i bakhodet hvordan disse elementene kan tenkes å fungere som en del av en strategi for å skrive en mest mulig sann og etterrettelig historie, som en realisering av et frigjøringsprosjekt.

3.1. Drømmen

Innledningsvis merket vi oss Rhys' doble ambisjon om å skrive *Wide Sargasso Sea* dels som drøm og dels som "drama", en målsetning hun nevner og diskuterer i flere brev: "it should have been a dream truth and I've tried to make it a realistic truth" (Rhys, 1984: 214). Vi har drøftet hvordan første del av romanen plasserer Antoinette som en realistisk karakter i en sosio-historisk sammenheng. Samtidig ser vi at Rhys, både i sitatet over og i brevet jeg siterte fra i kapittel 1.1, hevder at hun primært har ønsket å skrive en "drømme-sannhet" i motsetning til en realistisk historie. Det er uklart hva som ligger i betegnelsen "drømme-sannhet", men jeg skal vise at det er nærliggende å knytte det til en form for metafortelling som i økende grad gjør seg gjeldende i de delene av romanen vi skal rette fokus mot i dette kapitlet. Rhys' formulering peker blant annet i retning av et element som dukker opp som en slags parallell til den, i mer tradisjonell forstand, realistiske fortellingen i første del av romanen: det Antoinette selv kaller "my dream". På tre forskjellige tidspunkt drømmer hovedpersonen deler av det hun gjenkjenner som en og samme drøm. Jeg skal undersøke drømmen som en arena der romanen behandler forholdet mellom egen struktur og eget prosjekt, og der forbindelsen til *Jane Eyre* følgelig blir sentral. I sammenheng med dette vil jeg rette fokus mot hvilken betydning det kan tenkes å ha at denne metafortellingen utspiller seg i Antoinettes drømmer, med utgangspunkt i den psykoanalytiske tradisjonen for å lese drømmer som tumleplass for underbevisste ønsker og begjær.

Allerede på det realistiske handlingsnivået antyder drømmen en forbindelse til *Jane Eyre*, idet også Jane har tre marerittlignende drømmer. Mens Jane selv anser drømmene som

en form for advarsler ”presentiments”, leser Gilbert og Gubar dem som uttrykk for et underbevisst ønske om ikke å gifte seg med Mr. Rochester før hun er sikker på å ha blitt hans like på en rekke områder. I Gilbert og Gubars lesning utgjør Bertha og hennes destruktive bedrifter en form for fysisk manifestasjon av et slikt underbevisst ønske, og av det vi kan kalle Janes abjekt. Vi ser at også Antoinettes drøm kan leses som en advarsel om hvilken ”skjebne” hun går i møte, idet den sirkler omkring hennes møte med en fiendtlig mann som resepsjonen i stor utstrekning har identifisert som ektemannen: ”I could hear heavy footsteps coming closer and though I struggled and screamed I could not move” (Rhys, 1999: 15). I den grad Antoinette setter drømmen i forbindelse med ekteskapsplanene, ser hun imidlertid ut til å forsøke å etterleve den heller enn å avverge at den settes ut i live. Like etter at stefaren har besøkt klosteskolen og antydnet at han vil skaffe en engelsk frier til Antoinette, drømmer hun for andre gang, og nå verken kjemper eller skriker hun mot mannen som hun denne gangen frivillig følger etter: ”I follow him, sick with fear but I make no effort to save myself; if anyone were to try to save me, I would refuse. This must happen” (Rhys, 1999: 36). Senere skal både tante Cora, Christophine og Sandi i tur og orden forsøke å ”redde” Antoinette fra det destruktive ekteskapet med engelskmannen, og Antoinette skal gang på gang avslå deres råd og forslag slik hun forutser i drømmen. Det er fristende å spekulere i hvorvidt Janes og Antoinettes oneriske sfære i en viss forstand korresponderer med hverandre, for mens Janes ”ubevisste”, ifølge Gilbert og Gubar skaper Bertha, later Antoinettes drømmer til å lede henne i retning av Berthas skjebne i *Jane Eyre*. Samtidig vet vi at når de to romankarakterene kan sies å ha underbevisste ønsker, dreier det seg om tekstlige, litterære størrelser. I den grad vi kan betrakte drømmene som uttrykk for primære drivkrefter i karakterene og plottet, er det fordi de representerer en metafortelling som blant annet tillater romanen å kommentere sine egne drivkrefter og dermed sitt prosjekt. Med dette i tankene skal vi se nærmere på to første delene av Antoinettes drøm, som utspiller seg i ”The forest as a symbolic geography of sex and death [...] linked to Antoinette’s ultimate destruction” (Gregg, 1990: 162).

For å komme til bunns i spørsmålet om hva som i følge den drømmende Antoinette ”must happen”, skal vi kaste et blikk på hvilke omstendigheter som innleder drømmerekken i første del av romanen. Dagen før den første drømmen inntreffer blir hovedpersonen uvenner med Tia ved badedammen, og hun møter de nye engelske naboene, kledd i Tias skitne kjole: ”I woke the next morning knowing that nothing would be the same. It would change and go on changing” (Rhys, 1999: 16). Vi aner at Antoinette har blitt klar over *tid* på en ny måte som innebærer at hun begynner å frykte at fortiden er ugjenkallelig, og fremtiden uviss. For å sette denne nye bevisstheten i sammenheng med drømmen og videre med romanens prosjekt, skal

vi henvende oss til Peter Brooks' *Reading for the plot* fra 1984, hvor forfatteren sikter mot en form for konvergens mellom litteraturteori og psykoanalyse: "because we sense that there ought to be a correspondence between literary and psychic dynamics, since to an important degree we define and construct our sense of self through our fictions, within the constraints of a transindividual symbolic order" (Brooks, 1992: 36). I Brooks' lesning kan psykologiske og litterære dynamikker gjensidig belyse hverandre, og et sentralt krysningspunkt mellom de to er forholdet til tid og det å være tidsbundet:

It is my simple conviction, then, that narrative has something to do with time-boundedness, and that plot is the internal logic of the discourse of mortality. Walter Benjamin has made this point in the simplest and most extreme way, in claiming that what we seek in narrative fictions is that knowledge of death which is denied to us in our own lives: the death that writes *finis* to the life and therefore confers on it its meaning (Brooks, 1992: 22).

I forlengelsen av dette utdraget siterer Brooks Jean-Paul Sartres sammenligning av sin selvbiografi med en nekrolog. I vår sammenheng kan dette poenget bidra til å belyse den spesielle stillingen *Wide Sargasso Sea* befinner seg i, da jeg har antydnet at fortellingen kan leses som iscenesettelsen av Berthas gjenfødelse, samtidig som den i en viss forstand er en nekrolog over en allerede død karakter. Siden *Jane Eyre* er et svært kjent verk som har nådd ut til mange både i bokform, som tegneserie, tv-serie og film, kan vi ta utgangspunkt i at store deler av Rhys' leserkarer er noenlunde kjent med Berthas død før de begynner å lese om Antoinette. Senere i teksten skal vi se nærmere på hvilken betydning dette får for lesningen av slutten av *Wide Sargasso Sea*. Imidlertid skal jeg undersøke drømmen med fokus på hvordan det doble utgangspunktet som allerede død og gjenfødt er skrevet inn i Antoinette som karakter, og i sammenheng med dette, hvilken rolle hun har i forhold til romanens prosjekt.

Sett i lys av Brooks' utlegning, åpner sammenfallet mellom den første drømmen og Antoinettes gryende bevissthet om forholdet mellom tid og forandring, for å lese drømmen som uttrykk for et ubevisst ønske om kjennskap til døden, som for et menneske representerer den ytterste konsekvensen av og sluttpunktet for forandring gjennom tid: "When I asked Christophine what happened when you died, she said, 'You want to know too much'" (Rhys, 1999: 22). Når nonnen Maria Augustine vekker Antoinette fra den andre drømmen, og følger henne ut av sovesalen for å roe henne ned, begynner Antoinette å tenke på moren, som leseren først nå får vite er død:

She died last year, no one told me how, and I didn't ask. Mr Mason was there [les: i begravelsen] and Christophine, no one else. Christophine cried bitterly but I could not. I prayed, but the words fell to the ground meaning nothing. Now the thought of her is mixed up with my dream (Rhys, 1999: 36).

Vi kan utlede at morens død utgjør et mysterium for Antoinette, og at uvissheten om hvordan Anette døde er årsak til at datteren ikke klarer å sørge over henne i begravelsen. Forhindret fra å legge morens død bak seg, blander Antoinette tanken på henne sammen med drømmen, som kan leses som skueplass for Antoinettes fiktive underbevissthet. Dersom vi leser drømmen som uttrykk for et "ønske" om å få kunnskap om døden, ser vi at morens død er en faktor på det realistiske nivået i romanen som aktualiserer og forsterker dette ønske. Mens Antoinette sitter og tenker på drømmen og på moren utbryter hun: "Such terrible things happen", I said. 'Why? Why?' 'You must not concern yourself with that mystery,' said Sister Maria Augustine. 'We do not know why the devil must have his little day. Not yet'" (Rhys, 1999: 36). Om svaret nonnen gir til en viss grad er et ekko av Christophines ord sitert over, ser vi at det siste "not yet" kommer til å bekrefte Antoinettes underbevisste mistanke om at døden er nøkkelen til ubetinget kunnskap, og at sett fra "den andre siden" vil det være mulig å forstå hvorfor "such terrible things happen".

Lest på denne måten fungerer drømmen som et kryssningspunkt mellom leserens begjær etter å opprette en meningsfull forbindelse mellom Antoinettes liv og Berthas død i *Jane Eyre*, og Antoinettes fiktive begjær etter å se sitt liv i dødens forklarende lys. Vi ser at disse drivkreftene begge retter seg mot et punkt som kan realisere romanens prosjekt ved å opprette en meningsfull kobling mellom dem. Når drømmen stadig avbrytes av fortellingen om Antoinettes "liv", skal vi imidlertid se at det peker i retning av hvilke premisser som ligger til grunn for realiseringen av frigjøringsprosjektet.

Samtidig som Antoinette dras mot en forståelse hun aner at kun døden kan tilby, følges hennes skeptisisme av en veldig frykt for døden. Hun har lært om Helvete, både av hushjelpen på Coulibri Myra og av nonnene på klosteskolen, og når hun skal forklare drømmen til søster Maria Augustine, sier hun at "I dreamed I was in Hell" (Rhys, 1999: 36). Ikke minst later Antoinette til å frykte det Peter Brooks kaller "the improper end": en form for "feil død" som virker skremmende fordi den ikke evner å belyse begynnelsen av historien i tilstrekkelig grad, og dermed ikke gir mening (Brooks, 1992: 109). Når vi nå går ut fra at det som ifølge den drømmende Antoinette "må skje" er hennes død, ser vi at døden slett ikke kan finne sted hvor og når som helst:

We are under the tall dark trees and there is no wind. 'Here?' He turns and looks at me, his face black with hatred, and when I see this I begin to cry. He smiles slyly. 'Not here, not yet' he says [...] We are no longer in the forest but in an enclosed garden surrounded by a stone wall and the trees are different trees. I do not know them. There are steps leading upwards [...] I think 'It will be when I go up these steps. At the top' [...] I touch a tree and my arms hold on to it. 'Here, here.' But I think I will not go any further. The tree sways and jerks as if it is trying to throw me off (Rhys, 1999: 36).

I drømmen later Antoinette til å ha utredet hvor "det" skal skje. Som Judith Raiskin peker på i teksten "England: Dream and Nightmare", er det nærliggende å lese det fremmede stedet med ukjent vegetasjon som England, og vi skal se at også Antoinette på et senere tidspunkt assosierer drømmen med England. På det realistiske nivået kan vi muligens forklare valget av sted med at England, i likhet med døden, har status som et mysterium for Antoinette, som tillegger dette landet en nærmest religiøs betydning. Samtidig har Mr. Mason nylig antydnet at hennes personlige framtid knytter seg til England representert ved en engelsk frier hun snart skal møte. Vi synes imidlertid at vi drar kjensel på Thornfield Hall i beskrivelsen av hagen med trærne, borgmuren og trappene som leder opp til taket hvor Bertha begår selvmord. Men det er ingenting som tyder på at femten år gamle Antoinette på det realistiske nivået kan kjenne til Mr. Rochesters gods, hvis tilstedeværelse simpelthen fungerer som et mystisk forvarsel i denne typen lesning. Dersom vi tar i betraktning Antoinettes intertekstuelle "fødsel" derimot, ser vi at Thornfield Hall utgjør den verden Bertha befinner seg i og som hun forsøker å gå opp i, og følgelig en del av Antoinettes intertekstuelle konstituerte ubevisste som det er rimelig å finne spor av i drømmene hennes. Senere, i andre del av romanen, skal Antoinette referere enda mer eksplisitt til Berthas tilværelse i *Jane Eyre*, eller eventuelt til sin egen framtid, mens hun på det realistiske planet ikke kan tenkes å ha kjennskap til noen av delene:

England, rosy pink in the geography book map, but on the page opposite the words are closely crowded, heavy looking [...] I must know more than I know already. For I know that house where I will be cold and not belonging, the bed I shall lie in has red curtains and I have slept there many times before, long ago. How long ago? In that bed I will dream the end of my dream (Rhys 1999: 67).

I den lengre rekken av assosiasjoner som strømmer gjennom Antoinettes hode ved tanken på England, framstår den delen som handler om "Thornfield Hall" som en form for "slip of the tongue", et for Antoinette forvirrende element som hun umiddelbart prøver å henvise tilbake til underbevisstheten ved å påkalle sine romantiske forestillinger om England: "But my dream

had nothing to do with England and I must not think like this. I must remember about chandeliers and dancing, about swans and roses and snow” (Rhys, 1999: 67).

Om den drømmende Antoinette i en viss forstand har funnet svaret på spørsmålet om hvor hun kan dø en ”riktig død”, gjenstår det stadig å avgjøre *når*. I stedet for å ta fatt på trappen som leder opp til stedet hvor ”it will be”, klamrer hun seg til et tre, slik vi har sett henne klamre seg til tante Cora ”as you would cling to life if you loved it” (Rhys, 1999: 29). Treet fungerer som et vitalistisk symbol vi assosierer med ”the tree of life” som Antoinette tidligere har beskrevet i hagen på Coulibri, og med det store kastanjetreet i hagen til Thornfield Hall som vi skal komme tilbake til i forbindelse med Antoinettes siste drøm (Rhys, 1999: 11). Hun klamrer seg fast mens treet vaier og rister: ”Still I cling and the seconds pass and each one is a thousand years” (Rhys, 1999: 36).

Ifølge Peter Brooks knytter faren for ”improper death” seg hovedsakelig til muligheten for å dø til feil *tid* i plottet, nærmere bestemt til ”the danger of reaching the end too quickly” (Brooks 1992: 104). I forbindelse med en undersøkelse av Freuds essay *Beyond the Pleasure principle* argumenterer Brooks for at det spillet Freud beskriver mellom eros og dødsdrift i menneskelig psykologi, også er virksomt i et vellykket litterært plott. Dynamikken mellom de to paralelle kreftene resulterer i at repetisjoner av begynnelsen produseres gjennom forsinkelser og omveier, og danner det som i et plott utgjør den aristoteliske midten. At midten er en uunværlig del av historien skyldes, ifølge Brooks, behovet for en transformasjon av materialet, som skal sørge for at slutten kan sette begynnelsen i et nytt lys uten at de to ”kollapser” inn i hverandre: ”The organism must live in order to die in the proper manner, to die the right death. One must have the arabesque of plot in order to reach the end” (Brooks 1992: 107).

Med utgangspunkt i Brooks resonnement ser vi en problematikk knyttet til at alt Antoinette og leseren har å forholde seg til ved slutten av første del er: ”now and the hour of our death” (Rhys, 1999: 34). Mellom disse to koordinatene gjør mangelen av en midtdel at leserens begjær etter en forklaring på døden, og Antoinettes fiktive begjær etter en forklaring på livet, ikke kan møtes og fullføre Rhys` posjekt i og med en meningsfull død. Med dette i tankene kan vi lese slutten av den andre drømmen, som mer eller mindre sammenfaller med slutten av romanens første del: “”Here, in here,” a strange voice said, and the tree stopped swaying and jerking” (Rhys, 1999: 36). For å utrede hva som skjer like før drømmen avbrytes, må vi spørre hvem denne fremmede stemmen tilhører, og hvor den kan tenkes å invitere Antoinette inn. Spivak tar utgangspunkt i at stemmen tilhører den samme mannen som har fulgt Antoinette gjennom skogen, idet hun skriver:

[T]he dream is set in a *hortus conclusus*, an `enclosed garden` – Rhys uses the phrase [...] – a Romance rewriting of the Narcissus topos as the place of encounter with Love. In the enclosed garden, Antoinette encounters not Love but a strange threatening voice that says merely `in here,` inviting her into a prison that masquerades as the legalization of love (Spivak, 1999: 126).

Vi ser imidlertid at dette ikke er den eneste mulige lesningen, for enten betegnelsen ”strange” oversettes som `fremmed` eller som `rar`, peker den i retning av en tredje taler, som i motsetning til den hatefulle mannen, ikke har snakket tidligere i drømmen.

Jeg åpnet drøftingen med å antyde at Antoinettes drøm står i en form for speilvendt forhold til Jane Eyres underbevisste ønske, som i følge Gilbert og Gubar retter seg mot å unngå et utilfredsstillende ekteskap. Kan vi i forlengelsen av dette tenke oss at den ukjente stemmen skal vise til den drømmende Jane, eller forfatteren Charlotte Brontë, i en tematisering av deres rolle i forbindelse med Berthas død? Med utgangspunkt i denne muligheten later Antoinette til å være brakt inn i Narcissus` hage, som nå rommer tre personer, for å kroppsliggjøre, eller snarere for at romanen skal kunne illustrere hvordan hun må kroppsliggjøre Janes ”andre” i anledning forholdet mellom Jane og Mr. Rochester. En slik lesning bygger på Gilbert og Gubars tanke om at et patriarkalsk blikk krever at Jane eller ”Kvinnen” deles i to, og på Spivaks utlegning av den koloniale kvinnens rolle i forbindelse med en slik deling. I forlengelsen av dette ser vi at drømmen fungerer som en kritisk kommentar til Jane Eyres visjon om fruktbar kjærlighet mellom likeverdige. Samtidig merker vi oss at treet roer seg ned etter at den fremmede stemmen har snakket. Dersom vi tolker dette som et tegn på at Antoinette fortsetter å leve, er det nærliggende å lese stemmen som et uttrykk for at forfatteren Jean Rhys har skrevet sin egen stemme inn i drømmen, som en illustrasjon av romanen som ”fluktrute” ut fra ”den lukkede hagen” og inn i fortellingen, som skal gå videre til å handle om Antoinettes intense og ulykkelige kjærlighetshistorie.

Vi har sett at drømmen så langt kan leses som uttrykk for at den intertekstuelle forbindelsen til *Jane Eyre* er skrevet inn i Antoinette som en del av hennes fiktive psykologiske profil, i form av et ønske om kunnskap om sin egen død som later til å drive henne i retning av Brontës plott. Den siste og lengste av de tre drømmene skal vi se nærmere på i tilknytning til romanens slutt. I undersøkelsen av hvilke intertekstuelle drivkrefter som er til stede på handlingsplanet i *Wide Sargasso Sea*, skal vi først foreta en lesning av den svarte kreolen Christophines rolle i romanen.

3.2. Christophine

Som vi antydningvis har sett eksempler på fra resepsjonen, dreier debatten om karakteren Christophine seg i hovedsak om hvorvidt hun kommer til uttrykk i romanen i egenskap av å være svart kreolsk kvinne. Videre har jeg vist at Spivaks poeng knyttet til at Rhys` roman i motsetning til *Jane Eyre* ikke approprierer sine ”andre”, men holder muligheten åpen for at det dreier seg om helt andre personer hvis historie bare krysser Antoinettes, understrekes av det avbrutte vennskapet med Tia. I Spivaks lesning er det likevel gjennom Christophine at *Wide Sargasso Sea* mest eksplisitt erkjenner sin manglende evne til å ta opp i seg den svarte kreolens historie. Spivak har utvilsomt rett når hun hevder at romanen holder avstand til Christophine, og gjør et poeng av å skrive henne ut av teksten på en markant måte:

”Immediately after the exchange between her and the Man, well before the conclusion, she is quietly placed out of the story, with neither narrative nor characterological justification: `Red and write I don` t know. Other things I know`. She walked away without looking back” [...] A proud message of textual – `read and write` – abdication” (Spivak, 1999: 130 – 131). I Spivaks lesning gir avstanden uttrykk for at Christophine, i likhet med Tia, representerer en realistisk, historisk svart kreol som ”subaltern”. Samtidig som vi tar dette poenget til følge, skal vi se at Christophine har flere funksjoner og en mer kompleks rolle i forhold til romanens prosjekt.

3.2.1. Antoinettes tekstlige ”søster”

Her songs were not like Jamaican songs, and she was not like the other Women.

She was much blacker – blue-black, with a thin face and straight features. She wore a black dress, heavy gold ear-rings and a yellow handkerchief – carefully tied with the two high points in front. No other negro woman wore black, or tied her handkerchief Martinique fashion. She had a quiet voice and a quiet laugh (when she did laugh, and though she could speak good English if she wanted to, and French as well as patois, she took care to talk as they talked. But they would have nothing to do with her and she never saw her son who worked in Spanish Town [...]

So I asked about Christophine. Was she very old? Had she always been with us?

`She was your father`s wedding present to me – one of his presents. [...] I don`t know how old she was when they brought her to Jamaica, quite young. I don`t know how old she is now. Does it matter?` (Rhys, 1999: 12)

I Antoinettes beskrivelse av Christophine ser vi hvordan barnepiken, heller enn å være en typisk representant for de svarte kvinnene på øya, skiller seg ut på en rekke områder. I likhet med Antoinettes mor kommer hun opprinnelig fra Martinique, hun er mørkere enn de jamaicanske svarte, kler seg annerledes, og hun har lite med de andre svarte å gjøre. Som Spivaks lesning indikerer, kommer vi sjelden Christophine inn på livet i løpet av romanen. Når vi hører henne snakke dreier det seg som regel om Antoinettes velbefinnende, eller om samfunnsforhold hun finner forkastelige.

I forlengelsen av Anettes spørsmål som jeg har sitert over, kan vi lure på om det har betydning å utrede hvor gammel Christophine er. Vi har sett at Rhys slår an tonen for romanens tematikk og strategi ved å la Antoinette vokse opp og forsøke å orientere seg i sine omgivelser, i den historiske perioden like etter opphevelsen av slaveriet. Samtidig som lokaliseringen av handlingen til dette historiske tidspunktet gir en rekke gevinster i forhold til romanens prosjekt, har jeg antydnet at den går på bekostning av forbindelsen til *Jane Eyre*. Som vi har sett tilsier det historiske rammeverket i Brontës roman at Bertha dør minst 20 år før The Emancipation Act ble vedtatt, og følgelig minst 15 år før Antoinette ble født. Også dersom vi primært betrakter Antoinette som Berthas reinkarnasjon heller enn som en yngre utgave av den samme kvinnen skurrer parallellen, idet det går hele femten år før den hvite kreolen blir gjenfødt. Imidlertid kan vi tenke oss at Christophine, som var "quite young" da hun ankom Jamaica få år før opphevelsen av slaveriet, faktisk kunne kommet til verden umiddelbart etter at Bertha traff bakken i Brontës borggård.

I forlengelsen av lesningen av Bertha som delvis neger, kan vi leke med tanken på at hun kunne blitt "gjenfødt" som svart kreol. I kapittel 2.3 drøftet jeg hvordan Rhys prosjekt om å frigjøre historiske hvite kreolske kvinner fra Brontës feilrepresentasjon, blant annet innebærer å skille Antoinette fra en delvis svart intertekstuell "mors kropp". Om resultatet er at Antoinette blir helt hvit, framstår det i en viss forstand som logisk at kvinnen vi med utgangspunkt i den intertekstuelle forbindelsen til Bertha kan betegne som Antoinettes tekstlige søster-karakter, blir helt svart, eller "blåsvart", i forlengelsen av Brontës lilla kreol.

Vi ser at romanen antyder flere paralleller mellom Bertha og Christophine. For eksempel har begge erfaring med fangenskap idet Christophine ikke bare har vært slave, men også sonet en fengselsstraff for utøvelse av obeah. Som sitatet over gir et eksempel på, retter Rhys` fortellere stadig oppmerksomhet mot Christophines latter, som leder tankene i retning av Berthas urovekkende "haha" som Jane stadig hører fra loftet i Thornfield Hall. I likhet med Bertha har ikke Christophine for vane å le av glede, hennes latter er snarere uttrykk for aggressivitet eller sarkasme: "No more slavery! She had to laugh!", "She threw back her head

and laughed loudly. (But she never laughs loudly and why is she laughing at all?)”, “I would give my eyes never to have seen this abominable place. She laughed”. (Rhys 1999: 15, 67 og 96).

I motsetning til Bertha er imidlertid Christophine en svært talefør kvinne, noe debatten omkring hennes stemme og subjektstatus bærer preg av. Spivak gjør oppmerksom på at Christophine er romanens første navngitte taler, og vi ser at hun har flere dialoger, kommentarer og analyser, som i følge Lucy Wilson ”reveal the full scope of Rhys’s social vision” (Wilson, 1990: 67). Mens Berthas irrasjonalitet bidrar til å bekrefte Jane Eyre som tilsvarende fornuftig, ser vi at Christophines utspill snarere understreker hvor dårlig orientert hovedpersonen i Rhys’ roman er i forhold til sin ”andre”. Som sitatet over viser, behersker den svarte kvinnen både engelsk, fransk og jamaicansk patois – et språk utviklet av den svarte befolkningen, med utgangspunkt i en blanding av europeiske og afrikanske språk. Samtidig som disse faktorene bidrar til å rette oppmerksomhet mot Christophine som talende subjekt, ser vi at hun, i likhet med Bertha i *Jane Eyre*, primært er til stede i teksten som en som handler. Men der Berthas handlekraft framstår som irrasjonell og destruktiv, gir Christophine ved flere anledninger inntrykk av å være romanens mest rasjonelle og pragmatiske karakter. I begynnelsen av romanen er det hun som holder liv i konkursboet Coulibri og de hvite ”arbeidsgiverne”, hun oppdrar Antoinette, oppvarter de nygifte i andre del av romanen, disponerer som obeah-kvinne midler som har forskjellige effekter, og er ved flere anledninger helt sentral som katalysator for romanens plott.

Dersom vi tar Christophine i betraktning som Berthas reinkarnasjon og Antoinettes tekstlige ”søster”, aner vi at *Wide Sargasso Sea* gir uttrykk for at også den svarte kreolen må frigjøres fra feilrepresentasjon i Brontës Berthafigur. Som Spivak peker på, kommer den svarte kvinnen fra det med verdighet i Rhys’ roman, og hennes egen historie blir stående åpen. I lesningen av Antoinette som Berthas reinkarnasjon har vi imidlertid antydnet at det intertekstuelle utgangspunktet kan spores i den hvite kreolens begjær etter å ”smelte sammen” med sin ”andre”. I forlengelsen av det kan vi rette blikket mot Christophines forhold til den hvite kreolen.

3.2.2. Christophines kors

Christophine stayed with me because she wanted to stay. She had her own very good reasons you may be sure. I dare say we would have died if she'd turned against us and that would have been a better fate (Rhys, 1999: 12).

Ved romanens begynnelse ser vi at maktforholdet mellom den tidligere slaveeieren Anette og den tidligere slaven Christophine, er snudd på hodet. Anette og hennes to barn er "poor like beggar[s]", og lever på Christophines nåde av de økonomiske ressursene obeah-kvinnen kan skaffe til veie fra de andre svarte kreolene, som betaling for okkulte tjenester. Først når den hvite familien tas hånd om av den rike Mr Mason flytter Christophine til sin sønn i Spanish Town, som hun i følge Antoinette aldri så mye som besøkte i løpet av tiden på Coulibri. Vi merker oss at Christophine viser en påfallende lojalitet til de hvite kreolene, og særlig til Antoinette, som hun stadig stiller opp for og beskytter i første og andre del av romanen. Om vi tar Anettes kommentar i sitatet over til etterrettning, skyldes ikke lojaliteten i første omgang affeksjon, men at Christophines egne interesser står på spill. I forlengelsen av dette kan vi spekulere i om obeah-kvinnen gjemmer seg for lovens lange arm, som er etter henne for utøvelse av obeah. Ut fra denne hypotesen virker det likevel merkelig at hun drar fra Coulibri i samme øyeblikk som godsets hvite eiere får økonomisk og sosial makt til å beskytte henne.

Det kanskje mest ambivalente eksempelet på Christophines assistanse overfor Antoinette, ser vi når den hvite kreolen oppsøker henne i andre del av romanen for å be om et obeah-middel til å forføre ektemannen. Christophine forutser umiddelbart hvilken effekt et slikt middel vil få brukt på engelskmannen: "[T]hat is not for *béké* [les: hvite]. Bad, bad trouble come when *béké* meddle with that [...] Even if I can make him come to your bed, I cannot make him love you. Afterward he hate you" (Rhys, 1999: 68). Det senere hendelsesforløpet skal gi Christophine helt rett i at obeah-middelet skal vekke ektemannens hat overfor Antoinette, men tross sin overbevisning lar den ellers så standhaftige Christophine seg overtale. Idet Antoinette drar fra stedet, snur hun seg og observerer den svarte kvinnen og sønnen Jo-jo på avstand: "I looked back at the end of the path. She was talking to Jo-jo and he seemed curious and amused. Nearby a cock crew and I thought, 'That is for betrayal, but who is the traitor?' She did not want to do this. I forced her with my ugly money. And what does anyone know about traitors, or why Judas did what he did?" (Rhys, 1999: 71). På den ene siden understreker denne passasjen at Christophine er en helt annen, for Antoinette uransakelig person, hvis privatliv og beveggrunner bokens hovedperson ikke har tilgang til. Samtidig reises spørsmålet om hvorfor Christophine har gitt etter for Antoinettes forespørsel. Hovedpersonen selv later til å tenke at det er for pengenes skyld, men Christophine insisterer på at: "You don't have to give me money. I do this foolishness because you beg me – not for

money” (Rhys, 1999: 70). Det er fristende å trekke veksler på Gilbert og Gubars lesning av forholdet mellom Jane og Bertha, for å spekulere i hvorvidt Antoinette og Christophines samtale i en viss forstand er en ”dialogue of self and soul”, mellom de to realiseringene av Brontës kreol, og at Christophine ikke kan si nei til Antoinette fordi de to utgjør to sider av en og samme person. En slik lesning kan støttes av det faktum at Christophine i tillegg til å forsvare Antoinettes interesser, iblant later til å uttrykke den hvite kreolens følelser, som i Anettes begravelse, når datteren ikke klarer å gråte, mens Christophine ”cried bitterly” (Rhys, 1999: 36). Lesningen kommer imidlertid til kort overfor tekstens stadige insistering på at den hvite og den svarte kreolen er to adskilte personer, noe Antoinettes refleksjoner idet hun forlater Christophines hytte, understreker.

Dersom vi forfølger spørsmålet i Antoinettes tankerekke, ”who is the traitor?”, ser vi at Christophine mot bedre vitende har forsynt sitt pleiebarn med midlet som skal omdanne ektemannens mistenksomhet til hat, og akselerere den hvite kreolens ulykke. Antoinette selv er heller ikke uten skyld, idet hun ikke har tatt de utvetydige advarslene alvorlig. Videre kommer kjærlighetsdrikken til å hindre Christophines senere forsøk på å tale Antoinettes sak overfor ektemannen, da han tar vare på restene av den som bevismateriale, og truer med å melde henne til politiet dersom hun blander seg inn. Idet vi slutter at begge de to kvinnene i en viss forstand forråder hverandre og seg selv, aktualiseres spørsmålet om ”why Judas did what he did?”.

Jeg har tidligere antydnet at Antoinette er skrevet dels som en agent som, uten at hun vet det, skal realisere romanens frigjøringsprosjekt. Vi har sett spor av det intertekstuelle prosjektet i Antoinettes tekstlige underbevissthet, som driver henne i retning av fangenskap i England. Dersom Antoinette hadde vært seg fullt bevisst sin ”skjebne”, kan vi kanskje tenke oss at den noe selvopptatte hovedpersonen ville nektet å ofre seg for en større sak, handlet annerledes enn hun gjør i romanen, og muligens spolert både plott og prosjekt.¹⁵ Den eldre, mer dristige og bedre politisk orienterte Christophine, hvis verdensanskuelse vi har sett Wilson hevde at sammenfaller med Rhys` egen, kan derimot tenkes å ha oppnådd forfatterens fortrolighet. Jeg vil argumentere for at Christophine ”vet” at hun selv og Antoinette er agenter i et prosjekt som kan tenkes å innebære et offer, og muligens også at de to er litterære karakterer.

¹⁵ Som vi senere skal komme tilbake til er dette selvfølgelig et spørsmål om hvordan Rhys` skriver karakteren Antoinette. Det er ingen tvil om hovedpersonen kunne vært utformet annerledes, men med utgangspunkt i drøftingen i første og andre kapittel, kan vi tenke oss at romanen ville tapt en del på å framstille hovedpersonen som bedre orientert om sine omgivelser og romanens prosjekt. .

Som Keih A. Russel peker på i artikkelen ”Christophines Language and Refractive Space”, er Christophines favorittfrase: “Look me trouble, look me cross!”:

Christophine speaks this expression on numerous occasions during Antoinette`s and her husband`s narrative [...] However, *The Dictionary of Caribbean English Usage* does not contain an entry for this expression; the most similar expressions are `Look (at) my crosses!/my trouble`, which mean, `Who wuld believe what`s happening/happened to me!` [...] `look me trouble` might have been created as a signature phrase for Christophine (Russel, 2007: 92).

Dersom Russel har rett i at dette uttrykket, heller enn å være vanlig i patois, er skapt spesielt for Christophine, er det nærliggende å tenke at det skal uttrykke noe sentralt om denne karakteren. Mens uttrykket ”look me trouble” er å finne i Christophines dialoger med både Antoinette og ektemannen, merker vi oss at ”look me cross” kun opptrer i samtaler mellom Antoinette og den svarte kvinnen. Christophine uttaler dette i situasjoner hvor hun er misfornøyd med Antoinette, som når den hvite kreolen skjeller ut barnepiken etter det andre besøket hos Anette, og kaller henne en ”damned black devil from Hell”. Når Christophine utbryter ”Aie Aie Aie! Look me trouble, look me cross!”, later det ikke til å være Antoinettes oppmerksomhet hun påkaller. Uttrykket er snarere rettet ut i luften, eller henvendt direkte til leseren (Rhys, 1999: 81). I begge tilfeller kan vi tolke Christophine i retning av at Antoinette er hennes kors, som er pålagt den svarte kvinnen av det være seg Brontës representasjon av den hvite kreolen som delvis svart, eller av kolonialistiske mekanismer på et mer overordnet plan, og som er pålagt akkurat Christophine av Rhys` frigjøringsvisjon. Med utgangspunkt i denne lesningen kan vi til en viss grad betrakte Christophine som forfatterens representant i romanen. Samtidig ser vi tendenser til at Christophine har ”sin egen” vilje, idet hun flere ganger tar initiativ som har potensiale til å spolere romanens prosjekt. Som vi skal se later konsekvensen av disse initiativene likevel primært til å være en understrekning av hvor påfallende lett den ellers så standhaftige obeah-kvinnen gir dem opp.

Men om Christophine beklager seg over sitt kors, hersker det liten tvil om at hun samtidig er svært glad i Antoinette. På et tidspunkt ser vi at hun gjør det som kan tolkes som et halvhjertet forsøk på å unngå å føre ulykke over hovedpersonen, idet hun forlater Granbois under bryllupsreisen: ”I see enough trouble [...] Too besides the young master don`t like me, and perhaps I don`t like him so much. If I stay here I bring trouble and bone of contention in your house” (Rhys, 1999: 60). Kjærligheten til sin protegé kan også forklare at Christophine to ganger forsøker å ta henne med seg og stikke av til Martinique, en flukt som potensielt kunne sabotert romanens prosjekt, og reddet Antoinette. Det er likevel påfallende hvor lett

den ellers så standhaftige Christophine gir etter for Antoinettes kryptiske argument: "Running away from him, from this island, is the lie. What reason could I give for going and who would believe me?" When she [Christophine] bent her head she looked old" (Rhys, 1999: 68).

Antoinette hevder at ektemannen vil hindre henne i å dra, men vi vet at dette ikke stemmer, all den tid ektemannen like etter skal støtte Christophines forslag: "Don't you feel that perhaps Christophine is right? That if you went away from this place or I went away – exactly as you wish of course – for a time, it might be the wisest thing we could do?" (Rhys, 1999: 81).

Christophine er imidlertid klar over ektemannens innstilling: "Tell your husband you feeling sick, you want to visit your cousin in Martinique. Ask him pretty for some of your own money, the man not bad-hearted, he give it" (Rhys, 1999: 66). Det later med andre ord ikke til å være ektemannens påståtte uvillighet som tar motet fra Christophine

Når kjærlighetsdrikken har hatt sin virkning, og ektemannen hater Antoinette slik Christophine tidligere forutså, gjentar obeah-kvinnen forsøket på å få med seg Antoinette til Martinique. Også denne gangen kapitulere hun, idet ektemannen truer med politiet. Det er på dette tidspunktet hun forlater teksten for godt, med ordene: "Read and write I don't know. Other things I know" (Rhys, 1999: 97). Nøyaktig hvilke "other things" det vises til er uklart. I artikkelen "Burning Down the House" leser kritikeren Caroline Rody dette utsagnet som en kvittering på at Christophine som svart kreol har tilgang til kunnskap og erfaringer som ektemannen og leseren ikke kan gripe. Samtidig som jeg stiller meg bak denne muligheten, kan vi lese Christophines siste replikk som en antydning fra forfatterens side om at hun vet mer om romanens prosjekt enn de andre karakterene. En slik lesning kan blant annet forklare hvorfor Christophine forlater teksten idet hun har forsikret seg om at plottet går sin gang uten henne:

And what you do with her?"

"I don't see why I should tell you my plans. I mean to go back to Jamaica to consult the Spanish Town doctors and her brother [...] She is not well [...]"

"You think you fool me? [...] It is in your mind to pretend she is mad. I know it" (Rhys, 1999: 96)

Dette kunne også belyst spørsmålet om hvorfor Christophine skrives ut av romanen uten å si farvel til sin kjære Antoinette, som hun kunne tenkes å ha dårlig samvittighet over å ha forrådt. Videre i teksten vil jeg likevel forfølge en annen mulighet, som knytter seg til at den svarte kreolen ikke forsvinner for godt.

Samtidig som karakteren Christophine, i min lesning har dimensjoner ut over det å være en realistisk figur, ser vi at hennes tilbaketrunkne rolle i romanen, og hennes endelige utmarsj, fungerer slik Spivak hevder, som en markør for tekstens begrensning når det gjelder å gjøre den svarte kreolen til et "selv". Men om Christophine som realistisk karakter forlater teksten, skal vi se at hennes utgangspunkt som Berthas reinkarnasjon, får betydning for lesningen av romanens tredje og siste del.

3.3. "Before I was set free": Antoinette på loftet

After the intensity of Rochester's inner struggle and his brush with truth, Part Three seems anticlimactic, almost without purpose except to overtly link this novel with *Jane Eyre*. One's initial response is to wonder why Rhys felt it necessary to do this, since the details of her own plot and the complexity of her characterization make *Wide Sargasso Sea* a masterpiece in its own right. But as one finishes the brief, flat narration of Grace Poole which bridges the two works, it is clear [...] that she, and the episode at Thornfield, are necessary to conclude the myth Rhys has been developing throughout her entire work (Nebeker, 1981: 167).

Som Helen Nebeker peker på i boken *Jean Rhys – Woman in Passage*, er det tredje del av *Wide Sargasso Sea* som kanskje mest eksplisitt viser til bokens ambisjoner ut over det å være "a masterpiece in its own right". Men der Nebeker primært legger vekt på hvordan denne delen fungerer som et innblikk i "the patriarchal world which now controls Antoinette's existence", skal vi undersøke hvilke implikasjoner den har for prosjektet om å frigjøre den hvite kreolen (Nebeker, 1981: 167).

Vi har sett at spørsmål om identitet og en mening med livet er sentrale for Antoinette gjennom hele romanen. I søket etter selvforståelse forholder hun seg gjennomgående til sin familie, venner, ektemannen, bilder, bøker, kjoler og steder, som om de var *speil*, som kan reflektere til henne hvem hun selv er. Det har imidlertid vist seg at Antoinette stadig har problemer med å definere sine "speilbilder" og følgelig seg selv. I siste del reflekterer hun over følelsen av fremmedgjøring, som nå er på sitt aller mest påtakelige:

There is no looking-glass here and I don't know what I am like now. I remember watching myself brush my hair and how my eyes looked back at me. The girl I saw was myself yet not quite myself. Long ago when I was a child and very lonely I tried to kiss her. But the glass was between us – hard, cold and misted over with my breath. Now they have taken everything away. What am I doing in this place and who am I? (Rhys, 1999: 107).

I Nebekers lesning er det nettopp siste del av boken som gir leseren svar på hvem Antoinette er: "Now in the memories of a poor mad woman – who sees so clearly – we learn the truth of Antoinette" (Nebeker, 1981: 169). Mens Nebeker leser Antoinettes endelikt som uttrykk for at hun representerer en bestemt kvinnetype med en viss psykologisk profil, blir vi sittende igjen med en rekke spørsmål. Samtidig som Antoinette gjør en rekke interessante refleksjoner, aner vi at Nebeker tar for hardt i når hun hevder at den innesperrede kvinnen "sees so clearly". Antoinette virker snarere forvirret, både i forhold til hvordan hun har havnet i sin nåværende situasjon, hva den innebærer, og hvem hun er. Hun har dessuten store problemer med å huske gårsdagen og de dramatiske hendelsene som utspant seg under stebroren Richard Masons besøk. Alt dette kan tenkes å ha sin rasjonelle forklaring i at Antoinette er gal og sterkt medisinerert, men det framstår likevel som merkelig at stebroren ikke later til å kjenne henne igjen: "I remember now that he did not recognize me. I saw him look at me and his eyes went first to one corner and then to another, not finding what they expected" (Rhys, 1999: 109). Vi merker oss videre at mens plottet tilsier at Antoinette fortsatt er svært ung når hun ankommer England, har Grace Pool vanskelig for å avgjøre om kvinnen på loftet er ung eller gammel første gang hun ser henne: "[Y]ou said that the person I had to look after was not a young girl. I asked if she was an old woman and you said no. Now that I see her I don't know what to think" (Rhys, 1999: 105). I forlengelsen av dette kan vi spørre om Antoinettes fremmedgjorthet i denne delen av romanen kan leses som noe mer enn kun en sinnstilstand.

3.4. Antoinette/Christophine

Stebrorens besøk i tredje del av *Wide Sargasso Sea* tar utgangspunkt i en episode i *Jane Eyre*, der Jane tilkalles midt på natten for å hjelpe til med å forbinde Richard Masons blødende sår etter kniv og tenner, som han har pådratt seg i forsøket på å snakke fornuft til sin gale søster. Som Spivak viser, etterlater Rhys' omskriving av denne hendelsen den hvite kreolens menneskelighet intakt, idet Grace Pool påpeker: "I didn't hear all he said except 'I cannot interfere legally between yourself and your husband.' It was when he said 'legally' that you flew at him" (Rhys 1999: 109). Ifølge Spivak forklarer Graces utsagn i en viss forstand angrepet som en rasjonell handling: "it is the duplicity in Richard that Bertha picks out in the word 'legally' – not a mere bestiality in herself – that prompts her violent reaction" (Spivak, 1999: 125). Mens Spivak fokuserer på hvilken betydning omskrivingen får for Brontës Bertha, merker vi oss at det er ulikt Antoinette, med sin begrensede innsikt i maktforhold på systemnivå, å ha en analyse av britisk lov som kilde til maktmisbruk. I *Wide Sargasso Sea* er

det først og fremst karakteren Christophine som kan forventes å ha denne typen overblikk. Det er også obeah-kvinnen som på et tidspunkt hevder å vite at Antoinettes stebor kan omgå loven dersom han finner det fordelaktig: "Law! The Mason boy fix it, that boy worse than Satan and he burn in Hell one of these fine nights" (Rhys, 1999: 66). Vi legger merke til at Antoinette ikke nevner å ha reagert på stebrorens påkallelse av lovverket, hun husker bare frustrasjonen over at han ikke kjente henne igjen: "He looked at me and spoke to me as though I were a stranger. What do you do when something happens to you like that?" (Rhys, 1999: 109).

Vi har sett at Antoinette, i mangel av speil, ikke vet hvordan hun ser ut i tredje del av romanen. Dette kan tenkes å være årsaken til at hun ikke identifiserer seg selv som det "spøkelset" hun har hørt snakk om: "Sometimes I looked to the right or to the left but I never looked behind me for I did not want to see the ghost of a woman who they say haunts this place" (Rhys, 1999: 111). Ved en anledning konfronteres hun likevel med et ansikt omgitt av det blant andre Spivak antar er rammen rundt et speil: "It was then that I saw her – the ghost. The woman with streaming hair.¹⁶ She was surrounded by a gilt frame but I knew her" (Rhys, 1999: 112). I Spivaks lesning innebærer speilingen at Antoinette: "recognizes herself as the so-called ghost in Thornfield Hall" (Spivak, 1999: 126). Det er imidlertid uklart om det faktisk er seg selv Antoinette gjenkjenner, for idet hun løper videre roper hun på Christophine som om hun henvender seg til kvinnen i speilet: "I called Christophine help me and looking behind me I saw that I had been helped. There was a wall of fire protecting me" (Rhys, 1999: 112). Etter denne episoden er Antoinette ikke lenger redd for å se seg tilbake, og hun tolker flammene som følger etter henne, i spøkelsets sted, som Christophines verk. Hendelsen går riktignok for seg i Antoinettes drøm, men dersom vi leser den som en antydning om at Antoinette, som nå befinner seg i fangenskap på "Berthas loft", i likhet med Bertha har blitt delvis neger, eller at hun nærmere bestemt har blitt "gjenforent" med sin tekstlige "søster" Christophine, kan det forklare både stebrorens og Graces forvirring angående hennes utseende og alder.

Vi merker oss at like før Antoinette får øye på speilbildet, dukker en av Christophines kommentarer opp i tankestrømmen hennes: "Gold is the idol they worship" (Rhys, 1999: 11). Ut over dette later imidlertid ikke Antoinettes refleksjoner og minner til å blande seg med Christophines. Om de to er forent i en kropp, aner vi at de i en viss forstand fortsatt har

¹⁶ I *Jane Eyre* beskrives Bertha på et tidspunkt slik: "She was a big woman, and had long, black hair: we could see it streaming against the flames as she stood" (Brontë, 2007: 516).

adskilte bevisstheter, at de opererer på forskjellige tidspunkt, og at Antoinette ikke er klar over forandringen.

Jeg har antydnet at Christophine står bak angrepet på Richard Mason. Men om den svarte kvinnen tidligere har vist seg både handlekraftig og skeptisk innstilt til britisk lovverk, har hun ikke lagt hånd på noen før i denne boken. På bakgrunn av dette må vi forfølge Grace Pools spørsmål: "Why did you behave like that when I had promised you would be quiet and sensible?" (Rhys, 1999: 108). Et mulig svar knytter seg til at obeah-kvinnen vil gjøre alvor av forbannelsen hun har kastet over "The Mason boy", og la ham "burn in Hell one of these fine nights". Min antakelse om at Christophine er orientert om romanens prosjekt, peker imidlertid videre i retning av en annen mulighet.

3.5. Kreolens lidelseshistorie

"When you insult or injure the unfortunate or the unhappy, you insult Christ Himself and He will not forget, for they are His chosen ones" (Rhys, 1999: 32).

Når Christophine i sin signaturfrase stadig retter oppmerksomhet mot sitt "kors", understrekes den forbindelsen navnet hennes antyder til Kristus, eller Christ: selve det vestlige emblemet for frelse gjennom lidelse. Med utgangspunkt i lesingen av Christophine som Rhys' "medsammensvorne", har jeg antydnet at den svarte kvinnen går inn for å lede Antoinette og plottet i retning av Berthas "lidelseshistorie", for å frigjøre den hvite og den svarte kreolen fra feilrepresentasjon. I forlengelsen av dette prosjektet ser vi at det er maktpåliggende for Rhys/Christophine å forhindre at Richard Mason tar affære og bruker evnen til å sno seg rundt lovverket, til å redde stesøsteren fra fangenskapet. Med utgangspunkt i Spivaks lesning av episoden, ser vi at Rhys via Christophine kan slå tre fluer i en smekk, idet Richard skremmes vekk av det samme grepet som oppretter nok en parallell til *Jane Eyre*, og som bidrar til å rettfærdiggjøre Berthas aggresjon. Samtidig aner vi at Christophines tilstedeværelse i tredje del av romanen, bidrar til å komplisere lesningen av henne som Antoinettes forræder.

I *Jane Eyre* introduseres den kristne lidelseshistorien som emblem nettopp i forbindelse med det nattlige opptrinnet på loftet da Richard Masons såvidt slipper unna med livet, etter å ha konfrontert den, for Jane, enda ukjente kvinnen. Mens Jane våker over den bløende gjesten, reflekterer hun over dekorasjonene på et skatoll i rommet, som forestiller Jesus og de tolv apostlene:

[T]he heads of the twelve apostles, each inclosed in its separate panel as in a frame; while above them at the top rose an ebon crucifix of a dying Christ [...] and anon the devilish face of Judas, that grew out of the panel, and seemed gathering life and threatening a revelation of the arch-traitor – of Satan himself – in his subordinate's form (Brontë, 2007: 252).

I Rhys' omskrivning ser vi at rollene omkalfatres, slik at den fangede kreolen, heller enn Richard "worse than Satan", lanseres som en døende Kristus. Samtidig aner vi at mer står på spill i omskrivingen, enn et enkelt rollebytte. Som på Antoinettes klosteskole der "everything was brightness, or dark", framstår kontrastene som klare og adskilte der de er risset inn i møblelementet i Thornfield Hall (Rhys, 1999: 34). Figuren Antoinette/Christophine på loftet later imidlertid til å underminere skillet mellom forræder og frelser, idet Christophine utfører begge oppdrag, som en del av et og samme frelses- eller frigjøringsprosjekt. Heller enn å portrettere Jesus og Judas "each inclosed in its separate panel as in a frame", forenes de to i Christophine/Antoinettes speilbilde, omgitt av en eneste "gilt frame". Vi kan lese dette som nok en problematisering av forholdet mellom "selv" og "andre", da forræderiet viser seg å være helt nødvendig for at martyrfiguren skal kunne tre fram som nettopp det. Også "Satan himself" er implisert i Christophines ambivalente Kristusrepresentasjon, noe hennes glorielignende gule hodetørkle med hornlignende knuter: "tied with the two high points in front [...] Martinique fashion", symboliserer (Rhys, 1999: 74).

I forlengelsen av denne lesningen øyner vi et mulig svar på spørsmålet om hvorfor Rhys velger å gi Christophine "ansvar" for å legge til rette for romanens prosjekt ved å sørge for at plottet utvikler seg i en gitt retning. Dette grepet tillater Rhys å kommentere dynamikken mellom "selv" og "andre" som er virksom i *Jane Eyre*, i dannelsesromanen, og ifølge Adorno i all språkpraksis, uten selv uforbeholdent å gjenta den samme prosedyren. Samtidig er det mulig å hevde, som blant andre kritikeren Thomas Staley (1979) har gjort, at de engelske karakterene, og særlig ektemannen, kommer dårlig ut av det i Rhys' roman. Det er heller ingen tvil om at ektemannens fortelling i andre del av romanen, viser hvordan han og de diskursive premissene han representerer, kunne forårsaket den hvite kreolens ulykkelige skjebne, også uten Christophines innblanding. Når vi leser Christophine dels som forfatterens representant, ser vi imidlertid at gjennom henne tematiserer romanen forsøket på å skylde helt og holdent på ektemannen og hans "real cruelty", slik Christophine gjør tilløp til i en passasje som spiller på Janes kontrastering av Kristus mot "Satan himself": "She will be like her mother. You do that for money? But you wicked like Satan self!" (Rhys, 1999: 96).

Ektemannen får forsvare seg mot beskyldningen, i det Christophine anerkjenner som et ærlig utbrudd:

I said loudly and wildly, `And do you think that I wanted all this? I would give my life to undo it. I would give my eyes never to have seen this abominable place.` She laughed. `And that`s the first damn word of truth you speak. You choose what you give, eh? Then you choose. You meddle in something and perhaps you don`t know what it is`. She began to mutter to herself. Not in patois (Rhys, 1999: 96).

Som vi vet har Brontë allerede sørget for frelse gjennom lidelse for den engelske godsherren Mr. Rochester, som må bøte med både synet og sitt liv som han kjente det, før han kan slå seg til ro med at "God had tempered judgment with mercy" (Brontë, 2007: 544). Vi ser at obeah-kvinnens forbannelse fungerer som en allusjon til Mr. Rochesters ulykke i *Jane Eyre*, og at den videre antyder at det er hun som står bak denne karakterens bitre skjebne, i vendinger som bidrar til å skape inntrykk av at *Wide Sargasso Sea* går forut for *Jane Eyre*, som en mer primær historie. Med utgangspunkt i lesningen av Christophine som Rhys stedfortreder kan vi imidlertid tenke oss at forbannelsen samtidig har et metafiktivt aspekt, knyttet til romanens prosjekt og strategi.

Gjennom å problematisere forholdet mellom forræder og martyr, har vi sett at Rhys oppnår å rette fokus forbi aktørene, mot betydningsdannende mekanismer på et mer overordnet plan. Men om dette kvitterer for nødvendigheten av å la en av Berthas reinkarnasjoner være informert om romanens prosjekt, gjenstår spørsmålet om hvorfor Rhys velger den svarte og ikke den hvite kreolen som forfatterens stedfortreder. Vi kan tenke oss en rekke svar på dette, og et av dem knytter seg til at Antoinette i stor grad må framstå som en realistisk karakter for å forklare de historiske hvite kreolske kvinnene i hennes situasjon. Den svarte kvinnen er imidlertid primært knyttet til den legenden vi så Rhys vise til i kapittel 1.2, via Brontës feilrepresentasjon. I forlengelsen av det kan vi tenke oss at det er mer maktpåliggende å vise at hun *ikke* er et realistisk element på "Berthas loft", enn å forklare henne som en realistisk karakter i tredje del av romanen. Samtidig aner vi at Christophines posisjon som svart obeah-kvinne, kan tenkes å tilføre Rhys` prosjekt aspekter som knytter seg til magi og til en annen religiøs horisont enn den kristne. I kritikeren Elaine Savorys lesning av *Wide Sargasso Sea* utlegger hun obeah som: "not at religion [...] but a practice" (Savroy, 2009: 88). Selv om det er problematisk å bruke Rhys` roman som kilde til informasjon om det historiske fenomenet obeah, ser vi at innad i romanen framstår obeah nettopp som en praksis rettet mot å oppnå forskjellige effekter, heller enn som et trossystem. En utdypende

undersøkelse av dette feltet vil kreve større plass og en annen kompetanse enn jeg har til rådighet.¹⁷ Med utgangspunkt i Rhys` visjon om å skrive romanen dels som ”a dream truth”, kan vi likevel ha det magiske aspektet i tankene mens vi undersøker slutten av romanen, med særlig fokus på hva den kan tenkes å *gjøre* (Rhys, 1984: 214).

3.6. Begjæret etter mening

I forbindelse med drøftingen av Antoinettes drøm så vi at noe som minner om Brontës Thornfield Hall pekte seg ut som åsted for det jeg med utgangspunkt i Peter Brooks har kalt Antoinettes ”riktige død”, idet hovedpersonen slo fast at: ”It will be when I go up these steps. At the top” (Rhys, 1999: 36). I tredje del av romanen gjenkjenner Antoinette stedet fra drømmen som sine egne omgivelser: ”I know now that the flight of steps leads to this room where I lie watching the woman asleap” (Rhys, 1999: 111). Når hun nå har levd gjennom første og andre del av romanen, som forklarer den hvite kreolen og hvordan hun havnet i fangenskap på loftet som leseren setter i forbindelse med Berthas ”skjebne” i *Jane Eyre*, ser alt ut til å ligge til rette for at hun kan dø ”den riktige døden”. Dersom Antoinette på dette tidspunktet i plottet setter fyr på godset og kaster seg fra taket, vil hun forsegle en form for kontinuitet mellom Brontës Bertha og sitt eget liv, som vil garantere en mening både til Berthas død og til strabasene Antoinette har gjennomgått. Jeg har tidligere hevdet at begjæret etter dette forbindelsespunktet driver både karakteren Antoinette og leseren gjennom romanen. Før vi går videre til å se på hvordan Rhys oppretter en slik forbindelse, skal jeg imidlertid utrede noen aspekter ved det Brooks kaller ”desire for the end”.

I Brooks` utlegging av Freud har vi merket oss at døden i seg selv ikke fremstår som spesielt forlokkende. Det vi som dødelige, tidsbundne mennesker søker, er snarere dødens forklarende lys, og vi søker det fortrinnsvis gjennom å skape og lese plott og fortellinger, som i en viss forstand lover oss innblikk i ”the knowledge of death which in our own lives is denied to us” (Brooks, 1992: 95). I forbindelse med drøftingen av Antoinettes to første

¹⁷ I tilknytning til obeah-tematikken utforsker både kritikeren Sandra Drake og Melody Boyd Carrière hvordan ”zombien” kan leses som et bilde på Antoinette/Berthas tilværelse i romanen, og særlig i tredje del. Begge kobler zombien til fremmedgjøring og til slave-tematikken som de ser i sammenheng med Antoinettes affinitet til svarte kreoler. I teksten ”Reflections of Obeah in Jean Rhys` fiction” diskuterer Elaine Cambell i mer generelle vendinger hvordan magiske elementer er til stede i flere av Rhys` verker. I kapittel 1.4. nevnte jeg såvidt Carine Mardorossians lesning som konkluderer med at obeah primært spiller en rolle som en form for diskursivt konstituert ”taushet” i denne romanen. Til tross for at Mardorossian, for å komme fram til dette poenget, underspiller Christophines innflytelse blant de andre svarte kreolene, er lesningen av obeahs effekt som paranoia blant de hvite interessant.

drømmer, har jeg hevdet at Rhys dels utformer og strukturerer romanen rundt Antoinettes påtrengende ønske om å se sitt liv i en meningsfull sammenheng. Vi har sett at en rekke fortellertekniske grep undertreker dette bejæret hos hovedpersonen, idet ”hennes” fortelling i første del av romanen består av fragmenterte episoder, sprikende refleksjoner, ”tausheter” og utelatelser, som Antoinette gir inntrykk av å streve med å pusle sammen til en helhet. Mens Rhys, i tråd med Brooks` utlegning av den virksomheten han kaller plotting, tar utgangspunkt i slutten av historien, i form av Berthas død i *Jane Eyre*, ser vi altså elementer som tyder på at fortelleren Antoinette er ”uvitende” om i hvilken retning det bærer. I forlengelsen av Brooks resonnement, kan vi spekulere i hvorvidt bejæret etter mening utgjør hovedpersonens (fiktive) motivasjon til ”selv” å fortelle første del av romanen. I tillegg til at denne motivasjonen er skrevet inn i fortellerstilen, har vi sett at den kommer til uttrykk i Antoinettes drøm, som bejæret etter å mestre det å være tidsbundet. En slik hypotese reiser imidlertid spørsmålet om fortelleren Antoinettes posisjon i forhold til det fortalte. Som Mardorossian peker på, bidrar stadig skifting av synsvinkel, og et tilsynelatende ikke-konsistent verdimeslig utgangspunkt for Antoinettes fortelling, til å så tvil om på hvilket tidspunkt og fra hvilket sted den hvite kreolen forteller om sin oppvekst:

In the first section of the novel, the adult narrator-focalizer (Antoinette writing in the attic at Thornfield? Or, as I prefer to think, writing before her wedding to Rochester when she is still trying to choose between her cousin Sandi or Rochester) summons images, sounds and sensations from her past; they first rush back disjointedly, but soon a particular scene is captured, and the internal focalizer takes over [...] The change of focalizers is conveyed by the shift in verb tenses within the same sentence or paragraph (Mardorossian, 1999: 1074).

Uklarheten har motivert Mardorossian og flere med henne til å diskutere hvorvidt det egentlig er barnet Antoinette som forteller, eller om det er den voksne Antoinette som ser tilbake på sin barndom i lys av senere erfaringer. Når jeg nå har gått et stykke i å argumentere for den første muligheten, skal vi videre i teksten se at det ene ikke nødvendigvis utelukker det andre.

Jeg har tidligere antydnet at en ”riktig død” må kunne forene Antoinettes og leserens begjær etter mening i denne romanen. Slik jeg har utlagt leserens begjær i denne sammenheng, tar det imidlertid utgangspunkt i en hendelse i *Jane Eyre* som ”begynnelsen” som skal belyses. Vi må spørre hvilken betydning denne omstendigheten kan få for lesningen av Brooks følgende imperativ: “It is the role of fictional plots to impose an end which yet suggests a return, a new beginning: a rereading” (Brooks, 1992: 109). Dersom Antoinette starter en brann og dør på akkurat samme måte som Brontës Bertha, kan vi tenke oss at siste

del av *Wide Sargasso Sea* indikerer en gjenlesning av *Jane Eyre* i lys av Antoinettes historie. For å danne utgangspunkt for en gjenlesning av Rhys' egen roman, og gjøre Antoinettes begjær etter å se sin historie i nytt lys til leserens, kan vi imidlertid tenke oss at slutten må bestå i noe mer enn simpelthen å repetere hendelser fra *Jane Eyre*. Med dette i tankene skal vi se nærmere på de siste avsnittene av Rhys' roman.

3.7. Drømmen om "den riktige døden"

På et tidspunkt mens Antoinette ligger på loftet og lurert på hvem hun er, drømmer hun den lengste og siste delen av det hun kaller "my dream". Det er i drømmen hun gjenkjenner Christophine i speilet, løper opp på taket fulgt av "en vegg av flammer", og blir sittende rolig på muren i påvente av en scene som skal knytte an til Berthas selvmord i *Jane Eyre*. I drømmen begynner plutselig en rekke elementer fra Antoinettes barndom begynner å befolke omgivelsene rundt det brennende godset:

Then I turned round and saw the sky. It was red and all my life was in it. [...] I saw the orchids and the stephanotis and the jasmine and the tree of life in flames [...] and the soft green velvet of the moss on the garden wall [...] I heard the parrot call as he did when he saw a stranger, *Qui est là? Qui est là?* and the man who hated me was calling too, Bertha! Bertha! The wind caught my hair and it streamed out like wings. It might bear me up, I thought, if I jumped to those hard stones. But when I looked over the edge I saw the pool at Coulibri. Tia was there. She beckoned to me and when I hesitated, she laughed [...] And the sky so red. Someone screamed and I thought, *why did I scream?* I called "Tia!" and jumped and woke [...] I got up, took the keys and unlocked the door. I was outside holding my candle. Now at last I know why I was brought here and what I have to do (Rhys, 1999: 112).

Vi merker oss at både drømmen og slutningen Antoinette trekker på bakgrunn av den, er grunnleggende flertydig. Når denne drømmen dukker opp i en fortelling som preges av langt flere illusjonsbrytende, urealistiske elementer enn første del av boken, som danner utgangspunkt for de to første drømmene, kompliseres lesningen ytterligere. Vi har sett at Spivak, i lesningen av Antoinettes møte med et speil, ikke skiller mellom drømmen og den øvrige fortellingen overhodet. Andre, som kritikeren Coral Ann Howells, tar utgangspunkt i en direkte parallell mellom drømmen og det Antoinette "have to do": "She wakes up and is about to set fire to Thornfield as she walks along the 'dark passage'" (Howells, 1991: 122). Vi ser at dette er en mulig lesning av Antoinettes beslutning, men aner at den åpne formuleringen samtidig kan tenkes å peke i andre retninger. Om Melody Boyd Carrière slutter seg til

Howells' antakelse angående hva Antoinette bestemmer seg for å gjøre, har hun en lengre og svært optimistisk analyse av selve drømmens betydning:

Antoinette does not go down in flames [...] she rises up, consistent with her wish [...] calling out to the Caribbean influence Christophine, then jumps to meet her object of desire, the girl that she longs to be, Tia. While England burns behind her, Antoinette jumps to embrace the Caribbean [...] her death gives way to rebirth, and this rebirth is one that reunites her with *Christophine* and the Caribbean (Carrière, 2007: 105).

I spennet mellom Carrières gjenfødselsteori og Howells antakelse om at Antoinette går rett i bakken, begge plausible lesninger med utgangspunkt i teksten, finner vi en hel rekke lesninger som i større og mindre grad later til å ta høyde for tekstens flertydighet. Som vi skal se kan åpenheten i seg selv tenkes å være en av avslutningens største styrker i forhold til romanens prosjekt. Med fare for å utsette denne åpenheten for reduktiv tolkning, vil jeg forsøke å skissere en mulighet med utgangspunkt i lesningen vi hittil har gjort av Antoinette/Christophine på loftet.

Drømmescenen der Antoinette får øye på "all my life" i den røde himmelen, er så mettet med symbolikk at den vanskelig kan redegjøres uttømmende for i denne sammenhengen. Jeg vil imidlertid forfølge de to spørsmålene Rhys har kursivert i fortellingen om drømmen, som later til å være rettet til Antoinette selv, og i en viss forstand til leseren. Det første av dem, "*Qui est là?*", kommer fra Anettes døde papegøye, som har hatt for vane å henvende seg til fremmede på denne måten.¹⁸ Vi ser at papegøyens spørsmål indikerer at Antoinette har blitt til en fremmed, og at det utfordrer henne selv og leseren til å utrede hvem og hva denne fremmede kan tenkes å være. Jeg har allerede antydnet at Antoinette i Berthas sted, uten at hun vet det, har blitt til en mellomting mellom seg selv og Christophine. Dersom vi tenker oss at dette er svaret på "hvem" papegøyen ser, kan spørsmålet om "hva", knytte seg til at figuren Antoinette/Christophine er en romankarakter, og mer spesifikt, en feilrepresentasjon. Det neste spørsmålet som er kursivert er Antoinettes egen refleksjon etter at hun har hørt "noen" skrike: "*why did I scream?*". Før vi ser nærmere på hva dette kan bety, skal vi kaste et blikk på en passasje i *Jane Eyre* som korresponderer med Antoinettes drøm om den røde himmelen. Det dreier seg om en av Janes spaserturer i hagen som omgir

¹⁸ Som Carrière peker på, kan papegøyen fungere som et bilde på Antoinette idet den er et av elementene som knytter drømmen til brannen på Coulibri, der fuglen bykset ut fra verandaen med overtente stumper etter vingene som den engelske Mr. Mason hadde klippet av. I forbindelse med lesningen av papegøyen, lanserer Carrière en påstand om at denne romanens strategi knytter seg til en spesifikt karibisk tradisjon for kreativ repetisjon, eller miming. Dette poenget knytter videre an til debatten om hvorvidt det dreier seg om en spesifikt karibisk roman, som jeg ikke har anledning til å gå inn på i denne sammenhengen. Samtidig ser vi at det kunne dannet utgangspunkt for en fruktbar lesning av det jeg anser som romanens prosjekt.

Thornfield Hall, på nattetid mens hennes forlovede Mr. Rochester er ute og tar seg av forretninger. Jane kommer over det gamle kastanjetreet, som i denne romanen fungerer som et ambivalent symbol både på forholdet mellom Jane og Mr. Rochester, Rochester og Bertha, og Bertha og Jane. Et lynnedslag har nylig delt treet i to:

I faced the wreck of the chestnut-tree; it stood up, black and riven: the trunk, split down the centre, gasped ghastly. The cloven halves were not broken from each other, for the firm base and strong roots kept them unsundered below; though community of vitality was destroyed [...] their great boughs on each side were dead, and next winter's tempest would be sure to fell one or both to earth [...]

`You did right to hold fast to each other,` I said: as if the monster-splinters were living things, and could hear me [...] You will never have green leaves more – never more see birds making nests and singing idylls in your boughs; the time of pleasure and love is over with you; but you are not desolate: each of you has a comrade to sympathize with him in his decay`. As I looked up at them, the moon appeared momentarily in that part of the sky which filled their fissure; her disk was blood-red and half overcast; she seemed to throw on me one bewildered, dreary glance, and buried herself again instantly in the deep drift of cloud (Brontë, 2007: 334).

Vi aner umiddelbart at Rhys kan ha utformet Antoinettes drøm blant annet med tanke på den røde månen som kommer til syne mellom kastanjetreets grener, for så å gjemme seg for Jane i en sky. Dersom vi leser det mørke, groteske, splittede og delvis dysfunksjonelle treet som et bilde på ”half(over)cast” Bertha, og på sammensetningen av Antoinette og Christophine i Rhys` omskriving, kan vi videre undersøke hva Janes monolog kan tilføre lesningen av drømmen.

Det Jane prøver å fortelle treet to halvdel er at ingen av dem er forlatt, idet de har hverandres moralske støtte. Vi ser at representasjonen i drømmen av ”the soft green velvet of the moss on the garden wall”, henviser nettopp til Antoinettes opplevelse av å være helt alene og adskilt fra de svarte kreolene, der hun gjemmer seg ved hagemuren i episoden som korresponderer med Janes tilflukt i vinduskarmen på Gateshead Hall. I drøftingen av denne passasjen merket vi oss at Antoinette reagerte med total passivitet, der Jane benyttet sin marginale posisjon til å foreta kreative lesninger. Kanskje kan vi forvente en antitese av reaksjonen ved hagemuren dersom Antoinette kan svare på spørsmålet ”*Qui est là?*”, og bli klar over at den svarte kreolen er sammen med henne på loftet.

Vi merker oss imidlertid at affiniteten mellom den hvite og den svarte kreolen kompliseres av at Antoinette prøver å hoppe mot Tia, som vi har sett er til stede i romanen for å vise Antoinette og Brontë at de to kreolene er forskjellige og adskilte personer. Vi frykter at

hendelsen som utspant seg under brannen på Coulibri skal gjenta seg, denne gangen med enda mer alvorlige følger for Antoinette. Like før hun hopper, skriker imidlertid denne ”noen”, som Antoinette identifiserer som seg selv. Med utgangspunkt i parallellen til kastanjetreet tar vi i betraktning Janes spådom om at neste uvær: ”would be sure to fell one or both to earth”. I forlengelsen av dette kan vi spørre hvorvidt Christophine kan ha tatt på seg martyrollen alene, hoppet og falt til jorden før Antoinette, og sørget for å vekke både den hvite kreolen og Grace Pool med et skrik. I en viss forstand fungerer dette som en parallell til konfrontasjonen med Tia i første del av romanen, idet de to kreolene skilles ad i samme bevegelse som bekrefter deres gjensidige sympati. Hvilke implikasjoner har en slik lesning? Kan den tross alt tenkes å undergrave romanens insistering på å la den svarte kreolens historie stå åpen, ved endelig å ofre henne for å vekke den hvite til bevissthet?

I likhet med angrepet på Richard Mason, kan det at Christophine overtenner godset og hopper ut fra taket tilskrives et ønske om å fullbyrde forbannelsen vi har sett henne kaste over ektemannen, som skal miste synet han har objektivert Antoinette gjennom. Samtidig kan vi lese det som Rhys/Christophines fullbyrdelse av plottet, idet hoppet oppretter den endelige parallellen til *Jane Eyre*. Til tross for at brannen foregår i en drøm, har vi sett Howells og Carrière kvittere for at forbindelsen til Berthas endelikt framstår for leseren som sikret. Samtidig vet vi at den historiske svarte kreolen aldri sto brud i de arrangerte ekteskapene legenden viser til. Hun er i utgangspunktet et urealistisk element i denne sammenhengen som er påtvunget henne av Brontës feilrepresentasjon i form av Bertha. I forlengelsen av dette framstår det i en viss forstand som passende at hun forsvinner i en drøm som maner fram et karibisk miljø, hvor hennes eget liv utspiller seg, etter at oppdraget Rhys har ”betrodd” henne er utført, og forbindelsen til Bertha opprettet. Videre ser vi det symbolske i at Christophine, som forfatterens representant, oppnår å vekke den hvite kreolen, som i romanens siste linjer framstår som like besluttsom og sikker som noen Jane Eyre kunne vært. Vi skal avrunde med noen tanker omkring hva Antoinette ”ha[s] to do”.

3.8. Antoinettes oppdrag

Dersom Antoinette kan svare på spørsmålet ”*why did I scream?*”, vet hun at hoppet fra taket har døden som følge, heller enn symbiose med den svarte kreolen Tia. Kan hun videre svare på spørsmålet ”*Qui est là?*”, vet hun at Christophine har gått i døden for seg selv og Antoinette, som i relasjon til Brontës univers, har felles sak. Men hvorfor er det

maktpåliggende at Antoinette våkner opp på det triste loftsværelset etter den spektakulære drømmen der Christophine frigjorde seg fra sitt kors? Jeg har tidligere antydnet at også Antoinette har et intertekstuel oppdrag i denne romanen, ut over det å passivt ledes i retning av Brontës plott. Vi skal se at det kan knyttes til noe som Christophine har slått fast at hun ikke kan, og som Spivak har bekreftet at den svarte kreolen ikke kan gjøre på egne premisser i denne sammenhengen, nemlig lese og skrive.

Innledningsvis så vi at Spivak leser ”This cardboard house where I walk at night”, som: ”the England of Brontës novel [...] a book between cardboard covers” (Rhys, 1999: 107, og Spivak 1999: 127). Flere formuleringer i tilknytning til Antoinettes omgivelser på loftet peker i en lignende retning, samtidig som de kobler tredje del av *Wide Sargasso Sea* til Jane Eyres leseraktivitet i vinduskarmen på Gateshead Hall. For eksempel henger Antoinettes røde kjole, symbolet på hennes identitet (og på Rhys` bok?) i ”the press”, som leder tankene mot bokstavene, ”the letter-press”, i Janes bøker (Rhys, 1999: 107, og Brontë, 2007: 6). Men som Spivak viser, er bokstavene sekundære for Jane:

She cares little for reading what is *meant* to be read: the “letter-press.” She reads the pictures. The power of this singular hermeneutics is precisely that it can make the outside inside. `At intervals, while turning over the leaves of my book, I studied the aspect of that winter afternoon` [...] `The drear November day` is rather a onedimensional `aspect` to be `studied,` not decoded like the `letter-press` but, like pictures, deciphered by the unique creative imagination of the marginal individualist (Spivak, 1999: 120).

Vi merker oss at når Antoinette er ute og går i ”this cardboard house” om natten, passerer hun et tapetkledd rom som minner om stedet hvor Jane pleier den sårede Richard Mason mens skyggen fra lyset hennes kastes over tapetet: ”I must see [...] the shadows darken on the wrought, antique tapestry round me” (Brontë, 2007: 252). Når Antoinette ved en anledning studerer tapetet, får hun øye på sin mor i det, men bildet gjenkaller den urovekkende overgrepsscenen fra asyllet, idet Anette igjen er ”dressed in an evening gown but with bare feet. She looked away from me, over my head just as he used to do” (Rhys, 1999: 106). Et mulig svar på spørsmålet om hva Anette vender seg mot når hun overser datteren, er nettopp ”the England of Brontës novel”, og de engelske normene som kommer til uttrykk i *Jane Eyres* tekstlige univers. Vi aner imidlertid at Janes lys stadig kaster skygger over figurene i tapetet, som er ”wrought”: bearbeidet eller forvridd, og vi kan legge til: for å utgjøre et ”passende” bakteppe for Janes historie.

”The door of the tapestry room is kept locked. It leads, I know, into a passage”. Vi ser at ”passasjen” Antoinette sikter til, kan leses både som en form for gjennomgang mellom Rhys` og Brontës bøker, noe Howells er inne på, og rett og slett som en setning eller et avsnitt i en tekst. Det er imidlertid ikke før bildet av Karibien har utmalt seg i den røde drømmehimmelen, at Antoinette kan ta fatt på passasjen med beslutsomhet og sitt eget lys, idet romanen slutter med ordene: ”There must have been a draught for the flame flickered and I thought it was out. But I shielded it with my hand and it burned up again to light me along the dark passage” (Rhys, 1999: 112). Når Antoinette gjennom drømmen har fått innblikk i den døden som skal kaste lys over hennes liv, trenger hun strengt tatt ikke å begå selvmordet som Howells og Carrière går ut fra at hun sikter mot. For Antoinette framstår det som mer presserende å sikre at døden antar sin mening, ved å strukturere de fragmentariske bildene av livet som kommer til syne i drømmen, i form av et plott som peker i retning av døden. I forlengelsen av dette kan vi tenke oss at den beslutsomme Antoinette er på vei ut av ”the England of Brontës novel”, og inn i første del av *Wide Sargasso Sea*, for å skrive begynnelsen av historien på nytt. Med utgangspunkt i Mardorossians lesning har vi sett at teksten antyder denne typen sirkularitet, idet fortelleren stadig veksler mellom å skrive i nåtid og i fortid.

Når slutten av denne romanen, i tråd med Brooks` utlegning av et vellykket plott, indikerer en gjenlesning, må vi imidlertid vende tilbake til spørsmålet om hvorvidt det primært dreier seg om en gjenlesning av *Wide Sargasso Sea*, eller av *Jane Eyre*. Samtidig som vi har drøftet aspekter ved Antoinettes ”riktige død” som kan tenkes å belyse første og andre del av romanen på nye måter, har både brannen og dødshoppet vært kjent for leseren fra og med første setning. Samtidig framstår *Jane Eyre* umiddelbart i et nytt lys etter at Berthas død har antatt ny betydning. I forlengelsen av dette beskriver Howells Antoinettes ”oppdrag” som et kritisk prosjekt: ”she can [...] challenge the limits and the blindness of imperialism, for her story makes it impossible ever to read *Jane Eyre* in the same way again now that the gaps in Brontës text have been exposed” (Howells, 1991: 122). Vi aner likevel at når Antoinettes historie gjør seg gjeldene i en nylesning av Brontës klassiker, er det primært som statiske bilder i tapetet, som i likhet med Anette, retter blikket over Antoinettes eget hode, mot den engelske Jane, for å sette hennes historie inn i et større postkolonialistisk og postfeministisk perspektiv. Jeg har drøftet hvordan det å kritisere feilrepresentasjonen av kreolen og de premisene den bygger på, utgjør en viktig del av Rhys` prosjekt. Samtidig har jeg tatt utgangspunkt i at prosjektet er mer ambisiøst enn som så, idet det sikter mot å forklare den hvite kreolen selv, med ”a side and a point of view”. Hvordan kan romanens siste linjer forståes i forhold til denne ambisjonen?

Samtidig som Antoinettes ferd etter romanens åpne slutt kan tenkes å gå opp på taket, tilbake til første del av *Wide Sargasso Sea*, og inn i *Jane Eyre*, ser vi at den kan lede henne gjennom *Jane Eyres* tapetserte loftsetasje, som en pasasje til det kritikeren Caroline Rody kaller "the big house of English literature" (Rody, 1999: 218). Vi kan tenke oss at det er her, i den større litterære og kulturelle sammenhengen som vi med Alain Badiou's begrep kan kalle et omfattende "kunstnerisk regime", at Antoinette og boken *Wide Sargasso Sea* skal kaste et kritisk lys over eksisterende tekster, ettersom Antoinette – nå forent med romanens leser i den kritiske aktiviteten – lyser seg i vei langs linjene. Samtidig føyer Antoinettes historie i Rhys' roman seg inn i det kunstneriske regimet, idet den hvite kreolen og forfatteren strukturerer bildene i den spektakulære drømmen om Antoinettes liv, i en form som står i en viss relasjon til dannelsesromanen og flere andre litterære sjangre. Som Jane i Spivaks lesning, gjør de "utside til innside". På samme tid peker romanen ut over sin egen rekkevidde, mot Antoinettes gåtekarakter, og i retning av den svarte kreolen som, i likhet med Tia i drømmen, utfordrer leseren både til å forsøke å krysse, og til å erkjenne at det i denne sammenhengen ikke lar seg gjøre å krysse avstanden som konstitueres av historie og av tekst.

Konklusjon

Jeg åpnet med å skissere ulike innfallsvinkler til spørsmålet om hvordan litteratur kan representere eller uttrykke sannhet, og hvilken type sannhet litterære tekster har mulighet for, og egner seg til, å uttrykke. Vi har sett at *Wide Sargasso Sea* overskrider premissene for realismedebatten mellom Theodor W. Adorno og Georg Lukács. Den sannheten Rhys setter seg fore å representere, er på den ene siden produsert av historiske og diskursive mekanismer som Rhys, i Lukács ånd, gir et relativt bredt, perspektiverende bilde av. På den andre siden ser vi romanen ta høyde for at denne sannheten til dels er gjort utilgjengelig gjennom de samme mekanismene som Rhys skriver den med utgangspunkt i: karibisk kolonihistorie, det engelske språket, europeiske litterære tradisjoner, og en vestlig forståelse av det å være eller bli til et ”selv”. I forlengelsen av dette har jeg drøftet hvordan *Wide Sargasso Sea* skisserer en mest mulig historisk etterrettelig sannhet om hovedpersonen og hennes omgivelser, både gjennom å plassere henne i en sosio-historisk sammenheng, og gjennom å betone bruddene og taushetene som kan tenkes å peke i retning av det vi med Adornos begrep kan kalle noe ”helt annet”. Ikke minst uttrykker romanen sin sannhet gjennom å la disse faktorene utfordre hverandre i lesningen, slik at ingen av dem uproblematisk henfaller til å representere enten ”det samme” eller ”det andre”.¹⁹

Jeg har gått et stykke i retning av å hevde at det er denne dynamikken mellom det romanen sier og det den avstår fra å si, som produserer det Alain Badiou kaller en ny forbindelse mellom ”the chaotic disposition of sensibility [...] and what is generally accepted as form” (Badiou sitert i Barlett og Clemens, 2010: 84). Når en slik forbindelse gjør seg gjeldende som en del av et ”kunstnerisk regime” som i vid forstand kan betegnes som ”engelsk litteratur”, er det både som kritikk av noen sentrale premisser innenfor dette regimet, og som en ”påstand” om en ”ny” mulig sannhet som er gjort fattbar i og med *Wide Sargasso Sea*. Det er i sammenheng med dette vi kan forstå romanen som et frigjøringsprosjekt. Med utgangspunkt i at sannhet, for Badiou, er noe som oppstår idet noe nytt, noe tidligere utenkelig, bryter frem som en mulighet, og i samme vending grunnleggende forandrer det som var fra før, er frigjøring av den typen Rhys sikter mot, noe som skjer idet romanens sannhet gjør seg gjeldende. I en viss forstand kan vi sammenligne romanens aktivitet med Christophines ”magi”, og i likhet med obeah-kvinnen Rhys/Christophines remedier, kan

¹⁹ Med utgangspunkt i *Wide Sargasso Sea* kunne vi innledet en diskusjon om hvordan Adornos og Lukács` begreper forholder seg til postkoloniale sammenhenger, som de to tenkerne i liten grad later til å være oppmerksom på. En slik diskusjon ville likevel blitt et sidespor i vår sammenheng.

sannhetsproduksjon få dramatiske følger både av ønsket og av uønsket karakter: "You can make people love or hate. Or...or die" (Rhys, 1999: 67). Når Christophine videre advarer mot at obeah ikke er forutsigbar brukt på hvite, kan vi lese det som et forbehold om at en sannhet som kan være frigjørende for la oss si *Jane Eyre*, kan få helt andre betydninger i en annen kontekst.

Vi har innledningsvis sett Badiou hevde at litteratur og kunst for øvrig, ut over å produsere sine egne sannheter, viser fram både det *at sannhet skapes* og på hvilke måter dette skjer. Sakt med andre ord lar kunsten oss spore sine "sannhetsprosedyrer". Jeg har antydnet en forbindelse mellom dette poenget og Spivaks anbefaling av en litterær tilnærming til representasjoner av en historisk "subaltern", noe vi har sett henne knytte til muligheten for å tematisere og problematisere dannelsen av subjektposisjoner som betingelse for å uttrykke noe sant. Med utgangspunkt i en lesning av de premissene som ifølge Spivak ligger til grunn for representasjon av "the subaltern", har jeg drøftet hvordan Rhys gjør det til en viktig del av sitt prosjekt å undersøke og understreke hvordan sannhet skapes. I tillegg til at dette gjennomføres ved å tematisere karakterenes ulike forsøk på å hevde sine forståelser av en mangefasettert historisk situasjon og av hverandre, illustrerer og tematiserer romanen aktivt seg selv som prosjekt på handlingsplanet, ved stadig å bringe inn den intertekstuelle forbindelsen til *Jane Eyre*. Idet romanens metoder og målsetning er skrevet inn i tilknytning til blant annet Antoinettes drømmer, figuren Christophine, og hovedpersonens tilværelse i en metatekstlig sfære i tredje del av romanen, utfordres vi til å spore de litterære prosessene som er virksomme i teksten. I samme vending minnes leseren om at det som kanskje kunne vært en historisk sannhet om virkelige historiske personer, ikke er det likevel. Snarere er det et tekstlig prosjekt som i likhet med *Jane Eyre* og flere andre meningsproduserende verk, retter seg mot mål som forfatteren kan være seg mer eller mindre bevisst, og som karakterene i stor grad er prisgitt å skulle realisere. På denne måten makter *Wide Sargasso Sea* å fortelle den sanne historien om forsøket på å fortelle den sanne historien. Kanskje kan vi forstå dette med utgangspunkt i ektemannens snikende mistanke om hvilken virkelighet han befinner seg i: "[S]uddenly, bewilderingly, I was certain that everything I had imagined to be truth was false. False. Only the magic and the dream are true – all the rest's a lie" (Rhys, 1999: 100). På den ene siden avhenger realiseringen av frigjøringsprosjektet av at leseren i en viss forstand tror på fortellingen som en mulig historie. Samtidig minner romanen oss om at mens frigjøringsambisjonen, eller drømmen om frigjøring, er et faktum, og mens effekten av den er en forandring av hva som er mulig å forstå, er alt det andre sant å si fiksjon.

Litteratur:

- Adorno, Theodor W. (1998) *Estetisk Teori* Oslo: Gyldendal.
- Barlett, A.J; Clemens, Justin (2010) *Alain Badiou* Acumen.
- Barthes, Roland (1989) "The Reality Effect" I: *The Rustle of Language*. Berkeley: University of California Press. 141 – 148.
- Brathwaite, Kamau (1974) *Contradictory Omens: Cultural Diversity and Integration in the Caribbean* Kingston, Jamaica: University of the West Indies.
- Brontë, Charlotte (2007) *Jane Eyre* London: Vintage.
- Brooks, Peter (1992) *Reading for the Plot* Cambridge: Harvard University Press.
- Brown, Wendy (1994) "Freedoms silences" I: *Edgework – Critical essays on knowledge and politics* Princeton and Oxford: Princeton University Press. 83 – 97.
- Cambell, Elaine (1990) "Reflections of Obeah in Jean Rhys' Fiction." I: Frickey, Pierrette M. red. *Critical Perspectives on Jean Rhys* Washington, D.C: Three Continents Press. 59 – 66.
- Carrière, Melody Boyd (2007) "Displacement and the text: Exploring otherness in Jean Rhys' *Wide Sargasso Sea*, Maryse Conde's *La Migration des Coeurs*, Rosario Ferre's *The House on the Lagoon*, and Tina de Rosa's *Paper Fish*" [Internett] Tilgjengelig fra: <http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-07032007-101841/> [19.08.10].
- Emery, Mary Lou (1999) Utdrag fra "Modernist Crosscurrents" I: Raiskin, Judith L. red. *Wide Sargasso Sea: A Norton Critical Edition* New York: W.W. Norton & Company. 161 – 173.
- Gilbert, Sandra M; Gubar, Susan (2000) "A Dialouge of Self and Soul: Plain Jane's Progress" I: *The Madwoman in the Attic – The Woman Wrier and the Nineteenth-Century Literary Imagination* London: Yale University Press. 336 – 371.
- Gregg, Veronica M (1990) "Symbolic Imagery and Mirroring Techniques in *Wide Sargasso Sea*" I: Frickey, Pierrette M. red. *Critical Perspectives on Jean Rhys* Washington, D.C: Three Continents Press. 158 – 166.
- Gregg, Veronica M. (1995) *Jean Rhys's Historical Imagination – Reading and Writing The Creole* London: The University of North Carolina Press.

- Howells, Coral Ann (1991) *Jean Rhys* New York: Harvester Wheatsheaf
- Hyatt, Quincey Michelle (2002) "In Praise of Michelle Cliff's Créolité" [Internett]
Tilgjengelig fra: <http://www.lib.ncsu.edu/theses/available/etd-11122002-152547/>
[19.05.08].
- Mardorossian, Carine M. (1999) "Shutting up the Subaltern: Silences, Sterotypes, and Double-entendre in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*" *Callaloo* [Internett] 22, (4), 1071-1090 Tilgjengelig fra: <http://www.jstor.org/stable/3299872> [07.05.10].
- Mellown, Elgin (1990) "Character and Themes in the Novels of Jean Rhys" I: Frickey, Pierrette M. red. *Critical Perspectives on Jean Rhys* Washington, D.C: Three Continents Press. 103 – 117.
- Nebeker, Helen (1981) *Jean Rhys – Woman in Passage* Montreal: Eden Press Women's Publications.
- O`Conner, Teresa F. (1986) *Jean Rhys: The West Indian Novels* New York: New York UP.
- Parry, Benita (2004) "Problems in Current Theories of Colonial Discourse". I: *Postcolonial Studies. A Materialist Critique* London and New York: Routledge, s 13-36 og 197-200.
- Rhys, Jean (1984) *Jean Rhys – Letters, 1931 – 1966* Ed. Melly, Diana; Wyndham, Francis. London: Andre Deutsch
- Rhys, Jean (1999) *Wide Sargasso Sea: A Norton Critical Edition* Ed. Judith Raiskin. New York: W.W. Norton & Company
- Rody, Caroline (1999) Utdrag fra "Burning down the house: The Revisionary Paradigm of Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*" I: Raiskin, Judith L. red. *Wide Sargasso Sea: A Norton Critical Edition* New York: W.W. Norton & Company. 217-225.
- Raiskin, Judith (1999a) Utdrag fra "England: Dream and Nightmare" I: Raiskin, Judith L. red. *Wide Sargasso Sea: A Norton Critical Edition* New York: W.W. Norton & Company. 250 – 259.
- Raiskin, Judith (1999b) "Preface" I: Raiskin, Judith L. red. *Wide Sargasso Sea: A Norton Critical Edition* New York: W.W. Norton & Company. ix – xiii.
- Russel, Keith A. (2007) "Now every word she said was echoed, echoed loudly in my head: Christophine's Language and Refractive Space in Jean Rhys's *Wide Sargasso Sea*" *Journal of Narrative Theory* [Internett] 37 (1), 87-103 Tilgjengelig fra: <http://muse.jhu.edu/journalofnarrativetheory/v037/37.russel.html> [26.04.10].

- Savory, Elaine (2009) *The Cambridge Introduction to Jean Rhys* Cambridge: Cambridge University Press.
- Spivak, Gayatri (1999) Utdrag fra *A Critique of Postcolonial Reason* Cambridge and London: Harvard U P. 112 – 132.
- Spivak, Gayatri (2006) “A Literary Representation of the Subaltern: A Woman`s Text from the Third World” I: *In Other Worlds* New York: Routledge. 332 – 370.
- Vreeland, Elizabeth (1979) “The Art of Fiction” [Intervju med Jean Rhys] *The Paris Review* [Internett] 76. Tilgjengelig fra: <http://www.theparisreview.org/interviews/3380/the-art-of-fiction-no-64-jean-rhys>
- Wilson, Lucy (1990) ““Women Must Have Spunks` : Jean Rhys`s West Indian Outcasts” I: Frickey, Pierrette M. red. *Critical Perspectives on Jean Rhys* Washington, D.C: Three Continents Press. 67 – 74.

