

Forord

Jazz av Toni Morrison er ingen enkel roman å analysere. Som vi skal se, har den en polyfon form, der motiver blir trukket frem flere ganger i ulike variasjoner. Romanens form er også tett tilknyttet dens handling og karakterer. Jeg ønsker derfor å forklare tanken bak min oppdeling av teksten om *Jazz*: Jeg har valgt en todelt fremstilling av romanen. Kapittel 3 tar for seg romanens form og fortellerteknikk. Her kommer det frem hvordan fortelleren fremstiller karakterene og romanens hovedmotiv. Deretter tar kapittel 4 opp karakterenes egen fremstilling av seg selv og romanens hovedmotiv. Man kan dermed se en utvikling, hvor formen leder oss fra fortellerens bilde av karakterene, til deres egen forståelse av sine liv. På grunn av den avanserte fortellerteknikken, og romanens tett sammenknyttede elementer, er det vanskelig å unngå repetisjoner i min avhandling. Jeg har gjort et forsøk på å begrense dem, men fordi *Jazz* selv består av mange repetisjoner, har det vært nødvendig med en del gjentakelser i min tekst.

Til slutt vil jeg takke Lars Nylander for god veiledning, tålmodighet og støtte. Det setter jeg veldig pris på!

Innhold

Forord	i
Innhold	iii
1. Innledning	1
Toni Morrison	1
Avhandlingens oppbygning	3
2. Byen i litteraturen. Fra eldre til moderne tid	5
Byen i eldre litteratur	5
Panoramaet	7
Den episke fortellerens dobbeltblikk.....	8
Flanørens blikk	10
Desillusjonsromanen	11
Den episke fortellerens usynliggjøring.....	12
Vendingen mot det indre	14
Modernisme og collage	15
<i>Manhattan Transfer</i>	17
Oppsummering	23
3. Jazz og Harlemrenessansen	25
Den afroamerikanske folkloretadisjonen	25
Handling i <i>Jazz</i>	27
Fortelleren og karakterene.....	31
Woman of the crowd	31
Den upålitelige fortelleren.....	32
Forfatter-fortelleren	33
Kampen mellom fortelleren og karakterene	34
Karakterenes triumf.....	37
Karakterenes blues	41

Den episke fortellerens abdikasjon.....	44
Jazzen som formestetisk modell.....	45
4. The City.....	51
Byens ulike sider	51
Fortellerens varierende fremstilling av Byen	52
Migrasjonens følger.....	53
Violets fremmedgjøring	55
Forfatter-fortellerens brudd med den tradisjonelle storbymodellen.....	58
Violets endelige tilpassing.....	60
Alices frykt.....	62
Ulike måter å «fremføre» musikken på.....	66
5. Konklusjon.....	67
Litteraturliste:	69
Illustrasjoner	71
Sammendrag:.....	73

1. Innledning

Toni Morrison

Toni Morrison, f. 1931, er forfatter, redaktør og professor. Hun fullførte en bachelorgrad i engelsk ved Howard University i 1953, og en mastergrad i engelsk ved Cornell University i 1955. Etter utdanningen underviste hun i engelsk ved Texas Southern University, og deretter ved Howard University. Mens hun jobbet som redaktør i Random House i New York, underviste hun også ved Yale University og Bard College. Gjennom sin karriere har hun hatt fokus på den afroamerikanske kulturen og historien, både gjennom sine egne romaner og ved å hjelpe andre afroamerikanske forfattere med å gi ut sine verk i yrket som redaktør. Morrison er en offentlig person som ofte stiller opp til intervjuer om sine verk, sin rolle som afroamerikansk kvinne og om sine politiske meninger. Gjennom sin litteratur og sitt engasjement for den afroamerikanske befolkningen, har hun bidratt til at deres historie og kultur har kommet frem på en annerledes måte.

Morrison debuterte som forfatter i 1970 med romanen *The Bluest Eye*. Deretter har hun jevnlig publisert nye romaner: *Sula* (1974), *Song of Solomon* (1977), *Tar Baby* (1981), *Beloved* (1987), *Jazz* (1992), *Paradise* (1997), *Love* (2003), *A Mercy* (2008) og *Home* (2012). I tillegg har hun gitt ut diverse barnelitteratur sammen med sin sønn, Slade Morrison, et par skuespill, faglitteratur og en libretto. Hun er tildelt et betydelig antall priser for sin litteratur og sin innflytelse som forfatter. Blant dem Pulitzer-prisen i 1988 for *Beloved*, Nobelprisen i Litteratur i 1993, som første kvinnelige afroamerikaner, og «Presidential Medal of Freedom» i 2012. I 1981 ble hun også tatt opp som medlem i «The American Academy of Arts and Letters».

I sin litteratur tematiserer Morrison, som sagt, det afroamerikanske samfunnets kultur og historie. Hun skriver om temaer som rase, slaveri, kamp for likeverd, migrasjon, folklore, blues og jazz. Samtidig tematiserer hun allmenne, mellommenneskelige relasjoner, som morsrollen, kjærlighet, kjønn, seksualitet og individets kamp for å klare seg i krisesituasjoner.

I min lesning av *Jazz* kommer jeg primært til å behandle den som en storbyroman, og se nærmere på hvordan fortellerstemmen fremstiller storbyen fra et afroamerikansk perspektiv. For å vise den særegne, postmoderne logikken i Morrisons fremstilling av storbymiljøet i Harlem på 1920-tallet, vil jeg sammenligne *Jazz* med storbyfremstillinger i eldre romaner fra 1700-tallet til 1900-tallet. Den viktigste sammenligningen blir her med John

Dos Passos' modernistiske roman *Manhattan Transfer* (1925). I min lesning av *Jazz* kommer jeg i første omgang til å vise hvordan Morrison bruker en form for postmoderne fortellerteknikk. Dette gjør hun for å fremstille kollisjonen mellom afroamerikanernes kultur og den nye urbane livsstilen som oppstod i Harlem. Men først noen ord om den trilogien som *Jazz* inngår i.

Romanen *Jazz* er del av en trilogi om den afroamerikanske historien, som begynner med *Beloved* og slutter med *Paradise*. Handlingen i *Beloved* er satt til tiden etter den amerikanske borgerkrigen og beveger seg mellom Ohio og Kentucky, henholdsvis en fristat for slaver og en stat med slavedrift. Romanen skildrer sider ved slavetiden og effektene av denne perioden. Hovedkarakteren, Sethe, dreper sin datter og forsøker å drepe sine andre barn, i en desperat frykt for at de skal vokse opp som slaver. *Jazz* skildrer afroamerikanernes nye liv i det urbane nord på 1920-tallet. Deres historie har utviklet seg videre bort fra slavetiden, men de opplever fortsatt å bli diskriminert på grunn av deres hudfarge. Romanen skildrer afroamerikanernes opplevelse av å befinne seg på et nullpunkt i historien; de har beveget seg vekk fra diskrimineringen i sør, og flyttet til Harlem i nord i en søken etter flere rettigheter og et bedre liv. Handlingen i *Paradise* begynner i 1976 og foregår i Ruby, Oklahoma. Dette er en hel-svart by, en slags utopisk verden for dens afroamerikanske befolkning. Men byens mannlige ledere føler seg truet av det kvinnelige samfunnet i det nedlagte klosteret utenfor byen. Det går rykter om at det foretas aborter og trollkunst der, og det blir sett som negativt at kvinnene er selvforsynte og uavhengige. Kvinnene er en blanding av samfunnets utskudd og flyktninger, og de skiller seg fra Rubys befolkning ved å være annerledes og ved å leve isolert fra byens beboere. Rubys menn gjør dermed hva de hvite gjorde mot dem tidligere: De angriper minoriteten som ikke passer inn i deres samfunn, i dette tilfellet kvinnene i det nedlagte klosteret.

De tre romanene er frittstående. De skildrer tre forskjellige historiske perioder av hendelser med ca. 50 års mellomrom, og det finnes ingen direkte forbindelser mellom karakterene. Det som knytter dem sammen er den historiske kontinuiteten: I *Beloved* tematiseres slavetiden; i *Jazz* afroamerikanernes nye liv i nordstatene etter 1900; og i *Paradise* har en gruppe afroamerikanere opprettet sin egen hel-svarte by, i et forsøk på å skape et utopisk sted. Den historiske utviklingen kommer frem gjennom en forandring i deres livssyn og følelser. I *Beloved* hersker en tung, håpløs pessimisme, der døden kan virke mer behagelig enn livet; i *Jazz* får vi en overgang fra en vond fortid til håpet om en ny, mer verdig eksistens; og i *Paradise* kan man se en optimisme i utopiske drømmer av et slag som ikke var mulig tidligere.

Den store forandringen i livsperspektivet og emosjonell stemning skjer altså i *Jazz*. Romanen begynner som en bluesballade i moll, men slutter som en mer fremtidsoptimistisk jazzmelodi i dur. Det er denne vendingen som jeg skal se nærmere på i min lesning av *Jazz*.

Avhandlingens oppbygning

Jeg har valgt å dele opp avhandlingen min opp i tre hovedkapitler: «Byen i litteraturen. Fra eldre til moderne tid», «*Jazz* og Harlemrenessansen» og «The City». Jeg starter dermed med en kort oversikt over hvordan romanens fortellerteknikk forandret seg fra 1700-tallet til den modernistiske romanen på 1900-tallet. Denne historiske gjennomgangen er ikke ment som et dypdykk i den fortellertekniske utviklingen eller i de ulike litterære epokene, men det er tatt med for å vise de viktigste tendensene innen denne historiske prosessen. Jeg ønsker med dette kapitlet å vise hvordan romanens fortellerteknikker fra 1700-tallet til den modernistiske romanen, var inspirert av komposisjonsteknikker som har en tydelig visuell, optisk representasjonslogikk: måter å *se* verden. Jeg ønsker vise hvordan disse teknikkene brukes for å skape et slags sentralisert mangfold.

Gjennom å basere seg på den muntlige fortellingen, og bluesen og jazzens som auditive poesiformer, bryter *Jazz* med disse sentraliserte litterære formprinsipper. *Jazz* sin desentraliserte fortellerstemme og romanens mange perspektiver, skal jeg studere i kapittel 3. Dette skal jeg gjøre ved å se nærmere på hvordan karakterene tar over fortellerstemmen, og forteller sin versjon av den afroamerikanske erfaringen av Harlem, drapet på Dorcas og deres egen historie. På denne måten kommer også bluesens og jazzens påvirkning på romanen frem i mitt studium.

I fjerde kapittel tar jeg for meg fremstillingen av storbyen i *Jazz*, og hvordan bildet av den er knyttet til afroamerikanernes historie. Her ser jeg nærmere på hvilken effekt karakterenes migrasjon fra sørstatene til det urbane nord har på individene, og spesielt Violets fremmedgjøring og integrasjon, og Alices redsel i Harlem. Dette kapitlet vil også ta for seg hvordan Morrison bryter med den tradisjonelle storbyromanens handlingsmodell, og hvordan romanformen gjenspeiler karakterenes nye livserfaring.

2. Byen i litteraturen. Fra eldre til moderne tid

Byen i eldre litteratur

Som litterært motiv har byen vært en viktig del av litteraturen helt siden antikken, noe som kan eksemplifiseres med episke verker som *Gilgamesh*, *Bibelen*, *Illiaden* og *Aeneiden*. Men, som Burton Pike påpeker i *The Image of the City in Modern Literature* (1981:14), da var det byens politiske, militære og kulturelle funksjon som stod i sentrum, ikke byen som sosialt livsmiljø. Det var først med den moderne romanens oppkomst på begynnelsen av 1700-tallet at dette begynte å forandre seg, og storbyen fikk en viktigere rolle i litteraturen.

En av 1700-tallets viktigste romanformer var utviklingsromanen, som var sentrert rundt en karakter og dens personlige utvikling. Et kjent eksempel er Daniel Defoes *The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders* (1722), som også kan beskrives som en urban pikareskroman, da en stor del av handlingen utspilles i London. Dens handling kommer klart frem av den fullstendige tittelen:

The Fortunes and Misfortunes of the Famous Moll Flanders, &c. Who was born in Newgate, and during a Life of continu'd Variety for Threescore Years, besides her Childhood, was Twelve Year a Whore, five times a Wife (whereof once to her own Brother), Twelve Year a Thief, Eight Year a Transported Felon in Virginia, at last grew Rich, liv'd Honest, and died a Penitent. Written from her own Memorandums. (Defoe, 1973)

Defoe bruker primært historien om Moll Flanders som en satire over moraliserende tendenser i samtidens litteratur, der onde karakterer blir straffet og gode karakterer blir belønnet med et fremgangsrikt liv. Moll er en egoistisk og umoralsk kvinne som har levd på verst tenkelige måte, men som til tross for dette ender som en respektert og fremgangsrik karakter i samfunnet. Fortellingen kretser rundt hennes opplevelser i de ulike sosiale miljøene hun havner i, og hennes opp- og nedturer i livet skildres i nær relasjon til disse.

Samtidig som Defoe har lagt stor vekt på å individualisere Moll og andre karakterer i romanen, forblir beskrivelsen av London mer allmenn. Teksten bruker gate- og stedsnavn, men den fungerer mest som eksempel på en storby. Byens viktigste funksjon er måten den fører sammen forskjellige sosiale klasser og grupper, og dermed åpner for konflikter som ikke vil oppstå i andre miljøer. I store byer konfronteres alle med alle, noe som gjør at sosiale skiller og maktstrukturer blir mer direkte synlige. Dermed må man si at romanens egentlig «miljø» heller er det engelske samfunnet generelt, selv om handlingen i *Moll Flanders* delvis utspilles i London.

Fokuset på individet og dets livsmiljø gjorde at storbyen gradvis fikk en viktigere betydning, og på slutten av 1700-tallet begynte storbyromanen, slik vi forstår dette begrepet i dag, å ta form. Storbyromanen handler ikke kun om individer som lever i en by, men like mye om byen i seg selv. I disse romanene har byen en avgjørende rolle, og karakterene og deres historie er formet av, og kun mulige, i dette miljøet. Den konkrete storbyen preges av særegne sosiale koder og omgangsformer, som antas å skille seg fra andre storbyer. Man begynner dermed å skildre byens særegenheter grundigere enn det ble gjort tidligere, og storbyen blir gitt en egen identitet.

Forfatterens nye interesse for storbyen som sosialt og økonomisk miljø, var forbundet med den nye betydningen som byen fikk i den begynnende industrialiseringen. I løpet av 1700-tallet gikk jordbruket i Vest-Europa gjennom en radikal modernisering, både når det gjaldt økende mekanisering og fremveksten av større, sammenhengende jordbruksenheter. Resultatet ble et mer effektivt jordbruk som trengte mindre arbeidskraft. Også andre områder av samfunnsproduksjonen var preget av samme utvikling. Tekstilindustrien, som tidligere ble utført som hjemmearbeid på landsbygda, ble nå overført til store fabrikker med dampdrift. Mange ble arbeidsløse og store grupper dro til de større byene for å søke arbeid. Dette førte til en enorm økning i storbyenes befolkningsantall, og også her var det vanskelig å finne jobb. Lønningene ble presset ned mot sultegrensen, og de økonomiske og sosiale forskjellene økte i samfunnet (Ashton, 1997). Denne utviklingen førte til at storbyen ble gitt større betydning, og den ble i større grad tematisert i 1800-tallets realistiske roman. Forfattere ble opptatt av å skildre mennesker i ulike samfunnsklasser, og enkelte skjebner ble beskrevet i samspill med den ytre, historiske konteksten.

Storbyen ble dermed skildret som selve senteret for den moderniseringen som hadde startet i det europeiske samfunnet. Det var i storbyen at samfunnets økonomiske, sosiale og politiske endringer var mest synlige, og det var der fremtiden begynte å ta form. For forfattere som ønsket å skildre samtiden og dens viktigste sosiale tendenser, var storbymiljøet et naturlig valg. 1700-tallets fokus på en enkelt livsskjebne var imidlertid altfor begrenset. Det var derfor behov for nye litterære teknikker som bedre kunne fremstille storbyen som en bredere, historisk og sosial livsverden. Disse teknikkene ble kjennetegnene på 1800-tallets realistiske roman, og i dette kapitlet skal jeg først presentere noen av disse. Deretter skal jeg, ved hjelp av *Manhattan Transfer* av John Dos Passos, vise hvordan realismens teknikker ble videreutviklet i den modernistiske storbyromanen.

Panoramaet

Et gjennomgående element ved de litterære teknikkene som skulle prege 1800-tallets realistiske, og det tidlige 1900-tallets modernistiske roman, var at de ble dominert av forskjellige former for visuell perspektivering. I *Techniques of the Observer* (1990) viser Jonathan Crary hvordan 1800-tallet var preget av teoretiske diskusjoner om, og eksperimentering med, visualitet. Det kom en rekke nye optiske innovasjoner, som førte til en økt interesse for subjektets persepsjon av omverdenen, og en streben etter å vise at subjektet ikke kun er en passiv betrakter, men selv er med på å produsere sanseinntrykkene. Crary mener litteraturens nye teknikker for perspektiv og fokalisering i høy grad var inspirert av samtidens billedkunst og optiske innovasjoner, som *camera obscura* og fotografiet.

Et tidlig eksempel på dette er panoramaet. Panoramaet var en teknikk som oppstod mot slutten av 1700-tallet innen billedkunst, og som først ble presentert for publikum i London i 1792 av Robert Barker (se illustrasjon under). Det handlet om et maleri av London i 360-graders vinkel ut fra et bestemt dreiningspunkt. Bildet ble oppmontert i en sylinder slik at publikum kunne betrakte bildet innenfra. Teknikken ga betrakteren en spektakulær, tredimensjonal illusjon om å befinne seg midt i den byen som utfoldet seg rundt betrakteren, og som man måtte vende seg rundt for å se i sin helhet. Slike panoramavisninger ble en populær underholdning gjennom hele 1800-tallet.



«The Panorama» av Robert Barker, 1792.

Panoramaets teknikk inspirerte tidens forfattere til å utvikle lignende teknikker i litteraturens fremstilling av storbymiljøer. Det litterære panoramaperspektivet bestod av en kombinasjon av to fokaliseringspunkter, som var forbundet med hverandre gjennom inn- og utzoomende bevegelser. Det ene fokaliseringspunktet tilhørte en ekstern og allvitende forteller som befant seg over byen og skildret den som et distansert, avgrenset sanseinntrykk, og det andre fokaliseringspunktet var plassert midt i byen, og var vanligvis fokalisert gjennom en individuell karakter. På denne måten fikk leseren både oppleve byen som et distansert og avgrenset objekt, og som en verden som han eller hun befant seg midt i.

Panoramaperspektiver kunne også fremstilles i førstepersons form, som i den amerikanske forfatteren Nathaniel Hawthornes novelle «Sights From a Steeple» fra 1837, hvor jeg-fortelleren befinner seg i toppen av et tårn. Fortellerens, og leserens, blikk går fra himmelen, til horisonten, til landsbygda, til havet, og til slutt til byen som ligger under ham:

In three parts of the visible circle, whose centre is this spire, I discern cultivated fields, villages, white country seats, the waving line of rivulets, little placid lakes, and here and there a rising ground that would fain be termed a hill. On the fourth side is the sea, stretching away towards a viewless boundary, blue and calm, except where the passing anger of a shadow flits across its surface, and is gone. [...] on the verge of the harbor, formed by its extremity, is a town; and over it am I, a watchman, all-heeding and unheeded. (Hawthorne, 1955:138–139)

Byen som fortelleren befinner seg i, er en havneby, og som Pike påpeker ville det ha vært mer korrekt å bruke ordet «city». Hawthorne reduserer byen som romlig perspektiv ved å si «town» og plasserer det i en større sammenheng med himmelen, landsbygda og havet (Pike, 1981:42). På samme måte som betrakteren av Barkers panorama, befinner fortelleren (og leseren) seg her midt i det avbildede miljøet, og må snu seg for å se det som en helhet.

Den episke fortellerens dobbeltblikk

Mange ser på Honoré de Balzac som skaperen av 1800-tallets realistiske storbyroman. Balzac var kjent for sitt fokus på detaljer og for sin nye måte å fremstille samfunnet i Paris. Hans største prosjekt var *La comédie humaine* (utgitt i føljetong mellom 1829 og 1854, norsk oversettelse *Den menneskelige komedie*), som er et verk satt sammen av en rekke romaner og noveller om det franske samfunnet mellom 1789 og 1848. Verket fungerer som et episk panorama over det franske samfunnet i denne perioden. Peter Brooks skrev i *Realist Vision* at «Balzac ‘invented’ the nineteenth century by giving form to its emerging urban agglomerations, its nascent capitalist dynamics, its rampant cult of the individual personality» (Brooks, 2005:22). Ingen hadde tidligere skrevet om byen på samme måte som Balzac. Han så byen som en labyrint, hvor man må kunne lese dens tegn for å overleve. Hans skildringer av byen ble en modell for senere forfattere.

Et av realismens viktigste mål var å synliggjøre verden for leseren, og dette gjorde Balzac ved å gi den episke fortelleren en delvis ny funksjon. Lars Nylander har i nettkurset *Litteraturen i impresjonismens tidsalder* beskrevet hvordan Balzacs episke forteller har tre funksjoner: Han tilbyr et allvitende overblikk, han er en personlig fokaliseringsinstans for leseren og han fungerer som samtalepartner.¹ Dette utsnittet fra Balzacs roman *Le Père Goriot*

¹ Nylanders beskrivelse av 1800-tallets litterære teknikker var til stor inspirasjon for min fremstilling.

fra 1834 (norsk oversettelse *Far Goriot*) er et godt eksempel på hvordan den episke fortelleren skildrer miljøet og hvordan han forholder seg til leseren:

Fru Vaqueur eier selv det huset hvor hun driver pensjonatet i. Det ligger nederst i rue Neuve-Sainte-Genève der hvor bakken er så bratt ned mot rue l'Arbalète at det er sjelden å se en hest komme opp eller ned der. Dette gjør det enda stillere i disse trange gatene mellom kuplene på Val-de-Grâce og Panthéon, disse to monumentale bygningene som preger hele belystningen i dette strøket ved det gule skjæret eller de mørke skyggene som kuplene kaster omkring seg. Her er brolegningen tørr, for det er hverken vann eller søle i rennestenen, og det gror gress langs murene. Selv det mest sorgløse menneske blir trist til sinns når han kommer inn i disse gatene. Det er en hel begivenhet å høre en vogn, husene er kjedelige, og det lukter fengsel av murene. Hvis en pariser forviller seg hit inn, finner han ikke annet enn familiepensjonater, fattigdom og kjedsommelighet, døende alderdom og glad ungdom som arbeidet holder innesperret her. Ingen del av Paris er mer deprimerende, og ingen er så lite kjent. Rue Neuve-Sainte-Genève er som en bronseramme, den eneste slags ramme som passer til denne fortellingen. (Balzac, 1973:2–3)

Her ser man en kombinasjon av de tre fortellerperspektivene. Utklippet begynner med en allvitende forteller som gir leseren et panoramisk overblikk over området som pensjonatet ligger i, og plasserer det i Paris. Deretter blir området skildret ut fra en intern fokalisering: «Selv det mest sorgløse menneske blir trist til sinns når han kommer inn i disse gatene». Denne interne fokaliseringen skulle sette leseren i en stemning, og gi et klarere inntrykk av hvordan det er selv å befinne seg på stedet. Det avsluttes med en kommentar der fortelleren fremstår som forfatter, en som kan kommentere «denne fortellingen». Sitatet preges av et dobbeltblikk der fortelleren veksler mellom å vise fortellingen og miljøet fra utsiden, som et panoramisk overblikk, og der han viser det fra innsiden, som en nærværende karakters subjektive erfaring. Dette gir leseren en større visuell innsikt i fortellingen enn det som var vanlig i tidligere litteratur.

Ved blant annet å skildre sin fortelling gjennom intern fokalisering, beveger Balzacs episke forteller seg inn på det subjektive samtidig som han beholder overblikket. Man kan dermed kjenne igjen panoramaet i utklippet fra *Far Goriot*, der fortelleren først befinner seg på en avstand for deretter å zoome inn til gatenivå, som om han selv opplever miljøet. I tillegg beholder Balzac fortelleren som samtalepartner for leseren, der han kan fjerne seg fra historien for å henvende seg direkte til leseren. Ved å gi leseren et dobbeltblikk på romanens samfunn, fjerner Balzac litt av avstanden mellom hendelsene og leseren. De nøyaktige beskrivelsene var til for å presentere miljøet og omgivelsene som om leseren selv var der og opplevde det.

Flanørens blikk

Med flanørens oppkomst ble panoramaperspektivet kroppsliggjort som et bevegelig fokaliseringssentrum i byen. Flanøren er, som Walter Benjamin beskrev det i *Das Passagen-Werk* (skrevet på 1930-tallet)², en som nyter å vandre rundt i gatene og observere byens raskt foranderlige miljø. Flanøren fungerer både som protagonist og observatør, og hans anonymitet i folkemengden gjør det mulig for ham å observere menneskene og miljøet rundt seg på en passiv måte. Selv om han er en del av folkemengden, er han seg selv bevisst og klarer dermed å være kritisk og reflektert til sine omgivelser. Dette gjør at han på en og samme gang kan se sine omgivelser innenfra og utenfra.

Den tidligste beskrivelsen av en flanør og hans forhold til bylivet får vi i Edgar Allan Poes novelle «The Man of the Crowd» (1840). Fortelleren sitter på en kafé i London og betrakter menneskene som beveger seg forbi. En eldre mann fanger hans blikk og interesse, og fortelleren følger etter ham for å finne ut mer om personen: «How wild a history [...] is written within that bosom!».³ Fortelleren følger mannen resten av kvelden og ut på morgenen, innom butikker, markeder, Londons skumlere strøk og tilbake til kafeen der deres vandring startet. Fortelleren konkluderer med at den eldre mannen vandrer gjennom folkemassene for å slippe å være alene, at han nærmest har en angst for å være alene med seg selv. Ironisk nok gjelder dette også for fortelleren som i sin forfølgelse av mannen selv blir en «man of the crowd».

Beskrivelsen av flanøren som en passiv betrakter av storbylivet, ble mer systematisk utforsket av Charles Baudelaire. I «Massene» (1869) kan vi lese:

Den ensomme og tankefulle vandringsmann oppnår en spesiell rus i dette altomfattende fellesskap. Den som uten vanskelighet blander seg med massen, er kjent med feberaktige nytelser som i evighet vil være fremmede for egoisten, stengt som en pengekiste, og for den late som er innelukket som et bløtdyr. Ethvert yrke, enhver glede og enhver sorg som tilfellet byr frem for ham, tar han til seg som var de hans egne. (Baudelaire, 1993:35)

Flanørlitteratur søker å gi leseren nettopp denne opplevelse av anonymt å befinne seg midt i storbymiljøet, og man kan se dette som en del av panoramaets tredimensjonale illusjon. Sammenlignet med utdraget fra «Sights From a Steeple», får vi hos Poe, Baudelaire og den senere flanørlitteraturen et større inntrykk av å befinne oss midt i miljøet. Flanørens figur var et tidlig uttrykk for den litterære subjektivismen som ble mer vanlig under senere deler av

² *Das Passagen Werk* er et ufullstendig verk av Benjamin. Det ble skrevet på 1930-tallet og publisert etter hans død.

³ Poe: <http://classiclitr.about.com/library/bl-etexts/eapoe/bl-eapoe-man.htm> (Hentet: 29.01.13).

1800-tallet. Da ble det viktigere å fremstille omverdenen gjennom en karakters fokalisering, og ikke kun gjennom en utenforstående fortellerstemme.

Desillusjonsromanen

1800-tallets realistiske storbyroman skiller seg fra 1700-tallets roman ved å bli mer kritisk til storbyen som sosialt livsmiljø. Forfattere mente storbyen hadde en tendens til å bryte ned menneskers karakter. I den tidligere utviklingsromanen utviklet vanligvis handlingen seg til at hovedpersonen finner sin plass i samfunnet, som i *Moll Flanders*. Ut på 1800-tallet ble det derimot vanligere å fremstille karakterer som sliter med en manglende overensstemmelse mellom sine idealer og forventninger til livet, og et kynisk samfunn. Om byen først fremstår som et sted med uendelige muligheter for utvikling og karriere, bryter dens realitet ned alle illusjoner. Relasjonen mellom protagonisten og byen er preget av en uforsonlig konflikt.

Balzacs *Illusions Perdues* (norsk oversettelse *Tapte Illusjoner*, 3 volumer 1837–43) fremstår som en av de første realistiske desillusjonsromanene av dette slaget, og ble en modell for mange i ettertid. I del 2 av *Tapte Illusjoner* har Lucien dratt til Paris fra provinsen for å slå igjennom som dikter. Her møter han en verden der kapitalismen står stadig sterkere, der penger er det eneste som betyr noe, og der selvfremstilling er viktig for innpass i de forskjellige miljøene. Dette viser Balzac gjennom å plassere Lucien i forskjellige av byens miljøer. Lucien begynner sitt opphold hos aristokratiet i West End, forflytter seg til student- og kulturmiljøet i Latinerkvarteret, deretter publiseringsbransjen rundt Cité og Palais Royal, og til sist journalistbransjen der han har en romlig, mental og sosial mobilitet (Moretti, 1998:87). Lucien ønsker å avslutte sirkelen med et siste forsøk på å bli en del av aristokratiet, men nok en gang mislykkes han. Han beveger seg deretter til Frascati, gambling-huset. Ved å ha så mange forskjellige settinger innenfor byen fremstiller Balzac Paris som en mangfoldig by, «[a] mosaic of little worlds» (ibid.), der de forskjellige miljøene er avgrenset fra hverandre. Denne forflytningen gjennom Paris er frustrerende for Lucien, og del 2 av *Tapte Illusjoner* ender med at Luciens illusjon om å være en del av aristokratiet blir knust. Han gir opp og ser seg nødt til å flytte tilbake til provinsen.

I litteraturen har storbyen stort sett blitt fremstilt som et sted der det er vanskelig å leve; en kan gå seg bort i byens labyrintiske gater og folkemylder, eller man må ty til kriminalitet, slik som *Moll Flanders*. Det er derimot først med realismen og Balzac at et mer gjennomført kritisk perspektiv av storbyen som sosialt livsmiljø etableres, der storbyen blir individualisert og dens samfunn blir gitt skylden for karakterenes nederlag. I *Tapte Illusjoner* fremstiller Balzac miljøet og karakterene i Paris på en svært negativ måte. Lucien går vekk fra

ønsket om å bli dikter for heller å jobbe som journalist og tjene raskere og enklere penger. Balzac fremstiller journalistyrket som et allianseyrke, hvor teaterstykker og litteratur anmeldes ut fra personlig vinning snarere enn kritiske kvaliteter. Skuespillere prostituerer seg for kritikerne for å få god kritikk, og journalistene får penger og elskerinner tilbake. Når Lucien bytter avisallianse får han fiender blant sine tidligere journalistkollegaer. Hans tidligere kollegaer ødelegger Luciens skuespiller-elskerinnes rykte, noe som ender i hennes død. På sitt mest desperate forfalsker Lucien sin svogers signatur, og det ender med at han drar hjem til provinsen med knust ære, og uten at noen av hans drømmer og forventninger har blitt oppfylt.

Den kritiske fremstillingen av storbyens påvirkning på individet utvikler seg videre med naturalismen. Disse forfatterne brukte Hippolyte Taines sosiologiske teorier om mennesket som et produkt av arv og miljø, for å skildre hvordan de sosiale og økonomiske omstendighetene formet individuelle karakterer. De overtok det kritiske perspektivet på forholdet mellom individet og storbyen, men med en mindre personlig fremtoning enn Balzacs episke forteller. I naturalismens litteratur beholdt de den autorale fortelleren, men brukte langt mindre forfatterkommentarer, og fjerner helt fortellerens personlige tiltale. Videre kan man se en økt bruk av subjektiv fokalisering.⁴ Naturalismens tekster viser at tidens litterære konvensjoner var i ferd med å endre seg, gjennom at karakterenes subjektive opplevelse fikk større betydning. På den andre siden stod ønsket om å synliggjøre verden fortsatt sterkt. Émile Zola var en av de viktigste naturalistiske forfatterne. Innledningene i hans roman *Thérèse Raquin* (1867) og Balzacs *Far Goriot* ligner hverandre ved at begge har lengre beskrivende passasjer av en bortgjemt gate, som er farget av dystre detaljer. Både Balzacs og Zolas skildringer er preget av stemningsskapende detaljer som skal gi leseren et tydelig bilde av stedet, men den største forskjellen mellom skildringene er lengden. Selv om realismens forfattere brukte mer plass enn tidligere til å synliggjøre romanens verden for leseren, utbroderte Zola og naturalismens forfattere disse skildringene enda mer. Zolas beskrivelser er også preget av mange faktalignende opplysninger: «Passasjen er tredve skritt lang, og ikke stort mer enn et par skritt bred» (Zola 1989:5).

Den episke fortellerens usynliggjøring

Med romanen *Madame Bovary* (1857) etablerte Gustave Flaubert en helt ny fortellerteknikk, der han fjernet den episke fortelleren. Dette førte til at fortellerens personlige karakter ble

⁴ Nylander: http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul3/1_4.html (Hentet: 15.06.13).

oppløst, og tilbake var en anonym og generalisert fortellerstemme. Som Nylander beskriver det:

Teksten investeres gjennom dette med en subjektivitet og en sanselighet som ikke tilhører *noen*, og som gjør det mulig å gi beskrivelser en sterkt subjektiv, sanselig karakter, uten at dette nødvendigvis må knyttes til noen karakter eller fortellerfigur.⁵

Den frie indirekte diskursen som Flaubert her skapte, innebar at fortellerstemmen ble redusert til en upersonlig, implisitt betrakter, noe som kan gi inntrykk av at det er teksten selv som er fortelleren. Med fri indirekte diskurs kunne forfatteren bruke fortellerstemmen til å «imitere» karakterenes stemme. Ved å gå bort fra den personlige fortelleren, som fungerte som en samtalepartner for leseren og fortalte historien på en enkel og ledende måte, blir *Madame Bovarys* handling vist frem gjennom en anonym fortellerstemme. Denne kan forflytte seg smidig mellom ulike perspektivene og synsvinklene, og bevege seg inn og ut mellom karakterenes fokaliseringer. Fortellerteknikken gikk dermed fra «telling» til «showing».

At *Madame Bovarys* skildringer blir vist frem av en implisitt betrakter, medfører at skildringen mister den episke dybde som den hadde hos Balzac, og i stedet blir preget av en form for todimensjonal flatthet. Måten fortelleren skildrer verden og karakterene kan minne om et fotografi eller det impresjonistiske maleriet som oppstod noe senere, der det subjektive sanseinntrykket får en selvstendig karakter. Et eksempel på dette er skildringen av Emma som varmer seg ved kjøkkenpeisen:

Hun tok kjolen mellom to fingre, løftet den opp til ankelen og strakte foten i den sorte støvelen frem mot varmen, over lammesteken som gikk rundt på spiddet. Ilden opplyste henne helt, og i det skarpe skinnnet kunne man se renningen i kjolen, porene i den hvite huden og årene i øyelokkene når hun blunket fra tid til annen. Det falt et rødt skjær over henne hver gang det kom et vindpust gjennom døren som stod på klem. (Flaubert, 1992:72)

Der Balzac forsøker å fremstille et panoramisk overblikk og gi leseren en illusjon om å betrakte virkeligheten gjennom litteraturen, konsentrerer Flaubert seg om fortellerens og karakterenes synsbilder av omverdenen, som et litterært maleri. Flaubert fjerner dermed Balzacs dobbeltblikk, for i stedet å kopiere karakterenes subjektive inntrykk av den ytre verden. Dette gjør at Flaubert allerede i 1857 brukte teknikker som senere blir koblet til den litterære impresjonismen, og fortellerteknikken hans kan ses på som begynnelsen på en modernistisk fortellerteknikk.

⁵ Nylanders utheving.

Nylander: http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul3/3_7.html (Hentet: 14.01.13).

Vendingen mot det indre

En kan se likheten mellom Flauberts frie indirekte diskurs og Zolas autorale forteller, ved at begge teknikkene fjerner seg fra fortellerens personlige fremtoning og nærmer seg karakterene. Det blir et større fokus på menneskesinnet og individets persepsjon av omverdenen. Denne tendensen ble enda viktigere med den impresjonistiske billedkunstens oppkomst på 1860-tallet. Claude Monet var en av de tidlige impresjonistiske malerne og han ønsket å fange det umiddelbare, autentiske sanseinntrykket i sine malerier. Dette gjorde at maleriene hans nærmest så ut som skisser fordi han ikke fokuserte på det malte objektets detaljer, men heller på hvordan lyset og fargene skapte et øyeblikkelig bilde hos betrakteren. De impresjonistiske malerne brukte ofte en «pointillistisk» teknikk der de malte små flekker tett inntil hverandre. Ved en betraktning av maleriet vil flekkene i grunnfarger smelte sammen til blandingsfarger og skape et bilde. Det er dermed et nytt fokus på den individuelle betrakterens persepsjon av fargene og lyset, der betrakteren må se maleriet på avstand for å se flekkene satt sammen til en helhet.⁶ Under ser vi «Grenouillère» (1869) av Monet som et eksempel på den pointillistiske teknikken.



«Grenouillère» av Claude Monet, 1869.

⁶ Nylander: http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul3/4_3.html (Hentet: 03.05.13).

Litterær impresjonisme kan ikke kalles en egen litterær form, men viser heller til tendenser i litteraturen som man kan finne i siste halvdel av 1800-tallet. Det handler om en økt oppmerksomhet mot stemning, atmosfære, enkeltsituasjoner og flyktige sanseintrykk filtrert gjennom en subjektiv mottaker. Den tydeligste impresjonistiske teknikken er det som Hans Lund kaller «fenomenologisk persepsjon» i *Impressionism och Litterär text* (1993). Man søker her å skildre hvordan bevisstheten fanger opp sanseintrykk fra den ytre verden og omformer det til en forståelse. I sin lesning av et verk preget av fenomenologisk impresjonisme, mangler leseren forklaringen bak hendelsene. Forklaringen kommer først etter at karakteren selv har oppnådd innsikt om hva som har skjedd. Man kan derfor si at både karakter og leser må gjennom en forståelsesprosess for å komme til en helhetsforståelse.

Noe lignende skjer i de jeg-romanene som økte i popularitet rundt århundreskiftet. Et eksempel på dette er Hjalmar Söderbergs roman *Doktor Glas* (1905), der leseren kun får informasjon gjennom Glas' dagboknotater. Denne typen romaner er vanligvis dagbokromaner, der nærheten mellom hendelser og jeg-fortellerens beskrivelser og refleksjoner rundt dem, er så kort at jeget ikke har noen klar forståelse av dem. Fortelleren blir dermed prinsipielt upålitelig, og leseren må forholde seg kritisk til hans forklaringer og forståelse.

Med disse nye fortellerteknikkene har den narrative prosalitteraturen rundt år 1900 kommet en lang vei bort fra Balzacs episke forteller. Denne vendingen mot mer subjektive teknikker er inspirert av den nye forståelsen av menneskelig persepsjon som oppstod sammen med århundrets optiske innovasjoner. Flaubert beveger seg vekk fra Balzacs dobbeltblikk ved å skjule sin forteller og bruke fri indirekte diskurs. På denne måten har han et større fokus på karakterenes fokalisering, og deres persepsjon av omverdenen. Interessen for individers persepsjon utvikler seg enda lenger med impresjonismen. Man ser en fortellerteknisk utvikling fra fortelleren som forklarer handlingen, til en skjult forteller som skildrer individers sanseintrykk, eventuelt en jeg-forteller som skildrer sine egne sanseintrykk.

Modernisme og collage

Den fortellerteknikken som utviklet seg i romanen under siste del av 1800-tallet, kulminerte i den modernistiske romanens oppkomst på 1920-tallet. Her oppstod et nytt formprinsipp som preget alle kunstarter og som umiddelbart ble synonymt med begrepet «modernisme», nemlig collagen. Slik 1800-tallets nye fortellerteknikker har oppstått som en direkte påvirkning av billedkunst, optisk teknologi og århundrets nye forståelse av menneskelig persepsjon, oppstod

den litterære collagen i 1910-tallets modernistiske maleri, som kubisme og futurisme. Men det fantes nå også en helt ny kunstart, som muligens var like viktig inspirasjon for 20-tallets forfattere og deres bruk av collageformer, nemlig filmen.

Collage (montasje, assemblage)⁷ er en teknikk der disparate deler settes sammen til en ny helhet, hvor delene samtidig beholder sitt særpreg, sin autonomi. I filmen er collagen en helt grunnleggende del av klippeteknikken. Hensikten er ikke at helheten skal fremstå som disharmonisk, men i stedet helt naturlig. Det vil si at tilskueren helst ikke skal oppfatte det som en collage, men som en naturlig tidsflyt (Hauser, 1999).



«Guitar Sheet Music and Wine Glass» av Pablo Picasso, 1912.

I billedkunsten fungerer det annerledes. I *The Collage Aesthetic in the Harlem Renaissance* beskriver Rachel Farebrother collagen som «at once a collection of disparate parts and an integrated whole» (2009:8). Hun forklarer videre hvordan man skal lese en collage ved å gi en kort analyse av Pablo Picassos bilde «Guitar Sheet Music and Wine Glass» (1912, se illustrasjon over). Bildet består av en rekke materialer: en kubistisk tegning av et vinglass, tapet, en ujevnt klippet sirkel i hvitt papir, litt blått papir, et hjørne av et noteark og et fragment av en avis. Disse materialene er satt sammen til formen av en gitar.

⁷ Begrepene collage, montasje og assemblage blir brukt om hverandre og det er vanskelig å se forskjellene mellom dem. Alle tre begrepene definerer kunstverk som er satt sammen av ulike deler eller materialer, og jeg velger derfor å holde meg til begrepet «collage» (Lothe et al., 2007).

Her oppstår det en spenning mellom fragmentene og syntesen. Selv om det er fragmentene som skaper helheten, beholder de samtidig en viss autonomi. Betrakteren opplever det som at de er tatt fra helt ulike kontekster, samtidig som de til sammen skaper en helt ny estetisk helhet. Resultatet av dette er en indre spenning, der betrakteren må bli medskaper av verket ved selv å tolke forholdet mellom delene og helheten.

Den ungarske kunsthistorikeren Arnold Hauser mente at collageformen innen kunst og litteratur var oppstått som direkte påvirkning fra filmen. I siste del av *The Social History of Art* (1951), «The Film Age», beskrev han hvordan den modernistiske litteraturen fjernet seg fra psykologien, protagonisten og plottet, og skapte en helt ny representasjon av tid. Da forfattere ønsket å fjerne seg fra den enkelte protagonistens personlige utvikling og fremstille mer kollektive, generelle persepsjonsmåter, fungerte filmen som en viktig inspirasjon for nye former for litterær multiperspektivisme. Litteraturens collageform kom dermed til å ligne filmen: Den var oppstykket, den tillot seg å hoppe frem og tilbake i tid, stoppe, zoome inn på detaljer i det større bildet, repetere og lignende.

En viktig forskjell mellom billedcollagen og den litterære collagen er betrakters/lesers vei til forståelse. En betrakter av Picassos maleri ser helheten før delene, mens en leser av en collageformet tekst ser delene før helheten. Den spatiale strukturen til en billedlig collage gjør det enklere å se det helhetlige bildet, men betrakteren må flytte blikket over til detaljene for å oppnå en mer helhetlig, personlig forståelse av det. Litterær collage og filmcollage ligner hverandre ved at leser og seer må gjennom en temporal forståelse ved å følge et handlingsforløp. Man må fylle tomrommene som befinner seg mellom fragmentene for å komme til forståelsen. Noen av disse tomrommene fylles gjennom videre lesning/betraktning av verket, mens andre vil forbli tomme. På denne måten skaper leseren eller seeren en personlig helhet av det fragmenterte verket, noe som forlanger mer av leser og betrakter enn tidligere.

Manhattan Transfer

Mitt eksempel på en modernistisk storbyroman er *Manhattan Transfer* av John Dos Passos. Den ble gitt ut i 1925 og er interessant blant annet på grunn av sin eksperimentelle form. Det er også interessant å lese den i sammenheng med Toni Morrisons *Jazz*. Begge romanene har setting i New York på begynnelsen av 1900-tallet, de er fragmentariske i formen og de fremstiller kollektive erfaringer av storbyen. *Manhattan Transfer* består av korte scener fra livene til et større antall karakterer. Ved å sette episodene sammen kan man si at romanen i bunn og grunn handler om disse karakterenes erfaring fra storbyen, i kontrast til 1800-tallets

fokus på en enkelt karakters erfaring. Handlingen foregår over et tidsspenn på rundt tre tiår, fra slutten av 1890-tallet til ut på 1920-tallet. På grunn av de mange karakterene og scenene, og det store tidsrommet, er det vanskelig å gi et kort handlingsreferat av romanen. Det viktigste i *Manhattan Transfer* er det oversiktlige bildet leseren sitter igjen med av New York etter å ha lest scenene fra karakterenes liv, og ikke karakterene i seg selv. Derfor mener jeg at det ikke er nødvendig med et fullstendig handlingsreferat, men at det er viktigere å se på formen.

Et eksempel på den collageformen Dos Passos benytter seg av finner man i den innledende delen av «Ferry slip», i romanens åpningskapittel:

Three gulls wheel above the broken boxes, orangerinds, spoiled cabbage heads that heave between the splintered plank walls, the green waves spume under the round bow as the ferry, skidding on the tide, crashes, gulps the broken water, slides, settles slowly into the slip. Handwinches whirl with jingle of chains. Gates fold upwards, feet step out across the crack, men and women press through the manuresmelling wooden tunnel of the ferryhouse, crushed and jostling like apples fed down a chute into a press. (Dos Passos, 2000:15)

Utklippet er preget av en beskrivende «pointillisme», der skildringen fører blikket fra en detalj til den neste. Det er først når man så å si tar «et steg tilbake» at man kan fornemme den helheten som fragmentene inngår i. Skildringen består av korte sanselige detaljer knyttet til blikket, hørselen og luktesansen til de som befinner seg på stedet. Fokuset peker på andre ting enn menneskene som er på ferga; det rettes blant annet mot måkene, kålhodene, det grønne skummet fra bølgene og lyden fra kjettingene. Når blikket endelig faller på menneskene beskrives også de på en avpersonifisert måte: «feet step out across the crack». Blikket zoomer inn på føtter, før de deretter blir beskrevet som menn og kvinner som presser seg gjennom den gjødselluktende tretunnelen i fergehuset. Utklippet viser på denne måten en lett kaotisk strøm av sanseinntrykk.

Hvert av romanens kapitler innledes med korte scener av dette slaget, som skildrer det sosiale bylivet. Scenene trenger ikke direkte å knyttes til en persons opplevelser, men er ofte tilsynelatende tilfeldige scener fra Manhattan. De kan for eksempel handle om en uteligger som våkner opp, en mann som taler mot kapitalismen, eller, slik som i utdraget fra «Ferry slip», en folkemengde som presser seg av ferga. Romanens collageform består også av fragmenter fra artikler:

He picked up a torn piece of pink evening newspaper. \$500,000 HOLDUP. Bank Messenger Robbed in Wall Street Rush Hour.

In the busiest part of the noon hour two men held up Adolphus St John, a bank messenger for the Guarantee Trust Company, and snatched from his hands a satchel containing a half a million dollars in bills...

Dutch felt his heart pounding as he read the column. (Dos Passos, 2000:286)

Selv om fragmentet fra artikkelen er veldig kort, er det med på å skape leserens helhetlige bilde av New York og det tøffe miljøet man kan finne her. Dos Passos skildrer dermed New York gjennom bruddstykker av dets liv og karakterer, i tillegg til små utklipp fra medier, tekst fra skilt, brev, visittkort og lignende.

Dos Passos bruker gjerne fri indirekte diskurs og det kan ofte føles som om fokaliseringen glir omkring i miljøet som et zoomende filmkamera. Utklippet som kommer er hentet fra en av Ellens vandringer i byen, og det viser hvordan blikket hennes sveiper over omgivelsene og fester seg i detaljer.

Men's and women's faces as they pass her are rumpled and gray like pillows that have been too much slept on. After crossing Lafayette Street roaring with trucks and delivery wagons there is a taste of dust in her mouth, particles of grit crunch between her teeth. Further east she passes pushcarts; men are wiping off the marble counters of softdrink stands, a grindorgan fills the street with shiny jostling coils of the *Blue Danube*, acrid pungence spreads from a picklestand. In Tompkins Square yelling children mill about the soggy asphalt. At her feet a squirming heap of small boys, dirty torn shirts, slobbering mouths, punching, biting, scratching; a squalid smell like moldy bread comes from them. (Dos Passos, 2000:219–220)

I likhet med utklippet fra «Ferryslip», finner vi også her et stort fokus på beskrivende detaljer. Ellens sanser gir en beskrivelse av byens mylder og livsmiljø gjennom synet av de skrukkete, grå ansiktene som beveger seg forbi henne, smaken av støv i munnen og følelsen av grusen som knaser mellom tennene, lyden av en «grindorgan», et musikalsk instrument, som spiller *Blue Danube* gjennom gatene, den stikkende luften fra vognen med sylteagurk, osv. Skildringen kan ligne et filmkamera ved at det zoomer inn på de enkelte detaljene og får dem fremhevet for leseren.

Ved å skildre storbymiljøet gjennom karakterenes fokalisering blir handlingen presentert fra gatenivå, noe som gir leseren opplevelsen av å befinne seg i en urban labyrint. Det helhetlige bildet av byen uteblir fordi sikten er hindret av hjørner, folkemengder og trafikk. Selv om labyrinten er statisk med sine gater og bygninger, viser skildringer fra gatenivå tydeligere uforutsette sider ved byen, med alle menneskene som beveger seg blant de faste elementene.

Dette blir enda tydeligere i scenene hvor den skjulte fortelleren skildrer bylivet gjennom Jimmy som en ung gutt. Jimmy kan ses som en av romanens hovedkarakterer.

Leseren følger ham fra han er liten gutt til han blir en ung mann, og han er en av de få karakterene leseren til dels blir kjent med. Skildringen av Jimmys første møte med New York, mens båten er på vei inn til havnen med han og moren på USAs nasjonaldag, er preget av at Jimmy fortsatt er et barn med begrensede evner til å forstå det han ser. I utklippet som kommer ser man hvordan han oppfatter omverdenen, og hvordan leseren kun får den informasjonen som karakteren selv får med seg.

He catches his toe on the brass threshold of the smoking-room door and sprawls on deck, gets up rubbing his bare knee just in time to see the sun break through chocolate clouds and swash a red stream of brightness over the puttycolored water. Billy with the freckles on his ears whose people are for Roosevelt instead of for Parker like mother is waving a silk flag the size of a handkerchief at the men on a yellow and white tugboat.

‘Didjer see the sun rise?’ he asked as if he owned it.

‘You bet I saw it from my porthole,’ says Jimmy walking away after a lingering look at the silk flag.

[...]

Streak of water crusted with splinters, groceryboxes, orangepeel, cabbageleaves, narrowing, narrowing between the boat and the dock. A brass band shining in the sun, white caps, sweaty red faces, playing Yankee Doodle. ‘That’s for the ambassador, you know the tall man who never left his cabin.’ Down the slanting gangplank, careful not to trip. *Yankee Doodle went to town ...* Shiny black face, white enameled eyes, white enameled teeth. ‘Yas ma’am, yas ma’am’ ... *Stucka feather in his hat, an called it macaroni ...* ‘We have the freedom of the port.’ Blue custom officer shows a bald head bowing low ... *Tumte boomboom BOOM BOOM BOOM ... cakes and sugar candy ...* (Dos Passos, 2000:69–71)⁸

Dette er et tydelig eksempel på fenomenologisk persepsjon, der leseren opplever omverdenen gjennom et barn og uten noen forklaring fra en utenforstående forteller ved siden av. Leseren får en forklaring på hvem Billy er, men det er presset inn mye informasjon i setningen og brukt lite tegnsetting, noe som tyder på at det er Jimmys forklaring. Billy er gutten med fregner på ørene, og familien hans støtter Roosevelt, ikke Parker slik Jimmys mor gjør, og han har et silkeflagg som Jimmy misunner. Barn pleier ikke å vise interesse for politikk, men moren er Jimmys forbilde og han merker seg at det er noen som ikke er enige i hennes meninger. Neste avsnitt er preget av mange visuelle og auditive inntrykk: appelsinskall og bokser med grønnsaker, enkelte kommentarer fra de rundt, en mørkhudet person med hvite øyne og tenner, tolleren med skallet hode, og innimellom alt dette spiller brassbandet Yankee Doodle. Det siste avsnittet er oppstykket og viser hvordan en persons indre ikke er ryddig og fokuserer på én ting om gangen, men snarere fungerer som en kaotisk strøm av sanseintrykk.

Manhattan Transfer kan sies å være en samling av sanseintrykk av New York, og man kan derfor se på romanen som et impresjonistisk collageverk, hvor fortelleren gjengir karakterenes subjektive opplevelser. Leseren mangler dermed et eksternt overblikk over

⁸ Dos Passos’ uthevinger.

scenene, og informasjonen kan være svært begrenset. Et godt eksempel på dette er følgende passasje:

As they crossed Fifth Avenue Phil caught sight of a girl in a taxicab. From under the black brim of a little hat with a red cockade in it two gray eyes flash green black into his. He swallowed his breath. The traffic roars dwindled into distance. She shant take her eyes away. Two steps and open the door and sit beside her, beside her slenderness perched like a bird on the seat. Driver drive to beat hell. Her lips are pouting towards him, her eyes flutter gray caught birds. 'Hay look out...' A pouncing iron rumble crashes down on him from behind. Fifth Avenue spins in red blue purple spirals. O Kerist. 'That's all right, let me be. I'll get up myself in a minute.' 'Move along there. Git back there.' Braying voices, blue pillars of policemen. His back, his legs are all warm gummy with blood. Fifth Avenue throbs with loudening pain. A little bell jinglejangling nearer. As they lift him into the ambulance Fifth Avenue shrieks to throttling agony and bursts. He cranes his neck to see her, weakly, like a terrapin on his back; didnt my eyes snap steel traps on her? He finds himself whimpering. She might have stayed to see if I was killed. The jinglejangling bell dwindles fainter, fainter into the night." (Dos Passos, 2000:159–160)

Denne scenen blir skildret gjennom Phils fokalisering, og den gjengir et umiddelbart sanseintrykk av kvinnen og ulykken. Leseren får kun høre og se det Phil selv får med seg, og ulykken kommer derfor overraskende på både leseren og karakteren. Phil blir så oppslukt av kvinnen som møter blikket hans, at trafikkstøyen rundt han fjerner seg, og alt fokuset er på kvinnen og Phils dagdrømmer om henne. Den eneste advarselen leseren og Phil får om ulykken som er i ferd med å inntreffe er et «Hay look out» som avbryter Phils fokus. Rett etter blir han truffet. Tiden etter ulykken er preget av lyd, spesielt gjennom replikker som viser at mennesker forsøker å hjelpe og få orden i situasjonen, men scenen er også farget av visuelle inntrykk av Fifth Avenue som spinner i røde, blå og lilla spiraler. Hendelsen er subjektivt dramatisert, snarere enn den er fortalt.

Det er åpenbart at Dos Passos, gjennom denne kaotiske strøm av sanseintrykk, søker å skildre en kollektiv erfaring av New York. Dermed går han ikke nøyte inn på karakterenes sjeleliv. Leseren får ikke kunnskap om karakterenes sinnstemning via fortellerens beskrivelse av dem, men gjennom dialoger, korte indre monologer og skildringer av hendelser og omverdenen som fokaliseres gjennom karakterene. Bud er en annen sentral karakter som leseren ser mye til i romanens første del, før han begår selvmord. Bud flyktet til byen etter at han drepte sin voldelige verge, og selv i scenen der han forteller om denne historien, skildres Buds følelser kun gjennom fremvisende fortellerteknikk. Fortellerstemmen holder seg til hva som ses og høres, i tillegg til noen innslag av indre monolog.

The bum, a shambling man with curly weatherbleached hair and beard and eyes as if hammered into his head, climbed fully dressed out from the blankets and followed him. Under the light Bud unbuttoned the front of his unionsuit and pulled it off his knottymuscled gaunt arms and shoulders. 'Look at my back.'

'Christ Jesus,' whispered the man running a grimy hand with long yellow nails over the mass of white and red deep-gouged scars. 'I aint never seen nothin like it.'

'That's what the ole man done to me. For twelve years he licked me when he had a mind to. Used to strip me and take a piece of light chain to my back.' (Dos Passos, 2000:117)

Bomsens reaksjon fremstilles gjennom replikken, «Christ Jesus», og beskrivelsen av håndens bevegelse over arrene. Leseren kan ut fra dette gå ut fra at han blir sjokkert, men teksten sier det ikke direkte. På samme måte kommer resten av historien om Buds liv med sin far eller verge frem gjennom dialog eller handling. I dialogen mellom bomsen og Bud får leseren vite at Bud er redd i byen, det er for mange bøller og etterforskere der, menn med derby-hatt og skjulte id-skilt i frakken (ibid.:116). Bud ser etterforskere overalt. Han føler de følger etter ham, til og med på herberget de sover på:

Bud lay staring at the ceiling with the blanket up to his eyes. When he looked down towards the door at the end of the room, he saw standing there a man in a derby hat with a cigar in his mouth. He crushed his lower lip between his teeth to keep from crying out. When he looked again the man was gone. (ibid.:117)

Bud klemmer underleppen mellom tennene for ikke å rope ut. Dette er enda et eksempel på hvordan Buds redsel blir skildret gjennom hva han gjør og ikke gjennom fortellerens skildring av hans følelser.

Manhattan Transfer er en kollektiv storbyroman, hvor fortelleren/kameraet beveger seg rundt i byen og skildrer samfunnets forskjellige sider. Selv om fortelleren skildrer gjennom karakterenes fokalisering, fungerer han som en betrakter av New York, og ved å zoome inn på forskjellige detaljer viser han at han er kritisk og reflektert til sine omgivelser. Romanen består av mange karakterer, men den mangler en klar protagonist. Det er dermed ikke karakterene leseren blir kjent med i sin lesning av romanen, det er byen og dens effekt på karakterene. På denne måten kan man påstå at det er selve storbyen som er Dos Passos' «protagonist». Dos Passos går bort fra det enkelte subjektet for heller å skildre den kollektive erfaringen til et storbysamfunn. Gjennom hver karakter vises en ny side ved byen, og ved å strekke handlingen ut over tre tiår får han frem byens forandring. Collageformen og de mange karakterene er dermed med på å skape et både helhetlig og mangfoldig bilde av storbyen som livsmiljø. I likhet med Manhattan eller New York selv, har *Manhattan Transfer* verken noen klar begynnelse eller slutt.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg forsøkt å vise hvordan romanens fortellerteknikk forandret seg fra 1700-tallet til første del av 1900-tallet, og hvilken betydning visualitet hadde for denne utviklingen. Robert Barkers panoramamaleri inspirerte forfattere til å gi leseren en illusjon om å befinne seg midt i byen. Balzac og realismens forfattere søkte å skape denne illusjonen gjennom å bruke et dobbeltblikk, der den fremstilte verden bedre kan «ses» utenfra, som en avgrenset helhet, og innenfra, som karakterene selv opplever det. Flaubert gikk videre med Balzacs interne fokalisering, men fjernet den utenforstående fortelleren som fungerte som samtalepartner for leseren. Han skjulte sin forteller, videreutviklet vekslingen mellom fortellerens og karakterenes fokalisering og gjorde den smidigere. Gjennom indirekte diskurs brukte Flaubert en fremvisende teknikk fremfor et fortellende. Man kan si at Flaubert tok første steg i vendingen innover mot subjektet, en teknikk impresjonismen strakk enda lenger. Individets sanseinntrykk kom i fokus, og virkeligheten skulle bli avbildet gjennom karakterers reaksjon på den; reaksjonen kom først og forklaringen etterpå. I den modernistiske litteraturen og collageformen ser man at formen ble mer fragmentarisk, og handlingen trengte ikke lenger å foregå i kronologisk rekkefølge. Som i filmen, beveger *Manhattan Transfer* seg fra scene til scene, og mellom disse scenene kan det befinne seg store tidssprang.

I den moderne romanen ble det visuelle først en måte å fremstille den ytre verden på, og senere subjektets indre reaksjoner på denne ytre verden. Som vi har sett i *Manhattan Transfer* ble det visuelle aspektet brukt for å skape en collage av sanseinntrykk. Det som holder collagens deler sammen og får det til å fungere som et enhetlig, om enn kaotisk bilde av storbymiljøet, er at alt er styrt av og sentrert rundt en upersonlig, ofte usynlig nærværende forteller. Denne teknikken forble viktig i 1900-tallets modernistiske storbyroman.

3. *Jazz og Harlemrenessansen*

Den afroamerikanske folkloretradisjonen

Allerede i tiårene før den amerikanske borgerkrigen (1861–1865) begynte afroamerikanerne å migrere fra sørstatene til nord i en søken etter et friere liv. Grunnen til denne migrasjonen er ikke vanskelig å forstå. I sør var afroamerikanerne politisk undertrykt: De manglet rettigheter, hadde dårlig lønn og ble utsatt for vold og lynsjing. Afroamerikanernes migrasjon til nordstatene var jevn frem til rundt 1910. Deretter fulgte «the Great Migration», hvor store bølger av afroamerikanere flyttet nordover i håp om bedre lønn og flere rettigheter. Nordstatenes hvite befolkning så den store migrasjonsbølgen av afroamerikanere som et problem. Afroamerikanerne opplevde dermed diskriminering også her, noe som førte med seg store opptøyer. Opptøyene begynte for fullt i 1917 med East St. Louis-massakren, og toppet seg sommeren 1919.⁹

Som en følge av denne nye diskrimineringen, oppstod «the New Negro Movement» i 1916–17. Det var en bevegelse som kjempet for like politiske rettigheter, og som ønsket en slutt på segregering og lynsjing. Her oppstod en ny, politisk form for rasestolthet og et ønske om å heve sin egen kulturelle arv. «The New Negro Movement» kan ses som forløperen til «Harlem Renaissance» som oppstod på 1920-tallet. Dette var en kulturell oppblomstring blant den svarte befolkningen, som gjorde Harlem til et sentrum for afroamerikanske kunstnere, forfattere og musikere. Medlemmene av Harlemrenessansen ville skape en høykultur basert på den afroamerikanske befolkningens arv, kulturelle praksiser, lingvistiske idiommer og tradisjoner som utviklet seg blant afroamerikanere fra arbeiderklassen i både landlige og urbane settinger gjennom 17-, 18- og 1900-tallet. Det handlet om:

work songs, seculars, field hollers, shouts, spirituals, blues, tall tales, aphorisms, dance songs, children's rhymes, toasts, sermons, gospel music, the blues, jazz, playing the dozens, lies, sounding and signifying, etc. (Sanders, 2007:97)

Som disse eksemplene viser, var den afroamerikanske kulturen sterkt preget av muntlige historietradisjoner og musikk. Medlemmene av Harlemrenessansen brukte disse tradisjonene og formene til å skape nye kunstneriske og musikalske uttrykk. Det handlet om et kulturpolitisk prosjekt, der hensikten var å heve den afroamerikanske kulturen for å motvirke de rasistiske karikaturer som preget amerikansk populærkultur.

⁹ H. Dodson og S. A. Diouf (red): «The Great Migration», <http://www.inmotionaame.org/migrations/landing.cfm?migration=8> (Hentet: 05.05.13).

Cane (1923) av Jean Toomer er et eksempel på et litterært verk fra Harlemrenessansen. Romanen har en modernistisk form, da den er en samling av vignetter som gjennom korte impresjonistiske scener, gir leseren et inntrykk av forskjellige karakterer og settinger. Romanen maler et bilde av forskjellige afroamerikanske liv fra både sørstatene og fra storbyen i nord, gjennom dikt, prosa, noveller og dramatiske scener. Vi ser tydelig hvordan Toomer forsøker å løfte afroamerikanernes kulturelle praksiser og arv ved bruk av en modernistisk romanform. Samtidig presenterer han et flersidig bilde av den svarte befolkningen ved å fjerne seg fra de hvites stereotypiske bilde av afroamerikaneren, og ved å skildre komplekse mennesker.

Toni Morrison begynte å gi ut sine verker et halvt århundre etter Harlemrenessansen, men likevel ser man en klar tilknytning til denne bevegelsen. I *Jazz* finner man blant annet en tydelig inspirasjon fra afroamerikanernes muntlige tradisjon og fra musikkgenrene blues og jazz, både i romanens form, fortellerstemme og tematikk. I et intervju med Kaja Schjerven Mollerin sier Morrison at hun ble interessert i den amerikanske historien fordi «det er en historie skrevet av erobrere» (2012:6). Morrison ønsker derfor å gjenfortelle historien fra et afroamerikansk perspektiv, som gir en mer autentisk fremstilling av den afroamerikanske erfaringen. Man kan dermed si at hun direkte søkte å gå i fotsporene til de kunstnere og forfattere som på 1920-tallet utviklet et mer mangfoldig bilde av det afroamerikanske livet.

Som vi så i forrige kapittel, med *Manhattan Transfer* som eksempel, presenterte modernistiske romaner et bilde av det moderne samfunnet og storbyen som et enhetlig mangfold. Collageformen gjør at leseren får presentert mange sider av New York. Samtidig er den enhetlig fordi den mangfoldige enheten i siste hånd presenterer et bilde av New York som en avgrenset totalitet, der den allestedsnærværende, men usynlige, fortelleren utgjør sentrum. *Jazz* fjerner seg fra denne visuelle sentrering gjennom et forsøk på å skape en helt annen form for collage, basert på muntlige samtaler og fortellinger. I den orale collageform som Morrison skaper, fins det ikke noe sentrum, da de forskjellige stemmene ikke kan knyttes til én stabil, overgripende fortellerposisjon. Romanen blir dermed et gjennomført desentralisert verk.

Denne trangen mot å skape et desentralisert verk, gjør at romanen kan forstås som del av den litterære postmodernismen. Betegnelsen «det postmoderne» blir blant annet knyttet til den franske sosiologen Jean-François Lyotards verk *Den postmoderne tilstand* (1979). Lyotard mente det postmoderne var en mistillit til grunnleggende sivilisasjonsfortellinger, «de store fortellinger», som utlovet en enhetlig løsning på tidens politiske, økonomiske og forskningsmessige utfordringer. Det postmoderne ønsket et oppgjør med denne totalitetstenkningen som Lyotard hevdet hadde dominert den moderne perioden, eksempelvis i

form av fortellinger om hvordan vitenskapen fører mennesket mot større frihet. Denne type av store fortellinger mente han ikke lenger var troverdige. Den sentraliserte fortellerteknikken som preget romanen fra 1700-tallet til den modernistiske perioden, ble nå, av forfattere som delte Lyotards forståelse, oppløst og erstattet av mer desentraliserte modeller for beskrivelser og forklaringer av verden. Et nøkkelbegrep i denne postmoderne estetikken ble «mangfold», hvilket både forstås i fortellerteknisk mening og i en mer etisk, sosial mening. Det ble derfor mer vanlig i postmodernistiske romaner å skrive om tidligere «stilnede» grupper, definert av forskjell i rase, kjønn, seksuell status, etnisitet og klasse.

I dette kapittelet skal jeg se nærmere på hvordan *Jazz* er påvirket av den afroamerikanske, auditive tradisjonen, og hvordan Morrison bruker dette for å gi romanen en radikalt desentrert karakter. Dette viser seg både i dens overgripende struktur, fortellerteknikk og sin relasjon mellom forfatteren, fortelleren og karakterene.

Handling i *Jazz*

I *Jazz* presenterer Morrison afroamerikanernes stemmer gjennom en forteller det er vanskelig å få tak på, men som kan forstås som en representant for den afroamerikanske kvinnens erfaring generelt. Dette vil jeg komme tilbake til senere. I tillegg presenteres flere karakterers historie, enten gjennom fokalisering, indirekte diskurs eller mimetisk tale. Resultatet blir en collage som beskriver fragmenter av historiske hendelser, skjebner og erfaringer, og som fremhever mangfoldet i den afroamerikanske historien. Det blir derfor nødvendig å starte med et lengre handlingsreferat. Romanens hovedmotiv er drapet på en ung kvinne, Dorcas. Denne historien skildres fra ulike perspektiv, uten at vi får et avsluttende, helhetlig bilde som kan peke tilbake til fortelleren som et autoritativt sentrum.

Ifølge forordet i *Jazz*, kom Morrison frem til romanens hovedhistorie etter inspirasjon fra et av bildene i James Van Der Zees bok *The Harlem Book of the Dead* (1978), et bilde som viser ei vakker, død jente i ei kiste. Fotografen beskriver bildet slik:

She was the one I think was shot by her sweetheart at a party with a noiseless gun. She complained of being sick at the party and friends said, 'Well, why don't you lay down?' And they took her in the room and laid her down. After they undressed her and loosened her clothes, they saw the blood on her dress. They asked her about it and she said, 'I'll tell you tomorrow, yes. I'll tell you tomorrow.' She was just trying to give him a chance to get away.¹⁰

Hovedfortelling i *Jazz* er svært lik denne beskrivelsen. Den handler om drapet på Dorcas, perioden som leder frem til drapet og perioden som følger etter. Joe dreper Dorcas, hans langt

¹⁰ Sitert av Morrison: (2005: ix-x).

ynge elskerinne, etter at hun forlot ham for en yngre gutt. Dorcas er den eneste som ser Joe skyte, og for å beskytte ham nekter hun menneskene rundt å ringe etter ambulanse. Dette resulterer i at hun blør i hjel. Selv om Dorcas ikke røpte hvem som skjøt, skjønner alle at Joe er morderen. Ettersom det ikke fins noen vitner, velger Dorcas' tante og forsørger ikke å anmelde Joe. En anmeldelse vil være bortkastede penger, og tanten mener Joes depresjon er en like stor straff som fengsel. Ryktet om forholdet mellom Joe og Dorcas når endelig Violet, Joes kone. Hun reagerer med å gå i begravelsen der hun forsøker å knivstikke den allerede døde Dorcas.

I tiden etter drapet og begravelsen ønsker Violet å bli bedre kjent med den døde jenta. Hun vil vite hva det var med Dorcas som gjorde at Joe først valgte å være utro, for så å søke henne opp og drepe henne. Violet begynner derfor å oppsøke folk som kjente henne, blant annet Alice, Dorcas' tante. En stund nekter Alice å åpne døra for Violet. Da hun endelig gjør det, viser det seg at de to damene er svært ulike. Likevel utvikles det et ærlig og spesielt vennskap mellom dem.

I løpet av romanen får leseren kunnskap om karakterenes barndom og oppvekst gjennom minner som utvikler seg til små, selvstendige historier. Disse tilbakeblikkene gir en slags forklaring på hvorfor Violet og Joes ekteskap ender i utroskap og drap. Violet og Joe er opprinnelig ikke fra New York, de vokste opp under vanskelige forhold på landsbygda i Virginia. På 1880- og 90-tallet kjemper Violets far for de svartes rettigheter. På grunn av dette blir han tvunget til å flykte fra staten og gå i skjul. Resten av familien lever i stor fattigdom. Presset på Violets mor, som aleneforsørger, resulterer i at hun får et psykisk sammenbrudd og begår til slutt selvmord. Etter sammenbruddet kommer True Belle, Violets bestemor, for å forsørge familien. Hun underholder de fem barna med historier fra sitt liv i Baltimore, der hun som slave, var eid av Vera Louise Gray og hennes sønn, Golden Gray.

Ofte handler True Belles historier om mulatten Golden Gray. Han er resultatet av en skandaløs affære mellom hvite og velstående Vera Louise og den svarte slavegutten Henry Lestroy, senere kjent som Hunters Hunter. Da Golden Gray endelig får vite hvem hans far er, drar han for å finne ham. Målet med reisen er sannsynligvis å drepe ham, men dette skjer ikke. På veien møter han Wild, en naken, høygravid og mørkhudet kvinne, som i redsel løper inn i et tre og mister bevisstheten. Golden Gray tar henne med seg til farens hus, der hun føder det barnet som trolig er Joe. Wild nekter å ta vare på babyen og hun flykter tilbake til skogen. Joe blir derfor oppdratt i en adoptivfamilie som forklarer at foreldrene forsvant uten et spor. Hunters Hunter lærer Joe å overleve i villmarken, jakte og bli en mann. Det er også han som gir Joe et hint om at Wild er hans mor. Leseren har liten innsikt i hva som skjer videre med

Golden Gray og Wild, men Joe finner senere klær som minner om Golden Grays i hulen til Wild. Joe forsøker tre ganger å kontakte Wild, uten å lykkes.

Violet og Joe møtes under et arbeidsoppdrag og gifter seg. På begynnelsen av 1900-tallet, etter fjorten års ekteskap, bestemmer de seg for å flytte fra landsbygda til New York. Som mange andre afroamerikanere på denne tiden, drar de til byen i en søken etter et enklere liv med flere rettigheter. På grunn av deres vanskelige barndom og mangelen på en morsfigur i oppveksten, bestemmer de seg for ikke å få barn. Som førtiåring angrer derimot Violet, men nå er det for sent. Ønsket om å få barn er så stort at også hun får et psykisk sammenbrudd. Sammenbruddet får henne til å gjøre spesielle ting, som å komme med upassende kommentarer eller å sette seg ned midt på gata. I et forsøk på å skjule sine problemer slutter hun å snakke. Violets psykiske sammenbrudd, i tillegg til Joes vonde barndomsminner, gjør Joe ensom og deprimert. Det er på dette tidspunktet at han innleder et forhold til unge Dorcas.

Dorcas' oppvekst var også vanskelig. Foreldrene hennes ble drept i East St. Louis-opptøyene da hun var liten. Hun har etter dette blitt oppdratt av sin tante, Alice. Alice er redd for storbyen og hva den gjør med sine innbyggere. Derfor har hun oppdratt Dorcas svært strengt, og har prøvd å skjule hennes kvinnelighet ved å kle henne i formløse og dekkende klær. Tross tantens forsøk på å holde Dorcas unna Harlems farer, gikk Dorcas bak hennes rygg og flørtet med gutter på fester. For bestevenninnen Felice fremstod Dorcas som sterk og kald. Hun så aldri Dorcas gråte, og hun syntes venninnen styrte dem rundt seg for mye. Dorcas viste derimot en annen side for Joe. Med Joe gråt hun og snakket om savnet etter foreldrene.

Romanen ender med at Felice blir kjent med Violet og Joe. Dette nye bekjentskapet er til hjelp for alle tre. Felices selskap gjør forholdet mellom Violet og Joe bedre. Joe begynner å le og smile igjen, og Violet snakker. Violet og Joe hjelper også Felice med å komme over Dorcas' død. Det er først sammen med dette ekteparet at Felice gir slipp på sinnet over at Dorcas valgte å blø i hjel, og dermed forlate sin beste venninne. Det er også med dem hun gråter for første gang etter mordet.

Fortelleren presenterer disse forskjellige karakterene og historiene for leseren med et tilsynelatende nært forhold til dem. Hun kobler historiene sammen ved å følge karakterenes assosiasjoner og minner, noe som gjør at handlingsplanet er preget av mange tidshopp og karakterskifter. Historienes tidsspenn er fra slutten av 1800-tallet og frem til 1926. Og på grunn av romanens mange karakterer og en anakron form, kan det til tider være vanskelig å vite med sikkerhet hvilket år man befinner seg i og hvilken karakter man følger.

Ut fra handlingsreferatet kan man se at romanen er bygd opp av flere fortellinger. Disse er med på å skape et svært mangfoldig inntrykk av afroamerikanernes liv og erfaring for leseren. Hovedhistorien om drapet på Dorcas, og karakterenes situasjon rundt mordet, får leseren skildret fra flere ulike perspektiv. I tillegg til dette hovedmotivet, utvikles lengre historier fra Joes og Violets barndom og oppvekst ut fra karakterenes minner. Leseren gjennomgår også et tidshopp helt tilbake til Violets bestemor, True Belle, og hennes fortelling om Golden Gray. Disse stemmene blir stort sett formidlet gjennom en personlig, men kompleks fortellerstemme som det er vanskelig å få taket på. Leseren må derfor stille seg flere spørsmål i sin lesning av *Jazz*: Hvem er fortelleren? Er det én eller flere? Hvilken relasjon har fortelleren til karakterene og hendelsene rundt drapet på Dorcas? Er fortelleren til å stole på? Flere av disse spørsmålene får vi aldri noen helt klare svar på.

For å få en bedre forståelse av romanens fortellerstemme skal jeg bruke enkelte av Gérard Genettes begreper fra *Narrative Discourse: An Essay in Method* (1972). Genette forklarer de ulike narrative nivåene i en roman slik: «*any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act producing this narrative is placed*» (1983:228).¹¹ På det «ekstradiegetiske» nivået befinner førstefortelleren seg. Som vi så hos Balzac kan denne ekstradiegetiske fortelleren fremstå som romanens fiktive forfatter, man kan derfor også bruke begrepet aural forteller, en som henvender seg direkte til leseren som en samtalepartner. Nivået over kalles det «diegetiske» nivået, og her utspiller hovedhistorien eller førstefortellingen seg. En personal forteller er det samme som en intradiegetisk forteller, noen som befinner seg på samme fiktive virkelighetsnivå som førstefortellingen og dens karakterer (ibid.:228–229). «Narrativ metalepse» får vi når det er et skifte mellom de narrative nivåene (ibid.:234).

Relevant for *Jazz* er også Genettes begreper om fortellerens fokalisering av hendelsene. Genette skiller mellom tre type fokaliseringer: nonfokalisering, intern fokalisering og ekstern fokalisering. «Nonfokalisering» er når fortelleren er allvitende og vet mer enn karakterene. «Ekstern fokalisering» er når fortelleren observerer karakterene uten å ha tilgang til deres indre sjeleliv. Dermed vet karakterene mer enn fortelleren. Og «intern fokalisering» er når forteller og karakterer har lik kunnskap. Genette mener det fins tre versjoner av intern fokalisering: stabil, variabel og flerleddet. For *Jazz* er det mest interessant å se på den flerleddede interne fokalisingen. Dette er når samme del av en historie betraktes gjennom ulike karakterer (Genette, 1983:187–188).

¹¹ Genettes utheving.

Fortelleren og karakterene

Litteraturkritikere har hatt mange forskjellige tolkninger om hvordan fortelleren i *Jazz* fungerer, og om vi egentlig kan snakke om en forteller. Vi får ingen klar informasjon om hvem fortellerjeget er, ikke engang om det er kvinnelig eller mannlig. En vanlig tolkning er å se fortelleren som en kvinne, men det er også litteraturkritikere som forstår fortellerstemmen som en personifisering av en ikke-menneskelig instans. Et eksempel på dette er Tracey Sherards teori om at fortelleren kan ses som en fonograf, som «spiller» de afroamerikanske kvinnenens blues (2000). Dette kommer jeg nærmere inn på senere i kapittelet. I *Jazz* har Morrison et fokus på det kvinnelige gjennom et flertall av kvinnelige karakterer, det kvinnelige sladdermiljøet og betydningen av morsrollen. I tillegg beskriver fortelleren seg selv som en som ikke har muskler. Med utgangspunkt i dette vil jeg påstå at det er en god grunn til å se fortellerstemmen som kvinnelig, og jeg vil forholde meg til dette synet videre i teksten.

Det er helt i begynnelsen av *Jazz* at fortelleren beskriver seg selv som en som ikke har muskler, og som derfor ikke kan forsvare seg om hun blir utsatt for fysisk overfall i Harlem. For å klare seg må hun følge noen forholdsregler: ikke å la andre få all informasjonen om seg, og observere alt og alle rundt seg for å vite hva de planlegger, og hva de tenker før de selv gjør det (Morrison, 2005:8). Dette er typisk for informasjonen leseren får om fortelleren. Vi får vite noe om fortellerens erfaring av omverdenen, men ingenting om henne selv, som alder eller kjønn. Hun fremstiller seg selv som en i folkemengden.

Woman of the crowd

Leseren opplever gjennom førsteinntrykket av fortelleren, at det dreier seg om en person med stor innsikt i det miljøet og de hendelser som romanens handling spinner rundt. Romanen åpner med «Sth, I know that woman». Fortelleren fortsetter med å gi en kort presentasjon av forholdet mellom Joe og Dorcas, drapet, Violets angrep i begravelsen, Violets forsøk på å bli kjent med Dorcas og til slutt et frempek der fortelleren kommenterer et nytt trekantdrama (Morrison, 2005:3–6). Selv om fortellerens fremtoning er svært personlig, kan man ikke med sikkerhet si om det er ekstradiegetisk eller intradiegetisk narrasjon, altså om fortelleren står utenfor handlingen eller om hun er en del av den. «Sth, I know that woman», kan bety at fortelleren er en del av Harlems miljø og at hun dermed kjenner historien. Men det kan like gjerne være en aural allvitende forteller som har en personlig fremtoning, slik man kjenner igjen fra Balzacs episke forteller. Det er først i hennes beskrivelse av byen at hun direkte

plasserer seg selv i miljøet: «Nobody says it's pretty *here*» (Morrison, 2005:8).¹² Her har vi tydelig å gjøre med en personlig, intradiegetisk forteller, som befinner seg på samme nivå som handlingen og karakterene.

Fortellerstemmen veksler mellom å formidle karakterenes historier gjennom alle de tre fokaliseringsinstansene til Genette. Fortellerens nonfokalisering kjenner man igjen i begynnelsen av romanen, der fortelleren fremstiller seg som allvitende, en som vet mer enn karakterene. Dette fremgår blant annet gjennom «prolepsen», det Genette definerer som en spådom eller forventning til hva som vil skje senere i handlingen (1983:67). Fortelleren fremtiller seg selv som allvitende ved å spå at det skal komme et nytt mord i løpet av romanen. Men hovedsakelig er fokaliseringen intern. Fortelleren har innsikt i karakterenes tanker og følelser, og skildrer handlingen gjennom deres øyne. Gjennom flerleddet intern fokalisering skildres flere av karakterenes versjoner av drapet på Dorcas og hendelsene rundt. Dette gjelder blant annet Violet, Joe, Alice og Felice, der fortelleren skildrer deres forståelse av hendelsene. Den eksterne fokaliseringsinstansen skal jeg se nærmere på senere.

Den upålitelige fortelleren

Jazz har et stort fokus på det auditive, både når det gjelder språkets muntlige preg og bruken av musikk, som karakteriserer den afroamerikanske kulturen og historien. Fortellerens muntlige idiom er spesielt fremhevet og vi får som leser, ofte inntrykk av at fortelleren snakker direkte til oss.

[W]hen she was shown how, Violet did the dance steps the dead girl used to do. All that. When she had the steps down pat—her knees just so—everybody, including the ex-boyfriend, got disgusted with her and I can see why. It was like watching an old street pigeon pecking the crust of a sardine sandwich the cats left behind. (Morrison, 2005:5–6)

Vi får her inntrykk av at fortelleren taler direkte til oss, ansikt til ansikt, hvilket gjør at hun også kan demonstrere hvordan Violet bruker knærne sine i dansen. Det muntlige språket blir understreket av ufullstendige setninger, slik som «All that». Ved å si «All that» henvender fortelleren seg til leseren som om leseren også er kjent med miljøet, og hun trenger derfor ikke å klargjøre akkurat hva hun mener med «that».

Senere i Morrisons roman kommer svakheten ved fortellerens intradiegetiske posisjon frem, noe som i *Jazz* fremheves på en ironisk måte. Det kommer nemlig frem at fortelleren, som tidvis har fremstilt seg som allvitende, ikke har fullstendig innsikt i hendelsene og karakterene. Prolepsen om det nye trekantdramaet på Lenox Avenue og det nye drapet, viser

¹² Min utheving.

seg blant annet ikke å stemme. Vi har dermed å gjøre med en ekstradiegetisk forteller, en som ikke deltar i historien, men som tross dette befinner seg på det intradiegetiske narrative nivået, hvilket gjør at hun ikke er allvitende. Fortelleren formidler noen andre sin historie, og på denne måten har hun ikke like stor innsikt til det hun forteller som det i utgangspunktet virker som.

Et mer konkret problem med den muntlige formen, er at fortelleren ikke kan trekke tilbake noe hun allerede har sagt, som senere viser seg ikke å stemme. Morrison har med andre ord utformet teksten slik at den minner om de muntlige diskursene som preget den afroamerikanske kulturen som beskrives. Resultatet er en tekst som kan oppfattes som en transkribert muntlig fortelling.

Forfatter-fortelleren

Det er under fortellingen om Golden Gray at fortelleren innser sin manglende innsikt. Fortelleren begynner kapittelet om True Belle og Golden Gray med å si at Joe ikke kjenner historien om True Belle, og det gjør hun heller ikke selv. På den annen side, sier hun, kan det ikke være vanskelig å forestille seg hvordan den var (Morrison, 2005:137). Dermed vet ikke leseren om en kan stole på historien som følger. Historien om Golden Gray er preget av mange repetisjoner. Fortelleren skildrer først Golden Grays reise én gang, for så å hoppe tilbake i tid og skildre den på nytt, men med andre detaljer. Bildet av Golden Gray veksler mellom å vise ham som en bortskjemt og forfengelig gutt som bekymrer seg for at klærne hans kan bli ødelagt, og som en snill gutt som ikke har samvittighet til å forlate bevisstløse Wild, og som tørker av seg på bena selv om hytta har jordgulv. I tillegg fremstilles Golden Gray som overlegen. En som holder pusten når han møter Wild, fordi han er redd for enten lukt eller infeksjon, og som forbereder en historie for faren om hvordan han reddet den svarte jenta, selv om han møkket til klærne sine såpass at de ikke kunne repareres. Golden Gray prioriterer også kofferten sin med klær og vann til hesten, fremfor å hjelpe den bevisstløse, svarte jenta inn i hytta. Fortelleren kommer med mange kommentarer som har et tydelig intradiegetisk preg: «That is what makes me worry about him. How he thinks first of his clothes, and not the woman» (ibid.:151); «He is avoiding her, I know» (ibid.:153); «He is lying, the hypocrite» (ibid.:154). Fortelleren forholder seg her til *sin egen* karakter som en faktisk person, en som befinner seg i samme «virkelighet» som henne selv.

Da Golden Gray setter seg ned og begynner å gråte, endres fortellerens inntrykk av ham igjen. «What was I thinking of? How could I have imagined him so poorly? [...] I have been careless and stupid and it infuriates me to discover (again) how unreliable I am»

(Morrison, 2005:160). Her ser vi en narrativ metalepse, en forflytning i de narrative nivåene. Fortelleren, som her går tilbake til en ekstradiegetisk funksjon og direkte kan identifiseres med forfatteren, har latt sine fordommer styre historien. Hun har sett Golden Gray ut fra hudfargen, og hans sorg og usikkerhet som følge av hans situasjon som mulatt. Og det viser seg at hun også–kanskje heller–burde sett Golden Grays væremåte som en følge av mangelen på en far. Golden Gray er dermed mer komplisert enn det hun hadde forventet. Det er her fortelleren innser at hun ikke har like god kontroll over karakterenes historier som hun først trodde. Hun kommer nærmere inn på sine misforståelser og fordommer i romanens siste kapittel. At en forfatter-forteller snakker om at hun misforstår sine egne karakterer, signaliserer at de ikke entydig er fiktive. Gjennom forfatter-fortellerens arbeid med karakterene har de for henne begynt å fremstå som virkelige. Dermed oppstår det en konflikt om hvem som egentlig styrer deres utvikling: forfatteren eller karakterene selv.

Morrisons bruk av det muntlige språket og de karakteristiske svakhetene som følger med denne fremstillingen, medfører altså at både fortelleren og karakterene gradvis kommer til å eksistere på det samme intradiegetiske nivået. Fortellermåten hennes kan minne om sladder. Hun videreformidler andres historier på en muntlig måte og med sterk personlig innlevelse, og i etterkant kan det vise seg at ikke alle detaljer ved sladder stemmer. Selv om fortelleren synes å være upålitelig til tider, betyr ikke dette at leseren trenger å tvile på alt hun har fortalt i romanen. Som med sladder, kan store deler av historien være riktig, selv om noen detaljer er misforstått eller feil på grunn av personlige fordommer eller mangel på innsikt. På denne måten har vi å gjøre med en intradiegetisk forteller, en som både er og ikke er, identifiserbar med forfatteren. Hun er en afroamerikansk kvinne i Harlems miljø, og en som betrakter karakterene på 70 års avstand som deres senere etterkommer.

Kampen mellom fortelleren og karakterene

Siste kapittel begynner med at fortelleren fremstiller seg selv som en forfatter-forteller som har makt over karakterene, som en slags gud: «well, it's my storm, isn't it? I break lives to prove I can mend them back again» (Morrison, 2005:219). I et intervju med Nellie McKay fra 1983 forklarer Morrison at hun, i skriveprosessen av en roman, alltid vet hvordan verket vil ende:

I give [the characters] a circumstance that I like and try to realize them fully. I always know the endings. [...] What I don't know when I begin is how the character is going to get there. I don't know the middle. (McKay, 1994:143)

I *Jazz* virker det imidlertid som at fortellingens forfatter ikke har like stor kontroll over romanens slutt som Morrison mener hun pleier å ha. Den ekstradiegetiske forfatteren forventer at romanen skal slutte med et nytt mord, men dette skjer ikke. I stedet for at forfatter-fortelleren har kontroll over historien og karakterene, viser det seg at det er karakterene som har makt over henne:

They knew how little I could be counted on; how poorly, how shabbily my know-it-all self covered helplessness. That when I invented stories about them—and doing it seemed to me so fine—I was completely in their hands, managed without mercy. (Morrison, 2005:220)

Fortelleren forventet at fortiden skulle repetere seg selv, at karakterene ville oppleve smerte og enda et mord. Da hun så Joe, Violet og Felice sammen, var de som et speilbilde av Joe, Violet og Dorcas, og fortelleren ventet på et nytt drap som hun kunne beskrive.

I was so sure, and they danced and walked all over me. Busy, they were, busy being original, complicated, changeable—human, I guess you'd say, while I was the predictable one, confused in my solitude into arrogance, thinking my space, my view was the only one that was or that mattered. (ibid.)

I siste kapittel innser den ekstradiegetiske fortelleren at karakterene ikke er forhåndsbestemte individer festet i en handlingsplan; de er levende, komplekse og foranderlige, og de styrer sine egne skjebner.

Den intradiegetiske fortelleren, eller fortellerens intradiegetiske posisjon, ser altså ut til gradvis å ha blitt viktigere, mer «virkelig», enn den ekstradiegetiske fortellerens posisjon. Dette kan forstås bedre ved hjelp av Mikhail Bakhtins beskrivelser av det litterære språkets dialogiske aspekt. I essayet «Epos og roman: om romanstudiets metodologi» (1941) trakk den russiske litteraturkritikeren frem forskjeller mellom eposet og romanen. I antikkens høye, i Bakhtins terminologi «monologiske», genrer ble fortiden presentert som en idealisert og forhøyet glanstid, der fortelleren har en klar distanse til det fortalte. Eposene om «den absolutte fortid» er avsluttet og avgrenset fra senere tider, og overleveringene avsperrer eposenes verden fra personlige erfaringer, nye innsikter og omtolkninger. Romanen, derimot, presenterer en samtidsvirkelighet som befinner seg på et «lavere» nivå enn i den episke fortiden, og distansen til det fortalte blir dermed borte.

I *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984) skrev Bakhtin om Fjodor Dostojevskijs «polyfone» roman. I en polyfon roman representerer karakterene hver sin stemme, en stemme som hører til dette individet og skiller seg fra de andre karakterene.

Det väsentliga i polyfonin år just att st mmorna f rblir sj lvst ndiga och som sådana kombineras i en enhet av h gre ordning én i homofonin. Om man nu  nd  skall tala om individuell vilja, så  r det just i polyfonin som en kombination av flere individuelle viljer  ger rum og som gränserna f r en enda vilja prinsipiellt kan  verskridas. (Bakhtin, 1991:27)

Dermed består den polyfone romanen av flere stemmer, som snakker på sin m te om samme tema eller motiv. Bakhtin mente at romanen resulterte i at forfatteren, leseren, den fiktive verdenen og karakterene befant seg på samme verdi- og tidsniv , noe som gjorde dem til samtidige, potensielle bekjente. Dette gjør at romanen ikke har noen overordnet stemme som har monopol på sannheten, men likeverdige stemmer som representerer hvert sitt syn på verden og livet. Forfatteren har dermed mulighet til   bevege seg innenfor sitt fiktive virkelighetsfelt, i motsetning til eposet som var ugjennomtrengelig og avsluttet.

I Bakhtins essay, «From the Prehistory of Novelistic Discourse» (1940), brukes eksempler fra Pushkins roman *Eugene Onegin* (1825–1832) for   vise forfatterens dialog med karakterene. Bakhtin beskriver blant annet forfatterens forhold til karakterene Lensky og Onegin. Språket i Lenskys sang er et språklig bilde av Lenskys eget språk, og det fremstilles som en parodi av hans sentimentale og romantiske stil. Lenskys språk blir representert som et objekt, som forfatteren betrakter utenfra og har en tendens til   parodiere. Deretter presenteres et utdrag av Onegins språk, som fremstilles på en helt annen, mer direkte m te. Utdraget blir fulgt av en forfatterkommentar som sier seg enig i det som ble sagt. Dermed er ikke dette kun en representasjon av Onegins språk, men også forfatterens. Onegin og forfatteren har en nærere dialogisk kontakt.

[T]he author is far from neutral in his relationship to [the image of Onegin's «language»]: to a certain extent he even polemicizes with this language, argues with it, agrees with it (although with conditions), interrogates it, eavesdrops on it, but also ridicules it, parodically exaggerates it and so forth—in other words, the author is in a dialogical relationship with Onegin's language; the author is actually *conversing* with Onegin, and such a conversation is the fundamental constitutive element of all novelistic style as well as of the controlling image of Onegin's language. (Bakhtin, 1981:46)

På denne måten befinner forfatteren og karakterene seg på samme nivå, der forfatteren har mulighet til   kommentere, kritisere eller si seg enig i karakterenes utsagn. Det kommer tydelig frem hvem forfatteren forholder seg nærmest til og best klarer   samtale med, og hvem han kritiserer ved   parodiere. Den nye forfatterposisjonen som kom med romanen, har dermed en nærhet til karakterenes virkelighet som ikke var mulig i et epos. Selv om karakterene er fiktive, er den verden de lever i den samme som forfatteren tilhører.

I *Jazz* skriver Morrison om en fortid som var for rundt 70 år siden. Hun presenterer én fortellerstemme som skildrer med en distanse til karakterene, og én fortellerstemme som er i

dialog med dem. Forfatter-fortelleren har opprinnelig hatt en plan for romanen som har vært festet i afroamerikanernes historie, preget av rasisme og vold. Hun har dermed tenkt at det mest fornuftige, historisk representative, er at romanen ender i et nytt drap og ny smerte. I løpet av historien om Golden Gray innser hun derimot at denne handlingsplanen er en historisk konstruksjon, som blir falsk i relasjon til de karakterer hun gradvis har gitt liv til i sin fortelling. Fortelleren som bryter inn i historien om Golden Gray er derfor den ekstradiegetiske fortelleren som innser sin feiltolkning av ham, og som kommenterer dette til leseren. Hennes innsikt i at karakterene er levende og foranderlige, og dermed har kontroll over sin egen historie, får henne også til å innse at den afroamerikanske historien er i ferd med å forandre seg. Karakterene befinner seg på et punkt «between was and must be» (Morrison, 2005:226). De lever ikke lenger i fortiden, slik de gjorde da forfatteren begynte sin fortelling. Historien til afroamerikanerne er i ferd med å endre seg, og romanen får dermed en annen og mer positiv slutt enn forfatter-fortelleren hadde forventet og planlagt.

Mens den ekstradiegetiske fortelleren først mot slutten av *Jazz* klarer å ha en dialog med romankarakterene, har den intradiegetiske fortellerstemmen et nærere forhold til karakterene og miljøet gjennom hele romanen. Den intradiegetiske fortelleren beveger seg fritt rundt i den fiktive virkeligheten, og befinner seg på samme nivå som karakterene og deres historier. På denne måten ser man fortellerens spalting: En kan lese den ekstradiegetiske fortelleren som en forfatterskikkelise, og den intradiegetiske fortelleren som et produkt av forfatter-fortelleren. I praksis fungerer de som to forskjellige stemmer og to forskjellige fortellere. Den intradiegetiske fortelleren har en tettere relasjon til karakterene og handlingen og får derfor en viktigere status enn den ekstradiegetiske forfatter-fortelleren, som i store deler av romanen ikke forstår karakterene og som befinner seg på et annet narrativt nivå.

Karakterenes triumf

Siste kapittel gir en forklaring på tidligere sekvenser i *Jazz*, der karakterene tar over for fortellerstemmen. Dette skjer spesielt tydelig ved fem anledninger i romanen. Den første episoden skiller seg fra de andre ved at den ikke er avgrenset med anførselstegn. Samtidig er det en lang og kompleks overgang som foregår over sju sider og fire stadier. Det første stadiet er kort. Det varer kun én setning før neste steg begynner:

The hat, pushed back on her forehead, gave Violet a scatty look. The calming effect of the tea Alice Manfred had given her did not last long. Afterward she sat in the drugstore sucking malt through a straw wondering who on earth that other Violet was that walked about the City in her skin; peeped out through her eyes and saw other things. (Morrison, 2005:89)

Den intradiegetiske fortelleren begynner med en kort beskrivelse av Violets utseende, for så å kommentere at den beroligende sinnsstemningen hun fikk av teen hos Alice ikke hadde vart lenge. Fortelleren beveger seg dermed fra å beskrive Violet utenfra til å skildre gjennom hennes fokalisering. På denne måten får vi ta del i hennes tanker. Violet forstår seg selv som et splittet individ: det er henne selv, «she», og det er «*that* Violet». De to sidene ved Violet er svært ulike hverandre. Mens «she» venter på tur når hun står i kø, kan *that* Violet gå rett forbi en hvit kvinne som står foran henne. *That* Violet var den som visste hvor kniven var. Det var hun som knivstakk Dorcas i begravelsen, og som kjempet med mennene i kirken da hun ble kastet ut: «the usher boys were joined by frowning men, who carried *that* kicking, growling Violet out while she looked on in amazement» (Morrison, 2005:92).¹³ Violet skildrer det som om hun ikke har kontroll over *that* Violet og hennes handlinger. Denne jeg-splittelsen kan leses som en direkte effekt av Violets sterke fremmedgjøring i «the City»: Når Violet føler seg redd og fremmed ovenfor storbyen, kunne *that* Violet vandre omkring som om hun alltid hadde levd her.

I det tredje stadiet går Violet fra å snakke om *that* Violet til å snakke om Dorcas. Denne overgangen er vanskeligere å få med seg fordi Violet først snakker om seg selv i tredjeperson, for deretter å snakke om Dorcas, men uten å bruke navnet hennes:

That was hers alone, so she hid behind the rack at one of Duggie's little illegal tables and played with the straw in a chocolate malt. She could have been eighteen herself, just like the girl at the magazine rack, reading *Collier's* and playing for time in the drugstore. Did Dorcas, when she was alive, like *Collier's*? (Morrison, 2005:94)

Personen som leker med sugerøret, er Violet og personen som kunne vært atten, er Dorcas, men begge refereres til gjennom det personlige pronomenet «she». Sekvensen som følger skildrer Violets tanker om Dorcas og Joe. I lesningen av denne sekvensen opplever vi en økende frustrasjon hos Violet. Hun ser for seg hva Dorcas og Joe gjorde sammen og hvordan Joe behandlet henne. Det kan se ut til at *that* Violet er i ferd med å overta: «Turned, too, his jaw to the light of the bulb so she could press out between her thumbnails the hair root caught in a pore the dog. And another damn thing» (ibid.). Ut fra hennes indre monolog kommer hennes sinne frem. Hun kaller Joe «the dog», begynner å banne og fullfører ikke setningen.

Overgangen fra steg tre til fire kommer i løpet av en lang setning som strekker seg over en halv side, nærmere bestemt i løpet av en rytmisk sekvens som endrer seg fra en beskrivende diskurs til en slags stream-of-consciousness diskurs:

¹³ Morrisons utheving.

[...] while her hand, the one that wasn't holding the glass shaped like a flower, was under the table drumming out the rhythm on the inside of *his thigh, his thigh, his thigh, thigh, thigh*, and he bought her underwear with stitching done to look like rosebuds and violets, VIOLETS, don't you know, and she wore it for him thin as it was and too cold for a room that couldn't count on a radiator to work through the afternoon, while *I* was where? (Morrison, 2005:95)¹⁴

Tidligere har Violets indre monolog vært gjennom en utenforstående forteller, men nå har *that* Violet tatt over og snakker som førstepersons-forteller, «while I was where?». Den rytmiske sekvensen kommer som en følge av sterke følelser og den kan minne om en blues-rytme. *That* Violet er den utagerende versjonen av Violet, den *bluesy* versjonen, og hun er farget av sin frustrasjon og det de andre karakterene kaller galskap. Hun gir uttrykk for sterke følelser, som svik, redsel, sårhet og sinne, og dette kommer frem gjennom lange setninger og til tider en mangel på tegnsetting. På spørsmålet over, om hvor hun var mens Joe gikk bak ryggen hennes, svarer hun:

Wherever it was, it was cold and I was cold and nobody had got into the bed sheets early to warm up a spot for me or reached around my shoulders to pull the quilt up under my neck or even my ears because it got that cold sometimes it did and maybe that is why the butcher knife struck the neckline just by the earlobe. (ibid.:95)

Morrison har brukt stream-of-consciousness-teknikken for å skildre *that* Violets følelser. Setningen er lang og har kun ett komma helt i begynnelsen av sitatet. Som en følge av hennes følelse av opprørthet, har hun mange tanker som surrer i hodet. Hun beveger seg dermed raskt fremover i tankerekken. *That* Violet skildrer tanker hun har akkurat der og da. Hun har derfor ikke den avstanden som behøves for å kunne skildre dem på en logisk og reflektert måte. Dette ser vi også tidligere på siden der én setning strekker seg over halve siden.

Denne sekvensen er en autodiegetisk sekvens, fordi *that* Violet tar over fortellerstemmen og skildrer sin egen historie. Genette definerer en historie som «autodiegetisk» når fortelleren både er helten og fortelleren, altså der han eller hun forteller en historie med seg selv som hovedperson (1983:245). Ved at *that* Violet tar over fortellerstemmen bidrar hun til å fjerne romanen fra hovedfortellerens sentrerte posisjon. Med romanens siste kapittel i bakhodet, kan man lese det som at *that* Violet tar over fortellerstemmen fordi hun ikke er tilfreds med måten den intradiegetiske fortelleren skildrer hennes historie. Ved at hun tar over fortellerstemmen fremstiller hun seg selv og sin historie som «virkeligere» enn den intradiegetiske fortellerens versjon. Man får dermed en tettere kontakt med hennes indre liv, hennes tanker og sterke følelser. Overgangen tilbake til en utenforstående forteller kommer tydelig:

¹⁴ Min kursivering.

The business going on inside me I thought was none of my business and none of Joe's either because I just had to keep hold of him any way I could and going crazy would make me lose him.

Sitting in the thin sharp light of the drugstore playing with a long spoon in a tall glass made her think of another woman occupying herself at a table pretending to drink from a cup. (Morrison, 2005:97)

Overgangen er et skifte fra indre monolog til en utenforstående forteller som først observerer Violet utenfra, for deretter å nærme seg hennes tanker igjen gjennom fokalisering.

Sekvensen begynner dermed med en forteller som skildrer Violet utenfra, og som beskriver Violets tanker om *that* Violet. Deretter reflekterer Violet over Dorcas og Joe, og til slutt må fortelleren trekke seg tilbake når Violet formelt tar over fortellerstemmen. I løpet av seks sider beveger vi oss sakte, men sikkert tettere inn på Violets indre, der det til slutt er hun som snakker.

De fire andre stemmeovertakelsene er markert med anførselstegn og er dermed tydeligere avgrenset fra den personale fortelleren enn Violets monolog. Joes første monolog varer i hele 15 sider. Den starter ved at han kommenterer noe fortelleren har sagt. Fortelleren har snakket om Dorcas' og Joes forhold, og referert til Dorcas som Joes «candy». Hun mener det kunne endt annerledes om Joe bare hadde snakket med noen om sin situasjon. Til dette svarer Joe, som om han har overhørt fortellerens ord: «It's not a thing you tell to another man» (Morrison, 2005:121). Deretter fortsetter han med sin historie, helt fra barndommen til sin jakt på Dorcas. Her er det tydelig at Joe avbryter fortelleren.

Det er usikkert hvem Joes monolog er rettet mot. Den minner om et foredrag om ham selv, hans oppvekst og hans forhold til Dorcas. I den 15 sider lange sekvensen får man inntrykk av at han snakker direkte til leseren uten å forvente noen svar, det er ment som enveiskommunikasjon. Monologen er plassert i tiden etter drapet på Dorcas. Joe begynner med å snakke om henne som om hun ikke er tilstede, eller er død: «She had long hair and bad skin» (Morrison, 2005:130). Men når Joe snakker om sin jakt på Dorcas, snakker han direkte til henne, som om hun er til stede og han kan ha en samtale med henne:

I had the gun but it was not the gun—it was my hand I wanted to touch you with. Five days rambling. First High Fashion on 131st Street because I thought you had a hair appointment on Tuesday. First Tuesday of every month it was. But you wasn't there. Some women came in with fish dinners from Salem Baptist, and the blind twins were playing guitar in the shop, and it's just like you said—only one of them's blind; the other one is just going along with the program. (ibid.:131)

Også her er det et skifte av pronomen som har noe å si for vår nærhet til karakteren, eller karakterens nærhet til det han eller hun forteller. I sekvensen der Violet tar over fortellerstemmen, er leseren forberedt fordi overgangen fra en utenforstående fortellerstemme

til Violet som forteller, skjer gradvis. Når *that* Violet tar over fortellerstemmen, får man med en gang et nærere forhold til hennes historie og hennes indre. Ved at Joe går fra å snakke *om* Dorcas til å snakke *til* henne, ser man at han får et nærere forhold til det han forteller, som om han opplever det der og da. Han mister noe av sin reflekterte holdning, og man kan føle en desperasjon hos ham.

De tre siste karaktermonologene befinner seg etter at forfatter-fortelleren begynner å få økt innsikt i historien om Golden Gray. Etter denne episoden tar altså karakterene mer over for fortelleren enn tidligere. De tre siste monologene befinner seg mot slutten av *Jazz* og de strekker seg ut over nesten to hele kapitler, i tillegg til side 182–184. I løpet av de to kapitlene har også fortelleren enkelte kortere skildringer som er innskutt mellom Joes, Dorcas' og Felices monologer. Først bruker Joe noen sider på å fortelle om sin jakt på Dorcas (Morrison, 2005:180–184). Deretter tegnes Dorcas et kapittel hvor hun forteller om grunnen til at hun forlot Joe, at hun vet at han leter etter henne, og til slutt beskriver hun selve drapet (ibid.:189–193). I romanens nest siste kapittel beretter Felice, Dorcas' venninne, om deres vennskap, sin familie og møtet med Joe og Violet (ibid.:198–216). Man kan forstå det som at karakterene har fått makt over forfatter-fortelleren, eller at hun er mer villig til å slippe til karakterene etter episoden med Golden Gray. Forfatter-fortelleren ser ut til å ha mistet sin selvtillit etter denne episoden, og hun innser at hun må la dem fortelle sin egen historie. Hun gir dermed leseren en forklaring på disse monologene, og i sin avsluttende samtale med leseren får man inntrykk av at hun beklager sitt tidligere overmot.

For å summere denne komplekse fortellerteknikken: Om man leser romanens siste kapittel som at det er selve forfatteren som henvender seg til leseren, er det viktig å holde oversikt over *Jazz* sine ulike narrative nivåer. Den utenforstående forfatter-fortelleren befinner seg på det ekstradiegetiske nivået. Denne fortelleren kommenterer og forklarer skriveprosessen av romanen. Den intradiegetiske fortelleren er en del av førstefortellingen, og befinner seg dermed i samme virkelighet som romanens karakterer. Den intradiegetiske fortelleren er plassert på det intradiegetiske nivået for å skildre miljøet fra deres perspektiv. Denne stadige glidningen mellom en ekstra- og en intradiegetisk posisjon resulterer gradvis i at fortelleren spaltes i to.

Karakterenes blues

I «Women's Classic Blues in Toni Morrison's *Jazz*» (2000) sammenligner Tracey Sherard romanens fortellerstemme med en fonograf. Hun trekker inn bluesens rolle som den afroamerikanske kvinnens stemme. Den klassiske bluesen, den urbane formen for blues, ble

på 1920-tallet skapt av kvinnelige afroamerikanske sangere som Ma Rainey og Bessie Smith. Det var disse platene som i utgangspunktet etablerte markedet for «race records». Ved å koble romanens forteller til en fonograf som «spiller» de afroamerikanske kvinnenens blues, ser Sherard den intradiegetiske fortellerstemmen som kvinnelig. Hun sier at romanen fjerner fortellerens kjønn ved å skille stemmen fra en fysisk, kjønnsbestemt menneskekropp. Samtidig gjøres den narrative stemmen kvinnelig gjennom å representere fonografen og kvinnenens klassiske bluesplater (Sherard, 2000:[5]).

Sherard forklarer den innledende lyden i romanens første setning, «Sth, I know that woman», som den forberedende lyden en fonografs nål lager når den glir inn til første sang (Sherard, 2000:[15]). Ved å tolke lyden slik, kan man se romanen som en samling av kvinnelige bluessanger. Den kvinnelige bluesen handlet ofte om et liv preget av vold både fra deres eget samfunn og utenfra, friheten til å velge seksualpartner, sjalusi, farlig kjærlighet, seksualitet, hevnløst, tap og død. Alle disse temaene kan vi finne i romankarakterenes historier. Bluesens pessimistiske fortellinger var med på å skape et stereotypisk bilde av den afroamerikanske kvinnens skjebne og erfaring. Ved at fortelleren innledningsvis «spiller» karakterenes blues, følger også hun det stereotypiske bildet i sin utforming av romanen. Før sin nye innsikt venter den ekstradiegetiske fortelleren på et nytt drap slik at romanen skal ende *bluesy*:

I waited for it so I could describe it. I was so sure it would happen. That the past was an abused record with no choice but to repeat itself at the crack and no power on earth could lift the arm that held the needle. (Morrison, 2005:220)

Fortelleren så fortiden som en misbrukt plate, som ikke hadde noe annet valg enn å repetere seg. Når den utenforstående fortelleren trekker seg tilbake for å gi karakterene kontrollen, brytes denne stereotypien. Sherard mener at da Violet klarer å løfte fonografens arm ved ikke å drepe Felice, bryter hun også bluesens forhåndsdomte skjebne.

Dorcas er et eksempel på en *bluesy* skjebne. Hun er fanget i et «blue», oppgitt livssyn, og klarer ikke, i motsetning til Violet, å bryte med bluessangens bilde av den afroamerikanske kvinnen. Dorcas motstår tantens overbeskyttelse og hun ser på «that life-below-the-sash» som det eneste ønskelige liv (Morrison, 2005:60). Allerede som niåring beskrives Dorcas som dristig. Hun ble trollbundet av de moraliserende historiene som barnevakten fortalte. Historiene var ment som en advarsel for å vise syndens makt over en svak sjel; de handlet blant annet om en kvinne som ble rådet til å gå fra mannen sin, men som gikk tilbake til ham etter kun to dager. «Dorcas [...] was enchanted by the frail, melty tendency of the flesh and the Paradise that could make a woman go right back after two days, two!» (ibid.:63). I slutten

av tenårene møter hun den middelaldrende Joe. De innleder et «forbudt» forhold bak ryggen til både hennes tante og hans kone. Etter noen måneder går hun fra ham til fordel for en yngre gutt. Med Acton, hennes nye kjæreste, blir Dorcas mer *bluesy* ved at hun lar seg styre av ham. Acton blir beskrevet som «a little cruel» (ibid.:188) og han behandler ikke Dorcas like bra som Joe gjorde. Dorcas endrer latteren sin til en som Acton liker bedre. Hun spiser mindre fordi han vil det, og hun kler seg slik han synes er tiltrekkende. Dorcas blir styrt av begjæret for Acton, og hun blir *bluesy* ved å godta hans respektløse holdning til henne.

Monologen til Dorcas som beskriver hennes død, er satt i en dramatisk setting der drapet er et resultat av trekantdrama og sjalusi. Fra sengen, der Dorcas blir lagt etter å ha blitt skutt, kan hun se vertinnen som roper og er fortvilet over at festen er ødelagt. Hun kan se Acton med blodig jakke og skjorte, som tenker mer på denne flekken enn på henne selv som er skadet. Og hun kan se gjestene som blokkerer inngangen til rommet for å få med seg dramaet. En dame spiller piano og synger i bakgrunnen. Dorcas vet ikke hvem som synger, men hun kan ordene utenat. Sherard mener dette er med på å vise hvor standardisert de kvinnelige bluessangene ble etter hvert. Man kan også lese dette som at sangen representerer Dorcas' blues, eventuelt det forførende livet hun higet etter. Ved ikke å avsløre Joes navn understreker Dorcas det *bluesy* ved scenen: «I know his name but Mama won't tell» (Morrison, 2005:193).

Violet er, som vi har sett, en psykologisk splittet karakter. Mens Dorcas oppsøker bluesen, er det én side ved Violet som ikke ønsker noe dramatisk liv, samtidig som *that* Violet kaster seg inn i *bluesy* handlinger og følelser. Violets historie er pessimistisk fordi mannen hennes har vært utro og drept elskerinnen. Hun sitter igjen med sorgen og tapet av en trofast ektemann. *That* Violet oppsøker situasjoner som fremmer dette livet, blant annet ved å finne seg en elsker, for enten å hevne seg på eller søke oppmerksomheten til Joe (Morrison 2005,4–5), knivstikke den allerede døde Dorcas i hennes begravelse, og ved å se Dorcas som en konkurrent og derfor samle kunnskap om henne. Samtidig sliter Violet mest med sorgen over Joes utroskap, mangelen på barn og sin utilpasshet i samfunnet. På et besøk hos Alice ender Violet i latterkrampe når hun tenker på sin avbrytelse av Dorcas' begravelse:

Crumbled over, shoulders shaking, Violet thought about how she must have looked at the funeral, at what her mission was. The sight of herself trying to do something bluesy, something hep, fumbling the knife, too late anyway... She laughed till she coughed and Alice had to make them both a cup of settling tea. (ibid.:114)

Violet ønsker ikke et slikt liv. Hun ser derfor det tragiske, eller tragikomiske, ved sin handling. Ut fra dette er det ingen overraskelse at Violet, som en direkte forbindelse til

romanens innledende «Sth», i slutten av romanen løfter fonografens arm. Handlingen symboliserer tydelig at hun her bryter med bluesens stereotypiske bilde av den afroamerikanske kvinnen, for i stedet å åpne den afroamerikanske kvinnens horisont mot en bedre fremtid.

Sekvensene som er sterkt preget av bluesens livspessimisme, blir fremhevet gjennom hint av *bluesy* rytme. Et eksempel på dette så vi da *that* Violet tok over fortellerstemmen. Et annet eksempel er under skildringen av Joes depresjon. Den intradiegetiske fortelleren skildrer våren som har kommet til Byen. I 1926 kunne man gå forbi Violets og Joes leilighet og se Joe sitte innenfor vinduet og gråte. Der hadde han sittet i flere måneder og grått over Dorcas. Introduksjonen til hans depresjon blir etterfulgt av en skildring av gatemusikantene:

Blind men thrum and hum in the soft air as they inch steadily down the walk. They don't want to stand near and compete with the old uncles positioning themselves in the middle of the block to play a six-string guitar.

Blues man. Black and bluesman. Blacktherefore blue man.

Everybody knows your name.

Where-did-she-go-and-why man. So-lonesome-I-could-die man.

Everybody knows your name. (Morrison, 2005:119)

Fortelleren fortsetter med å si at Joe mest sannsynlig trodde at sangen var om ham, «[h]e'd like believing it» (ibid.). Med dette ser det ut til at fortelleren ironiserer Joes blues og depresjon, som om han liker å synes synd på seg selv, og se seg selv som stakkarslig og *bluesy*. Den språklige rytmen brukes her for å fremheve bluesens stemning. Samtidig viser ordenes ironiske tone fortellerens nye distansering til tanken om at all blues gir et sant bilde av karakterene og deres virkelighet.

Den episke fortellerens abdikasjon

Kampen mellom fortelleren og karakterene kan leses som en etisk kritikk av romanen og skriveprosessen, på lik linje med Bakhtins kritikk av eposet og andre «monologiske» litteraturformer. Bakhtin mente at romanforfatteren, i motsetning til eposets skaper, brukte sine fiksjoner for å utforske den samtidige virkeligheten. Det skulle være en gjensidig relasjon som gjorde at karakterene ble troverdige og «virkelige». En lignende tanke ser ut til å ligge bakom den utviklingen som *Jazz* sin forteller gjennomgår. Gjennom den ekstradiegetiske fortelleren viser Morrison at en forfatter ikke må, og heller ikke bør, skrive ut fra forhåndsbestemte, uforanderlige modeller. Den ekstradiegetiske fortelleren i *Jazz* har en tragisk plan for karakterene og handlingen. Hun er så festet til den at hun ikke ser at karakterene ønsker en annen utvikling. *Jazz* går dermed enda lengre i sin kritikk av romanen

ved å degradere den ekstradiegetiske fortelleren. Man kan lese dette som en ironisk demonstrasjon av hvordan den episke, autorale fortelleren til slutt tvinges til å abdisere.

Hos Balzac ble romanens historie presentert gjennom en pålitelig episk forteller som hadde et dobbeltblikk på historien. Dobbeltblikket gjorde at den fiktive historien ble skildret gjennom både en indre fokalisering og et ytre overblikk. Ved å bruke både en intradiegetisk og en ekstradiegetisk fortellerposisjon, har også *Jazz* et dobbeltblikk på den fiktive historien. Men det faktum at den ekstradiegetiske fortelleren viser seg å være upålitelig, gir leseren et kritisk blikk på denne. Morrison gir deretter den intradiegetiske fortelleren større status enn den ekstradiegetiske. Vi kan lese det som at den episke fortelleren må abdisere for at forfatteren skal kunne skildre historien og karakterene på en mer virkelighetsnær og troverdig måte. Fortelleren fjernes dermed fra den allvitende, sentraliserende posisjonen hun i begynnelsen av *Jazz* inntar, og overlater fortellingen til karakterene.

Ved at den episke fortelleren fjernes fra *Jazz*, går romanen over til å bli polyfon og karakterenes egne stemmer får en større rolle. Karakterenes stemmer blir likestilte med fortellerens, noe som gjør *Jazz* til en postmodernistisk collage av stemmer. Morrison umuliggjør på denne måten et helhetlig perspektiv. Hermed oppgis muligheten av en enhetlig og entydig fortelling om de kollektive livserfaringer som preget den afroamerikanske befolkningen i Harlem på begynnelsen av 1900-tallet.

Jazzen som formestetisk modell

Som vi har sett, handler romanen om karakterenes *bluesy* liv, så hvorfor heter den da *Jazz*? Min forståelse av dette er at bluesen primært fungerer som inspirasjon for romanens handling, mens dens form heller er inspirert av jazzen. Den musikalske inspirasjonen til romanformen ser vi spesielt i den rytmiske talespråksnære diskursen, språket som «synger». Dette har vi sett på tidligere gjennom fortellerstemmens muntlige tone som gir inntrykk av å snakke direkte til leseren, og de rytmiske sekvensene som fremhever karakterenes bluespregede liv.

I «The Function of Jazz in Toni Morrison's *Jazz*» (2000) skriver Barbara William Lewis om Morrisons roman som «jazz literature», der forfatteren bruker musikalske effekter i sin tekst. For å forklare dette siterer hun Gayl Jones som beskriver jazz-litteratur slik: Forfatteren prøver å reprodusere musikalske rytmer i sin tekst, noe som blant annet gjelder en jazz-lignende fleksibilitet og flyt i prosarytmen, anakroni, tempo og improvisasjon over hovedtemaer, motiver, ord eller fraser (Lewis, 2000:272). Deretter siterer hun Eileen Southern for en videre forklaring av improvisasjon. Southern mener at både blues og jazz legger stor

vekt på individualisering og improvisasjon. Jazzsanger har et melodisk grunnmotiv som musikerne improviserer over og gjør til sitt eget. Vanligvis er dette motivet ganske kort, så jazznummerets lengde kommer av repetisjoner og improvisasjoner over dette (Lewis, 2000:273).

Romantittelen antyder at Morrison har tenkt på sin stemmecollage som en polyfon, improvisatorisk komposisjon. Romanens musikalske karakter er altså ikke kun en effekt av dens rytmiske språk, men også dens komposisjon. For å vise dette kan vi bruke Genette. Genette skilte mellom historie og fortelling, der historien er den kronologiske handlingen og fortellingen er måten teksten presenterer handlingen på, altså det vi leser. Når fortellingen ikke følger historiens kronologiske fremdrift, er teksten «anakron» (Genette, 1983:35–36). På samme måte som i jazzen, er heller ikke Morrisons romanfortelling enhetlig og kronologisk presentert, men i stedet sterkt preget av tidshopp, repetisjoner og temposkifter. Allerede på romanens første side presenteres hovedmotivet:

[Joe] fell for an eighteen-year-old girl with one of those deepdown, spooky loves that made him so sad and happy he shot her just to keep the feeling going. When the woman, her name is Violet, went to the funeral to see the girl and to cut her dead face they threw her to the floor and out of the church. (Morrison, 2005:3)

Hovedmotivet er kort, og romanens lengde kommer dermed av repetisjoner, improvisasjoner, tidshopp og pauser over dette motivet. Karakterenes ulike versjoner av romanens hovedmotiv blir fortalt gjennom flerleddet fokalisering, noe som innebærer at fortellingen automatisk er anakron på grunn av repetisjonene. Tidshoppene tilbake i tid kommer av at karakterene presenterer hver sin bakgrunn til drapet på Dorcas.

I *Jazz* finner vi mange «analepser», som Genette definerer som tilbakeblikk med førstefortellingens tid som grunnlag (1983:49). Her er et eksempel på en analepse som er del av Violets versjon av historien:

Sitting in the thin sharp light of the drugstore playing with a long spoon in a tall glass made her think of another woman occupying herself at a table pretending to drink from a cup. Her mother. She didn't want to be like that. Oh never like that. To sit at the table, alone in the moonlight, sipping boiled coffee from a white china cup as long as it was there, and pretending to sip it when it was gone; waiting for morning when men came, talking low as though nobody was there but themselves, and picking around in our things, lifting out what they wanted [...] (Morrison, 2005:97–98)

Violet befinner seg først i 1926, så tenker hun tilbake på hendelsen i 1888 da mennene tok alle eiendelene deres og Violets mor fikk et sammenbrudd. På grunn av disse analepsene strekker romanen seg over et stort tidsspenn, og hensikten er at vi skal forstå bakgrunnen til hovedmotivet. I tillegg til disse analepsene har *Jazz* også, som vi har sett, en sentral prolepse.

Det er da den ekstradiegetiske fortelleren kommer med et frempek i begynnelsen av romanen, der hun skildrer Felice, riktig nok uten navn, som blir invitert inn av Violet for å sjekke ut platen hun har med seg: «[T]hat's how that scandalizing threesome on Lenox Avenue began. What turned out different was who shot whom» (Morrison, 2005:6). Fortelleren spår altså at det kommer et nytt trekantdrama, likt det som hadde vært mellom Joe, Violet og Dorcas. Det som er annerledes denne gangen, er at Violet kommer til å ta hevn over Joes elskerinne. Men det blir aldri et nytt mord, karakterenes improvisasjon over hovedmotivet fører romanen i en ny retning.

Alan J. Rice trekker frem musikkens betydning som kollektivt fortellermedium i «It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing: Jazz's Many Uses for Toni Morrison» (2000). Rice skriver her at de afroamerikanske jazzmusikerne var klare over deres rolle som kulturelle kommentatorer, og de ønsket å uttrykke både deres egne følelser og følelsene som var knyttet til deres samfunn. Gjennom musikken delte musikerne minner og historier fra fortiden (Rice, 2000:156). På denne måten kan anakronien som finnes i Morrisons roman, sammenlignes med jazzmusikkens tidshopp og improvisasjon over gammelt materiale. Både musikken og romanen knytter sammen afroamerikanernes samtid og fortid.

I *Jazz* er det også en lek med det Genette kaller tekstens «tempo», ved hjelp av sammendrag, pauser, ellipser og scener. Et «sammendrag» er, ifølge Genette, når en periode i historien sammenfattes i kortform i fortellingen, hvilket gir fortellingen et høyt tempo (1983:95–96). Eksempelet under er hentet fra et par sider etter analepsen vi så på over, og forteller om True Belle som kommer til unnsetning etter Rose Dears sammenbrudd:

The little girls fell in love right away and things got put back together. Slowly but steadily, for about four years, True Belle got things organized. And then Rose Dear jumped in the well and missed all the fun. Two weeks after her burial, Rose's husband arrived [...] (Morrison, 2005:99)

I dette sitatet beskrives omtrent fire år av historietiden på noen få setninger i teksten. Det er derfor store deler av historien som hoppes over, og perioden blir beskrevet i generelle trekk ved kun å beskrive det absolutt nødvendige. Utdraget har et muntlig preg og gir en ekstrem kortversjon av en periode i Violet's barndom. Det muntlige blir forsterket gjennom kommentaren om at Rose Dear «misses all the fun» da hun begikk selvmord. Et annet eksempel på et sammendrag er presentasjonen av romanens kjerne på første side, som nevnt over. Her sammenfattes hele historien på noen få linjer: Joe, Violet og Dorcas blir presentert, og vi får et innblikk i utroskapen, mordet og Violet's galskap (ibid.:3).

Et lavt fortellertempo oppstår når fortelleren for eksempel stopper opp og beskriver noe i detalj. Genette kaller dette en «pause», fordi fortelleren setter handlingen på vent for isteden å utbrodere enkelte deler i fortellingen (1983:99). I *Jazz* kan en finne eksempel på dette når fortelleren fjerner seg fra handlingen for å skildre bymiljøet:

When I look over strips of green grass lining the river, at church steeples and into the cream-and-copper halls of apartment buildings, I'm strong. Alone, yes, but top-notch and indestructible—like the City in 1926 when all the wars are over and there will never be another one. The people down there in the shadow are happy about that. (Morrison, 2005:7)

Skildringene av Harlem sier ingenting om romanens hovedhandling, bortsett fra at den gir en mer generell beskrivelse av settingen den befinner seg i og av afroamerikanernes nye, urbane situasjon. I jazzmusikken finner vi også såkalte «breaks», der en solist tar over spillingen mens ensemblet tar en pause (Lewis, 2000:271). I denne skildringen er det den intradiegetiske fortelleren som fungerer som «solist».

Ut fra Genettes tekst fremstår «ellipse» som det motsatte av «pause». Ellipse er et tidshull der fortellingen hopper over en periode i historietiden. Dette vil si at fortellingens tid er lik null, mens historiens tid kan være uendelig, og dermed er fortellingens hastighet høy (Genette, 1983:106). I *Jazz* finnes det mange ellipser ettersom det finnes forholdsvis mange hopp tilbake i tid. For igjen å komme tilbake til førstefortellingens tid, blir det gjerne brukt ellipser. Nedenfor kommer et eksempel på en implisitt ellipse der leseren først i ettertid ser at det var et tidshopp:

They met in Vesper County, Virginia, under a walnut tree. [...] They were drawn together because they had been put together, and all they decided for themselves was when and where to meet at night.

Violet and Joe left Tyrell, a railway stop through Vesper County, in 1906, and boarded the colored section of the Southern Sky. (Morrison, 2005:30)

Ut fra dette sitatet kan det virke som om Violet og Joe møttes i Vesper County, og dro nordover med toget like etter. Senere i romanen kommer det derimot frem at det tok 13 år fra de møttes, til de dro til Harlem (ibid.:106). Noen sider etter den implisitte ellipsen kommer leseren over en eksplisitt ellipse, et tidshull som er tydeligere markert i teksten:

Twenty years after Joe and Violet train-danced on into the City, they were still a couple but barely speaking to each other, let alone laughing together or acting like the ground was a dance-hall floor. (ibid.:36)

Her kommer tidshullet mellom togturen og det dårlige forholdet mellom Violet og Joe klart frem, ved at fortelleren sier eksplisitt hvor mange år det er mellom de to episodene.

Til sist har vi det Genette kaller en «scene», og som defineres av at fortellingens tid sammenfaller med historiens tid (1983:109). I romanen brukes «scener» stort sett når viktige hendelser ønskes å fremheves, og i *Jazz* gjelder dette spesielt i tilknytning til dialoger. Dette gjelder blant annet de terapeutiske samtalene mellom Violet og Alice, de oppklarende samtalene mellom Felice og Violet, eller Felice og Joe, eller det første møtet mellom Violet og Joe, slik som utdraget nedenfor viser:

The thump could not have been a raccoon's because it said Ow. Violet rolled away too scared to speak, but raised on all fours to dash.

"Never happened before," said the man. "I've been sleeping up there every night. This the first time I fell out."

Violet could see his outline in a sitting position and that he was rubbing his arm then his head then his arm again.

"You sleep in trees?"

"If I find me a good one."

"Nobody sleeps in trees."

"I sleep in them."

[...] (Morrison, 2005:103)

Dette er en viktig scene i forholdet mellom Violet og Joe. Det er første gang de treffes, det er mørkt og de bruker dialogen til å bli kjent med hverandre. Det er dermed starten på det lange forholdet som ender i utroskap, fremmedgjøring og drap.

Det siste virkemiddelet jeg skal se på, som bidrar til at teksten ligner en musikalsk komposisjon, er den «call and response»-teknikken Morrison bruker for å skape en bedre flyt mellom kapitlene. «Call and response»-teknikken var vanlig i afroamerikansk musikk, blant annet i jazzen. Teknikken går ut på at en frase spilles eller synges, og frasen som følger fungerer som en direkte kommentar eller respons til den første. Teknikken ble blant annet brukt når jazzmusikere improviserte sammen, der for eksempel en musiker avslutter sin improvisasjon med en frase, som gjentas eller videreutvikles av den neste. Dette kan man kjenne igjen i romanens kapitteloverganger:

Alice slammed the pressing iron down. "You don't know what loss is," she said, and listened as closely to what she was saying as did the woman sitting by her ironing board in a hat in the morning. (Morrison, 2005:87)

Og neste kapittel begynner:

The hat, pushed back on her forehead, gave Violet a scatty look. The calming effect of the tea Alice Manfred had given her did not last long. Afterward she sat in the drugstore sucking malt through a straw [...] (ibid.:89)

Det tredje kapittelet avslutter hos Alice, etter en samtale mellom henne og Violet, og neste kapittel begynner med Violet sittende på apoteket. Hatten er med på å skape en ekstra sterk

forbindelse mellom de to episodene, og overgangen mellom kapitlene oppleves dermed mer smidig. En slik «call and response»-teknikk er brukt ved alle kapittelovergangene.

Vi ser dermed at om *Jazz* er en roman om karakterenes blues, så har den en form og komposisjon som ligner mer jazz. Karakterenes improvisasjon over hovedmotivet er sentralt for denne tolkningen. Karakterenes stemmer gjør romanen polyfon ved at det er flere stemmer som «synger» om samme hovedmotiv, men med sitt eget språk og fra sitt eget perspektiv. Dette har vi sett tydelig gjennom Dorcas' og Violets blues. Dorcas' improvisasjon av romanens hovedmotiv presenterer et dobbeltliv: På den ene siden lever hun under Alices overbeskyttende oppdragelse der hun blir tvunget til å skjule sin kvinnelighet, samtidig ser hun på «that life-below-the-sash» som det eneste ønskelige livet. Hos Dorcas opplever vi en spenning knyttet til det *bluesy* livet, spenningen ved blant annet å begjære en annen. Violet viser en annen versjon av miljøet i Harlem. Violet er farget av at ektemannen har gått bak ryggen hennes, og hun ønsker å ta hevn på elskerinnen hans. Samtidig presenterer Violet en mer voksen versjon av storbymiljøet: Hun ønsker ikke å leve et *bluesy* liv, men vil heller være lykkelig, og hun vil fortsatt ha et liv sammen med mannen sin. I sin improvisasjon av romanens hovedmotiv hopper Violet mye tilbake i tid for å gi leseren en bakgrunn til hvordan det endte slik, og hun avslutter med å bryte med bluesens melankoli.

Morrison kan på denne måten ses i sammenheng med Lyotards desentrerte, postmodernistiske fortellerideal. *Jazz* skiller seg imidlertid fra mange andre postmodernistiske romaner ved at Morrison gir det auditive en så stor betydning, og ved måten hun bruker jazzten som formestetisk modell. Effekten av dette er, som vi har sett, en polyfoni av stemmer. Dorcas og Violet er likeverdige; de presenterer hver sin sannhet om hovedmotivet, og det er ingen av versjonene som er sannere enn den andre. Ved å presentere deres ulike versjoner gjennom en *jazzy* komposisjon, fremheves ulikhetene og variasjonene mellom de to karakterene og deres erfaring. Romanens temposkifter, tidshopp, stemmeovertakelse og flyt gjennom rytme og «call and response»-teknikk gjenspeiler afroamerikanernes nye liv i storbyen. Musikkformen er variert og uforutsigbar, noe også afroamerikanernes liv var da de kom til det urbane nord. Dette skal jeg se nærmere på i neste kapittel, i sammenheng med Violets og Alices nye livserfaring og hvordan de «spiller» ulike versjoner av romanens hovedmotiv.

4. The City

Byens ulike sider

Som vi har sett tidligere, har storbyen hatt en viktig rolle i litteraturen, spesielt fra 1800-tallet og utover. Den skapte et historisk, nytt livsmiljø som fremstod som selve senteret for samfunnets modernisering, og hadde en avgjørende rolle for romankarakterenes liv og utvikling. Den tradisjonelle storbyromanen fulgte stort sett handlingsmodellen hvor en ung mann drar til storbyen for å oppfylle sine illusjoner og drømmer. Han forventer et bedre liv, med god jobb og økonomisk sikkerhet. Romanen skildrer protagonistens nye livserfaringer, der han sliter med en manglende overensstemmelse mellom sine idealer og forventninger, og det kyniske bysamfunnet. På denne måten går personens illusjon over til desillusjon. Relasjonen mellom individet og storbyen er preget av en uforsonlig konflikt, og hovedpersonen ender i nederlag. I *Jazz* gjentas denne urbane modernitetserfaringen, men denne gangen er det den sosialt marginaliserte, afroamerikanske befolkningen som fungerer som kollektivt subjekt. I begynnelsen av *Jazz* kan det se ut som om Morrison følger 1800-tallets tragiske desillusjonsmodell. Så oppstår det en vending som fører til at forfatterfortelleren begynner å forholde seg til karakterene som virkelige, og dermed foranderlige, mennesker.

I forrige kapittel så vi at *Jazz* sin ekstrapadiegetiske forteller begynner å forholde seg til sine karakterer som virkelige mennesker. Dette gjør at fortelleren gradvis går over til kun å være på det intradiegetiske nivået. Den personale fortelleren skildrer bymiljøet som om hun selv er en del av det. Hun viser blant annet en nærhet ved å skildre Harlem med kjærlighet og respekt. Fortelleren snakker mye om «the City», og med dette mener hun ikke New York generelt, men det afroamerikanske, urbane samfunnets bilde av sitt Harlem. «Byen», med stor forbokstav, kroppsliggjør deres håp om frihet, drømmer om fremtiden og forventninger til et bedre liv. Etter hvert som de konfronteres med bymiljøets negative sider, slik som kriminalitet, vold, desillusjon og fremmedfølelse, får de et mer realistisk og mangfoldig bilde av Byen.

I dette kapittelet skal jeg fokusere på fortellerens generelle fremstilling, og karakterenes personlige erfaring, av Byen. Jeg ønsker å vise hvordan disse fremstillingene og erfaringene er knyttet til afroamerikanernes historie, både gjennom deres vonde fortid og deres håp om en lykkelig fremtid, og hvordan Morrison fjerner seg fra den tradisjonelle

storbyromanen ved å la romanen ende positivt. Jeg ønsker også å vise hvordan den polyfone romanformen er knyttet til karakterenes nye livserfaring.

Fortellerens varierende fremstilling av Byen

I de første tiårene av 1900-tallet befant afroamerikanerne seg på et nullpunkt i historien; «[c]aught midway between was and must be» (Morrison, 2005:226). Slavetiden var over og man så tendenser til at samfunnet var i ferd med å endre seg til det positive for dem, blant annet med tanke på deres forbedrede rettigheter. I *Jazz* fremstår det som at afroamerikanerne ser på fremtiden med et positivt blikk, selv om de fortsatt opplever diskriminering og vold fra Harlems hvite befolkning. Deres forventninger kommer frem gjennom fortellerens positivt ladede byskildringer:

I'm crazy about this City. [...] At last, at last, everything's ahead. [...] Here comes the new. Look out. There goes the sad stuff. The bad stuff. The things-nobody-could-help stuff. The way everybody was then and there. Forget that. History is over, you all, and everything's ahead at last. (ibid.:7)

Fortelleren skiller her tydelig mellom fortid og fremtid. Den vonde tiden i sørstatene er over, og fortelleren fremstiller fortiden som *bluesy* ved å bruke et rytmisk og melodiøst språk: «There goes the sad stuff. The bad stuff. The things-nobody-could-help stuff». Bluesen handler om smerte og representerer en vond tid for afroamerikanerne, men nå skildrer fortelleren det som at den tragiske historien er over. Illusjonen om Byen som et nytt og bedre sted, kommer tydelig frem; endelig kan afroamerikanerne se fremover. I utsagnet «history is over, you all» ser vi igjen den personale fortellerens karakteristiske, muntlige fortellerstil.

Som en kontrast til glansbildet av Byen og fremtiden den kan tilby afroamerikanerne, innrømmer fortelleren at det også kan være vanskelig å bo her på grunn av kriminaliteten. Men selv Harlems kriminalitet skildres med et til dels positivt preg, som en spenning:

Regular people corner thieves in alleys for quick retribution and, if he is stupid and has robbed wrong, thieves corner him too. Hoodlums hand out goodies, do their best to stay interesting, and since they are being watched for excitement, they pay attention to their clothes and the carving out of insults. (Morrison, 2005:7)

I «The 1990s: *Jazz* and *Beloved*» trekker Linden Peach frem «The Jazz Age» sin nye selvbevissthet hos afroamerikanerne, som var bundet til en lovløshet. Vanlige mennesker kunne blant annet sloss tilbake når de ble ranet, for å ta hevn. Den intradiegetiske fortelleren liker måten «the City makes people think they can do what they want and get away with it» (ibid.:8). Dette var perioden for «The Volstead Act» (1920–33). «The Volstead Act» forbød produksjon, transport og omsetning av drikkevarer med høyere alkoholprosent enn 0,5%, og

loven møtte enorme protester. Forbudstiden førte til at kriminaliteten blomstret, og til tross for gangsternes vold, ble de, ifølge Peach, sett på som idealer av forbudets motstandere (2000:138). «Hoodlums hand out goodies» sikter derfor mest sannsynlig til disse gangsterne, og Harlems befolkning som fulgte med dem i spenning. Senere i *Jazz* blir flere ulovlige, private fester og skjenkesteder nevnt, gjerne i tilknytning Dorcas og Joe.

Den intradiegetiske fortelleren gir leseren råd om hvordan man skal klare seg i bymiljøet. Som jeg sa i forrige kapittel, lever fortelleren etter noen forholdsregler: Hun holder igjen informasjon om seg selv, og hun observerer og analyserer de rundt seg for å finne ut deres neste trekk (Morrison, 2005:8). Fortelleren mener Byen ikke vil gjøre beboerne noe så lenge de følger dens design:

Nobody says it's pretty here; nobody says it's easy either. What it is is decisive, and if you pay attention to the street plans, all laid out, the City can't hurt you. [...] If you don't know how, you can end up out of control or controlled by some outside thing like that hard case last winter. (ibid.:8–9)

Den intradiegetiske fortelleren går med dette noe vekk fra glansbildet av Byen; det er ikke et enkelt sted å leve, men det er et viktig sted for afroamerikanerne. Så lenge man følger Byens design kan den ikke skade deg, men fortelleren advarer mot hva som kan skje om man ikke vet hvordan man følger den. Da kan man miste kontrollen over seg selv eller bli kontrollert av noe ytre, «like that hard case last winter». Hvilken hendelse fortelleren her sikter til er uklart; mest sannsynlig er det selve drapet på Dorcas, men det kan også være Violets fremmedgjøring og galskap, eller Joe som mister kontakten med Byen når han søker etter Dorcas. Alle tilfellene eksemplifiserer hvordan mennesker mister kontrollen over seg selv.

Migrasjonens følger

Afroamerikanernes illusjon om Byen bygde seg opp allerede mens de var i sørstatene, da de hørte historier fra slekt og venner som allerede hadde dratt nordover. Historiene skildret et fantastisk sted, og forandringene som fulgte migrasjonen ble sett på som positive. Her er et eksempel på glansbildet av Byen som Violet og Joe fikk skildret:

The money to be earned for doing light work—standing in front of a door, carrying food on a tray, even cleaning strangers' shoes—got you in a day more money than any of them had earned in one whole harvest. Whitepeople literally threw money at you—just for being neighborly: opening a taxi door, picking up a package. And anything you had or made or found you could sell in the streets. In fact, there were streets where colored people owned all the stores; whole blocks of handsome colored men and women laughing all night and making money all day. (Morrison, 2005:106)

Det ble beskrevet et nytt, enklere og mer rettferdig liv, der man tjente mer penger for enklere arbeid. I Byen fantes hele kvartaler hvor fargede menn og kvinner lo hele natten og tjente penger hele dagen. Dette bildet fulgte med Joe og Violet på togreisen til Byen:

They weren't even there yet and already the City was speaking to them. They were dancing. And like million others, chests pounding, tracks controlling their feet, they stared out the windows for first sight of the City that danced with them, proving already how much it loved them. Like a million more they could hardly wait to get there and love it back. (Morrison, 2005:32)

Sitatet gir et inntrykk av Violets, Joes og resten av afroamerikanernes forventninger til Byen. De er opprømte, og klare for å oppleve det Byen har å tilby dem. For å forsterke Byens rolle for migrantene skildres den gjennom besjeling: Byen snakker til dem, danser med dem og den beviser hvor høyt den elsker dem. Og migrantene kan ikke vente med å elske den tilbake. Besjelingen får Byen til å virke levende, som om den er en venn som venter på at de skal komme.

I artikkelen «Movin' on up: The Madness of Migration in Toni Morrison's *Jazz*» (2000) skriver Deborah H. Barnes om de negative følgene som kan komme med migrering, selv om forflytningen i utgangspunktet blir sett på som positiv. Den sterke illusjonen som afroamerikanerne har om byen, går over til desillusjon dersom nyinnflytterne ikke fullstendig klarer å integrere seg i sin nye kultur. Barnes trekker frem kultursjokk som en mulig effekt av å skulle tilpasse seg en kultur, som er svært ulik den man er vant til, og dette sjokket kan føre til en fremmedfølelse hos personen.

Barnes bruker fire ulike stadier for å vise utviklingen hos en migrant som opplever at byen ikke svarer til forventningene, og som dermed føler seg fremmed i sitt nye miljø. Disse stadiene kaller hun bryllupsreise, krise, gjenopprettelse og tilpassing (Barnes, 2000:187). Bryllupsreise-stadiet er når migrantene er nye i storbyen. De er opprømte og optimistiske, og gleden over deres nye bosted demper følelsen av desorientering. De nyinnflyttede ønsker å tilpasse sin oppførsel slik at den samsvarer med den nye kulturen de lever i. Dermed gjør de det de kan for å legge sin opprinnelige kultur bak seg. I sitt forsøk på integrering er det derimot mange som glemmer å lære seg og forstå de underliggende kulturelle ideologiene ved deres nye hjemsted. Dette gjør at de lever godt i deres nye kultur i en periode, men ikke i det lange løp (ibid.:288–289). For å planlegge livet videre må man kunne dekode bykulturens helt nye sosiale koder. Om man mislykkes vil man umiddelbart oppleve sosial avvisning, føle seg fremmedgjort og dermed havne i krisestadiet. Her kjenner vi igjen fortelleren i *Jazz* sin advarsel: «If you don't know how, you can end up out of control or controlled by some outside thing» (Morrison, 2005:9). I dette stadiet går gleden med å leve i byen over til følelsen

av uutholdelighet, og innflytteren ser ikke lenger noen mulighet til å etablere et meningsfullt liv i dette miljøet (Barnes, 2000:290–291).

For å komme ut av krisestadiet må man, ifølge Barnes, være kapabel til å revurdere seg selv og sin situasjon. Om den fremmedgjorte skal kunne tilpasse seg bykulturen, må han eller hun knytte sammen det ontologiske gapet som separerer byens kultur fra deres opprinnelige kultur, og deres utopiske bilde av byen. Gjennom selvransakelsen, og ved å finne en forbindelse mellom fortid og nåtid, kommer den kriserammede frem til hvordan han eller hun skal oppnå gjenopprettelse. Identiteten må gjenoppbygges og personen må igjen tilpasse seg for å nå fullstendig integrering i bykulturen (Barnes, 2000:291–292).

Violets fremmedgjøring

I *Jazz* har flesteparten av karakterene opplevd store geografiske, sosiale og økonomiske endringer som en følge av migrasjon til Byen. Man kan kjenne igjen Barnes' stadier hos flere av disse, spesielt Joe og Violet. Deres møte med Byen i 1906, begynner bra. De finner seg en «railroad flat» i Little Africa og tar alle strøjobbene de kan få, frem til de har penger og mulighet til å flytte til en større leilighet på Lenox. På denne tiden får de også mer stabile jobber. Joe begynner å jobbe på et hotell og selger Cleopatra-produkter ved siden av, mens Violet jobber som frisør uten lisens (Morrison, 2005:127–128). Her befinner de seg på bryllupsreise-stadiet hvor de begynner å tilpasse seg deres nye kultur, og de lykkes med det. Lenge lever de lykkelig sammen i Byen. De overlever raseopptøyene, krigen er over, Joe får en bedre hotelljobb og i sin monolog sier han at de har klart det: «I had it made. In 1925 we all had it made. Then Violet started sleeping with a doll in her arms» (ibid.:129).

Etter å ha bodd i Harlem i mange år, kommer Violet til et punkt der hun ikke ser meningen med seg selv eller med det livet hun lever her. «‘It’s different from what I thought,’ she said. ‘Different.’ Violet meant twenty years of life in a City better than perfect» (Morrison, 2005:111). Da Violet og Joe kom til Byen var de så oppspilt at ordet «perfekt» ikke beskrev den godt nok, Byen var «better than that» (ibid.:107). Etter 20 år er denne illusjonen knust; Violet føler seg fremmedgjort og hun kommer inn i Barnes' krisestadium.

Violets krise har mange årsaker og aspekter, og det er vanskelig å si sikkert hvordan den utviklet seg og hvilket problem som ledet til det neste, fordi problemene ser ut til å gli inn i hverandre. Fortelleren mener imidlertid at det begynte med Violets uttalelser: «Felt the anything-at-all begin in her mouth. Words connected only to themselves pierced an otherwise normal comment» (Morrison, 2005:23). I en samtale kunne det skje at Violet avbrøt seg selv med å si ting tilsynelatende uten kontroll. Et eksempel på dette er da Violet og Joe så Dorcas

for første gang. Ekteparet har en samtale om lotto, og midt i en av Violets setninger om lotteriet avbryter hun seg selv og kommenterer Dorcas: «Got a mind to double it with an aught and two or three others just in case who is that pretty girl standing next to you?» (Morrison, 2005:24). I et forsøk på å hindre og skjule disse taleforstyrrelsene blir Violet taus.

Den personale fortelleren beskriver begynnelsen av Violets fremmedgjøring som små, «personal cracks», som senere utvikler seg til en offentlig galskap. Fortelleren forklarer sammenbruddene slik:

I call them cracks because that is what they were. Not openings or breaks, but dark fissures in the globe light of the day. She wakes up in the morning and sees with perfect clarity a string of small, well-lit scenes. In each one something specific is being done: food things, work things; customers and acquaintances are encountered, places entered. But she does not see herself doing these things. She sees them being done. The globe light holds and bathes each scene, and it can be assumed that at the curve where the light stops is a solid foundation. In truth, there is no foundation at all, but alleyways, crevices one steps across all the time. But the globe light is imperfect too. Closely examined it shows seams, ill-glued cracks and weak places beyond which is anything. Anything at all. Sometimes when Violet isn't paying attention she stumbles onto these cracks, like the time when, instead of putting her left heel forward, she stepped back and folded her legs in order to sit in the street. (Morrison, 2005:22–23)

Disse personlige sammenbruddene viser Violets problematiske forhold til Harlems samfunn og sosiale verden. Violet klarer ikke å knytte handlingene hun utfører til seg selv: Hun ser ting bli gjort, men hun ser ikke seg selv gjøre dem. På denne måten viser de personlige sammenbruddene hennes dype fremmedgjøring. Illusjonen om at Byen er et solid fundament for henne og Joe eksisterer ikke lenger. Fundamentet har slått sprekker og Violet finner ikke lenger meningen med dette stedet. Fortelleren avslutter utdraget med å vise at de personlige sammenbruddene utvikler seg til å bli en direkte patologisk personlighetsforstyrrelse når Violet «stumbled onto these cracks», og setter seg ned midt på gata.

En annen del av Violets fremmedgjøring er lengselen etter barn. Violet og Joe bestemte seg for ikke å få barn ettersom begge hadde dårlige erfaringer med sine mødre i oppveksten: Violets mor fikk et psykisk sammenbrudd og begikk selvmord og Joes mor forlot ham som spebarn. Som førtiåring angret derimot Violet, men nå er det for sent.

By and by longing became heavier than sex: a panting, unmanageable craving. She was limp in its thrall or rigid in an effort to dismiss it. That was when she bought herself a present; hid it under the bed to take out in secret when it couldn't be helped. She began to imagine how old that last miscarried child would be now. A girl, probably. (Morrison, 2005:108)

Lengselen etter et barn er så stor at Violet kjøper seg en dukke som hun tar frem når savnet er som verst. Violet har vært gjennom flere spontanaborter og hun ser for seg hvordan det siste barnet ville vært om hun ikke hadde abortert. Det viser seg imidlertid at abortene var

selvforskyldte, og Violet blir forvirret når det viser seg at den drepte elskerinnen til Joe hadde vært på samme alder som hennes aborterte datter ville vært, om hun levde:

Was she the woman who took the man, or the daughter who fled her womb? Washed away on a tide of soap, salt and castor oil. Terrified, perhaps, of so violent a home. Unaware that, had it failed, had she braved mammymade poisons and mammy's urgent fists, she could have had the best-dressed hair in the City. (Morrison, 2005:109)

Man får inntrykk av at Violet ser det som fosterets skyld at det ikke vokste opp. Hadde det trosset Violets «mammymade poisons» og knyttnever, kunne det vokst opp med Byens beste hår. Violet føler hun drukner i savnet etter barnet. Hun drukner i dagdrømmen som aldri kan bli noe av.

Som med dagdrømmen, og med dukken gjemt under senga, er lengselen etter barn både årsak og effekt av hennes personlige sammenbrudd. Lengselen utvikler seg til offentlig galskap da Violet blir beskyldt for å stjele en baby. Det er vanskelig å si konkret hva som skjer i løpet av denne episoden, fordi den intradiegetiske fortelleren hopper inn i historien da Violet allerede har babyen i armene. Fortelleren veksler også mellom å skildre gjennom Violets fokalisering og å observere utenfra, som om hun er en del av folkemengden. I sitatet nedenfor ser vi både hvordan fortelleren foretar et tidshopp ved bruk av en ellipse, og hennes skiftende andre fokalisering:

Violet sat down on the wide steps nestling her bag of irons and oil and shampoo in the space behind her calves.

When the baby was in her arms, she inched its blanket up around the cheeks against the threat of wind too cool for its honey-sweet, butter-colored face. Its big-eyed noncommittal stare made her smile. [...] There was gentle soap in the sample case already so she could bathe him in the kitchen right away. Him? Was it a him? Violet lifted her head to the sky and laughed with the excitement in store when she got home to look. It was the laugh—loose and loud—that confirmed the theft for some and discredited it for others. (Morrison, 2005:19–20)

Violets ville latter markerer overgangen fra Violets fokalisering til fortellerens observasjoner. Fortelleren begynner å skildre Violets tanker om babyen, hva hun kan bruke som krybbe frem til de får skaffet en ordentlig en og såpen hun skal vaske ham med når hun kommer hjem. Latteren får deretter fortelleren til å vende oppmerksomheten over til menneskemengden. Det kan virke som om det er *that* Violet som tar over kontrollen og stjeler babyen. Som vi så i forrige kapittel, er *that* Violet den delen av Violet som handler ut fra sterke følelser, den versjonen som reagerer og handler, fremfor den siden som passivt observerer. Man kan si at *that* Violet har tatt over kontrollen her. Om man leser det slik, så er det *that* Violet som ikke følger bykulturens underliggende ideologi, og det er hun som gjør at Violet blir et utskudd i samfunnet.

Jazz skildrer flere episoder der Violets galskap kommer frem i offentligheten, blant annet Violets knivstikking av den allerede døde Dorcas. Og Violet sier selv at det var *that* Violets handling:

She forgot which way to turn the key in the lock; *that* Violet not only knew the knife was in the parrot's cage and not in the kitchen drawer, *that* Violet remembered what she did not: scraping marble from the parrot's claws and beak weeks ago. She had been looking for that knife for a month. Couldn't for the life of her think what she'd done with it. But *that* Violet knew and went right to it. Knew too where the funeral was going on, although it could not have been but one of two places, come to think of it. Still, *that* Violet knew which of the two, and the right time to get there. (Morrison, 2005:90)¹⁵

That Violet husker ting som Violet for lengst har glemt, vet hvilken kirke begravelsen er i og til hvilken tid hun skal komme. *That* Violet utfører handlinger som Violet ikke kjenner seg igjen i og som hun ikke kan kontrollere: «the usher boys [...] carried *that* kicking, growling Violet out while she looked on in amazement» (ibid.:92). Etter begravelsen begynner folk i Harlem å kalle Violet for «Violent» når de snakket om henne (ibid.:75), og man ser dermed helt klart hvordan galskapen hennes får henne utestengt fra Harlems samfunn.

Forfatter-fortellerens brudd med den tradisjonelle storbymodellen

Om Morrison hadde fulgt prolepsen i begynnelsen av *Jazz*, spådommen om den nye trekanten og det nye drapet på Lenox Avenue (Morrison, 2005:6), ville romanen ha utviklet seg til en ny tragedie for Violet, og sluttet i undergang. Ved at Violet løfter fonografens arm og bryter sin stereotypiske, *bluesy* historie, bryter hun også med storbyromanens tradisjonelle desillusjonskarakter. I stedet innser Violet hva hun må gjøre for å komme ut av sin egen krise. På denne måten fjerner hun seg fra sitt personlige nederlag og forflytter seg over til Barnes' gjenopprettelsesstadium.

For å nå gjenopprettelsesstadiet og løse sin personlige krise må man, ifølge Barnes, revurdere seg selv og sin situasjon og begynne å etablere en ny identitet. Hva må man gi slipp på for å kunne integreres i bykulturen? I sitt forsøk på å nå gjenopprettelsesstadiet, henvender Violet seg til Alice. Hun kontakter Alice fordi også Alice har blitt ført bak lyset av Dorcas og Joe. *Jazz* består av flere dialogiske scener som presenterer Violets besøk hos Alice og deres terapeutiske samtaler. Samtalene er preget av en svært direkte kommunikasjon, der Violet ønsker å høre «something real». Hun ønsker konsise svar (Morrison, 2005:110). Alice, som ellers blir sett på som ei respektabel og høflig dame, føler at hun kan oppføre seg annerledes sammen med Violet. På grunn av deres historie har ikke Alice noen grunn til å vise Violet

¹⁵ Morrisons uthevinger.

respekt eller høflighet. Hun er derfor uhøflig og brå, og hun unnskylder seg ikke. Det er en klarhet i dialogen, «[t]he kind of clarity crazy people demand from the not' crazy», som Alice begynner å sette pris på etter å ha blitt vant med den (Morrison, 2005:83). Her er et eksempel på denne klarheten:

“What did you think that was going to solve?”
Violet didn't answer.
“Did it get you your husband's attention?”
“No.”
“Open my niece's grave?”
“No.”
“Do I have to say it again?”
“Fool? No.” (ibid.:111)

Her kritiserer Alice de *bluesy* handlingene som Violet, rettere sagt *that* Violet, utfører. Gjennom samtalene får hun Violet til å innse at *that* Violets handlinger er irrasjonelle. På denne måten revurderer Violet seg selv og sin identitet, og hun begynner å forstå at hun må få kontroll over *that* Violet. Hun må integrere *that* Violets handlingskraft, men bruke den til mer konstruktive handlinger. Et resultat av dette vil være en enhetlig Violet.

I tillegg til å snakke om Violets dramatiske handlinger, snakker de også om hennes forhold til Joe.

“He'll do it again, you know. And again and again and again.”
“In that case I'd better throw him out now.”
“Then what?”
Violet shook her head. “Watch the floorboards, I guess.”
“You want a real thing?” asked Alice. “I'll tell you a real one. You got anything left to you to love, anything at all, do it.”
Violet raised her head. “And when he does it again? Don't mind what people think?”
“Mind what's left to you.”
“You saying take it? Don't fight?”
Alice put down her iron, hard. “Fight what, who? Some mishandled child who saw her parents burn up? [...] Nobody's asking you to take it. I'm saying make it, make it!”
(Morrison, 2005:113)

Dialogen viser Violets holdning til sin situasjon: Hun ser ingen mening med Byen, det eneste hun lever for her er Joe som sviktet henne. På spørsmålet om hva hun ville gjort uten Joe, svarer hun at hun ville stirret på gulvplankene, som om dette er det som er igjen uten ektemannen. Alice reagerer med et sinneutbrudd og rakker ned på Violets voldelige handling i begravelen. Alice ønsker ikke at kvinner skal lide, men hevnaksjoner fører ikke til noe positivt. Hun sier til Violet at om det er noe igjen ved Joe som hun elsker, så må hun jobbe for at ekteskapet skal fungere, ikke «take it», men «make it».

Gjennom sine samtaler med Alice, begynner Violet å forstå at hun også må endre sitt bilde av Harlem. Hun begynte med en illusjon om Byen som førte til en desillusjon. For å

komme ut av sin krise må hun finne en ny, mer realistisk forståelse av Harlem. På denne måten begynner hun å akseptere Byens mangfoldige sider og tilpasser livet sitt etter dem.

Violets endelige tilpassing

Monologen til Felice er den som avslutter karakterenes overtakelse av fortellerstemmen. Felice forteller om sitt møte med Violet og Joe. Ut fra hennes monolog ser det ut til at Violet har kommet seg videre fra sin krise, og er i ferd med å oppnå full integrering i bykulturen. Violet presenterer blant annet en slags analyse av seg selv:

“ ‘I messed up my own life,’ she told me. ‘Before I came North I made sense and so did the world. We didn’t have nothing but we didn’t miss it.’ [...] ‘What’s the world for if you can’t make it up the way you want it?’

“ ‘The way I want it?’

“ ‘Yeah. The way you want it. Don’t you want it to be something more than what it is?’

“ ‘What’s the point? I can’t change it.’

“ ‘That’s the point. If you don’t, it will change you and it’ll be your fault cause you let it. I let it. And messed up my life.’

“ ‘Messed it up how?’

“ ‘Forgot it.’

“ ‘Forgot?’

“ ‘Forgot it was mine. My life. I just ran up and down the streets wishing I was somebody else.’

“ ‘Who? Who’d you want to be?’

“ ‘Not who so much as what. White. Light. Young again.’ (Morrison, 2005:207–208)

Anførselstegnet i begynnelsen av hver setning er for å vise at det er Felices monolog og at hun gjenforteller dialogen mellom henne og Violet. Fra dialogen ser vi at Violet har blitt mer reflektert over sin situasjon i Harlem. Hun har kommet frem til at det var hun selv som ødela livet sitt ved å la Byen overta kontrollen. Violet sier hun har vært for opptatt av å ønske hun var en annen. Hun ønsket å være lyshudet og ung, slik som Dorcas, og hun skulle ønske hun var en mor. Ved at hun ikke aksepterte seg selv og bykulturen, endte hun opp i en krise. Og det er ved å finne frem til denne aksepten at hun kommer ut av krisen igjen.

Violet har begynt å tilpasse seg Byen ved å «fjerne» *that* Violet. Dermed har hun også fjernet den delen av henne som var styrt av de *bluesy* følelsene, som desperat kjærlighet, hevnlyst og vold. Felice spør henne direkte om hvordan hun ble kvitt denne andre Violet:

“ ‘How did you get rid of her?’

“ ‘Killed her. Then I killed the me that killed her.’

“ ‘Who’s left?’

“ ‘Me.’

[...]

“The way she said it. Not like the ‘me’ was some tough somebody, or somebody she had put together for show. But like, like somebody she favored and could count on. (ibid.:209–210)

Violet kvittet seg med *that* Violet ved å «drepe» henne og hennes irrasjonelle handlinger. Det er på denne måten hun selv forstår den prosessen hun gjennomgår. Violet tar gradvis tilbake kontrollen over livet sitt. Hun integrerer *that* Violets handlekraft og bruker den til noe positivt, blant annet til å jobbe med sitt ekteskap.

Når det gjelder Violets lengsel etter barn, kan man lese det som at hun tar til seg Felice som en slags datter. Det er først med Felices besøk at vi møter en Violet som aksepterer seg selv, og det er første gang vi kan se Violet og Joe ha det bra sammen etter drapet. Vi kan dermed tolke det som at Felice bringer med seg lykke. Hun er på rundt samme alder som deres aborterte barn ville vært. Og Violet nevnte tidligere i romanen at hun lengtet etter å ordne håret til sin aborterte datter (Morrison, 2005:108). Når Felice skal til å gå blir hun invitert tilbake igjen, blant annet fordi Violet ønsker å frisere håret hennes:

‘Come back anytime. I want to do your hair for you anyway. Free. Your ends need clipping.’

“Mr. Trace sat down and stretched. ‘This place needs birds.’

“ ‘And a Victrola.’

“ ‘Watch your mouth, girl.’

“ ‘If you get one, I’ll bring some records. When I come to get my hair done.’

“ ‘Hear that, Joe? She’ll bring some records.’

“ ‘Then I best find me another job.’ He turned to me, touching my elbows as I walked to the door. ‘Felice. They named you right. Remember that.’ (ibid.:214–215)

I dialogen ser vi at Felice bringer med seg en glede og trygghet til ekteparet. Hun har fått Violet til å rette blikket fremover igjen: Ekteparet inviterer Felice tilbake, de mener leiligheten trenger fugler, noe de ikke har hatt siden Violet slapp de forrige ut etter hendelsen i begravelsen, og de ønsker en fonograf. Også Joe er fremtidsrettet ved at han skal finne seg en ny jobb. Fremtiden ser endelig lys ut for ekteparet.

I siste kapittel skildrer forfatter-fortelleren Violets og Joes liv i etterkant av Felices besøk. Hun skildrer dem sammen, som en naturlig del av bylandskapet:

They walk down 125th Street and across Seventh Avenue and if they get tired they sit down and rest on any stoop they want to and talk weather and youthful misbehavior to the woman leaning on the sill of the first-floor window. Or they might saunter over to the Corner and join the crowd listening to the men with the long-distance eyes. [...]

A lot of the time, though, they stay home figuring things out, telling each other those little personal stories they like to hear again and again, or fussing with the bird Violet bought. [...]

Since Joe had to be at work at midnight, they cherished after-supper time. If they did not play bid whist with Gistan and Stuck, and Stuck’s new wife, Faye, or promised to keep an eye out for somebody’s children, or let Malvonne in to gossip so she wouldn’t feel bad about pretending loyalty and betraying them both, they played poker just the two of them until it was time to go to bed [...] (Morrison, 2005:223–224)

Det beskrives at de går nedover gatene, de snakker med en tilfeldig kvinne mens de hviler seg, eller de er en del av folkemengden som hører mennene tale. De tilbringer tid sammen igjen, snakker sammen og har etablert seg en fast vennekrets. Endelig ser det ut til at de to er integrert i bykulturen. De har funnet en livsrytme som passer for dem og de har funnet igjen det positive med Harlem.

Alices frykt

Alice kan ses som en parallell til Violet. På den ene siden virker de som to motpoler, på den andre siden finnes mange likhetstrekk. Alice er kristen og høyt respektert i bykulturen. Hun er forsiktig og handler kontrollert. Og under klubbmøtene til Civic Daughters er det hun som passer på at de andre damene ikke går for langt med sin sladder: «She was the one who with a look could cut good gossip down to a titter when it got out of hand (Morrison, 2005:71). Violet handler derimot impulsivt og etter sterke følelser, noe som gjør henne til et utskudd i Byen: Hun har blitt «[t]he woman people called Violent now because she had tried to kill what lay in a coffin» (ibid.:79). I tillegg har hun en sterk tilknytning til sladdermiljøet gjennom frisøryrket, selv om hun ikke er en del av frisørene med lisens. Samtidig har de to damene flere likhetstrekk i at de er på omtrent samme alder, de er uten barn, begge har migrert til Harlem og føler en angst for bykulturen, og begge har følt på en ekstrem sjalusi og hevnlust. Forskjellen mellom dem blir forsterket av at de har taklet disse likhetstrekkene på forskjellige måter og tatt ulike valg.

Alice har alltid levd i redsel for Harlems hvite befolkning, den nye, åpne seksualiteten, storbyvolden, rasemusikken og kriminaliteten. Denne redselen har hun kjent i lang tid:

[...] first she was frightened of Illinois, then of Springfield, Massachusetts, then Eleventh Avenue, Third Avenue, Park Avenue. Recently she had begun to feel safe nowhere south of 110th Street, and Fifth Avenue was for her the most fearful of all. (Morrison, 2005:54)

Alice ønsker å tiltrekke seg så lite oppmerksomhet som mulig fra fremmede, og hun vil unngå hverdagsrasismen som finnes i Byen. Hun er redd for de hvite mennene som lener seg ut av bilene sine med dollarsedler i hånda, selgere som tar på henne, og kun henne, som om hun er en del av produktene de selger og nekter henne å prøve hatter, og kvinnene som ikke ønsker å sitte ved siden av henne på bussen, som om hun er en smittebærer (ibid.). Hun er også redd den mer voldelige rasismen som blant annet drepte hennes søster og svoger, Dorcas' foreldre.

Det er ikke kun det hvite samfunnet som skremmer Alice, men også hvordan det afroamerikanske samfunnet har utviklet seg. Hun mener deres nye frihet, blant annet friheten til å velge sin egen seksualpartner, har fått flere negative følger. En av disse følgene er den

utagerte seksualiteten, og måten afroamerikanerne har begynt å oppføre seg i den urbane offentligheten. Denne væremåten sjokkerer Alice. Kvinner går med klær som fikk det til å se ut som om de nettopp hadde reist seg fra badekaret og var klare for sengen:

[N]ot just ankles but knees in full view; lip rouge red as hellfire; burnt matchsticks rubbed on eyebrows; fingernails tipped with blood—you couldn't tell the streetwalkers from the mothers. And the men, you know, the things they thought nothing of saying out loud to any woman who passed by could not be repeated before children. (Morrison, 2005:56)

Alice mener hun ikke kan se forskjellen på prostituerte og mødre så lenge de går like utfordrende kledd. Og når kvinnene kler seg på denne måten, opplever de seksuell trakassering fra menn de ikke kjenner, blant annet i form av åpenbare kommentarer.

Alice ble oppdratt til å undertrykke og skjule sin seksualitet og kvinnelighet frem til ekteskapet, det ble sett på som noe negativt og usømmelig. Som tenåring ble hun og lillesøsteren hennes nærmest sett på som en plage av foreldrene fordi kroppene deres utviklet seg; de fikk mer former, slik at brystene deres måtte surres inn, og de begynte å menstruere. Først når de skulle gifte seg, ble synet på deres seksualitet endret til noe positivt som kunne føre til barn og barnebarn (Morrison, 2005:76–77). Alice sitter fast i denne oppdragelsen, og hun ser fortsatt seksualitet som noe negativt som bør undertrykkes og skjules. Denne holdningen ble ikke bedre av at hennes ektemann forlot henne for ei yngre, mer seksuell dame. I oppdragelsen av Dorcas videreførte Alice sin egen oppdragelse. Hun gjorde dermed det hun kunne for å skjule Dorcas' kvinnelige former med formløse kjoler, og håret samlet i stramme fletter. Alice så dette som en sikkerhet for Dorcas. Ved å kle seg slik, tiltrakk hun seg ikke like mye oppmerksomhet fra de hvite eller de afroamerikanske mennene, og dermed unngikk hun visse problemer og trakassering. Dorcas ble også opplært til å snike seg langs vegger og hjørner for ikke å tiltrekke seg oppmerksomhet (ibid.:54–55).

Til tross for Alices forsøk på å privatisere Dorcas og gjemme hennes seksualitet, var ikke dette nok sammenlignet med Byens fristelser: «[S]he was no match for a City seeping music that begged and challenged each and every day. 'Come,' it said. 'Come and do wrong. [...] Nobody does me like you do me'» (Morrison, 2005:67). Alice mener musikken er roten til alt det vonde og negative som hender i Byen: «The dirty, get-on-down music the women sang and the men played and both danced to, close and shameless or apart and wild» (ibid.:58). Musikken fremkaller et begjær og en appetitt som får deg til å gjøre ukloke ting, og bare å høre den er som å bryte loven.

She knew from sermons and editorials that it wasn't real music—just colored folks' stuff: harmful, certainly; embarrassing, of course; but not real, not serious.

Yet Alice Manfred swore she heard a complicated anger in it; something hostile that disguised itself as flourish and roaring seduction. But the part that she hated most was the appetite. (Morrison, 2005:59)

Denne type musikk er fiendtlig og den får frem det verste i folk, både når det gjelder lidenskap og hevnløst. Alice ser ikke bluesen som en formidling av afroamerikanernes historie og nye erfaring av storbymiljøet. Hun ser den som uvirkelig og farlig, som en påvirker til dårlige beslutninger.

Alice oppfatter Violet og Joe som et par som blant annet har blitt påvirket av musikken, de er et farlig par:

Alice Manfred knew the kind of Negro that couple was: the kind she trained Dorcas away from. The embarrassing kind. More than unappealing, they were dangerous. The husband shot; the wife stabbed. Nothing. Nothing her niece did or tried could equal the violence done to her. And where there was violence wasn't there also vice? Gambling. Cursing. A terrible and nasty closeness. Red dresses. Yellow shoes. And, of course, race music to urge them on. (Morrison, 2005:79)

Hun mener Violet og Joe er påvirket av bluesens sinne og voldsomme tekster. De handler etter impuls, og tar dårlige og farlige beslutninger. Alice ser på ekteparet som den typen mennesker hun lærte Dorcas å unngå, som man blir pinlig berørt av, og som er farlige: mannen skjøt og kona knivstakk. I tillegg til selve paret er Alice bekymret for miljøet som følger dem: gambling, banning, dristige klær og rasemusikken som oppfordrer dem til å gjøre usømmelige ting. Også fortelleren trekker frem denne siden av Byen: «Below is shadow where any blasé thing takes place: clarinets and lovemaking, fists and the voices of sorrowful women» (ibid.:7). Både Alice og den intradiegetiske fortelleren ser dermed en sammenheng mellom volden, kriminaliteten, seksualiteten og rasemusikken i bykulturen.

Etter mordet på Dorcas er Alice reddere enn noen gang: «Only now did she feel truly unsafe because the brutalizing men and their brutal women were not just out there, they were in her block, her house» (Morrison, 2005:74). Tidligere klarte hun å unngå de skumle miljøene og de farlige personene, men nå ser hun ikke lenger forskjellen på hvem som er til å stole på og hvem som er farlige. Dette fører til at hun har sluppet de brutale mennene og kvinnene inn i sin egen leilighet: «A man had come in her living room and destroyed her niece. His wife had come right in the funeral to nasty and dishonor her» (ibid.). Alice hadde sett på Joe som en av de få mennene man kunne stole på, «[a] nice, neighborly, everybody-knows-him man» (ibid.:73). Joe var typen man slapp inn i huset sitt fordi han ikke var farlig, en man følte seg trygg med, en man lot ta vare på ekstranøkkelen til leiligheten i tilfelle man

klarte å låse seg ute. Men så viser det seg at også han er en av de brutale: «He *knew wrong* wasn't right, and did it anyway» (Morrison, 2005:74).

Også Violet tropper opp på døra til Alice. Violet og Alice snakker om de væpnede kvinnene, og Alice forstår ikke Violets valg om å væpne seg. Når Violet spør om Alice aldri har plukket opp et våpen, så svarer hun nei, noe som er riktig, men hun utelater å si at hun hver natt og hver dag i sju måneder drømte om å ta hevn. Ektemannen til Alice forlot henne til fordel for en yngre kvinne som gikk med utfordrende kjoler. Når det gjaldt hevnlysten mot ektemannen var dette noenlunde uskyldige hevnønsker, som å tenne på dressene hans eller klippe over slipsene. Men mot elskerinnen tørstet Alice etter blod:

Her favorite, however, the dream that plumped her pillow at night, was seeing herself mount a horse, then ride it and find the woman alone on a road and gallop till she ran her down under four iron hooves; then back again, and again until there was nothing left but tormented road dirt signaling where the hussy had been. (Morrison, 2005:86)

Det ble aldri noe av hevngjeringen. Ektemannen døde sju måneder etter at han forlot henne, og Alice måtte i stedet arrangere hans begravelse og sørge sammen med sin verste fiende. På dette punktet ser vi likheten mellom Violet og Alice. Begge har blitt bedratt av ektemennene og begge ønsker å ta blodig hevn, ikke på ektemennene, men på elskerinne.

Når det gjelder vold og seksualitet ser det ut til at Alice er splittet i sin mening. På den ene siden liker hun ikke den åpne seksualiteten og kvinnenes bekledning. Samtidig beundrer hun klærne i hemmelighet, «those ready-for-bed-in-the-street clothes» (Morrison, 2005:55), som innebærer sko med høye hæler og elegante stropper, og kåper som kunne minne om morgenkåper. Alice er også redd for den økte bruken av vold, og for de brutale personene som gjør dårlige handlinger selv om de vet det er galt. Men hun har respekt for de afroamerikanske kvinnene som væpner seg for å beskytte seg selv, de som ikke har overgitt seg til mennene:

All over the country, black women were armed. That, thought Alice, that, at least, they had learned. [...]
Natural prey? Easy pickings? "I don't think so." Aloud she said it. "I don't think so."
(ibid.:74–75)

Enkelte av de væpnede kvinnene var voldelige for å forsvare seg selv, noe Alice støtter. Violet har imidlertid væpnet seg for å hevne seg på den allerede døde jenta som ektemannen var utro med. Violet utførte en *bluesy* handling som ikke var til hjelp for noen, men kun var skremmende.

Ulike måter å «fremføre» musikken på

Som vi ser ut fra dette kapittelet, er ikke Violet og Alice enhetlige og enkle individer. De består av flere lag og egenskaper, og de er derfor uforutsigbare og vanskelige å forstå. Deres liv i Harlem er også preget av at de har migrert dit og de trenger dermed å tilpasse seg et nytt miljø. Afroamerikanernes historie er med på å gjøre disse individene så komplekse at den til sist tvinger fortelleren til å oppgi sin allvitenhet, og la fortellingen utvikles i en mer polyfon form. Jazzformen speiler karakterenes nye erfaring av Byen ved at den er komplisert, variabel, uforutsigbar og flerstemmig, og den binder sammen karakterenes stemmer, forhistorier, erfaringer og forventninger.

Violet og Alice presenterer to forskjellige versjoner av romanens hovedmotiv. Disse versjonene er farget av hvilken relasjon de har hatt til Joe og Dorcas. Og de fremstiller to ulike reaksjoner på urban fremmedgjøring: galskap og redsel. Violet ser på Dorcas som sin fiende, den som ødela for henne og ektemannen, mens Alice ser på Joe som den onde, den som tok fra henne niesen. Disse to versjonene av fremmedfølelse blir presentert i forskjellig form og tempo. Violets splittelse blir uttrykt gjennom hennes egne ord. Hun tar over fortellerstemmen og gjennom en «solo» gir hun uttrykk for sin splittede identitet. Soloen er preget av sterke følelser og frustrasjon, som til tider uttrykkes gjennom mangel på tegnsetting, og høyt tempo. Dette gjør sekvensen «villere». Alice tar aldri over fortellerstemmen fullstendig. Hun fremstilles mer dempet og reflektert enn Violet, og er ikke like mye styrt av følelsene sine. Selv om også Alice har drømt om å ta hevn på ektemannens elskerinne, og vi da får se en mer *bluesy* side av henne, handler hun aldri ut fra disse tankene.

Dette er kun to av perspektivene som *Jazz* presenterer. Som en kontrast kan vi tenke tilbake på Dorcas *bluesy* historie, som vi var innom i forrige kapittel. Den viser enda en side av byerfaringen og romanens hovedhistorie, gjennom å vise forholdet mellom Joe og henne fra hennes eget perspektiv, riktig nok etter at hun forlot ham. De forskjellige versjonene, som minner om improvisasjoner over hovedmotivet, etablerer en dialog med hverandre som leseren, i fraværet av noe overgripende, enhetlig perspektiv, må gå inn i og forstå i dets mellommenneskelige dimensjon.

5. Konklusjon

Målet mitt med denne avhandlingen har vært å vise hvordan Toni Morrisons *Jazz* er spesiell i forhold til tidligere storbyromaner. For å nå dette målet har jeg sett på noen av de viktigste tendensene i den fortellertekniske utviklingen, fra 1700-tallet til den modernistiske romanen på 1900-tallet. Kort fortalt kan man si at denne utviklingens fellestrekk er forfatterens interesse for hvordan individet ser verden, og senere hvordan de opplever den. Det har dermed vært et stort fokus på visuelle representasjonsteknikker, slik som panoramaperspektivet, det episke dobbeltblikket og fenomenologisk impresjonisme. Som et eksempel på den modernistiske romanen, brukte jeg *Manhattan Transfer* av John Dos Passos. Her skaper den upersonlige fortelleren en collage av sanseinntrykk, noe som gjør at romanen har et visuelt fokus. Ved å bruke svært mange karakterer, og skildre deres storbyerfaring gjennom en collageform, fremstiller Dos Passos en fragmentert storby. Likevel blir fremstillingen enhetlig fordi miljøet skildres gjennom én forteller. I *Jazz* har Morrison valgt å gå bort fra både denne enhetlige fremstillingen av storbyen, og det visuelle aspektet.

Gjennom hele sitt forfatterskap har Morrison søkt å gjenfortelle afroamerikanernes historie, fra slaveriets formelle oppløsning i 1865 og utover 1900-tallet. *Jazz* skildrer en viktig omvendning i denne historien, «the Great Migration» ved begynnelsen av 1900-tallet. I denne perioden strømmet afroamerikanerne til nordstatenes storbyer i en søken etter et bedre liv, bort fra de rasistiske, segregerte sørstatene. *Jazz* fremstiller dette som et viktig brytningspunkt, hvor drømmen om en lykkelig fremtid for første gang virket mulig. Morrison skildrer dette som en tid da afroamerikanske tradisjoner og kultur begynte å forandre seg og moderniseres, noe vi blant annet ser i musikktradisjonene som blues og jazz. Morrison bruker disse musikkformene og gjør dem sentrale i romanens tematiske og formestetiske prinsipper, hvor bluesen primært forbindes med romanens tematikk, og jazzen med dens form. Det ser dermed ut som om Morrison har vært mer inspirert av afroamerikanernes auditive tradisjoner, fremfor visuelle representasjonsteknikker.

Bluesen fungerer som en musikkform som etablerer tragiske fortellinger om afroamerikanernes skjebner. Man kan dermed si at den har en konservativ funksjon, der fortellingene demonstrerer at alle drømmer om kjærlighet og et godt liv alltid ender i tragedie, med utroskap, drap og hevnløst. I begynnelsen av romanen er fortelleren selv sterkt preget av denne pessimismen, der hun ser for seg hvordan Violet til slutt kommer til å skyte Felice. Men ved at Violet jobber seg gjennom sin fremmedgjøring, og dermed kommer ut av sin

krise, fjerner hun seg også fra sitt *bluesy* liv. Dette bruddet med bluesen som narrativ modell, som ser ut til å komme fra karakterene fremfor fortelleren, er også et brudd med desillusjonsromanen som genremessig modell. Når det ender bra for Violet, Joe og Felice, viser fortelleren at også hun endelig har forstått at ikke alle som migrerte til storbyen i nord endte med nederlag og tragedie, men at flesteparten faktisk klarte seg og fikk mulighet til å bygge opp et nytt og bedre liv.

I kontrast til denne bluesinspirerte tematikken, fungerer jazzens innvirkning på romanens form som en speiling av afroamerikanernes nye erfaring i storbyen. I forsøket på å bli integrert i den nye bykulturen går de gjennom ulike konflikter og faser, som er direkte forbundet med de nye, usikre livsbetingelsene som oppstår i storbyen. Disse variasjonene i livserfaringer fremstilles på en måte som ligner jazzmusikkens improvisasjoner over et melodisk motiv, der temposkifter, repetisjoner og stadige analepser til karakterenes tidligere liv gir romanen en jazzlignende, polyfon karakter. Improvisasjonene fungerer som en stadig pågående dialog mellom karakterene og fortelleren, en dialog som bindes sammen ved hjelp av en «call and response»-teknikk. *Jazz* preges dermed av mange repetisjoner. Ved at fortelleren gradvis innser at hun ikke har fullstendig kontroll over karakterenes liv og historier, og begynner å fjerne seg fra sin eksterne, allvitende posisjon, blir karakterenes egne stemmer like viktige som hennes. På denne måten markerer romanens *jazzy* form karakterenes uforutsigbare liv og kontrastene mellom dem.

Ved å skape denne jazzlignende flerstemtheten får Morrisons roman en spesiell form for desentrert fortellerstemme, som har et nært forhold til den afroamerikanske befolkningen og deres muntlige kultur. På grunn av dette kan man påstå at Morrisons fremstilling av deres historie fra begynnelsen av 1900-tallet, blir mer historisk representativt og troverdig, enn den etablerte, offisielle historieskrivningen. Romanens postmoderne trekk blir på denne måten en god illustrasjon på Lyotards tanke om den postmoderne romanens streben etter å bryte med den vestlige kulturens «store fortellinger». Ved å bruke en mer desentrert form, etableres i stedet en mer troverdig beskrivelse av hvordan menneskers liv i virkeligheten har sett ut.

Litteraturliste:

- Ashton, T. S. (1997) *The Industrial Revolution*. Oxford: Oxford University Press.
- Bakhtin, M. (1991) *Dostojevskijs poetic*. Oversatt av Fyhr, L. og Öberg, J. Gråbo: Anthropolos.
- Bakhtin, M. (2003) «Epos og roman: om romanstudiets metodologi» i Kittang, A. et al. (red.) *Moderne Litteraturteori. En antologi*. 2. utg. Oversatt av J. Børtnes. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bakhtin, M. (1981) «From the Prehistory of Novelistic Discourse» i Holquist, M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Oversatt av Emerson, C. og Holquist, M. Austin: University of Texas Press.
- Balzac, H. (1973) *Far Goriot*. Oversatt av Norum, T. Gjøvik: Gyldendal.
- Balzac, H. (2000) *Tapte illusjoner*. Oversatt av Huse, B. Oslo: Aschehoug.
- Barnes, D. H. (2000) «Movin' on up: The Madness of Migration in Toni Morrison's *Jazz*» i Middleton, D. (red.) *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York: Garland Publishing.
- Baudelaire, C. (1993) «Massene» i *Prosa*. Oversatt av Stubberud, T. Rakkestad: Valdisholm.
- Benjamin, W. (1999) *The Arcades Project*. Oversatt av Eiland, H. og McLaughlin, K. Cambridge: Belknap Press.
- Brooks, P. (2005) «Balzac Invents the Nineteenth Century» i *Realist Vision*. New Haven: Yale University Press.
- Crary, J. (1990) *Techniques of the Observer: on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Defoe, D. (1973) *Moll Flanders: An Authoritative Text: Backgrounds and Sources: Criticism*. Kelly, E. (red.). New York: Norton.
- Farebrother, R. (2009) «Introduction» i *The Collage Aesthetic in the Harlem Renaissance*. Farnham: Ashgate.
- Flaubert, G. (1992) *Madame Bovary*. 4. utg. Oversatt av Rokseth, P. Oslo: Gyldendal.

- Genette, G. (1980) *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Oversatt av Lewin, J. E. Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Hauser, A. (1999) «The Film Age» i *The Social History of Art: Naturalism, Impressionism, the Film Age*. London: Routledge.
- Hawthorne, N. (1955) «Sights From a Steeple» i *Twice-Told Tales*. London: J. M. Dent & Sons LTD.
- Lewis, B. W. (2000) «The Function of Jazz in Toni Morrison's *Jazz*» i Middleton, D. (red.) *Toni Morrison's Fiction: Contemporary Criticism*. New York: Garland Publishing.
- Lothe, J., Refsum, C. og Solberg, U. (2007) *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Lund, H. (1993) *Impressionism och litterär text*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion.
- Lyotard, J. F. (1984) *The Postmodern Condition: a report on knowledge*. Oversatt av Benington, G. og Massumi, B. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McKay, N. (1994) «An Interview with Toni Morrison» i Taylor-Guthrie, D. (red.) *Conversations with Toni Morrison*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi.
- Mollerin, K. S. (2012) «Husk, vi kan», *Bokmagasinet i Klassekampen*, 29. september, ss. 4–6.
- Moretti, F. (1998) «A tale of two cities» i *Atlas of the European Novel 1800–1900*. London: Verso.
- Morrison, T. (2005) *Jazz*. London: Vintage.
- Nylander, L. (2013) «Forelesning 1: Realismen og den episke fortelleren» (Hentet: 31.01.13), «Forelesning 3: 1800-tallets visuelle paradigme» (Hentet: 14.01.13) og «Forelesning 4: Den impresjonistiske kunsten» (Hentet: 03.05.13) i *Litteraturen i impresjonismens tidsalder*. Tilgjengelig fra: <http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul3/index.html>.
- Peach, L. (2000) «The 1990s: *Jazz* (1992) and *Beloved* (1998)» i *Toni Morrison*. 2. utg. Basingstoke: Macmillan Press.

Pike, B. (1981) *The Image of the City in Modern Literature*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Poe, E. A. (2013) «The Man of the Crowd». Tilgjengelig fra:
<http://classiclit.about.com/library/bl-etexts/eapoe/bl-eapoe-man.htm> (Hentet: 29.01.13).

Rice, A. J. (2000) «It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing: Jazz's Many Uses for Toni Morrison» i Simawe, S. A. (red.) *Black Orpheus: Music in African American Fiction from the Harlem Renaissance to Toni Morrison*. London: Routledge.

Sanders, M. A. (2007) «African American folk roots and Harlem Renaissance poetry» i Hutchinson, G. (red.) *The Cambridge Companion to the Harlem Renaissance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Sherard, T. (2013) «Women's Classic Blues in Toni Morrison's *Jazz*». Tilgjengelig fra:
http://www.genders.org/g31/g31_sherard.html (Hentet: 01.03.13).

Söderberg, H. (1994) *Doktor Glas*. Oversatt av Hagerup, H. Oslo: Bokvennen.

Toomer, J. (1975) *Cane*. New York: Liveright.

Zola (1989) *Thérèse Raquin*. Oversatt av Elligers, A. Stabekk: Den Norske Bokklubben.

Illustrasjoner

Barker, R. (2012) «The Panorama». Tilgjengelig fra:
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Panorama_of_London_Barker.jpg (Hentet: 06.12.12).

Monet, C. (2013) «Grenouillère». Tilgjengelig fra:
<http://www.hf.ntnu.no/alitnett/modul3/images/4/4-9-grennuillere.jpg> (Hentet: 03.05.13).

Picasso, P. (2013) «Guitar Sheet Music and Wine Glass». Tilgjengelig fra:
http://www.picasso-paintings.org/images/guitar-sheet-music-and-wine-glass-1912_Pablo-Picasso.jpg (Hentet: 07.02.13).

Sammendrag:

Denne avhandlingen er en studie av hvordan Toni Morrisons *Jazz* (1992) skiller seg fra tidligere storbyromaner, ved å bryte med den tragiske desillusjonsmodellen, og ved å ha et sterkt fokus på den auditive, polyfone fortellerteknikken. *Jazz* skildrer afroamerikanernes nye liv i det urbane nord på 1920-tallet, etter «the Great Migration». De befinner seg her på et nullpunkt i historien. De har beveget seg bort fra diskrimineringen i sør, og flyttet til Harlem i nord i en søken etter flere rettigheter og et bedre liv. Romanens hovedmotiv er om ekteparet Joe og Violet, og Joes unge elskerinne, Dorcas. Joe dreper Dorcas da hun forlater ham for en annen. Violet forsøker å hevne seg ved å knivstikke den allerede døde Dorcas i begravelsen. Resten av romanen skildrer perioden frem til drapet, og perioden etter, fra de ulike karakterenes perspektiv.

Jeg har valgt å fokusere på fortellerens ulike nivåer, og hennes kamp med karakterene som ønsker å fortelle sine egne historier. Jeg ser også på romanens inspirasjon fra musikkgenrene blues og jazz. Romankarakterene lever et *bluesy* liv, preget av utroskap, drap og hevnlyst. Og romanformen er som en jazzinspirert komposisjon, der karakterene improviserer over romanens hovedmotiv. Dette innebærer blant annet at romanens form er varierende, repetitiv og leker med temposkifter. Romanens polyfone form gjør at karakterene etter hvert kommer på samme narrative nivå som fortelleren, og de har en pågående dialog mellom seg. Dette resulterer i at romanhandlingen skildres ut fra en desentrert fortellerstemme, som ikke kan kobles tilbake til én forteller, men flere likeverdige.

Jeg har valgt å dele avhandlingen opp i tre hovedkapitler: «Byen i litteraturen. Fra eldre til moderne tid», «*Jazz* og Harlemrenessansen» og «The City». «Byen i litteraturen» tar for seg en kort oversikt over romanens fortellertekniske utvikling fra 1700-tallet til den modernistiske romanen på 1900-tallet. Kapitlet ser på hvordan fortellerteknikkene som utviklet seg i denne perioden, var inspirert av komposisjonsteknikker som har en tydelig visuell, optisk representasjonslogikk. Disse teknikkene ble brukt for å skape et slags sentralisert mangfold. «*Jazz* og Harlemrenessansen» ser på hvordan Morrison bryter med disse tidligere sentraliserte, litterære formprinsipper, ved å bruke en desentrert fortellerstemme og flere ulike perspektiv. I dette kapitlet ser jeg også på bluesens og jazzens påvirkning på romanens tematikk og form. «The City» har et større fokus på karakterenes improvisasjon over romanens hovedmotiv. Og hvordan jazzens form hjelper til med å bryte med bluesens livspessimistiske stemning, og dermed desillusjonsmodellen som tidligere forfattere brukte i sine storbyromaner.