

## Marilyn

Clara Juncker

Marilyn Monroe er hvid. Hun har hvidt hår og hvid hud, hun har en hvid puddelhund, hendes kjole er hvid og blæser op, så man kan se hendes hvide ben og hvide trusser. I roman-biografien *Marilyn* (1973) kalder Norman Mailer hende “enhver mands kærlighedsaffære med Amerika, Marilyn Monroe som var blond og bedårende og havde den sødeste lille discount-stemme og al renheden fra alle de rene amerikanske baghaver” (Mailer, 1973: 15).<sup>1</sup> Marilyn er for Mailer ren vaniljeis med jordbær. Hun legemliggør simpelthen amerikanske kulturelle og sociale repræsentationer af hvidhed fra 1950erne og ind i det nye årtusinde. Ligesom den hvide hval i Herman Melvilles klassiker, *Moby Dick* (1853), dramatiserer hun såvel en specifik amerikansk kulturhistorie som universelle menneskelige værdier, og også hun driller sine forfølgere. I romanen *Blonde* (2000) bruger Joyce Carol Oates over syv hundrede sider på at harpunere stjernen, og bøger om Marilyn udkommer fortsat. Hun er oplagt lige så svær som hvalen at spore og spidde – og lige så hvid. Som *Moby Dick* bliver hun til besættelse, tiltrækning og terror. I deres univers bliver hvidt til rødt, som blod eller læber, og sort intethed venter ude i horisonten – især på Marilyn.

### Hvide Marilyn

Betty Grable, Jayne Mansfield, Marilyn og andre sexbomber signalerer Hollywoods forestillinger om race, og ikke kun fordi gentlemen foretrækker blondiner. Selvom Justine Elias i artiklen “Blond Confusion” skriver om blond revisionisme, dvs. nyere forsøg på at problematisere Hollywood-blondinen, har blonde skuespillerinder siden stumfilmens dage bidraget til at skabe en privilegeret hvidhed. Filmkritikeren Richard Dyer ser i *White* (1997) både film og fotografi som “lysmedier”, der særligt favoriserer hvide skuespillere i deres fremstilling af skønhed og nydelse (Dyer, 1997: 83). David Ehrenstein, filmskribent på *Variety* og *The Advocate*, trækker stadig på Hollywoods mest berømte blondine for at forklare, hvad den hvide hud- og hårfarve betyder på det store lærred: “Lethed, det uendelige, det uopnåelige, noget cremet, altomsluttende sensuelt.... I sine sidste film blev Monroe mere blond og mere strålende end nogensinde” (Elias, 2003). Oates understreger i *Blonde* den påvirkningskraft, som hvide filmstjerner havde på barnet Norma Jeane Baker, der var storforbruger af de Hollywood-billeder, hun senere overstrålede som Marilyn

Monroe. I romanen hænger idoler som Mary Pickford og Lillian Gish på det kontor på Twentieth-Century Fox, hvor film-mogulen Mr. Z viser Norma Jeane sin samling af udstoppede fugle. De minder den unge starlet om døde stumfilmsstjerner og leder op til Mr Zs seksuelle overgreb på sin nyeste blondine.

Scenen med den let forklædte Darryl Zanuck og pigen, han kalder Blondie, forbinder hende med Dyers *White*. Starletten har nemlig arbejdet hårdt på at blive hvid: nybarberede armhuler, talkumpudder, håndlotion, bodylotion, 40 minutters make-up, nyt platinblondt hår, hvid nystrøgen dragt. Hvidhed er ikke længere noget givet men et kulturelt ideal, en fantasi som ingen kan opfylde til fuldkommenhed. Norma Jeanes hvidhed krakelerer efter de seksuelle tjenesteydelser på Mr Zs kontor. Hendes make-up er i striber og rødt menstruationsblod pletter hendes hvide nederdel. Hun vakler bort, stiv som en dukke. Norma Jeanes snavsede og livløse fremtoning håner de kulturelle forestillinger om glamourøs hvidhed og udstiller den umulige Hollywood-drøm. Ifølge Dyer betyder den hvide farve fravær: “at være virkelig, absolut hvid er at være ingenting” (Dyer, 1997: 78).

Denne tomme hvidhed forklarer Marilyns evige popularitet. Hun har gennem årtier fungeret som et ubeskrevet blad klar til at blive udfyldt, hvad enten den tekst, der blev skrevet på hendes krop, handlede om seksualitet, kvindefrigørelse, amerikansk politik eller kulturel nedtur. Hendes status som tomt tegn forbinder hende til hvidhed som norm og styrker hendes universelle tiltrækningskraft. Som historieløs, upartisk, ubeskrevet, bekræfter hun forestillingen om hvid objektivitet, hvad Dyer kalder “hvide mennesker ... som alt og intet” (ibid: 39). Denne funktion er tydelig i *The Seven Year Itch* (1955), hvor Marilyn spiller “Pigen”, eller i andre roller, hvor hun simpelthen er “Blondinen”. I modsætning til den historisk markerede sorte amerikanske krop eksisterer hendes bløde, hvide kød udenfor tid og rum. Hun viser hvidhedens centrale placering i amerikansk identitet og nationalitet. I hendes blå øjne forsvinder Historien.

Den centrale scene i myten om Marilyn, hvor hendes hvide kjole blæser op fra undergrundsristen på Lexington Avenue, Manhattan, gør hende til Amerikas Engel. Den hvide kvinde peger mod spiritualitet og transcendens, som Marilyn med sin himmelske krop og det lysende hår symboliserer. Hun er ikke blot enhver mands drøm om Amerika, men også, som Mailer skriver, “vores engel, den sødeste sex-engel” (Mailer, 1973: 15). Marilyn er mere end Marilyn, mere end hvid. Hun er evigt liv, frelse, og Det forjættede Land. Hun betyder kristendom, den særlige amerikanske mission, og et nyt Jerusalem, med hvide indbyggere.

Alle har dog brug for en Da-da-daddy, og i det hvide univers i *Blonde* har kun jøder en historie og en race. Fotografen på det famøse nøgenbillede til *Miss Golden Dreams*-kalenderen er jødisk, og den blonde model kender slet ikke til Judaisme og tænker på, hvordan det mon føles at være "udvalgt". Hun overvejer at spørge ham, men hun er bange for at virke naiv og rode op i noget med koncentrationslejre. I stedet stirrer hun på den mystiske fotograf: "I Otto Öses dybtliggende øjne så hun en sjælfuldhed, en dybde, og en historie, som hendes egne klare, forbløffende blå øjne manglede. *Jeg er kun amerikaner. Ren overflade. Der er ikke rigtig noget indeni mig*" (Oates, 2001: 227). Som de hvide amerikanere i Toni Morrisons *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (1992) fylder hun sit tomme indre med etnisk indhold, især med Arthur Miller, den berømte amerikanske skuespilforfatter, der blev hendes tredje ægtemand. Med jødiske opskrifter, et jødisk bryllup, og konvertering til jødedommen forsøger hun at dæmpe følelsen af tomhed, men det lykkes kun at markere etniske forskelle. Miller bliver hendes version af den mørke prins, der redder den hvide prinsesse. Som en eksotisk fremmed gør han det muligt for hende at lege med og midlertidigt udviske sin hvidhed. Ved at spille jøde afslører hun de flydende grænser for hvidhed, hvilket dog kun er tilladt for dem, der allerede besidder et socialt garanteret hvidt racetilhørsforhold (Dyer, 1997: 50). I modsætning til ægtemandens komplekse og modsigelsesfyldte jødiske identitet fastholder hun det jødiske i stilstand og essens. Hun overvinder ikke sin racemæssige usikkerhed. Hvidhed betyder ingen markører, ingen historie, intet fællesskab, intethed.

### **Farlige Marilyn**

Som Arthur Miller fandt ud af, betyder Marilyn fortabelse og dommedag. Filmtitler som *Gentlemen Prefer Blondes*, *Platinum Blonde*, og *Blonde Venus* viser os, at blondiner vinder det hele, men en konkurrerende række af film forbinder blondiner med død. Stumfilmen *Blonde Vampire* begynder i 1922 denne tradition for blond ødelæggelse. Femininitet i almindelighed og blondiner i særdeleshed bliver ofte symbolsk snavsede på film, med Alfred Hitchcocks Kim Novak, Eva Marie Saint og Tippi Hedren som eksempler på den seksuelt mystiske og (selv)destruktive kvindefigur. Som Rose i *Niagara* (1953) bidrager Marilyn til traditionen med blonde vampyrer, som hendes eget forbrug af piller, champagne, elskere og ægtemænd forstærkede. Den døde Marilyn optræder ofte i den biografiske litteratur om stjernen—også i Oates' *Blonde*, hvor døden begynder og afslutter teksten i skikkelse af et cykelbud og en skarpskytte, der stikker sin nål i den bevidstløse Marylins hvide krop. Imellem disse to scener flyder blodet over romansiderne og skaber frygt og fare. At være hvid, ingenting og alting er i sidste instans at være død. Ved premieren på *Niagara* var Marilyn iklædt en rød paillet-kjole, der afslørede hendes næsten nøgne skuldre og

bryst. “Det tog make-up-folkene mindst fem timer at gøre hende klar til den slags lejligheder”, skriver Oates i *Blonde*. “Som at sminke et lig” (Oates, 2001: 347).

Død eller levende virker Marilyn usædvanligt hvid, den overdrevne hvidhed som Dyer sammenligner med mere almindelig hvidhed (Dyer, 1997: 222). Oates er enig: “Som Cherie i *Bus Stop* virker hun så langt blegere end sine medspillere, at hun kunne være en voksmannequin eller en klovn” (Oates, 2001: 672). Hendes silkebløde, skinnende hår antyder spiritualitet, men også karneval og afstand. Marilyn er populær, fordi hun er ekstrem, ikke en af os, mens Norma Jeane er almindelig og anonym. Samtidig problematiserer Marilyns ekstreme hvidhed race som biologi og skæbne. Hun underminerer race-kategoriseringer ved at strække hvidhed så langt som (u)muligt. Som en anden Medusa blæser hun på sociale og symbolske koder med overdrivelse, med latter, med overflod, med simpelthen at være for meget. Hun er jokeren, der krydser og vælter de grænser og kategorier, der indespærre hende. Hun skifter form og nægter at lade sig definere. Uforudsigelig og modsætningsfuld repræsenterer hun samtidig alle valgmuligheder, og gennem dette kaos sætter hun en tændstik under den stabile og velkendte orden.

Også instruktørers, produceres og medspilleres tålmodighed med Marilyn går op i røg. Marilyn insisterede på at skrive eller tage sine scener om og om igen, en perfektionisme der i *Blonde* bliver til hysteri. Som Freuds hysteriske patienter bruger hun sin krop til at udtrykke modstand og utilfredshed. Elizabeth Bronfen skriver i *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents* (1998) at denne måde at opføre sig på afslører en diskrepans mellem selvet og dets udtryk og understreger identitetens performativitet (Bronfen, 1998: 42). I kølvandet på Judith Butler hæfter Bronfen sig især ved den kønnede forestilling og hvad et indgreb her kan betyde. Ved at fokusere på sit eget rollespil og gentage det til ulidelighed griber Marilyn ind i Hollywoods magtkonstellationer og den amerikanske kulturfremstilling. Hun sætter en kile ind mellem de roller, hun accepterer og de roller, hun modsætter sig. Hun fremviser sin frustration med de cinematiske og kulturelle strukturer, der indkapsler hende, uden dog at bryde ud herfra. Bronfen argumenterer for, at hysteri ikke løser eller bryder, men derimod “bevarer knuden i all dens modsigelse og inkonsekvens”.<sup>2</sup>

### **Etniske Marilyn**

Således klistrer opfattelsen om den hvide, passive Marilyn, som alle mænd forguder, til stjernen. Marilyn passer tilsyneladende perfekt ind i det stereotypiske kvindebillede, som Klaus Theweleit identificerer i *Male Fantasies* (1987, 1989): Den hvide Kvinde, som servicerer sin mandlige partner og forsvinder bort i familielivet. Desværre hører Marilyn ikke til i hjemmet. Selv i

de idylliske somre i Connecticut med Arthur Miller falder hun helt igennem som husmor. I Oates' roman taber hun en bakke pindemadder, da hun endelig kommer ned for at møde sine nye mands venner. Hun passer bedre ind i Theweleits konkurrerende fantasi, Den røde Kvinde, som forstyrrer maskuline idealer som selv-kontrol, værdighed, og moralsk retskaffenhed. Faktisk optræder Marilyn i *Niagara* som en "Rød Kvinde" i rollen som Rose, der til sidst myrdes på grund af sin seksualitet og utroskab. I *The Woman in Red* (1984) dublerer Kelly Le Brock faktisk Marilyn på Manhattan-risten, med sort hår på nøgne skuldre og den røde kjole blæst op, så de røde trusser kommer til syne. Oates opnår en tilsvarende effekt med alle de menstruationskramper og blodpletter, aborter, og operationer, der sprøjter blod ud over siderne i *Blonde* og Marilyns hvide tøj og sørger for, at hun skifter farve fra "Hvid Kvinde" til "Rød."

Marilyn bliver endda sort. Som bell hooks viser i "Madonna: Plantation Mistress or Soul Sister?" låner hvide kvindelige entertainere fra sort amerikansk kultur for at krydre deres optræden, samtidig med at sorte kvindelige ikoner som Tina Turner, Aretha Franklin og Donna Summer skilter med deres "blonde ambitioner" (hooks, 1992: 158). Raceskel vibrerer altså, når Marilyn og Madonna træder ind på traditionelt sort terræn. Filmkritikeren Stella Bruzzi kommenterer den ekstreme tøj- fetichisme og den betydning, udseendet har for figurernes identitet i de såkaldte blaxploitation film og styrker således forbindelsen mellem Marilyn og de sorte amerikanere (Bruzzi, 1997: 98). Selv taler Marilyn i selvbiografien *My Story* (1974) om sin rolle som den mørke Anden, fordi hendes beundrere projicerer deres begær over på hende. De optræder med hvid maske, mener hun, og kalder hende liderlig i stedet. Som mørke kvinder generelt får Marilyn rollen som den altid faldne synderinde, hvis krop signalerer seksualitet og lyst.

Den evindelige farvning af Marilyns hår har ikke kun at gøre med PR og æstetik. Julie Birchell spørger i *Girls on Film*: "Hvad siger det om racemæssig renhed at de bedste blondiner alle har været brunetter (Harlow, Monroe, Bardot)? Jeg tror det siger, at vi ikke er så hvide, som vi tror. Jeg tror det siger, at Ren er Kedeligt" (hooks, 1992: 158). bell hooks argumenterer for, at både Marilyn og Madonna har rigtig meget til fælles med alle de sorte kvinder, der lider under og internaliserer hvide skønhedsidealere, som de aldrig vil kunne kropsliggøre (ibid: 158-59).

Romanen *Blonde* tydeliggør, at hvidhed er en konstruktion. Oates skriver side op og side ned om Norma Jeanes make-up ritualer, hendes flittige vask og strygning, og senere om Marilyn i hænderne på assistenter og kosmetologer. Hun fokuserer især på Whitey, make-up-kunstneren som skaber Marilyn Monroe ud af et råmateriale, der er ødelagt af stoffer og druk. På det tidspunkt, hvor karrieren er nået til *Something's Got to Give* (1962), som Marilyn til sidst blev

fyret fra, er Whitey rigtig kommet på arbejde: “Hans dulmende cremer, hans øjenvippekrøller og pincet og små børster og farveblyanter, hans klister, rouges, pudder var magiske, eller næsten magiske. Her til morgen havde han arbejdet i timevis og hun var stadig kun delvis MARILYN MONROE i spejlet” Oates, 2001: 712). Mens den relevant navngivne Whitey producerer Hvide Marilyn med stort besvær og lejlighedsvis succes, gør Oates nar af det skønhedsideal, som stjernen repræsenterer. Den Blonde Skuespillerinde som kæmper for at blive Den Blonde Skuespillerinde står udenfor den dominerende æstetik og svinger mellem hooks’ plantage-mistress og soul-søsteren. Faktisk ser Christy Turner den flamboyante Samantha fra *Sex and the City* som en Marilyn-karakter, en racialiseret figur, der står i gæld til sort bøssekultur (Turner, 2004).

### **Fantastiske Marilyn**

Den fuldendte hvide kvinde skifter til rød og sort og tilbage til blond hvidhed og har oven i købet komisk talent. Hvad enten hun spiller dum blondine, sexgudinde, eller naboens datter, bryder Marilyn-figuren ud af de snærende kategorier med en komisk gestus. Samtidig med at hun forestiller traditionel femininitet, skaber hun et alternativt rum, en kvindelig hyperrealitet, hvor køn og race overdrives og problematiseres. Judith Halberstam viser i *Female Masculinity* (1998), at maskulinitet “bliver læselig som maskulinitet hvor og når den forlader den hvide mandlige middelklasse-krop” (Halberstam, 1998: 2). Også hvid femininitet kan måske bedst studeres på afstand. Som Halberstams maskulinitet udenfor mandekroppen opstår der sprækker i *Blonde* mellem Norma Jeane og Marilyn, mellem kvinden og spejlet, mellem den hvide, røde og sorte Marilyn, og mellem sexbomben og *commediennen*, som åbner op for nye forestillinger om race og køn. Oates’ Marilyn ender som krop og lig, et offer for Kennedy-familiens og FBI’s nålestik, men selv skaber hun en anderledes fantasi. I “We Are All Gone Into the World of Light”, det sidste afsnit i *Blonde*, brænder den smukke hovedperson op ude i atmosfæren: hendes hvide hår, hendes nøgne krop, hendes mave og hendes øjne står alt sammen i flammer. Som hun dykker ind i mørket, lyser hun på alle tilskuerne. I den illuminerede, teknologiske menneskemængde optræder stjerner og fans, børn og forældre, hvide og sorte alle som monstrøse, hybride og frugtbare amerikanske identitetsformer.

---

 Noter

<sup>1</sup> Citater er oversat fra engelsk af artiklens forfatter.

<sup>2</sup> Lotte Kähkönen gjorde mig opmærksom på Bronfens monografi og læsningen af Marilyns hysteriske forestilling.

## Litteraturliste

- Bronfen, Elizabeth. 1998. *The Knotted Subject: Hysteria and Its Discontents*. Princeton: Princeton UP.
- Bruzzi, Stella. 1997. *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. London: Routledge.
- Dyer, Richard. 1997. *White*. New York: Routledge.
- Elias, Justine. 2003. "Blond Confusion".  
[www.nydailynews.com/entertainment/story/96249p-87120c.html](http://www.nydailynews.com/entertainment/story/96249p-87120c.html)
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham, NC: Duke UP.
- hooks, bell. 1992. "Madonna: Plantation Mistress or Soul Sister?" In: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End P.
- Mailer, Norman. 1973. *Marilyn*. [New York]: Grosset and Dunlap.
- Morrison, Toni. 1992. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination*. Cambridge: Harvard UP.
- Oates, Joyce Carol. 2000, 2001. *Blonde: A Novel*. New York: Ecco.
- Theweleit, Klaus. 1989. *Male Fantasies I-II*. London: Polity.
- Turner, Christy. 2004. "Fabulousness as Fetish: Queer Politics in *Sex and the City*", in *S&F Online*  
<http://www.barnard.edu/sfonline/hbo/printctu.htm>