

13 LAUREN BERLANT

1957–2021

Professor i Engelsk, University of Chicago

STAKKELS ELIZA

Sentimentaliteten, den demonstrative opvisning af overdreven og forloren rørthed, er et kendemærke for uærlighed og manglende evne til at føle noget; sentimentalistens fugtige øjne røber hans aversion mod erfaringen, hans frygt for livet, hans golde hjerte; og den er derfor altid tegn på en hemmelig og voldsom umenneskelighed, grusomhedens maske.

—James Baldwin, "Everybody's Protest Novel"

"ONKEL THOMAS' LILLE HUS"

Rodgers og Hammersteins *Kongen og jeg* er et sjældent eksempel på et stykke klassisk americana, som ikke udspiller sig i Amerika. Den overdådige musical foregår, atypisk nok for samtiden (1949), under en krise i forholdet mellem Det britiske Imperium og Siam, der involverer en række forskellige militære og økonomiske intriger, men koncentrerer sig om en kulturalistisk politik.¹ Fra åbningen med Anna Leonowens' ankomst til Siam minder

1 Den britisk-siamesiske-amerikanske trekant er noget, stykket finder på: Margaret Landon og Anna Leonowens fortæller en historie om fransk, og ikke engelsk, imperialism i området. Se Landons *Anna and the King of Siam* og Leonowens' *The English Governess at the Siamese Court*.

stykket om, at Storbritannien har eksporteret en civilisatorisk pædagogik som en del af sin imperiebygningsstrategi: Leonowens bliver importeret, så hun kan "bringe det gode i vestlig kultur til Siam" (Rodgers og Hammerstein 379). Hendes læresætninger omfatter respekt for "videnskaben" og for anti-despotismen i både den politiske sfære og i paladsets.

Men beskriver man *Kongen og jeg* på denne måde, overser man stykkets sanselige ånd: forestillingen og sangene oversvømmer hele tiden fortællingen og fremviser kongens synligt glatte og muskuløse krop, paladsets overflade af blankt metal og rigt indfarvede stoffer, kvindernes og børnenes yndige eksotisme og den intensitet, der hersker i det erotiske liv og i familielivet i paladsets verden. Stykkets fortælling hjem søges af den kærlighedshistorie, der aldrig udspiller sig mellem den siamesiske "konge" (Mongut) og det britiske "jeg" (Leonowens), og ikke desto mindre anvender den "krigen mellem kønnes" tragikomiske konventioner til at lade nogle politiske og kulturelle antagonismer komme til udtryk, som her også dukker op i stereotypisk klædedragt som national tragedie og imperial farce.

Scenen for denne krig er Siams indtræden i moderniteten, som kongen har forberedt ved at insistere på, at landets elite skal blive i stand til at afkode de vestlige måder, hvad angår både økonomi, teknologi og rationalitet. Han ender dog med at lære af Leonowens, at det kræver mere end et kultiveret sind at blive moderne – det kræver hjertets dannelse. Men kongens hjerte brister, og han dør, da han er ude af stand til at følge med Siam i landets forvandlingsøjeblik, hvor nationen bliver til en følelsestilstand, og ikke en styreform. Mens stykket tilbyder os det ynkelige syn af kongens falmende virilitet og filosofiske opblæsthed, opstiller det en række organiserende antinomier, ved hjælp af hvilke publikum kan udmåle kongens og landets fremskridt, inklusiv antinomierne Vest og Øst, barbari og civilisation, vulgært og raffineret, folkesprogligt og litterært, elev og lærer, dyrisk og feminint. Øverst finder vi kongens forsøg på at udvikle et organ for *medfølelse*, modsat ideologi eller det, som stykket kalder *filosofi*. Disse forandringer opnås æstetisk (i stykket) og subjektivt (af personerne) gennem en romance, hvis konstellation rummer en tredje term: sentimentalitet, intimitet, demokrati, Amerika.

Sentimentalitetens uafsluttede mellemværende, som dette kapitel eftersporer, involverer dens politiske komponent, der *inden for den politiske tænkning* udvikler en etisk diskurs, som paradoksalt nok nedgør det politiske og hævder at være det overlegent. Denne sentimentale modus genoptager oplysningstidens dannelsesprojekt for subjektet, hvis sjæl skal erhverve sig en dyb og inderlig evne til at legemliggøre dyden, genkende den og anerkende den, samt give den sin sanktion, og den udvider projektet til en medfølelseskosmopolitisme som kollektiv virksomhed, der sætter den affektive anerkendelse i centrum af, hvad der knytter fremmede mennesker til hinanden (Se Cheah og Robbins; Harvey). Og dog vinder følsomhedens universalistiske retorik ikke sin autoritet på det politiske domæne, men nær ved det, imod det og over det: den sentimentale kultur indebærer et umiddelbart alternativt fællesskab af individer, som retfærdiggøres i anerkendelsen af de sande – de ægte, dydige, medlidende – følelsers autoritet i kernen af en retfærdig verden (se Berlant, "The Subject of True Feeling").

De sande følelsers kultur har ingen uomgængelig politisk ideologi. Det er ikke altid, den liberaliserer samfundet og gennemtvinger en højnelse af det politiske felts etiske grundlag ved at afvikle strukturelle former for ulighed eller udvide det formelle omfang af, hvad det vil sige at være borger.² Dens kernepædagogik har været udviklingen af en forestilling om sociale forpligtelser på grundlag af borgernes evne til at lide og tage skade. Denne struktur er hovedsagelig blevet taget i anvendelse blandt de kulturelt privilegerede med henblik på at menneskeliggøre de subjekter, som har været udelukket fra de socialt rummelige og formelle aspekter af, hvad det vil sige at være borger, og som tilsyneladende uhjælpeligt har hængt fast på bunden af de klasse-mæssige, race-mæssige, etniske og køns-mæssige hierarkier. Som en kraft i omvendelsen af de socialt privilegerede har sentimental politik haft en mægtig omdannende indflydelse på, hvilke underordnede befolkningsgrupper der anerkendes som kandidater til at blive indlemmet i det politiske legeme. Men som Baldwin slår fast, langer følsomhedens

2 Til forskel herfra lokaliserer vor tids sentimentale udgave af, hvad det vil sige at være borger, statens medfølelse i løftet om tryghed for dem, der arbejder og øger privatejendommen (Berlant (red.): *Compassion*).

menneskeliggørelsesstrategier altid klichéer over disken og reproducerer personer som ting, og den hengiver sig således, undervejs mod at forsyne de privilegerede med lejligheder til at opføre sig heroisk, til at anerkende, redde og inkludere de marginaliserede subjekter, til at bekræfte de sidstnævnte som en legemliggørelse af *det umenneskelige*.³ Således betragtet mindsker den sentimentalitet, der retter sig oppefra og ned, de risici, som løbes i den privilegerede tilstand, idet pligten til at handle hovedsagelig gælder forbedringer og ikke drejer sig om at ændre på grundbetingelserne for magtens organisering, men om at følge de ophøjede fordringer, der stilles af den årvågne sensitivitet, dyd og samvittighed.

De varer, der har knyttet sig til "kvindekulturen", den første identitetsmarkerede massekulturelle diskurs i USA, har i betragteligt omfang fremmet disse paradokser inden for den liberale følsomhed ved at udtrykke et helt begærskompleks, som om det udgjorde én eneste fordring. "Kvindetekster" er primært kønsproducerende maskiner, som lokaliserer kvindelighedens idealitet i fantasier om konfliktfri subjektivitet inden for en intimsfære, der er organiseret af en fornemmelse af følelsesmæssig genkendelse, anerkendelse, gensidighed og selvbeherskelse, træk, som betragtes som betingelser for, at kvindeligheden, om ikke de faktiske mennesker, kan overleve, idet menneskenes materielle overlevelse og fornemmelse af og for andetheden repræsenterer det realistiske kontrapunkt til de kvindelige sentimentale fantasi-modi, der også udfoldes af disse værker. Den sentimentale *politiske* praksis' akse involverer, at denne scene for den kvindelige sjæls kommunion bliver udvidet med en strålekrans af abstrakte andre, så der indbefattes et ønske om at oprette smertealliancer ud fra enhver tænkelig stilling inden for de amerikanske værdihierarkier: en sentimental politik, der har kvindeligt udgangspunkt, afbilder de strukturelle uretfærdigheders scener og beretninger i overensstemmelse med en formodet ikkeideologisk sårbarhedsneksus, hvor en trussel mod individers liv også hævdes at eksemplificere og udtrykke konflikter i samfundslivet.

3 Den heroiske rednings genre er sædvanligvis melodramaet. Forholdet mellem hvidt overherredømme og den melodramatiske modernitet i USA efterspores i Williams.

Så mens disse følelser er normative (hvis de rangeres i overensstemmelse med kulturelt fremherskende dyder), ligger der i kvindelighedens udøvelse også nogle affektive komponenter, der udstyrer ethvert lokalt drama, som indebærer engageret medfølelse, med en fornemmelse af vigtighed, der rækker videre end til den scene, hvor den vækkes til live, selv om dramaet i personlig skala leverer det register, i hvilket den kollektive scene opleves. Udvidelsen fra det personlige domæne til mere abstrakte domæner konstituerer dommens og kritikens scene. Følelsesmæssig retfærdighed i lille skala gestalter for-erfaringen (*the pre-experience*) af en løsning i stor skala.

Også her består hovedparadokset i, hvor central klichéen og stereotypen er for at etablere en udvidet forståelse af det menneskelige. Den sentimentale politik slår lige netop bro mellem fantasi og realisme, for så vidt de konventionelle tropedannelsers kunstige register står som den tekstlige udøvelse af universaliteten selv. I "kvindekulturen" slår stereotyper og klichéer bro mellem det enkelte livs kompleksitet og en konventionel dialektik mellem en særlig type af subjekt for sande følelser og den almene verden, der må opsuge dette subjekts fordringer.

Sammentræffet mellem politik og massenormer for følelsesmæssig investering rejser derved nogle æstetiske spørgsmål om de konventioner, ifølge hvilke der er blevet opstillet eksemplariske relationer mellem genfortælling af erfaring og forløsning af personlig lidelse og de kollektive omstændigheder, hvorunder disse historier bliver artikuleret som politiske. Dette essays arkiv – *Onkel Toms hytte* og en samling beslægtede værker såsom *Kongen og jeg*, *Dimples*, *Broerne i Madison County* og *Elskede* – indtager mange forskellige stillinger inden for det politisk-sentimentalt æstetisk domæne og det sætter os i stand til at forstå de måder, hvorpå konventionelle følelsesformer og -ideologier siden 1800-tallets midte har øvet indflydelse på konstruktionen og værdisætningen af forskellige emner, subjekter, typer og offentligheder i USA. Ydermere giver det et grundlag for at tale om den ambivalens, som selv antisentimentale kunstnere giver udtryk for og praktiserer, når de snarere end at afvise den sentimentale kontrakt søger at slå en handel af med den: så stærk er normativiteten i den følelsesmæssige humanisme og i de sentimentale utopier, som mætter det

moderne imaginære felt med sin vage definition af det menneskelige.⁴ Anden forskning, der er mere historicistisk, har opstillet et katalog over samtlige omfunktioneringer af *Onkel Toms hytte* (skønt listen bliver længere og længere) (Merish; Staiger; Warhol; Weinstein; Williams)⁵: sigtet med dette kapitel og de to følgende er at fremsætte en model for mødet med en lidelses og traumatiseringens politik i hjertet af den massemedierede offentlighedssfære i USA, som lokaliserer denne tradition i denne tidlige intime offentlighed. *Onkel Tom*-genealogien iscenesætter altid modsigelserne i den liberale kultur, som de gennemlevs i kroppen, i produktionsforholdene, og i fantasier om det bedre gode liv; den er sentimental i sine tilknytninger, melodramatisk, gotisk og komisk i sit genvalg, men realistisk i ønsket om at lave verden om, og den puster altid nyt liv i spørgsmålet om etikken i den følelsesmæssige universalisme eller sentimentale politik i USA.

Enhver, der har set *Kongen og jeg*, er klar over, at min titel, "Stakkels Eliza", stammer fra den scene, hvor Tuptim, der er sexslave i kongens palads, opfører en teaterversion af det, hun kalder for *Onkel Thomas' lille hus*. Anledningen er en banket, hvor kongen forsøger at overbevise den britiske ambassadør om, hvor sofistikeret han selv og Siam er, og om, at Siam er værdig til at blive betragtet som en politisk, økonomisk og kulturelt ligebyrdig nation. Tuptims stykke leverer den "indfødte" underholdning. Imidlertid er hendes motiv til at opføre *Onkel Tom* et andet end kongens: i det store billede bekymrer hun sig ikke om at afspejle landets berømmelighed, men om at benytte sig af lejligheden til at tale til det eneste sympatisk indstillede publikum, hun nogen sinde vil få. Bearbejdelsen af *Onkel Toms hytte* er en opvisning i hendes tro på den vestlige, liberale medfølelses magt og en afvisning af at tilpasse sig til en amoralsk magt: den er også bare desperat.

Tuptims specifikke klage er, at kongen har dekretet, at hun for tiden skal være yndlingen blandt hans "hustruer". Hun nægtes derved adgang til

4 Angående *Onkel Toms hytte* som en tekst, der på ambivalent vis omsætter regionale, kønslige og racemæssige brudlinjer til sentimentalismens generiske utopi, se Lang.

5 Blandt de senest afdækkede eksempler på romanens blivende kraft er T. S. Eliots aldrig opførte ballet Tom og Bill T. Jones' *Uncle Tom's Cabin* (1990), der ifølge Jones udtrykkelig ønskede at vriste romanens vold fri af kravet om en instinktiv liberal respons (Dent og Thompson).

sin sande kærlighed, Lun Tha, og er både fange i kongens harem og slave af hans seksuelle ønsker. Tuptims forhåbning om at bygge en tilværelse op omkring gensidig kærlighed med familiedannelse i ægteskabelige rammer, snarere end at leve med den kongelige seksualitets autoritære regler, forener den måde, hvorpå den historiske roman traditionelt har ført en kærlighedsintrige i marken for at tillade de politiske dramaer at udspille sig, med en tidstypisk koldkrigerisk tilslutning til en sund heteroseksualitet som sindbilledet på "demokratiske" individuelle friheder i et "moderne" kapitalistisk samfund.⁶ Og dog er *Onkel Toms hytte i Kongen og jeg* langt mere end en reklame for demokrati *American Style*.

I Anna Leonowens' selvbiografiske tekst og dens fiktionisering ved Margaret Landon finder der ingen kongelige opførelser af *Onkel Toms hytte* sted. I *Kongen og jeg* vedrører omtalen af romanen den side af Stowes pædagogik, som i et revolutionært historisk øjeblik opfordrer den amerikanske nation til at tage stilling til fordel for en påtrængende progressiv opgave, hvis den skal bevare sin ambition om at forene godhed med storhed. Omtalen af *Onkel Toms Hytte* gestalter også det æstetiskes centrale placering i massernes politiske liv i USA som et projektionsrum for baner, nationens liv kan slå ind på, men ingen endnu har forestillet sig, eller som ikke er fremherskende. Ligesom romanen fremstiller nogle figurer, der for den individuelle læser skal være eksemplarisk dydige, er dens eksempel blevet til en truisme, et monument over påstanden om, at inspireret kunst kan frembringe et miljø, der muliggør forandringer, som en falden samfundsverden kan aspirere til.

Det er således ikke overraskende, at der i *Kongen og jeg* kommer nogle meget forskellige projektioner i spil, som retter sig mod romanens ikoniske status som et tegn på national optimisme. For kongen er romanens tilstedeværelse ved hoffet ganske rigtigt et tegn på Siams modernitet: en fremmedsproget tekst er blevet oversat, en amerikansk tekst, nogen har

6 Til den historiske romans konvention med at gennemarbejde historisk ængstelse ved hjælp af kærlighedens omskiftelser, se Berlant: *The Anatomy*; Sommer; Chakrabarty. Til fremhævelsen af den sunde heteroseksualitet som et kynisk nationalistisk koldkrigstegn, se Corber.

tilegnet sig og bemestret, en politik er blevet genstand for forbrug og kan bevise, at den siamesiske bevidsthed har nået et oplyst stade. Tuptims beslutning om at opføre bogen fremstår for kongen som blot en handling, der svarer til de øvrige forberedelser, han træffer til begivenheden, såsom det at lære sig vestlig bordskik og anlægge en vestlig klædedragt for at forstærke den "videnskabelige" viden, han har flikket sammen. Derudover er kongens tilknytning til *Onkel Toms hytte* allerede slået fast gennem hans stærke identifikation med både rationalitet og vid hos "Præsident Lingkong", som han har forsøgt at få med på en plan om at sende elefanter til USA, så Nordstaterne kan vinde Borgerkrigen.

Lincolns tilstedeværelse i *Kongen og jeg* repræsenterer en mulig udviklingshorisont for kongen, hvis stemme og krop ellers iscenesættes som en slags generisk asiatisk bronzeansigt både med udstilling af kroppen og nydelsen af det gebrokkne engelsk i noget, et amerikansk publikum kan genkende som *minstrel*-stilen, hvilket yderligere understreger de paradoksale forskelle og forbindelser mellem "deres" form for slaveri og "vores". At kongen er tiltrukket af Lincolns store, enkle klogskab, sætter ham underforstået i stand til at forestille sig, at han kan redde Siam med en lignende selvsikkerhed, mens landet befinder sig i en radikal forandringstid. Og dog er denne selvforståelse en vittighed, som teaterstykket fortæller på kongens bekostning. Han fatter relationen mellem klogskab, storhed og slaveriets afskaffelse, men han erkender aldrig, at haremets seksuelle slaveri har relevans for disse spørgsmål. Hans taler om "Lingkong" iscenesættes som skægge og dumme, selv om den selvmisforståelse, han derigennem afslører, tydeligvis har voldelige følgevirkninger. Men stykket rummer ingen indvendinger mod, at kongen aspirerer til at blive til den amerikanske præsident.

Tuptims identifikation med *Onkel Toms hytte* blander også det personlige med det politiske, men hun konfigurerer de zoner, hvor de overlapper hinanden indbyrdes, på særskilte og inkommensurable måder. Én har at gøre med det at blive forfatter som en udgave af det at være borger. For slaven repræsenterer "Harriet Beecher Stowa" den utænkelige mulighed, at en kvinde kan være suveræn, gå omkring i offentligheden og skrive en bog, især en bog, der udfordrer landets patriarkalske regime, som

pålægger hende hårdt seksuelt tvangsarbejde. Forfattervirksomheden frembringer den form for aflegemliggørelse i den offentlige sfære, som mimer friheden i at være borger, og er et forvarsel om muligheden af at tale om fremmede som del af en følelsesmæssigt ens intim verden. Men Tuptim identificerer sig også med "stakkels Eliza", hvis historie inspirerer hendes egen efterfølgende flugt fra paladset: som Lincoln er et sindbillede for kongen, er Eliza for Tuptim en model for behovet hos slaven for at ugyldiggøre loven, når den er moralsk uretfærdig. Selve historien autoriserer, at man bryder loven, og derfor at man bliver umenneskelig på en måde, som frisætter det gotiskes intensiverede æstetik, Buddhas åndelige supermagt og en overmenneskelig, antinomisk energi. Ligesom Eliza bryder Tuptim den lov, der har brudt sig selv, ved at undvige til et nyt rum og sætte kroppen på spil for at slå bro fra den autoritære verden, hun lever i, til den emanciperede verden med frihed til at elske, som hun søger at få adgang til.

Når *Onkel Tom*-formen citeres, involverer det som regel, at der spørges til, om intimitet mellem racerne er mulig i USA: disse spørgsmål gennemspilles ofte gennem kærlighedshistorier, hvor heteroseksuel intimitet og heteroseksuelle kønsnormer også bliver vurderet som skrøbelige størrelser. Dette placerer den heteroseksuelle forskel og de konventionelle værdihierarkier, der i USA er forbundet med den, som vagt analoge til den afrikanske og den anglo-amerikanske raceforskels scene, hvor synlig kropslig distinkthed på usammenhængende vis bliver forklaret som noget, der emanerer fra artslige og kulturelle forskelle. *Kongen og jeg* supplerer disse konventioner og afslører deres indlejring i de økonomiske og imperiale relationer ved i fantasien at lade kongen og Tuptim træde indenfor i den nordamerikanske borgerkrig gennem Lincoln og Stowe: hvor de optræder, markerer citataktiviteten et ønske om identifikation og oversættelse på tværs af nationer, ordforråd og hierarkiske systemer. Den markerer også, hvordan privilegiernes og underordningens kategorier er bevægelige – for eksempel er kongen sårbar over for imperialismen, men seksuelt set stærk, hvorimod linjerne i Leonowens' privilegier løber modsat. For begge skikkelser involverer en identifikation på tværs af radikalt forskellige verdener en seriøs ambition om at handle modigt, om at lære at blive noget radikalt andet end

det, man er. Men viljen til at tilegne sig forskellen og bebo den for at forklare og forandre sin egen begærs-scene involverer nødvendigvis forvanskning, fejlversættelser og misforståelser. Det er grunden til, at spillet mellem forskellige matricer for taksonomiske "forskelle" i såvel *Kongen og jeg* og *Onkel Toms hytte* som i mange andre sentimentalpolitiske tekster frembringer komik midt i kalamiteterne og gør overlevelseskampen til en slags slapstick, samtidig med at de arbejder i det melodramatiske register, fordi sammenfaldet mellem ekstrem vold og det ganske almindelige fortrænger den almindelige realistiske skalaforfølelse og installerer overdrevne modi som nyrealismen, den realisme, der stammer fra magtens absurde krav, den menneskelige tilknytnings selvmodsigelser i scener med ulighed og simpelthen fra forskellens egen mærkværdighed. Melodramaets og komediens centrale rolle i sentimentale offentligheder udtrykker et ønske om et nyt folkeligt fællessprog, en ny realisme i den dominerende offentlighed: dette vidner om, hvor tyndt et lag, den fælles sunde fornuft udgør. De processer, hvorved der opstår nye folkelige fællessprog, udgør altid kampe om at etablere en konsensus om de termer, i hvilke den ikke-dominante almindelighed kommer til udtryk.⁷

Sentimentalitetens politiske tradition sidestiller i sidste ende det folkeligt fælles med det menneskelige: i dens imaginære fremkalder hjertets og den kropslige værdigheds kriser nogle begivenheder, som kan omstyrte store nationer og andre patriarkalske institutioner, hvis en virksom og forløsende kobling lader sig konstruere mellem de privilegerede og de socialt udstødte. Midlet hertil er det intimt offentlige. *Onkel Toms hytte* udgør en hjælpekilde, som folk søger til, når de ønsker at kommentere den politiske optimisme, romanen står for med hensyn til at forandre uretfærdige samfundsinstitutioner ved at frembringe nye mentaliteter. Selve det at nævne romanen er et tegn på, at et æstetisk værk kan være så mægtigt, at det forandrer de privilegerede folk, der læser den, så deres identifikationsfølelse kommer til at modsige måden, hvorpå de forstår deres egne interesser. Derved udgør den sentimentalpolitiske tekst en radikal udfordring til de kroppe og det politiske legeme, som den anråber. Det vises, at kunstværket

7 Om nye folkelige fællessprogs opståen ["vernacularization", o.a.], se Appadurai.

potentielt er lige så mægtigt som en nation eller som ethvert verdensgestaltende system: det skaber og omskaber subjekter.

Og dog er det lige så sandsynligt, at de forstyrrende kræfter i den følelspolitiske verden, der bringes i spil ved at nævne *Onkel Tom*, vil retfærdiggøre nogle bestående herredømmeformer, som at de vil give form og sprog til modstandsimpulser.⁸ I *Kongen og jeg* fortælles historien ligesom i så mange melodramaer først af lydsporet, og så følger intrigen. Frustreret af kongens bydende facon begynder Leonowens at tænke på ham som en barbar. Men førstehustruen, Lady Thiang, synger til hende: kongen "siger ikke altid/hvad man vil have ham til at sige/men nu og da gør han/Noget vidunderligt" (Rodgers og Hammerstein 403). Fordi han tror på sine "drømme" og ved denne tro gør sig sårbar, antydes det, at han er revolutionær og heroisk – og værd at elske. Han er i den forstand ligesom en kvinde, og ganske rigtigt viser hans autoritære patriarkalisme sig mere og mere kun at være oppustet pral. Som følge heraf antager kongen samme hellige aura som en sentimental heltinde, komplet med offerdøden.

Denne drejning markerer et klassisk moment i den politisk-sentimentale pædagogik. Skønt kongen er en tyrant, kalder hans historie på medfølelse og dernæst medlidenhed hos de kvinder, der omgiver ham. Her bliver de publikums stedfortrædere og bevidner hans død som en dramatisk af-teatraliseringsproces. Som stykket skrider fremad, og kongen bliver "menneskeliggjort" af følelserne og derfor i mindre og mindre grad udstilles som krop, holder fortællingen op med at fokusere på den systemiske vold i kongens handlinger. Volden må taktisk føres ud i kulissen for at frembringe nogle rystende følelsesmæssige kontinuitetslinjer med forvandlingskraft – men her rettes medfølelsen mod de beherskede og hovedsagelig mod den privilegeredes smerte over at være gjort til slave af et barbarisk magtsystem, som han på en eller anden måde er forudbestemt til at blive indfanget i.

8 Denne generelle konklusion om *Onkel Toms hyttes* overdeterminerede politiske historie i *Kongen og jeg*, når Donaldson også frem til i *Decolonizing Feminisms* 32-51. Donaldsons fokus retter sig mere mod produktionen af køn i koloniale relationer end mod strukturen i den sentimentale mekanisme, der virker i stykkets politisk-æstetiske formalisme.

Kongen og jeg opfører og udøver dernæst noget alment, hvad angår de modsigelser, som overlagt eller uundgåeligt vækkes til live, når en sentimental retorik bliver ført politisk motiveret i marken. Heri ligger det paradigmatisk: når politik møder sentimentalitet, kan personlige historier berette om strukturelle virkninger, men derved risikerer de at modarbejde selve forsøget på at lave en retorisk opførelse af en smertescene, som kræver politisk lindring. Fordi de sande følelsers ideologi ikke kan tillade smerten at være andet end universel, kan dens tilfælde af sårbarhed og lidelse ende med at blive byltet sammen i en almenmenneskelig scene, og det etiske imperativ om samfundsforandringer kan ende med at blive erstattet af et passivt og vagt borgerdydigt medfølelsesideal. Det politiske som et sted for handlinger, der er orienteret imod at være offentlige, erstattes med en verden af private tanker, tilbøjeligheder og gestik, som projiceres udefter som en intim offentlighed af privatpersoner, der bebor deres egne affektive forandringer. Lidelser besvares i denne privat/offentlige kontekst med opofrelse eller overlevelse, som dernæst fortolkes sådan, at retfærdigheden er sket fyldest eller friheden virkeliggjort. I mellemtiden går den sentimentale politiks oprindelige impuls som oftest tabt, nemlig den at betragte de individuelle virkninger af samfundets masse vold som *anderledes* end årsagerne, der er upersonlige og afpersonaliserende.

Indtil nu har jeg fokuseret på de måder, hvorpå *Kongen og jeg* er typisk for de sentimentale konventioner for tekstuel projektion og identifikation, som de har udviklet sig siden midten af 1800-tallet. Denne politiske pædagogik baserer sig på et sammenfald mellem faste taksonomier og labile følelser, en strategi, som menneskeliggør voldstrategierne ved at lade dem udspille sig i fortællinger, der demonstrerer lidelsens universelle karakter og det forandringspotentiale, som rummes af kærlig medfølelse. To andre indgange til de sande følelsers retoriske konventioner inden for USA's politiske sfære bidrager også til den typisk sentimentale måde, hvorpå stykket legemliggør det strukturelle: dets relation til det kvindelige og til kvindeligheden som levemåde; og dets relation til den kapitalistiske kultur, både i det knudepunkt, hvor abstrakte værdirelationer udtrækkes, projiceres på og repræsenteres af særlige former for subalterne kroppe, og på det sted, hvor vareformens suverænitæt og samfundsmæssighed (stereo-

typens spejl) placeres som en løsning på erfaringen af social negativitet eller isolerethed.⁹

I Margaret Landons fiktive genfortælling af Anna Leonowens bøger om det siamesiske hof (Landons værk *Anna og Kongen af Siam* er kilde til musicalen) fremsættes der en lignende dominoteori om *Onkel Toms hytte-effekten*: når kvinder skriver bøger, fører det til kønsmæssig værdighed for kvinderne via kvindernes indbyrdes identifikation på tværs af deres racemæssige, klasse-mæssige, sproglige, nationale og kønslige placering. Men i Landons tekst findes den fortælling, som bevæger sig fra slaveriets afslutning til den demokratiske modernitets begyndelse, uafhængigt af enhver kærlighedsintrige. I de historiske tekster er det ikke Tuptim, der gør modstand gennem Stowe (Tuptim har uhjemlede kærlighedsforbindelser, men henrettes for dem).¹⁰ Kongens førstehustru Son Klin indfører Stowe i Siam og antager hende som persona i sin brevskrivning.

Ifølge Leonowens og Landon ønsker Son Klin ikke at flygte hen til en anden mand, men forsøger snarere at identificere en udvej af sin isolation ved hjælp af en homosocial sentimentalitet. *Sentimentaliteten er scenen for hendes utroskab*. Son Klin ønsker at forestille sig en verden, hvor kvinder og konger bare et øjeblik vil bryde med deres privilegier for at afstedkomme et grundlæggende strukturelt skifte i de regeringsmåder, som behersker hende og hendes verden; hun forestiller sig, at man kan få de suveræne klasser til at skifte mening, ikke ved hjælp af principielle argumenter, men fordi de lader sig overbevise om, at de bør adlyde den sorg og skamfølelse, som de burde føle over den skandaløse sociale vold, de har været fuldkommen villige til at betragte som noget ordinært eller nødvendigt eller noget indbygget i det system, de administrerer. De sande følelser angående smerte fremkalder en sfære, der muliggør forandringer, og i relation til dette er også hun et typisk sentimentalt subjekt. Hun er ikke fiktiv, men den fiktive fantasie utopi forvandler hende til en ny slags person.

9 Om stereotypens, vareformens og den normale kvindeligheds intime karakter i den amerikanske sentimentale tradition, se Berlant, "The Female Woman".

10 I den oscarbelønnede film *Anna og Kongen af Siam* (instr. John Cromwell, 1946) bliver *Onkel Thomas' lille hus* ikke opført, og Tuptim henrettes yderst offentligt og synligt.

Det var en sentimentalitet i Harriet Beecher Stowes stil, der gjorde Son Klin i stand til at identificere sig modsat sin egen stillings privilegier, der ikke tilkom andre kvinder inden for kongens domæne. Men dette kunne hun ikke gøre noget specifikt politisk ved, bortset fra at opdage, hvor magtfuld en affektiv pædagogik kan være. På lignende måde bliver herredømmerelationerne nærmest gjort førpolitiske i Rodgers og Hammersteins stykke, hvor de oversættes til en taktisk forskel mellem de lykkelige mennesker, der kender til sand kærlighed, og de ulykkelige mennesker, som ikke er tilstrækkeligt civiliserede til dette. "Stakkels Eliza" bliver af Tuptim udstillet på scenen, så de subalternes ulykke i almindelighed kan afsløres og blive genstand for empati på en måde, der fremkalder følelsen af en verden, som er både retfærdig og lykkelig, længe inden en sådan strukturel overførsel til den politiske sfære er blevet opnået eller er blevet genstand for konkrete forestillinger.

Og dog afmærker *Kongen og jeg*, når dette stykke taler gennem *Onkel Thomas' lille hus*, et rum mellem virkelighedens nation og fantasiens ved at tilpasse opofrelsens sentimentale retorik til stykkets specifikke lokalitet. I *Onkel Thomas' lille hus* er det hverken Kristus eller Lincoln, men Buddha, der befordre nationens forvandling til en passende jubelzone. Tuptims Buddha er ikke identisk med den utvetydige kristne frelser fra Stowes roman: Broadwaybuddhaen synes, han har gjort sig retfærdigt fortjent ved at frelse Eliza og hendes baby, og hiver faktisk en betaling hjem for sin dåd ved at ofre lille Eva. Tuptim: "Det er Buddhas ønske, at Eva skal komme til ham og personligt takke ham for redningen af Eliza og baby. Og så hun dø og gå i Buddhas arme" (Rodgers og Hammerstein 429). *Kongen og jeg* understreger her, ligesom det hele vejen igennem er tilfældet, at den kritisk-sentimentale ideologi har sine omkostninger i skikkelse af kvindernes selvopofrelse, samtidig med at stykket tilslutter sig forestillingen om, at dydig følsomhed kan danne grundlag for en god verden, når den knyttes sammen med ægte kvindelighed.¹¹ Den protestantiske kristendom opsuger

11 For en glimrende oversigt over den langstrakte kritiske debat om sentimentalitetens traditionelle sammenknytning af den kvindelige opofrelse og kvindelig magt, se Wexler; Lang; Samuels (red.) 3-8.

en ahistorisk buddhisme, som Vest opsuger Øst, kvinder opsuger mænd, hvide opsuger ikkehvide og ikke-oprindeligt-vestlige befolkningsgrupper i en lidelsesuniversalitet, der skiller de gode handlekræfter fra de slette.

Heri reproducerer stykket, ligesom på så mange andre måder, nogle konventioner for, hvordan den realistiske kritik sentimentalt kan købslå med en lang række alibier, så det i alt væsentligt svarer til en ceremoni, der genbe-kræfter en forpligtelse på to intimsfærer, den heteroseksuelle og den kvinde-lige. Heteronormativiteten lever af relationen mellem disse to ikke-identiske og punktvis antagonistiske identifikations- og erfaringsdomæner. På én og samme tid leverer de genrer, hvori heteronormativiteten iscenesætter smerte og lidenskab, en pædagogik for den rigtige kvindelighed, opvurderingen af en racemæssigt og kønsligt hegemonisk normalitet med samt en kritisk distance til de intime optrin, der fremstilles som erfaringens grund.

SENTIMENTALITETENS UAFSLUTTEDE ÆRINDE

Det er meget forskelligt, hvad der medtages og betones i de forskellige adaptationer af *Onkel Toms hytte*: forskellige momenter af komik og patos fremhæves på mange forskellige måder i de mangfoldige genskrivninger. Men i denne fortsatte historie indtager "Stakkels Eliza" en slående plads: næsten enhver adaptation af romanen rummer en udførlig iscenesættelse af, hvordan Eliza krydser Ohiofloden springende fra isflage til isflage. I selve romanen fylder denne begivenhed under to sider. Den er et magtfuldt sindbillede på den overlevelseshvilje, der er så central for den kvindekulturelle scene, idet den kvindelige handleevne løftes ud af hverdagslivets neddæmpende effekt til en form for suverænitet hinsides magtens materialitet. Eliza elektrificeres af moderens ærefrygtindgydende evne til at få det natursublime til at gå i spand med sin egen suverænitet og bliver forvandlet til en art superperson.

Selv i syntaksen synes dette skue af Eliza at stige ud af historien og teksten og slå ned i skriftens og læsningens nu på én og samme tid:

Tusinde Liv syntes i dette Øieblik at sammentrænge sig i Eliza. Fra hendes Værelse gik en Sidedør ud til Floden. Hun greb sit Barn og fløi ned ad Trappen med det, men Handelsmanden fik hende at see, ligesom hun forsvandt nedenfor Flodbredden,

og kastende sig af Hesten og raabende høit paa Sam og Andy, foer han efter hende som en Hund efter en Hind. I dette dunkle Øieblik syntes hendes Fødder næppe at røre ved Jorden, og strax efter stod hun ved Vandet. Tæt bag efter kom de, og med en Kraft, som Gud kun giver den fortvivlede, sprang hun med et vildt Skrig og et flyvende Hop hen over den rivende Strøm inde ved Land og ud paa Isflaaden på den anden Side. Det var et fortvivlet Spring, umuligt for andet, end Vanvid og Fortvivvelse, og Haley, Sam og Andy gave sig uvilkaarligt til at raabe og rakte Hænderne i Veiret, da hun gjorde det.

Den vældige grønne Isflage, hvorpaa hun kom ned, knagede og bragede under Vægten af hende; men hun tøvede intet Øieblik. Med vilde Skrig og fortvivlet Kraft sprang hun til nok en og nok en Flage – snublende – hoppende – glidende – og springende op igen! Sine Sko har hun tabt, hendes Strømper skjæres fra hendes Fødder, og Blod betegner ethvert af hendes Skridt; men hun seer Intet, mærker Intet, førend hun dunkelt, ligesom i Drømme, seer Ohio Siden, og en Mand hjælper hende op ad Bredden. (Stowe, *Onkel Toms Hytte* 56-57)

Mere end nogen anden forbliver denne scene uforfalsket i adaptationerne af *Onkel Toms hytte* – den kan blive elaboreret, forskønnet, naturaliseret eller kunstiggjort og forvandlet til et ikon —, men den bliver næsten aldrig skrevet ud af teksten, sådan som det ofte er tilfældet med *Onkel Toms* død, eller ophævet igen, som det til tider sker for både *Toms* og *Evas* død. At *Eliza* krydser floden, er med, selv når historien gøres komisk som i tegnefilmen "Felix the Cat in Uncle Tom's Crabbin" (1927), hvor mellemteksten lyder, "Her gør Felix det ud for Eliza, der krydser isen", da Felix undslipper *Simon Legree* ved at springe på en isvogn.

Hvorfor overlever den bro over rørte vande, som *Elizas* sublimitet danner, de fortsatte genskrivninger af *Onkel Toms hytte* som supertekst? Teater- og filmhistorien viser, at mens hovedformålet er at ægge publikum til at identificere sig med den overvældende kraft i moderens overlevelsesvilje (som i ovenstående afsnit tager skikkelse af *Haleys*, *Andys* og *Sams* efterlignende kropssvar), synes adaptationernes stiltiende hensigt at have været at skabe ærefrygt ved synet af opsætningens eller filmens teknologiske formåen. Eksempelvis får *Edisons* stumfilmsudgave ærefrygten over for kvindens kraft i mødet med de farer, hun må udholde for frihedens, kærlighedens og familiens skyld, til hos tilskueren at smelte sammen med det nye underholdningsmediums tekno-æstetiske magt til at opstille en ny forståelsesramme for virkeligheden og skabe mernydelse og mersmerte

ved det visuelt omsatte skue af sentimentalitetens sublimе genstand. Her smelter den moralske sejr og den økonomiske overlevelse sammen med forbrugerpædagogikken i fortælleintrigerne om sårbare, begærende, dominerede og magtfulde kvinder: og den henrykte forbrugsakt bliver uløseligt sammenfiltret med den moralske identifikationsakt.

Denne akt rummer mange indlejrede scener, hvor nogen er tilskuer eller der finder forvandlinger sted, og hvor det at overvære smerten smelter sammen med det at identificere sig med den; det at forbruge med det at finde nydelse og moralsk selvtilfredshed; og med det at forestille sig, at disse impulser på en eller anden måde vil føre til, at verden ændrer sig. Denne ideologiske, æstetiske, nationale og kapitalistiske klynge står i centrum af den dødsdrevne, smertemættede, terapiserende og ujævnt radikale protestdiskurs, *Onkel Toms hytte* genererer som en central mental og materiel modsigelse i de moderne amerikanske sentimentalitetsmodi. Derudover bliver evnen til at indgyde ærefrygt over den bro, til hvilken Eliza forvandler naturen, både ideologisk og æstetisk set til et tegn på personlig, kulturel og national modernitet. Når vi læser baglæns fra slutningen, kan vi se hendes farvel til slaveriets intensiteter (takket være Kompromiset af 1850 med dets kompromis angående begrebet om ikkeslavestater er der ikke tale om, at hun træder ind i "friheden", førend hun når til Canada) som et skifte fra det regionale til det landsomfattende nationale, fra det arkaiske til det moderne. Jeg vil også tage fat i to bestemte senere citater af netop dette øjeblik: her ønsker jeg at koncentrere mig om måden, hvorpå denne scene slår bro mellem lidelsens funktion som moralsk vidnesbyrd – selve betingelsen for, at læseren kan få lov til at forestille sig at ændre verden – og den varegjorte verden af æstetisk nydelse, underholdning og oplysning, som den kapitalistiske kultur leverer.

DEN BEDÅRENDE LIBERALE RACISME:

SHIRLEY TEMPLES DIMPLES

Med udtrykket "uafsluttet ærinde" vil jeg gerne udpege det specifikke sammenfald mellem adaptation, varegørelse og affekt, der udmærker denne moderne, politisk drejede udtryksmodalitet. Her vil jeg også gerne beskrive den måde, hvorpå sentimentalitetens semiotiske substans er blevet an-

vendt til ikke alene at støbe slaveriets historie ind i de former for privilegerende affekt, som gennem lang tid har udmærket smertens, nydelsens, identitetens og identifikationens måder i den amerikanske kulturindustri, men også til specifikt at få øje på, hvordan alle disse vanemæssige følelscitater reviderer den amerikanske histories betydningsfelt på to måder. For det første fremfører sentimentaliteten, som Ann Douglas og mange efter hende har vist, et ønske om forandring, der smøres med følelsesmæssig velbehagelighed og i USA også med de definitioner af magt, personlighed og konsensus, som opbygger værdiernes scene i den politiske offentlighed, således at enhver redegørelse for sentimentaliteten må være en redegørelse for forandringen og for en forandringsideologi, hvilket da må omfatte forklaringer på, hvad der får lov til at tælle som historiske forandringer, og hvilke slags aktiviteter der falder uden for de fremherskende definitioner. For det andet har følsomhedens omfunktionering genereret sit eget arkiv af følelsesmæssig gestik, strukturer og identiteter, proteser og kommentarformer, som ender med at betegne en metakultur, et sted, hvor "tilpasning" som en form for herredømmeforhold, fantasi og nødvendighed udarbejdes og hvor der samtykkes til den.

At sentimentaliteten altid betegner en overgangsaktivitet og en ideologi om tilpasning til nødvendigheden, betyder, at de tegn på mernydelse, mersmerte eller sublimitet, som gives på vegne af det sentimentale subjekt, for hvilket forfatterne forestiller sig den virkelige verden på ny, også vil knytte det overvældende pres for at overleve hverdagen sammen med det overvældende ønske om at bebo et imaginært rum, hvor identiteten er transcendent, og hvis afspejling af det dagligdags tillader et intimt møde mellem det praktiske og det utopiske, og det i en tekst, man kan købe, og som vil give én en erfaring, som man på det tidspunkt ikke kan få andetsteds. Denne remedierende æstetik kunne vi kalde for den overlagte *des-interpellations (dis-interpellation)* eller selv-miskendelses rum (*self-misrecognition*), fordi det er nødvendigt at forestille sig selv med andres stress, smerte eller ydmygede identitet for at kunne nyde godt af den sentimentale diskurs' terapeutiske løfter; den mulighed, at man aldrig vil blive den samme igen efter at have identificeret sig med andetheden, forbliver den radikale trussel og det store løfte i denne affektive æstetik.

Ved sin udgivelse afstedkom *Onkel Toms hytte* straks en hel industri med småting og legetøj, der så ud til at omsætte denne fascinerende tekst om smerte og overlevelse i nye former for pædagogisk nydelse, der omfattede at lege med slaveriet. Thomas Gossett kan fortælle, at "romanen inspirerede en helt ny souvenirindustri med hovedfigurerne. Entreprenante fabrikanter ilede med at fremstille stearinlys, legetøj, små figurer og brætspil på grundlag af den. I et af spillene skulle spillerne kappes om at genforene medlemmerne af slavefamilier" (Gosset 164).

At denne kappestrid om at få kontrol over nationalmodernitetens tidsånd blev et aftentidsfordriv i 1850'ernes borgerlige Amerika, mindsker ikke vigtigheden af *Onkel Toms hytte* som billede på magten hos en vare til at chokere sine forbrugere, så de drives ud i en samtidskrise for både landets viden og magtforhold; bogens evne til at chokere er virkelig blevet en bævne, der tændes igen og igen som vidnesbyrd om, hvad samarbejdet mellem kapitalisme og æstetik kan gøre for at ændre historiens gang, magtens praksis, sårene efter en dominans over ens egen identitet, eller fantasiens forandrende virkninger. Dens status som grundhenvisning, både i sin egen skab af skattet nationalhelligdom og af et stykke banalt americana, har alt at gøre med den måde, hvorpå den rækker ved de normative afstande, der beskytter en vis fornemmelse af privathed i offentligheden. I legetøjsform bringer romanen politikken lige så meget ind i hjemmet, som romanformen gjorde, men denne gang er den bevidsthed, den fremkalder, nødt til at kunne deles og være ukontroversiel og kræver derfor en gruppekonsensus, der er en del af den melodramatiske konvention om, hvad det betyder at sejre, hvor ondskaben har hjemme, og hvordan de forskellige dødsfalds moralske betydning skal aflæses. (Atkin; Glickman).

Den genlyd, som romanen vakte både æstetisk og i offentligheden, medvirkede til at gøre den til et semiotisk felt af fantasimæssige identifikationer, og dette skete allerstærkest inden for amerikansk teater. Her kunne Stowes nærmest nietscheanske interesse for at fastholde det frastødende ved sin samtids amerikanske samfundsliv i et dramatisk billedskue, der kunne brænde samvittighedsfulde følelser ind i sjælen hos de chokerede, men velvillige, læsere, stå til rådighed for et legemliggjort skues formidlinger. Samtidig er selve det konventionelle aspekt af det at citere i stand til at

gøre citatet let og henkastet, til en undtagelsestilstand, man har for vane at vende tilbage til, som om det sublime skue af en forvandlet sjæl svarede til det at destabilisere et modtageligt publikum. Det vil sige, at *Onkel Toms hyttes* supertekst, som er eksemplarisk for magten til at omstøbe verden og forandre den, selv er en teknologi, der retemporaliserer bestemte historiske kriser og fremkalder detaljeret historicistiske planer og samtidig hermed forskydninger henimod figural akroni i scener, som adlyder den sentimentale følsomheds diktat om at materialisere en verden, der endnu ikke er til, imens selve udførelsen af disse forskydninger giver anledning til æstetisk nydelse.

Som mange forskere har bemærket, har denne tendens til, at det sentimentale mangfoldiggør sig i mindeudgaver lige fra legetøj til fortættelser, helt fra begyndelsen været karakteristisk for *Onkel Toms hytte*. George Aitkens teatermelodrama fra 1852 blev indledningen til hundredvis af populære adaptationer; der er lavet mere end ti spillefilm over *Onkel Toms hytte* (og mange flere, hvis man medregner delopsætninger som i *Dimples* og *Kongen og jeg*), foruden adskillige tegnede versioner og nyudgaver på tryk. Den historiske desartikulering, der er affødt af protestantiske typologiske og allegoriske modi, og den teknologiske forskydning, som er affødt af massemedieformernes evne til at intensivere et skue, bliver ligeledes gentaget i den episodiske opdukken af genrer med ekstrem affekt. Jeg har bemærket, at *Onkel Toms hyttes* egen realisme er bundet op på gotiske og komiske episoder (Cassies anvendelse af spøgelseshistorier; Sam og Andys dialektale løjer; de talrige indskud i fortællingen), som om den vold, teksten tvinger læseren til at overvære, krævede noget af en teaterforestilling for at kunne fastholde det traumatiske tværs over hele spændvidden af æstetiske responsformer – samtidig med at vi lige så godt kan se i øjnene, at det absurde giver anledning til både underholdning og lettelse.

Tilstedeværelsen af slavernes musik er i hele dette spand af ønskede effekter central i forhold til at vise graden af surrealisme i et ordinært møde mellem slaven og magten.¹² Helt fra Thomas A. Edison og Edwin S. Porters

12 Her følger det større arkiv, hvorudfra jeg drager mine konklusioner angående *Onkel Toms hyttes* filmhistorie: Thomas A. Edison, Edwin S. Porter Production:

filmatisering i 1903 afbildes slaverne for eksempel konstant i færd med at danse. Men betydningen af deres dans er elastisk og betegner enten, at slaverne er menneskelige – dansen som den eneste kulturelle frembringelse og det eneste nydelsespunkt, slaverne er i besiddelse af —, eller et maksimum af ynkelighed i herrekulturens øjne – som når slaverne danser på auktionsplatformen, eller når lille Harry danser sig vej ind i slavehandleren Haleys hjerte i Pollards filmatisering fra 1927.¹³

Introduktionen af dans, musik og optræden i den spektakulære identifikationsscene i *Onkel Tom*-arkivet blev endnu en bro mellem de private og offentlige fortællinger om politisk smerte, der blev en hel underholdningsindustri i årene efter, at *Onkel Tom* havde forandret den måde, hvorpå folk betragtede det potentiale, som kunne ligge i fiktionen som virkningsfuld bevisførelse i den radikale tænkningens øjne. De formler med sort/hvid, slave/fri, syd/nord, der blev bragt i spil af ”periodefortællingen”, leverer paradoksalt nok et akronisk billede af selve den nationale taksonomi, som andre former for kulturel dominans siden er afbildet efter. I deres *Onkel Tom*-form optræder race og nation monumentalt, i en tragisk/utopisk tid, et tidsrum, hvor betydningerne adskilles fra deres dagligdags cirkulation, imens de bliver til fælles folkelige citater med overordentlig referentiel stabilitet.

Et yderst spektakulært eksempel på den massekulturelle proces, hvorved den historiske specificitet via *Onkel Tom*-formen (fejl)oversættes til et uforanderligt følelsesrum, der svæver rundt om historien, blev produceret i 1936, da Shirley Temple, så æterisk som Eva og så komisk som Topsy, antog denne form i *Dimples*. Som med samtlige Temples barnefilm gennemspiller

Uncle Tom's Cabin or Slavery Days (1903); *Uncle Tom's Cabin*, uden producentangivelse, instr. Robert Daly (1914); United Artists: *Topsy og Eva*, instr. Del Lord (1927); Universal, prod. Carl Laemmle: *Onkel Toms Hytte*, instr. Harry A. Pollard (1927); E. A. Hammons, Paul Sullivan: ”Felix the Cat in Uncle Tom's Crabbin” (1927); samt Tex Avery: ”Uncle Tom's Cabaña” (1947). Der findes også en betydelig tradition for at indsætte scener fra *Onkel Toms hytte* i film, som foregår på andre tidspunkter, hvoriblandt Shirley Temple-filmen *Dimples* (instr. William Seiter, 1936); Abbott og Costello: *De glade halvfemsere* (1945); og *Kongen og jeg* (instr. Walter Lang, 1956).

13 Ang. racefyldsporet af sentimentale tekster i *Onkel Tom*-traditionen, se kapitel to om *The Show Boat* [Berlant henviser til andet kapitel i sin bog *The Female Complaint*, red.].

Dimples både private og offentlige katastrofer, der ligger forud for selve historien, som går ud på at frelse Temple og hendes nærmeste fra den onde skæbne, der venter dem. I den historiske romances klassiske modus ville heltindens forløsning have været ufuldstændig, hvis ikke verden forløstes sammen med hende: *Dimples* indrammes i flere omgange af fortællinger om krise og kulturkamp, som peger på flere domæners ustabilitet: storbyen, nationen og Temples særlige publikum. Filmen åbner med præambelen: "Det lille gamle New York var hverken gammelt eller lille i 1850... det var en storby på en halv million indbyggere, hvor anstændige folk var begyndt at tolerere, at der blev spillet teater, og hvor den frisindede ungdom talte imod så respektabel en institution som slaveriet."

Teaterets, abolitionisternes og ungdommens oprør imod forældrenes sømmelighedsfølelse på randen af en nært forestående storslået national modernitet: denne konstellation af genlydsgivende forandringer kendetegner *Onkel Tom*-formens sentimentale genealogi. Og dog er den historie, som *Dimples* hovedsagelig fortæller, historien om et hvidt barn, der sælger sig selv til en barnløs hvid kvinde for 5.000 \$. Dette gør "*Dimples*" (Temple) for at holde sin svindler af en bedstefar ude af fængslet – ikke fordi han har bedraget nogen, men fordi han selv har ladet sig bedrage af folk, der har overtal ham til at "investere" i et similiur, som menes at have været en kærlig gave til Napoleon fra Josephine. Professoren (Frank Morgan) er både sårbar over for dette svindelnummer, fordi han er sårbar over for kærligheden, og fordi "*Applebyslægten*", hvis overlevende patriark han er, skal gå for at have en god og sikker smag. Disse modsigelser gør, at han potentielt kan opdrages inden for den sentimentale pædagogik, men kun lige netop. Forud for svindelnummeret har Professoren, mens Depressionen når sit lavpunkt, tjent til dagen og vejen ved at lære *Dimples* og hendes venner at synge og danse på gaden, mens han tømmer publikums lommer.

Filmen åbner da også midt under en af deres forestillinger med en bevægelse fra nærbilledet af den yndige Temple, der synger sammen med en raceblandet flok af gadedrenge, til afsløringen af Professoren som slyngel og tyv. Den loyale *Dimples* kan ikke tro, at han er i stand til at være så fordærvet, eftersom han er en "aristokrat". Ligesom kongen i *Kongen og jeg* har *Dimples* kun en begrænset, folkelig og uskyldsren forståelse af den sociale

form, hun beundrer så meget. Samtidig understreger filmen i en sådan vit-tighed de anførselstegn, den sætter rundt om den aura af demokratisk og kosmopolitisk lighed, der følger med den ironiske fortælling om nationale fremskridt, som den også frembyder: den folkelige fetichering af aristokratiets smag parodieres ligeledes i Stepin Fetchits optræden som Professorens "kammertjener", eftersom der hverken er penge eller mad og de bor sammen i et skur. Fetchit må affinde sig med forfærdelige overfusninger, men Professoren bliver selvfølgelig grundigt afsløret som det største fæ. Også dette viser sentimentalistsens ambivalens over for classesamfundet. I et system, som dekorerer den strukturelle ulighed med morsomheder om velhavende og kultiverede mennesker, der lever blandt de fattige som småfuskere, mens det opvurderer den pseudo-demokratiske aura ved klasseblandet kosmopolitisk forbrug af folkelige forlystelser, vises den aristokratiske skikkelse fortsat ærbødighed og beskyttes som en bedårende arkaisk ældre generation. Bedårenhed leverer et alibi for alle slags uretfærdighed i *Dimples*.

Ligesom med *Kongen og jeg* er et af *Dimples'* motiver for at citere Onkel Tom at omdanne rammerne for en af borgerskabets nydelser – den rumlige erfaring af en adskillelse mellem "offentligt og privat". Filmbilledet krænker uundgåeligt denne fantasi om velafgrænsede territorier, der tematisk set kun er holdbare, når der ikke finder nogen overraskende udvekslinger sted mellem hjemmet og verden udenfor, hvilket vil sige aldrig nogen sinde eller i det højeste uden for billedrammen. I en tid med økonomisk smalhans kan alle mennesker trænge ind i alle rum. Aristokraterne er ensomme og ure-produktive og byder gadeknægtene indenfor for at revitalisere velhavernes spildte kræfter, og på gaden hutler folk sig igennem mellem slapstick og tragedie. Kun den anstændige og respektable middelklasse har tilstrækkeligt med disciplin til at organisere en ukaotisk storbytilværelse og repræsenterer således her opfyldelsen af et nationalt utopisk løfte: når de går i teatret, er det en Matthew Arnold'sk oplevelse, der skal gavne og fornøje. Eftersom teateret i *Dimples* står for offentligheden, bliver populærkulturen generelt det rum, hvor personer fra enhver social position kan blive identificeret som et respektabelt medlem af det normative samfund: de inklusionsaffekter, som frembringes i forbruget af disse varegjorte identifikationer, spiller underforstået en grundlæggende rolle for landets demokrati.

Der er generiske og ideologiske spor af det politisk-sentimentale overalt i filmen. Filmens åbningskrise med den dannede Professors finansielle uhæderlighed (med et anstrøg af *Den vide, vide verden*) placerer den i det rum mellem feminisme og konservativ kvindelighed, som den kvindelige klage bebor: men her er klagen næppe hørlig, som når Dimples til sin fremtidige ejer, enkefru Caroline Drew, siger, "Somme tider tænker jeg på, om mændene virkelig er alt det besvær værd, som vi har af dem." Dernæst bruger filmen resten af tiden på at vise, at det er de ikke, men i sidste ende er det lige meget, når først *Onkel Toms hytte* har omsat et racemæssigt, økonomisk og kønsligt inkommensurabelt publikum til en fælles masse af empatiske følelser. Disse intimiteter spejles af den måde, hvorpå stykket *Onkel Toms hytte* bliver interPELLeret ind i filmen. I det spejl, som stykket implicit gør fordring på at levere, bliver slaveriets opdelinger både i nationen som helhed og i hjemmet opløst af sårbarheden hos dydige borgere af enhver rang; og i mellemtiden afstedkommer den dobbelte omdannelse af historien til en roman og af romanen til en vare på teateret en læsemåde, der kan gøre passende sentimentale borgere af ethvert publikum.

I *Dimples* bliver teaterstykket *Onkel Toms hytte* på sin vis sat ganske ligefremt op med Onkel Tom og Topsy i blackface og Temple helt æterisk i Lille Evas dødsscene: men hele vejen igennem er der tale om en slapstick med politiet løbende hen over scenen og Professoren, der har forklædt sig som Onkel Tom for at gemme sig for politiet og nu følger efter den "rigtige" falske Onkel Tom ind på scenen, hvilket fører til en standardkomisk forvekslingsscene. Ikke desto mindre lægger alle disse grinagtigheder og overdrivelser en endnu stærkere negativ ramme omkring selve fortællingens uafbrudte sentimentalaura. Kriser overalt i hele filmens intrige finder deres løsning gennem netop disse tårer, undtagen selvfølgelig de racemæssige og kønslige af slagsen, som ikke har noget at gøre med nogen som helst handleevne, der bliver fremvist på lærredet.

Dermed er den værdikritik, *Dimples* byder på, ikke i første række kønslig, racemæssig eller økonomisk: den ender som en kritik af slemme folk, og når intrigerne organiseres omkring kriser i forhold til livet med racehierarkier, økonomiske hierarkier og kønshierarkier, er det en pseudoafklarende afledningsmanøvre i forhold til mindre synlige kriser i de sociale relationer. Fil-

mens store spørgsmål angår den relative værdi af en kapitalisme, som oprettholder en aristokratisk rangorden og mentalitet, sat over for en kapitalisme, i hvilken klassemobiliteten gør dagligdagsdemokratiske erfaringer til en plausibel fantasi. Filmen lægger ikke skjul på sit demokratiske tilhørsforhold: den er imod familier og slægtslinjer og går ind for forbrugers identifikationer, det vil sige for middelklassen, som må genopfinde familien. Der findes ingen mødre i filmen, og slet ingen Eliza, og derfor ingen til at redde barnet; ej heller findes der nogen fædre. Alle markante voksne kvindeskikkelser er idioter, ondsindede, autoritære eller snæversynede dominatrixer, alt imens mændene i bedste fald er uduelige. Stykket slår hånden af sentimentalitetens familiegrundlag og erstatter det med intimiteten hos de forbrugere, der har haft de samme bevægende oplevelser, mens de så stykket. Kvinderne græder, og mændene skal lige synke en gang.

Filmens argument for markedsdemokrati placerer dens intrige i forskellen mellem to former for optræden: en optræden på den legitime scene, som udøver en sentimental pædagogik for at få den opstigende middelklassens passive liberalisme til at fæstne sig, og en optræden på gaden, hvor børnene simpelthen underholder den blandede forsamling af forbipasserende uden at gøre krav på at belære nogen eller appellere til mere ophøjede værdier. Når disse to handlingsgange blandes i opsætningen af det skuespil, hvor Shirley Temple spiller Eva, citerer *Dimples Onkel Toms hytte* for at knytte metoderne til at overleve på gaden og i dagligstuen sammen med en æstetik, der kan omsætte de statiske statushierarkier i forbindelse med race, rang og køn til demokratiets mobile og labile improvisationer, hvilket filmen nyder helt enormt at gøre hele tiden. En af disse improvisationer finder sted lige efter stykket, da den første minstrelforestilling, der nogen sinde er blevet givet i Nordstaterne, skal forestille at blive opført i filmens sidste minutter med *Dimples* som solist foran et raceblandet mandskor i blackface, der synger sangen "Miss Dixiana", mens de danser ligesom Bill Robinson, som om Sydstaterne allerede i 1850 var blevet reduceret til det landskab af mindre, arkaisk og uhyggebefængt kultur, som Nordstaterne lige siden har brugt som legetøj og som sin eksternaliserede dårlige samvittighed. At blive anakronistisk er at stille sig til rådighed for det bedårende; det hvide økonomiske overherredømme, der var rangsamfundets voldelige

fundament, bliver til underholdning, en fortidig fornøjelsesstil, som nu er blevet reddet fra sin produktionssammenhæng.

Hvis det ikke var underholdning nok med denne samling af repræsentationer, hvor det historiske eftertryk lægges forskelligt, må vi heller ikke glide uden om en anden samtidig drivkraft bag det forhold, at *Onkel Tom*-formen anakronistisk føres i marken i *Dimples*: den økonomiske depression. Lige efter den tekst, der præsenterer stedet, hvor filmen skal foregå, panorerer kameraet gennem filmens åbningsindstilling i en radikal dobbeltbevægelse af moderne æstetik og moderne racepolitik over på et skilt med ordene "Stem på Pierce som Præsident! I 1852 skal han nok få os ud af depressionen!" Charles Eckart har hævdet, at Shirley Temple og hele den industri med kommercielle Shirley Temple-dukker, der opstod omkring hende, udgjorde en afgørende ideologisk form, som kunne forskyde og forvinde arbejderklassen på landets fantasmatisk scene, der trængte til at blive revitaliseret på grund af den Store Depressions ødelæggende indvirkninger på den moderne amerikanske ideologi om verdensomspændende ekspansion og politisk, økonomisk og kulturel imperialisme (Eckert). Alle Shirley Temples film fra de tidlige 1930'ere viser hende som en skikkelse, der står uden for de konventionelle familieformer, de borgerlige konventioner og pengenes verden, og de placerer alle sammen hendes sympatier og taktiske sejre solidt på de marginale kulturers side, som står uden for de nordøstamerikanske storbyers glamourøse praksis og ditto aspirationer. Hun kom til at repræsentere en massefantasi om at besejre Depressionen, som kunne bistå med at få en spektakulær og ordinær fornøjelse tilbage med ind i overvejelserne over, hvordan man skulle overleve en umulig hverdag i den tilstand af almindelig økonomisk udsathed, hvor ingen amerikaner kunne have sikkerhed for at få noget at spise eller at have tag over hovedet eller for helbred og værdighed uanset stilling i statushierarkierne. Det er også det spor, hun tager med sig ind i Toni Morrisons *Blå blå øjne*: hendes ikoniske ansigt lider, samtidig med at det ikke synes at være begrænset af økonomien, så der emanerer en fortryllet evindelighed og usårlighed fra det. Således fremstår depressionen af 1850 også her som en historie om at kunne overvinde historien, en historie om slaveri, fattigdom, kønnet herredømme og rang. Kun underholdningskulturen bliver præsenteret som demokratiets

økonomiske og affektive grundlag, da den er en tilstrækkeligt sund økonomisk maskine til at kunne forskyde melankolien og mindske forskellen mellem legetøjsspenge og rigtige knaster, skaffe mad på bordet overalt og prikke smilehuller i hver en kind; den er stedfortræder for det projekt, som det samtidige Amerika gerne vil udsættes for én gang til.

Her, såvel som andetsteds, tjener det at citere *Onkel Tom*-formen både til at opføre og forskyde jeremiaden med en politisk kritik, der fremsættes i magtens sprog; den aspirerer til at forvandle den offentlige sfære gennem den fæstnede massefølelses kraft, og den peger frem imod, at nye frihedens riger kan bringes ind i repræsentationen, ved at forvandle teatergang til en dyd. Den underforstår, at så længe det sentimentalt-sociale problemteater forbruges, vil dyden i almindelighed sejre. Fornøjelsen ved at lade sig højne moralsk gennem sit forbrug forøges kun af slikposen med episoder som den arkaisk bedårende Dixie-sang, eller når der synges og danses lettere sexet, samt andre former for oplivende (men uoplyst) forbrugerunderholdning. Intet af alt dette tages alvorligt i *Dimples*: den ønsker at tilbyde eskapisme. Hvis personen her defineres ved sin sårbarhed over for ydmygelser, er sejrene i bedste fald personlige. Forbrugerne kan arbejde i det indskrænkede handlingsrum, som leveres af intimitetens individualiserede verdener; i mellemtiden består underholdningskulturens moralske arbejdsopgave i at komme de nationale traumers scene imøde og i at nære de rette følelser med hensyn til, hvad der er i vejen med denne, så den voldelige histories lette og luftige rester lader sig forbruge som en anden marengs, desserten lavet på luft og sukker samt et par ituslåede æg.

DET ER (IKKE) NOGET AT FORTÆLLE VIDERE

Inden for den genealogi, vi har eftersporet, bliver de sentimentale modi anvendt taktisk til at frembringe politiske verdener og borgersubjekter, som bliver reguleret af den naturlige retfærdighed, der genereres af lidelser og traumer. Men *Onkel Tom*-formen har også været ophav til et parallelunivers af tekstlig modstand – mod selve *Onkel Tom*-formen. Først og fremmest nægter denne konstellation af oppositionelle tekster at reproducere den fascinerede respons af typen nydelse/vold, der på så spektakulær vis er støbt

ind i den hvide og nordamerikansk identificerede erindring om slaveriet, selv når denne erindring bruges reparatorisk til at udtrykke hvid skyld eller fremsætte nationale undskyldninger. *Onkel Tom*-formens anvendelse imod dens egne grundlæggende påstande involverer en afvisning af at hæve den personlige selvopofrelse, lidelse og sorgs etik over en vilje, baseret på politiske "interesser", til samfundsforandrende handling; og den afviser tendensen til at bruge selvfrikendende retoriske distraktioner, såsom slapstick, romancer og tragedier, til at trække en selvkritisk grænse mellem en "oplyst" nutid og en uheldig fortid.

Når en forfatter eller en tekst afviser at reproducere de subalterne kampes sublimering til den følsomme tilfredsheds og forløsningsfantasiernes konventioner, kan vi kalde det "modsentimentalt", et strejf af modstand på sentimentalitetens område. Inden for denne modus er fortællingens knude ofte draget mod idealet om "folkets enhed", som kan bruge de sande følelser som en svamp, der opsuger enhver forskel og kamp. Den liberale empatis metakulturelle ideal er så indlejret i den etisk-politiske fantasis horisont, at alternative modeller – der for eksempel ikke lodder retfærdigheden ud fra nogen subjektiv målestok – kan forekomme umenneskelige, hule og uden relevans for de måder, hvorpå folk til hverdag oplever optimisme og magtesløshed.

De modsentimentale fortællinger sønderslides af ambivalens: de kæmper med deres egen tilknytning til det løfte om en slags konfliktløshed, intimitet og fælles tilhørsforhold, hvormed den amerikanske sentimentale tradition begaver sine borgere og indbyggere, hvad enten de politisk set er udmattede, har fået kynisk henstand eller simpelthen bare er usikre. De fortællinger, som skal eksemplificere begreber om retfærdighed og frihed gennem beretninger om personlige skæbner, hvor folk i sidste ende "føler rigtigt", domineres af tableauer med slagkraftig pædagogik i hjemmet, en moralsk praxis og ren og skær fredfyldthed. Spørgsmålet bliver, hvordan man afprivatiserer politikken og adskiller fremvisningen af lidelse fra opfordringen til retfærdighed uden blot at dæmonisere den fantasitilstand, som liberalismen foreslår.

Det særlige ved disse kritiske tekster er de forbløffende måder, hvorpå de kæmper med at møde *Onkel Tom*-formen uden at reproducere den, som

nægtede de at betale arveafgift. Det modsentimentale involverer ikke ødelæggelsen af den kontrakt, sentimentaliteten opstiller mellem tekster og læsere om, at ordentlig læsning også fører til en mere dydig og medfølelse følsomhed og dermed til et bedre jeg. Det der forandrer sig, er gentagelsens sted i denne kontrakt, en krise, der ofte tematiseres formalæstetisk eller som noget generationsmæssigt. Det sentimentale bringer i sine traditionelle og politiske modaliteter løfte om, at der i en retfærdig verden *allerede vil være ekspressiv konsensus om*, hvad der udgør materiel fremgang, forbedringer, frigørelse og alle de andre horisonter, mod hvilke empatien retter sig. Identifikation med lidelse, det etiske svar på den sentimentale intrige, leder hos publikum til en eller anden udgave af en mimetisk gentagelse og dermed henimod et alment synspunkt om, hvilke forandringer der kunne afstedkomme det gode livs eksistens.

Den antagelse, at betingelserne for konsensus går på tværs af tid og sted og af enhver forskel, fordi sande følelser er noget, der deles, kan delvis forklare, hvorfor følelser, og især de smertelige af slagsen, er så centrale for den sentimentale alliances verdensopbyggende aspekter. De modsentimentale tekster trækker sig ud af den kontrakt, som tager tilslutningen til identifikationens og medfølelsens konventionelt ønskede resultater for givet. Hvad med anonymitetens og andethedens demokratiske fornøjelser, for slet ikke at tale om den suveræne individualitet? Er sentimentaliteten i sidste instans suverænitetstjendisk, en disciplinering af kroppen, så den kan påtage sig et universelt svar? Begæret efter en *følt* konfliktløshed kan meget vel anspore til at ofre enhver overraskende tænkning for at tage hensyn til den sentimentale verdens emotionelle normativitet, som om betydningen af de følelser, der slår bro over uligheden, såsom medfølelse og kærlighed, ikke også havde sin egen politiske økonomi.

Hvad, om noget, lader sig opbygge med den forskelligartede viden og de forskelligartede erfaringer, der findes, om ikkeherskende folks smerte? Hvordan kan man ønske at afvise, at ens egen fortælling om historiens ydmygelser skal blive viklet ind i de narrative lidelsers konventioner under troskab mod den almindelige undertrykkelses kendsgerninger og affekter? Som vi skal få at se, er det nødvendigt at drage ambivalensen frem i forgrunden, hvis man vil ophæve arveforholdet men stadig vedgå

arv og gæld. Snarere end at kritisere menneskets empatiske tilknytning som sådan problematiserer den modsentimentale modalitet den position, som litteratur og historiefortælling er kommet til at indtage i forhold til normaliseringen af den følelsesmæssige humanismes gestik i USA over en periode på næsten to hundrede år.

Tre momenter i denne genealogi, der er lige så forskellige indbyrdes, som de er fra de troskyldige citater fra *Onkel Toms hytte*, vi har set i *Kongen og jeg* og *Dimples*, kommer her til at markere et vist potentiale inden for det arkiv, der modgår sentimentalitetens gentagelsestvang. Jeg nævner ikke denne modstand og afvisning for at tage parti for påstanden om, at sentimental politik skulle være amoralsk "åndløs", men for at påvise de former for ambivalens, som sentimentalitetens liberale paternalisme afføder hos dem, dens æstetik taler om, til og for på måder der blander definitionerne af menneskeligt og umenneskeligt fuldstændig sammen.¹⁴

Dette essay begynder med et berømt citat fra James Baldwins "Everybody's Protest Novel", et ofte citeret essay om *Onkel Toms hytte*, som sjældent virkelig bliver læst, fordi det anvender et kraftfuldt rasende sandsigersprog, der på forhånd må kaste skam over ethvert ønske om at hævde, at lidelse og sorg skulle være taktisk virkningsfulde i kampen for at forvandle USA til en modracistisk nation. Det er Baldwins påstand, at forbindelsen mellem menneskelighed og lidelse faktisk indskrænker det menneskelige til en absolut passiv modus, som etisk set er ude af stand til at inkarnere det menneskelige som helhed.

Baldwins mellemværende med Stowe i dette essay skal ses i lyset af en sand bølge af protestromaner, problemfilm og film noir i efterkrigstidens Amerika: *Mand og mand imellem*, *Postbudet ringer altid to gange*, *De bedste år*. Værker som disse, siger han, "viser sig som det, de er: et spejl for vores

14 Der fandt også en nyopsætning sted af *Onkel Toms hytte* i den sydafrikanske by Johannesburg i 1934: Loren Kruger argumenterer for, at der var tale om en grundlæggende ambivalent gestus, hvor en teateropførelse af amerikanske slavesange, Stowes roman og taler af Abraham Lincoln og Frederick Douglass kunne omgå begrænsningerne på enhver offentlig prøve på antiracisme under det koloniale apartheidregime og *samtidig* udtrykke missionsvirksomhedens pensum af "liberal paternalisme". Se Kruger.

forvirring, uærlighed og panik, fangne og ubevægelige i den amerikanske drøms solbeskinnede fængsel" (Baldwin, "Everybody's Protest Novel" 31). Komplexiteten i menneskenes motiver og selvforståelse skærer de til, så den bliver "overskuelig", ved at foretrække "en løgn, der er mere spiselig end sandheden", om hvordan den liberale optimismes pædagogik socialt og materielt påvirker eller ikke påvirker "menneskets" evne til at frembringe en verden med autentisk sandhed, retfærdighed og frihed (Ibid. 29).

"Sandheden" er Baldwins vigtigste nøgleord. Den definerer han som "en hengivenhed over for mennesket, dets frihed og fuldstændiggørelse; en frihed, der ikke kan lovgives om, en fuldstændiggørelse, hvis kurs ikke lader sig udstikke" (Ibid. 28). I modsætning hertil insisterer Stowes totalitære religiøsitet på, at subjekterne må "købslå" om den himmelske forløsning i bytte for deres egen fysiske og åndelige dødgørelse, og den tillader en grundlæggende ydmygelse af samtlige personer, især af de sorte, som bærer sjælens nattemørke udenpå, synlig for enhver. Ydermere hævder Baldwin, at *Onkel Toms hytte* er et eksempel på en tradition, hvor nationens skæbne gøres afhængig af en falsk model af individets sjæl, som man forestiller sig, er fri for ambivalens, aggression eller modsigelser. Her overfor ønsker han ved at plædere for "mennesket" at afvise faste forhåndsidentiteter som sådan, idet han hævder, at ikonernes, typernes og klichéernes krasse enkelthed bekræfter netop de fantasier og institutioner, imod hvilke det sentimentale ellers synes at blive mobiliseret. Denne national/liberale afvisning af kompleksitet er, hvad han andetsteds kalder for "billetprisen" for medlemskab af den amerikanske drøm: som det antydes af *Onkel Tom*-filmen, har de hvide brug for sorte til at "danse" for sig, så de fortsat kan nægte at vedgå hvidhedens omkostninger og spørgsmål, der omfatter en religiøs tradition for selvforagt og en kulturel tradition for at forveksle lykken med noget smertestillende (Baldwin, "The Price of the Ticket" xx.).

Den konventionelle læsning af "Everybody's Protest Novel" betragter teksten som en voldsom afvisning af det sentimentale.¹⁵ Sentimentalitet

15 Se for eksempel Lynn Wardleys oversigt i hendes for øvrigt dejlige essay "Relic, Fetish, Femmage" 206.

forbindes med noget kvindeligt (*Pigebørn*), med en hul og uærlig anvendelse af følelserne (*Onkel Toms hytte*) og med en aversion mod den virkelige smerte, som følger med virkelige erfaringer. "Vi ved godt, at en sag notorisk er en blodtørstig størrelse", skriver han: den politisk-sentimentale roman udnytter som en vampyr lidelsen til at forenkle emnet, hvorved påbuddet om medfølelse gøres sikkert og trygt for forbrugeren af lidelsens skuespil (Baldwin, "Everybody's Protest Novel", 29).

Men der viser sig at være mere i denne historie. I "Everybody's Protest Novel" begræder Baldwin også det sentimentale ved Richard Wrights *Søn af de sorte*, fordi Bigger Thomas, når det kommer til stykket, slet ikke er Onkel Toms homøopatiske anden, men et af hans "børn" og dermed arving til alt hans negative gods.¹⁶ Både Tom og Thomas lever i en enkel relation til volden og dør uden at vide ret meget mere, end de gjorde, før de blev ofret for et hvidt ideal om sjælens enkle renhed, om dens tomhed. Der består med "frygtelig kraft" en afhængighed af denne formel, hvor forløsningen finder sted gennem voldsom forenkling, og det ikke kun for de privilegerede klasser: den konstituerer amerikanske befolkningsgrupper med minoritetsstatus som umenneskelige ved at knytte dem til de mest hadefuldt genstandsgjorte tegneserieagtige udgaver af deres egen identitet; den fremkalder en imitation af det stereotypiske billede hos Amerikas skambelagte subkulturer.

For Baldwin udgjorde fornøjelsen ved stereotyperne og fortællingerne om herskernes revolutionære vold på deres vegne hans egen grunderfaring af de hvides privilegier. Og dog åbnes fortællingen om hans egen dannelse, *The Devil Finds Work*, med en forbløffende afsløring af, hvilken plads *Onkel Toms hytte* indtog i hans barndom:

Jeg havde nærmest tvangslæst *Onkel Toms hytte*, med bogen i den ene hånd og den seneste baby siddende på hoften. Der var noget, jeg prøvede at finde ud af, for jeg kunne mærke, der var noget i bogen, som var af umådelig betydning for mig: som jeg imidlertid godt var klar over, at jeg ikke rigtig kunne forstå. Min mor blev bange. Hun gemte bogen. Den sidste gang hun gemte den, gemte hun den på øverste hylde oven over badekarret. Jeg var vel en syv-otte år gammel. Guderne må vide,

16 *Uncle Tom's Children* var den første bog, Richard Wright udgav.

hvordan jeg klarede det, men jeg kravlede på en eller anden måde op og hev bogen ned. Dernæst var min mor, som hun sagde, "holdt op med at gemme bogen" og begyndte fra da af, skønt med frygt og bæven, at give slip på mig. (Baldwin, *The Devil Finds Work* 565.)

Den selvudviklingsfortælling, Baldwin her fortæller, knytter sig til at skilles fra sine slægtninge og læse en tekst mod hårene. Baldwin får sin følelsernes opdragelse, sådan som det er meningen (erindringen om moderens beskyttelse), og samtidig bruger han protestromanen til at udvikle sin personlige suverænitet og politiske bevidsthed. Sådan som Baldwin fortæller historien, sluttede *To byer* sig hurtigt til Stowes roman i barndommens forestillingsverden. Personerne var hans "venner", skriver han, og på mange måder også – hans bro til en anden verden.

Denne anden verden var affektivt set kompleks. For det første udgjorde romanernes revolutionshistorie som æstetisk andenverden et nydelsens og skønhedens rige uden for familien og hinsides nogen kropsinimtet i almindelighed: Baldwins æstetiske selvopdragelse introduceres lige efter en længere beskrivelse af, hvordan han virker frastødende på sin far, både fysisk og i al almindelighed, idet Baldwin forklarer, at faderen både slog og hånede ham, ikke fordi de ikke var genetisk beslægtede, men skiftevis fordi han var så grim, og bare fordi han var et barn og derfor "lå til last" i al almindelighed (Ibid. 561.). For det andet introducerede disse romaner Baldwin til "revolutionens" sprog, som overalt fyldte den politiske verden, som han var samtidig med – fra den spanske borgerkrig til arbejderbevægelsens agitation i USA. Men, skrev han, "jeg kunne ikke få øje på, hvor jeg selv kunne passe ind i denne formulering, og heller ikke på, hvor de sorte mon kunne passe ind henne" (Ibid. 565.). Den revolutionære historiske roman åbner et usammenhængende sæt af tilknytningspunkter for Baldwin: billedet af underkastelsen under den hvide racisme, kunstnerens suveræne skaberevne, kunstens potentielle forbindelse med revolutionen, følelsernes nydelse, der transformeres ved at lade sig opsuge i et alternativt æstetisk rum, hvorved der gives en for-erfaring af en stoflig verden, der endnu ikke er blevet til. Det er den sentimental-politiske æstetik. Baldwin lærer noget om at stå i en intim relation til fremmede mennesker gennem denne æstetiske forbindelse til

revolutionære forskydninger: han oplever et politisk og affektivt behov for at skrive sorte mennesker ind i historien og afsværger protestromanens form, men fastholder det lovende ved dens afvisning af at lade sig binde af det normativt virkelige.

For Baldwin leverer massekulturens fortællinger og former en uddannelse i alternative verdener: dens magtfulde tekster binder ham ikke til at blive såret ved at relegeres til det umenneskelige, men leverer betingelserne for, at han kan læse som utopist, som korttegneren af nye udtrykskonventioner og videre endnu. Den revolution i den æstetiske følelsessfære, som Baldwin fornemmer er en positiv arv efter den politisk-sentimentale æstetik, dukker hele tiden op på ny: Jared Diamonds *Collapse: How Societies Choose to Fail or Succeed*, Larry Kramers *The Normal Heart*, Rachel Carsons *Det tavse forår*, Marjory Douglas' *The Everglades* og Herman Melvilles *White-Jacket eller Verden som et krigsskib* hører til de mange bøger, der nu placeres i analogi til *Onkel Toms hytte* for at påvise "litteraturens evne til at beskæftige sig med den sociale verden og øve en indvirkning på den" (McLaughlin; Lindauer; Green).

"Gennemslagskraften" udmåles sædvanligvis på de overlappende normative domæner, der hedder subjektiviteten, nationen og markedet, når *Onkel Toms hytte* er den forfader, som påkaldes. Eksempelvis gennemkrydser Robert Wallers 1990'er-superbestseller *Broerne i Madison County* kønsforskellens og de etnisk-nationale forskelles rige ud fra konventionerne for skildringen af familiemelodramaer og kvindelivets kriser. Frank Rich var den første til i *The New York Times Magazine* at foreslå, at denne bestseller bedst lod sig forstå som 1990'ernes *Onkel Toms hytte*, skønt romanen ikke selv gør krav på nogen sådan genealogi (Rich afsn. 6, 54.). Men i grunden handler det ikke om temaet, når Rich placerer bogen således: det angår de virkninger, romanen har på sine læsere, som i læsningen gør den til en tekst om at befri sig for den tavshed, der omgiver hverdagens død-i-livet – her den heteroseksuelle intimitets bortgang, for *Broerne* er en kvindes klage. De umiddelbart forestående samfundsforandringer, som altid bebudes, når *Onkel Tom*-formen citeres, blev her også ledsaget af en anden historisk arv efter denne bog, nemlig en samling af varer (en kogebo, romanen selv, en cd, en kalender, sofabordsbøger med fotos af

Madison County, parodier og andre afledte produkter).¹⁷ Men når Rich vækker denne genealogi til live, er det ikke blot et tilfælde af, at tragedien gentager sig som farce. Også *Broerne i Madison County* modsætter sig den sentimentale gentagelse, hvis konventioner gør den forståelig og salgbar, og dét på flere forskellige måder.

Broerne er både *Onkel Toms hytte* og Stowes *The Key to Uncle Toms Cabin* rullet sammen i én bog. En tekst, der kun kan beskrives som et erstatningsprodukt – pseudo-roman, -biografi, -dagbog, osv. – og som ikke desto mindre bruger disse på forskellig vis realistiske genrer til at erklære sig selv for autentisk. Ligesom de elskende selv hævder også romanen at være forsvindingspunktet for alt, hvad der kan forløses historisk. I rammefortællingen skriver forfatteren, Robert James Waller, at han ønsker at beskæftige sig med det forfald og de svigtende muligheder, som for tiden former historien som en opregning af små og store dødsfald (personers, sjæles, kulturers); han ønsker at hjælpe den moderne person med at være andet og mere end en turist på besøg i sin egen tilværelses museer og ubeboelige landskaber. Han ønsker at vise, hvordan man på ny kan forestille sig det sublime møde mellem landets tid og rum og hverdagens overvældende vanskeligheder for mænd og kvinder, som lidt efter lidt tømmes fuldstændig af deres handlingsmodaliteter, abstraktionsmodaliteter, voldsmodaliteter og begærsmodaliteter, i stedet for at disse samles til et vellevet liv. Men *Broerne* installeres ikke alene i *Onkel Toms hyttes* genealogi, fordi Waller ønsker at frigøre individer og hele lande fra den enerverende og dødsnættede nutid, de genererer. Han ønsker også – gennem fotografiets idiosynkratiske model – at give sine læsere nogle æstetiske redskaber, der kan hjælpe dem med at aflæse deres egen tilværelse som belæg for en bestemt uundgåelig fremtid. Ligesom det er tilfældet med Baldwins arbejder, gendriver denne modsentimentale tekst tvangsimpulsen til at gentage normative personformer fra den ene generation til den anden og nægter at undlade at vedgå den

17 Blandt de forbrugsvarer, som bærer romanens imprimatur er filmen (nu på video; instr. Clint Eastwood, 1996), kassettebåndet, cd'en *Remembering Madison County*, plus en større samling af krus og t-shirts, som kan fås på nettet. Til et udvalg af bøger i denne forbindelse, se Garret; Hemminger og Work; Hoskinson; Waller.

aggression, som ligger i kernen af intimitetens institutioner, men helliggør en form for revolution. Kærligheden er denne nye videns frigørelsesmiddel. Denne udgave af kærligheden har et nyt arkivbegreb.

Broerne forsøger at gøre dette ved at fortælle om en kærlighedsaffære, der varer i fire dage og begynder på "en varm, tør mandag i august 1965", om den efterfølgende følelsesrevolution og om den arkivmæssige og selvbiografiske arv, som kvinden, Francesca Johnson, har efterladt sine børn, og som vi læsere nu også bliver arvinger til og må formodes at få ansvar for at genoplive som noget i retning af et fællesprojekt. Robert James Waller forandres selv af at skrive *Broerne i Madison County*, fortæller han os, på netop følgende måde:

Forarbejderne til denne bog og det at skrive den har ændret mit verdenssyn og forandret måden, jeg tænker på, og fremfor alt har det reduceret mit kynismeniveau, hvad angår mulighederne på de mellem menneskelige forholds arena. Som jeg gennem min research er endt med at lære Francesca Johnson og Robert Kincaid at kende, er jeg kommet til at synes, at grænserne for den slags forhold kan strækkes meget længere, end jeg før troede. Måske får du samme oplevelse ved at læse denne historie. Det bliver ikke let. I en mere og mere ryggesløs verden lever vi alle med vores eget skjold af følsomhed, der har dannet sårskorpe. Hvor den store lidenskab fortager sig, og det kvalmt sødladne begynder, ved jeg ikke rigtig. Men vores tendens til at gøre nar af selve lidenskabens mulighed og betragte dybe og sande følelser som rørstrømske gør det vanskeligt at trænge ind i det blidhedens rige, som er nødvendigt for at forstå Francesca Johnsons og Robert Kincaids historie. Jeg ved i hvert fald, at jeg selv var nødt til først at overvinde den tendens, før jeg kunne gå i gang med at skrive. (Waller xi-xii).

Nu kan historien i *Broerne i Madison County* ligesom så mange andre politisk-sentimentale tekster måske bedst forstås som noget, der indebærer, at der konstrueres en revolutionær forandring af både verdenshistorien og den personlige historie. Teksten ønsker at gøre forbindelsen mellem person og verden til en levende og sanselig erfaring; dette indebærer en art vild sammenstilling af inkommensurable former for viden, af ting og sager, der må fremstilles som afgørende for at kunne leve, men ifølge meget forskellige skalaer. Eksempelvis er det en del af *Broerne*, at verdenshistorien bliver fortalt gennem det umulige møde mellem moderniteten og to mennesker, som bringes ind i det, Stowe kalder for en "levende, dramatisk

virkelighed" gennem noget emblematisk vitalt, som forårsager et chok eller en forskydning (Stowe, *Onkel Toms hytte* 422). Den mandlige hovedperson, Robert Kincaid, er fotograf og rejser rundt efter de svundne øjeblikke, hvor naturen og menneskelivet sælsomt møder hinanden, og således arbejder han for *National Geographic* og tillader med nogen sorg bladet at banalisere det, han selv mener er det ordinært sublime ved menneskets og naturens organiske eksistens. Den kvindelige hovedperson, Francesca Johnson, er også en jordomrejsende, en italiensk kvinde, hvis drømme om en overdådig tilværelse, fejlagtigt, viser det sig, kondenseres i det, hun kalder for "Amerikas søde løfter". Hun gifter sig efter Anden Verdenskrig med en soldat og kommer til Iowa for at bo der. Men da fotografen og landmandshustruen mødes, bliver de klar over, at deres turisttilværelser ikke har været målet, men begivenheder på vejen ad den sti, som forsynet lader føre hen til deres møde. Det radikale brud, de elskende foretager med deres egen selvforståelse, muliggør, at historien kan genopfindes, efterhånden som fortider, der er blevet lukket af for, bliver til mulige fremtider, hvorved de helt igennem ændrer de pågældende personers videns- og begærsarkiver. Fra det øjeblik Kincaid og Johnson møder hinanden, giver de til sig til at rehistorisere sig selv ved at fortælle historier om, hvor de har været henne, og aflæser deres eget møde som en begivenhed, der er fremkaldt af alverdens evolutionære og civilisatoriske aktivitet, hvorved al deres viden bliver til erindring om kærligheden, hvorved deres viden helliggøres under censur af enhver gåde eller uvished, som kunne true dens sandhed. Øjeblikkelig genererer de artefakter, spor: en lap papir, der bliver gemt, smykker, der udveksles, fotografier, som tages; og senere, efter at de har taget afsked, det nummer af *National Geographic*, hvor Kincaid offentliggør sine fotografier af Madison County, de kameraer, han ved sin død efterlader Francesca, de fåtallige breve, de har udvekslet. Det er, som om de for sig selv skaber deres egen samling af varer omkring sig, ligesom den sentimentale tekst afføder sine egne spinoffs i verden. *Broerne* er ligesom et elskovsspejl fra Middelalderen, et arkiv med teknikker til at udøve og mindes kærlighedens ophøjelse af det ordinære til noget dybt og verdenshistorisk enestående. Denne proces involverer mere end blot en udveksling af ting, som stråler, fordi de har været den elskede nær; det involverer også kærlighedens forvandling til

bevismateriale, der kan nedarves: et arkiv af fotografier, en dagbog, og en særlig æske til at holde det hele hemmeligt.

Men da Francesca dør og efterlader sine midaldrende børn æsken og et forklarende brev, som genfortæller romanens historie, gør hun det umuligt for sit afkom at tage imod historien som noget, der kommer fra *hende*: den mor, de har kendt, er ikke den kvinde, som skriver til dem; deres arv gør dem arveløse, for de tvinges nu til at opfinde en levemåde undervejs. Børnene tager arkivet med til romanens fortæller, og historien bliver igen fortalt. Fortælleren, der beskriver sig selv som efterforsker, forvandles også af det materiale, han finder: han omdanner æsken til en bog og overlader den til sine læsere i håbet om, at de "vil få samme oplevelse af at læse historien", som han har haft, og som er erfaringen af at træde indenfor i kærlighedens arkiv for at aflære, hvad de tror at vide om kærlighedens umulighed, og give slip på deres overlegenhedsfølelse i forhold til den "sødladne" sentimentale historie. Gennem denne gentagne selvarkiveringsproces forsøger fortælleren at lære læserne, hvordan deres begær efter at deltage i en levende historie, som er en historie, der er værd at fortælle, igen kan blive noget, de selv tager i besiddelse. Det er en kærlighedsgenealogi, der fører frem til én selv og specificerer éns deltagelse i verden, så man bliver enestående og samtidig kollektiv og udstrækkes til fremtiden som noget, man lige nu slet ikke kan forestille sig. Det betyder ikke, at det er nødvendigt at forelske sig for at være i live – det betyder, at man i det mindste er nødt til at arve andres historie og forandre sig på grund af det, som den hjælper én med at aflære sig, og dernæst give den videre til endnu andre for at anspore deres aflæringsproces i den privatiserede revolutions modus, et kanonslag i en blikdåse. Det betyder, at den disjunktion, der erfares mellem privatlivet og historien, sætter børnene i stand til på egne vegne at genopfinde moderniteten, hvilket betyder en radikal forvandling af den krop, som er stum i sin affektive forvrængning og bebor en verden af vold og skam, til en genealogisk affekt- og videnskrop, nyligen befriet for sine sårskorper og herefter uvillig til at bebo en dødsdrevne nation eller en familieknude i blod, men kun et "blidhedens rige".

Denne omdannelse, som finder sted i teksten, er den arv, læserne nu også må geninvestere i deres eget liv. Waller minder os om farerne ved den

kyniske fornuft, dette rige af "oplyst falsk bevidsthed", som trivialiserer de gængse irrationelle følelser (Žižek 29.); han ønsker at vise os, hvordan en historie, der handler om at overvinde vores egen lærde modstand mod ikkegentagelse, i det mindste et øjeblik kommer til at puste nyt liv i erfaringen af intimiteten, det sociale, erindringen og nationen. Det er, som om Waller havde *Onkel Toms hytte* liggende i skødet, og hans svar på Stowes ikkemarxistiske udråb, "Hvad formår den enkelte at udrette?", ikke bestod i at anvende den sagaform, der tillader de personlige historier at fortælles som sæbeoperaer eller i skikkelse af et epos, altså i den fælles fortællens former. Snarere besvarer han spørgsmålet ved at fortælle det på samme måde, som hun tænker sig sin egen romans formål: Hvad formår den enkelte at udrette? "Det", skriver Stowe, "kan den enkelte selv bedømme. Een Ting kan hver enkelt gøre: at sørge for at føle rigtigt. En Dunstkreds af sympatetisk Indflydelse omgiver ethvert menneskeligt Væsen; og den Mand eller Kvinde, som føler kraftigt, sundt og retfærdigt med hensyn til Menneskelighedens store Interesser, er en bestandig Velgører mod den menneskelige Slægt" (Stowe, *Onkel Toms hytte* 424). Den enkelte er eksperimentets sted; men skal historien om den sentimentale radikalisme fortælles, kommer dette til at bestå i at vise, hvordan det at "føle rigtigt" i modsætning til at "føle kynisk", når det kommer til forandringer, er blevet indlejret i nogle tekstuelle og politiske konventioner, hvis selvmodsigende købslåen med smerten, herredømmet, rædslen og eksilet forbliver et uafsluttet anliggende for det modsentimentale, som nægter at forveksle det at overleve med frihed, retfærdighed eller det gode liv. Men når dette er sagt, forbliver den politiske og offentlige selvtranscendens' pirrende moment begrænset af selve våbenets flygtighed – det er bevidstgørelsen. Den revolution, Walker forestiller sig, går over broen og ikke gennem vandet; som det antydes af romanens utallige badescener under bruseren og i badekarret, er der tale om en revolution, der nægter at grise sig til eller at forblive våd. Francesca umuliggør, at hendes børn kan arve hendes egen stil, hvad angår intimitet, empati, overlevelse og frihed; men Waller modsiger den gestus, han skriver ned for hende, ved at insistere på, at dette i sidste ende er en historie, som skal videregives, en historie om kærlighedens magt til at forandre alt, hvad der er vigtigt i verden. Hans revolution bevarer det sublime ved de

fantasier, som allerede findes, sideløbende med det, vi kynisk kunne kalde for "business as usual".

Når jeg siger *business as usual*, har jeg skrevet den sentimentale åbning, som *Broerne* repræsenterer, som om den undgik den indlejrede historie om raceskel, hvid medfølelse og følelsesmæssig pseudo-universalisme, der ofte præger *Onkel Tom*-traditionen. Men den hvide liberalismes overherredømme med vaseline på linsen gennemvæder ikke desto mindre filmatiseringens kinematografiske betydninger – gennem filmens soundtrack. Clint Eastwood, filmens hovedrolleindehaver og instruktør, havde allerede slået fast, at han var fuldbefaren jazzkender, i *Bird* (1988) og *Lige på kornet* (1993). Filmatiseringen af *Broerne* (1995) rummer et umådelig populært soundtrack, udvalgt af Eastwood (og to cd'er med soundtracket), med værker af de afrikansk-amerikanske jazzsangere Johnny Hartman og Dinah Washington. Derudover omfatter filmen en episode, som ikke findes i romanen, og hvor de elskende tager ud for at høre en afrikansk-amerikansk jazzgruppe – her opføres de elskendes forskydning fra den "virkelige" verden, de lever i, og æstetikken placeres endnu engang som et utopisk rum for følelsernes fuldbyrkelse, som de kan have i erindringen, enten de ændrer på deres materielle liv eller ej. I sig selv er denne indpakning af de elskende i den klassiske jazztradition ikke "blot" et vidnesbyrd om den sentimentale hvidheds paternalistiske ubevidste. Men selve den gestus at forbinde en historie, befolket af hvide, med sorte kulturfrembringelser betyder typisk, at hvidheden skal have lidt mere "soul" (*soulfulize whiteness*), og det betyder det i hvert fald her.¹⁸ Richard LaGrevenese, der skrev manuskriptet, skrev også filmatiseringen af *Elskede* (*Beloved* 1998).

Indtil nu har jeg sigtet mod at artikulere de meget forskellige former for styrke, som *Onkel Tom*-formen har givet til den underholdningsindustri, der vedbliver med at samle sig omkring den: på den ene side for ligesom romanen at forhandle sig frem til at forestille sig verden på en radikalt ny

18 For nylig har et essay om filmen *The Bridges of Madison County* hævdet, at dens fokus på Johnny Hartman ikke udtrykker en blød udgave af det hvide overherredømme, som det ser ud til, men tilføjer, at Hartmans tilstedeværelse også synes at udstyre Eastwood med fallisk ballast. Se Gabbard.

måde, etablere et arkiv med taktikker for at overleve samt bære vidnesbyrd om forskellige former for kritik af de falske påstande om folkelig tilslutning, på hvilke USAs politiske kultur har bygget sin legitimitet, sammen med påstanden om at have skaffet folkelig opbakning til sit herredømme over, hvad der tæller som politisk. Den raseriets og smertens og afmagtens politik, som driver så meget af den sentimentale klage- og protestindustri, har på den anden side været ledsaget af ønsket om for enhver pris at opnå forbedringer. I en vis forstand har den sentimentale købslåen uafbrudt involveret, at fremstillinger af smerte og vold er blevet erstattet med fremstillinger af, hvordan smerte og vold er genstand for sublim selvovervindelse, som ofte helt perverst ender med at frembringe en nydelse, der både distraherer fra lidelsen og tjener som billede på det bedre liv, som dem, der lider under nationens, patriarkatets, kapitalens og racismens regime, burde være i stand til at forestille sig, at de kunne få. Når det kommer til stykket, er sentimentaliteten det eneste middel til samfundsforandringer, som hverken fremkalder yderligere smerte eller kræver stort mod, til forskel fra anden revolutionær retorik. Denne glubende appetit på samfundsforandringer, en tørst efter at få gjort en ende på smerten, har installeret nydelsen ved at blive underholdt, ved stjernesystemet, ved at holde af børn, ved den heteroseksuelle romance, lige der, hvor et politisk sprog, som angik lidelse, måske kunne have været anset som passende. På denne måde dæmpes således også de løsninger, som den sentimentale kritik ofte kan forestille sig, af selve den vægt, der lægges på følelserne, og som også radikaliserer kritikken, eller løsningerne forvrænges og forskydes bort fra de steder, de burde angå.

Baldwins opfordring, skrevet i 1949, til at nægte at videregive den sentimentale liberalismes selvmodsigelser kunne måske genoptages af eksempelvis Toni Morrison: for hvis *Blå blå øjne* placerer Shirley Temple og hendes slags blandt hvidhedens mest ondskabsfulde våben, så forstår *Elskede*, at der ikke findes transcendens nogetsteds, ikke gennem pirrende eller trøstende billeder. Det morrisoniske billede forbinder subjektet med historien, selv i fragmenteret form: det udfører ingen adskillelse af modsigelsen, kompromiset, ambivalensen og uvisheden fra subjektets levede eller æstetiske liv. Vist citerer *Elskede* "stakkels Eliza" i sin konstante tilbagevenden til Sethes overgang over floden. Men den viser, at man ikke

transcenderer Ohiofloden, når man sætter over den; man tager den med sig. En kvinde, der er gået over vandet, eller som nedstammer fra én, der har udsat sig for vandets prøvelse, kan til enhver tid spadsere i græsset, mens hun tænker sentimentalt over den kærlighed og den familie og den fred, hun kunne komme til at erfare engang, når hun får tid og penge og frihed, og pludselig må "hun løfte skørterne, og vandet hun [tømmer] ud [er] endeløst", så en tilskuer kunne blive nødt til at "se hende på hug foran hendes eget lokum i færd med at lave et mudderhul så dybt, at man ikke kunne se det uden at skamme sig" (Morrison, *Elskede*, 59). Eller måske overvældes hun af en sang, "hvor kvindernes stemmer søgte efter den rigtige kombination, nøglen, koden, den lyd der nedbrød ordene. Byggede stemme på stemme til de fandt den og når de gjorde det var det en lydbølge så stor at den lød som havsens bund (...) og hun skælvede som om hun blev døbt i bruset" (Ibid. 274). Eller måske kommer hun i tanker om mellemstykket, mens vandet går, og hun ligger på ryggen i en båd, eller hun tænker bare på regnen og andre slags højtelsket vejr. Hvordan det end forholder sig, så motiverer ønsket om, at en samfundsgruppe ikke længere skal arve de historier, som binder den til gentagelser af en sublim død i tryk og tør lokalunderholdning, romanen *Elskede* til at vise, at det modsentimentale projekt snarere end at søge at transcendere det jeg, der eksemplificerer umuligheden af at stå uden for historien, og snarere end blot at gentage de tragedier, som for længe siden har syntes at udgøre den mulighedshorison, éns identitet har kunnet aspirere til, er et projekt, der vil have os til at nægte at tage den andens historie på os som vores egen virkelighed eller som en løsning i nutiden på problemet med at sætte over vandet.

Sethes syndflod er en udfordring for den sentimentale kulturs tårer, fordi den er lammende, en affekttopvisning uden følelser, en episode med intensiveret opmærksomhed ligesom Elizas flugt. Men hvor den hvide sentimentalitets favn frelser Eliza fra det rum, hvor hun hele tiden mister fodfæstet, genererer Sethe den flod, hun går over, som om den etiske indstilling hinsides den sentimentale forestilling om personen ikke bestod i at efterligne den privilegerede intimitets normative institutioner såsom ægteskabet, men i at indtage stedet for en kropslig egenviden, der plager os og gør erfaringen til noget, som overalt frembringer nye legemer på

usikker muddergrund. Når Morrison anerkender den sentimentale kontakt med følelsesmæssig gennemskuelighed, stopfodrer hun både læserne og romanfigurerne til kvalmegrænsen. Hun imødegår begæret efter et performativt og transparent fællesskab ved at foreslå en arv, som ikke rummer efterligningstvang eller frygt for følelsesmæssig uigennemskuelighed, og hun afviser de normative antagelser og idealiseringer af gennemskueligheden. Men denne syndflod er ikke blot en fornyet legemliggørelse, som en dåb: det er en følelsesmæssig erfaring, hvis følger snart skal legemliggøres i en ufuldendt sætning – Elskede. At ordet hælder mod det begær efter at befinde sig i kærlighedens nærhed, som former kvindelighedens intimpublikum, betyder, at også *Elskede* i det mindste til dels har den affekt, der ønsker sig nye former, med sig som ballast.

På dansk ved Peter Borum.

Lauren Berlant, 1957-2021, var professor i Engelsk ved University of Chicago. Blandt Berlants vigtigste udgivelser er udover *The Female Complaint* bøgerne *The Queen of America Goes to Washington City: Essays on Sex and Citizenship* (1997) og *Cruel Optimism* (2011)

LITTERATUR

- Appadurai, Arjun. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.
- Atkin, Andrea. *Converting America: The Rhetoric of Abolitionist Literature*. Ph.D. dissertation, University of Chicago, 1995. Abstract in aat 9530712.
- Avery, Tex, instruktør. *Uncle Tom's Cabaña*. Loew's og MGM Cartoon Studio, 1947.
- Baldwin, James. *The Devil Finds Work*. New York: Dial, 1976.
- Baldwin, James. "Everybody's Protest Novel." *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985*. New York: St. Martin's, 1985. 27-34.
- Baldwin, James. "The Price of the Ticket." *The Price of the Ticket: Collected Nonfiction, 1948-1985*. New York: St. Martin's, 1985. i-xx.
- Berlant, Lauren. "The Subject of True Feeling: Pain, Privacy, and Politics." *Cultural Pluralism, Identity Politics, and the Law*. Red. Austin Sarat og Thomas Kearns. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1998. 49-84.
- Berlant, Lauren(red.). *Compassion: The Culture and Politics of an Emotion*. Oxford: Routledge, 2004.
- Berlant, Lauren. "The Female Woman: Fanny Gern and the Form of Sentiment". *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Red. Shirley Samuels. New York: Oxford University Press, 1992. 265-281.

- Berlant, Lauren. *The Anatomy of National Fantasy: Hawthorne, Utopia, and Everyday Life*. Chicago: University of Chicago Press, 1991.
- Chakrabarty, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2000.
- Cheah, Peng og Bruce Robbins (red.). *Cosmopolitics: Thinking and Feeling Beyond the Nation*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Corber, Robert. *In the Name of National Security: Hitchcock, Homophobia, and the Political Construction of Gender in Counterwar America*. Durham, N. C.: Duke University Press, 1993.
- Cromwell, John, instruktør. *Anna and the King of Siam*. Twentieth Century Fox, 1946.
- Daly, William Robert, instruktør. *Uncle Tom's Cabin*. World Film, 1914.
- Dent, Michelle og M. J. Thompson. "Bill T. Jones: Moving, Writing, Speaking." *The Drama Review*, 49 2, (2005): 48-63.
- Donaldson, Laura. *Decolonizing Feminisms: Race, Gender, and Empire-Building*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1992.
- Eckert, Charles. "Shirley Temple and the House of Rockefeller." *American Media and Mass Culture: Left Perspectives*. Red. Donald Lazere. Berkeley: University of California Press, 1987. 164-177.
- Gabbard, Krin. "Borrowing Black Masculinity: The Role of Johnny Hartman in *The Bridges of Madison County*." *Soundtrack Available: Essays on Film and Popular Music*. Red. Pamela Robertson Wojcik og Arthur Knight. Durham N.C.: Duke University Press, 2001. 295-318.
- Garret, Thomas. *Building Bridges: The Phenomena and Making of 'The Bridges of Madison County'*. Boston: Commonwealth, 1996.
- Glickman, Lawrence B. "'Buy for the Sake of the Slave': Abolitionism and the Origins of American Consumer Activism". *American Quarterly* 56 4 (2004): 889-912.
- Gossett, Thomas. *'Uncle Tom's Cabin' and American Culture*. Dallas, Tex.: Southern Methodist University Press, 1985.
- Green, Jesse. "When Political Art Mattered." *New York Times Magazine*, 7. december 2003.
- Harvey, David. "Cosmopolitanism and the Banality of Geographical Evils." *Public Culture* 12 2 (2002): 529-564.
- Hemminger, Jane M. og Courtney A. Work. *The Recipes of Madison County*. Birmingham, Ala.: Oxmoor House, 1995.
- Hoskinson, Rob. *Bridges in Time: Keepsakes Celebrating the Covered Bridges of Madison County*. Cambridge, Minn.: Adventure Publications, 1995.
- Kruger, Loren. "Placing 'New Africans' in the 'Old' South Africa: Drama, Modernity, and Racial Identities in Johannesburg, circa 1935." *Modernism/Modernity* 1 2, (1994): 113-131.
- Lang, Walter, instruktør. *The King and I*. 20th Century Fox Studios, 1956.
- Lang, Amy Schrager. "Slavery and Sentimentalism: The Strange Career of Augustine St. Clare." *Women's Studies* 12 (1996): 31-54.
- Lindauer, Sidney. "Commentary." *Red Bluff Daily News*, 9. marts 2005.
- Lord, Del, instruktør. *Topsy and Eva*. United Artists, 1927.

- McLaughlin, Robert L.. "Post-Postmodern Discontent: Contemporary Fiction and the Social World." *symplokē* 12 1-2 (2001): 53-68.
- Merish, Lori. *Sentimental Materialism: Gender, Commodity Culture, and Nineteenth-Century American Literature*. Durham, N. C.: Duke University Press, 2000.
- Morrison, Toni. *Beloved*. New York: Penguin, 1987.
- Morrison, Toni. *Elskede*. Overs. Inge Ribbjerg. København: Lindhardt og Ringhof, 1999.
- Orleans, Ellen. *The Butches of Madison County*. Bala Cynwyd, Pa.: Laugh Lines Press, 1995.
- Pollard, Harry A., instruktør. *Uncle Tom's Cabin*. Universal Studios, 1927.
- Porter, Edwin S., instruktør. *Uncle Tom's Cabin or Slavery Days*. Edison Manufacturing Company, 1903.
- Rich, Frank. "One-Week Stand." *The New York Times Magazine*, 25. juli 1993.
- Rodgers, Richard og Oscar Hammerstein II: *The King and I. Six Plays by Rodgers and Hammerstein*. New York: The Modern Library, 1953. 371-456.
- Samuels, Shirley (red.). *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. New York: Oxford University Press, 1992.
- Seiter, William A., instruktør. *Dimples*. 20th Century Fox, 1936.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- Sullivan, Pat. *Felix the Cat in Uncle Tom's Crabbin'*. Pat Sullivan Cartoons, 1927.
- Staiger, Janet. *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992.
- Stowe, Harriet Beecher. *Uncle Tom's Cabin or, Life Among the Lowly*. Red. Ann Douglas. New York: Penguin, 1981.
- Stowe, Harriet Beecher. *Onkel Toms Hytte*. Overs. L. Moltke. København: C. C. Lose & Delbanco, C. G. Iversen, 1853.
- Waller, Robert James. *The Bridges of Madison County: Memory Book*. New York: Warner Books, 1995.
- Wardley, Lynn. "Relic, Fetish, Femmage: The Aesthetics of Sentiment in the Work of Stowe." *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Red. Shirley Samuels. New York: Oxford University Press, 1992. 203-220.
- Warhol, Robyn. "Poetics and Persuasion: *Uncle Tom's Cabin* as a Realist Novel." *Essays in Literature* 13 2 (1988): 283-298.
- Weinstein, Cindy (red.). *The Cambridge Companion to Harriet Beecher Stowe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Wexler, Laura. "Tender Violence: Literary Eavesdropping, Domestic Fiction, and Educational Reform." *The Culture of Sentiment: Race, Gender, and Sentimentality in Nineteenth-Century America*. Red. Shirley Samuels. New York: Oxford University Press, 1992. 9-38.
- Williams, Linda. *Playing the Race Card: Melodramas of Black and White from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 2002.
- Yarbrough, Jean, instruktør. *De glade halvfemsere [The Naughty Nineties]*. Medvirken af Abbott, Bud og Lou Costello. Universal Pictures, 1945.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. New York: Verso, 1989.

