

Mary Ann Doane

## Melodrama og forskel

### I. Abstraktion og forskel

På en filmkonference i Asilomar i 1981 - arrangeret af Milwaukee's *Center for 20th Century Studies* - holdt Linda Williams et foredrag med titlen »When the Woman Looks«. <sup>1</sup> Foredraget var en vidtspændende diskussion af implikationerne af kvindens tilegnelse af måden at se på i horrorfilmen, forholdet mellem monsteret og kvinden, og psykoanalysens rolle i feministisk filmteori. Efter hendes foredrag rettede en relativt veletableret mandlig kritiker, af hvad der måske kunne kaldes den gamle skole - tilsyneladende fuldstændig desorienteret -, nogenlunde dette spørgsmål til hende: »Hvorfor bliver du ved med at henvise til kvinden? Du taler om talrige kvinder, i forskellige film, hvor alle er unikke figurer«. Spørgsmålet forekom mig på det tidspunkt latterligt, som den mandlige kritikers fortvivlede forsøg på at afparere feminismen ved at påkalde umuligheden af at opfatte kvinder som en klasse, som en gruppe med sin egen specificitet. Ironisk nok er det nu - cirka ni år senere - kvinder selv, der rejser dette spørgsmål, idet de gør gældende, at kategorien »kvinde« ophæver forskellene mellem kvinder - forskelle i race, klasse, national identitet, historisk specificitet.

Ikke desto mindre er det afgørende at vedkende sig, at det er abstraktionen »kvinde«, som muliggjorde feministisk teori fra første færd, som satte os i stand til at tænke den kønsmæssige undertrykkelses specificitet som modstillet andre typer af undertrykkelse. I teoretiseringens projekt er abstraktioner uundgåelige. Når man står over for dilemmaet, bliver man mindet om Borges fortælling »Funes the Memoriosus«, hvori Funes bliver forbandet med en overfyldt hukommelse, med manglende evne til at glemme forskelle - en tilstand, som i realiteten bliver a-sproglig: »I det 17. århundrede planlagde (og forkastede) Locke et umuligt sprog, i hvilket hver enkelt ting, hver sten, hver fugl og hver gren ville have sit eget navn; Funes udkastede engang planer til et lignende sprog, men opgav det, fordi det forekom ham for generelt, for flertydigt. Faktisk huskede Funes ikke alene hvert blad på hvert træ i hver skov, men også hver eneste af de gange, han havde sanset eller forestillet sig det«. <sup>2</sup> Funes' hyper-perception og fejlfri hukommelse tillader ingen abstrakte tanker, for - som Borges skriver - »At

tænke er at glemme forskelle, generalisere, foretage abstraktioner. I Funes vrimlende verden var der kun enkeltheder, næsten umiddelbare i deres tilstedeværelse.«<sup>3</sup> Teoriens bestræbelse er uløseligt forbundet med abstraktions-processen. Men for så vidt som abstraktion i dens etymologiske betydning er en »trækken væk fra«, en slags subtraktion, vil teorien altid medføre et tab. Det, der går tabt, er en overflod af opfattelsesmæssige enkeltheder - af forskel. Hvad der ofte tilsyneladende tabes i frembringelsen af feministisk filmteori, er enhver tilgang til begrebet om det æstetiske.

Vi har måske nået et historisk punkt i udviklingen af feminismen, hvor den teoretiske abstraktions gevinster ikke længere synes at opveje formindskelsen af æstetisk erfaring. Vanskeligheden ved at forestille sig en alternativ filmpraksis, som kunne undgå en fetichistisk eller voyeuristisk organisering af blikket, vidner om selve styrken i denne teori. Over for den problematik, som filmteori i 1970'erne valgte, synes det allerede klassiske spørgsmål angående feminismen og dens forhold til æstetik: »Burde vi tale om en feminin æstetik eller en feministisk æstetik?« malplaceret, forkert stillet. For det mere radikale spørgsmål, som modsvarer det, specielt hvad angår film, er: »Er der noget som helst behov for æstetik i den mekaniske reproduktions tidsalder?« Hvis Walter Benjamin har ret i sin analyse af den mekaniske reproduktions negative indvirken på selve kunstbegrebet og kunstens funktion, hvorfor så forsøge på at udvikle en æstetik for, hvad der ikke længere er tænkeligt som en kunstform? Har begreberne »repræsentation«, »tekstualitet« og »betydning« ikke i en vis forstand fortrængt æstetik som en levedygtig bestræbelse?

Ifølge *Oxford English Dictionary* henviser ordet »aesthetic« oprindeligt til »ting, der kan opfattes med sanserne, materielle ting, i modsætning til ting, der er tænkelige eller immaterielle«. Set fra denne side er feminismen måske blevet for cerebral. Givet den radikale ødelæggelse af nydelse som Laura Mulvey forbinder med det feministiske projekt sammen med den teoretiske bestræbelse på at lokalisere og analysere filmiske abstraktioner af femininitet, er feministisk filmteori sårbar over for anklagen for ikke at udvikle en feministisk *aesthetics*, en æstetik, men en feministisk *anaesthetics*, et bedøvelsesmiddel. Denne sandhed angår ikke så meget analysen af samtidige avantgardefilm produceret af kvinder - ofte med feministiske tendenser - som fortolkningen af den klassiske Hollywood-tekst. Måske er det dette, der har drevet feministen til at genoptage de æstetiske spørgsmål, og tilskyndet os til at kaste endnu et blik på filmene. Gertrud Kock gør sig for eksempel til talskvinde for en »feministisk filmteori, som i den kritiske teoris tradition er interesseret i filmerfaringens æstetiske materialitet og ikke udelukkende i filmenes sociale og symbolske indhold«. <sup>4</sup> For at påvise

nødvendigheden af en sådan æstetisk materialisme minder hun om i hvilket omfang filmiske billeder altid overskrider - eller fra et andet synspunkt, ikke når op til - de begrebsmæssige abstraktioner, der knytter sig til et sprog.

»Billeder har aldrig verbalsprogets klarhed og utvetydighed, som kan hæve sig til begrebsmæssige meta-niveauer og derfra sætte betydninger. Begrebet 'bord' kan altid omfatte alle faktiske borde. Filmbilledet af bordet er på den anden side altid billedet af det bestemte bord, der er foran kameraet. Sternberg har måske faktisk haft til hensigt at skabe myten om kvinden i billederne af Marlene Dietrich, men denne myte har stadig en levende referent.«<sup>5</sup>

Kock betoner her billedets indeksikalske egenskaber, dets binding til virkeligheden og derfor unikke karakter. Jeg ønsker i stedet at fokusere på billedets alt for overfyldte og detaljerede karakter, dets manglende evne til fuldstændigt at stabilisere blikket. For begge synspunkter gælder det, at den feministiske analyse af blikket med begreber som styring, kontrol og fiksering ikke kan gøre rede for de øjeblikke, hvor det fejler. Blikket er med andre ord momentvis i stand til at blive noget, der mere er beslægtet med selvfordybende beskuelse. Alligevel er en anerkendelse af denne glidning også en anerkendelse af, at vi har at gøre med et læsningens problem. Hvad er dets tvang, dets grænser? Har det nogen?

Kritikkens funktion ligger i modsætning til teoriens netop i denne læseproces, i den fortsatte konfrontation med individuelle filmtekster. Det helt præcise forhold mellem teori og kritik er imidlertid vanskeligere at beskrive. Ideelt set er enhver kritisk virksomhed gennemtrængt af en teori om filmisk betydning; og omvendt kan denne teori ikke eksistere uden undersøgelsen og analysen af de enkeltstående teksters mekanismer. Der er en besynderlig temporalitet involveret her og en måske endnu mere mærkelig forestilling om determination. På det seneste har det forekommet nogen, at der er en manglende balance i forholdet - at kritikken er blevet teoriens slave, afspejlende den ved simpelt hen at citere tekstlige eksempler som illustration af teoretiske argumenter, man er kommet frem til i anden sammenhæng. Set fra dette synspunkt vil kritikken blive fuldstændig forudsigelig i sit udfald. Kritikken vil i så fald ikke være en vidensform, men dens implementering. Hvad enten denne kritik er præcis eller ej (eller mere sand for samtidig kritik end for kritikken i tidligere perioder), så er det klart, at faren for at sammenblende kritik og teori altid er tilstede. Problemet - og det er et problem, der er forbundet med selve den samtidige teoris overbevisende karakter og måske mere påtrængende for feminismen end for andre kritiske

diskurser - er, hvordan man forhindrer, at forholdet mellem teori og kritik bliver et tautologisk forhold.

I de klassiske filmteoretikers - Eisensteins, Bazins - arbejder var de filmiske teksters placering i forhold til teorien fremtrædende og signifikant. Faktisk er Bazins filmteori kun forståelig via en kraftig ekstraktion af dens fragmenter fra et stort udvalg af essays om specifikke film. I Christian Metz's tidlige semiotiske arbejder bliver forholdet mere spinkelt, for *Language and Cinema's* systematik er for eksempel ikke funderet direkte på analyser af enkeltstående film eller filmsegmenter. Desuden kræver Metz's projekt på dette stade en bortseen fra betydning og en vedholdende opmærksomhed på de filmiske virkemidlers mekanismer. For det semiotiske spørgsmål er ikke »Hvad betyder en tekst«, men »Hvordan betyder en tekst?« - et spørgsmål, som står mere i gæld til nykritikken, end man umiddelbart skulle formode. Det er også et spørgsmål, som hviler på den forudsætning, at vi på et eller andet niveau ved, hvad en tekst betyder og derfor udelukkende kan beskæftige os med en analyse af, hvordan denne betydning produceres. I en vis forstand arver feministisk filmteori denne semiotiske tilgangs forudsætninger, idet den antager, at et patriarkalsk samfund lader et begrænset og fuldt ud erkendbart antal repræsentationer af kvindelighed cirkulere, tilgængelige gennem selve deres ukomplicerethed og tilsyneladende »naturlighed«, og at feminismens projekt er at nedbryde og analysere de systemer, som konstruerer og opretholder disse repræsentationer. Ikke desto mindre er feministisk filmteori dog stadig markant anderledes i forhold til sit objekt: filmen. I Bazins, Eisensteins og Metz's arbejder er den teori, der fremkaldes og aktiveres, specifikt filmteori - de spørgsmål man interessere sig for vedrører den filmiske signifiants specifikke karakter, således at spørgsmålet: »Hvad er film?« modulerer alle deres bestræbelser, ikke kun Bazins. Men i feministisk filmteori må der nødvendigvis være en asymmetri i teorien i dens relation til sit objekt, eller måske mere præcist, en redefinition af objektet selv. Feminisme kan ikke være formalisme. Objektet er kun film, for så vidt som film ikke forstås som et formelt objekt eller som et opbevaringssted for betydninger, men som en særlig - og helt specifik - måde at repræsentere og indskrive subjektiviteter, som er kønsmæssigt modulerede.

Feminisme redefinerer nødvendigvis disciplinernes grænser, erkendelsens territorialisering og genkendeligheden af dens objekter. Og hvad dens begrænsninger end er, så er feministisk filmkritik et voksested for produktionen af ny erkendelse om tekster - erkendelse som anerkender påstanden om, at den er kønsmæssigt moduleret - ikke neutral eller kønsløs, ikke konstitueret af en benægtelse af den kendsgerning, at - som Elizabeth Gross

peger på - »den erkendende altid indtager en position: rumligt, tidsmæssigt, kønsmæssigt og politisk.«<sup>6</sup> Givet denne situation kan feministisk filmkritik umuligt acceptere den traditionelle distinktion mellem indre og ydre kritik. Det, der bringes til teksten udefra, er en teori om patriarkalsk ideologi og dens funktioner, hvad angår repræsentation. Alligevel er den teori selv produktet af en aktiv og fortsættende proces, som består i at analysere repræsentationer og deres indskrivninger af kønsmæssig forskel.

For at undgå en situation, hvor forholdet mellem teori og kritik bliver tautologisk, eller hvor kritikken kun finder det, den sætter sig for at finde, er det afgørende for feminismen ikke at tabe den bemærkelsesværdige temporalitet, der er forbundet med en teoretisk læsning, af syne. En brugbar model kunne her måske være psykoanalysen, for så vidt som dens teoretiske koncepter kun kan tænkes gennem dens forbindelse med en praksis. Francois Roustang finder for eksempel hele spørgsmålet om overføringen af den psykoanalytisk teori, dens institutionalisering og dens tilbøjelighed til dogmatik og ortodoksi, overordentlig problematisk. For ham er teoriens arbejde en analysepraksis, mødet mellem analytikeren og analysanden, som uundgåeligt producerer overraskelsen, destabiliseringen af de givne teorier - det bestandige chok af andethed, vi forbinder med det ubevidste. Det er en proces af læsning og møde. Psykoanalytisk teori har sin egen særlige temporalisering: »... der er ingen analytisk teori *på forhånd*, som man kan støtte sig til, men snarere en mulighed for teoretisering i *udsat handling*, som - skønt den er nødvendig - aldrig er garanteret.«<sup>7</sup> Psykoanalyse er fremfor alt en måde at lytte på i den intersubjektive relation.

»Hvis analytisk praksis skal være effektiv, er den det kun for så vidt, som teoriens særegenhed opgives til fordel for en særegenhed, som ikke i første omgang kan teoretiseres. Hvad der tæller i sådanne tilfælde, er ikke begæret mod faderen, men forholdet til ham, som afsløres af en eller anden lillebitte uudholdelig erindring. Når noget sådant dukker op gennem en association, er det, der er vigtigt, ikke verifikationen af teorien, men intensiteten af en ubegribelig særegenhed.«<sup>8</sup>

Problemet i analysen bliver, hvordan man kan begribe den historie, der antydes af modstanden, som er forbundet med »en eller anden lillebitte uudholdelig erindring« - hvordan man kan forstå denne historie uden at reducere den. Der er bestemt ikke nogen umiddelbarhed forudsat i denne form for historisk forståelse - teori er afgørende, selv om den kun viser sig gennem udsat handling. Når psykoanalyse er bedst, anerkender den fuldt ud -

og forsøger at teoretisere - sit eget materiales modstand. Feministisk kritik ville også gøre vel i at følge en sådan strategi.

Fra denne synsvinkel bliver det måske endnu mere vanskeligt at bestemme, hvad kritikken eller læsningens grænser kunne være. For der må være grænser - ikke alle læsninger kan have den samme gyldighed. Det kunne måske være nyttigt, når man tænker på disse grænser, at vende tilbage til det tekstlige eksempel, som ofte forekommer at være mest tvingende i sin produktion af læse-effekter - vittigheden. Og jeg ønsker her specielt at vende tilbage til en feministisk diskussion af vittigheden og fortsætte undersøgelsen. I et essay fra 1981 om kvinders måde at betragte på analyserede jeg et 1948-fotografi af Robert Doisneau, »Un Regard Oblique«, som en slags billedlig *dirty joke* på kvindens bekostning. Fotografiet afbilder en mand og en kvinde stående foran den pansrede glas-rude til det, der øjensynligt er et kunst-galleri. Mens kvinden stirrer på et maleri, hvis motiv er skjult for betragteren, kigger manden fra fotografiets kant tværs igennem hende og over på et andet maleri af en nøgen kvinde, idet han koncentrerer opmærksomheden om sit eget voyeuristiske begær og dermed negerer kvindens. Kort fortalt gjorde jeg gældende, at fotografiet - i overensstemmelse med Freuds analyse af *the dirty joke* - indstifter en indforståethed mellem manden og den formodede mandlige betragter, hvilket fungerer som en udelukkelse af kvinden, og at »Doisneaus fotografi ikke er læseligt for en kvindelig betragter - det kan kun give hende masochistisk nydelse. For at 'fange' vittigheden, må hun endnu engang indtage transvestittens position«.<sup>9</sup>

I sin bog om Hitchcock, som indeholder en overbevisende læsning af Hitchcocks *Blackmail*, kritiserer Tania Modelski denne analyse.

»Der synes mig i Doanes formulering at være en afgørende sammenblanding mellem opfattelsen af at 'fange' eller læse en vittighed og ideen om at more sig over den. Selv om det kan være sandt nok, at en kvinde skal være masochist for at more sig over vittigheden ... så kan en kvinde (*som* kvinde) uden tvivl i det mindste 'fange' vittigheden, selv om hun ikke billiger den, på samme måde som for eksempel en sort kan forstå en racistisk vittighed uden at antage et hvidt menneskes forklædning eller indtage en masochists position. Det synes endda rimeligt at antage, at den undertrykte person kan se dybere ind i vittigheden, end undertrykkeren ofte er i stand eller villig til at gøre... Doane taler selv i sin analyse eller 'læsning' af vittigheden afgjort hverken som en masochist eller som en mand (en transvestit), men som en kvinde, der til fulde forstår erfaringen af kvinders undertrykkelse under patriarkatet - og ikke alene forstår den, men helt

med rette harmes over den.«<sup>10</sup>

Modleski fortsætter med at forklare, at kvindens manglende evne til at le af eller finde fornøjelse i *the dirty joke* næppe er et tab, og at andre typer af fornøjelse under alle omstændigheder er tilgængelige for hende - f.eks. analysens. Nu ønsker jeg sidst af alt at give det indtryk, at jeg mangler humoristisk sans. Meaghan Morris henviser til »det mest forfærdende medic-skræmmebillede, den frygtede figur, som indtager en så fremtrædende plads i vores sprog, at kvinder slider utallige timer over deres prosa for at afskrive hende - den humorforladte feminist«. <sup>11</sup> Men jeg vil stadig fastholde, at *the dirty joke* fungerer som den strukturelle udelukkelse af kvinden. Modleskis analyse afhænger af en glidning mellem udtrykkene 'fange' og 'læse' (eller nogle gange 'forstå'). Men de dækker slet ikke det samme. Det hele er et spørgsmål om *timing*. Enhver ved, at man ikke på nogen virkningsfuld måde kan forklare en vittighed til nogen, hvis de ikke har opfattet (læs: forstået) den i første omgang. Hvis man fanger vittigheden, når den leveres, så er det fint, men gør man det ikke, så fanger man den aldrig. Man forstår måske dens mekanismer, men man vil aldrig fange den. Udtrykket 'fange' antyder, at vittighedens virkning må være øjeblikkelig, at forståelsen og den bevirkede effekt (dvs. latteren) må være samtidig. Den, der 'fanger' vittigheden automatisk, ubevidst, står i hemmelig forbindelse med opretholdelsen af de systemer af kønsmæssig undertrykkelse, som understøtter dens mening. Undertiden når jeg er underlagt en stærk lyst til at le og således »tilhører« et publikum, eller når jeg er træt og ser tv sent på aftenen og ikke tager mig i agt, kan jeg gribe mig selv i at le af en sexistisk vittighed. Jeg 'griber mig selv', jeg er ved siden af mig selv, jeg er 'en anden'. Jeg er netop uopmærksom, og tekster - specielt vittigheder (som Freud erkendte) - har en vis psykisk kraft. Vores lyst til at le må ikke gøre os blinde for den stadig altgennemtrængende ideologiske orden af det kønsmæssige. I 1981-essayet var jeg i stand til at »se dybere ind i« (som Modleski udtrykker det) Doisneaus vittighed end Doisneau, men kun *i anden instans* - en instans, der er gjort mulig af feministisk teori. Der er forskel på den kritiske handling og den handling, der knytter sig til receptionen. Jeg var i stand til at læse Doisneaus vittighed uden i virkeligheden at fange den, som følge af det feministiske projekts historicitet.

Det er alt sammen et spørgsmål om *timing*. Feministisk kritisk teori må være opmærksom på både læsningens temporalitet og læsningens historicitet. Det, der må erkendes er, at læsningen i virkeligheden er underlagt en tvang. Social tvang, seksuel tvang, historisk tvang. Hvis der ikke var nogen tvang, ville der ikke være noget problem, ikke noget behov for feministisk kritik.

Det vanskelige er på én gang at fastholde opfattelsen af, at der er tvang, og opfattelsen af, at der er åbninger, udslip, blinde pletter, overskud i billedet - at holde de to opfattelser i spænding. De spørgsmål, der stilles af én type feministisk kritik i dag - idet den konfronterer en tekst, forsøger at gen-læse den, at producere en feministisk fortolkning - er forskellige fra de spørgsmål, som rejses af en analyse, der forsøger at skitsere en films henvendelsesmodi, dens antagelse om et historisk helt specifikt publikum.

Ikke desto mindre er der på dette historiske tidspunkt inden for feminismen et stærkt ønske om at læse anderledes, om ikke at recipiere anderledes - selv om dette medfører et overgreb på kritikkens normsæt, en gen-skrivning af de kritiske spørgsmål. Presset er stort - presset til at finde nydelse, presset til at le, presset til ikke at føle sig udelukket fra en dominerende massekulturs tekstlige felt. Fra dette perspektiv kunne jeg tænke mig at hengive mig til noget i retning af en feministisk kritisk fantasi, som måske kunne antyde en utopisk dimension i selv den mest makabre, den mest ideologisk forkastelige af samtidige film. Jeg refererer her til *Fatal Attraction* [dansk titel: *Farligt Begær*], hvor en selverhvervende kvinde (skønt enhver direkte henvisning til, hvad hendes arbejde kunne være forsvinder ret tidligt i filmen) forudsigeligt er fremstillet som besidderisk, hysterisk, farlig hvis ikke dødbringende, og i det hele taget foragtelig. Den trussel, hun repræsenterer for familien, er meget fikst udtrykt gennem hendes uddrivelse fra teksten (omend denne viser sig at være vanskelig) og filmens endelige insisteren på billedet af den sunde, re-normaliserede og forenede amerikanske familie. Der er meget lidt i denne film, som ikke er kedsommeligt, helt igennem forudsigeligt og ideologisk regressivt set fra den feministiske samfunds- og familieanalyses synspunkt. Men det er måske muligt at noget mere positivt kan dukke op fra dette noget overdrevne - måske endog hysteriske - forsøg på at imødegå feminismen og restabilisere en vaklende familie-ideologi, hvis vi reformulerer de typer spørgsmål, vi stiller til filmen. Det er specielt ét spørgsmål, jeg tænker på - et spørgsmål, som jeg på universitetet lærte, at jeg aldrig måtte stille til en film. Desuden blev jeg tvunget til at lære studerende *ikke* at stille dette specielle spørgsmål, som ikke hører hjemme i en teoretisk velfunderet tilgang til filmkritik. Jeg var så godt skolet, at det selv nu er svært for mig at formulere spørgsmålet. Spørgsmålet lyder: »Hvad sker der efter filmens slutning?« Det er ikke meningen, at universitetsstuderende (og andre) skal stille dette spørgsmål, fordi det så åbenlyst er naivt, idet det antager, at figurer er virkelige personer, at de har liv, som på en eller anden måde løber ud over tekstens grænser. Spørgsmålet røber en uvidenhed om de langvarige og omfattende historiske diskussioner om mimesis, om nutidige argumenter for, at den



klassiske film er konstrueret, så den skjuler produktionsprocessen, og om tekstens status som en æstetisk konstruktion. Til trods for den i det store og hele succesfulde institutionalisering af filmstudier som en disciplin i USA, til trods for hundredvis af introducerende filmkurser befolket med tusindvis af studerende kan man ikke desto mindre - efter at være kommet ud af biografen - stadig høre det samme spørgsmål (sandsynligvis fra vores egne studenters læber) - »Hvad sker der efter filmens slutning?« Fristelsen er for stor, filmen selv indbyder dig til at spørge, og hele film-æstetikken falder på gulvet.

Men det er måske ikke så dårligt endda, hvad angår *Fatal Attraction*. Jeg var ret foruroliget efter at have set filmen (mest foruroliget måske over selve ubesværeligheden ved at placere den gennem en ideologisk læsning), men også fascineret af noget i den. Der må være mere - et eller andet sted. Og jeg blev ved med at vende tilbage til det forbudte spørgsmål - »Hvad sker der efter filmens slutning?« - idet min opmærksomhed kredsede om det som en sikkerhedsventil for filmens ellers nedslående implikationer, og idet jeg fastholdt det som en art skyldbevidst nydelse. For svaret på det spørgsmål kan kun blive foruroligende i forhold til den ideologi, som filmen selv understøtter. Hvordan ville det være at leve i den familie efter den afsluttende scene af død og forvirring? Når alt kommer til alt, må nogen (og vi ved rimeligvis, hvem denne *nogen* er) nødvendigvis tørre alt det blod og vand op. Og vil Dan nogen siden kunne tænke på Beth på den samme måde igen? - den Beth, som under hele filmen kun har haft to funktioner: 1) at smile bly og forstående til sin mand, mens han gør hende til genstand for et voyeuristisk blik; 2) at læse børne-historier for deres datter, medens han indplacerer dem i en sikker, kærlig, hjemlig og faderlig ramme? For det er - i en gestus, der utvivlsomt er konstrueret for at dæmpe en potentiel feministisk kritik - hustruen, som til sidst dræber indtrængerens (ligesom i en påfaldende strukturelt identisk ny film *Somebody to Watch Over Me*). Familien er ganske vist bevaret, men med utrolige omkostninger - og det til en grad, hvor filmen er nødt til at påberåbe sig et portræt for at afbilde familiært sammenhold snarere end de diegetiske figurer selv.

Men vi burde overveje den mulighed, at vores studerende ikke er så naive, når alt kommer til alt. De ved faktisk godt, at Dan og Beth ikke vil have noget liv efter filmen undtagen i den kritiske diskurs, at Michael Douglas og hans med-stjerne vil fortsætte med at indspille andre film. Og måske er det, der vil blive hængende i deres bevidsthed, det uhyggelige billede af den omsider rolige Glenn Close, næsten idyllisk i sin badekarsgrav, mens vandet blidt skvulper over hendes ansigt, og hendes øjne er opspilede i chok over den byge af vold, hun har forårsaget. Og måske er det,

som vender tilbage og hjem søger dem, billedet af et druknet symptom på feminismen, der dukker op igen, just som man troede, hun var mest død.

Hensigten med dette noget personlige og bekendelsesagtige sidespring er ikke at foreslå, at vi tilføjer spørgsmålet »Hvad sker der efter filmens slutning?« til vores afsluttende eksaminer. Feministisk kritik har ikke råd til at kapitulere over for den slags humanisme, der er underforstået i sådan et spørgsmål eller at bruge tid på at bekymre sig om omskiftelserne i Dans og Beths forhold. Den må snarere fortsat og insisterende fokusere *sit* blik på de enorme problemer, der rejses af en feministisk æstetik og af subjektivitetsbegrebet, som det artikuleres med repræsentation. Og den må ikke tabe de kritiske fortrin af syne, der er vundet for feminismen ved at gentænke subjektiviteten uden for konteksten af en liberal humanisme. Vi har stadig brug for at fortælle vores egne vittigheder, men forhåbentlig vil de være anderledes. *Strukturelt* anderledes. Feministisk filmteori og -kritik har overbevisende demonstreret det omfang, i hvilket æstetiske strukturer organiserer og instrumenterer psykiske investeringer defineret af selve deres sejhed. Og for feminismen er det *for* tidligt at spørge: »Hvad sker der efter slutningen?«

## II. Kønsforskelse og raceforskelse

At hævde, at feminismens endeligt endnu ikke er indtruffet, er imidlertid ikke det samme som at påstå, at feminismen er uforanderlig, at den skulle afværge indvirkningen af en teoretisering af andre former for forskel ud over den kønsmæssige. I starten af dette essay argumenterede jeg for abstraktionens uundgåelighed i teoretiseringsprocessen og den politiske kraft i dens generaliseringer om kvinder. På den anden side anerkendte jeg, at Borges ligestilling af tanke og undertrykkelse af forskel sammen med den etymologiske betydning af abstraktion som en »trækken væk fra«, en slags subtraktion, var et udtryk for, at teori altid vil indebære et tab. I den første halvdel af essayet fokuserede jeg på dette tab i dets relation til æstetik; her vil jeg gerne undersøge det i relation til feministisk politik. I sidste instans er de to anliggender ikke nødvendigvis modstridende.

Som det ofte er påpeget, er de forskelle, der er blevet glemt i feministisk kritiks betoning af seksualitet som analysens vigtigste område, klasse- og race-forskelle. Som Bell Hooks har hævdet, har hvid feministisk teori forsøgt at tilintetgøre sig selv ved systematisk ikke at ville vedkende sig grænserne og specificiteten i dens egen kategorisering af »kvinder«.

»Den magt, der tillader hvide feministiske forfattere ikke at omtale racemæssig identitet i deres bøger om 'kvinder' - som i virkeligheden handler om hvide kvinder - er den samme, som ville tvinge alle forfattere, der udelukkende skriver om sorte kvinder, til at henvise eksplicit til deres racemæssige identitet. Den magt er racisme. I en racemæssigt imperialistisk nation som vores er det den herskende race, som forbeholder sig den luksus at afvise racemæssig identitet, mens den undertrykte race dagligt bliver gjort opmærksom på sin racemæssige identitet. Det er den dominerende race, der kan få det til at se ud som om, dens erfaring er repræsentativ.«<sup>12</sup>

Hvide teoretikere har historisk monopoliseret abstraktions-funktionen, idet de har flyttet afsondrethedens, særegenhedens og konkrethedens karakteristika til de racemæssigt 'andre'. De forskelle, der bliver glemt for at producere 'tanker', er ofte racemæssige forskelle. Set fra dette synspunkt udgør hvidhed ikke en racemæssig eller etnisk identitet, men eksisterer som en norm, som alle andre afvigelser måles op mod.

'Hvidhed' har nogen af de samme konnotationer som fællesbetegnelsen 'han' i vestlig diskurs: abstraktion, generalitet, non-specifikationens tomhed, uundgåelighed. Richard Dyer forbinder i sit essay »White« hvidhed med en række negative karakteristika: tomhed, fravær, død, fornægtelse. I Toni Morrisons *Beloved* omtales hvide (fra et lille sort barns synsvinkel) som »mændene uden hud«: hvidhed er en mangel, et fravær. I *mainstream*-repræsentationer synes hvidhedens vigtigste kendetegn i sidste instans at være dens usynlighed.

»I kategoriernes verden er sort altid markeret som en farve (som udtrykket 'farvet' på fortræffelig vis bekræfter), og er altid specificerende; hvorimod hvid i virkeligheden ikke er noget, ikke en identitet, ikke en specificerende egenskab, fordi det altid er alt: hvid er ikke nogen farve, fordi det er alle farver.«<sup>13</sup>

Som Dyer viser, er associeringen af hvide med død både bogstavelig (som i film som *Night of the Living Dead*) og metaforisk (for så vidt som sorte sædvanligvis fremstilles som havende mere 'liv' og energi end hvide).

Vanskeligheden ved at analysere 'hvidhed' er særligt kædet sammen med denne over-abstraktion og ekstreme generaliserbarhed - hvad Dyer omtaler som en »alt-og-intet egenskab«. Vanskeligheden forstærkes, tror jeg, af visse metoder og fremgangsmåder, som efterhånden er blevet associeret med feministisk filmkritik. I min egen forskning er det for eksempel blevet klart,

at den tilskuer, som 40'ernes kvindofilm projicerede, er kvindelig, hvid, heteroseksuel og tilhører middelklassen. Selv om sorte bliver fremstillet i filmene (sædvanligvis som tjenestefolk eller meta-mødre for de hvide kvinder), er det umuligt at påstå, at filmene henvender sig til eller retter sig mod et sort publikum. Tekst-baseret analyse af tilskuere er fuldstændig afhængig af begrebet om henvendelses-måder, og den har også haft en tilbøjelighed til at foretrække *mainstream*-Hollywoodfilm. Problemet for hvide kvinder inden for denne type af film er ikke så meget *eksklusion*, udelukkelse, men radikal *inklusion*, indoptagelse - et forsøg på at assimilere, at formilde, at tilskrive dem en plads inden for en fungerende patriarkalsk orden, hvor de er det, det hele står og falder med. Problemet for sorte (mænd og kvinder) og andre race-minoriteter har været selve manglen på en direkte henvendelse til dem inden for *mainstream*-kultur. Den 'sorte film' som genre spøger i udkanten af en klassisk film, hvor kvindefilmen - selv om den kan være nok så nedgjort - alligevel er fuldt acceptabel på et eller andet niveau. Selv om kvindefilmene har vundet kunstpriser, er det vanskeligt at forestille sig en af Oscar Micheaux's film bare at blive nomineret. Det kulturelle imperativ i retning af at inkludere, at assimilere sorte publikumsgrupper, har ikke været særlig stærkt frem til i hvert fald 60'erne. Der foregik tydeligvis en vedvarende proces i retning af radikalt at udelukke sorte fra en *mainstream*-Hollywoodfilm rettet mod et hvidt publikum.

Skønt et brev ikke altid når sin modtager, så er subkulturens og særlige etniske og racemæssige gruppers brug og tilegnelse af *mainstream*-tekster ikke tilgængelig for tekstanalyse. Sådanne analyser kræver andre begreber, andre metoder, som ville have deres egne epistemologiske faldgruber og begrænsninger. Jeg gør mig her ikke automatisk til talskvinde for 'etnografisk' analyse - en sådan analyse er særligt sårbar over for de farer, der er forbundet med et imperialistisk ønske om at kategorisere og således 'kende' 'det andet'. Den må også konfronteres med bestemte metodologiske spørgsmål om dens egne 'datas' status og dens arbejdshypotese der siger, at mediernes primære virkninger angår bevidsthed (set i modsætning til det ubevidste). Ikke desto mindre burde overvejelser om race forandre hele rammen for de spørgsmål, der stilles til medierne, fremfor simpelt hen at igangsætte en udvidelse af eksisterende feministiske kategorier (som eksempelvis: den kvindelige tilskuer), til at indoptage andre, forsømte forskelle. Raceforskelle og kønsforskelle er ikke parallelle differentieringsmåder, som i samme grad er tilgængelige for det samme teoretiske apparat. De er heller ikke helt uden indbyrdes forbindelse: der er en tæt, kompliceret slægtskabs-historie imellem dem, som kræver omhyggelig analyse. Det, der

er behov for, er en teoretisering af forholdet mellem racemæssige og kønsmæssige forskelle, særligt med hensyn til spørgsmålene om synlighed og usynlighed, magt og seksualitet.

Denne opfattelse af det afgørende i en analyse af de punkter, hvor forskellige forskelle gennemkrydser hinanden, deles af Isac Julien og Kobena Mercer:

»Snarere end det velkendte 'race, klasse, køn'-mantra, er analysen nødt til at tage forskellenes sammenfald under overvejelse, særlig repræsentationen af seksualitet som et tilbagevendende område, hvor race- og køns-kategorier gennemkrydser hinanden.«<sup>14</sup>

Hvorfor er det seksualitet, som udgør arenaen for sådan en forbindelse? Fra et psykoanalytisk synspunkt er seksualitet det område, hvor frygt og lyst finder deres mest intime forbindelse, hvor begreberne om andethed og det exotiske/erotiske ofte smelter sammen. Seksualitet - hvad enten den er heteroseksuel eller homoseksuel - bliver almindeligvis betragtet som uadskillelig fra følgerne af polarisering og differentiering. Og i film er melodrama et særligt privilegeret område for bearbejdelsen af seksuelle spørgsmål og dilemmaer. Melodrama er faktisk konsekvent blevet defineret som den filmiske fremtrædelsesform, hvor social angst eller sociale konflikter bliver repræsenteret som seksuel angst eller seksuelle konflikter. Set fra denne synsvinkel forekommer det at være en særlig velegnet arena for iagttagelsen af gennemkrydsningen af race og køn.

Historisk har amerikansk melodrama ernæret sig ved den psykiske artikulation af racemæssig frygt og seksuelt begær. Dette gælder især repræsentationen af forholdet mellem den hvide kvinde og den sorte mand - et forhold, som altid er ladet med seksuel fare (*Birth of a Nation* er måske det tydeligste eksempel på dette). Hvide kvinder - skiftevis fremstillet som den mest værdifulde ejendom og som eksemplifikationen af hvidhedens konnotative renhed - bliver fremstillet som seksuelt truet af sorthed. Den hvide kvinde er således placeret som en slags formidlende figur, der sikrer, at racemæssig frygt bliver understøttet af frygten for andethed, af fremmedhed, som altid ledsager exogamy. Det er bedre at beholde kvinderne for sig selv, at genindsætte endogami, end at risikere besmittelse af sorthed.

Samtidig gælder det, at mens hvidhed er forbundet med hyper-renhed, med jomfruelighed, i virkeligheden med asekualitet, så er både sorte mænd og sorte kvinder forbundet med umådeholden seksualitet og bliver genstand for en mærkelig blanding af frygt og begær. Som Cameron Bailey gør opmærksom på, er disse billeder historisk indlejrede.

»Idet man overtog et århundrede gammelt betydningssystem, har Hollywood fra sin begyndelse forbundet racemæssig forskel med seksuelt betonet fare. Fare, så vi, lurede i en - med stort A - Anden: seksuel overskridelse blev Hollywoods sorteste synd og dens sikreste trækplaster.

Alt dette har selvfølgelig en historie. *Othello*, Manets *Olympia*, Joseph Conrads *Heart of Darkness* og størstedelen af europæisk rejsebeskrivelse op til dette århundrede forbinder de ikke-hvide 'racer' med en forøget seksualitet som en selvfølge [...] Baseret på Hottentot-fysiologi (som dokumenteret af mandlige europæiske videnskabsmænd) blev det udledt, at de sorte kvinder ikke alene var i besiddelse af »et 'primitiv' seksuelt begær, men også af de ydre tegn på dette temperament: 'primitiv' genitalier.« Det blev selvfølgelig også empirisk bevist, at sorte mænd var udrustet med overdimensionerede 'primitive' kønsorganer. Forstørrede læber, store bagdele og monstrøse peniser indtog en fremtrædende plads i det 19. århundredes videnskabsmands forestilling som frygtindgydende signifikanter - signifikanter for en dyrisk hyperseksualitet, som var truende i sin kraft.«<sup>15</sup>

Denne umådeholdne seksualitet og dens forbindelse med det primitive er særligt afgørende billedlige udtryk i repræsentationen af sort kvindelig seksualitet. Josephine Baker, den sorte eksil-amerikaner, der optrådte på scene og film gennem 20'erne og 30'erne i Europa, kom til at eksemplificere denne repræsentation af kvindelig sort seksualitet, specielt i filmen *Princess Tam Tam*, hvor hun er personifikationen af liv, energi, en forøget seksualitet og primitivitet. Hun bringer disse egenskaber til den parisiske overklassens undertrykte, 'civiliserede', livløse miljø. På visse punkter i dette fremstillingsmæssige forløb antager den hvide kvinde - fordi hun også er en eksemplificering af andethed - nogle af disse symbolske konnotationer. Men når hun gør det, er det sædvanligvis i sammenhæng med en forstillelse af en slags, med et kostume som man kan have på eller tage af. I *Blonde Venus* dukker Marlene Dietrich således i sin overraskende blondhed frem fra abeforklædningen, som bærer konnotationer til det mørkeste Afrika, sorthed, det sorte kontinent. Idet hun underbygger sin optræden med en dekoration, der udnytter forestillingerne om det vilde, det eksotiske og sorthed, intensiveres dens appel til det erotiske og dens vækkelse af begær.

Alligevel er det farligt og meget misvisende at hævde, at hvide kvinders position svarer til sortes, bare fordi begge indtager den Andens rolle i relation til den hvide mand. Som Hazel Carby har argumenteret, synes ligheden i første omgang at kunne retfærdiggøres: både race- og kønskategori-

rier er socialt konstruerede; både racisme og sexismen baserer deres opfattelser af sund fornuft på det 'naturlige' og 'biologiske' etc. Men i sidste instans: »Sorte kvinders erfaring indtræder ikke i lighedens parametre. Den kendsgerning, at sorte kvinder er genstand for den *samtidige* undertrykkelse af patriarkat, klasse og 'race' er den primære grund til ikke at anvende paralleller, der ikke alene gør deres position og erfaring marginal, men også usynlig.«<sup>16</sup> Som det ofte har været påpeget, bliver kvinde-kategorien sædvanligvis brugt til at henvise til hvide kvinder, mens kategorien sorte ofte i virkeligheden betyder »sorte mænd«. Det, der mistes i processen, er placeringen af den sorte kvinde. Hendes position bliver ganske ejendommeligt og unik, hvad angår undertrykkelse: med hensyn til undertrykkelse er hun både sort og en kvinde; med hensyn til teori er hun ingen af delene. Faktisk indtager hun en position, som er vanskelig at tænke inden for nugældende paradigmer. Dette hænger måske sammen med den kendsgerning - som Bell Hooks gør opmærksom på - at den sorte kvinde ikke har nogen institutionaliseret anden. Den hvide mands institutionaliserede anden udgøres af sorte mænd og kvinder og hvide kvinder; den hvide kvinde har sorte som sin institutionaliserede anden; den sorte mand kan placere sorte kvinder i den position. Men der er ingen 'anden' for den sorte kvinde. Hendes identitet kan ikke blive oppositionel på den traditionelle måde.

Under forudsætning af denne, den sorte kvindes, unikke position er det afgørende at undersøge gennemkrydsningen af kønsmæssig forskel og racemæssig forskel, ikke alene som den angår forholdet mellem sorte mænd og hvide kvinder (i melodramaer som *Birth of a Nation*), men for så vidt som den også modulerer de fremstillede forhold mellem hvide kvinder og sorte kvinder. For hvide feminister er det måske traumatisk, eftersom det indicerer, at hvide kvinder er medvirkende i magt- og marginaliseringsfunktioner, som vi tidligere alene anså rettet mod os. Det er imidlertid simpelt hen en påmindelse om, at identiteter - ligemeget af hvilken art de er - aldrig er stabile og sikre grundlag for politisk aktivitet, og at de, hvis de begynder at give illusioner om at være det, må gøres ubehagelige, endog upåtagelige.

Sorte kvinder er ikke fraværende fra Hollywood-melodramets verden, specielt ikke fra subgenren: 'kvindefilm', men deres repræsentationer er meget få og begrænsede. 'Kvindernes problemer', som disse film foregiver at behandle, er problemer, som kan bestemmes som hvide, heteroseksuelle, middelklasse-kvindes problemer. Når sorte kvinder optræder, udgør de baggrunden snarere end forgrundsskikkelserne; ofte smelter de sammen med diegesis. De bebor de tekstlige sidelinier, fortrinsvis som tjenestefolk. Sorte tjenestefolk hjem søger diegesen i film som *The Great Lie, Since You Went*

*Away* og *The Reckless Moment*. Desuden bliver sorte tjenestefolk hyppigt brugt til at underbygge centrale ideologier og til at afkræfte enhver påstand om racemæssig ulighed gennem deres fremstilling som nødvendigt og legitimt (ubestrideligt) tilhører til den hvide kerne-familie. Særligt kvindelige sorte tjenestefolk optræder for at fordoble og således forstærke moder-rolle. I *The Reckless Moment* optager den sorte tjenestepige Sybil konsekvent baggrunden af film-scener, som optegner familiens dilemma. Som andethedens sted og en instinktiv og uspecificerbar form for moderlig erfaring kan hun skelne mellem dem, som i sidste ende vil værne om familiestrukturen (pengeafpresseren Donnelly spillet af James Mason), og dem, som truer den (Donnellys mindre sentimentale partner Nagel). Sybil indtager en moderlig rolle i forhold til Mrs. Harper (der bestandigt spørger hende, om hun har fået nok at spise etc.), og bliver således en slags meta-moder. Denne fremstilling - og andre i filmen - er helt i overensstemmelse med 1940'ernes psykoanalytiske teorier, som hævdede, at den sorte kvinde symboliserede »moderkærlighedens primitive essens«. <sup>17</sup> Opfattet som nærmere jorden og tættere til naturen og mere fuldstændigt udelukket fra den sociale kontrakt end den hvide kvinde personificerer den sorte kvinde mere tydeligt moderens situation, og hendes tilstedeværelse i tekstens periferi er en signifikant bestanddel af mange melodramaer, der tematiserer det moderlige.

På lignende måde leverer sorte i *The Great Lie* musikken, den »stedlige kolorit« så at sige, som udgør baggrunden for Bette Davis romantiske forhold til George Brent. I »kvindefilmen« er sorte bestandigt til stede, aldrig centrale, men en vigtig bestanddel af diskursen, af dens realisme-effekt. Fordi de så fast er placeret i baggrunden, bliver de virkningsfulde elementer i scene-dekorationen, idet de funderer og bekræfter det tekstuelle univers. Og i melodrama er relationen mellem figur og scenedekoration en meget spændingsladet relation, som ofte er ustabil og potentielt reversibel. Thomas Elsaesser beskriver melodramaets prototypiske sceneri som middelklasse-hjemmet »fyldt med objekter«, som ofte er tungt ladet med symbolsk betydning. Denne besættelse af objekter

»fremhæver middelklasse-husstandens karakteristiske forsøg på at få tiden til at stå stille, gøre livet ubevægeligt og for stedse fikserer den private ejendomsret som model for det sociale liv og et bolværk mod de mere foruroligende sider af den menneskelige natur. Temaet har en særlig skarphed i de mange film om kvinder som ofre og kvinders fremtvungne passivitet - kvinder, der venter hjemme, stående ved vinduet, fanget i en verden af objekter, i hvilke de forventes at investere deres følelser.« <sup>18</sup>



Ganske vist kan de sorte tjenestefolk, der hjemsøger diegesen i disse film, aldrig helt reduceres til objekter, men de tingsliggøres som dele af iscenesættelsen. I melodrama er iscenesættelsen ladet med en betydning, som ikke kan løsrives fra en diskurs om ejendomsforhold. Ofte indebærer dette genoplivelsen af »stakkels lille rige pige«-temaet, hvor dét, som den hvide kvinde ejer, truer med at overmande hende. Det hierarkiske forhold mellem figur og sceneri er derfor altid potentielt reversibelt. Elsaesser beskriver denne proces på følgende måde:

»jo mere sceneriet fyldes med objekter, som plottet tildeler symbolsk betydning, jo mere bliver figurerne indesluttet i tilsyneladende uundgåelige situationer. Tvang fremkaldes af ting, der maser sig ind på dem, og livet bliver mere og mere kompliceret, fordi det er fyldt med forhindringer og objekter, som trænger ind i deres personligheder, overtager dem, står over for dem, bliver mere virkelige end de menneskelige relationer eller følelser, som det var meningen, de skulle symbolisere.«<sup>19</sup>

Sådan en omvending er imidlertid aldrig fuldt ud mulig i de hvide kvinders forhold til deres sorte tjenestefolk, eftersom magt-relationerne her sædvanligvis forbliver intakte. Desuden ville det være ukorrekt at antyde, at hvide kvinder er følelsesmæssigt engageret i deres kvindelige sorte tjenestefolk på den samme måde, som de er over-engageret i objekter. Snarere fungerer de sorte tjenestefolk ofte som en slags tekstuel ekko af de hvide kvindelige hovedpersoner, eller i det mindste et ekko af hvad de angiveligt har mistet på bekostning af deres borgerlighed. Den intuitive viden eller moderlige magt, der tiltros den sorte kvinde, fungerer som en målestok for distancen mellem den hvide middelklasse-kvinde og den natur eller intuition, hun *burde* personificere. I disse fortællinger har den sorte kvinde ingen selvstændig funktion. Hvilket er det samme som at sige, at hun ikke tildeles status af en *figur*.

Det er derfor, Douglas Sirks 1959-udgave af *Imitation of Life* (i modsætning til Stahls 1934-udgave) er en så signifikant genbearbejdelse af genren. I almindelighed er melodramaets patos den hvide kvindes patos (eller somme tider den kvindagtige hvide mands). Sirks *Imitation of Life* reviderer dette scenario gennem en gradvis forskydning af følelsesmæssig og narrativ værdi fra de hvide rollefigurer til de sorte rollefigurer. Den sidste scene i Sirks film optegner det omstændelige og overdrevne skuespil omkring Annies begravelse og hendes datters, Sarah Janes, hjemkomst. Stahls 1934-udgave slutter på den anden side ikke med begravelsen, men

tilføjer en ekstra scene, som skildrer udsættelsen af heteroseksuelt begær på baggrund af en følelsesmæssig binding mellem hvid moder og datter. Delilah bliver definitivt forvist til baggrunden i en optagelse af neonskiltet med hendes strålende ansigt, der reklamerer for pandekagepulver. I modsætning hertil indfører og fremsætter Sirks udgave en kommentar om ustabiliteten og den potentielle reversibilitet i det melodramatiske forhold fra scenedekoration til person, forgrundsfigur til baggrund.

Hvidhed i *Imitation of Life* er uddestilleret i den slående blondhed, der kendetegner den opadstræbende skuespillerinde Laura Meredith og hendes datter Suzy og i Lauras tiltagende distance til »livet« og det »virkelige«, antydnet i filmens titel. Sorthed er på den anden side udspaltet i den moderlige, intuitive magt knyttet til Annie og hendes datter Sarah Janes ublu, hede seksualitet. Sådan en dualisme synes at bekræfte Cameron Baileys analyse af den vestlige kulturs konstruktion af den sorte kvinde.

»Stereotyper af sorte kvinder i vestlig kultur har en tilbøjelighed til at eksistere på det kritiske punkt mellem de almindeligt antagne forestillinger om sorthed og om det feminine og er derfor nødvendigvis baseret i kroppen: figurer som fristerinden og den letlevende kvinde er for eksempel sammenkædet med myten om sort liderlighed; og det 'moderlige instinkt' med den sortes 'instinktive følelse' for naturens rytmer.«<sup>20</sup>

I begge forestillingsbilleder er den sorte kvinde tættere ved kroppen, jorden, naturen - faktisk tættere ved det virkelige, som den hvide kvinde kæmper mod i sin »imitation af livet«.

Men dette scenario kompliceres af den kendsgerning, at Sarah Jane ser ud til at være og tragter efter at blive hvid. *Imitation of Life* gentager en lang tradition af transformations-fortællinger, som vidner om en vis fascination ved »at se hvid ud« (for eksempel Nella Larsens fortælling »Passing« eller hovedpersonens ønske om at have blå øjne i Toni Morrisons *The Bluest Eye*, Janies hvide 'udseende' i Zora Neale Hurstons *Their Eyes Were Watching God*). Når man rejser spørgsmålene om synlighed, seksualitet, racemæssig identitet og deres komplekse artikulation, synes transformation at frembringe særligt vanskelige problemer for sorte kvinder, for hvem begrebet om »at-blive-set-på-hed« [*to-be-looked-at-ness*] har en dobbelt intensitet (af begær og bevogtning). Sarah Janes transformation bliver fremstillet som en radikal adskillelse mellem at være og at fremtræde, en påtaget hævvelse af at være noget hun ikke er. I denne forstand er Sarah Jane forbundet med en diskurs om skuespil, forstillelse, kunstighed, som også er knyttet til Laura og hendes

ønske om en succesfuld skuespiller-karriere. De to størrelser er sammenbundet i genkendelses- og ikke-genkendelses-strukturer allerede fra filmens begyndelse. I den første scene på stranden antager Laura straks, at Sarah Jane er en hvid kvindes datter, og at det er Annies job at passe hende. Der er en vis metonymisk glidning, hvorved Lauras forveksling øjeblikkeligt bliver taget op af Sarah Jane, som allerede i den næste scene afviser den sorte dukke, som Suzy tilbyder hende. Denne indledende ikke-genkendelse bliver ikke 'rettet' før slutningen af filmen, hvor Sarah Jane accepterer sin egen racemæssige identitet ved at vedkende sig sin position som Annies datter. I en vis forstand deles ikke-genkendelsen: for i størstedelen af filmen forstår Sarah Jane ikke at hun er en datter, mens Laura ikke forstår, hun er en moder. Ved vedholdende at sammenligne den sorte datter med den hvide moder antyder filmen, at racemæssig uorden fører til familiemæssig uorden - og i sidste instans til den hvide families sammenbrud.

Den racemæssige specificitet i Lauras »skuespil« ligger i dens forbindelse til ekstrem kunstighed. Hendes succes bliver sat lig med en mere og mere kunstig plastic-livsstil. Huset er moderne og over-pyntet, Suzys soveværelse er blændende lyserødt, Lauras dragter bliver overdrevent kostbare og smagløse. Suzy og Laura bliver intetsigende figurer, hvor der ikke gøres noget forsøg på at redde dem fra den to-dimensionalitet, de kommer til at repræsentere. Og som en følge af Lauras succesfulde karriere bliver baggrunden i hendes modernistiske hus - på sigende vis - i stadig større udstrækning befolket med stumme sorte tjestefolk, et ekko af ekkoet skabt af Annie og Sarah Jane. Disse tjenestefolk er på insisterende vis *der*, opvartende ved bordet, stille bevægende sig gennem baggrunden. De præntioner, der forbindes med Lauras skuespiller-karriere infiltrerer og besmitter gradvist hele hendes livsstil.

På den anden side: når Sarah Jane *spiller*, spiller hun paradoksalt nok det virkelige. På et tidspunkt i filmen bliver Sarah Jane bedt om at servere for Laura, som holder møde med sin agent og en italiensk instruktør i dagligstuen. Sarah Jane bærer bakken med mad på sit hoved og bekendtgør: »Jeg har lavet et rodsammen af *crowdads* til jer«. Da Laura spørger hende, hvor hun har lært dette, svarer Sarah Jane: »Jeg lærte det af min *mammy* og hun lærte det af sin *massuh*, før hun kom til at tilhøre dig.« Dette er filmens mest åbenlyse fremstilling af gennemkrydsningen af racemæssige relationer og ejendoms-forhold, og historien som understøtter dem. Ved at spille for Laura, skuespillerinden, spiller Sarah Jane *sig selv* - sandheden eller det virkelige i dets historiske dimension. Hun påtager sig de forventninger omkring sorthed, som bliver hende påtvunget.

Hvidhed og kunstighed er således henvist til baggrunden, mens sorthed

og det virkelige bliver bragt i forgrunden (denne forbindelse bliver underbygget af den kendsgerning, at Lauras eneste forsøg på at legitimere skuespil - dvs. noget uden for højkomik, i virkeligheden realisme - er i et drama, som behandler en kontroversiel »farvet vinkel«). Dette modsætningsforhold rejser en lang række problemer for filmen. Christine Gledhill hævder, at Sirks højt priste ironi udelukkende er rettet mod en kritik af racemæssige forhold, og derfor forsømmer kvindens problematiske rolle.

»Fannie Hursts *Imitation of Life*: John Stahls udgave (1934) er - hvor nærsynet den end er i forhold til raceproblemet - helt igennem en kvindofilm, der undertrykker den mandlige rolle til marginalerne i en udelukkende kvindelig husstands interesser. Sirks genskabelse drejer historien til et problem om den fraværende ægtemand og far og opnår sin kritik af hvide værdier på bekostning af at gøre stakkels, kæmpende Lana Turner til en 'dårlig mor' - en bedømmelsesmæssig fristelse få af Sirks kommentatorer har kunnet modstå, til trods for muligheden inden for det 'Sirkianske systems' logik for ironisk at udstille moderskabs-ideologierne. Ironisk værdi har i denne sammenhæng en underforstået skarphed i form af kvindehad.«<sup>21</sup>

Endnu engang er den figur, som på mystisk vis forsvinder fra denne analyse, den sorte kvinde. Hvis den tidligere *Imitation of Life* er nærsynet omkring race-relationer, men ikke desto mindre »helt igennem en kvindofilm«, så mister sorte kvinder deres status som kvinder. På lignende vis er det kvindehad, som Gledhill forbinder med Sirks udgave, tydeligvis rettet mod hvide kvinder.

Ikke desto mindre er der vanskeligheder med fremmanelsen af 'god moder/dårlig moder'-paradigmet, og de er ikke alle knyttet til karakteriseringen af den dårlige mor. Ved at indtage den gode moders position kommer den sorte kvinde til at repræsentere det, som er mere jordbundet og tættest på det naturlige og kroppen - hun antager med andre ord stereotypen på den sorte kvinde som intuitivt moderlig. Alt dette står i modsætning til den hvide kvinde, som - idet hun frasiger sig sin rolle som moder - i tiltagende grad er eksemplet på kunstighed og stilisering. Det er således den sorte kvinde, som er nødt til at bære virkelighedens byrde. Men - vigtigere endnu - filmen privilegerer i sidste instans forestillingen om stabil identitet - den hvide mor vedkender sig til sidst sin position som mor, den sorte datter vender tilbage for samtidig at påtage sig sin position som datter og sin sorthed. Enhver racemæssig og familiemæssig uorden er blevet opløst.

Melodramaets kritiske styrke har imidlertid altid i vid udstrækning ligget

i dets iscenesættelse. Ved at destabilisere sceneriets relation til figuren, baggrundens til forgrundens, og udspille deres potentielle reversibilitet har Sirk systematisk opstillet melodramaets styrke for at synliggøre race- og køns-spændingerne. Hierarkiseringen af plot og subplot er blevet overskredet og de almindelige dominans- og underkastelses-relationer mellem dem forstyrret. Fortællingens forløb sikrer, at filmens følelsesmæssige virkninger primært er organiseret i forhold til de sorte rollefigurer. Melodramaets vigtigste mekanisme for produktionen af patos - en erkendelse, der indtræffer for sent, på et døds-tidspunkt - er faktisk knyttet til Sarah Janes tilbagevendende til sin mors begravelse. Den kendsgerning, at filmen er overordentligt populær blandt sorte publikumsgrupper, tyder på en henvendelse, som muligvis forbigår den hvide tilskuer. I konteksten af de diskursive mekanismer, som almindeligvis fungerer for at sikre hendes *usynlighed*, gør filmen den sorte kvindes tilstand synlig (som præcist er et ikke-genkendelsens problem). For hvide feminister er det en påmindelse om det omfang, i hvilket abstraktion i karakteristikken af kvinder altid hjem søges af tab.

*Oversat af Mette Kræmmer og Jens F. Jensen.*

## Noter

1. Foredraget er senere blevet publiceret i: *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, ed. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp, Linda Williams. Frederick, MD: University Publications of America and The American Film Institute, 1984, pp. 83-99.
2. Jorge Luis Borges: *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*, ed. Donald A. Yates and James E Irby. Norfolk, Connecticut: New Directions, 1962, p. 65.
3. *Ibid.*, p. 66.
4. Gertrud Koch: »Ex-Changing the Gaze: Re-Visioning Feminist Film Theory«. in: *New German Critique*, no. 34. Winter, 1985, p. 149.
5. Gertrud Koch: »Why Women Go to Men's Films«. in: *Feminist Aesthetics*, ed. Gisela Ecker, trans. Harriet Anderson. Boston: Beacon Press, 1985, p. 114.
6. Elizabeth Gross: »What Is Feminist Theory?«. in: *Feminist Challenges: Social and Political Theory*, ed. Carole Pateman and Elizabeth Gross. Sydney: Allen & Unwin, 1986, p. 200.
7. Francois Roustang: *Dire Mastery: Discipleship from Freud to Lacan*, trans. Ned Lukacher. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1982, p. 70
8. *Ibid.*, p. 69.
9. »Film and the Masquerade: Theorizing the Female Spectator«, *Screen*, vol. 23, nos. 3-4. Sept./Oct., 1982, p. 87.

10. Tania Modleski: *The Women Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen, 1988, pp 26-27.
11. Meaghan Morris: »in any event...«, *Men in Feminism*. Ed. Alice Jardine and Paul Smith. New York: Methuen, 1987, p.176.
12. Bell Hooks: *Ain't I A Woman: Black Women and Feminism*. Boston: South End Press, 1981, p. 138.
13. Richard Dyer: »White«, in: *Screen*, vol. 29, no. 4. Autumn, 1988, p. 45.
14. Isaac Julien and Kobena Mercer: »Introduction: De Margin and De Centre«. in: *Screen*, vol. 29, no 4. Autumn, 1988, p. 8.
15. Cameron Bailey: »Nigger/Lover: The Thin Sheen of Race in 'Something Wild'«. in: *Screen*, vol. 29, no. 4, Autumn, 1988, pp. 28-29.
16. Hazel Carby: »White woman listen! Black feminism and the boundaries of sisterhood«. in: *The Empire Strikes Back: Race and racism in 70s Britain*. London: Hutchinson and the Centre for Contemporary Cultural Studies, 1982, p. 213.
17. Se Barbara Ehrenreich and Deirdre English: *For Her Own Good: 150 Years of the Experts' Advice to Women*. Garden City: Anchor Books, 1979, p. 220.
18. Thomas Elsaesser: »Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama«. in: *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. Ed. Christine Gledhill. London: British Film Institute, 1987, pp. 61-62.
19. *Ibid.*, p. 62.
20. Bailey, pp. 37-38.
21. Christine Gledhill: »The Melodramatic Field: An Investigation«. in: *Home Is Where the Heart Is*. p. 12.