

UNIVERSITETET I TROMSØ  
DET HUMANISTISKE FAKULTET

# Kvinner og dokumentasjon:

---

*Rebecca* – en dokumentasjonsvitenskapelig  
analyse av betydningen av kjønn

Anne Marit Aspenes

15.05.2008

## ***Innholdsfortegnelse***

### ***Del 1 Innledning***

- 1.1 Presentasjon av prosjektet* side 1
- 1.2 Presentasjon av Rebecca* side 3
- 1.3 Presisjon av prosjekt og faglig grunnlag* side 6

### ***Del 2 Kjønnssrollen***

- 2.1 Sosialt kjønn* side 8
- 2.2 Mrs de Winter* side 12
- 2.3 Rebecca: the Boy in the Box vs. the Eternal Feminine* side 16
- 2.4 Maxim de Winter: fra patriarkalsk monster til romantisk helt* side 21
- 2.5 Seksualitet og biseksualitet* side 23
- 2.6 The monstrous feminine and the virginal mother* side 27
- 2.7 Psykologi: makt og kontroll* side 31
- 2.8 Writing on the body: kvinnekroppen og dokumentasjon* side 36

### ***Del 3 Kjønn og media***

- 3.1 Mediespesifikke endringer: fra bok til film* side 39
- 3.2 Ord og bilde* side 41
- 3.3 Bruk og betydning av lyd* side 47
- 3.4 Dokumentasjon og kjønn: mediale tradisjoner og virkemidler* side 49

#### ***Del 4 Produsentenes kjønn***

<i>4.1 Forfatteren i verket</i>	<i>side 53</i>
<i>4.2 A question of gaze: kjønnsperspektivets innvirkning på tolkning</i>	<i>side 56</i>
<i>4.3 Produsentkompleks</i>	<i>side 58</i>
<i>4.4 Lesning – tolkning – remediering: betydning av kjønn</i>	<i>side 61</i>
<i>4.5 The Resurrection of the Author</i>	<i>side 66</i>

#### ***Del 5 Kvinner og dokumentasjon***

<i>5.1 “Third wave” feminisme og dokumentasjonsvitenskap</i>	<i>side 68</i>
<i>5.2 Dokumentasjon, kjønn og tilfredsstillelse</i>	<i>side 71</i>
<i>5.3 Kvinnens dokumentasjon</i>	<i>side 77</i>
<i>5.4 Medium og kjønnspolitisk innhold</i>	<i>side 82</i>
<i>5.5 Subtleties and societies: kjønn, dokumentasjon og samfunn</i>	<i>side 88</i>
<i>5.6 Veggen videre</i>	<i>side 91</i>

<b><i>Referanser</i></b>	<i>side 95</i>
--------------------------	----------------

## Del 1 Innledning

### 1.1 Prosjektpresentasjon

Det finnes skjønnlitteratur beregnet for kvinner. Det finnes "dameblader" og såkalte "chickflicks", eller jentefilmer som det heter på godt norsk. Det finnes en norsk Tv-kanal som har blitt markedsført direkte mot kvinner, omtalt som en "jentekanal" som skal vise dramaserier, kjendisnyheter og romantiske komedier.<sup>1</sup> Disse forskjellige dokumentene har på generell basis en sentral fellesnevner – nemlig måten de tolker og fremstiller kvinner og kjønnsroller. Disse fremstillingene av kjønnsrollene er som oftest svært preget av tradisjoner – kjønnsroller har tross alt blitt utviklet i tråd med historisk sosial og kulturell utvikling, og en kjønnsrolle kan defineres som en sosiokulturell tradisjon, tradisjon er den historiske dimensjonen i en rolle – og til tross for at svært mange av denne typen dokumenter visst nok er produsert spesielt for kvinner kan mange av dem fortsatt hevdes å være bundet av patriarkalske kontrolltradisjoner og kvinnesyn (Chaudhuri 2006, s. 7). Det finnes selvsagt også tilsvarende dokumenter som tilsynelatende er produsert og markedsført for å tiltale en primært mannlig brukergruppe.

Når man ser på markedsføringen av en rekke populærkulturelle dokumenter, deriblant film og litteratur, er det nærliggende å tro at det i noen tilfeller er en sammenheng mellom dokument, markedsføring og kjønn. Hvis man ser til andre mediesentrerte fagdisipliner som kunst- film- og litteraturvitenskap vil man se at forskning har blitt gjennomført angående kjønn og de forskjellige mediene, og mye tyder på at populærkulturelle medietrykk, eller dokumenter, spiller en sentral rolle med tanke på portrettering og formidling av kjønnsroller (Johnson 2007, s. 14-15).

Målet med denne oppgaven er i stor grad å diskutere betydningen av kjønn og kjønnsperspektiv i dokumentasjonsvitenskap, med utgangspunkt i en gjennomgående analyse basert på et casestudium – av en roman og to filmatiseringer av denne – om hvordan populærkulturell dokumentasjon blir brukt til å definere og presentere kjønnsroller. Jeg ønsker også å undersøke om det er mulig å ha et kvinne- og kunstperspektiv i dokumentasjonsvitenskap, så vel som å drøfte betydningen av dokumentprodusentenes kjønn.

Dette prosjektet er basert på et tverrfaglig teoretisk grunnlag, og jeg vil benytte meg av både filmvitenskapelige, litteraturvitenskapelige og medievitenskapelige feministteorier, så vel som enkelte psykologiske analyseverktøy i arbeidet med mitt casestudium. En sentral

---

<sup>1</sup> Viser til Tv Norges kanal *Fem* og markedsføringskampanjen som ble benyttet i forhold til lanseringen av denne, våren og sommeren 2007.

hypotese er at populærkulturelle dokumenter, som de jeg vil ta for meg her også har en psykologisk dimensjon i kraft av at de er produsert av og for mennesker, og mennesker er psykologiske vesener. De vil dermed kunne appellere til forskjellige brukergrupper ut fra forskjellige psykologiske kriterier, noe som vil kunne være av stor betydning i en diskusjon som den jeg vil ta for meg her. Dokumentene jeg tar for meg kan sies å ha tre separate psykologiske dimensjoner som er interessante i denne diskusjonen; en psykologisk dimensjon mellom de sentrale karakterene – som jeg vil vise senere er karakterenes psykologiske tilstand helt sentral i forhold til narrativt innhold. Videre følger den psykologiske dimensjonen som kan sies å eksistere mellom produsent og dokument - en sentral hypotese er at kjønn har betydning både i forhold til produksjon, markedsføring og bruk av dokumenter, og at produsentenes kjønn dermed kan ha en direkte innvirkning på alle aspekter ved et populærkulturelt dokument. Produsentenes psykologi, spesielt knyttet opp mot sosialt kjønn og tilhørighet, vil dermed kunne spille en sentral rolle i forhold til en analyse som den jeg ønsker å utføre. Den tredje av disse psykologiske dimensjonene er dimensjonen mellom dokument og bruker; de fleste dokumenter kan tolkes på en rekke forskjellige måter, hvilket kanskje kan sies å gjelde spesielt i forhold til populærkulturelle dokumenter. Dermed er det nærliggende å tro at dokumentbrukerens psykologi vil bidra til hans/hennes tolkning av narrativt innhold og formidling.

Ettersom jeg ønsker å drøfte betydningen av kjønn opp mot dokumentene jeg tar for meg her er det også viktig å presisere at jeg regner kjønn som et psykologisk aspekt både i forhold til karakterene innad i dokumentene, i forhold til produsentene, og som en sentral faktor i forhold til bruk og tolkning av dokumentene. Som jeg vil diskutere nærmere i neste del er det *sosialt* kjønn som opptar meg i denne sammenhengen, og det er sosialt kjønn jeg vil diskutere i forhold til oppgavens problemstilling, og ut fra den forståelsen av sosialt kjønn jeg tar utgangspunkt i vil sosialt kjønn i høy grad kunne defineres som et psykologisk aspekt ved både karakterene, produsentene og brukerne. Samtidig er det også en spenning mellom de forskjellige kjønnslige dimensjonene for flere av de sentrale karakterene, og disses biologiske kjønn vil dermed kunne være av betydning i forhold til min analyse. Til tross for dette ønsker jeg allikevel ikke gå inn i en diskusjon rundt forskjellene og betydningen av sosialt og biologisk kjønn, men ta utgangspunkt i at sosialt kjønn er av sentral betydning i forhold til dokumentene og de aspektene ved disse jeg tar for meg.

Dokumenter har en helt spesifikk funksjon – de kommuniserer. De formidler noe, enten det er narrativt, sosialt, kulturelt, materielt, emosjonelt eller vitenskapelig; et dokument kan defineres som både et produkt av og et middel for kommunikasjon, og den analytiske

verdien av bruk av dokumentbegrepet, som også bidrar til å skille dokumentasjonsvitenskap fra andre relaterte disipliner som film-, kunst- og litteraturvitenskap, kan kanskje sies å ligge i dette begrepets inkludering av både form og innhold, uavhengig av medium (Lund 2001, s 97 -101). Som en følge av denne inkluderingen av både materielle/fysiske aspekter og mentale/emosjonelle og narrative aspekter ved et dokument, blir også de sosiale og kulturelle rammene for verkets produksjon av betydning (Lund 2001, s. 100). Dermed vil det kunne være naturlig å analysere hvilken rolle, om noen, dokumentformer som skjønnlitteratur og film spiller med tanke på formidling av sosiokulturelle aspekter som kjønnsroller og kjønnsbaserte maktstrukturer. Disse dokumentene jeg tar utgangspunkt i er ikke utelukkende dokumenter fordi de er mediale produkter, men også fordi de faktisk omhandler og dokumenterer noe; om ikke annet, så dokumenteres de forskjellige produsentenes tolkninger – du Mauriers av kjønnsroller og mellommenneskelige forhold, filmprodusentene av du Mauriers bok. Ut fra en slik definisjon av dokumentene jeg tar utgangspunkt i, kommer også det teoretiske utgangspunktet for denne oppgaven til syne; nemlig betydningen av du Mauriers bok og de filmatiske remedieringene av denne som uttrykk for sosiale og kulturelle standarder, både gjennom produksjon og bruk. Som en forlengelse av betydningen av de sosiale og kulturelle forholdene som har dannet rammene for produksjonen av disse dokumentene, må man også anerkjenne brukerne av dokumentasjon som bidragsytere i forhold til den videre utviklingen av narrativt og politisk innhold. Hvis man går ut fra at dokumentproduksjon er preget av de sosiale, kulturelle og mentale forhold produsenten arbeider under i skapelsesprosessen, er det også nærliggende å tro at den ”RE-produksjonen” et dokument kan sies å gjennomgå i forbindelse med individuell bruk er tilsvarende preget av sosiale, kulturelle og mentale forhold (Lund 2001, s. 100).

### **1.2 Presentasjon av *Rebecca***

Dokumentene som utgjør mitt casestudium er, som nevnt, en roman og to filmatiseringer av denne. Romanen er *Rebecca*, skrevet av den britiske forfatteren Daphne du Maurier, og ble først utgitt i 1938. De to filmatiseringene, regissert av Alfred Hitchcock og Jim O’Brien, ble utgitt i henholdsvis 1940 og 1997. Begge regissørene er, som du Maurier, briter, men de er begge menn, et faktum som utgjør et sentralt punkt i denne oppgaven.<sup>2</sup>

*Rebecca* er historien om to kvinner, en mann og et hus, og ble av du Maurier selv beskrevet som ” [...] a sinister tale about a woman who marries a widower... Psychological and rather

---

<sup>2</sup> Jeg vil også nevne at Hitchcocks versjon ble produsert i USA, mens O’Briens versjon ble produsert i Storbritannia.

macabre” (Beauman 2003, s. vi). Historien fortelles gjennom tilbakeblikk av en ung kvinne, som forblir navnløs gjennom hele boken. Det hele starter mens hun, ansatt som selskapsdame for den eldre, snobbete Mrs Van Hopper, befinner seg i Monte Carlo. En dag ankommer en middelaldrende, enslig mann til hotellet, og Mrs Van Hopper gjenkjenner ham som Maxim de Winter, eieren av den legendariske engelske herregården Manderley, som ble enkemann et år tidligere da hans kone druknet i en båulykke. Like etterpå blir Mrs Van Hopper sengeliggende på grunn av influensa, og den navnløse fortelleren tilbringer disse dagene i hemmelighet med Mr de Winter. Etter hvert innser hun at hun er håpløst forelsket i ham, men hun ser ingen tegn på gjengjeldelse av sine følelser, og tolker hans vennlige oppførsel ovenfor henne som en form for veldedighet, ettersom hun selv er fattig og uten familie eller forbindelser. Etter to uker blir Mrs Van Hopper frisk igjen, og bestemmer at de umiddelbart skal reise til New York hvor hennes datter bor, og nedbrutt over tanken på og aldri skulle se Mr de Winter igjen, oppsøker fortelleren ham på rommet hans, forklarer situasjonen i et forsøk på å si farvel, og blir dermed heller overrasket når han frir til henne. De gifter seg raskt i Monte Carlo – hvilket gir henne en identitet som Mrs de Winter, den eneste navngitte identiteten hun har i boken - uten venner eller familie tilstede, og drar på bryllupsreise til Italia før de to måneder senere reiser til England og Manderley.

Dessverre blir ikke hjemkomsten slik den unge bruden hadde håpet på; hun er ute av stand til å forholde seg til eiendommens store tjenerstab, spesielt utgjør husholdersken Mrs Danvers en utfordring; hun har store problemer med å sette seg inn i husets rutiner, hun er sjenert i forhold til sin manns venner og bekjente, og Maxim har ikke tid til å være mye sammen med henne. Hennes tilværelse i sitt nye hjem blir dermed heller ensom, og hun blir raskt bevisst på at alle rundt henne konstant sammenligner henne med Maxims første kone, Rebecca. Rebeccas nærvær er overalt i huset og på eiendommen, alle husets rutiner er fortsatt slik Rebecca ville ha dem, og fortelleren innser at hun i realiteten er en tredje person i ekteskapet med Maxim, et slags femte hjul i forhold til ham og Manderley. Hun blir dermed gradvis mer og mer besatt av tanken på Rebecca som den perfekte kvinne, alt hun hører er at Rebecca var fantastisk vakker, morsom, smart, og dyktig, i motsetning til henne selv som beskrives som ”plain”, eller ordinær, sjenert, kjedelig og lite sjarmerende. Det blir dermed opplagt for henne at Maxim ikke kan elske henne fordi han umulig kan ha kommet over Rebecca.

Det store vendepunktet kommer når Rebeccas lik blir funnet i det vraket av seilbåten hennes blir hevet, og Maxim innrømmer ovenfor sin nye kone at han skjød og drepte Rebecca som en følge av at hun var utro og fortalte hun var gravid med en annen manns barn; Maxim går så langt som til å hevde at Rebecca var “[...] vicious, damnable, rotten through and through” (du

Maurier 2003, s. 304). Hele boken endrer seg etter dette, og tar mer form som en kriminalfortelling. I lys av Maxims tilståelse må hans kone påta seg et nytt ansvar ovenfor ham, hun må passe på ham og hjelpe ham å skjule sannheten om Rebeccas død fra omverdenen. Den rettslige høringen som utføres som en følge av likfunnet konkluderer med at Rebecca begikk selvmord av uante årsaker, og Maxim i følge med sin kone, den lokale fredsdommeren Colonel Julyan og Rebeccas alkoholisererte slektning, Jack Favell, som mistenker Maxim, reiser til London for å oppsøke en dr. Baker som kanskje kan kaste lys over situasjonen, ettersom Rebecca hadde en time hos ham den siste dagen hun var i live. I London viser det seg at Rebecca hadde kreft og var døende, i tillegg til at hun hadde "a certain malformation of the uterus, [...] which meant she could never have had a child" (du Maurier 2003, s. 413). Dette tolkes av Colonel Julyan som et klart motiv for selvmord, og Maxim unngår dermed straffeforfølgelse for det han har gjort. Det nå svært lettete paret vender tilbake til Manderley, men finner huset totalskadd av brann, hvilket fører til en selvvalgt eksil som beskrives av fortelleren innledningsvis i boken.<sup>3</sup>

Boken ble da den kom ut omtalt som en "exquisite love-story", til tross for at forfatteren selv omtalte den som "rather grim" og "unpleasant" (Forster 2007, s. 137). Den ble også umiddelbart en stor kommersiell suksess både i Europa og USA; i løpet av de første fire årene gikk den gjennom 28 nye opplag bare i Storbritannia (Beauman 2003, s. vii). Allerede året etter utgivelsen adapterte du Maurier selv boken til skuespill, og rettighetene til boken ble kjøpt av Hollywood, hvilket resulterte i Hitchcocks Oscarvinnende film fra 1940 (Forster 2007, s. 144-145). Men noe av det som virkelig gjør dette dokumentkomplekset interessant i en feministisk og dokumentasjonsvitenskapelig kontekst er de endringene som har funnet sted i det bokens innhold har blitt tolket og bearbeidet for å formidles gjennom et annet medium. Mellom du Mauriers roman og de to filmene jeg også tar for meg er det flere store forskjeller; den mest opplagte og betydningsfulle av disse er sannsynligvis drapet på Rebecca.

du Mauriers fremstilling av drapet på Rebecca er som nevnt tidligere helt spesifikk. Maxim oppsøker henne mens hun er i sin kombinerte hytte/båthus på stranden, han har med seg en pistol, og når hun insinuerer at hun venter et barn som ikke er Maxims skyter han henne. Han bærer så liket til Rebeccas båt, henter vann fra havet og vasker hyttegulvet rent for blod, før han seiler ut med båten, åpner sjølukene, lager hull i bunnplankene, og ser båten synke før han ror til land i båtens jolle (du Maurier 2003, s. 313-315). I begge filmene derimot er et helt

---

<sup>3</sup> Historien tidfestes ikke i boken, men ut fra sosiale og kulturelle referanser er det nærliggende å tro at handlingen finner sted i mellomkrigstiden. I O'Briens versjon tidfestes møtet mellom Mrs de Winter og Maxim i Monte Carlo til 1927.



sentralt punkt i dette drastisk endret; måten Rebecca dør på er i begge filmatiseringene vidt forskjellige fra du Mauriers beskrivelse.

I Hitchcocks versjon forløper krangelen mellom Maxim og Rebecca relativt likt med boken inntil Rebecca angriper Maxim, han dytter henne unna, og når hun er på veg mot ham igjen sklir hun og faller slik at hun slår hodet sitt. Rebeccas død er dermed en selvforskyldt ulykke, ikke et drap, og Maxim kan ikke klandres for det, til tross for at han dekker over dødsfallet ved å synke liket hennes i båten, noe som i filmen forklares med hans panikk.

Også i O'Briens versjon forløper samtalen mellom de to relativt likt boken, men istedenfor å skyte henne (i denne versjonen har han faktisk tatt med seg en pistol, men har lagt denne fra seg ved døren) kveler han henne, og Rebeccas død blir dermed et resultat av en "crime of passion", et uoverlagt drap. Dermed er det heller ikke noe blod som må ryddes opp, og synkingen av liket i båten er igjen en panikkartet handling.

Dette er på langt nær de eneste forskjellene mellom historien og karakterene i henholdsvis boken og filmene, men det er kanskje den mest iøynefallende. Blant annet har filmene gjort Mr de Winter "snillere", mer kjærlig og oppmerksom ovenfor sin nye kone, Mrs de Winter har blitt penere og mindre underdanig, noe som spesielt kommer til syne i O'Briens versjon, og Rebeccas konstante nærvær som i boken kommer svært tydelig frem, er i filmene heller redusert og ensidig. Disse er alle aspekter som er interessante i en dokumentasjonsvitenskapelig kontekst, og i og med at disse endringene har funnet sted i remedieringer produsert av menn vil det også være interessant å analysere disse endringene i forhold til et feministisk perspektiv gjennom fokus på nettopp de tre karakterene Mr de Winter, Mrs de Winter og Rebecca.

### **1.3 Presisering av prosjektet og faglig grunnlag**

Jeg har valgt å dele denne oppgaven inn i tre hoveddeler som alle tar for seg forskjellige aspekter og spørsmål med henhold til min problemstilling og fokus.

I den første delen vil jeg ta for meg kjønnsroller og kjønnsbaserte maktstrukturer i de tre dokumentene gjennom en feministisk analyse av innhold og hovedpersonene i *Rebecca*, med hovedfokus på romanen. Jeg vil også kort diskutere de forskjellene mellom boken og filmene som jeg anser som mest betydningsfulle, men en dyptgående diskusjon rundt disse i henhold til problemstillingen vil jeg vende tilbake til i de to følgende delene.

I den andre delen vil jeg diskutere forholdet mellom kjønn og media, mulige mediale årsaker til de narrative forskjellene mellom dokumentene, mediale tradisjoner og virkemidler (blant

annet i forhold til formidling av kjønnsroller), forskjellene og likhetene mellom ord og bilde, og ikke minst bruk og betydning av lyd.

I den tredje av oppgavens hoveddeler vil jeg diskutere forholdet mellom dokument og produsent, og ikke minst betydningen av produsentenes sosiale kjønn i forhold til et dokument. Dette innebærer en drøfting av forfatterens rolle og tilstedeværelse i verket, så vel som en diskusjon angående produsenter og produsentkompleks. I denne delen vil jeg også diskutere dokumentene som åpne verk, og drøfte betydningen av produsentenes og brukernes roller opp mot hverandre.

Avslutningsvis vil jeg også ha et kapittel hvor jeg diskuterer mitt casestudium og problemstilling i forhold til et third wave feministisk perspektiv, hvor dokumentbrukerens forhold til dokumentet blir et sentralt punkt for diskusjon.

Grunnen til at jeg har valgt å ta utgangspunkt i en slik inndeling er at jeg på denne måten håper å få så grundige diskusjoner som mulig rundt de forskjellige aspektene i det som er et sammenhengende analytisk arbeid, og jeg anser det for å være en logisk inndeling ut fra de tema jeg ønsker å diskutere. En diskusjon om hvilken rolle, om noen, kjønnsperspektiv kan og bør ha i dokumentasjonsvitenskapelig forskning krever, etter min mening, å berøre alle de forskjellige aspektene ved et dokument som jeg vil ta for meg i dette arbeidet, og en inndeling av disse ut fra vinkling fremstår for meg som et naturlig valg med hensyn til både arbeidet i seg selv og senere lesning og forståelse.

Dette er en dokumentasjonsvitenskapelig oppgave. Allikevel vil sentrale aspekter og teorier, som nevnt innledningsvis, i utgangspunktet være knyttet til disipliner som film- litteratur- og medievitenskap, i tillegg til dokumentasjonsvitenskap. Disse er alle fagfelt som har sentrale aspekter til felles, og jeg er av den oppfatning at disse disiplinene kan sidestilles og bidra likeverdig i mange faglige analyser. Man kan kanskje til og med gå så langt som til å hevde at dokumentasjonsvitenskap utgjør et sentralt aspekt i forhold til alle medierelaterte fagområder. Dokumentasjonsvitenskap og medievitenskap tar i stor grad for seg tilsvarende tema og studieobjekter, og til tross for at problemstillingene ofte kan være annerledes, kan et samspill mellom disse fagdisiplinene være både logisk og praktisk.

Ettersom dokumentene som utgjør mitt casestudium er både litteratur og film blir også disse fagfeltene sentrale for oppgavens teoretiske utgangspunkt. Jeg vil i stor grad benytte meg av feministisk filmteori (spesielt Chaudhuri's introduksjonsverk), så vel som mer generell feministisk medieteorier (blant andre Conboy, Medina og Stanburys antologi), basert på en forståelse av feminisme som en sosiopolitisk ideologi som "strives to analyze and change the power structures of patriarchal societies – that is, societies where men rule and where their

values are privileged (Chaudhuri 2006, s. 4). I tillegg vil jeg, som nevnt ovenfor, også benytte meg av enkelte psykologiske teorier angående forholdet mellom menneske og dokument.

Samtidig er det viktig å presisere at dette er en dokumentasjonsvitenskapelig oppgave; mitt prosjekt her er å analysere og drøfte forholdet mellom og betydningen av kjønn i forhold til populærkulturelle dokumenter i en dokumentasjonsvitenskapelig kontekst.

Det er, etter min mening, viktig å få inn kjønnsperspektiv i dokumentasjonsvitenskap, simpelthen fordi kjønn utgjør sentrale aspekter i mye dokumentasjon, noe jeg mener mitt casestudium er et klart eksempel på. I tillegg kan menneskekroppen sies å fungere som dokumenter, "the body is [...] a *text* of culture" (Bordo 1997, s. 90) – kroppene våre dokumenterer sosiale og kulturelle standarder for kjønn – hvilket kanskje kommer best til syne ved kvinnekroppen. "Historically, women have been determined by their bodies: their individual awakenings and actions, their pleasure and their pain compete with representations of the female body in larger social frameworks" (Conboy, Medina, Stanbury 1997, s. 1).

Kroppen kan sies å være en "powerful symbolic form, a surface on which the central rules, hierarchies [...] of a culture are inscribed" (Bordo 1997, s. 90), og kvinner tilbringer mer og mer tid på "the management and discipline of our bodies" i en søken etter et uoppnåelig feminint ideal. "Through these disciplines, we continue to memorize on our bodies the feel and conviction of lack, of insufficiency, of never being good enough" (Bordo 1997, s. 92). Denne formen for femininitet, både innfrielsen av visuelt feminine idealer, og kampen for å innfri dem er sentrale aspekter i forholdet mellom de to kvinnelige hovedpersonene i *Rebecca*. Kvinnekroppen spiller helt sentrale, men også helt forskjellige roller i de tre dokumentene jeg tar utgangspunkt i her, og bidrar sterkt til å underbygge min forståelse av kroppen som dokumentasjon, samtidig som disse også bidrar til å bevise at dokumentprodusentenes kjønn er av betydning i forhold til dokumentenes narrative innhold.

Jeg ønsker også å presisere at jeg anser denne typen dokumenter, det vil si skjønnlitteratur og film, som noe mer enn bare populærkulturell underholdning; hele oppgaven tar utgangspunkt i en forståelse av at disse dokumentene formidler sosiale, kulturelle og epokemessige standarder vedrørende kjønn og kjønnsroller, i tillegg til å fungere som fiksjon.

## **Del 2 Kjønnsrollen**

### **2.1 Sosialt kjønn**

I denne første av tre artikler som alle omhandler forskjellige kjønnsrelaterte aspekter i forhold til dokumentkomplekset jeg tar for meg, vil jeg først og fremst diskutere bokens og filmenes tre hovedpersoner - både som enkeltindivider og i forhold til hverandre – i et feministisk

perspektiv. Disse diskusjonene vil i all hovedsak være fokusert rundt kjønnslig relaterte aspekter, det vil si sentrale karaktertrekk, handlinger og mellommediale endringer som, etter min mening, kan sies å være relatert til karakterenes sosiale og biologiske kjønn.

Denne artikkelen er delt inn i åtte kapitler som alle tar for seg forskjellige aspekter i forhold til dette. Først redegjøres hva jeg mener med min bruk av begrepet *sosialt kjønn*, og på hvilke måter karakterenes kjønn fremstilles og er av betydning i henholdsvis boken og filmene, før jeg raskt vil presentere og diskutere de tre hovedpersonene hver for seg. Videre vil jeg diskutere Rebeccas og Mrs de Winters kvinnelighet og sosiale status på forskjellige nivåer, på hvilke måter de lykkes og mislykkes i å innfri de kjønnsrollespesifikasjonene som har blitt tillagt dem, og betydningen av disse i forhold til karakterenes skjebner - dokumentasjon, seksualitet og psykologi er sentrale punkter i disse kapitlene. Jeg vil også diskutere betydningen av kvinnekroppen i disse dokumentene, både som dokumentasjon i seg selv, og som narrative redskap. Alle disse kapitlene representerer forskjellige innfallsvinkler til det samme temaet, og er, etter min mening, av sentral betydning i en diskusjon angående kjønn i og i forhold til dette dokumentkomplekset.

Et sentralt punkt i feministisk teori er konseptet om at vår tolkning og forståelse av kjønn er mer avhengig av sosiale standarder enn av menneskelig biologi. Simone de Beauvoir beskrev dette i sitt verk *The Second Sex* (først utgitt i 1949) med frasen "one is not born, but rather becomes, a woman" (Chaudhuri 2006, s. 16). Dette betyr at kjønn altså ikke er medfødt og naturlig, men heller "a matter of culture, acquired through social conditioning" (Chaudhuri 2006, s. 16).

Dette er en forståelse av kjønn som kan sies å være svært interessant i forhold til et sosialt, kulturelt og dokumentasjonsvitenskapelig perspektiv, i stedet for å bli født inn i en biologisk bestemt gruppe er det en form for sosiokulturell skapnings- eller dokumentasjonsprosess vi alle gjennomgår for å passe inn i de sosiokulturelle grupperingene "mann" eller "kvinne". "We are born male or female, but not masculine or feminine" (Bartky 1997, s. 132). Ut fra kulturelle kriterier skaper vi oss kjønnsbaserte identiteter som videre bidrar til hvordan vi oppfører oss, hvordan vi ser ut, hvilke interesser vi dyrker, og så videre; "gender is instituted through the stylization of the body" (Butler 1997, s. 402). Kulturell kjønnsidentitet gjør seg også gjeldende i forhold til bruk av populærkulturelle dokumentformer; for eksempel vil en film som er spesielt markedsført som interessant for kvinner i mindre grad tiltrekke et mannlig publikum enn en film med et mer maskulint rettet uttrykk og markedsføringskampanje (Kuhn 1997, s. 198). Dette er også noe som har gjort seg gjeldende i forhold til *Rebecca*, som ble markedsført som en kjærlighetsfortelling, en "gothic romance",

og kritikere ”dismissed the novel with that belittling diminutive only ever used for novels by women: it was just a ”novelette”” (Beauman 2003, s. vii), mens boken, etter min mening, er ”a text that insists, actually demands, that it be read as a cultural statement about gender” (Bordo 1997, s. 94).

Sosialt kjønn, kjønnsroller og kjønnsbasert identitet er helt sentrale aspekter i *Rebecca*.<sup>4</sup> Ikke bare på grunn av de kjønnsbaserte maktstrukturene som gjennomsyrrer hele boken, men også gjennom den konstante konflikten mellom den avdøde Rebecca som på alle opplagte måter var den perfekte kvinne, og den nye Mrs de Winter, som ifølge alle er den rake motsetningen av Rebecca og dermed indirekte anses av andre og seg selv som sosialt mislykket. På mange måter kan et av hovedtemaene i boken sies å være kjønnsbasert identitet; hvor viktig innfrielse av kjønnsroller er for sosial aksept og ekteskapelig lykke, og hvor problematisk livet kan oppfattes når man ikke klarer å innfri disse på en tilfredsstillende måte.

Patriarkalske maktstrukturer står sentralt i *Rebecca*, og selv karakterenes navn er av betydning i forhold til ivaretagelse av disse. Det klareste eksempelet på dette finner vi gjennom bokens hovedperson og forteller, hvis navn ikke avsløres i løpet av boken. Vi får vite at navnet hennes er ”lovely and unusual” og at det var faren hennes som gav henne det (du Maurier 2003, s. 25), men utover dette har hun ingen konkret identitet før hun gifter seg og får sin manns etternavn, hun blir Mrs de Winter, hvori hennes status som gift kvinne også er eksplisitt. Rebecca derimot er primært Rebecca – hun har beholdt sin individuelle identitet til tross for ekteskap og et patriarkalsk identitetssystem. Vi får aldri vite hva hennes etternavn var mens hun var ugift - etternavnet er som kjent tradisjonelt farens etternavn - og de eneste gangene hun omtales med sin tittel som Maxims kone er når tjenerstaben på Manderley eller karakterer utenfor familien referer til henne. Maxim selv, får vi vite, ”never mentions her name” (du Maurier 2003, s. 36), og de gangene han må referere til henne omtaler også han henne som Mrs de Winter. Bokens hovedperson selv reagerer på at Maxims nærmeste venn og samarbeidspartner, Frank Crawley som forvalter de Winters eiendom, hverken referer til Rebecca med navn eller tittel; ”I thought it funny the way he called her ”she”. He did not say Rebecca or Mrs de Winter, as I expected him to do” (du Maurier 2003, s. 144). Fortelleren oppfatter det som en enorm lettelse når hun første gangen tør å si navnet Rebecca høyt (du Maurier 2003, 139), og hun innser at etter å ha ”broken down my reluctance at saying Rebecca’s name [...] the urge to continue was strong within me. It gave me a curious

---

<sup>4</sup> Når jeg refererer til *Rebecca* sikter jeg først og fremst til boken av du Maurier, ettersom jeg mener det er viktig med henhold til oppgavens problemstilling å ha en forståelse av kjønnsperspektiv i forhold til den originale teksten før man analyserer de filmatiske remedieringene. Når jeg snakker om filmene vil jeg referere til dem via regissørens navn.

satisfaction” (du Maurier 2003, s. 143). Dette står i sterk kontrast til Hitchcocks filmatisering, hvor vi får opplyst hva Rebecca het før hun giftet seg, et fiktivt navn filmens produsenter har funnet på, og som det ikke finnes noen hint om i boken. Dermed får Rebecca en sosial posisjon og tilhørighet også før hun giftet seg, men også denne identiteten er knyttet opp mot en mann – Rebeccas far - og hans premisser. Det interessante med Rebeccas navn er nettopp at hun forblir Rebecca, hun holder fast ved en individuell identitet, og at hennes navn fortsatt har så stor påvirkningskraft ovenfor både Maxim, Frank Crawley og Mrs de Winter. Produsentene av Hitchcocks film ønsket også å gi Mrs de Winter et fornavn – Daphne, etter bokens forfatter, men dette forslaget ble lagt bort.<sup>5</sup>

Også Maxims navn kan tolkes som en bekreftelse av tradisjonelle mannsroller; etternavnet de Winter indikerer kulde og sterilitet, mens Maxim er et synonym for ordensregler i sportssammenheng, så vel som navnet på et maskingevær (Beauman 2003, s. xiii). Interessant nok har produsentene bak Hitchcocks filmatisering også gitt Maxim flere navn; i denne remedieringen presenterer han seg selv som George Fortescue Maximillian. Med unntak av det siste av disse, som er Maxims døpenavn også i boken, er dette navnet konstruert av filmens produsenter, uten at de spiller noen opplagt rolle i historien. Det er kanskje mulig at dette har vært en måte for produsentene å understreke Maxims sosiale status og lange, patriarkalske familietradisjoner; ved å gi ham flere lange, tradisjonsrike maskuline navn, underbygger de også hans sosiale status og tilhørighet i en lang rekke patriarker som har hersket på Manderley. Dette kan kanskje tolkes som et forsøk fra produsentenes side på å underbygge hans ”rett” til å oppføre seg som han gjør senere i historien.

Karakterenes identiteter kan i stor grad defineres ut fra kjønnsroller, det vil si deres sosiale kjønn. Det er et konkret og iøynefallende skille mellom de mannlige og kvinnelige karakterenes måter å opptre og interagere på, samtidig som det også er et markant skille mellom de kvinnelige karakterene – de som er ”vellykkede” som kvinner, og de som ikke er det. Et interessant punkt i denne sammenhengen er hvordan de kvinnelige karakterenes feil og mangler påpekes i mye større grad enn de mannliges.<sup>6</sup>

De tre hovedpersonene i historien, Mr de Winter, Mrs de Winter og Rebecca blir alle definert ut kjønnsbaserte egenskaper og kriterier. Rebecca blir omtalt og ansett som en perfekt kvinne i kapasitet av at hun var dyktig i forhold til hus og hage, at hun var en dyktig vertinne og fungerte godt i sosiale sammenhenger, og ikke minst at hun var svært vakker og fremsto for

---

<sup>5</sup> Informasjon om dette er hentet fra bonusmaterialet på Dvd-utgaven jeg benytter meg av.

<sup>6</sup> Et klart eksempel på dette er Mrs Van Hopper, som tillegges utelukkende negative, men like fullt tradisjonelt sett feminine, egenskaper (Du Maurier 2003, s. 12-13).

alle som uskyldig(se for eksempel du Maurier 2003, s. 139). "[...] woman must deny her potentially "dangerous" appetites and continuously shape what Foucault calls a non-threatening "docile" body. Women are encouraged to internalize and embody all the values of domesticity" (Conboy, Medina, Stanbury 1997, s. 3). Mrs de Winter derimot, fremstår som sjenert, flere karakterer påpeker at hun tilsynelatende ikke bryr seg om utseendet sitt, at hun har pistrete hår (i motsetning til Rebecca, hvis hår vist nok var vakkert og fyldig), og hun fungerer heller dårlig i forhold til tjenerstaben ved Manderley og i sosiale sammenhenger. Dermed er ikke Mrs de Winter en sosial suksess, hun mislykkes i å innfri de forventningene folk har til henne basert på kjønnsroller (Conboy, Medina, Stanbury 1997, s. 3).

Maxim de Winter er derimot ansett som maskulin. Han snakker lite, røyker mye, behandler sin kone som et barn, samtidig som han er en ansvarsfull person, som forvalter eiendommen, pengene, tjenerne og sosiale situasjoner på en kontrollert og konstruktiv måte, og som beskrives som "splendid" i krisesituasjoner (du Maurier 2003, s. 285). Maxim er altså på mange måter en perfekt mann av sin sosiale klasse og epoke (Beauman 2003, s. xiii).

Samtidig har sentrale aspekter ved disse karakterene blitt endret på i filmatiseringene. Spesielt i O'Briens versjon fra 1997 er både Mr og Mrs de Winter svært forskjellige fra i boken. Mrs de Winter er mindre submissiv, hun fremstår som mer viljesterk og selvsikker, mens Mr de Winter er mykere, ber mer om unnskyldning, viser mye mer omsorg for sin unge kone. Disse endringene kan kanskje ha noe med de sosiale endringene som har funnet sted i forhold til kjønnsroller og kjønnsbasert identitet, og de kan kanskje også ha noe å gjøre med markedsføring og salg av remedieringene. Det er, etter min mening, allikevel interessant og også diskutere produsentenes kjønn i forhold til disse endringene, hvilket jeg vil komme tilbake til senere i oppgaven.

## ***2.2 Mrs de Winter***

Mrs de Winter står i en helt spesiell posisjon sammenlignet med de andre hovedpersonene i både boken og filmene, ettersom hun fyller funksjonen som forteller og hovedperson, men til tross for at all informasjonen som møter leseren er tolket ut fra hennes perspektiv, og at hun i filmene er både den visuelle og den narrative hovedfokus, er hun ikke nødvendigvis den mest gjennomsluktige av de tre karakterene.

Når hun møter og gifter seg med Maxim de Winter er hun tjueen år gammel, og mener selv at alderen er en stor del av det som hindrer henne fra å fungere bedre sosialt; hun beskriver seg selv som "the raw ex-schoolgirl, red-elbowed and lanky haired" (du Maurier 2003, s. 17), en beskrivelse som følger henne gjennom hele boken, fra de andre karakterenes

perspektiv i tillegg til hennes eget. Maxim selv beskriver henne som ”too young[...] and too soft” (du Maurier 2003, s. 29), samtidig som han flere steder i boken presiserer at han ikke vil at hun skal bli eldre, og på den måten miste uskylden sin (se for eksempel du Maurier 2003, s. 40).

Det er nettopp hennes mangel på sosial intelligens og erfaring som hindrer henne fra å være den unge kvinnen, og etter hvert, den Mrs de Winter hun virkelig ønsker å være.

Maxim de Winter har vokst opp i en gammel, velstående og tradisjonsrik familie – alt tyder på at han har nytt godt av de privilegiene som kommer med rikdom og sosial status, mens den kommende Mrs de Winter er helt uten erfaringer, penger og familie, og jo mer hun involveres i Maxims liv og verden, jo mer innser hun at hun kommer til kort (se for eksempel du Maurier 2003, s. 245). Hennes utdannelse er middelmådig, hun er hverken pen eller moderne, hun har ingen erfaring med hvordan hun skal behandle tjenerne på Manderley, og hun har i realiteten ingen forutsetninger for å kunne fylle de funksjonene hun skal som Maxims kone – hun vet ingenting om hvordan hun skal drive sitt nye hjem, og hun er keitete og ukomfortabel i forhold til Maxims venner, og føler at alle hun møter sammenligner henne med Rebecca. Disse på den andre siden, har selvfølgelig helt spesifikke forventninger til henne, og når hun mislykkes i å innfri disse blir det også, tilsynelatende, vanskeligere for dem og like henne. Alle hennes usikkerheter blir bekreftet i det hun og Maxim vender tilbake til Manderley, og dette, i kombinasjon med at hennes mann har liten tid til å være sammen med henne, bidrar til å gjøre henne svært sårbar og mottakelig i forhold til Rebeccas tilstedeværelse. Allerede første gang hun ser Mr de Winter i hotellrestauranten i Monte Carlo blir forholdet mellom ham og hans perfekte første kone avdekket for fortelleren av Mrs Van Hopper (du Maurier 2003, s. 11), og Rebecca blir raskt idealet Mrs de Winter kontinuerlig streber etter, men vet hun ikke kan oppnå.

Forholdet mellom Mrs de Winter og Rebecca blir gradvis mer og mer intenst, ikke utelukkende som et uttrykk for Mrs de Winters sjalusi ovenfor sin forgjenger, men også fordi hennes egne drømmer gradvis blir brutt ned. Som en hver ung, nyforelsket kvinne har hun drømmer og ambisjoner om hvordan livet hennes vil bli, og ser for seg et suksessrikt ekteskap, barn, og et lykkelig hjem på Manderley (du Maurier 2003, s. 77), men istedenfor dette får hun gradvis en sterkere følelse av at hun i realiteten er en inntrenger i huset og i forhold til Maxim, ettersom hun blir mer og mer bevisst på at Rebecca fortsatt er tilstede - ikke bare i huset, men også mellom henne selv og Maxim. Første gangen hun besøker Rebeccas soverom reagerer hun med sjokk over å finne det fullt møblert og tilsynelatende i bruk; ”For one desperate moment I thought that something had happened to my brain, that I



was seeing back into Time, and looking upon the room as it used to be, before she died...” (du Maurier 2003, s. 185-186). Dette gir henne følelsen av å være en uinvitert gjest i Rebeccas hjem, hvilket selvfølgelig preger hennes oppførsel videre (du Maurier 2003, s. 187).

Mrs de Winter er ikke bare drevet av sjalusi ovenfor Rebecca, men er, kanskje i enda større grad, drevet av sin egen usikkerhet og mangel på selvtillit, og hun forsøker å gjøre opp for sine feil og mangler ved å påta seg rollen som Maxims kone – en rolle som tilnærmevis krever at hun skal utslette seg selv; til tross for at hun synes det er vanskelig, og for at hun føler seg nedverdiggjort av hans oppførsel ovenfor henne, er hun allikevel villig til å gjøre hva som helst (du Maurier 2003, s. 297). *Rebecca is narrated by a masochistic woman, who is desperate for the validation provided by a man's love – a woman seeking an authoritarian father surrogate [...]. Her search for this man involves both self-effacement and abnegation* (Beauman 2003, s. xiii). Samtidig utvikler også forholdet mellom Mrs de Winter og Rebecca seg, og hun som i utgangspunktet betraktes av Mrs de Winter som en rival, blir etter hvert noe mer; Mrs de Winters besettelse er drevet av en intens fascinasjon, ikke utelukkende sjalusi. Det er flere referanser til at de to tidvis smelter sammen og blir en person (se for eksempel du Maurier 2003, s. 224-226), Rebecca blir en del av Mrs de Winter, og fremstår som hennes alter ego (Beauman 2003, s. xiv). Til tross for de mange opplagte og sentrale forskjellene mellom disse to kvinnene hva sosial status, suksess og personligheter angår, er det også iøynefallende likheter mellom dem. Begge er unge når de gifter seg med Maxim de Winter, og blir som unge bruder tatt med til Manderley – et høysesete for patriarkalske tradisjoner, hvilket den første stavelsen i eiendommens navn indikerer. Begge blir også så å si forvist til en konkret fløy av huset; Rebecca bor i Manderleys vestfløy med utsikt til havet og den konstante lyden av bølgene, som etter hvert vil bli et symbol på Rebeccas fortsatte tilstedeværelse og makt, og Mrs de Winter begrenses til østfløyen med utsikt over eiendommens rosehage, hvor havet hverken kan sees eller høres (du Maurier 2003, s. 79). Dette kan tolkes som et bevisst forsøk fra Maxims side på å holde de to kvinnene fra hverandre. Begge kvinnene blir også offer for Maxims temperament og behov for å kontrollere dem, forskjellen mellom disse to ligger i måten de håndterer det på. Rebecca gjør opprør mot Maxim og det patriarkalske overherredømmet Manderley representerer, og hun dør for det. Mrs de Winter, derimot, anser dette som en mulighet for henne å innfri Maxims forventninger til henne som kvinne, og velger og blindt akseptere ikke bare det faktum at Maxim behandler henne selv svært dårlig, men også at han drepte sin første kone.

Det er en dobbelthet i Mrs de Winters forhold til Rebecca som er svært interessant i en feministisk orientert kjønnsanalyse, i det dette forholdet utvikler seg fra ren sjalusi til å ha

lesbiske konnotasjoner (hvilket jeg vil vende tilbake til i et senere kapittel), før karakterene nærmer seg hverandre og blir like – klimaks i denne sammensmeltingen skjer på det årlige maskeradeballet ved Manderley, hvor Mrs de Winter kommer ut i et kostyme identisk til det Rebecca hadde på seg det siste ballet før hun døde, resultatet er at alle, inkludert Maxim, umiddelbart tror det er Rebecca (du Maurier 2003, s. 239). Maxim tror også at dette er noe hans unge kone har gjort med vilje – til tross for at hun umulig kunne vite at Rebecca hadde brukt et likt kostyme, hvilket kan tyde på at også han merker Rebeccas påvirkning på Mrs de Winter (du Maurier 2003, s. 242-243). Det er også nærliggende å tro at denne dobbeltheten ikke forsvinner helt med Maxims avsløring av ”sannheten” om Rebecca – både hennes personlighet og handlinger, og hvordan hun virkelig døde; til tross for Mrs de Winters aksept av Maxims fremstilling, og for at hun støtter ham i de påfølgende hendelsene, og for at hun ofrer sin forkjærlighet for England for å bli med ham til deres triste eksil i utlandet, er det allikevel ting som tyder på at hennes forhold til Rebecca ikke er helt utvasket. I bilen på vei hjem etter å ha besøkt Dr. Baker i London, sovner Mrs de Winter, og drømmer at hun og Rebecca har fysisk smeltet sammen, og at håret deres former et tau som Maxim plasserer rundt halsen sin (du Maurier 2003, s. 426). Det er også klart fra begynnelsen av boken at Mrs de Winter ikke har glemt Rebecca, og at hun jevnlig tenker på både Manderley og Rebecca – disse har blitt til to sider av samme sak (du Maurier 2003, s. 1-8).

Som nevnt tidligere er det markante forskjeller mellom de tre hovedpersonene slik de fremstår i du Mauriers roman og i Hitchcocks og O'Briens remedieringer, og endringene Mrs de Winter har gjennomgått er både markante og interessante i denne diskusjonen. Ikke bare har hun blitt fremstilt som visuelt penere i filmene enn hun gjør i boken (dette vender jeg tilbake til senere), men også sentrale aspekter ved hennes karakter har blitt endret, spesielt i O'Briens versjon, som jo er det nyeste av dokumentene jeg tar for meg her. I denne versjonen, men også til en viss grad i Hitchcocks versjon, har Mrs de Winter blitt mer selvsikker og selvstendig; hun har fortsatt problemer med hvordan hun skal opptre ovenfor tjenerne og bekjente, men hun er allikevel mer selvsikker i forhold til Maxim. Helt fra begynnelsen av deres bekjentskap i O'Briens versjon er hun mer åpen og energisk, og hun er ikke redd for å sette Maxim på plass når hun føler han er unødvendig frekk med henne, og hennes forhold til Maxim, både fysisk, emosjonelt og sosialt, er mye bedre og sunnere enn slik det fremstilles i boken. Dette bidrar til at et grunnleggende trekk ved Mrs de Winters personlighet har blitt endret, og det er nærliggende å tro at hele karakteren oppfattes annerledes enn hun gjør i boken. Endringene i Mrs de Winters karakter påvirker også nødvendigvis hennes forhold til Rebecca. Ved å gjøre Mrs de Winter mer selvsikker har produsentene fjernet et sentralt aspekt

ved hennes fascinasjon for Rebecca – som en grunnleggende usikker ung kvinne er det naturlig for Mrs de Winter å bli tiltrukket av sin rake motsetning, den selvsikre, vakre og suksessrike Rebecca, og for den mer selvsikre Mrs de Winter i filmene, spesielt i O'Briens versjon, er hennes forhold til Rebecca utelukkende basert på sjalusi ovenfor hennes forhold til Maxim. Gjennom en omskriving av Mrs de Winters forhold til Maxim blir også de lesbiske konnotasjonene i hennes forhold til Rebecca redusert, for ikke å si fjernet. Disse endringene i forholdet mellom Mrs de Winter og Rebecca er noe av det jeg vil diskutere dypere etter hvert i denne oppgaven.

### **2.3 *Rebecca: the Boy in the Box vs. the Eternal Feminine***

Rebecca er Mrs de Winters rake motsetning på mange sentrale punkter; som nevnt ovenfor var hun dyktig på alle de områdene Mrs de Winter ikke er det, og Rebecca beskrives som en utrolig vakker, populær, smart og dyktig ung kvinne (se for eksempel du Maurier 2003, s. 137), og det er kanskje dermed hverken rart eller en stor overraskelse at Maxims familie og venner umiddelbart sammenligner de to med hverandre, noe Mrs de Winter innrømmer i retrospekt (du Maurier 2003, s. 10).

Som nevnt tidligere er det mest opplagte sentrale temaet i *Rebecca* den konstante friksjonen mellom Mrs de Winter og Rebecca. Mens Mrs de Winter er bokens forteller og dermed historiens hovedperson, i tillegg til å være den eneste nålevende av disse to kvinnene, er det allikevel Rebecca som umiddelbart kan anses som den mest interessante av disse karakterene, som leser er det lett å dele Mrs de Winters fascinasjon, og Rebecca er tross alt den mest omtalte karakteren i boken. Ikke bare var Rebecca tilsynelatende perfekt, men hun døde også under tragiske omstendigheter, og fra det første øyeblikk den kommende Mrs de Winter får høre om henne den dagen Mr de Winter ankommer hotellet i Monte Carlo, er det helt opplagt at Rebecca er et objekt for fascinasjon både for fortelleren og for leseren, som vedvarer gjennom boken (du Maurier 2003, s. 11).

Du Maurier selv uttalte at *Rebecca* er en psykologisk studie av sjalusi, og hva sjalusi kan gjøre med mennesker (Forster 2007, s. 137). Sjalusien Mrs de Winter føler ovenfor Rebecca er ikke bare i forhold til Rebeccas forhold til Maxim, men også ovenfor Rebeccas status og sosiale suksess. Fortellerens fokus på Rebecca tar mer utgangspunkt i Rebeccas utseende, sosiale ferdigheter og popularitet, enn i hennes suksess i ekteskapet med Maxim, selv om også dette er et sentralt punkt for fortelleren. For Mrs de Winter blir Rebeccas og Maxims antatte ekteskapelige lykke sett i sammenheng med Rebeccas andre kvaliteter.

Hvordan kunne det vært mulig for Maxim å elske sin nye kone når hun er så totalt mislykket sammenlignet med Rebecca som var perfekt på alle måter?

Basert på hva hun blir fortalt om Rebecca, og ikke minst det hun ikke blir fortalt, danner Mrs de Winter seg et mentalt bilde av Rebecca; "Patching together a portrait of Rebecca in her mind, she creates a chimera – an icon of womanhood" (Beauman 2003, s. x). Rebecca blir dermed av Mrs de Winter forstått som "the eternal feminine", et konsept som forklares som "a patriarchal myth [...] to justify women's oppression. [...] women are defined only in sexual relation to men – as wife, sex object, mother, housewife – and never as people defining themselves by their own actions" (Chaudhuri 2006, s. 17). Kvinner har alltid blitt definert ut fra menns liv; menn har påberopt seg sosial posisjon som samfunnsledere og det sterke kjønn og, "in order to ratify themselves in it, they have reduced women to the position of an objectified"Other", denying women existence for themselves" (Chaudhuri 2006, s. 16). Etersom Rebecca tilsynelatende var perfekt på disse punktene som kone, sexpartner, husfrue og omsorgsperson, fremstår hun i alle sosiale sammenhenger som *den perfekte kvinne*, og det er nettopp dette idealet Mrs de Winter lengter etter å innfri. "Rebecca's beauty, wit and breeding embody the image of Woman" (Chaudhuri 2006, s. 73), når hun også i tillegg fremstilles som perfekt feminin, uskyldig og submissiv i alle opplagte sosiale sammenhenger innfrir Rebecca tilsynelatende myten om *the eternal feminine*. Det er nærliggende å tro at disse aspektene i stor grad bidrar til lokalsamfunnets aksept av Rebecca, så vel som til Mrs de Winters fascinasjon og misunnelse ovenfor henne. Men noe av det som virkelig gjør Rebecca til en så interessant karakter i en feministisk diskusjon er nettopp det faktum at hun selv manipulerer denne patriarkalske myten om såkalt perfekt kvinnelighet. Hun er nødvendigvis klar over hva samfunnet forventer av henne, både med henhold til utseende, ferdigheter og oppførsel, men i stedet for å innfri disse kravene betingelsesløst slik Mrs de Winter streber etter, bruker Rebecca disse standardene som redskap i sin egen private dokumentasjonsprosess. Med dette mener jeg at hun manipulerer samfunnet – familie, venner, tjenere, naboer og andre bekjente – til å tro at hun er slik hun vet disse mener hun *burde* være, mens hun egentlig benytter seg av disse forventningene til å fremstille seg selv slik hun ønsker ovenfor dem. Dette gir henne friheten hun trenger til å leve privatlivet sitt slik hun ønsker – som jo står i sterk kontrast til hennes sosiale status. Samtidig har tilsynelatende alle i Maxims og Rebeccas omgangskrets inntrykk av et velfungerende, romantisk forhold mellom dem, hvilket de gjerne forteller den nye Mrs de Winter om, og dermed er det er altså en klar sammenheng mellom og, tilsynelatende, innfri samfunnets – og dermed patriarkiets – krav og forventninger til kvinner, femininitet og sosial og ekteskapelig lykke.

Dermed er kontrasten stor når Rebecca gradvis avsløres med "maskuline tendenser". Mrs de Winter får innblikk i at Rebecca hadde mindre feminine interesser, blant annet hadde hun en egen seilbåt som hun selv var ansvarlig for og håndterte alene, hun red, jaktet, og avsløres etter hvert som egenrådig, selvstendig og fryktløs; Mrs Danvers beskriver henne med å si "She had all the courage and spirit of a boy[...] She ought to have been a boy" (du Maurier 2003, s. 272). Også Maxim, når han tilstår ovenfor sin nye kone hvordan hans forhold til Rebecca egentlig var, tilegner henne tradisjonelt maskuline egenskaper; ikke bare fremstiller han henne som seksuelt frigjort, det vil si at hun av eget initiativ har hatt sex med mange forskjellige partnere (muligens også kvinnelige), men han beskriver henne også som "incapable of love, of tenderness, of decency" (du Maurier 2003, s. 304). Dermed fratrar han Rebecca de "viktigste" egenskaper en kvinne kan og bør ha; ved å gjøre henne ute av stand til å vise kjærlighet, omsorg, anstendighet og dyd avslører han henne som ufeminin.

Daphne Du Maurier hadde selv en rekke "ufeminine" interesser, og da hun var barn hadde hun sågar et maskulint alter ego, Eric Avon, som hun levde ut mange av sine interesser gjennom (Forster, 2007, s. 14). Hun omtalte dette alter egoet og sine maskuline tendenser som "the boy in the box" (Beauman 2003, s. xvi).<sup>7</sup> Rebeccas "maskuline" tendenser og egenskaper kan kanskje forklares på en tilsvarende måte; en kvinne som på alle måter fremstår som gjennomført feminin, men som allikevel har disse mindre feminine interessene og behovene ville sannsynligvis ha behov for å skjule dem for omverdenen. Dermed blir "the boy" forvist til "the box" i en helt bokstavelig forstand. Det kvinneidealet som Rebecca representerer gjennom sitt utseende, sitt rykte, sitt ekteskap og sine egenskaper som husfrue på Manderley, er ikke forenelig med hennes mer maskuline interesser, spesielt ikke hennes selvstendige seksualitet og egenrådighet, og det oppstår en spenning mellom Rebeccas to forskjellige identiteter, samtidig som det er nærliggende å tro at det er denne skjulte personligheten som virkelig var hennes; "there is a tension between women's lived bodily experiences and the cultural meanings inscribed on the female body" (Conboy, Median, Stanbury 1997, s. 1). Mrs de Winter har, ettersom hun mottar mer og mer informasjon om Rebeccas private interesser, store problemer med å identifisere den Rebecca hun blir fortalt om med den Rebecca hun har skapt et mentalt bilde av. Det oppstår altså en konflikt mellom Rebeccas sosiale kjønn og det som kanskje kan defineres som hennes psykologiske kjønn, hennes personlighet som privatperson. Mrs de Winter innser at Rebeccas sosiale suksess har i virkeligheten bestått i at hun har klart å skjule sine "maskuline tendenser"; hun har fremstått som perfekt feminin,

---

<sup>7</sup> Jeg vil vende tilbake til dette i del 4, hvor jeg vil diskutere forfatteren i verket.

mens hun i realiteten ikke var det. Rebecca har selv definert seg selv og sin egen seksualitet – hun har tatt kontroll over sin egen kropp, ikke bare gjennom seksuelle handlinger, men også ved å bryte med utseenderelaterte konvensjoner for hennes kjønn; hun både klipper håret sitt kort og går i bukser (se for eksempel du Maurier 2003, s. 190). Og ut fra et prinsipp om ”the eternal feminine” kan ikke en kvinne som lever så fysisk selvstendig og emosjonelt frigjort karakteriseres som feminin.

Det interessante er at det er tre menns karakteristikk av Rebecca som blir stående igjen, og som teller som *sannheten* om Rebecca, til tross for at kvinnelige karakterer, deriblant Maxims bestemor og Mrs Danvers, karakteriserer henne på en helt annen måte. Disse mennene er Maxim, Frank Crawley og Dr. Baker.

Franks karakteristikk er den første Mrs de Winter får høre, og fungerer som en svært viktig beskrivelse av Rebecca for både Mrs de Winter og for leseren; ”she was the most beautiful creature I ever saw in my life” (du Maurier 2003, s. 151). Denne beskrivelsen av henne fungerer både til å markere forskjellen mellom Rebecca og Mrs de Winter, men den plasserer også effektivt Rebecca på en spesiell plass på den sosiale rangstigen. Ut fra både denne og andre beskrivelser av Rebecca og andre kvinner, er det opplagt at kvinner i stor grad defineres ut fra utseende, og at en kvinnes fysiske skjønnhet har mye å si for hennes sosiale status og suksess. Mrs de Winter føler selv at en grunn til at hun selv er mislykket som både kvinne og i sosial sammenheng er nettopp fordi hun ikke er vakker, eller skiller seg ut på noen måte (se for eksempel du Maurier 2003, s. 10), og denne antakelsen blir bekreftet av Franks beskrivelse av Rebecca.

Dermed er det forståelig at Mrs de Winter umiddelbart finner det vanskelig å forstå Maxims beskrivelse av Rebecca som ”incapable of love, of tenderness, of decency. She was not even normal” (du Maurier 2003, s. 304). Denne beskrivelsen definerer Rebecca, og kvinnelighet, ut fra andre kriterier enn fysisk skjønnhet, og demonstrerer også for Mrs de Winter at skjønnhet ikke er den eneste kvaliteten som gjør en kvinne feminin, og at det som kanskje kan defineres som ”feminine” karaktertrekk er minst like viktig. Maxim tillegger dermed kvinnenrollen psykiske og emosjonelle egenskaper som er av større betydning for ham enn fysisk skjønnhet. Dr. Bakers karakteristikk av Rebecca avslører henne som ute av stand til å få barn, som en følge av ”a certain malformation of the uterus” (du Maurier 2003, s. 413), og med dette klarer han å gi myndighetene et troverdig motiv for hvorfor Rebecca kunne finne på å begå selvmord. Med dette tilegner også han kvinnenrollen enda en helt sentral funksjon, nemlig moderlighet – det å få barn og vise omsorg er, ut fra Dr. Bakers karakteristikk av Rebecca, et grunnleggende kriterium for kvinnelighet.

Med disse tre forskjellige beskrivelsene presenteres også tre forskjellige kriterier for kvinnelighet fra et patriarkalsk perspektiv, og til tross for at forståelsen Mrs de Winter fikk av Rebecca som den perfekte kvinne gjennom beskrivelser av Rebeccas mange evner og suksesser har blitt motbevist av patriarkiets kriterier, er ikke disse tre mennenes beskrivelser av kvinnelighet mindre snevre og forutbestemte. Det kvinnesynet de har presentert for Mrs de Winter gjennom disse beskrivelsene av Rebecca, er om mulig enda mer kneblende og dominerende enn den forståelsen Mrs de Winter hadde av konseptet om the eternal feminine i utgangspunktet. De fratrar kvinner deres sosiale og kulturelle roller som dyktige vertinner og husmødre, for å redusere kvinnerollen til mor og omsorgsperson – de to eneste feminine rollene Rebecca ikke har ønsket eller vært i stand til å utfylle.

Rebecca kan kanskje også forstås som et tegn – hennes denotative mening kan sies å være "the eternal feminine", perfekt kvinnelighet ut fra et patriarkalsk perspektiv. Hennes konnotative mening er derimot det anti-feminine, det som er abject. "Barthes argues that a sign can be stripped of its original denotative meaning so that another connotative meaning can be laid over it and take it's place" (Chaudhuri 2006, s. 26). Det er nettopp dette som skjer med Rebecca; hun starter som et symbol på perfekt kvinnelighet, som er hennes denotative mening, men avsløres etter hvert av Maxim og Dr Baker som abject. Hennes opprinnelige denotative mening som *eternal feminine* forsvinner dermed, og kun hennes konnotative mening som abject står igjen.

Også Rebecca har gjennomgått sentrale endringer i overgangen fra bok til filmmediet; måten hun fremstilles på i henholdsvis Hitchcocks og O'Briens versjoner er grunnleggende forskjellig fra boken. Rebecca er den eneste av karakterene som blir fremstilt som *mindre* sympatisk i filmene enn i du Mauriers originale dokument, og denne demoniseringen av en av de kvinnelige karakterene kan sies å være svært interessant i forhold til produsentenes kjønn, spesielt med tanke på endringene Mr og Mrs de Winter har gjennomgått.

Måten Rebecca har blitt forandret på i disse nyere remedieringene er også svært interessant i forhold til spørsmål om politisering av karakterene. Det er nærliggende å tro at flere av de endringene Maxim og Mrs de Winter gjennomgår i overgangen fra bok til film ikke utelukkende er definert og begrenset av kjønn, men også av sosiale og kulturelle standarder, og det er dermed iøynefallende at det samme tilsynelatende ikke gjelder Rebecca, hvilket jeg vil diskutere senere.

## **2.4 Maxim de Winter – fra patriarkalsk monster til romantisk helt**

På samme måte som Rebecca og Mrs de Winter har blitt endret i de to remedieringene, har også Maxim gjennomgått sentrale forandringer som kan analyseres ut fra et sosiokulturelt perspektiv. Som nevnt innledningsvis har filmene tillagt Maxim ”mykere” kvaliteter; i filmene legges det ikke skjul på at han faktisk er forelsket i sin nye kone, måten han behandler henne på er tidvis dramatisk annerledes, og han fremstår dermed på mange måter som en mer sympatisk person enn han gjør i boken. I tillegg har nødvendigvis overgangen til filmlerretet også påvirket Maxims fysiske fremtoning. Man kan kanskje gå så langt som til å hevde at der Mrs de Winter i større grad har blitt fremstilt som et seksuelt objekt, har også Maxim blitt fremstilt som mer objektifisert i filmene; i Hitchcocks versjon spilles sågar Maxim av Laurence Olivier, som var en av periodens store mannlige ikoner. Hvis man skal gå ut i fra at filmene har blitt beregnet på et kvinnelig publikum, slik boken ble, er det naturlig at den mannlige hovedrollen ble spilt av en som appellerte til kvinner.<sup>8</sup>

Men endringene Maxim har gjennomgått har ikke bare bidratt til å fremstille Maxim som et sexsymbol, han har også blitt en romantisk helt. Det finnes ingen tvil om at Mrs de Winter er historiens romantiske heltinne, både i boken og i filmene. Hun gjennomgår vanskelige og dramatiske prøvelser før hun endelig bekjemper ondskaper som truer hennes ekteskapelige lykke, og hun blir (tilsynelatende) emosjonelt og psykisk gjenforent med Maxim, som har vært emosjonelt og psykisk utilgjengelig for henne siden de kom til Manderley. Det er naturlig at Maxim tilsynelatende har blitt tillagt en tilsvarende rolle som romantisk helt, men i boken fremstår han ikke slik. Det er opplagt for leseren at han skal fylle posisjonen som helt, men han mislykkes i dette, ettersom han hverken fremstår som romantisk eller heltmodig. Tvert i mot, Maxim de Winter i boken er en moderne Blåskjegg.

I eventyret gifter den middelaldrende ridder Blåskjegg seg med en mye yngre kvinne, og tar henne med til slottet sitt. Der gir han henne nøkler til alle rom, og forteller at hun kan gjøre hva hun vil, bortsett fra å åpne en bestemt dør. En dag mens han er borte faller hun for fristelsen, og låser opp den forbudte døren; bak den finner hun de halshoggede likene av alle hans tidligere koner. I sjokk over denne oppdagelsen, mister hun nøkkelen på gulvet, og når hun plukker den opp har den fått på seg en blodflekk hun ikke kan vaske bort. Når Blåskjegg kommer hjem og oppdager dette, gjør han seg umiddelbart klar til å ta livet av henne også. Maxim de Winter påtvinger sin nye kone tilsvarende regler; det er visse steder på eiendommen hun ikke får gå, spesielt til strandhuset hvor han drepte Rebecca, hun får ikke

---

<sup>8</sup> Jeg vil vende tilbake til dette i neste artikkel.



stille noen spørsmål, hverken vedrørende fortiden eller hans oppførsel ovenfor henne, og han prøver å kontrollere hvem hun snakker med og hva hun får høre (se for eksempel du Maurier 2003, s. 122). Til tross for at han ikke truer med å ta livet av sin nye kone, forsøker han å holde sannheten om Rebecca borte fra henne, og når liket til slutt blir funnet og han ikke ser noen annen utvei, er det allikevel trusler som presser Mrs de Winter til å akseptere Maxims handlinger; trusselen om at hun ikke elsker ham høyt nok til å støtte ham fullt ut, og dermed at hun mislykkes som kvinne og kone på enda et punkt, og trusselen om at han skal slutte å elske henne (du Maurier 2003, s. 300).

Samtidig som Maxim kan anses som uromantisk i boken, innfrir han allikevel sosiale forventninger til ham som mann. Som nevnt tidligere er Maxim perfekt maskulin ut fra de kriteriene som gjaldt for en mann av hans sosiale klasse på tiden boken ble skrevet.

På samme måte som femininitet er et sosiokulturelt produkt, er også maskulinitet et produkt av en sosiokulturell prosess (Chaudhuri 2006, s. 105). Og i overgangen fra boken til filmene har Maxim endret seg. Han er fortsatt maskulin, men hans maskulinitet har endret seg til å innfri forventningene til ham som romantisk helt. Denne endringen av Maxim har funnet sted gjennom flere sentrale aspekter ved hans karakter. Først og fremst er hans oppførsel ovenfor Mrs de Winter markant annerledes. Ved å behandle henne med mer oppmerksomhet og kjærlighet fremstår han nødvendigvis som mye mer romantisk enn han gjør i boken. For eksempel, i Hitchcocks versjon kjøper Maxim sin nye kone en stor bukett blomster med en gang de kommer ut av lokalet hvor de har giftet seg, og etter at de har vendt tilbake til Manderley ser de på filmopptak av bryllupsreisen sin hvor de ler og spøker sammen. I kontrast er hverken bryllupet eller bryllupsreisen nevnt i boken. Maxim er i filmene mer tålmodig, mer avslappet, mer ydmyk, og mer omsorgsfull ovenfor sin kone; han ber om unnskyldning oftere og på helt andre måter enn i boken, og han er betraktelig mer fysisk kjærlig ovenfor henne. Det faktum at de i O'Briens versjon har et visualisert og aktivt sexliv bidrar også unektelig til en forståelse av Maxim som mer oppmerksom på og opptatt av sin kone.

Men også Rebeccas død er sentral med tanke på forskjellene i fremstillingene av Maxim. Daphne du Maurier tok en betraktelig kommersiell risiko da hun skrev en bok hvor den romantiske heltene var en dobbeltmorder, som i tillegg var villig til å begå mened for å unnsnippe straffeforfølgelse.<sup>9</sup> Også bokens heltinne, Mrs de Winter tar et moralsk valg når hun får vite om Maxims rolle i Rebeccas død, og bokens plott er dermed indirekte avhengig

---

<sup>9</sup> Maxim tror tross alt at Rebecca var gravid da hun døde, inntil besøket hos Dr. Baker avslører at dette ville vært en umulighet.

av at leseren sympatiserer sterkt nok med Mrs de Winter til å akseptere og forstå hennes moralske valg for at den fortsatt skal kunne leses som før (Beauman 2002, s. xi-xii).

I filmene derimot er dette, som beskrevet innledningsvis, helt annerledes. I det Rebeccas død har blitt redusert fra forsettelig drap til henholdsvis en ulykke og en affekthandling, har også Maxims ansvar blitt redusert. Dette passer utmerket med hans mer romantiske profil i filmene, samtidig som det gjør det mer sosialt akseptabelt å sympatisere med ham. Handlingene hans, både ovenfor sin avdøde, og sin levende kone har blitt mer ufarlige, og i tråd med de sosiale endringene i forhold til mannsrollen har Maxim gått fra å være et gammeldags, patriarkalsk monster, til å bli en noe modernisert romantisk helt.

## **2.5 Seksualitet og biseksualitet**

I de tre forskjellige versjonene av *Rebecca* som jeg tar utgangspunkt i her, er det seksualitet på flere forskjellige plan, og flere forskjellige typer seksualitet. Man kunne kanskje tro at det var en relativt opplagt erotisk dimensjon tilstede i det som ble markedsført som en ”exquisite love-story” (Beauman 2003, s. vii), spesielt ettersom hovedpersonene er et nygift par, men i boken blir Mrs de Winter flau av alle referanser til hennes og mannens sexliv (Beauman 2003, s. xi). Med å diskutere seksualiteten i *Rebecca* mener jeg ikke først og fremst å omtale fysisk seksualitet, det vil si seksuelle handlinger mellom karakterene, men karakterenes seksualitet opptrår både på et psykologisk plan, et sosialt plan, og i forhold til maktutøvelse mellom karakterene, i tillegg til en rent praktisk, fysisk form for seksualitet. Karakterenes erotiske og seksuelle dimensjon er av helt sentral betydning med tanke på analysen av karakterenes psykiske og sosiale liv, i tillegg til at disse aspektene også er helt sentral i en diskusjon rundt kjønn og kjønnsroller. Boken dokumenterer først og fremst kvinnelig seksualitet; både Rebecca og Mrs de Winter er knyttet opp mot erotiske og seksuelle handlinger, og som jeg vil vise er fremstillingen av disse aspektene drastisk endret i de filmatiske remedieringene.

Den første seksuelle dimensjonen leseren av boken kommer over er gjennom fortellerens observasjoner og fortellerstil. Boken begynner med en drøm, Mrs de Winter drømmer at hun går oppover alleen som leder til Manderley, og mens hun går observerer hun at trærne og plantene har tatt kontroll over veien. ”The beeches with white, naked limbs leant close to one another, their branches intermingled in a strange embrace” (du Maurier 2003, s. 1). Denne måten å beskrive naturen på, som sammenligner trær og planter med menneskekropper har unektelig både en erotisk og en insinuerende undertone, og er, som alle naturbeskrivelsene i boken, knyttet til Rebecca; Mrs de Winter benytter seg av denne måten å

beskrive landskapet på når hun er i nærheten av steder som var viktige for Rebecca, spesielt Rebeccas ombygde båthus, og stien ned dit (du Maurier 2003, s. 175).

Videre begås det fysiske handlinger av hovedpersonene; riktig nok beskrives ingen direkte seksuelle handlinger, men det er klare seksuelle toner i kapitlene som beskriver Maxims tilståelse av drapet på Rebecca ovenfor sin nye kone (du Maurier 2003, s. 300). Men den mest sentrale seksualiteten, både praktisk, psykologisk og sosialt, er i forbindelse med Rebecca. Ikke bare er hun den mest seksualiserte karakteren med tanke på beskrivelsene av henne, men hun er også tilsynelatende den eneste karakteren som har en aktiv og selvstendig seksualitet, som i ytterste konsekvens kan anses som det som drepte henne. Dermed kan kanskje boken sies å ha en advarende tone angående kvinners seksualitet. Rebecca tok selv seksuelt initiativ, hun valgte selv sine sexpartnere, og ikke minst, hun hadde sex med andre enn sin mann; alle er totale tabu ut fra konseptet om "the eternal feminine" (Conboy, Median, Stanbury 1997, s. 5-6).

I en roman skrevet av en kvinnelig forfatter, utgitt på et kommersielt forlag før den andre verdenskrig vil det kanskje være naturlig at eksplisitte og naturalistiske beskrivelser av seksuelle handlinger uteblir. Daphne du Maurier hadde selv vokst opp i en epoke da kvinnelig seksualitet var tabu, og hun anså kvinner for å være de store taperne i alle romantiske og seksuelle konstellasjoner, inkludert ekteskap, hvilket var et sentralt tema i store deler av hennes forfatterskap (Forster 2007, s. 54). Dermed får seksualitet posisjon som et helt sentralt tema i forhold til kjønnsroller. I *Rebecca* er det et interessant skille mellom hovedpersonene; Mrs de Winter er håpløst romantisk, og det er kanskje nærliggende å tro at hennes seksuelle lengsler utelukkende får utløp gjennom hennes opplevelser og beskrivelser av natur og mennesker. Det er referanser til at ekteparet sover i hver sine senger (du Maurier 2003, s. 259), og hun reagerer på hint om sex og graviditet med å bli opplagt ukomfortabel (du Maurier 2003, s. 199). Maxim virker også tilsynelatende lite seksuell. Det er som nevnt ovenfor kun en referanse til at han i det hele tatt kysser sin nye kone, og det er i en krisesituasjon etter at Rebeccas lik har blitt funnet. Dermed er det kun Rebecca som gjenstår av karakterene som har en aktiv og sterk seksualitet. Hun er vist nok utro mot sin mann, og lever ut sine seksuelle lyster med flere forskjellige mennesker (du Maurier 2003, s. 307-308). Dette, kombinert med at Rebecca er en fysisk attraktiv kvinne bidrar til å gi henne en "provocative force[...] women so empowered are dangerous" – hun kontrollerer et sentralt aspekt ved sitt eget liv, og oppfattes dermed som en trussel mot patriarkiets dominans over kvinner (Lorde 1997, s. 278-279). Det interessante er at i det Maxim avslører Rebecca som "seksuelt avvikende" (med tanke på hennes sosiale kjønn er Rebeccas sexliv avvikende), er

voldshandlingen han begår mot henne rettferdiggjort. Han dreper henne fordi han ikke kan leve med utroskapen hennes lenger, og fordi hun vist nok er gravid med en annen manns barn; men til tross for at drapet på en gravid kvinne, altså et dobbeltdrap, burde være ansett som en totalt uakseptabel handling, blir Maxim i realiteten fremstilt som moralsk renvasket nettopp fordi Rebecca alt i alt *drev* ham til å gjøre det. Mrs de Winter stiller ingen spørsmål ved hans handlinger, hun reagerer med lykke over Maxims avsløringer; "My heart was light like a feather floating in the air. He had never loved Rebecca" (du Maurier 2003, s. 307).

På denne måten er seksualitet et sentralt tema i boken, til tross for at den er uten en eneste sexscene. Det kan i stor grad sies å være seksualitet og seksuelle handlinger som driver karakterene til å begå sine forskjellige handlinger; Maxim i drapet på Rebecca, og Mrs de Winter i sin intense fascinasjon for sin forgjenger. Mrs de Winter er overbevist om at Rebecca må ha vært en perfekt elskerinne, og at hennes ekteskap med Maxim også var en seksuell suksess; hun oppsøker blant annet Rebeccas soverom, og ser at Rebecca og Maxim sov i en dobbeltseng, i motsetning til deres egne enkeltsenger (du Maurier 2003, s. 185). Dermed blir Rebeccas seksualitet et objekt for beundring fra Mrs de Winters side, inntil hun avsløres som "avvikende".

Mrs de Winters fokus på Rebecca kan kanskje også tolkes i et biseksuelt lys. I en situasjon hvor Mrs de Winter er mye overlatt til seg selv i et miljø hun ikke føler seg hjemme i er det en annen kvinne, ikke hennes mann som opptar mesteparten av hennes tanker. I tillegg kan kanskje noe av Maxims avsky for Rebeccas seksualitet forklares ut fra et biseksuelt perspektiv; Maxim oppgir i boken at Rebecca sosialiserte med "people I had never seen before" (du Maurier 2003, s. 308). Dermed kan kanskje noe av Maxims avsky for Rebeccas aktivitet forklares med at hennes seksualitet ikke hadde kjønnsespesifikke begrensninger – homoseksualitet var et annet sosialt tabu i denne perioden.

Mens Maxim er bortreist for et par dager, og Mrs de Winter er alene på Manderley, er hun i utgangspunktet svært lykkelig over å være alene. Hun føler selv at hun i hans fravær har friheten til å gjøre hva hun vil, og kan tillate seg å slappe av for første gang siden hun kom til Manderley, og hun innrømmer ovenfor seg selv og leseren hvor bundet og preget hun faktisk er av Maxims oppførsel.

*If Maxim had been there I should not be lying as I was now, chewing a piece of grass, my eyes shut. I should have been watching him, watching his eyes, his expression. Wondering if he liked it, if he was bored. Wondering what he was thinking. Now I could relax, none of these things mattered. Maxim was in London. How lovely it was to be alone again. No, I did not*

*mean that. It was disloyal, wicked. It was not what I meant. Maxim was my life and my world* (du Maurier 2003, s. 170).

Denne friheten fra Maxim tillater Mrs de Winter å gjøre det hun har lyst til, og hun benytter ettermiddagen til å følge i Rebeccas fotspor. Hun undersøker Rebeccas båthus, som Maxim har forbudt henne å oppsøke, og hun besøker for første gang Rebeccas rom i husets vestfløy (du Maurier 2003, s. 185). Mrs de Winter er alene med Rebeccas nærvær for første gang, og hun gjør en sentral oppdagelse denne ettermiddagen; hun er ikke redd for å være på disse stedene, som kan anses som Rebeccas sfærer, når hun er der uten at Maxim vet om det (du Maurier 2003, s. 172). Kanskje nettopp fordi det hun frykter mest er at Maxim skal innse hvor dyp hennes fascinasjon for Rebecca egentlig er, en tolkning som får stor betydning hvis man analyserer denne fascinasjonen i et seksuelt lys. En slik tolkning fører til enda en konflikt mellom Mrs de Winters private personlighet og hennes sosiale kjønn. Den kjønnsrollen hun mest av alt ønsker å innfri er som *the eternal feminine*, altså en perfekt underdanig kvinne som utfyller sin ektemanns ønsker og behov perfekt – som indirekte lever kun for sin mann – og attraksjonen til en annen kvinne vil være katastrofal i forhold til innfrielse av denne rollen; ”For what makes a woman is a specific social relation to a man, a relation that we have previously called servitude, a relationship which implies personal and physical obligation” (Wittig 1997, s. 316).

I filmatiseringene har karakterenes seksualitet helt andre roller. I Hitchcocks versjon fra 1940 er seksualitet mye mindre av et tema enn det er i boken. Samtidig blir erotikk og seksualitet uttrykt på helt andre måter i filmmediet enn i litteratur, hvilket jeg vil vende tilbake til i neste artikkel. I film kan karakterer fremstilles som objekter i mye større grad enn de gjør i litteratur, og en objektifisering av både Mr og Mrs de Winter kan hevdes og ha funnet sted i Hitchcocks remediering i form av at skuespillerne som spiller disse rollene begge var representative for mannlige og kvinnelige skjønnhetsidealer i denne perioden. Samtidig var film på denne tiden mer utsatt for sensur enn skjønnlitteratur, og filmens fremstilling av karakterene er narrativt helt useksuell.

Jim O'Briens versjon fra 1997 står på dette punktet i sterk kontrast til både boken og den eldste filmatiseringen. Denne filmen inneholder nakenhet og flere grafiske seksuelle scener mellom Mr og Mrs de Winter. De sover sammen i en dobbeltseng, og de har et tydelig fremstilt, velfungerende sexliv, hvilket påvirker hele kjemien mellom disse to karakterene. Mrs de Winter har i denne versjonen blitt mindre submissiv, og hun sier flere ganger klart i fra til mannen sin når hun er misfornøyd med oppførselen hans. Man får i mindre grad

inntrykk av at forholdet dem i mellom er dysfunksjonelt, enn man gjør i både boken og Hitchcocks filmatisering.

Det kanskje mest sentrale aspektet i forhold til boken og disse remedieringene er som nevnt innledningsvis drapet på Rebecca. I boken er det en klar sammenheng mellom Rebeccas seksualitet og hennes død; boken kan tolkes dit hen at hun i ytterste konsekvens blir drept nettopp på grunn av sin selvstendige seksualitet. Men gjennom å endre måten Rebecca dør på blir også betydningen av hennes seksualitet og utenomekteskapelige forhold en annen.

I Hitchcocks versjon, hvor Rebeccas død et resultat av en selvforskyldt ulykke, er det ikke snakk om at Maxim straffer henne for hennes overtramp i forhold til ham og deres kontrakt, slik han gjør i boken. Der ideen om kvinners selvstendige seksualitet i boken i effekt har rettferdiggjort at Maxim tar livet av sin første kone, blir det i filmen fremstilt som at Rebeccas seksualitet og dødsfall er en ulykke hun har brakt over seg selv. Maxim tar ingen aktiv del hverken i hennes fysiske og psykiske "fordervelse" eller i hennes død, de er begge utelukkende selvforskyldt. Dermed får Maxim en moralsk mer forsvarlig posisjon, han motsto fristelsen å ta rettferdigheten i sine egne hender, og til gjengjeld ble Rebecca straffet allikevel. I O'Briens versjon blir som nevnt Rebecca kvalt av Mr de Winter, det er altså et uoverlagt drap, en crime of passion. Her, som i boken, har ikke Maxim som intensjon å drepe Rebecca (ifølge ham selv), men som i boken klarer han ikke å la være, etter å ha blitt tilstrekkelig provosert. Igjen er Rebeccas seksualitet og oppførsel ovenfor Maxim tilstrekkelig provokasjon for at han skal ta livet av henne.

## ***2.6 The monstrous feminine and the virginal mother***

Konseptet om "the monstrous feminine", eller kvinnen som monster er utviklet av feministiske teoretikere som Julia Kristeva og Barbara Creed, og er basert på Kristevas idé om kvinner som "the abject"<sup>10</sup> og er en videreføring av De Beauvoirs definisjon av kvinnen som "an objectified other", altså en total motsetning av mannen (Chaudhuri 2006, s. 16). En person som er "abject" defineres som noen som "disturbs identity, system, order and does not respect borders, position, rules" (Chaudhuri 2006, s. 91).

Basert på denne definisjonen kan Rebecca defineres som abject, eller monstrous feminine, ettersom hun bryter med kjønnsroller og sosialt system, samtidig som hun viser en total mangel på respekt for de patriarkalske maktstrukturene som gjelder i samfunnet hun er en del av. Dette fører igjen til at Maxim de Winter finner hennes oppførsel så avskyelig at han dreper

---

<sup>10</sup> Norsk oversettelse: foraktelig, krypende og elendig.

henne, og hun blir i effekt fremstilt og behandlet som et monster i lys av at hun ikke har innfridd de standarder man har forventet av henne som en følge av at hun er sosialt identifisert som kvinne. "The monster is what crosses or threatens to cross the "border", for example, the border between [...] normal and abnormal gender behaviour and sexual desire" (Chaudhuri 2006, s. 93).

Det er flere sentrale aspekter ved Rebeccas karakter som bidrar til tolkningen av Rebecca som monstrous feminine. De mest opplagte ligger i hennes status som abject; hun respekterer tilsynelatende ikke noen form for patriarkalske regler og standarder, og hun bryter ut av sin kjønnsbaserte identitet – "if femininity is[...] at its core a "tradition of imposed limitations", then an unwillingness to limit oneself even in the pursuit of femininity, breaks the rules" (Bordo 1997, s. 102). Dette gjør hun gjennom å ha en aktiv og selvstendig seksualitet, hun har tatt kontroll over sin egen kropp, og hun har sex for sin egen del, ikke for å tilfredsstille menn eller for å bli gravid (du Maurier 2003, s. 382). Rebecca kan kanskje også sies å ha "kastret" Maxim (og muligens andre menn hun har vært involvert med), ettersom hun har hatt sex med andre, men tilsynelatende har nektet å ha sex med ham, noe hun gjør for sin egen underholdnings skyld. "The *femme castratrice* is an all-powerful, all-destructive figure, who arouses fear of castration and death while simultaneously playing on a masochistic desire for death, pleasure and oblivion in men" (Chaudhuri 2006, s. 101). Dermed oppfatter Maxim (og "gode" menn som Frank Crawley) Rebecca som *farlig*. Men til tross for at han vet hvordan hun er og hvordan hun lever livet sitt, og til tross for at Maxim hater det faktum at han ikke kan kontrollere og, i effekt, eie henne, finner han henne likevel attraktiv. Det at Rebecca er attraktiv, feminin og vakker, mens hun avviser Maxim er kanskje på mange måter mer destruktivt for ham, enn det faktum at hun også har maskuline sider. *Monsters are human beings who are born with congenital malformations of their bodily organsim. They also represent the in between, the mixed, the ambivalent as implied in the ancient Greek root of the word "monsters", teras, which means both horrible and wonderful, object of aberration and adoration* (Braidotti 1997, s. 61-62).

Det er to ting til ved Rebecca som bidrar til hennes status som abject og monstrøs, og begge disse har med hennes fysiske kropp og rolle som mor å gjøre. "Female monstrosity (in film) is nearly always depicted in relation to mothering and reproductive functions" (Chaudhuri 2006, s. 93). Først og fremst er det Rebeccas påståtte graviditet; det er ikke før hun forteller Maxim at hun er gravid at han faktisk føler behov for å drepe henne (du Maurier 2003, s. 313). Dette kan tolkes dit hen at det er tanken på Rebecca som gravid, fødende og som mor som er mest skremmende for Maxim, samtidig som disse er aspekter som er tillagt

den tradisjonelle kvinnerollen Maxim vil at Rebecca skal tilpasses. Dermed kan man stille spørsmål ved hva det er som virkelig påvirker Maxim sterkest til å drepe sin kone; er det tanken på at hun venter en annen manns barn, er det tanken på at en annen mann har klart det Maxim selv ikke har greid på grunn av sterilitet og/eller kastrasjon, eller er det tanken på den maternale kroppen som monstrøs og abject? Med tanke på Rebeccas svangerskap kan hun også anses som det Chaudhuri definerer som *the archaic mother [...] whose existence has been repressed in patriarchal ideology. She is the primeval mother of everything – a parthenogenetic mother, creating all by herself without the need for a father; she is a pre-phallic mother* (Chaudhuri 2006, s. 95). Rebecca har (tilsynelatende) blitt gravid uten hjelp av sin ektemann, og uten å oppgi noen konkret elsker som faren til barnet. Hun omtaler også barnet konsekvent som *sitt* (du Maurier 2003, s. 313). Ved å avsløre sine planer om å oppdra hennes barn som Maxims, truer hun ”the system of primogeniture” – dermed er kanskje hennes største synd å underminere ”the entire patriarchal edifice that is Manderley”, og det er dette hun dør for (Beauman 2003, s. xiv).<sup>11</sup>

Men også, i tillegg til hennes dødelige kreftsykdom, Dr. Bakers avsløring mot slutten av historien, om Rebeccas ”certain malformation of the uterus, [...] which meant she could never have had a child” (du Maurier 2003, s. 413) bidrar til Rebeccas status som abject, gjennom å avsløre henne som fysisk avvikende etter at Maxim har fortalt om hennes emosjonelle og psykiske avvik. At en kvinne har et fysisk avvik slik han beskriver det Rebecca hadde reduserer hennes feminitet ytterligere, ettersom det å bli mor skulle være en hver kvinnes største ønske og viktigste funksjon.

Denne siste avsløringen om Rebeccas dysfunksjonalitet har en svært viktig funksjon – den renvasker Maxim fra all skyld og ansvar ovenfor sin kones dødsfall. I det Dr. Baker avslører Rebecca som fysisk monstrøs, faller alle brikkene i etterforskningen på plass, og det er opplagt at Rebeccas fysiske avvik ga henne et motiv for å begå selvmord. Fra et mannlig og sosialt perspektiv er det tilsynelatende opplagt at en kvinne som er syk, og som ikke kan få barn ville ønske å dø; Colonel Julyans reaksjon på den informasjonen er ”A dreadful thing of course. Very dreadful. Enough to send a young and lovely woman right off her head” (du Maurier 2003, s. 417). Dermed er det Maxim har gjort uten betydning, og han går så langt som å hevde ovenfor sin kone at han faktisk innfridde Rebeccas vilje da han drepte henne (du Maurier 2003, s. 420), han gjorde henne altså en tjeneste.

---

<sup>11</sup> På dette område kan det også trekkes likheter mellom du Mauriers Rebecca og den bibelske karakteren Rebecca som opptrår i det gamle testamentet. Også denne Rebecca manipulerte situasjonene slik at den yngste av hennes to sønner fikk den maktposisjonen som stammeleder som rettmessig skulle gå til hennes eldste sønn.



I Hitchcocks filmatisering har produsentene gått så langt som til å tilegne Rebecca replikken ”Well, Max, aren’t you going to kill me?”, som hennes siste ord før hun dør, til tross for at hun ikke nevner noe slik i boken. Samtidig er Dr. Bakers avsløring av Rebeccas ”malformation” helt overflødig i et rent narrativt perspektiv. Rebecca skulle teoretisk ha hatt et godt nok motiv for selvmord i det faktum at hun var dødelig syk og hadde måneder med smerter foran seg, men allikevel anser han hennes sterilitet som viktig nok til at han forteller om den. Dette kan sies å vise hvor viktig de reproduktive aspekter ved en kvinnes fysiologi har vært i sosial sammenheng, og Rebeccas sterilitet fremstår som om den av de andre karakterene tolkes som en vel så viktig grunn til å begå selvmord, som Rebeccas sykdom. Samtidig blir også Maxim renvasket i forhold til parets barnløshet.

Morskap og moderlighet har også en annen konnotasjon i *Rebecca*. Mrs de Winter, til tross for sine feil og mangler i andre sammenhenger, er helt klart en omsorgsperson i forholdet til Mr de Winter. I håp om å avslutte en krangel tidlig i boken sier hun til ham ”You know I love you more than anything in the world. You are my father and my brother and my son. All of those things” (du Maurier 2003, s. 163). Spesielt etter Maxims avsløring om hva som virkelig hendte med Rebecca, får Mrs de Winter vist sine omsorgsevner. Han er, for første gang så lenge hun har kjent ham, tilsynelatende mer sårbar enn henne selv, og uten å vurdere skyldspørsmål, uten å bebreide ham for måten han har behandlet henne selv på, aksepterer hun det han har fortalt og påtar seg ansvaret for å holde ham trygg fra straffeforfølgelse. På mange måter kan det virke som om hun trives svært godt i denne situasjonen; til tross for at hun er ukomfortabel med usikkerheten, og er redd for at andre skal finne ut sannheten, er hun lykkelig med å vite at Maxim ikke elsker Rebecca, og at han *trenger* henne. ”My heart, for all its anxiety and doubt, was light and free” (du Maurier 2003, s. 319). Hun stiller allikevel ingen spørsmål ved sitt valg, hun aksepterer Maxims handlinger betingelsesløst, og er helt komfortabel med å gjøre hva som helst for ham. ”I would fight for Maxim. I would lie and perjure and swear, I would blaspheme and pray. Rebecca had not won. Rebecca had lost” (du Maurier 2003, s. 320). Mrs de Winter påtar seg på denne måten en morsrolle ovenfor sin ektemann. Om hun ikke gjør det som er rett i et juridisk perspektiv, så gjør hun allikevel det som tilsynelatende er riktig i et sosialt og patriarkalsk perspektiv; hun tar Maxims ord som lov, og står ved hans side, berett til å gjøre hva som helst for ham, slik en kone ”bør” gjøre for sin mann. Dette er ikke noe som er et bevisst valg fra hennes side, det er simpelt hen det naturlige valget for henne i denne situasjonen. Det er en instinktiv handling, hvilket er grunnen til at Mrs de Winter kan sies å innfri et helt sentralt aspekt i forhold til kjønnsrollemønsteret hun skal passe inn i; omsorgsperson, mor i utvidet forstand, samtidig

som hun forblir helt uskyldig i form av at hun ikke tenker eller tar en selvstendig avgjørelse. I ytterste konsekvens innfrir hun patriarkalske maktstrukturers forventninger og krav til henne, og aksepterer at Maxim som mann har rett til å gjøre hva han vil med kvinnekroppen, inkludert å drepe. Samtidig utgjør hennes posisjon som morsfigur en sentral endring i hennes liv. I det Maxim gir uttrykk for at han trenger henne og hennes omsorg, får hun en bekreftelse av sin verdi, hvilket tilfører henne en selvtillit hun ikke hadde før. "[...] confidence is a quality I prize[...]. I suppose it is his dependence upon me that has made me bold at last" (du Maurier 2003, s. 9). Ergo er det i Maxims makt å gi henne selvfølelse og dermed forbedre hennes livskvalitet.

## **2.7 Psykologi – makt og kontroll**

*I fled Him, down the nights and down the days;*

*I fled Him, down the arches of the years;*

*I fled Him down the labyrinthine ways*

*Of my own mind; and in the midst of tears*

*I hid from Him, and under running laughter.*

*Up vistaed slopes I sped*

*And shot, precipited*

*A down Titanic glooms of chasmed fears,*

*From those feet that followed, followed after.*

*Rebecca* er et psykologisk verk, ikke bare fordi den handler om en ung kvinnes sjeleliv og selvtillitsproblemer, men boken berører flere viktige psykologiske temaer. I tillegg til sjalusi, som ifølge forfatteren selv er et av bokens hovedtema, står også psykologisk maktbruk og kontroll sentralt i trekanten mellom hovedpersonene, hvilket blir spesielt interessant med tanke på spørsmål om kjønnsbaserte maktstrukturer.

I utgangspunktet kan hovedpersonene deles inn i to grupper: de som dominerer, eller har psykologisk makt over andre, og de submissive, de som lar seg kontrollere av andre.

Mrs de Winter hører klart hjemme i den andre kategorien, hun er gjennomført underdanig i forhold til mannen sin, og hun er også svært lett påvirkelig i forhold til Manderleys tjenerstab. Når Frith, hovmesteren, eller Mrs Danvers, husholdersken, forteller hvordan rutinene er ettersom det var slik Rebecca ville ha dem, innfinner Mrs de Winter seg straks med dette, til tross for at hun selv ønsker det annerledes, og i realiteten er i en posisjon til å endre husets rutiner så mye hun vil (se for eksempel du Maurier 2003, s. 91).

Hun er også konstant var for Maxims humør og ønsker, det er opplagt at hun selv føler seg underdanig i forholdet til ham, hvilket hans oppførsel ovenfor henne tyder på at han er enig i. Mrs de Winters submissive oppførsel ovenfor Maxim (og de fleste andre karakterene i boken) er ikke nødvendigvis utelukkende begrunnet i kjønnsroller, men er også knyttet til sosial status. Når Maxim og fortelleren møtes, er hun tross alt ansatt som selskapsdame av en rik, eldre frue, mens Maxim selv er både svært rik og dobbelt så gammel som henne selv. Ettersom Mrs Van Hopper, fortellerens arbeidsgiver, behandler henne som en tjener, er det forståelig at hun forventer den samme holdningen fra Mr de Winter. Den første gangen Maxim ber sin kommende kone med å bruke fornnavnet hans istedenfor å kalle ham Mr de Winter, reagerer hun med en følelse av triumf; "at that moment I almost had the courage to claim equality" (du Maurier 2003, s. 45). Og hennes umiddelbare reaksjon når han frir til henne er at de umulig kan gifte seg ettersom hun "don't belong to your sort of world" (du Maurier 2003, s. 57).

Mrs de Winter er gjennomført underdanig, til tross for at hun rent sosialt sett er i en maktposisjon som Maxims kone og husfrue på Manderley, bruker hun ikke denne posisjonen til å utøve kontroll over noen. Dermed blir hun kontrollert, ikke bare av sin mann og tjenerne på Manderley, men også av Rebecca, hvis dominans finner sted gjennom dokumentasjon.

Mrs de Winters første møte med Rebecca, er i Monte Carlo, lenge før hun gifter seg. Mr de Winter tilbyr henne å bli med på en tur i bilen hans mens Mrs Van Hopper er til sengs med influensa, og på veg ut av bilen finner hun en diktbok i lommen på bildøren. Maxim tilbyr henne å låne den, hvilket hun takker ja til. Når hun kommer tilbake til hotellrommet sitt og slår opp på tittelsiden av boken ser hun at det står "'Max – from Rebecca, 17 May" written in a curious, slanting hand." og hun observerer videre

*A little blob of ink marred the white page opposite, as though the writer, in impatience, had shaken her pen to make the ink flow freely. And then as it bubbled through the nib, it came a little thick, so that the name Rebecca stood out black and strong, the tall and sloping R dwarfing the other letters* (du Maurier 2003, s. 36).

Det er dette som er starten på Rebeccas dominans over sin unge etterfølger; det er Rebeccas håndskrift på tittelbladet i boken som utløser fortellerens besettelse for Rebecca. Det første Mrs de Winter gjør etter at Maxim har fridd til henne er sågar å skjære tittelbladet ut av boken med en neglesaks. Deretter river hun det i biter, men innser at "the writing was not destroyed" og hun setter fyr på papirbitene for å få det til å forsvinne; "The letter R was the last to go, it twisted in the flame, it curled outwards for a moment, becoming larger than ever" (du Maurier 2003, s. 63-64). Først når hun har gjort dette føler hun seg bedre.

Men dessverre har ikke Mrs de Winter lykkes i å slette all dokumentasjon på Rebeccas eksistens med denne handlingen. Når det nygifte paret vender tilbake til Manderley finner hun spor av Rebecca over alt; Rebeccas kontor står som om hun nettopp har forlatt det, hennes adressebok, hennes papirer, hennes håndskrift er å finne over alt, i tillegg til at Rebeccas regnkåpe fortsatt henger i et skap, med Rebeccas parfymeduftende lommeørkle fortsatt i lommen. Sjøkket blir ekstra stort når Mrs de Winter innser at Rebeccas soverom står urørt, akkurat slik det var mens hun var i live; klærne hennes henger i skapene, det står friske blomster på hyller og bord, og det tørkes støv der hver dag. Gjennom denne praktiske, huslige, og dermed indirekte feminine, dokumentasjonen holdes Rebecca nærmest i live, hennes tilstedeværelse er et faktum for Mrs de Winter, som føler seg som en gjest i sitt eget hjem, og gjennom denne formen for dokumentasjon dominerer Rebecca Mrs de Winters tanker og følelser, hvilket gir Rebecca psykologisk makt ovenfor Maxims nye kone. Gjennom huset og hagen utøver Rebecca en feminin kontroll over sin etterfølger. Feminin fordi den er knyttet til hjemmets sfære, og til tradisjonelle kvinnelige egenskaper og uttrykkes gjennom blomster, innredning, personlig korrespondanse, klær og mat. Et konkret eksempel på dette er det årlige maskeradeballet på Manderley, en tradisjon Rebecca skapte, og som sterkt har bidratt til hennes rykte som en fantastisk vertinne og sosial koordinator. Mrs de Winter ser på gjenopptakelsen av maskeradeballet som en måte for henne å hevde seg på, og bevise sine feminine evner og egenverdi, men får beskjed om at hennes bistand på ingen måte trengs i regien av dette arrangementet; alle notater, menyer, invitasjoner og beregninger foreligger fra det siste ballet før Rebecca døde, og Mrs Danvers og Frank Crawley vil ta hånd om alt; "I did not have to bother my head about anything" (du Maurier 2003, s. 219, 221). Dermed går all Mrs de Winters energi inn i å finne et kostyme, men heller ikke her får hun benyttet sin egen oppfinnsomhet; Mrs Danvers foreslår for henne at hun bør kopiere kjolen fra et maleri som henger i galleriet, hvilket hun gjør, men når hun tar tatt det på seg på den store dagen, og viser seg frem for Maxim viser det seg at det er det samme kostymet som Rebecca brukte på det siste ballet før hun døde. Resultatet er at i det hun kommer gående ned trappen tror Maxim umiddelbart at hun er Rebecca (du Maurier 2003, s. 239), og reagerer med ukontrollert raseri.

Rebecca er ikke en karakter som lar seg bli kontrollert av noen andre; hennes styrke, egenrådighet og dominans består nettopp gjennom hennes fortsatte nærvær på Manderley. Men hun var også en dominerende person mens hun var i live; hun hadde evnen til å kontrollere andre, der i blant tjenerne, venner og bekjente, og ikke minst Maxim. Der de fleste tilsynelatende likte Rebecca, blir Maxim "presset" til å holde på hemmelighetene hennes (the boy in the box, the monstrous feminine) ved at hun spiller på hans frykt for å bli avslørt som

en maskulin fiasko. Og Maxim frykter å bli avslørt som dette nettopp fordi han innser at det er slik det vil oppfattes av samfunnet - "There was nothing so shaming, so degrading as a marriage that had failed" (du Maurier 2003, s. 260). Og for en mann som Maxim, som har bakgrunn i en rik, tradisjonsrik familie, ville skilsmisse, og skandalene med avsløringer om utroskap være forferdelig i et sosialt perspektiv, hvilket er grunnen han oppgir for at han har forblitt i det dysfunksjonelle ekteskapet i flere år inntil det til slutt koker over for ham og han dreper Rebecca.

*She knew I would sacrifice pride, honour, personal feeling, every damned quality on earth[...] She knew I would never stand in a divorce court and give her away, have fingers pointed at us, mud flung at us in the newspapers, all the people who belong down here whispering when my name was mentioned* (du Maurier 2003, s. 306).

Men Rebecca har fortsatt makt over Maxim, til tross for at han har drept henne, og at han slipper unna med det. Drapet på Rebecca kan ses på som en måte å undertrykke henne på, ved å dumpe liket hennes i sjøen, fortrenger han henne som et minne fortrenget til underbevisstheten. Men "what is repressed into the unconscious always returns – resurfacing in disguised or symbolic form" (Chaudhuri 2006, s. 92). I sin symbolske form har aldri Rebecca virkelig forlatt Manderley, hennes tilstedeværelse er konstant i huset og på eiendommen, hvilket Maxim oppdager raskt etter sin tilbakekomst med sin nye kone. I sin fysiske form kommer hun også til overflaten, og det er først gjennom denne hendelsen at Rebecca utgjør en reell trussel ovenfor Maxim med tanke på rettslig straffeforfølgelse; det er også først som en følge av hennes "resurfacing" at Manderley blir brent ned og Maxim og Mrs de Winter selvvalgt landsforvises. Rebeccas psykologiske makt over Maxim opphører dermed aldri, til tross for hans drastiske skritt for å fjerne henne.

Det er også kjønnsrollemessige konnotasjoner i forhold til Maxims underdanighet ovenfor Rebecca; det er nærliggende å tro at grunnen til hans frykt for at sannheten om ekteskapet deres skal bli avslørt ikke bare er begrunnet i tradisjoner og familieære, men også i hans stolthet og sosiale rolle som mann. Ved å ha en kone som er notorisk utro, og i den forstand avvikende, vil også Maxim kunne oppfattes som sosialt avvikende; han har ikke klart og "temme" Rebecca, han er gift med en kvinne som er psykisk sterkere enn ham selv, og gjennom hennes kontroll over ham har han indirekte blitt "kvinnen" i forholdet deres. Det er lett forståelig at en slik avsløring vil kunne være rystende i et patriarkalsk strukturert samfunn. Dette vil kanskje også kunne bidra til å forklare hvorfor Maxim i utgangspunktet gifter seg med Mrs de Winter; en uerfaren kvinne, ung nok til å være datteren hans, som er helt uten venner og forbindelser, og som i tillegg er en stillfaren rolig, grå mus, vil utvilsomt fungere

som en beroligelse for Maxim og en bekreftelse av hans mandighet. I motsetning til Rebecca, er Mrs de Winter en person han kan kontrollere og manipulere, og han kan føle seg trygg på at det ikke vil oppstå kompromitterende situasjoner med henne, slik det gjorde med Rebecca.

Ettersom Mrs de Winter både er ung, uerfaren, og håpløst forelsket i sin ektemann, er hun et lett objekt å kontrollere; dette kommer spesielt godt til syne etter krangler, og deres totalt forskjellige måter å be om unnskyldning på. Der Mrs de Winter fysisk setter seg på kne foran ham og ber om tilgivelse (til tross for at hun ikke har gjort noe galt), legger han til en unnskyldning som en innskytelse i en setning (du Maurier 2003, s. 131-132). Mrs de Winter selv sammenligner Maxims oppførsel ovenfor henne med hennes oppførsel ovenfor hunden deres, Jasper; både det de har av fysisk kontakt og når han snakker eller smiler til henne, oppfattes som tilsvarende med hennes klapping av hunden. Dermed begynner hun etter hvert og tilsvarende degradere kjærligheten hun føler for Maxim. "The fact that I loved him in a sick, hurt, desperate way, like a child or a dog, did not matter. It was not the sort of love he needed" (du Maurier 2003, s. 260).

Først når liket av Rebecca blir funnet, og Maxim innser at han risikerer straffeforfølgelse for det han har gjort, endrer han sin oppførsel ovenfor sin kone. Det er ikke før han avslører ovenfor henne at han faktisk drepte Rebecca at han kysser henne, og forteller at han elsker henne for første gang. Mrs de Winter er i sjokk etter hva Maxim nettopp har fortalt henne, og det første han gjør er å gjøre de tingene hun har lengtet etter siden før de giftet seg.

*[...] he began to kiss me. He had not kissed me like this before. I put my hands behind his head and closed my eyes. "I love you so much," he whispered. "So much". This is what I have wanted him to say every day and every night, I thought, and now he is saying it at last.*

*[...] He went on kissing me, hungry, desperate, murmuring my name" (du Maurier 2003, s. 300).* Men i motsetning til å være romantisk etter dette dytter Maxim sin kone fra seg, og beskylder henne for ikke å elske ham. Om kyssingen sier han "We'll forget that, it won't happen again", og Mrs de Winter ender opp med å trygle ham om å kysse henne igjen (du Maurier 2003, s. 300). Dermed blir Maxims kjærlighet kun enda en måte å kontrollere sin kone på; ved å gi henne akkurat det hun har lengtet etter i fire måneder, i det som er en kritisk situasjon for ham selv, sikrer han seg hennes støtte.

Mrs de Winters støtte i den følgende tiden og under den rettslige høringen er svært viktig for Maxim, tilstedeværelsen av hans uskyldige, unge kone får ham til å fremstå som mer sympatisk og han blir dermed mindre utsatt for offentlighetens blikk.

Ved og i bunn og grunn tvinge Mrs de Winter til å bekrefte sin kjærlighet til ham umiddelbart etter at han har tilstått drapet på sin første kone, fratrar Maxim henne muligheten til og virkelig

tenke over sine følelser i en dramatisk situasjon. Sannsynligheten er stor for at Mrs de Winter uansett ville valgt å støtte Maxim, ettersom hun både emosjonelt, sosialt og økonomisk er avhengig av ham, men slik situasjonen blir regissert av Maxim får hun ingen reell mulighet til å tenke igjennom det som har hendt, og Maxim får på denne måten bekreftet sin kontroll og innflytelse over henne for seg selv.

## **2.8 Writing on the body – kvinnekroppen og dokumentasjon**

*I'm a bit of a Socialist in my way, you know, and I can't think why fellows can't share their women instead of killing them. What difference does it make? You get your fun all the same. A lovely woman isn't like a motor tyre, she doesn't wear out. The more you use her the better she goes* (du Maurier 2003, s. 367).

Kvinnekroppen som objekt er helt sentral i *Rebecca*, både i boken og i filmatiseringene. Rebeccas og Mrs de Winters kropper fungerer som dokumentasjon på hvem de er, hvordan de er, og til syvende og sist, hvor godt de passer inn i rollen som Mrs de Winter, husfrue på Manderley. Deres sosiale suksess som kvinner defineres i stor grad ut fra kroppene deres; Rebecca er vellykket feminin fordi hun er vakker, Mrs de Winter er mislykket feminin fordi hun tilsynelatende ikke bryr seg om hvordan hun ser ut (du Maurier 2003, s. 111). Samtidig er det Rebeccas kropp som til slutt avslører henne som ufeminin og abject, gjennom seksuell aktivitet, fysisk sykdom og vanskaphet.

Kvinnekroppen kan også sies å fremstilles som lite verdifull i boken; det er en kvinnekropp Maxim først bruker til å dekke over drapet på Rebecca; to måneder etter at hun tilsynelatende drukner, identifiserer han et hodeløst kvinnelik som Rebecca, til tross for at han vet det ikke er henne. Denne kvinnen er det ingen som vet hvem er, og hun blir simpelthen brukt av Maxim fordi det er praktisk for ham. Når det faktiske liket av Rebecca blir funnet og gravlagt i de Winter familiens krypt, blir kisten med den uidentifiserte kvinnen naturlig nok fjernet, men det er ingen som vet hvor hun blir av (du Maurier 2003, s. 360). Dette, sett i sammenheng med at Maxim dreper Rebecca (drap kan sies å være en metode for å oppnå endelig kontroll over noen andres kropp) kan sies å bevise hvor verdiløs Maxim (og hans mannlige venner) anser kvinnekroppen for å være.

Konflikten mellom Mrs de Winter og Rebecca kan hevdes å ha mye med fysiske kropper og gjøre; Mrs de Winter ender opp med å bruke en av Rebeccas regnfrakker en dag, og innser at Rebecca var mye høyere, og rakere bygd enn det hun selv er, men Rebeccas kropp representeres også gjennom håndskriften hennes, innredingen i rommene hennes, og så videre. Alt tyder på at Rebecca var slankere, mer selvsikker og elegant, hvilket blir bekreftet

når Mrs Danvers viser Mrs de Winter Rebeccas klær (du Maurier 2003, s. 191). Hun blir selv mer og mer bevisst på at hun er uelegant og umoderne, at håndskriften hennes er uten identitet og særpreg, og at kroppen hennes ikke er perfekt. Dermed blir Rebeccas fysiske aspekter et objekt for fascinasjon og misunnelse, i tillegg til hennes sosiale og praktiske ferdigheter, og antatte romantiske forhold til Mr de Winter (se for eksempel du Maurier 2003, s. 98). Mrs de Winters eneste måte å oppnå noen form for kontroll over sitt eget liv er å slutte å spise (se for eksempel du Maurier 2003, s. 211); hvilket også kan anses som et forsøk på å fremstå som mer feminin. Kvinnekroppen forventes å være slank, og ved å sulte seg selv oppnår Mrs de Winter både å innfri en viss standard, samtidig som hun oppnår illusjonen av kontroll over sin egen kropp (Bordo 1997, s. 95-96).

Mr de Winters fysiske forhold til Mrs de Winter er også et sentralt aspekt. De fysiske handlingene de utfører mot hverandre er sentrale verktøy i maktbalansen mellom de to; Maxim bruker fysisk kontakt til å kontrollere sin kone.

Samtidig som kvinnekroppen som objekt er et sentralt tema i boken, får også hovedpersonenes kropp en ny funksjon i filmene. I filmene har selvfølgelig karakterene en fysisk femtoning som vi ikke får se i boken, og ettersom filmmediet fremstiller karakterene visuelt får kroppene betydning i en legemlig visuell forstand, ikke bare som litterære ideer. Mrs de Winter spilles i begge filmene av unge, på tidspunktet, relativt ukjente skuespillerinner, henholdsvis Joan Fontaine i Hitchcocks versjon, og Emilia Fox i O'Briens versjon; deres kropp og utseende har påvirket de filmatiske fremstillingene av Mrs de Winter i stor grad. Begge disse skuespillerne er pene kvinner, hvilket utvilsomt har vært et sentralt punkt med tanke på castingen av dem i en hovedrolle i et romantisk drama – "the female body may figure crucially in the production of both meaning and pleasure in classical cinema" (Kuhn 1997, s. 199). Dermed har produsentene endret et sentralt punkt i forhold til bokens opprinnelige fremstilling av Mrs de Winter; de har gitt henne fysiske fordeler hun originalt ikke har. I O'Briens versjon er det også flere sexscener mellom Mr og Mrs de Winter, hvor vi ser Mrs de Winter naken. Dette fører til at kroppen hennes får en ny, seksuell funksjon, som hun heller ikke har i boken, og hun blir vist som et seksuelt objekt.

Felles for begge filmene er at Mrs de Winter blir fremstilt som mer visuelt feminin og dermed på et helt sentralt punkt mer vellykket, enn hun fremstår som i boken. Skuespillerne som portretterer henne representerer kvinnelige skjønnhetsidealer fra periodene filmene ble produsert og tilfører dermed karakteren en ny dimensjon i forhold til idealet som perfekt kvinne. I boken er dette idealet umulig å nå, de eneste kriteriene Mrs de Winter innfrir er gjennom hennes underdanighet, og hennes omsorgsinstinkt. I filmene er hun derimot også



tilført fysisk skjønnhet og seksuell tiltrekningskraft, hvilket kan sies å være nødvendig for og forstås som feminin i et filmatisk perspektiv (Bordo 1997, s. 94).

Måten kvinnekroppen dokumenteres på er svært interessant både i du Mauriers bok og i filmatiseringene, men det er også interessant å se hvordan kvinnekroppen i seg selv fungerer som dokumentasjon – spesielt i boken. Man får som leser inntrykk av at Rebeccas utseende har fungert som et redskap for kontroll over mennesker for henne siden hun var ung; "Lovely as a picture; men turning to stare at her when she passed, and she not twelve years old. She knew then, she used to wink at me like the little devil she was" (du Maurier 2003, s. 272). Hennes ytre skjønnhet gir henne et sosialt utgangspunkt som er mye bedre enn Mrs de Winters, og denne skjønnheten gir henne muligheten til å manipulere mennesker hun møter. Hun bruker utseendet som et verktøy til å fremstille seg selv slik hun ønsker å bli oppfattet, og det ligger implisitt gjennom hele boken at hun har lyktes med å få folk til å se på henne som den personen hun har ønsket å fremstå som. Samtidig er det også implisitt at Rebecca oppfattes som perfekt feminin på grunn av hennes skjønnhet og stilsans, mens utseendet og mangel på stil bidrar sterkt til at Mrs de Winter oppfattes som mindre feminin, og i utstrekning, mindre vellykket (se for eksempel du Maurier 2003, s. 111).

Man kan dermed se på Rebeccas behandling av sin egen kropp som en form for dokumentasjonsprosess – en type prosess mange kvinner kan sies å gå gjennom hver dag; kvinnelighet og kvinnelig suksess defineres i stor grad ut fra utseende. Ved å sørge for moteriktige klær, sminke, sko og hår tilpasser kvinner seg de regjerende skjønnhetsidealer, og skaper seg selv i et feminint bilde - i effekt skaper man et nytt selv som, ved hjelp av mer eller mindre kunstige virkemidler, fremstår som nærmere idealet om "the eternal feminine" (Bartky 1997, s. 136).

Rebecca og Mrs de Winter er klare beviser på den sosiale betydningen av å gjennomgå en slik prosess – Rebecca innfrir dette settet med regler for kvinnelighet og aksepteres dermed som feminin av samfunnet, mens Mrs de Winter, som ikke gjennomgår denne dokumentasjonsprosessen, mislykkes sosialt sett.

Dermed bevises også betydningen av kvinnekroppen som et sosiokulturelt objekt; en visuell objektifisering av kroppen er sentral i forhold til samfunnets aksept av det kvinnelige individet – på samme måte som i film er kvinner avhengige av å presentere seg selv som seksuelle objekter. *Viewed historically, the discipline and normalization of the female body – perhaps the only gender oppression that exercises itself, although to different degrees and in different forms, across age, race, class, and sexual orientation – has to be acknowledged as an amazingly durable and flexible strategy of social control* (Bordo 1997, s. 91). Dette kravet

om skjønnhet og objektifisering av kvinner bidrar til en sterkere forståelse av at kjønn er en sosial dokumentasjonsprosess. Det er ikke nok å lære seg sosiale og kulturelle handlings- og holdningsstandarder for å defineres som feminine, man må også "omskrive" seg selv fysisk for å oppnå sosial status som feminin/vellykket, hvilket igjen kan tolkes som et bevis på patriarkiets sosiale makt.

Dette kan også sies å forklare objektifiseringsprosessen Mrs de Winter har gjennomgått i de mannlige produsentenes remedieringer. "Women's struggle to gain rights over their bodies could not be divorced from questions of image" (Mulvey 1989, sitert i Chaudhuri 2006, s. 7). Film og andre visuelle medieformer kan sies å være viktige arenaer for presentasjon av skjønnhetsidealer, så vel som kjønnsidealer, og det er nærliggende å tro at så lenge disse mediene i stor grad er kontrollert av menn, vil også denne objektifiseringen av kvinnekroppen finne sted.

### **Del 3 Kjønn og media**

#### **3.1 Mediespesifikke endringer – fra bok til film**

Litteratur og film er selvfølgelig vidt forskjellige medier, og tar dermed i bruk forskjellige narrative virkemidler; de er avhengig av forskjellige kriterier for å formidle innhold.

Dette bidrar til at det ofte utføres narrative endringer i det et litterært verk blir adaptert til film, og filmene blir da, til tross for at de omtales som adaptasjoner av bøkene, selvstendige dokumenter, som ikke nødvendigvis må ses i sammenheng med det litterære verket.

Som nevnt innledningsvis er det utført endringer på svært sentrale punkt i historien i det *Rebecca* har blitt filmatisert, til tross for at begge filmene utgis for å være filmatiseringer av Daphne du Mauriers bok. Disse endringene kan etter min mening deles inn i to kategorier: de mediespesifikke, det vil si de endringene som opplagt har funnet sted som en følge av nødvendighet i overgangen fra et narrativt medium til et annet, og de ikke-mediespesifikke endringene, altså de endringene som ikke like lett kan begrunnes i mediens forskjellige narrative egenskaper, men som kanskje heller har med sosiale og kulturelle aspekter å gjøre. Majoriteten av de forskjellene mellom bok og film jeg har nevnt tidligere er ikke-mediespesifikke endringer, de kan ikke forklares med forskjellene mellom mediene. Dermed vil jeg starte med å redegjøre for de faktisk mediespesifikke endringene, før jeg vil diskutere betydningen av endringene, både de ikke- og de mediespesifikke ut i fra oppgavens problemstilling.

Dramatisering av en bok som fortelles gjennom tilbakeblikkene til en av karakterene, enten det er for film, Tv, eller scenen, byr på flere opplagte utfordringer. Historien er ikke objektiv,

den er fortalt av en av karakterene, ut fra hennes synspunkt, basert på hennes minner, tanker og følelser. For produsentene av filmene har det dermed vært et spørsmål om å tolke en historie som gjennom Mrs de Winter allerede har blitt tolket; boken er nettopp hennes tolkning av de andre karakterene, av seg selv, og av handlingsforløpet, i motsetning til en bok som fortelles av en utenforstående, omnipotent forfatter/forteller.

Løsningen som har blitt benyttet i begge filmene har vært å gjøre Mrs de Winter til filmenes hovedperson; hun er den mest sette karakteren i begge filmatiseringene. Med tanke på Mrs de Winters fortellerfunksjon, har filmprodusentene gitt henne en sekvens i begge filmene hvor hennes stemme er lagt som lydspor til filmen; i Hitchcocks versjon begynner filmen med Mrs de Winters drøm, som beskrives på de første sidene av boken. I denne versjonen høres Mrs de Winters stemme mens filmen visualiserer det hun forteller. I O'Briens versjon har Mrs de Winters fortellersekvens havnet på slutten av filmen, og det er Mrs de Winters beskrivelse av ekteparets selvvalgte eksil i utlandet som blir fremstilt på denne måten. I boken finner vi denne beskrivelsen på begynnelsen, til tross for at det i realiteten er avslutningen på historien. Også her er Mrs de Winters stemme lagt som lydspor til bilder som visualiserer ordene hennes.

Jeg anser denne endringen av Mrs de Winters narrative funksjon som en mediespesifikk endring, ettersom det ville kunne være vanskelig å ha en film fortalt på samme måte som boken. Det finnes mange eksempler på filmer som har en forteller, men også i disse høres fortelleren kun i utvalgte sekvenser, ikke konstant.

Filmversjonenes endring i fokus på Mrs de Winter bidrar også til en endring i perspektiv. Ved å se hennes fysiske handlinger får vi innblikk i hennes karakter på en helt annen måte enn vi gjør i boken, hvor det er hennes tanker og følelser som formidles til leseren. Filmatiseringene tilbyr også de andre karakterene egne stemmer, og de kan kanskje dermed tolkes som mer realistiske enn når de utelukkende eksisterer gjennom Mrs de Winters subjektive opplevelser.

Hele historiens vinkling, eller point of view, har dermed blitt markant endret i filmene. Mrs de Winter, og de andre karakterene, har blitt visuelle objekter, og historien fortelles gjennom disses fysiske handlinger, ikke gjennom tanker eller følelser. Ved å gjøre Mrs de Winter til filmenes visuelle hovedperson er det også hun som objektifiseres mest; hun er filmenes visuelle hovedfokus, og hennes fysiske kropp blir i filmene dermed benyttet som et narrativt objekt, en prosess som i begge filmene skjer i større grad med Mrs de Winter enn med Maxim, til tross for at også han er svært sentral i filmene. Denne objektifiseringen som finner sted i filmene kan utvilsomt forklares som medierelatert, men det kan også analyseres som en

maskulin måte å fremstille karakterene og historien på. "The representation of "Woman" as a spectacle to be looked at pervades visual culture. In such representations, "Woman" is defined solely in terms of sexuality, as an object of desire, in relation to, or as a foil for "Man" " (Chaudhuri 2006, s. 2). Denne måten å representere kvinner på kommer klart frem i O'Briens versjon av *Rebecca*; her vises Mrs de Winter naken, i seksuelle situasjoner med sin mann. Også Rebecca blir fremstilt som et visuelt objekt i denne filmen, men vi får kun se hennes øyne og munn, hvilket begge selvfølgelig er svært uttrykksfulle (og erotiske) ansiktstrekk. Mens Mrs de Winter i begge filmatiseringen kontrollerer blikket sitt, og sjelden møter blikket til de mannlige karakterene, bruker O'Brien Rebeccas blikk som enda et bevis på hennes opprør med konvensjonell femininitet; "the female gaze is trained to abandon its claim to the sovereign status of seer. The "nice" girl learns to avoid the bold and unfettered staring of the "loose" woman who looks at whatever and whomever she pleases" (Bartky 1997, s. 135). Rebecca ser tilsynelatende Maxim rett i øynene mens hun forteller ham om sin påståtte graviditet, blikket hennes er fokusert og løftet, og vi får se munnen hennes mens hun snakker og ler.

Hitchcocks versjon representerer også Mrs de Winter som et objekt; gjennom kameraføring, redigering og lysbruk blir hun fremstilt på en svært utseendefokusert basis; "We can see, in almost any classic Hollywood film, that the heroine is an object to be looked at: she is filmed in soft focus," coded for strong visual and erotic impact" (Chaudhuri 2006, s. 35).

En annen mediespesifikk årsak til narrative endringer fra boken til filmene er tid. Film som medium har klare tidsmessige begrensninger med tanke på hvor lang tid de disponerer til formidling av en historie. Begge filmatiseringene jeg tar for meg her er relativt lange, Hitchcocks versjon er 126 minutter, og O'Briens versjon er 189 minutter lang, men sammenlignet med en bok på 428 sider er det nærliggende å tro at tid har vært en faktor i forhold til kutt av detaljer og episoder.

Det er allikevel foretatt kutt i handlingen i filmene som kanskje kan forklares med andre ting enn tidsperspektivet. Begge filmatiseringene har primært kuttet bort scener som er av emosjonell og psykologisk betydning for Mrs de Winter, hvilket jeg vil vende tilbake til senere.

### **3.2 Ord og bilde**

Den grunnleggende forskjellen i narrativ formidling mellom litteratur og film kan oppsummeres i en grunnleggende forskjell mellom ord og bilde; både det trykte ord og bilder er visuelle uttrykksformer, men de gir mening basert på forskjellige kriterier. Der tekst krever

forståelse av språket for å ha tilgang på flere tolkningsmuligheter, tilbyr bilder muligheten for en mer umiddelbar tolkning. Disse uttrykksformene tar i bruk forskjellige virkemidler for å formidle narrativt innhold, der bilder viser fysiske handlinger og objekter, brukes ord til å beskrive og forklare disse, ofte på en mer omfattende måte. I tillegg kan kanskje ord sies og lettere uttrykke tanker og følelser – altså ikke-visuelle objekter.

Både ord og bilder kan manipuleres og produseres på forskjellige måter, og de kan begge få forskjellige uttrykk, hvilket igjen bidrar til deres evne til å formidle innhold, og til hvordan dette innholdet mottas og tolkes av brukere. Her vil jeg ta for meg en konkret scene i filmene som er visualisert på en helt annerledes måte enn resten av filmene, og jeg vil drøfte disse visuelle fremstillingene i forhold til et særegent avsnitt i boken som stilistisk sett skiller seg klart ut fra resten av du Mauriers bok, samt at jeg vil diskutere likheter og forskjeller mellom ord og bilde som uttrykksform.

Som nevnt er hverken ord eller bilder nødvendigvis simple uttrykksformer; de kan fremstilles og brukes på forskjellige måter, og på den måten formidle innhold fleksibelt og forskjellig til dokumentbrukere. Det interessante med det dokumentkomplekset jeg tar for meg her er nettopp at det grunnleggende samme narrative innholdet formidles gjennom ord og bilder, men hverken den originale boken eller de to filmatiseringene er statiske – tvert i mot benyttes mediene på forskjellige, fleksible måter i alle tre dokumentene, og formidler på den måten forskjellig nyansert innhold. Dette kommer klart til uttrykk i boken, hvor språket brukes på forskjellige måter og fortellerstilen veksler mellom tanker, dialog og beskrivelser av følelser, karakterer og omgivelser.

*Rebecca* er helt klart per definisjon en roman, alt i alt utgjør ordene prosa, og det er gjennom dette at majoriteten av innholdet formidles, men det er et avsnitt som skiller seg ut i forhold til dette. I det den kommende Mrs de Winter kommer tilbake til hotellet etter den første kjøreturen med Mr de Winter og hun har fått låne diktboken hun fant i bilen hans, plukker hun opp boken som åpner seg ”automatically at what must be a much-frequented page” (du Maurier 2003, s. 35), og diktet som gjengis i boken skiller seg nødvendigvis fra resten av teksten samtidig som det spiller en helt sentral narrativ rolle.

*I fled Him, down the nights and down the days;*

*I fled Him, down the arches of the years,*

*I fled Him, down the labyrinthine ways*

*Of my own mind; and in the midst of tears*

*I hid from Him, and under running laughter.*

*Up vistaed slopes I sped*

*And shot, precipited*

*Adown Titanic glooms of chasmed fears,*

*From those strong feet that followed, followed after.*

Denne midlertidige endringen i stil fyller en helt bestemt funksjon med tanke på formidling av stemning, og i å markere forskjellen mellom fortellerens historie og teksten hun leser, men den bidrar også til å vise det allsidige potensialet som finnes i tekst. Ved å innlemme dette diktet i boken har du Maurier tatt i bruk litterære virkemidler som ikke går igjen noe annet sted i boken, hvilket kan sies å styrke inntrykket både fortelleren og leseren får av at nettopp disse linjene er av helt spesiell betydning – for den kommende Mrs de Winter er dette diktet innledende til hennes første møte med Rebecca gjennom hennes inskripsjon på tittelbladet i den samme boken, mens for leseren fungerer dette som en form for advarsel; diktet formidler en stemning som er mye mer intens og dyster enn fortellerens nåværende situasjon, og hinner dermed om hva både fortelleren og leseren kan forvente seg videre. Disse få linjene blir dermed stående som en slags profeti om hva Mrs de Winter vil oppleve når hun i fremtiden ankommer Manderley. Samtidig kan diktet også tolkes i forhold til Rebecca; ikke bare fordi boken var en gave til Maxim fra henne, men også fordi det kan tolkes som et uttrykk for Rebeccas følelser i ekteskapet til Maxim, og i så fall kan det også forstås som en advarsel til den kommende Mrs de Winter mot å gifte seg med ham. Som jeg har diskutert tidligere er det sentrale likheter mellom Rebecca og den andre Mrs de Winter, og ut fra Maxims oppførsel ovenfor begge sine koner er det nærliggende å tro at han ikke egentlig er en god ektemann. Mrs de Winter tolker umiddelbart diktet i forhold til Mr de Winter, og denne tolkningen bidrar til å gjøre hennes inntrykk av forholdet mellom Maxim og Rebecca mer intenst – hun token det dit hen at minnene om Rebecca og hennes tragiske dødsfall har sent Maxim på flukt fra Manderley (du Maurier 2003, s. 35). ”Meaning is not made just denotatively, with words denoting thoughts or things. Meaning is made in large part by the poetic and affective aspects of texts as well” (McAfee 2007, s. 13).

Det er nærliggende å tro at valget av litterær form og fysisk plassering i teksten ikke er tilfeldigheter fra du Mauriers side. Den lyriske formen kan sies å ha gitt ordene en styrke og en evne til å formidle dypere innhold gjennom rytmen og gjentakelsene som bidrar til å definere sjangeren. Gjentakelsene og rytmen bidrar til å gjøre skillet mellom diktet og prosaen enda mer markert, og innholdet i diktet forstås og huskes dermed på en annen måte av leseren. Teksten kan sies å gi en annen mening ut fra hvordan den er utformet, og hvordan språket har blitt brukt i utformingen av teksten (McAfee 2007, s. 14).

Ettersom dette diktet kan sies å være det ene avsnittet i boken som skiller seg mest ut, er det logisk at det er dette utdraget fra teksten jeg ønsker å sammenligne med den scenen fra hver av de filmatiske remedieringene som skiller seg mest fra resten av filmenes visuelle og narrative uttrykk. Begge scenene jeg vil ta for meg her er scenene hvor Maxim tilstår drapet på Rebecca ovenfor sin nye kone, et valg som er basert både på filmenes vidt forskjellige fremstillinger av den samme narrative hendelsen, og scenens dramatiske uttrykk og betydning i narrativ sammenheng, i tillegg til at begge disse scenene skiller seg ut fra resten av filmenes visuelle uttrykk. Derfor mener jeg at disse scenene kan sammenlignes med bruken av diktet i den originale teksten i det jeg her ønsker å diskutere likheter og forskjeller mellom ord og bilde.

I Hitchcocks remediering finner denne scenen sted i Rebeccas båthus; Rebeccas båt har nettopp blitt oppdaget, og Maxim vet at liket av hans første kone har blitt funnet. Når så Mrs de Winter kommer inn for å se etter ham forklarer han henne alt om hans ekteskap med Rebecca, hennes utroskap, den siste krangelen mellom dem før hun falt og slo seg i hjel, og hvordan han sank båten for å skjule dødsfallet. Men istedenfor å vise ansiktsuttrykkene til Mr og Mrs de Winter i denne scenen, eller Maxim og Rebecca i visuelle tilbakeblikk, følger kameraene bevegelsene Rebecca i følge Maxim gjorde før hun døde. Bildene starter ved å vise sofaen Rebecca lå på da Maxim kom inn i båthuset hennes, de fortsetter med å zoome inn på det fulle askebegeret som Rebecca tilsynelatende hadde fylt den kvelden før Maxim kom, og kameraet beveger seg videre gjennom rommet hvor hun gikk før det tilslutt brått viser haugen med båtutstyr som Rebecca slo hodet sitt mot da hun falt.

Denne måten å visualisere Maxims verbale gjengivelser av Rebeccas siste øyeblikk er svært spesiell, ettersom bildene i effekt viser Rebecca uten at hun er der, og det er nærliggende å tro at bildene skal representere Mrs de Winters blikk og innlevelse i Maxims fortelling. Samtidig er dette den eneste scenen i filmen som ikke fokuserer på en av karakterene, og denne bruken av det visuelle rommet alene er et svært interessant virkemiddel, og bidrar til publikums forståelse av det dramatiske i Maxims fremstilling. Denne måten å visualisere Rebeccas siste øyeblikk på – uten å visualisere Rebecca selv – kan også tolkes som en måte å underbygge forståelsen av at Rebecca, og i utstrekning Rebeccas nærvær, virkelig ikke er tilstede lenger. Denne fremstillingen kan sies å vise endeligheten i hennes handlinger denne siste kvelden, og demonstrerer en gang for alle for både Mrs de Winter og seeren at Rebecca er død og borte.

O'Briens fremstilling av denne scenen er derimot svært annerledes enn både Hitchcocks og du Mauriers. Når Maxim tilstår drapet på Rebecca for sin nye kone, ligger de i sengen, og det er tydelig at paret nettopp har hatt sex. Etter hvert som han forteller får vi både

se og høre Rebecca, men som nevnt tidligere, får vi aldri se hele ansiktet hennes, det er bare fokusert på hennes øyne og munn - disse uttrykker både verbalt og visuelt nettopp de kvalitetene Maxim tilegner henne i sin fremstilling av hennes personlighet. Vi får også se Maxim i det han dreper Rebecca og mens han synker liket hennes i båten.

Virkemidlene O'Brien har benyttet seg av i sin visualisering av denne scenen er altså helt forskjellig fra både boken og Hitchcocks remediering. Her viser bildene ikke bare fysiske karakterer, men også praktiske handlinger, og dette er det eneste tilfellet i hele dokumentkomplekset hvor Rebecca forteller om sitt påståtte svangerskap med en egen stemme, til tross for at ordene hun sier i realiteten er Maxims. Ved og fysisk vise henne ut fra Maxims beskrivelser av henne som slu og ondskapsfull blir også Rebecca ytterligere demonisert i denne scenen. Ved kun å fokusere på hennes munn og øyne fremstilles ikke Rebecca som et komplett menneske som kan likestilles med Maxim og Mrs de Winter, samtidig som disse to trekkene isolert viser de følelsene Maxim tillegger henne.

Gjennom disse to eksemplene ser vi at helt forskjellige virkemidler har blitt benyttet for og visuelt fremstille det som i utgangspunktet er den samme narrative scenen, og på samme måte som diktet tilfører både den fysiske teksten og det narrative innholdet noe annerledes og spesielt, tilfører også disse to scenene noe mer til filmene de er en del av simpelthen fordi de tyr til andre virkemidler enn de som benyttes ellers i dokumentene. Dette påvirker også dokumentbrukernes tolkninger av disse dokumentene. Ved å velge å benytte seg av disse vidt forskjellige virkemidlene har produsentene foretatt "extremely important choices on the level of form[...], which will radically affect the meaning of their work" (Allen 2004, s. 17). Disse forskjellene i form bidrar til at dokumentene brukes og forstås forskjellig, og de gir dermed også forskjellig mening (Allen 2004, s. 17).

Både ord, det vil si språk, og bilder er mediene dokumentprodusentene har vagt å uttrykke seg gjennom. Dermed kan man hevde at den eneste valgfriheten produsentene har hatt er i forhold til å avgjøre hvordan de vil benytte sine tilgjengelige virkemidler for å fremstille sine historier, og dermed prege sine respektive dokumenter på helt forskjellig vis (Allen 2004, s. 15).

Det er nettopp disse valgene i forhold til bruk av tilgjengelige virkemidler som gjør henholdsvis diktet og disse scenene interessante i denne sammenhengen – begge demonstrerer mulighetene som ligger implisitt i produsentenes medier, og bidrar til produksjonene av scener som skiller seg fra resten av dokumentene, både i form og i narrativ dramatik. Samtidig kan disse scenene, og måten de skiller seg fra resten på, sies å bidra til en forståelse



av hvilke budskap produsentene har ønsket å formidle til dokumentbrukerne – og basert på disse scenene kan produsentenes narrative budskap tolkes til å være svært forskjellige.

Som nevnt ovenfor kan diktets innhold og form i forhold til du Mauriers prosa tolkes både i forhold til Rebecca, Maxim og Mrs de Winter, men det er nærliggende å tro at uavhengig av hvordan man tolker det, oppfattes det allikevel som urovekkende. Mrs de Winter selv beskriver sin reaksjon på diktet som "I felt rather like someone peering through the keyhole of a locked door, and a little furtively I laid the book aside" (du Maurier 2003, s. 35). Uten at hun helt kan sette fingeren på hva det er, påvirker allikevel diktet henne i den grad at hun føler seg litt utilpass, hvilket kan sies å understreke avsnittets meningsformidlende styrke. Det er nærliggende å tro at du Mauriers intensjon med bruk av en så annerledes form til formidling av innhold har vært nettopp at diktet skal være stemningsskapningene og insinuerende i forhold til fortellerens fremtid og rollen Rebecca kommer til å spille i hennes fremtid. Samtidig kan man, etter min mening, vanskelig se bort fra at diktet også har en advarende tone – uavhengig hvordan, og i forhold til hvem, man velger å tolke den. Diktet forteller om frykt, og et skremmende nærvær man umulig kan unnsnippe, men det er opp til hver enkelt leser å tolke hvem diktet sikter til.

Det er nærliggende å tro at også filmscenene jeg har redegjort for ovenfor har konkrete stemningsformidlende funksjoner, samtidig som de kan tolkes dit hen at de formidler noe om produsentenes narrative budskap. Virkemidlene som har blitt brukt i disse scenene har unektelig hatt en funksjon å fylle, og som jeg berørte tidligere, er det nærliggende å tro at disse budskapene har vært knyttet til Rebecca. I Hitchcocks versjon er det nettopp fraværet av Rebecca i en scene hvor hun er hovedpersonen som er iøynefallende. Kameraet følger Rebeccas bevegelser uten at hun er der, hvilket kan sies å gi hele scenen et noe surrealistisk preg, samtidig som den plutselige innzoomingen på utstyret Rebecca slo hodet mot tilfører bildene og Maxims fortelling en endelighet; resultatet er at både Mrs de Winter og seeren skjønner at Rebecca virkelig er borte. Når Maxim er ferdig med sine gjengivelser av den kveldens hendelser går hans kone mot ham, og de blir enige om å holde sammen uavhengig av hva som hender, og Mrs de Winter er en endret kvinne etter dette – hun er frigjort fra Rebeccas nærvær; Rebecca er bevist borte for godt.

O'Briens fremstilling har også en tilsvarende funksjon; som nevnt tidligere viser denne scenen en visuelt og auditivt demonisert versjon av Rebecca, vi får se øynene hennes og høre stemmen hennes mens hun forteller at hun er gravid, og kanskje viktigst av alt, vi får høre at hun ler av Maxim. Dermed blir Rebeccas ondskap mer reell for seeren, samtidig som hun ikke fremstilles som et helt, fysisk menneske. Dette bidrar kanskje til at det er mindre frastøtende å

se Maxim kvele henne. Ved at Maxims fremstilling av disse hendelsene foregår i ekteparets seng, styrkes også inntrykket av at han tross alt elsker og er kjærlig ovenfor sin nye kone, og det er en selvfølge at hun skal støtte ham i de følgende påkjenningene.

Slik har disse scenenes virkemidler bidratt til å formidle helt sentrale budskap om Rebecca fra produsentene til seerne, og disse scenene etterlater ingen tvil om Rebeccas karakter, og Maxims riktighet i sine handlinger ovenfor henne - hvilket er svært interessant med tanke på sammenligningen til diktet i du Mauriers dokument. Alle tre av disse utdragene har viktige narrative funksjoner å fylle, og det er nærliggende å tro at produsentenes valg av deres form har vært helt bevisst og gjennomtenkt (Allen 2004, s. 17). Samtidig kan disse utdragene sies å demonstrere ikke bare de narrative forskjellene mellom tekst og bilde, men også forskjellene mellom produsentene, noe som er helt sentralt i forhold til denne oppgaven.

### **3.3 Bruk og betydning av lyd**

Lyd er et sentralt virkemiddel i mange filmer; kombinasjonen av tale, musikk, og lydeffekter bidrar til den narrative helheten i tillegg til å tilføre dokumentet en viss realisme. I *Rebecca* spiller lyd en svært viktig rolle, i boken så vel som i filmene; lyd og stemmer tilfører karakterene liv, så vel som å fungere som en sterk indikator på stemning, og et av de viktigste narrative virkemidlene i *Rebecca* er nettopp stemningsendringer. Karakterenes stemmer er sentrale i formidlingen av hva de føler, og hva som kommer til å skje. Spesielt Maxims stemme fungerer som en stemningsindikator; måten han snakker til sin kone på avslører mye om humøret hans, hvilket igjen påvirker Mrs de Winters tanker, følelser og oppførsel i stor grad (se for eksempel du Maurier 2003, s. 130). Stemmen hans er sterk, og høres godt, mens Mrs de Winters stemme er stille og stammende; "the male voice is that of the law; the female voice is reduced to meaningless babble, incoherent sound" (Stilwell, 2005, s. 50). Men også Rebecca har en stemme som er tilstede gjennom hele boken, og som har stor innflytelse på både Mr og Mrs de Winter. Rebeccas stemme er representert gjennom lyden av havet; en lyd som kan høres fra store deler av eiendommen, spesielt fra vestfløyen, hvor Rebecca og Maxim hadde sine rom mens hun var i live. Lyden av havet er konstant, og denne lyden er årsaken til at Maxim flytter soverommet for seg og sin nye kone til Manderleys østfløy, hvor havet hverken kan ses eller høres. Ettersom havet gjennom hele boken er knyttet til Rebecca (man går ut i fra at Rebecca druknet i en bukt like utenfor Manderley), er det naturlig at både Mr og Mrs de Winter oppfatter lyden av havet som noe vekselvis tiltrekkende, truende og hjemmsøkende; Mr de Winter fordi han tok livet av Rebecca og er konstant redd for at dette skal oppdages, og Mrs de Winter ettersom hun oppfatter Rebecca som en rival og et

uoppnåelig ideal og havet som et bevis på hennes tilstedeværelse (du Maurier 2003, s. 100-101). "Sound – particularly hearing – is historically associated with irrationality and emotion[...] irrationality, emotion and [sound] have all been associated with the feminine implicit in culture" (Stilwell, 2005, s. 56).

Det er relativt spesielt at lyd spiller en så sentral rolle i et monomedialt dokument, hvor lyden nødvendigvis ikke kan høres, men kun beskrives. I filmene derimot, hvor lyd er et mye brukt virkemiddel, spiller Rebeccas stemme en mye mindre rolle. Lyd er selvfølgelig fortsatt viktig i disse dokumentene, karakterenes stemmer, musikk og lydeffekter er benyttet som narrative og stemningsbærende virkemidler, men Rebeccas stemme har blitt kraftig redusert. I Hitchcocks film både ses og høres havet som avslutning på dramatiske scener relatert til Rebecca, men havet fremstilles utelukkende som noe vilt og nærmest voldelig; bildene som vises er av kraftige bølger som kommer inn og slår mot svaberg, og lyden er høy og dundrende. I scenen der Mrs de Winter oppdager Rebeccas båthus for første gang, skyller bølgene så høyt opp på svabergene at hun blir våt, og bølgene (og dermed indirekte Rebecca) utgjør en fysisk trussel for henne. I O'Briens film derimot er havet verken en visuell eller auditiv tilstedeværelse. Etersom Manderleys strandlinje spiller en sentral rolle i historien, finner flere av filmens scener sted ved havet, hvilket gjør at havet både ses og høres, men det er kun i disse konkrete situasjonene. Filmene står dermed i sterk kontrast til boken, hvor lyden av havet er konstant tilstede.

Dette kan anses som en mer eller mindre bevisst nedtoning og endring av Rebeccas nærvær fra filmprodusentenes side. I Hitchcocks versjon kan det sies å ha funnet sted en forsterkning av Rebecca som monstrøs gjennom bruken av lyd og bilder av havet; lyden og bildene er ekstreme, voldsomme og skremmende. Dette bidrar til at Mrs de Winters tolkning av havet - og dermed av Rebecca - er utelukkende negativ. Alle scenene som finner sted på stranden blir fremstilt som skremmende opplevelser for Mrs de Winter, og de har alle et potensial for voldsomhet. Musikken som blir brukt i disse scenene er tilsvarende mørk og dyster, med dramatisk oppbygning. Sammenhengen mellom Rebecca og havet er dermed klar, men den understreker også Rebecca som farlig og skremmende, det er ingenting igjen av Mrs de Winters fascinasjon og besettelse for Rebecca.

I O'Briens versjon er havets link til Rebecca i stor grad redusert. Det er ingen referanser til havet utenom i de scenene som finner sted på stranden, lyden av havet høres ikke i hagen eller ved huset, og Rebecca har dermed blitt fratatt et av sine viktigste medium. Havets rolle som konstant representant for, og påminnelse om henholdsvis drap og utilstrekkelighet har blitt borte.

Kvinneres stemme i film er et virkemiddel som tradisjonelt sett bidrar til å vise kvinnelige karakterer som redusert og i posisjoner uten makt, innflytelse, eller selvstendighet; "the female subject [...] is identified with noise, babble, or the cry – especially in horror films, where she is reduced to situations of utmost helplessness and dependency, voiced through verbal and auditory incompetence" (Chaudhuri 2006, s. 55). Å ha en stemme som blir hørt er å være i en maktposisjon, og dette er et privilegium som tradisjonelt sett har tilhørt menn – "To be silent is to comply with the standards of feminine grace" (Mairs 1997, s. 305). Mrs de Winters stemme, både i boken og i filmatiseringene, er svakere enn Maxims, hun snakker ikke like høyt, hun er ikke glad i å snakke til mange mennesker, og hun er ukomfortabel med å svare på spørsmål, for hvilket grunnen hun som oftest oppgir er "I don't know. Maxim hasn't said" (se for eksempel du Maurier 2003, s. 117). Rebecca derimot har en selvstendig, sterk stemme. Hun hadde det da hun var i live, hvilket indirekte bidro til å få henne drept (Maxim dreper henne først etter at hun har hintet om at hun er gravid, og så ler av ham), og den vedvarer etter at hun er død. Og havet er en stemme som ikke kan dempes, stoppes eller kontrolleres; gjennom dette underminerer Rebecca Maxims illusjon av makt over henne - til tross for at han har drept henne, har han ikke greid å kneble henne, og hennes auditive tilstedeværelse representert gjennom lyden av havet fungerer som et udødelig symbol på hans kastrasjon og hennes makt over ham (Chaudhuri 2006, s. 55).

Det er nærliggende å tolke endringene og reduksjonen av Rebeccas stemme som et nødvendig verktøy i disse mannlige filmprodusentenes remedieringer. Hitchcocks endring av Rebeccas stemme til noe utelukkende skremmende bidrar til en forståelse, både for Mrs de Winter og for seeren, av Rebecca som nettopp skremmende, voldsom og monstrøs. O'Briens forstumming av Rebecca bidrar til å dempe hennes tilstedeværelse, og gir Maxim mer tid med sin nye kone, helt uforstyrret.

Filmenes produsenter har helhetlig redusert Rebecca til noe mye mindre – mindre mektig, mindre skremmende og mindre fascinerende enn hun er i boken; reduksjonen av hennes stemme har vært et viktig punkt i denne prosessen.

### ***3.4 Dokumentasjon og kjønn: mediale tradisjoner og virkemidler***

Utgangspunktet for denne oppgaven er et ønske om å analysere sammenhengen mellom populærkulturell dokumentasjon og formidling av kjønnsroller. Etter min mening er det opplagt at det er en sammenheng mellom disse, når man ser på design, produksjon, markedsføring og innhold av en rekke typer dokumenter. Men man kan kanskje også stille spørsmål om hvordan dokumenttyper fungerer i forhold til kjønnsrelaterte budskap.

Dokumentene jeg tar for meg her er knyttet til hverandre ettersom de (offisielt) forteller den samme historien; filmene hadde ikke eksistert hvis ikke det hadde vært for boken.<sup>12</sup> Allikevel er det betydningsfulle narrative forskjeller som, etter min mening, ikke bare kan skyldes på de praktiske mediale forskjellene, men som også må ha sammenheng med noe annet.

Daphne du Mauriers bok *Rebecca* kan tolkes på to forskjellige måter; den kan tolkes slik hennes redaktører, samtidige litteraturkritikere, og, tilsynelatende, filmprodusentene har tolket den – altså som en gotisk romanse, en Askepotthistorie hvor den ”gode” kvinnen vinner over den ”onde”, og Mr og Mrs de Winter er romantiske helter som gjør det de må for å kunne leve lykkelig til sine dagers ende.

Men den kan også tolkes ut i fra et feministisk perspektiv, som et psykologisk verk som gjør opprør mot kjønnsrollemønstre og patriarkalske maktradisjoner. I en slik tolkning er ikke Maxim noen romantisk helt, men en dominerende, maktsyk representant for et kvinnehatende mannssamfunn. Mrs de Winter er en feig, tradisjonsbundet kvinne, som gjennom sin egen frivilje (eller mangel på nettopp dette) blir et nytt offer for Maxim, som ikke er redd for å ta loven i egne hender hvis en kvinne tør å trosse ham. Rebecca er en opprører; hun er selvstendig, og bryter med samtlige patriarkalske tradisjoner og hierarkier, hvilket kan ses på som en like stor grunn til at hun blir drept som utroskap og graviditet i seg selv. Sett i lys av en slik forståelse av boken, er ikke Mrs de Winters sjalusi for Rebecca utelukkende basert på hennes perfekte kvinnelighet, men kan også tolkes som et underbevisst uttrykk for beundring og lengsel etter fysisk og psykisk frihet.

I lys av en slik tolkning tar ikke Maxim i boken livet av en kone, men av to. Ekteparets eksil beskrives innledningsvis som en monoton tilværelse, Mrs de Winter omtaler den med en overdreven entusiasme (du Maurier 2003, s. 5-10), og hun er igjen det hun var da hun møtte Maxim – en betalt selskapsdame for en smålig og egoistisk arbeidsgiver. ”For humouring his whim, and obeying his every behest, her recompence is not money, but ”love” – and the cost is her identity” (Beauman 2003, s. xv). Ved bokens slutt er det ikke Rebecca som er død og begravet, til tross for at hele bokens handling går ut på nettopp dette; Rebecca er uforglemmelig, mens det er sjenerte, kjedelige Mrs de Winter som forsvinner. Mrs de Winter er i praksis den døende kvinnen i *Rebecca*, og i utstrekning av dette - hennes instinktive submissivhet ovenfor det maskuline dør med henne (Beauman 2003, s. xv).

---

<sup>12</sup> Jeg sier at de offisielt forteller den samme historien, ettersom begge filmene er omtalt som adaptasjoner av du Mauriers bok, men til tross for mange likhetene i plott og karakterer kan man allikevel diskutere om de faktisk forteller de samme historiene med tanke på de endringene som faktisk har funnet sted i overgangen fra litteratur til film.

Begge disse tolkningene kan forstås ut fra boken, men den siste av disse tolkningene er, etter min mening, mindre tilgjengelig ut fra filmene. Det er nærliggende å tro at filmprodusentene har tolket boken som nettopp en ”exquisite love-story”, og har holdt seg til denne tolkningen, de har ikke inkludert alle andre mulige konnotasjoner i sine remedieringer. Min hypotese er at produsentenes kjønn kan være av betydning i forhold til dette, men det er også mulig at dokumenttypene er av betydning. Filmen som medium har alltid hatt et mannsdominert produksjonsmiljø, selv i dag er det mange flere mannlige regissører, produsenter og manusforfattere, enn det er kvinnelige (Chaudhuri 2006, s. 6). Dette har også bidratt til at kommersiell film anses som grunnleggende kvinneundertrykkende av mange feministiske teoretikere; filmmediet i seg selv har rom for å vise menn og kvinner som likestilte, men film i praksis viser karakterer bundet av et tradisjonelt, patriarkalsk samfunn hvor kvinner er objekter (Chaudhuri 2006, s. 2).

Man kan kanskje hevde at litteratur tillater større rom for alternative kjønnsstrukturer, ikke minst ettersom det er en rekke velkjente kvinnelige forfattere, men kanskje også fordi skriftmediet kan anses som et grunnleggende mer feminint medium. Film er i praksis maskulint; enten det skyldes en overvekt av mannlige produsenter eller ikke, så er likevel filmmediet avhengig av å fremstille karakterer som visuelle objekter, og enten en film er markedsført som primært for kvinner eller ikke, vil likevel filmens kvinnelige karakterer være fremstilt som seksuelle objekter. Filmatiseringene av *Rebecca* er, etter min mening, ypperlige eksempler på nettopp dette. Historien er velkjent, boken er en av de største kommersielle suksesser av en britisk forfatter noen sinne, og har i 70 år vært markedsført som en ”exquisite love-story” og dermed indirekte rettet mot kvinner. Denne markedsføringen har igjen blitt benyttet i forhold til filmatiseringene, ettersom de er filmatiseringer av en bok med det romansestempelen.<sup>13</sup> Dermed er det nærliggende å tro at filmene, som boken, har vært beregnet på et kvinnelig publikum, men allikevel har filmenes produsenter fremstilt Mrs de Winter som et erotisk objekt i begge filmene. I boken derimot er ikke dette et tema, og Du Maurier tilbyr ikke engang en konkret beskrivelse hverken av sin heltinnes eller Maxims utseende – det er helt irrelevant for historien. Mrs de Winter er i boken ikke et seksuelt objekt, det er hennes tanker og følelser, hennes subjektive opplevelser av hendelser som er av narrativ betydning, og bokens monomedialitet tilbyr muligheten for dette.

Man kan kanskje gå så langt som til å hevde at litteratur er et grunnleggende feminint medium, mens film er et grunnleggende maskulint medium, basert på forskjellige mediale

---

<sup>13</sup> Ord som ”gothic romance” og ”lovestory” går igjen i innholdsbeskrivelsene på baksiden av Dvd coverne til begge filmene jeg tar for meg.

tradisjoner rundt objektifisering, og knebling av kvinnelige karakterer. "The controlling gaze in cinema is always male. Spectators are encouraged to identify with the look of the male hero and make the heroine a passive object of erotic spectacle" (Chaudhuri 2006, s. 31). Konseptet om "the male gaze", som gjør seg så gjeldende i populærkulturell film (selv i filmer som er markedsført rettet mot kvinner), kan være helt fraværende i et litterært verk.

Film kan anses som "a kind of mirror which reflects a changing society, albeit a mirror that has always been limited in its reflection, and possibly distorted. This distortion is said to be invariably of a male viewpoint" (Mohanna 1972, sitert i Chaudhuri 2006, s. 22). Når man analyserer de to filmatiseringene av *Rebecca* jeg tar for meg her, kan man tydelig se tegn på denne refleksjonen av "a changing society"; begge filmene har blitt tilpasset sin tid, og kan sies å reflektere disse – Hitchcocks versjon i form av kostymer, talemåter, og kulisser, handlingen i denne filmen er lagt til 1940-tallet, i motsetning til du Mauriers bok som tilsynelatende finner sted i mellomkrigstiden. O'Briens versjon derimot kan sies å reflektere slutten av 1990-tallet på en tilsvarende måte. I denne er riktignok handlingen tidfestet til 1927, men med tanke på karakterenes nakenhet, aktive og visuelle seksualitet, samt karakterendringene Maxim og Mrs de Winter har gjennomgått kan sies å reflektere mer moderne holdninger og standarder. Ikke minst er dette synlig i måten Mrs de Winter oppfører seg på i denne filmatiseringen – hun sier rett ut til Maxim hva hun mener, hun finner seg ikke i å bli behandlet som et barn, hvilket hun blir både i boken og i Hitchcocks versjon, og hun har dermed fått en styrket posisjon i forholdet til Maxim. Disse endringene kan anses som politisk korrekte, og kan sies å være en sterk indikator på en film produsert i en "postfeministisk" epoke.

Sett i lys av at film er en mannsdominert dokumentform kan disse endringene ses som en måte å presentere maskuline ideer om kjønnsroller på. Ved å gjøre Maxim mykere og snillere, og Mrs de Winter sterkere og penere, har produsentene gjort disse karakterene mer tilgjengelig og sympatisk for publikum å identifisere seg med. "Movies are thought to generate false consciousness, encouraging women to adopt and identify with the false images they perpetuate and reinforce" (Chaudhuri 2006, s. 22). Filmene, som boken, er avhengig av at publikum sympatiserer med Mrs de Winter for å kunne rettferdiggjøre at Maxim unngår straffeforfølgelse som en følge av drapet på Rebecca. Dermed er det nærliggende å tro at produsentene har sett et behov for å tilpasse Mrs og Mr de Winter slik at de reflekterer holdninger filmenes opprinnelige publikum kunne identifisere seg med. Samtidig som filmene har fremstilt ekteparet i et mer sympatisk lys, har Rebecca derimot blitt fremstilt som mer negativ, ond og monstrøs. Ved å fremstille henne på en voldsom, skremmende måte, som

i Hitchcocks versjon, eller på en umenneskelig, slø måte som i O'Briens versjon, utelukkes muligheten for seerne å identifisere seg og sympatisere med Rebecca, hvilket står i sterk kontrast til du Mauriers bok. I denne er det sentralt i forhold til handlingen at både Mrs de Winter og leseren sympatiserer med (og til en viss grad identifiserer seg med) Rebecca. Men ettersom Rebecca gjør opprør mot patriarkiets holdninger og sosiale regelverk, har de mannlige produsentene omskrevet henne i sine remedieringer. Ved å fremstille henne på utelukkende negative måter bidrar filmprodusentene sterkt til publikums forståelse av henne – på samme måte som de har lagt det bedre til rette for seerne å identifisere seg med Mrs de Winter, har de gjort det vanskeligere å identifisere seg med Rebecca. Dette minsker/fjerner også de seksuelle konnotasjonene i Mrs de Winters fascinasjon av Rebecca. *Patriarchal ideology cannot permit women to sustain their double [bisexual] desire and so, whenever that double desire is unwittingly registered in mainstream film, it must be presented as impossible or duplicitous, leading to conflict that is resolved by the woman's destruction or reterritorialization – at the end of the film, she either dies or gets married* (Chaudhuri 2006, s. 74). Dermed kan de sies å ha skapt dokumenter som påvirker publikum og deres holdninger på en annen måte enn boken (Chaudhuri 2006, s. 24). Der boken tilbyr forskjellige tolkningsmuligheter, kan filmene, ut fra et feministisk perspektiv, sies og bare gi en; denne insinuerer sterkt gjennom fremstillingene av Rebecca at kvinner som gjør opprør mot sine menn og mannens overordnede rettigheter er monstrøse. Det er selvfølgelig nærliggende å tro at også filmene kan tolkes på flere forskjellige måter, men det er, etter min mening, riktig å si at filmene har endret aspekter fra boken som er av betydning i forhold til forståelsen av både Rebecca og Mrs de Winter, og at disse karakterene og forholdet mellom dem dermed forstås ut fra andre kriterier i filmene. Om ikke dette kan sies å *begrense* tolkningsmulighetene, så *endrer* det i hvert fall hvilke tolkningsmuligheter dokumentbrukerne har.

## **Del 4 Produsentenes kjønn**

### **4.1 Forfatteren i verket**

Ut i fra en teori om at produsentenes kjønn kan være en sentral årsak til de narrative forskjellene mellom boken og filmene må nødvendigvis produsentene inkluderes i analysen – dermed kan kanskje min hypotese sies å stå i sterk kontrast til Barthes påstand om forfatterens død, en diskusjon jeg vil vende tilbake til senere.

Daphne du Maurier er i høyeste grad tilstede i *Rebecca*, boken ble hennes største kommersielle suksess, men det var også en av de vanskeligste å skrive for henne (Forster 2007, s. 132). Akkurat som Mrs de Winter, som forteller historien fra en intetsigende eksil i et



varm og fremmed land, lengtet Du Maurier etter England – hennes yrkesmilitære mann jobbet på tidspunktet i Egypt, og Du Maurier måtte gjøre det sosialt riktige og ble med ham. Alt i alt er *Rebecca* en litterær hyllest til Cornwall, hvor Daphne følte seg mest hjemme og bodde store deler av sitt liv; beskrivelsene av naturen rundt eiendommen Manderley står helt sentralt, både i forhold til Mrs de Winters emosjonelle progresjon, og i forhold til Rebeccas nærvær (du Maurier 2004, s. 4).

*Rebecca* var hennes femte roman, men i Egypt fryktet hun at hun hadde mistet evnen til å skrive, hun omtalte sitt første forsøk på boken som ”a literary miscarriage”, og kastet sitt førsteutkast på 15000 ord (Forster 2007, s. 132). En mangel på hennes evner som forfatter kunne blitt katastrofalt; ikke bare betydde skrivingen utrolig mye for henne personlig, men den var også en økonomisk nødvendighet for familien (Forster 2007, s.137). Du Maurier selv var dermed i en relativt spesiell posisjon; som kvinne hadde hun både plikter som kone og som mor, samtidig som hun i praksis var yrkesaktiv, og stod for majoriteten av familiens inntekter.

Hele Daphne du Mauriers skjønnlitterære forfatterskap er svært dystert ut fra et kvinneperspektiv. Hennes kvinnelige karakterer er, med unntak av noen svært få – Rebecca i blant dem - tapere i en konstant seksuell og psykologisk maktkamp mellom dem og deres mannlige motparter.

Mye av det som senere skulle bli viktige poenger for henne som forfatter ble basert på faktiske opplevelser hun selv hadde. Et eksempel på dette er hennes spesielle forhold til sin far, Gerald. De hadde et nært forhold gjennom hele Daphnes barndom, men etter hvert som hun ble eldre, ble dette forholdet mer og mer problematisk; Gerald ville ikke at Daphne skulle bli voksen (Forster 2007, s. 46). Selv så hun på voksenlivet som ”a sordid tissue of intimate relationships, complicated and vile” (fra en tidlig novelle, sitert hos Forster 2007, s. 55), et syn som i stor grad var preget av innsikten i Geraldts notoriske utroskap mot Daphnes mor. Men til tross for hennes egen motvilje mot voksenlivet ble farens ønske om hennes fortsatte barnlighet og uskyld gradvis et problem for henne; hun ønsket både økonomisk og sosial selvstendighet, så vel som å bli tatt seriøst som forfatter.

Dette ønsket om at kvinner skal beholde sin barnslighet og naivitet (spesielt i forhold til seksuelle tema) gjenspeiles i Maxim de Winters ønske om at hans nye kone skal forbli et barn. Mens den kommende Mrs de Winter frustrert uttrykker ”I wish I was a woman of about thirty-six dressed in black satin with a string of pearls” er Maxims kontante respons ”You would not be here with me if you were” (du Maurier 2003, s. 40). Mrs de Winters barnslige og naive måte å oppfatte verden på er et punkt for beundring hos Maxim, som selv forklarer

dette med å si ”A husband is not so very different from a father after all. There is a certain type of knowledge I prefer you not to have. It’s better kept under lock and key” (du Maurier 2003, s. 226-227); og denne barnslige naiviteten er et punkt for savn når det forsvinner mot slutten av boken (du Maurier 2003, s. 336).

Det er også andre likheter mellom Daphnes liv og karakterene i *Rebecca*. Som nevnt tidligere hadde Daphne som barn er maskulint alter ego, og hun forble ”lite feminin” gjennom hele livet. Alt som barn foretrakk hun gutteklær fremfor jenteklær, og som voksen fortsatte hun å foretrekke bukser. I tillegg var hun en dyktig seiler og eide sin egen båt. Hun hadde også et intenst behov for selvstendighet og frihet, både økonomisk og praktisk, og som voksen var det faktisk hun som fridde til sin fremtidige ektemann, ikke motsatt (Forster 2007, s. 93). Disse er alle egenskaper Daphne deler med Rebecca. Selv hadde også Daphne en intens kjærlighet for en gammel herregård i Cornwall ved navn Menabilly, som ut i fra hennes egne beskrivelser av virkelighetens Menabilly har mye til felles med fiksjonens Manderley (*The House of Secrets*, Du Maurier 2007, s. 136-137). Kjærligheten for Manderley er det eneste fellestrekket ved *Rebeccas* tre hovedpersoner, og fremstilles som hovedårsaken til Maxims og Rebeccas ekteskap (Du Maurier 2003, s. 305). Samtidig var også Daphne sjenert og sosialt keitete, egenskaper som er representative for Mrs de Winter (Beauman 2002, s. xvii).

Etter at Daphne oppdaget farens utroskap mot hennes mor, ble den største overraskelsen at moren hennes tilsynelatende tolererte det (Forster 2007, s. 19). Til tross for at hennes foreldres ekteskap alt i alt var vellykket – hennes foreldre var svært glade i hverandre (Forster 2007, s. 7) er det nærliggende å tro at disse oppdagelsene har preget mye av Daphnes syn på ekteskapet som institusjon, og maktballansen mellom kjønnene. I store deler av hennes forfatterskap er de mannlige karakterene gjennomført ufordragelige, dominerende bøller som utnytter kvinner på det groveste, og som er notorisk utro mot sine ektefeller og kjærester. De kvinnelige karakterene er i stor grad svake, ynkelige karakterer som kontinuerlig blir dominert, mishandlet og løyet for; de er uten styrke til å redde seg selv (Forster 2007, s. 42). Samtidig er et annet sentralt punkt at der de mannlige karakterene er nærmest overseksuelle, og villige til å gå utrolige lengder for å forføre kvinner, er kvinnenes seksualitet – når vist på eget initiativ avskyelig. Den mannlige hovedpersonen i en av hennes tidligere romaner, *I’ll never be young again*, reagerer med avsky når hans kjæreste (som han har brukt betraktelig tid på å forføre) utvikler en selvstendig seksuell appetitt, og forteller henne ”Sweetheart, it’s beastly [...] it’s unattractive. It’s all right for me to want you, but not for you – at least, never to say. It’s terrible, darling” (du Maurier, sitert i Forster 2007, s. 81).

Denne forståelsen av ujevnheten mellom kvinner og menn, sosialt og seksuelt sett, reflekteres også i *Rebecca*. Maxim jobber hardt for at hans nye kone skal forbli ignorant om enkelte av livets faktum, og det er avsløringen av Rebeccas utroskap som først avslører henne som abject. Rebeccas utroskap gav Maxim ikke bare en grunn til å drepe henne, men også implisitt *rett* til å drepe henne, et syn som avsløres mot slutten av boken, når det indikeres at både Frank Crawley og Colonel Julyan visste at Maxim hadde drept henne. Det er altså ikke bare Mrs de Winter som er villig til å begå mened for å redde sin mann, men nærmest en liten gutteklubb av menn som er villige til å lyve for å skjule sannheten og å redde "en av sine".

Daphne du Maurier var frastøtt av måten menn brukte kvinner på, og hvordan kvinner lot seg bli brukt, og i *Rebecca* ønsket hun å skrive om maktbalansen i ekteskap, ikke kjærlighet (Forster 2007, s. 138). Maxim de Winter er hard, dominerende og lite hyggelig, mens leseren umulig kan føle noe annet enn medlidenhet for Mrs de Winter; det hersker ingen tvil om hvordan maktbalansen er i deres ekteskap - Mrs de Winter er fullstendig underdanig ovenfor sin mann. Dette var da du Mauriers mål med boken, hun ønsket å beskrive denne maktbalansen mellom mann og kvinne, men ingen samtidige kritikere så dette aspektet av historien. *The Times* skrev blant annet i sin anmeldelse av boken at "the material is of the humblest... nothing in this is beyond the novelette" (Forster 2007, s. 138), og bidro dermed til at *Rebecca* fikk sin status som en gotisk romanse, både undervurdert og misforstått. "No one [...] paid any real attention to the battle between the sexes in *Rebecca*, or saw it as a psychological study in jealousy, as Daphne had hoped" (Forster 2007, s. 140).

Det er nærliggende å tro at denne offentlige avvisningen av *Rebecca* som noe annet enn lett og feminin underholdning er knyttet til at du Maurier selv var kvinne; det er en tilsvarende forsømming av de psykologiske aspektene ved historien i filmatiseringen, som begge er skrevet og produsert av menn. Der kvinnelige forfattere, deriblant Brontë søstrene, gav ut bøker som tok for seg lignende tema under mannlige pseudonym hundre år tidligere og vant kritikernes ros, ble du Maurier avvist og patronisert.

#### **4.2 A question of gaze – kjønnsperspektivets innvirkning på tolkning**

Både Hitchcocks og O'Briens adaptasjoner er skrevet, regissert og produsert av menn.<sup>14</sup> Som nevnt tidligere tar begge disse filmatiseringene tilsynelatende utgangspunkt i en tilsvarende

---

<sup>14</sup> I Hitchcocks versjon er en kvinne, Joan Harrison som i mange år jobbet som Hitchcocks sekretær, kreditert som medforfatter av manuset sammen med en Robert E. Sherwood, men manuset er basert på en adaptasjon av Philip MacDonald og Michael Hogan. Filmen er produsert av David O. Selznick. I O'Briens versjon er en av produsentene skuespillerinnen Hilary Heath, mens manuset er skrevet av Arthur Hopcraft.

tolkning av *Rebecca* som du Mauriers samtidige kritikere; filmene er romantiske, de viser Mr de Winter som en plaget sjel som tross alt elsker sin nye kone, og Mrs de Winter som en forståelsesfull, tålmodig, moderlig og vakker ung kvinne, mens Rebecca er abject, både fysisk og psykisk. Dermed er det nærliggende å tro at du Mauriers budskap har blitt i beste fall misforstått, i verste fall kneblet av filmprodusentene som av hennes samtidige litteraturkritikere.

Som nevnt tidligere kan film tolkes som en maskulin og mannsdominert uttrykksform, og dette kan kanskje bidra i stor grad til en forståelse av de narrative endringene som har funnet sted fra bok til film. De mediespesifikke endringene som ble diskutert i forrige artikkel til side, det er en rekke drastiske forskjeller mellom boken og filmatiseringene. Disse kan ikke forklares utelukkende med mediale forskjeller, og forklaringene på disse må dermed finnes i en sosiokulturell og psykologisk forståelse av dokumentene. I tråd med det som kan forstås som filmmediets umiddelbare maskulinitet er det nærliggende å tro at endringene av karakterene er kjønnsrelaterte; måten Mrs de Winter fremstilles på bygger på en filmatisk tradisjon for representasjon av kvinner, hun fremstilles som et objekt. Maxim har blitt den romantiske helten han i praksis parodierer i boken, og Rebecca har blitt det feminine/maskuline monsteret bokens mannlige karakterer forstår henne som. Karakterene har fullstendig mistet sin dybde, og filmatiseringene av *Rebecca* har blitt den kjærlighetshistorien boken aldri var.

Der boken tar for seg en psykologisk studie av kjønnsroller og makt har remedieringene, gjennom menns tolkninger, blitt "feminine" dokumenter hvor kjærligheten vinner over alt. Daphne du Mauriers poeng med boken, om urettferdigheten i maktballansen mellom kjønnene, hvor lite verdt kvinners kropp og psyke er i et patriarkalsk samfunn, har falt bort. Bokens illustrasjon av Mrs de Winters besettelse med Rebecca, som en representasjon av underbevisst lengsel etter friheten og selvstendigheten Rebecca nøt godt av har blitt borte i remedieringene, og Rebecca som fri, sterk og selvstendig har blitt erstattet med Maxims endimensjonale forståelse av henne som abject; "Woman as woman remains the unspoken absence of patriarchal culture" (Chaudhuri 2006, s. 29). Samtidig kan filmene sies å underbygge du Mauriers sosiale forståelse. Ved å fremstille karakterene så grunnleggende annerledes, og ved å endre handlingen så Maxim er mindre skyldig i kriminelle og, offisielt, uakseptable handlinger kommer du Mauriers poenger enda mer tydelig frem.

Ettersom dette skjer i tolkninger foretatt av mannlige dokumentprodusenter er det nærliggende å tolke dette ut fra et kjønnsperspektiv. På samme måte som det er en "gutteklubb" som fører til at Maxim unnslipper straffeforfølgelse over drapet på Rebecca, er

det tilsynelatende en tilsvarende "gutteklubb" som bidrar til han fremstilles som en romantisk helt i filmene. Det er tilsynelatende en sterkere sympati mellom de mannlige produsentene og de mannlige karakterene, enn det er mellom de mannlige produsentene og de kvinnelige karakterene, hvilket fører til at karakterene fremstilles ut fra et tradisjonelt, patriarkalsk kjønnsrollemønster; mennene er gode, snille og fornuftige, Mrs de Winter er barnslig, naiv men også seksuelt attraktiv, og Rebecca er utelukkende abject. Det er mulig at dette beviser et slags sosialt og emosjonelt "slektskap" mellom menn som produsenter og menn som narrative objekter, og at det er dette "slektskapet" som bidrar sterkt til de filmatiske fremstillingene av karakterene. "Kinship is a type of communication where men "speak" and women "are spoken"" (Chaudhuri 2006, s. 29). Den fiktive gutteklubben som lot Maxim de Winter slippe unna med drapet på sin første kone, har blitt forlenget ut av fiksjonen og inn i den virkelige verden, og de mannlige produsentene bak de filmatiske dokumentene jeg tar for meg har tatt sine plasser i den samme gutteklubben.

#### 4.3 Produsentkompleks

Ut i fra en tolkning som denne er produsentene av stor betydning. Forståelse av og kjennskap til produsentene kan i høy grad bidra til vår tolkning av dokumentene, og her, hvor jeg tar utgangspunkt i produsentenes kjønn som avgjørende for tolkning og innhold i remedieringene, blir naturlig nok produsentene enda mer sentrale. Men en forståelse av produsentenes roller er også avhengig av en forståelse av hvem produsentene virkelig er. Hittil har jeg tatt utgangspunkt i en tradisjonell forståelse av kunstnerne som dokumentprodusenter; i forhold til boken har jeg kun omtalt du Maurier som produsenten, og i forhold til filmatiseringene har jeg omtalt dem ut fra de respektive regissørene. Men min hypotese om produsentenes kjønn som avgjørende for innhold i dokumentene er nødvendigvis feil om ikke mine antakelser rundt produsentenes sosiale identiteter stemmer.

Man kan kanskje hevde at de fleste kommersielle dokumenter har et produsentkompleks, altså mer enn en produsent, bak seg. Blant annet går både film og litteratur gjennom et relativt stort apparat før de publiseres; litteratur går fra forfatteren til forlaget, redaktøren, trykkeriet og til bokhandlerne før de treffer brukerne, og film har en rekke mennesker med forskjellig kompetanse involvert på forskjellige nivå som sammen bidrar til det endelige resultatet som ses på kino, Tv eller Dvd.

Daphne du Mauriers redaktør og forlagssjef var, da hun skrev *Rebecca*, begge menn, henholdsvis Norman Collins og Victor Gollancz (Forster 2007, s. 135). Til tross for at du Maurier selv uten tvil er den eneste forfatteren av *Rebecca* har allikevel disse to mennene spilt

helt sentrale roller i produksjonen av boken; ikke narrativt sett, men med tanke på format og markedsføring. Disse var de første som leste det endelige utkastet, og som tolket og dermed markedsførte boken som det kjærlighetsdramaet den fortsatt er stemplet som (Forster 2007, s. 136). Dermed har menns tolkning av boken vært av sentral betydning helt fra før utgivelsen, og det er nærliggende å tro at disses tolkning av historien også har bidratt til *Rebeccas* og Daphne du Mauriers sosiale status. Denne boken, mer enn noen av hennes tidligere utgivelser bidro både til å gjøre du Maurier berømt som forfatter, men også til hennes sosiale og kulturelle klassifisering som en "romance writer", en posisjon hun selv "detested and resented, but from which she was never able to escape" (Beauman 2003, s. viii).

Filmene derimot har enda større nettverk av produsenter. Det er lange tradisjoner for å se regissøren som det store geniet bak en film, men med tanke på hvor mange som deltar i produksjonsprosessen bak en kommersiell film, er dette en noe merkelig idé (Chaudhuri 2006, s. 10). I forhold til de to filmatiseringene jeg tar for meg her vil jeg ta utgangspunkt i en begrenset gruppe av de som har jobbet med filmene, nærmere bestemt er de jeg vil ta i betraktning regissørene, manusforfatterne og produsentene, ettersom disse er de mest sentrale produsentene ut i fra den vinklingen jeg har på min analyse.

Min sentrale hypotese er at produsentenes kjønn kan ha spilt en avgjørende rolle i forhold til de narrative endringene som har funnet sted, og som nevnt ovenfor er majoriteten av disse produsentene menn. Begge filmene har kreditert en kvinne hver, i tillegg til Daphne du Maurier, som bidragsyter bak kulissene; i Hitchcocks versjon er Joan Harrison kreditert som manusforfatter sammen med Robert E. Sherwood, og i O'Briens versjon er skuespillerinnen Hilary Heath kreditert som produsent. Med unntak av disse er både regissørene, produsentene og forfatterne menn. Det kunne være nærliggende å tro at i og med at to kvinnelige produsenter faktisk er kreditert for sitt arbeid med disse filmene, at min hypotese om produsentenes kjønns innvirkning på innholdet er motbevist, men man kan også argumentere mot dette. Det manuset Joan Harrison var med på å skrive til Hitchcocks film var basert på en allerede eksisterende adaptasjon av du Mauriers bok; denne adaptasjonen var utarbeidet av to menn – Philip MacDonald og Michael Hogan. I tillegg var Harrison Hitchcocks sekretær i en årrekke, og det er derfor nærliggende å tro at hennes bidrag til manuset i stor grad var farget av hennes faglige partnerskap med ham.

Som jeg har påpekt tidligere er filmbransjen en mannsdominert bransje. Det er nærliggende å tro at dette innebærer at det kan være vanskelig for kvinnelige arbeidstakere innen film å få gjennomslag for sine ideer, og å bli behandlet som likestilt med sine mannlige kolleger. At en kvinne har bidratt til produksjonen av hver av disse filmene er ikke nødvendigvis av

betydning i forhold til min hypotese om kjønns betydning. Uten å ønske å underminere disse kvinnenes arbeid og integritet er det allikevel nærliggende å tro at også deres arbeid har blitt påvirket av deres mannlige samarbeidspartnere.

Når alt kommer til alt er den viktigste og mest opplagte endringen fra boken til filmene drapet på Rebecca. Hvis man ser bort i fra objektifiseringen av Mrs de Winter som en mediespesifikk endring, som ikke utelukkende har med produsentenes kjønn og gjøre, men med filmmediets innøvde maskulinitet, er det drapet på Rebecca som står igjen, og som skiller seg ut fra de andre endringene som, mer eller mindre, kan forklares med mediale forskjeller. Som nevnt ovenfor virker det i enkelte deler av filmene, som om bokens ”gutteklubb”, hvor de ordentlige, mannlige (det vil si de tradisjonelle, patriarkalske) karakterene støtter opp om hverandre, har blitt utvidet i filmene til og også omfatte dokumentprodusentene. I boken slipper Maxim unna med drapet på sin første kone i stor grad fordi hans mannlige venner og sosiale motparter *aksepterer* hans handling. Det er en sympati mellom disse mennene som gjør at han slipper unna til tross for hva han har gjort. For du Maurier er dermed et sentralt, implisitt punkt hvor lite verdt Rebeccas liv var – fordi hun var kvinne, og fordi hun trosset patriarkiets overherredømme.

Når så de mannlige produsentene av de filmatiske remedieringene har endret måten Rebecca dør på, endrer de også Maxims strafferettslige skyld. Ved å endre fokuset Rebecca får fra fascinerende og feminint i boken, til voldsomt og monstrøst i Hitchcocks versjon og umenneskelig, ondskapsfullt i O'Briens versjon fratrar de henne all mulighet for å få sympati, både fra Mrs de Winter og fra seerne. Dette underbygges videre av filmprodusentenes avgjørelse om å gjøre Maxim mykere; seerens, så vel som Mrs de Winters sympati går til Maxim og deres mer eller mindre velfungerende forhold.

Derfor er det nettopp i forhold til Rebecca, og drapet på henne at jeg anser produsentenes kjønn som sentrale. Til tross for en kvinnelig medprodusent i begge filmene, er allikevel majoriteten av produsentene menn, og det er dermed menns tolkninger av du Mauriers bok som utgjør det narrative grunnlaget for begge filmatiseringene.

Men til tross for at jeg er av den oppfatning at det er mulig å gå ut i fra at kjønn har vært en påvirkende faktor med tanke på de narrative endringene som har funnet sted, er det også mulig at andre aspekter kan ha bidratt til disse, spesielt i forhold til Hitchcocks film, som ble produsert i en periode da Hollywoods kommersielle produksjon var kontrollert på en annen måte enn i dag.

Som nevnt tidligere tok du Maurier en kommersiell risiko da hun valgte å skrive og publisere en bok hvor den romantiske helten tok livet av sin kone og begikk mened for å unngå straff.

Nøkkelen til å slippe unna med dette som kommersiell forfatter var å få leseren til å sympatisere så sterkt med Mrs de Winter at man mot slutten av boken er så engasjert i hennes mulighet til og endelig bli lykkelig at vi støtter henne og hennes usympatiske mann til tross for at det han gjør (og får henne til å gjøre) er både moralsk forkastelig og juridisk galt (Beauman 2003, s. xi-xii), og du Maurier klarte nettopp dette.

Hitchcocks remediering derimot ble umiddelbart utfordret på dette punktet. I 1940 var Hollywoods filmproduksjon kontrollert av de store studioene, og et felles moralsk regelverk, Hollywood Production Code, som alle studioene måtte følge. Dette inneholdt en paragraf som fastslo at "the murder of a spouse had to be punished".<sup>15</sup> Dermed er et generelt regelverk delvis ansvarlig for endringen av Rebeccas dødsfall fra drap til ulykke i denne remedieringen. Men det forkarer allikevel ikke de andre endringene, og dette regelverket har heller ikke hatt noen innflytelse på O'Briens nyere versjon.

#### **4.4 Lesning – tolkning – remediering: betydning av kjønn**

I du Mauriers *Rebecca* er det enormt skille mellom kjønnene; menn og kvinner oppfører seg totalt forskjellig, og har helt forskjellig forståelse av tingene som skjer. Som nevnt tidligere i oppgaven er det kvinnene som fremstilles mest opplagt negativt, flere av bokens kvinnelige biskarakterer fremstilles som masete, barnslige, egoistiske, nysgjerrige og uhøflige.<sup>16</sup> Samtidig er det også de kvinnelige karakterene som i størst grad omtaler Rebecca positivt, og det er gjennom disse beskrivelser av henne at Mrs de Winter danner sitt mentale bilde av Maxims første kone som den perfekte kvinne.

De mannlige karakterene beskrives derimot på en mer insinuerende måte – med unntak av Rebeccas slektning, Jack Favell, som beskrives med åpenlys frykt og avsky av Mrs de Winter, fremstilles alle mennene i boken som tradisjonelle, staute og pålitelige menn. De defineres ut fra andre kvaliteter enn utseende, og er i bunn og grunn like på mange områder. Dette er fordi du Maurier har basert alle karakterene på sin forståelse og tolkning av hennes samtidige kjønnsroller – menn skulle være menn og kvinner skulle være kvinner; de som krysser kjønnsrollenes grenser (for eksempel Rebecca og Mrs Danvers) eller som overdriver sine roller (for eksempel Mrs Van Hopper og Jack Favell) blir umiddelbart fremstilt på en negativ måte og mislikt både av de andre karakterene og av leseren.

---

<sup>15</sup> [http://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca\\_%28film%29](http://en.wikipedia.org/wiki/Rebecca_%28film%29)

<sup>16</sup> Eksempler på dette finnes gjennom hele boken, men mest fremtredende er beskrivelsene av Mrs Van Hopper og Lady Crowan.



Samtidig er det ingen virkelig sympatiske karakterer i boken, selv Mr og Mrs de Winter er i realiteten lite sympatiske personer – Maxim fordi han konstant dominerer og trakasserer sin unge kone (i tillegg til å være en kynisk drapsmann og, tilsynelatende, kvinnehater), og Mrs de Winter fordi hun i realiteten er heller lite sjarmerende. Mrs de Winter er så sjenert at hun er stum når hun møter nye mennesker, hun er emosjonelt umoden, og hun er besatt av sjalusi i forhold til Rebecca; disse egenskapene bidrar til at hun er lite sympatisk, samtidig som hele boken er avhengig av at fortelleren vekker leserens sympati. Denne får hun, men mest sannsynlig fordi hun er svært stakkarslig og patetisk; hun kan neppe sies å være en hovedperson man som leser faktisk liker.

Når alt kommer til alt kan *Rebecca* sies å være en svært kjønns pessimistisk roman sett fra et feministisk perspektiv - Rebecca avsløres som abject, Maxim avsløres som morder og Mrs de Winters håp om "lykkelig til sine dagers ende" kulminerer i ekteparets monotone eksil hvor hun igjen fungerer som en selskapsdame, og hvor hun konstant lengter hjem.

Som nevnt tidligere kan Daphne du Maurier anses som en kjønns pessimist; i *Rebecca* er det en pågående krig mellom menn og kvinner, men det er også usikkert, eller et tolkningsspørsmål, hvem som vinner. Maxim unnslipper offentlig straff for det han har gjort mot sin første kone, og får muligheten til å leve resten av livet sitt med den nye Mrs de Winter, enten man tolker dette livet som godt eller vondt. Dette gjør han ved hjelp av sin status som mann, og sine mannlige venner – altså hans rolle i et patriarkalsk samfunn - og fordi han beviser Rebecca som abject. Konsensus blant de "gode" mennene i boken er at Rebecca tross alt fortjente å dø, og at Maxim fortjener å være lykkelig (du Maurier 2003, s. 149-150). Dermed kan det se ut som om patriarkiet har vunnet over den rebelske, monstrøse Rebecca, og, i utstrekning, alle andre kvinner.

Men det er kanskje ikke så enkelt; til tross for at Maxim unnslipper straffeforfølgelse og den offentlige ydmykelsen av en retts sak, som han tross alt frykter så sterkt, blir han fratatt Manderley, hjemmet til hans forfedre og selve symbolet på patriarkalsk makt (Manderley har, som annen eiendom gått fra far til eldste sønn gjennom generasjonene). Og Manderley er det Rebecca som tar fra ham – til tross for at hun er død er hun ikke borte, og hun er helt klart poetisk ansvarlig for den altomfattende brannen (Beauman 2003, s. xii). Rebecca tar over Manderley etter brannen; brannen er hennes siste bevis på sin tilstedeværelse, Rebecca er fortsatt der, og dette er grunnen til at Mr og Mrs de Winter aldri kan vende tilbake, grunnen til at Manderley aldri vil bli gjenoppbygd.

*We can never go back again, that much is certain. The past is still too close to us. The things we have tried to forget and put behind us would stir again, and that sense of fear, of furtive*

*unrest, struggling at length to blind unreasoning panic – now mercifully stilled, thank God – might in some manner unforeseen become a living companion, as it had been before* (du Maurier 2003, s. 5). Også i Mrs de Winters drømmer om Manderley er det klart at Rebecca forblir den dominerende tilstedeværelsen der. Naturen som igjen har tatt kontroll over den en gang så kultiverte eiendommen omtales i hunkjønn, og det er både klare erotiske og skremmende dimensjoner i Mrs de Winters beskrivelser av det forlatte Manderley. Plantene og naturen selv representerer Rebecca, slik havet representerer henne senere i boken, og Rebecca tar over både eiendommen og huset; ”The malevolent ivy, always an enemy to grace [...] Ivy held prior place in this lost garden, the long strands crept across the lawns, and soon would encroach upon the house itself” (du Maurier 2003, s. 3).

Man kan vanskelig lese *Rebecca* uten å velge side - det er grunnleggende for historien at leseren sympatiserer med en eller flere av karakterene. Leseren har også muligheten til å tolke hvem du Maurier selv sympatiserte med, skjønt ut i fra en kjønnteoretisk lesning er det nærliggende å tro at forfatterens instinktive sympati ligger hos Rebecca, ”the angry voice of female dissent” (Beauman 2003, s. xvii). Men uavhengig av en slik tolkning er det allikevel nærliggende å tro at en bok som *Rebecca* ikke kunne blitt skrevet av en mannlig forfatter. *Rebecca* kan sies å bygge på en lang tradisjon av litteratur skrevet av kvinner (Allen 2004, s. 82). Det er flere narrative og stilistiske likheter mellom du Mauriers *Rebecca* og Charlotte Brontës *Jane Eyre*, som ble utgitt første gang i 1847, dog den første ble av mange kritikere ansett som en mindreverdige kopi av den andre (Forster 2007, s. 140). Likhetene mellom disse verkene kan primært sies å ligge i deres fremstilling av kvinner og abjecthet – Mrs Rochester i *Jane Eyre* og Rebecca er begge abject; den første fordi hun faktisk er sinnsyk og er, som en følge av dette, låst inne i tredje etasje i mannens herregård, Rebecca fordi hun i følge Maxim er ”vicious, damnable, rotten through and through [...] incapable of love, tenderness and decency. She was not even normal” (du Maurier 2003, s. 304). Begge bøkene ender med at disse kvinnene, som av samfunnet generelt og av sine ektemenn anses som abject, brenner sine respektive ektemenns herregårder til grunnen.

Min oppfatning av *Rebecca* er at det er opplagt at Rebecca i realiteten er den som vinner kjønnskampen – til tross for at Maxim (og i utstrekning andre menn, i og med at det er menn som lar hennes drapsmann gå fri, til tross for/fordi at enkelte av dem kjenner sannheten) fratar henne sin egen kropp, dreper henne og dumper liket, får hun sin hevn. Gjennom ødeleggelsen og Rebeccas overtakelse av Manderley kastreres Maxim i et patriarkalsk og sosialt perspektiv like effektivt som hun i live kastrerte ham seksuelt og emosjonelt. Til tross for at han unnslipper med livet og, mer eller mindre, æren i behold, har Rebecca et grep om ham han

aldri kommer ut av; hans eksil i utlandet er alt annet enn det livet han hadde sett for seg og ønsket for seg og sin nye kone, og han har for alltid blitt utestengt fra hans forfedres patriarkalske maktsete, hvilket utvilsomt må være tungt å svelge for en mann så opptatt av familieære som Maxim de Winter.

Rebeccas triumf ligger også implisitt i Mrs de Winters beskrivelse av deres monotone eksil – Rebecca er ikke glemmt. I en bok hvor hele handlingen går ut på å kneble, begrave og glemme Rebecca forblir hun allikevel ikke bare i Mrs de Winters tanker, men også i Maxims (du Maurier 2003, s. 5).

Dette innebærer at det ikke er noen reell ”happy ending” på du Mauriers bok; Rebecca kontrollerer Maxims nye ekteskap like mye i slutten av historien som hun gjør i begynnelsen. Og her kommer min hypotese om kjønns betydning i forhold til tolkning inn – filmatiseringene fremstiller slutten, både brannen og parets tilværelse i utlandet, helt annerledes enn du Maurier.

Først og fremst viser begge filmene helt klart Mrs Danvers som fysisk ansvarlig for brannen, og hun omkommer i begge filmene; Mrs Danvers ansvar i forhold til brannen er knapt nok insinuert i boken (du Maurier 2003, s. 421), og Mrs de Winter omtaler Mrs Danvers som i live når hun tenker på Manderley fra utlandet (du Maurier 2003, s. 9). Men ved å gjøre Mrs Danvers til den bokstavelige agenten bak brannen fratrar også filmenes produsenter Rebecca hennes rolle som hevnerende spøkelse – de reduserer hennes maktposisjon ytterligere enn de allerede har gjort. Boken avhenger av at Rebeccas nærvær er reelt, hun er død men på ingen måte borte, og dermed er det hun som vinner over Maxim og patriarkiet hun har gjort opprør mot. Men ved å la brannen være den siste fysiske handlingen til en trist, eldre kvinne, frarøver filmprodusentene både Rebecca og Mrs Danvers deres maktposisjoner. I filmenes slutter ligger beskjeden implisitt – Rebecca var aldri virkelig tilstede, hun hadde aldri reell makt over Maxim eller noen andre, og Mrs de Winters frykt og opplevelse av Rebeccas tilstedeværelse har ikke vært noe annet enn en illusjon, skapt i hennes eget hode - det er en tradisjonell patriarkalsk holdning at det er typisk kvinnelig å bli hysterisk på grunn av fantasier; dette var blant annet et sentralt punkt i Freuds psykoanalytiske teorier (Bordo 1997, s. 93). Videre gir filmene Mrs og Mr de Winter de lykkelige sluttene de faktisk ikke får i boken; Hitchcocks film ender med at Maxim vender tilbake til det brennende Manderley, og finner sin kone frisk og uskadet ventende på ham, og de omfavner hverandre mens de ser på brannen – det forblir et håp om gjenoppbygging og lykkelig fortsettelse for de to. I O’Briens versjon stormer Maxim inn i det brennende huset i et forsøk på å redde Mrs Danvers, og vi ser ham senere sammen med sin kone i utlandet, hvor de fremstår som lykkelige og forelsket.

Gjennom denne totale og iøynefallende svekkelsen av hennes innflytelse reduseres Rebecca til den reelle taperen i kjønnskonflikten hun og Maxim representerer; hun er virkelig død, og det er ingenting av henne som forblir en del av Maxims og Mrs de Winters liv.

Som nevnt tidligere er det nærliggende å tro at *Rebecca* aldri kunne ha blitt skrevet av en mannlig forfatter, og man kan kanskje tolke Hitchcocks og O'Briens filmatiseringer av boken som bevis på denne påstanden. Hvis man anser *Rebecca* som et grunnleggende feministisk verk, hvilket jeg personlig mener det er hold for, er det opplagt at boken enten har blitt alvorlig feiltolket, eller bevisst omskrevet for å bedre passe en patriarkalsk agenda. Sannsynligheten for feiltolkning er kanskje størst, men det er allikevel iøynefallende at endringene har blitt foretatt nettopp i forhold til de narrative aspektene som er av størst betydning i forhold til en feministisk lesning av boken, og at disse endringene har funnet sted i remedieringer til et "mer maskulint" medium, produsert av menn. Rebecca er den mest betydningsfulle karakteren i boken – hun er den karakteren som huskes best og gjør størst vedvarende inntrykk etter at boken er ferdig; som Beauman hevder, det er sannsynligvis Rebecca som tiltrekker og fascinerer flest lesere både i dag og i 1938 (Beauman 2003, s. xv). Samtidig som Rebecca femstilles som abject, som "ond", som bokens badguy, er det allikevel Rebecca som er mest attraktiv – samtidig som leseren fordømmer henne og håper på en lykkelig slutt for Mr og Mrs de Winter, kan man allikevel "secretly respond to the anger, rebellion and vengefulness she embodies" takket være du Mauriers narrative struktur (Beauman 2003, s. xv). Denne tolkningsmuligheten og fascinasjonen har blitt fratatt seerne i filmene. Rebecca har blitt tonet ned, kneblet, omskrevet og delvis fjernet i filmatiseringene; hennes potensielt farlige opprør mot patriarkiet har blitt dysset ned av de mannlige produsentene, mens dette opprøret var et av hovedaspektene for du Maurier. Dette kan kanskje forklares med tolkning – de mannlige produsentene har tolket *Rebecca* som en konvensjonell kjærlighetshistorie, og har valgt å filmatisere den som nettopp dette, men hvor vidt denne tolkningen har vært et bevisst valg eller ikke, kan vi aldri være sikre på. Jeg er allikevel av den oppfatning at det er nærliggende å tro at kjønn faktisk har en innvirkning på tolkning og remediering av denne typen populærkulturelle dokumenter.

Både boken og filmene har helt forskjellig denotativt innhold; der boken var ment som en psykologisk studie i sjalusi, kan filmene i aller høyeste grad sies å være "exquisite love-stories". Men disse dokumentene kan også sies å ha konnotativt innhold; "Both texts and [films] can be said to have latent content. Connotative meanings can be seen as the unconscious of a text and, as in Freud's theory of the unconscious, they are culturally and historically determined" (Chaudhuri 2006, s. 26). Basert på en slik forståelse av litterær og

filmatisk mening sett i sammenheng med de narrative forskjellene mellom bok og filmer, er det nærliggende å tro at bokens og filmenes underbevissthet, eller konnotative mening er helt forskjellig, og det er nærliggende å tro at det er det konnotative innholdet som virkelig er av størst betydning fra produsentenes side.

Daphne du Maurier kan sies å ha skrevet et feministisk verk med *Rebecca*, bokens konnotative mening er, som det denotative, psykologisk; men den konnotative meningen kan helt klart sies å ha et kjønnspolitisk innhold. Som nevnt ovenfor er *Rebecca*, når alt kommer til alt, den som går av med seieren i konflikten mellom henne og Maxim. Denne konflikten representerer også kvinners generelle kamp mot patriarkiets maktstrukturer, og viser at patriarkiet må gi tapt til slutt, til tross for sine fysiske, sosiale og kulturelle overtak.

Filmene, som begge har et likt konnotativt innhold, kan også sies å ha et kjønnspolitisk innhold, men den konnotative meningen som avdekkes gjennom disse er helt motsatt fra du Mauriers; i filmene er det Maxim og patriarkiet som vinner over den abjecte *Rebecca*. Dermed kan filmene sies å representere et patriarkalsk perspektiv som ikke eksisterer i boken – og det er som en følge av dette nærliggende å tro at denne skiftingen av sympati fra den ene siden til den andre, at en feministisk roman har blitt filmatisert som glorifiseringer av patriarkalsk makt har noe med produsentenes kjønn og gjøre.

#### **4.5 *The Resurrection of the Author***

Som nevnt innledningsvis i denne artikkelen kan kanskje min hypotese om betydningene av produsentenes kjønn sies å være en motsetning av Roland Barthes argumenter i essayet *The Death of the Author* fra 1968; en tekst som kan sies å ha blitt legendarisk i mange akademiske kretser. I denne teksten argumenterer Barthes mot forfatterens tradisjonelle posisjon i forhold til verket som ”a transcendental signified, standing behind the work as God is thought to stand behind the material universe” (Allen 2004, s. 74), og han hevder at i de mannsdominerte, vestlige samfunn assosieres forfatteren med Gud og faderen, hvilket fører til at *the explanation of the work is always sought in the man or woman who produced it, as if it was always in the end, through the more or less transparent allegory of fiction, the voice of a single person, the author ”confiding” in us* (Barthes, 1977, s. 143). Denne forståelsen av forfatterens betydning i verket bidrar til en model ”in which works can be deciphered, successfully interpreted, fully understood and thus tamed” (Allen 2004, s. 74). Dermed blir forfatteren et analyseredskap som reduserer, og i ytterste konsekvens setter en stopper for, forskjellige tolkningsmuligheter, og Barthes hevder at ”to use the figure of the author to

stabilize meaning is to join the modern, Western society's attempt to present itself in possession of a singular, unified and indisputable meaning or Truth" (Allen 2004, s. 74).

Min hypotese er på ingen måte et motargument mot svakheten i en forståelse av produsentene som gudelignende figurer som preger all forståelse av verket, men i tilfellet med mitt casestudium er Barthes påstand om forfatteren som et redskap til å skape en stabil, entydig "sann" tolkning, etter min mening, feil. Hvis man lar være å ta produsentene og deres sosiale kjønn i betraktning limiteres tolkningsmulighetene, og gjennom dette blir dokumentkomplekset indirekte stabilisert til en "singular, unified and indisputable meaning or Truth". Denne meningen passer inn i en tradisjonell, patriarkalsk tolkning av dokumentene: Mrs de Winter er en god, moderlig og uskyldig kvinne, Maxim har rett, og Rebecca er ond og fortjener det hun får. Det er først når man også stiller spørsmål ved produsentene og deres kjønn, og altså anerkjenner produsentenes rolle og betydning i forhold til dokumentet, at muligheten for nye tolkninger og ny mening i forhold til kjønn og innhold kommer frem.

Både analyser av dokumenter i forhold til produsentene, og som selvstendige, åpne verk gir mening. Begge alternative metoder for lesning tilbyr brukeren uendelig mange muligheter for tolkning og forståelse. Forskjellen kan, etter min mening, sies å ligge i *dybden* av forståelsen: å lese et dokument som løsrevet fra sin produsent – og dermed i utstrekning fra dets link til kultur, politikk, samfunn og psykologi – er nettopp å lese dokumentet som *løsrevet*. En slik lesning vil unektelig tilby brukeren mening, og dokumentets innhold vil utvilsomt bli tolket forskjellig fra bruker til bruker, men dokumentets innhold kan vanskelig ses i direkte sammenheng med *menneskelighet*, ettersom menneskelighet kan oppsummeres i de fire kategoriene kultur, politikk, samfunn og psykologi. Derfor, ved å lese et dokument i forhold til dets produsenter – og med dette mener jeg på ingen måte at produsentene skal bli analysens hovedfokus, eller opphøyd til gudevesene Barthes ønsket livet av – kan man forstå innholdet, ikke bare i forhold til dokumentet selv, men også oppnå forståelse av dokumentets innhold og rolle i forhold til mennesket. Og det er, etter min mening, nettopp ut fra en slik bruk og forståelse av dokumenter at deres "potential for critique of and freedom from dominant cultural ideology begins to emerge" (Allen 2004, s. 75).

Som jeg nevnte innledningsvis i denne oppgaven anser jeg psykologi som et sentralt fagfelt i forhold til mitt casestudium, ikke bare på grunn av de psykologiske aspektene mellom karakterene i dokumentkomplekset, men også fordi dokumenter er laget av og for mennesker – en link som, etter min mening, ofte kan være av sentral betydning i en analyse. I sine analyser av språk og mening har Julia Kristeva konkludert med at "Meaning is not made just denotatively, with words denoting thoughts and things. Meaning is made in large part by

the poetic and affective aspects of texts as well” (McAfee 2007, s. 13), og at “any theory of language is a theory of the subject” (McAfee 2007, s. 14). Dette kan også tolkes i forhold til dokumentasjonsvitenskap – man kan vanskelig, om i det hele tatt, studere dokumenter uten å ta i betraktning menneskene de ble laget av og for, og man bør se på disse i sammenheng med hverandre. Det er nærliggende å tro at uten sammenhengen mellom dokument og menneske ville dokumentet tilby lite, om noen, mening til dets brukere (McAfee 2007, s. 18). Dokumentasjon er en sosial praksis, og derfor kan man ikke unnlate å ta også dette i betraktning i en analyse.

Når jeg ovenfor har beskrevet ”menneskelighet” som mulig å dele inn i de fire kategoriene kultur, politikk, samfunn og psykologi, og argumentert for betydningen av disse aspektene i forhold til bruk og tolkning av dokumenter har jeg på ingen måte hatt som intensjon hverken å redusere menneskets frie vilje og verdi eller dokumentet som selvstendig verk. Disse fire kategoriene er, etter min mening, en logisk inndeling i forhold til hvordan mennesker generelt og samfunn fungerer, og det er dermed nærliggende å tro at disse fire kategoriene kan være av betydning i forhold til bruk og tolkning av dokumenter også – nettopp fordi dokumenter er laget av og for mennesker, vil populærkulturelle dokumenter som de jeg tar for meg her, kunne formidle innhold knyttet opp mot disse kategoriene, og som er viktig i forhold til en helhetlig forståelse av dokumentene. Som jeg har forsøkt å vise gjennom min analyse av dokumentkomplekset *Rebecca* er det både kulturelle, sosiale, politiske og psykologiske konnotasjoner i disse verkene, og når man innlemmer produsentene som punkt i analysen åpner dette for flere tolkningsmuligheter i forhold til nettopp disse aspektene av innholdet.

## **Del 5 Kvinner og dokumentasjon**

### **5.1 ”Third wave” feminisme og dokumentasjonsvitenskap**

Som jeg har forsøkt å vise i denne oppgaven, kan det sies å være en sammenheng mellom populærkulturell dokumentasjon og kjønn, og denne sammenhengen har vært et objekt for noen av de viktigste diskusjonene innenfor feministisk ideologi og kritikk. Feministiske teoretikere kan dermed sies å være blant de første akademikerne som har valgt å se på media som film, litteratur og Tv som sentrale i forhold til kjønn – både i forhold til hvordan disse mediene fremstiller menn og kvinner, samt hvordan menn og kvinner påvirkes av og bruker slike dokumenter. Derfor vil jeg nå diskutere oppgavens teoretiske utgangspunkt – forholdet og sammenhengen mellom kvinner og dokumentasjon, og muligheten for, samt relevansen av kjønnsperspektiv i dokumentasjonsvitenskap.

Så langt i oppgaven har jeg referert til både eldre og nyere feministiske teorier, og har dratt nytte av etablerte konsepter og ideer. Nå, i oppgavens siste del ønsker jeg å fokusere på ”third wave” feminisme, altså nyere feministiske tanker og konsepter, i forhold til oppgavens tema og problemstilling.

”Third wave” feminisme er et begrep som blir brukt ”to describe contemporary versions of feminisms that evolved over the past decades”, og sentralt for feminister tilhørende denne gruppen er en forståelse av ”cultural production and sexual politics as key sites of struggle, seeking to use desire and pleasure as well as anger to fuel struggles for justice” (Hammer og Kellner, 2007 s. ix). Dermed er et slikt perspektiv relevant i forhold til mitt teoretiske utgangspunkt; ”cultural production”, altså (populær)kulturell dokumentasjon, står helt sentralt i forhold til kjønnspolitikk, samtidig som et helt sentralt punkt er at man ikke nødvendigvis trenger å trekke seg unna og bekjempe dokumentene på en generell basis for å ta et oppgjør med den negative kjønnspolitikken som ligger i disse dokumentene. Dette innebærer et tilsynelatende markant skille fra enkelte tidligere feministiske teorier, hvor denne typen dokumenter, og bruk av disse har blitt sett på som en entydig negativ ting. I motsetning til å kritisere mediet som helhet på grunn av dets patriarkalske budskap, analyserer man heller mediet og brukerens forhold til mediet: som third wave feminist blir man ikke ”lurt” av dokumentenes fremstillinger av samfunn og historier, men man anerkjenner at til tross for mediens kjønnspolitikk kan man som kvinne glede seg over underholdningsverdien i disse dokumentene, og man forsøker heller å forstå både dokumentene i seg selv, og brukeres glede/tilfredsstillelse over bruk av disse (Hammer og Kellner, 2007, s. ix).<sup>17</sup>

Jeg anser dette for å være et helt sentralt konsept med tanke på min diskusjon rundt forholdet mellom kvinner og dokumentasjon. Som nevnt innledningsvis produseres det en rekke forskjellige dokumenter, *Rebecca* og de filmatiske remedieringene av denne i blant dem, som er rettet direkte mot kvinner, og da er det nødvendigvis av betydning hvordan kvinner bruker og tolker disse dokumentene. Ved å anerkjenne og å drøfte kvinners potensielle tilfredsstillelse gjennom bruk av disse dokumentene kan man kanskje få et innblikk inn i kvinners forhold til dokumentasjon.

Tradisjonelt sett i feministisk kritikk har gleden kvinner har fått fra populærkulturell dokumentasjon vært ansett som ”bad pleasures lurking and lulling women into false consciousness, complicity with patriarchy, masochistic submission” (Johnson 2007, s. 5), hvilket igjen har ført til en feministisk debatt rundt konseptet ”correct pleasure”, til tross for at

---

<sup>17</sup> Begrepet Johnson bruker er ”pleasures in popular culture” (Johnson 2007, s. 10). Dette begrepet vil jeg oversette med glede og/eller tilfredsstillelse.



ingen klart kan definere hva "correct pleasure" er (Johnson 2007, s. 5). Motpolen for denne *korrekte* gleden/tilfredsstillelsen er allikevel klar: masochistisk tilfredsstillelse. "Masochism insures that pleasure in violation defines women's sexuality, so women lust after self-annihilation"(MacKinnon, sitert i Johnson 2007, s. 6). Dermed, hvis man anerkjenner at kvinner får glede/tilfredsstillelse av å benytte seg av populærkulturelle dokumenter, må nødvendigvis kvinners ønske om å benytte seg av slik dokumentasjon simpelthen være "another outlet of women's lust for self-annihilation" (Johnson 2007, s. 6).

Men hvis man anerkjenner kvinners tilfredsstillelse gjennom bruk av populærkulturelle dokumenter, må det nødvendigvis bety at denne tilfredsstillelsen er masochistisk? "Women's pleasures in popular culture are undeniably intertwined with our learned submission to existing power structures and limited female imagery" (Johnson 2007, s. 10), men dette er ikke nødvendigvis synonymt med selvutslettende aksept, etter min mening. Medier har de narrative og tekniske mulighetene til å fremstille hendelser og personer/karakterer på mange forskjellige måter, og i en rekke forskjellige sammenhenger, og dette kan sies å føre til at medienes kjønnspolitiske ytringer kan være både patriarkalsk og feministisk – hvilket innebærer at enkelte dokumenter kan tolkes kjønnspolitisk positivt i forhold til både menn og kvinner gjennom en form for narrativ dobbelhet. Til tross for at en del medier (spesielt visuelle massemedier som film og Tvproduksjoner) ofte er underordnet et politisk sensursystem; "[Media] demonstrates the way in which misogyny can go underground, asserting its force through less visible – and therefore more difficult to combat – avenues. This makes [media] an enormously effective tool with which to sustain patriarchal ideology" (Johnson 2007, s. 15). Jim O'Briens versjon av *Rebecca* kan sies å være et eksempel på nettopp denne typen kjønnspolitisk patriarkalsk dobbelhet. Da denne remedieringen ble produsert på siste halvdel av 1990tallet hadde likestilling vært en sosiopolitisk norm i den vestlige verden i en årrekke, hvilket kommer tydelig til syne gjennom både karakterendringene i forhold til boken og dialogen i filmen. Samtidig kan enkelte andre filmatiske aspekter sies å være representative for "patriarchal ideology", som for eksempel den ytterligere seksuelle objektifiseringen av Mrs de Winter (sammenlignet med boken), og måten Rebecca blir fremstilt og behandlet på. Dermed blir det kjønnspolitiske innholdet i O'Briens versjon av *Rebecca* delt, det er tilsynelatende "feministisk" ettersom det forsøker å vise Mr og Mrs de Winter som likestilte, samtidig som det underliggende budskapet kan tolkes til å være noe helt annet – nemlig Maxim som den rettfærdiggjorte, maskuline helten. En tilsvarende kjønnspolitisk dobbelhet kan sies å være tilfellet med Daphne du Mauriers femstilling av *Rebecca*, som kan tolkes til å ha samme delte meningsinnholdet, dog i motsatte

posisjoner. I boken kan man tross alt hevde at det er de sosiale konvensjonene vedrørende kvinnerollen og -kroppen som ligger i overflaten og tilsynelatende er forfatterens poeng, samtidig som det underliggende budskapet kan sies å være "the angry voice of female dissent" (Beauman 2003, s. xvii), altså et feministisk budskap som gjør opprør mot patriarkiets undertrykkende dominans. Denne utnyttelsen av mediers potensiale for dobbelthet kan sies å ha lange tradisjoner for kvinnelige forfattere; "Women [...] produced literary works that are in some sense pamphletic, works whose surface designs to conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning" (Gilbert og Gubar, sitert i Moi, 2007, s. 58), hvilket jeg vil vende tilbake til senere.

Denne iboende dobbeltheten, og tolkningen i forhold til denne, kan utvilsomt også sies å være av betydning i forhold til brukeres glede/tilfredsstillelse ved bruk av disse dokumentene, og dermed blir den også et sentralt analytisk punkt i forhold til en third wave feministisk dokumentasjonsvitenskapelig diskusjon. Derfor vil jeg nå, i siste del av denne oppgaven, diskutere brukerens rolle og identitet i forhold til de tre versjonene av *Rebecca*, og dokumentenes sjanger, identitet og sosiokulturelle roller i forhold til dokumentprodusentenes sosiale kjønn.

## **5.2 Dokumentasjon, kjønn og tilfredsstillelse**

Kvinnens antatte mangel på "korrekt" glede/tilfredsstillelse i forhold til filmatiske dokumenter har, i feministisk teori, tradisjonelt vært sett i sammenheng med at film og Tvproduksjoner begrenser kvinners muligheter til å leve seg inn i, og identifisere seg med karakterer og handling. I denne typen visuelle medier fremstilles kvinnelige karakterer ofte som objekter, og en rekke feministiske teorier argumenterer for at de eneste identifikasjonsmulighetene kvinnelige tilskuere har er da enten å identifisere og sammenligne seg med den objektifiserte posisjonen til de kvinnelige karakterene, eller og midlertidig identifisere seg med de mannlige karakterene, både i filmen og i kinosalen, som tar del i objektifiseringen av kvinnene på lerretet (Thornham 1997, s. 45). I en slik prosess hvor en kvinnelig bruker tar del i objektifiseringen av en kvinnelig karakter på skjermen kan man kanskje hevde at kvinnelige dokumentbrukere midlertidig i forbindelse med bruk av dokumenter utviser en kulturrelatert form for biseksualitet, noe som bidrar til å komplisere kvinners roller som tilskuere ytterligere (Thornham 1997, s. 59). Men disse teoriene tar utgangspunkt i dokumenter som har sitt narrative hovedfokus på mannlige karakterer, og som dermed kan sies å begrense kvinners muligheter som tilskuere. I forbindelse med analyser av kvinners opplevelser har det derfor

vært nødvendig å se til andre, mer ”feminine” sjangere – ”The shift, then, was to an analysis of melodrama and the ”woman’s film”” (Thornham 1997, s. 46).

Melodrama er en sjanger som i stor grad benytter seg av ”emotional effects”, hvor visuell og auditiv estetikk kan sies å stå i sentrum, og drivkreftene i melodramatiske historier kan ofte sies å være ”desires, fears, values and identities which lie beneath the surface of the publicly acknowledged world” (Thornham 1997, s. 47). Til tross for at disse kriteriene kan sies å gjelde en rekke fiksjonssjangere, har allikevel melodramaet fått en spesiell kulturell posisjon: ”its persistent identification with pathos, suffering and ”the point of view of the victim” also place it in opposition to ”action” genres such as the Western or the gangster movie and [...] give it a specific designation as a ”feminine” form” (Thornham 1997, s. 47). Melodrama som en ”feminin” sjanger kan altså defineres ut fra historiens og karakterenes følelsesliv kombinert med visuelle og musikalske effekter, men et annet sentralt aspekt ved denne sjangeren er helten/heltinnens passivitet. I motsetning til mer actiondrevne sjangere hvor hovedpersonene er handlingskraftige kan melodramaets passive hovedpersoner anses som noe som styrker den tradisjonelle aktiv/passiv kontrasten mellom maskulinitet og feminitet (Thornham 1997, s. 48). Dette kan ses i sammenheng med at melodramatiske dokumenter ofte har en kvinnelig hovedperson, og sentrale mannlige karakterer er i mange tilfeller i situasjoner som truer hans maskulinitet (Thornham 1997, s. 48). Ut fra disse definisjonene kan *Rebecca*, både du Mauriers bok, og Hitchcocks og O’Briens filmatiseringer, kategoriseres som melodrama; Mrs de Winters sosiale utfordringer og emosjonelle traumer, og Mr de Winters dystre historie og emosjonelle kastrasjon bidrar til å gjøre begge disse karakterene passive, samtidig som følelsene mellom dem og Rebecca er historiens drivkraft. Videre er omgivelsenes design og utseende et viktig aspekt både i boken og i filmene, i tillegg til at musikk spiller en helt sentral rolle i filmatiseringene.

Denne klassifikasjonen av *Rebecca* som melodrama kan kanskje bidra til en forståelse av hvorfor boken opprinnelig ble definert, omtalt og markedsført som den ble, direkte rettet mot et kvinnelig publikum. Historiens fokus på kvinnelige karakterer og deres følelsesliv kan kanskje også tolkes som en utslagsgivende årsak til bokens popularitet. Da Daphne du Maurier skrev *Rebecca* for 70 år siden kunne hun umulig ha sett for seg at denne boken ville bli en så stor suksess – hun var vist nok svært nervøs for hvilken mottakelse boken ville få av både kritikere og publikum (Forster 2007, s. 138). Og til tross for at bokens karakterer, stil og innhold unektelig er sterkt preget av perioden den ble skrevet i, har den allikevel kvaliteter

som fortsetter å fascinere og inspirere lesere, forfattere og filmskapere.<sup>18</sup> Dette innebærer at boken ikke har blitt sosialt utdatert, og både boken og dens nyere remedieringer er dermed interessante også i moderne kontekster – og for et moderne (kvinnelig) publikum.

Ut fra de aspektene som definerer melodramaet som sjanger kan altså *Rebecca* forstås som et ”feminint” dokument – historien fortelles ut fra en ung kvinnes emosjonelle perspektiv, og den kvinnelige dokumentbrukeren har dermed en hovedperson hun kan identifisere seg med uten at dette tilsynelatende medfører en konflikt i forhold til hennes egen sosiale identitet. Som nevnt tidligere er leserens sympati med Mrs de Winter helt nødvendig i forhold til det narrative – leseren må kunne forstå Mrs de Winters følelser og valg for å kunne akseptere handlingen – og det er nærliggende å tro at denne sympatien lettere lar seg oppnå gjennom leserens empatiske forståelse av karakterene enn av noe annet.

Samtidig kan man hevde at måten Mrs de Winter og andre kvinnelige karakterer i melodrama presenteres på tilbyr kvinnelige brukere en form for ”overidentifikasjon” som ikke nødvendigvis er representativ for brukernes feminitet. ”What the female spectator [or reader] is offered is an identification with herself as image, or, more precisely, with ”a certain image of femininity”” (Thornham 1997, s. 52). Dette innebærer at de kvinnelige karakterene i denne typen dokumenter representerer sosialt og kulturelt aksepterte idealer, og ikke nødvendigvis kvaliteter et kvinnelig publikum umiddelbart kan identifisere seg med, hvilket kommer klart frem i forhold til visuelle medier. I film og Tv presenteres de kvinnelige karakterene gjennom utseende – klær, sminke, hårfrisyrer, kroppsfasong, og så videre – i tillegg til deres personlighetstrekk. Disse materielle og visuelle aspektene ved de kvinnelige karakterene presenterer dermed et svært objektifisert bilde for kvinnelige tilskuere å identifisere seg med, og den kvinnelige brukeren er dermed invitert til å identifisere seg med de fysiske aspektene, så vel som de psykologiske. Dokumentet fungerer gjennom dette som både speil og butikkvindu (Thornham 1997, s. 52). Gjennom dokumentet presenteres et feminint bilde – bestående av blant annet klær, sminke, accessoarer – som inviterer brukeren til å konsumere tilsvarende produkter, og ikke utelukkende narrativ diskurs; ”the goods, however, are designed to make her an *object* of desire” (Thornham 1997, s. 52). På denne måten kan man kanskje forstå denne typen ”feminine” dokumenter som en form for psykososial ”felle” for kvinnelige dokumentbrukere. Gjennom presentasjonen av kvinnelige

---

<sup>18</sup> Det eksisterer 6 forskjellige filmer, den nyeste av disse publiseres i 2008, som har tittelen *Rebecca* og som oppgir Daphne du Maurier som forfatter. Det finnes også en rekke filmer som er basert på boken, uten å oppgi direkte referanser til tittelen eller du Maurier. *Rebecca* har også inspirert en rekke bøker, blant andre *Rebecca's Tale* av Sally Beauman (utgitt i 2001) og *Bag of Bones* av Stephen King (utgitt i 1998). ([www.imdb.com](http://www.imdb.com) og [wikipedia.org](http://wikipedia.org)) I tillegg forblir boken svært populær – Virago Press publiserte den nye utgaven jeg bruker her i 2003, og alt samme året kom den i hele ni opplag (du Maurier 2003).

hovedpersoner, som tilsynelatende skal være representative i forhold til sine kvinnelige tilskuere, presenteres i realiteten tilskuerne for et feminint ideal som går bedre overens med en patriarkalsk agenda enn med et feministisk ideal, og personene tilskuerne har å identifisere seg med er seksuelle objekter. Derfor kan man hevde at istedenfor å tilby noen form autentisk kvinnelig subjektivitet, kan melodramaet og ”jentefilmer” anses som ”operations of power [...] which produce and regulate female subjectivity within a patriarchal culture” (Thornham 1997, s. 55).

Som jeg har diskutert tidligere kan man hevde at Hitchcocks og O’Briens filmatiseringer av *Rebecca* på ingen måte kan undras en slik tolkning; tvert i mot, etter min mening er dette en logisk måte å forstå disse dokumentene på. Mrs de Winter, og i O’Briens versjon, *Rebecca*, har unektelig blitt fremstilt som objekter, og skuespillerne som har fylt disse rollene har unektelig solgt et konstruert feminint image, representativt for remedieringenes samtid. Tilsynelatende kan altså du Mauriers bok tolkes til å passe inn i en slik patriarkalsk agenda – alt tyder på at det er dette både kritikere og filmskapere har gjort. Samtidig kan man hevde at du Mauriers versjon av *Rebecca* inneholder en kjønnspolitisk dobbelthet som presenteres gjennom *Rebecca* og Mrs de Winters fascinasjon for henne, og gjennom dette oppstår også to forskjellige måter å lese boken på.

Menn og kvinner har nødvendigvis *forskjellige* måter å lese/tolke dokumenter på, fordi menns og kvinners subjektive erfaringer og opplevelser i forhold til samfunn og populærkultur er forskjellige. ”Woman’s placement on the margins of patriarchal culture – at once inside and outside its codes and structures means that the position of the female spectator [or reader] is complex and contradictory” (Thornham 1997, s. 59). Nettopp fordi kvinner fremstilles på en bestemt måte i populærkultur produsert (i stor grad) av menn og for et kombinert publikum, blir kvinner både i dokumentene og som tilskuere skjøvet til sidene. Kvinnelige karakterer fremstilles som objekter og er dermed ikke likestilt med de mannlige karakterene, og kvinnelige tilskuere får da muligheten til enten å forholde seg til kvinner som objekter på en tilnærmedesvis seksuell måte og å identifisere seg med maskuline trekk, eller å se på dokumentet som et speil/butikkvindu og identifisere seg med de kvinnelige karakterenes objektifiserte rolle. Men du Mauriers *Rebecca* kan ikke defineres som ”patriarchal culture” – både fordi den er skrevet av en kvinne, og fordi den inneholder et underliggende kjønnspolitisk budskap som, slik jeg ser det, vanskelig kan tolkes som noe annet enn feministisk. *Rebecca* er den av karakterene som i virkeligheten går av med seieren i kjønnskampen mellom henne og patriarkiet Maxim og Manderley representerer, og det er nærliggende å tro at en kvinnelig leser vil ta del i Mrs de Winters besatte fascinasjon for

henne fordi denne fascinasjonen er basert på måten Rebecca tilsynelatende representerer patriarkiets definerte kvinnerolle, mens hun i realiteten ikke er underlagt dets dominans – "[...]Rebecca wears femininity as a mask, revelling in her multiplicity and duplicity (Thornham 1997, s. 60). Gjennom dette får kvinnelige lesere tilgang til et feministisk dokument som, hvis man ser på du Mauriers samtidige kritikere, forleggere og filmskaperne bak de remedieringene jeg tar for meg her, mannlige lesere tilsynelatende ikke har tilgang til. Det er nærliggende å tro at disse mannlige leserne har tolket *Rebecca* ut fra en patriarkalsk agenda, hvilket du Maurier gjennom Maxim og Mrs de Winter tilsynelatende har lagt opp til. Mrs de Winter er den "perfekte" kvinne i et politisk patriarkalsk perspektiv, nettopp fordi hun er fullkomment submissiv og aksepterende i forhold til Maxim, og dermed i utstrekning patriarkiet som sosial form. Det faktum at Maxim unngår straffeforfølgelse til tross for drapet på Rebecca, og at hans unge kone forblir nærmest tilbedende i forhold til ham, kan unektelig tas til inntekt for en patriarkalsk tolkning av *Rebecca*. Og i lys av dette – de melodramatiske virkemidlene, Mrs de Winters tanker og følelser, Maxims tilståelse av drapet på Rebecca som følger hånd i hånd med hans deklarasjon om dype romantiske følelser for sin nye kone bidrar til at en patriarkalsk lesning av boken kan føre til en tolkning av boken som nettopp romantisk melodrama. Etter min mening skinner denne noe patroniserende forståelsen klart gjennom de filmatiske remedieringene i mitt casestudium.

Samtidig gir boken rom også for en annen tolkning, hvor det kjønnspolitiske budskapet er noe helt annet. I denne tolkningen får Maxim i aller høyeste grad en straff for det drapet han har begått – Rebecca tar fra ham selve symbolet på patriarkalsk makt, nemlig Manderley, og hun truer med å ta fra ham hans nye kone også. Og gjennom parets intetsigende eksil i utlandet, hvor Mrs de Winter lengter mer og mer tilbake til Manderley – uten at hennes ektemann er en del av disse dagdrømmene – for hver dag som går, fremstår Rebecca som den reelle vinneren (du Maurier 2003, s. 5-8). Til tross for at hun har måttet betale en høy pris for det, er det Rebecca som vinner og patriarkiet som taper.

Utgangspunktet mitt for denne oppgaven har, som sagt, vært å undersøke årsakene til de narrative (og indirekte politiske) endringene som har funnet sted i *Rebeccas* overgang fra bok til film, og jeg har jobbet ut fra en hypotese om at dokumentprodusentenes kjønn kan ha bidratt til disse iøynefallende endringene, og etter min mening er ikke dette motbevist så langt. Men man kan kanskje, i lys av denne diskusjonen, tro at produsentenes kjønn påvirker dokumentenes innhold helt eller delvis på en annen måte enn først antatt. Hvis man går ut fra at det er en sammenheng mellom brukeres glede/tilfredsstillelse ved bruk av et spesifikt dokument, og dokumentets kommersielle popularitet, er det nærliggende å tro at du Mauriers

roman *Rebecca* tilfredsstillende både et mannlige og et kvinnelig publikum; en antagelse jeg baserer på det faktum at boken både er svært populær blant lesere (som jeg går ut fra består av en stor andel kvinner) og blant dokumentprodusenter som filmskapere og forfattere (en gruppe som består av en stor andel menn). Men samtidig er det nærliggende å tro at *Rebeccas* mannlige og kvinnelige publikum tolker historien på helt forskjellige måter, hvilket filmversjonenes narrative endringer kan tolkes som bevis på. Det kan derfor være nærliggende å tro at menn og kvinner forstår den kjønnspolitiske dobbeltheten i du Mauriers roman helt forskjellig, eller, for å sette det litt mer på spissen: kvinner ser og forstår denne dobbeltheten – menn gjør det ikke, og de to filmversjonene jeg tar utgangspunkt i her kan, etter min mening, tas til inntekt for denne påstanden. En slik forståelse av de narrative endringene *Rebecca* har gjennomgått i overgangen fra bok til film kan kanskje sies å ta brodden av en mer ekstremistisk feministisk lesning av disse narrative endringene, hvor man kan tolke endringene som en måte for de mannlige dokumentprodusentene å utøve kontroll over kvinners tilfredsstillelse som tilskuere gjennom en patriarkalsk akseptabel omskrivning av en kvinnes dokument. Samtidig er det nærliggende å tro at begge tolkningene av endringenes utgangspunkt og betydning er mulig.

Det er allikevel et punkt ved Hitchcocks og O'Briens remedieringer av *Rebecca* som kan anses som avgjørende i forhold til hvilken rolle man kan tilegne produsentenes kjønn, nemlig historiens avslutning. Som nevnt i de tidligere diskusjonene er måten filmene avsluttes på markant forskjellig fra boken. Du Mauriers historie slutter abrupt i det Maxim og Mrs de Winter er på veg hjem etter å ha besøkt Dr. Baker i London, og ser lyset av brannen på Manderley farge horisonten. *The road to Manderley lay ahead. There was no moon. The sky above our heads was inky black. But the sky on the horizon was not dark at all. It was shot with crimson, like a splash of blood. And the ashes blew towards us with the salt wind from the sea* (du Maurier 2003, s. 428). Begge filmatiseringene derimot slutter med at Maxim kommer hjem og ser Manderley brenne. Hitchcocks versjon slutter med Maxims gjenforening med Mrs de Winter foran den brennende herregården, før kameraet forflytter seg til Mrs Danvers som står i flammehavet ved vinduene i Rebeccas soverom før de brennende takbjelkene faller ned og knuser henne, og O'Briens versjon viser hvordan Mrs Danvers går gjennom huset med en oljelampe og starter brannen før hun legger seg på Rebeccas seng. I denne versjonen stormer sågar Maxim inn i huset for å redde henne, og i det han bærer den bevisstløse husholdersken ut faller han i en trapp og påfører seg skader, hvis varige omfang man får innblikk i gjennom avslutningsscenen som portretterer parets eksil i utlandet. Men til tross for skadene presiseres det i denne versjonen at paret har det godt sammen, og at savnet

etter Manderley og England er under kontroll. Dermed kan det være lett å få inntrykk av en lykkelig slutt i begge filmene, noe man verken får gjennom bokens abrupte og skremmende slutt, eller gjennom Mrs de Winters innledende beskrivelser av parets liv i utlandet.

I forhold til betydningen av produsentenes kjønn er dette et svært interessant poeng, fordi bokens begynnelse, altså presentasjonen av parets liv etter Manderley kan vanskelig tolkes positivt, i hvert fall fra et moderne kvinnelig perspektiv. Mrs de Winter beretter om en tilværelse hvor hun er om mulig enda mer selvutslettende enn hun var mens de bodde i England, og hun konkluderer med at hun må "[...]keep the things that hurt to myself alone. They can be my secret indulgence" (du Maurier 2003, s. 7). En lykkelig slutt kan dermed sies å bli umulig, ettersom premissene for Mrs de Winters liv er at hun lever på Maxims premisser, og filmprodusentenes versjoner av historiens slutt er derfor interessant. "The "happy ending" of the melodrama is [...] achieved only at the cost of the repression of (female) desire, but [...] this repression cannot be acknowledged on the surface of the film" (Thornham 1997, s. 48). Mrs de Winters lidenskap for Manderley – og dermed i utstrekning Rebecca, ettersom disse har smeltet sammen i fortellerens hode – er det hun må holde for seg selv, hennes "secret indulgence", og i motsetning til du Maurier, har filmskaperne unnlatt å nevne dette i sine remedieringer (du Maurier 2003, s. 6-8). Filmenes "happy endings" består altså i å begrave Mrs de Winters følelser for Rebecca og Manderley, hvilket så blir skjult gjennom det faktum at disse følelsene ikke refereres til på noen måte i filmenes siste deler.

I forhold til dette er det nærliggende å tro at menn og kvinners bruk og forståelse av *Rebecca* er svært annerledes, til tross for at spørsmålet om grunnlaget for de mannlige produsentenes narrative endringer fortsatt ikke er besvart. Etter min mening er det uansett nærliggende å tro at disse endringene er relatert til dokumentprodusentenes kjønn, og kjønn kan dermed sies å være et aktuelt punkt i tilsvarende dokumentanalyser. Uavhengig av hvordan man velger å tolke kjønns påvirkning på dokumentene, er det allikevel nærliggende å tro at menn og kvinner får glede/tilfredsstillelse av disse dokumentene ut fra forskjellige kriterier, som en følge av forskjellige subjektive opplevelser av sosiale og kulturelle aspekter. Og nettopp som en følge av disse forskjellene kan det kanskje sies å være mulig for forfattere som Daphne du Maurier å inkludere to vidt forskjellige kjønnspolitiske lag i verkene sine.

### **5.3 Kvinners dokumentasjon**

Ut fra diskusjonene tidligere i denne oppgaven har jeg forsøkt å vise at det i mange tilfeller er betydelige forskjeller mellom mannlige og kvinnelige dokumentprodusenter, og at disse forskjellene kan være interessante i dokumentasjonsvitenskapelige analyser. Disse



forskjellene kan kanskje sies å ha utgangspunkt i menns og kvinners forskjellige subjektive opplevelser; det er et faktum at menns og kvinners virkeligheter har vært svært annerledes, og at personer har blitt tillagt forskjellige roller som en følge av samfunnets identifikasjon av dem ut fra kjønn. Som en følge av dette har kvinners dokumentasjon vært ansett som helt sentral i mange feministiske diskurser som uttrykk for forholdene mellom kvinner og samfunnene de lever/har levd i, og kvinnelige dokumentprodusenter har dermed også blitt skilt fra mannlige kolleger på grunn av "[...] the political necessity of viewing women as a distinctive group if the common patriarchal strategy of subsuming women under the general category of "man", and thereby silencing them, was to be efficiently counteracted" (Moi 2007, s. 51-52). Dermed har det faktum at produsenten bak et konkret dokument har vært kvinne, spilt en sentral rolle i feministisk kritikk av dette dokumentet, og produsentens kjønn kan sies å ha vært et sentralt aspekt ved analysen, en kilde til forståelse av form, innhold og budskap.

I tråd med Barthes teorier om den guddommelige, maskuline forfatteren, kan man hevde at kreativitet tradisjonelt sett har vært definert som maskulin (Moi 2007, s. 57), en forståelse man unektelig kan se i sammenheng med det faktum at historisk sett har dokumentproduksjon i forhold til litteratur, musikk og visuelle kunstformer, vært forbeholdt mannlige produsenter. Dermed er det også nærliggende å tro at de bildene av kvinner og femininitet som har blitt presentert gjennom menns dokumenter har vært uttrykk for mannlige fantasier, på samme måte som man kan hevde dette i forhold til dagens dokumentasjon (Moi 2007, s. 57). På denne måten har kvinner blitt nektet muligheten til å skape sine egne bilder og idealer for femininitet, og må isteden tilpasse seg de patriarkalske standarder som påtvinges dem – et ideal som har utviklet seg til ideen om "the eternal feminine". Kvinner skulle være" [...] vision[s] of angelic beauty and sweetness: [...] the ideal woman [was] seen as a passive, docile and above all *selfless* creature" (Moi 2007, s. 57) – et ideal man kan hevde fortsatt har hold i dagens samfunn.

Men bak denne passive, engleaktige skapningen finnes en annen type kvinnelig karakter, "the monstrous feminine", som kan tolkes som et uttrykk for menns frykt for femininitet (Moi 2007, s. 57). Den monstrøse kvinnen er en kvinne som bryter med de normene patriarkiet har fastsatt for henne; "The monster woman is the woman who refuses to be selfless, acts on her own initiative, who *has* a story to tell – in short, a woman who rejects the submissive role patriarchy has reserved for her" (Moi 2007, s. 57).

Hvis man anerkjenner disse to formene for femininitet som de to primære rollene kvinnelige karakterer fyller i menns dokumenter, vil det kunne være interessant å sammenligne disse

med kvinnelige karakterer i kvinners dokumenter, i håp om å forstå hvordan kvinnelige dokumentprodusenter uttrykker seg kreativt, og tar del i arbeidsprosesser som i stor grad har vært forbeholdt menn, og ikke minst på hvilken måte kvinners dokumentasjon har vært viktig for andre kvinner.

Som nevnt ovenfor har kvinnelige forfattere benyttet seg av en måte å skrive på som formidler innhold og budskap på forskjellige nivåer; de har produsert "[...]works whose surface designs conceal and obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning" (Gilbert og Gubar sitert i Moi 2007, s. 58). Dette innebærer at kvinnelige forfattere har klart å produsere ved hjelp av en egen, kvinnelig fantasi og kreativitet, og til tross for at de på overflaten har bøyd seg for patriarkiets sosiale og litterære konvensjoner, har de også skapt noe "truly female", som tilsynelatende ikke er tilgjengelig for et patriarkalsk publikum (Moi 2007, s. 59). Dette innebærer at selv om de maskuline stereotypene av femininitet, representert gjennom engel/monster paradokset, fortsatt har plass i kvinners dokumenter, er disse omskrevet på en måte som tilbyr kvinnelige lesere/tilskuere et opprør mot menns fremstillinger av femininitet – og det er nærliggende å tro at dette opprøret er representativt for et behov i forhold til både kvinnelige dokumentprodusenters og kvinnelige dokumentbrukeres subjektive opplevelser av sine sosiale roller. På denne måten kan man altså hevde at det er en tradisjon for kjønnspolitiske dobbeltheter i kvinners dokumentasjon, på lik linje med dobbelthetene i Daphne du Mauriers *Rebecca*, og denne dobbeltheten kan kanskje sies å være nøkkelen til en forståelse av forholdet mellom kvinner og dokumentasjon (Tannen 2007, s. 102).

Ved at kvinnelige forfattere, og etter hvert også andre typer dokumentprodusenter, har greid å uttrykke seg fritt på en måte som tilsynelatende har vært "utilgjengelig" for patriarkiet, kan man kanskje hevde at også kvinnelige lesere/tilskuere har blitt tilbudt en form for frihet. Denne friheten kan sies å gjelde på en rekke nivåer, og tilbyr kvinnelige lesere andre kvinnelige idealer enn patriarkiet, samtidig som friheten som tilbys er subtil. For eksempel: patriarkistyrte medier fremstiller kvinner ikke bare ut fra sosiale standarder til oppførsel, men også i forhold til utseende, og kvinner som "mislykkes" i forhold til kulturelle standarder for skjønnhet og sexappeal blir latterliggjort gjennom media (Siegel 2007, s. 77). Kvinnelige dokumentprodusenter derimot, som for eksempel Charlotte Brontë og Daphne du Maurier, har valgt å beskrive sine heltinner Jane Eyre og Mrs de Winter som "plain", eller mindre pene, og Jane Austen valgte å vektlegge sine heltinners intelligens fremfor utseende. Dermed har disse kvinnelige karakterene blitt definert og beskrevet ut fra andre egenskaper enn kvinner i menns dokumenter.

Det kan være nærliggende å tro at dobbeltheten kvinnelige dokumentprodusenter kan sies å tilføre i sine dokumenter, er basert på en ballansegang mellom det som vil være allment sosialt akseptert, og det som vil kunne tilby kvinnelige dokumentbrukere en form for særegen ”feminin” innsikt. Dette innebærer at dokumentene må kunne tolkes i forhold til et patriarkalsk perspektiv, og de aspektene som står i kontrast til dette må nødvendigvis være mindre iøynefallende, hvilket resulterer i kvinnelige karakterer, som til tross for at de kan være intelligente, viljesterke, og mindre pene, like fullt er respektable kvinner, som på et eller flere områder innfrir den tradisjonelle rollen som den feminine engelen. Dette innebærer at hennes egne ønsker og behov ofte kommer i andre rekke, at hun er omsorgsfull og oppmerksom, og at hun ikke er utagerende eller seksuell. Man kan hevde at det i all media er et markant skille mellom respektabilitet og seksualitet for kvinner, og det ene umuliggjør det andre; en respektabel kvinne kan ikke være seksuelt løssluppen, og løssluppene kvinner er kvinner man kan kvitte seg med. Johnson oppsummerer dette som ” [...] the horror of the media, to remember that sluts die first [...]” (Johnson 2007, s. 10). Dette markante skillet mellom “useful female bodies and disposable ones” kan sies å tilsvare skillet mellom engelen og monstret i tradisjonell patriarkalsk dokumentproduksjon, i en periode hvor seksualitet, både menns og kvinners, har blitt mer synlig og omtalt (Johnson 2007, s. 39). Samtidig er denne kontrasten mellom respektabilitet og seksualitet helt sentral i forhold til *Rebecca*, og i forhold til den kjønnspolitiske dobbeltheten man kan hevde også finnes i andre dokumenter produsert av og for kvinner. Som jeg har diskutert tidligere er *Rebeccas* heltinne, Mrs de Winter, helt klart en respektabel kvinne, spesielt etter at hun og Maxim gifter seg og hun får et navn og en tittel, og selv om hun i utgangspunktet er sosialt mislykket på grunn av sine fysiske og sosiale mangler, er hun allikevel en ”god” kvinne ut fra et patriarkalsk perspektiv – nettopp fordi hun ikke er seksuell eller selvstendig, men heller selvoppofrende, submissiv og omsorgsfull. Dermed er seksualiseringen hun har gjennomgått i filmatiseringene også sosialt akseptabel, fordi denne seksualiseringen er kun i forhold til hennes ektemann; til tross for at hun i filmene fremstilles som et seksuelt objekt, er hun allikevel ”useful”, fordi hennes seksualitet utelukkende blir uttrykt i forholdt til Maxim, hans ønsker, behov og premisser. *Rebeccas* seksualitet derimot, uttrykkes utelukkende i forhold til hennes egne premisser, og *Rebecca* krysser dermed grensen fra å være respektabel og innfri rollen som ”the eternal feminine”, til å bli en ”disposable” kropp, og Maxim kan dermed drepe og begrave henne uten sosiale konsekvenser. ”Social forces [...] encourage violence as an acceptable response to [emotional and social] pressures as long as it is directed at expendable targets” (Johnson 2007, s. 35). Nettopp denne stemplingen av *Rebecca*, og andre (seksuelt) selvstendige kvinner, som

”expendable targets”, kan kanskje sies å være helt sentral i forhold til sosial/patriarkalsk aksept av dokumentasjon, og kvinnelige dokumentprodusenter kan kanskje dermed sies å ha vært nødt til å forholde seg til dette, hvilket du Maurier tilsynelatende har gjort. Dobbeltheten som kan sies å finnes i *Rebecca*, og andre tilsvarende dokumenter, ligger da heller, etter min mening, i disse kvinnelige karakterenes uvillighet til å påta seg en offerrolle.

Rebecca, og andre sterke kvinnelige karakterer, som for eksempel Mrs Rochester i *Jane Eyre* og Catherine Earnshaw i *Wuthering Heights*, er kvinner som enten har, eller står i fare for å krysse grensen fra respektabilitet til ”disposable”, men uavhengig av hvordan samfunnet klassifiserer dem, nekter de å skulle anses som offer, og det er nettopp dette som kan sies å skille dem fra andre kvinnelige karakterer i dokumenthistorien. Kvinner blir lett gjort til offer gjennom det faktum at de har hatt færre rettigheter, færre muligheter, og, viktigst av alt, kvinner har blitt nektet kontroll over deres egne kropp. Kvinners seksualitet – og dermed i utstrekning alt som har med kvinners kropp å gjøre, inkludert utseende, bevegelse, blick og stemmer – har vært underlagt patriarkalsk kontroll, og kvinners (fysiske) synlighet i samfunnet har dermed vært begrenset og kontrollert. Kvinner som har eksponert seg selv på en ”uheldig” måte har satt seg selv i en sårbar posisjon, kanskje nettopp fordi dette har bidratt til å redusere hennes respektabilitet. ”Making a spectacle out of oneself seemed a specifically feminine danger. The danger was of an exposure. [...] yet anyone, any *woman*, could make a spectacle of herself if she was not careful” (Russo 1997, s. 318-319). Og det er nettopp gjennom en slik prosess at kvinner står i fare for å bli ”disposable”, eller ”expendable targets”. Fordi kvinners sosiale posisjoner har vært så sårbare, har de blitt skadelidende når noe utenfor deres begrensede kontroll har påvirket livene deres, og kvinners roller som offer er fortsatt sentrale i populærkulturell dokumentasjon. ”What’s new about television exploiting our love affair with the interfaces of sex and death, or our hunger for seeing women dead or maimed or mutilated or suicidal or raped or helpless, especially if they’re sexually active?” (Hume George, sitert hos Johnson 2007, s. 29). Når dette, denne ofringen av kvinner som en følge av deres feil og mangler i forhold til patriarkalske standarder for femininitet, er en sosialt akseptert praksis i populærkulturell dokumentasjon, blir det heller mer oppsiktsvekkende når en av disse kvinnene nekter å påta seg offerrollen hun har blitt tildelt av samfunnet rundt seg, hvilket Daphne du Mauriers Rebecca gjør. Man kan kanskje gå så langt som til å hevde at Rebeccas avvisning av offerrollene hun blir forsøkt pålagt er kjernen i bokens drivkraft. Som jeg har diskutert tidligere blir de viktigste karakteristikkene av Rebecca, både i boken og filmatiseringene, tillagt henne av menn; blant disse er hennes sterilitet, hennes sykdom, hennes antatte suicidale tendenser som en følge av sterilitet og sykdom, og hennes rolle som

drapsoffer (eller i Hitchcocks remediering, offer for en fortjent ulykke). Felles for disse rollene er nettopp Rebeccas posisjon som offer for uheldige fysiske aspekter som alle er utenfor hennes kontroll, men istedenfor å akseptere sin nye posisjon som offer, og lide i stillhet – ”To be silent is to comply with the standard of feminine grace” (Mairs 1997, s. 305) – velger Rebecca å ta kontroll over situasjonen. Slik Rebeccas dødsfall forklares både i du Mauriers bok og i filmatiseringene, rettfærdiggjør Maxim sine handlinger ovenfor henne ved å hevde at Rebecca ønsket at han skulle ta livet av henne; ”She wanted me to kill her. She foresaw the whole thing. [...] It was her last practical joke” (du Maurier 2003, s. 420-421). Til tross for at dette, etter min mening, ikke rettfærdiggjør voldshandlingene Maxim begår mot Rebecca, er dette allikevel et interessant aspekt i forhold til Rebeccas avvisning av offerrollen. Hun tar kontroll over sin egen død ved å manipulere Maxim, samtidig som hun selv i døden nekter å forbli et offer, hvilket hennes tilstedeværelse og, etter hvert, kontroll over Manderley kan tolkes som bevis på – ”[she] must die in order to make her point” (Tannen 2007, s. 103). Gjennom en total avvisning av offerrollene Rebecca og andre sterke kvinnelige karakterer blir forsøkt tildelt av samfunnet, oppnår disse kvinnene en form for autonomi – de krever retten til å bestemme over sine egne kropper, lyster og liv. Og, det kan være nærliggende å tro at til tross for at disse kvinnene må betale dyrt for sine friheter og at de, som Rebecca, presenteres som monstrøse, allikevel tilbyr kvinnelige dokumentbrukere glede/tilfredsstillelse og identifikasjon på et helt annet plan enn kvinnelige karakterer i menns dokumenter. Ved å gi sine kvinnelige karakterer autonomi, og dermed et sterkere feminint ideal for lesere/tilskuere å identifisere seg med, kan man kanskje hevde at kvinnelige dokumentprodusenter – Daphne du Maurier i blant dem – har forsøkt å definere egne rammer for populærkultur, slik at menn er de som blir stående utenfor kulturens marginer (Thornham 1997, s. 59).

#### ***5.4 Medium og kjønnspolitisk innhold***

Som jeg har forsøkt å vise gjennom diskusjonene tidligere i denne oppgaven er det nærliggende å tro at det er en sammenheng mellom media, populærkultur og kjønn. Forskjellige medieformer benytter seg av forskjellige redskaper og teknikker for å formidle kjønnspolitiske budskap – en prosess som kan sies å være viktig både i forhold til dokumentbrukerne og samfunnet for øvrig, og det er, etter min mening, viktig å anerkjenne eksistensen av og innholdet i slike kjønnsrelaterte ytringer. Ut fra et third wave feministisk syn er det opplagt at populærkulturelle medier er en sentral del av våre liv, og det er derfor nødvendig å ta innholdet i denne typen underholdningsdokumenter på alvor; ”[...] to develop

a reading practice that attends to its contradictions in content, in its role in our lives, and in its attitudes towards feminism (Johnson 2007, s. 20).

Som nevnt tidligere kan man kanskje hevde at mediene i seg selv bidrar til å sende kjønnsrelaterte budskap, og at man på den måten kanskje kan forstå medieformer som grunnleggende feminine eller maskuline, en hypotese jeg diskuterte i forhold til sammenligningen mellom litteratur og film. Utgangspunktet for denne teorien var måten kvinnene i dokumentene som utgjør mitt casestudium har gjennomgått iøynefallende endringer i overgangen fra roman til film, uten at disse endringene har vært av noen opplagt narrativ betydning, og jeg ønsket å vurdere muligheten for at mediene selv krever tilsvarende endringer, mer eller mindre uavhengig av produsentenes kjønn. Etter en mer inngående diskusjon av produsentenes kjønn, og betydningen av dette i forhold til kommersiell dokumentasjon, mener jeg det er nærliggende å tro at produsentenes kjønn i stor grad bidrar til de kjønnspolitiske budskapene som uttrykkes gjennom slike dokumenter, og at denne typen ytringer, inkludert typen kjønnspolitisk dobbelthet som jeg har diskutert ovenfor, blir muliggjort gjennom valg av medium, og disses iboende redskaper og teknikker.

I forhold til *Rebecca*, og de to filmatiske remedieringene jeg tar for meg her, er det klart at forskjellige medier og deres virkemidler og redskaper har bidratt til å produsere vidt forskjellige narrative og politiske budskap, og det vil kunne være interessant å diskutere dokumentformenes roller og betydning i forhold til de kjønnspolitiske dobbelthetene som har blitt avdekket.

Utgangspunktet for denne oppgaven er Daphne du Mauriers roman *Rebecca*, ettersom denne er det opprinnelige dokumentet i forhold til mitt casestudium, og forskjellene mellom de tre versjonene av *Rebecca* jeg tar for meg her, består ikke bare i produsentenes forskjellige kjønn, eller tidsepokene dokumentene har blitt produsert i, men også i medieformene som har blitt valgt som uttrykksform. Du Mauriers, Hitchcocks og O'Briens versjoner av *Rebecca* er alle forskjellige, både i narrativt og politisk innhold, men også i form og uttrykk; du Maurier uttrykte seg gjennom en relativt tradisjonelt oppbygd roman, Hitchcock gjennom kinofilmformen, og O'Brien gjennom det moderne Tv-filmformatet. Dette innebærer at de mediale forskjellene mellom de tre dokumentene ikke bare består i forskjellene mellom ord og bilde, men også mellom tre forskjellige mediale former, og man kan kanskje hevde at disse formene kan stå i sammenheng med de forskjellige kjønnspolitiske budskapene og dobbelthetene som finnes iboende disse tre dokumentene.

Det eneste mediale likhetstrekket mellom disse tre dokumentene er, slik jeg ser det, den sjangermessige klassifiseringen av alle tre versjonene av *Rebecca* som melodrama, og det

kan være nærliggende å tro at denne sjangermessige definisjonen har spilt en sentral rolle i forhold til produksjon, kritikk, markedsføring og bruk av disse dokumentene, og ut fra de definisjonene av melodramaet som sjanger jeg har diskutert ovenfor, er det nærliggende å tro at denne sjangerdefinisjonen av har vært av stor betydning i forhold til kjønnspolitiske budskap, kjønnsdefinisjoner og identifikasjon i forhold til brukerne av disse dokumentene. I moderne kritikk er, som diskutert ovenfor, melodrama ansett som en feminin sjanger, på grunn av generelle fellestrekk mellom karakterene (deriblant passivitet, og sterke følelser som sentrale i handlingen, i tillegg til at historiene ofte fortelles ut fra en kvinnelig hovedperson), samt bruk av narrative og mediale virkemidler som musikk, storslagne kulisser og så videre (Thornham 1997, s. 47). Dette kan kanskje også sies å innebære at en rekke dokumenter produsert av og/eller for kvinner mer eller mindre automatisk har blitt definert som melodramatiske av kritikere, og eventuelle remedieringer av disse har også blitt definert som melodrama (Thornham 1997, s. 65).

*Rebecca*, som umiddelbart etter utgivelsen i 1938 ble en bestselgende ”women’s novel”, kan sies å føye seg inn i en tradisjon hvor *novels are structured by a specifically female narrative trajectory, in which female desire – for autonomy as well as romance – is powerfully registered, even though it may be reconciled with patriarchy through its confinement to the realm of the personal and domestic* (Thornham 1997, s. 65), og det er nettopp disse aspektene ved boken som er av sentral betydning i Hitchcocks og O’Briens remedieringer. Melodrama, og ”feminine” dokumenter kan altså sies å tilby kvinnelige dokumentbrukere en illusjon av frihet og kvinnelig autonomi, men slutten, inkludert melodramaets ”happy endings” forutsetter at de feminine behovene og ønskene som har blitt uttrykt gjennom dokumentet undertrykkes til fordel for tradisjonelle, patriarkalske kjønnsrollemønstre. Melodramaet som sjanger fungerer dermed som en sikkerhetsventil for patriarkiet, en medial arena hvor ideen om kvinnelig autonomi og frihet fra tradisjonelle kjønnsroller kan ”luftes”, men hvor de avslutningsvis settes til side til fordel for et tradisjonelt feminint ideal (Thornham 1997, s. 48). Dette kan kanskje tolkes som et av patriarkiets viktigste redskap for kontroll over kvinners forhold til dokumentasjon; melodramaet som sjanger har sine røtter ”in a nineteenth-century aesthetic mode” (Thornham 1997, s. 47), og det var nettopp utover 1800tallet at kvinnelige forfattere fant sine stemmer og sitt publikum (Moi 2007, s. 55). Som jeg diskuterte i forrige kapittel er det nærliggende å tro at kvinnelige dokumentprodusenter har vært mer eller mindre avhengige av å produsere dokumenter som, til tross for å appellere til et kvinnelig publikum, også har kunnet tilfredsstille krav fra et patriarkalsk styrt samfunn. Dette kan sies å ha ført til sterke, selvstendige kvinnelige karakterer som allikevel har avfunnet seg med samfunnets

forventninger til dem og som er ærbare kvinner som avslutningsvis inntar sine plasser som koner og mødre, og som dermed også forblir gode, feminine kvinner (Moi 2007, s.64). Ettersom dette var den feminine standarden kvinner hadde å leve opp til i virkeligheten, er det logisk at denne ble gjeldende for kvinnelige karakterer i populærkulturell dokumentasjon også, og mannlige dokumentprodusenter kan sies å ha sørget for å vedlikeholde denne standarden for feminitet, både i sine egne dokumenter (melodramatiske eller ikke), så vel som i sine remedieringer av kvinnelige produsenters dokumenter, og man kan på denne måten hevde at melodramaet som sjanger har blitt perfektionert som en av patriarkiets metoder for sensur i forhold til kvinners dokumentproduksjon så vel som kvinnelige lesere og tilskuers glede/tilfredsstillelse gjennom dokumentbruk.

På denne måten kan man anse dokumentenes sjanger som sentral i forhold til kjønnspolitiske budskap; ved å klassifisere en roman som melodrama, blir den også automatisk ansett som en "women's novel", slik *Rebecca* ble da den kom ut, og gjennom dette vil bruken av romanen i stor grad begrenses til et kvinnelig publikum, samtidig som en slik definisjon også vil kunne begrense forfatterens sosiale og litterære status (Beauman 2003, s. vii).

Definisjonen av *Rebecca* som melodrama har blitt gjeldende også for Hitchcocks og O'Briens filmatiske remedieringene av denne, og det kan kanskje derfor være nærliggende å tro at medieformene i seg selv er av liten betydning i forhold til kjønnsrelaterte budskap og definisjoner i disse dokumentene. Samtidig er det også en logisk sammenheng mellom mediene og enkelte av endringene karakterene har gjennomgått i overgangene mellom mediene, og derfor er det ikke lenger utelukkende et spørsmål om dokumentprodusentenes kjønn som mulig årsak for disse endringene, men også medienes forskjellige redskaper og uttrykk som bidragsytende årsaker til disse. Det faktum at du Maurier, Hitchcock og O'Brien alle har valgt å uttrykke seg gjennom forskjellige medier kan kanskje ha bidratt til at deres forskjellige uttrykk i forhold til de kjønnspolitiske dobbelthetene som presenteres gjennom disse tre dokumentene.

Mediets betydning i forhold til kjønnspolitisk dobbelthet, definisjoner av kjønnsroller og identifikasjon for brukerne kan sies å bestå i metodene og redskapene som benyttes for å fremstille karakterene; i forhold til de tre versjonene av *Rebecca* kan disse innledningsvis deles inn i visuelle og auditive metoder og virkemidler og verbale og litterære metoder og virkemidler. Men nøyaktig på hvilke måter kan disse mediale redskapene sies å være sentrale i skapningen og formidlingen av kjønnspolitiske budskap?

Etter min mening er det nærliggende å ta tak i ord versus bilde debatten for å kunne finne svar på dette spørsmålet. Overgangen Mrs de Winter og de andre karakterene har tatt fra det



verbale til det visuelle har utvilsomt vært av stor betydning i forhold til de endrede budskapene de bidrar til å sende, ikke bare fordi historien har endret seg fra verbalt fremstilte tanker og følelser til fysisk handling, men også fordi karakterene har endret seg fra mentale konsepter til fysiske objekter. Dette innebærer også en fysisk seksualisering, spesielt for Mrs de Winter.

I Hitchcocks og O'Briens filmatiske remedieringer har nødvendigvis det narrative innholdet blitt endret for å tilpasses visuelle medier, Mrs de Winters funksjon som forteller har blitt marginalisert for å gi rom for fysiske handlinger og scenarioer, og gjennom dette har også den psykologiske og emosjonelle dimensjonen Mrs de Winters fortellerstemme tilfører romanen forsvunnet fra disse remedieringene. Dermed har andre virkemidler overtatt de fleste stemningsskapende funksjonene Mrs de Winter fyller som forteller i romanen, og redskaper som musikk, lyssetting og kameravinkler har forsøkt å oversette bokens følelsesbaserte stemninger til noe visuelt og auditivt.<sup>19</sup>

Det kan allikevel sies å være visse problemer i forhold til disse oversettelsene fra tekst til film, visse narrative aspekter som har gått tapt, spesielt i forhold til Mrs de Winters følelser og subjektive opplevelser. Det er nesten som om filmmediet, gjennom sine visuelle og auditive ytringer, forsøker å tilby en objektiv fremstilling av historiene, i motsetning til du Mauriers roman som er fortalt utelukkende fra Mrs de Winters subjektive ståsted. Gjennom filmmediet får man direkte tilgang på karakterenes mimikk og tonefall, og man får fysiske fremstillinger av hvordan de interagerer med hverandre, noe som kanskje kan sies å begrense tilskuernes tolkningsmuligheter. Og nettopp disse fysiske aspektene er av sentral betydning i forhold til *Rebecca*; Mrs de Winter oppfatter sin fysiske interaksjon med Maxim som nedverdiggende og degraderende – gjennom måten Maxim snakker til henne på, og den fysiske kontakten han tilbyr henne, føler hun at hun er sammenlignbar med parets hund (se for eksempel du Maurier 2003, s. 132). Dette er hennes subjektive opplevelse av situasjonene, men ettersom boken er fortalt av henne, fra hennes subjektive ståsted, er allikevel dette realiteten i Maxims oppførsel ovenfor sin kone, slik leserne oppfatter situasjonen. Ved at Hitchcocks og O'Briens filmatiske remedieringer fremstiller interaksjonen mellom Mr og Mrs de Winter visuelt og auditivt på en mer eller mindre objektiv måte endres hele kjemien mellom karakterene i disse dokumentene. Dermed endres nødvendigvis også det narrative budskapet i historien i overgangen fra roman til filmmediet, og fordi du Mauriers versjon av *Rebecca* har et konkret kjønnspolitisk

---

<sup>19</sup> I forhold til dette vil jeg nevne at det er menn som står bak både den originale filmmusikken og kinematografien i begge filmene, henholdsvis Franz Waxman og George Barnes i Hitchcocks versjon, og Christopher Gunning og Rex Maidment i O'Briens versjon ([www.imdb.com](http://www.imdb.com)).

budskap, og en iboende kjønnsrelatert dobbelthet som kommer til uttrykk gjennom hennes fremstillinger av forholdet mellom Maxim og Mrs de Winter, blir også disse aspektene ved *Rebecca* endret i oversettelsen fra bok til film. Et av de mest slående eksemplene på dette kan sies å være scenen hvor Maxim tilstår drapet på Rebecca ovenfor sin kone; der denne scenen i filmene ender med en kjærlig omfavelse i Hitchcocks versjon, og en nakenscene i O'Briens versjon, er du Mauriers fremstilling av Maxims kjærlighetserklæringer i denne scenen totalt forskjellig – i denne versjonen er Mrs de Winter så sjokkert og overveldet av situasjonen at hun fokuserer blikket og tankene sine på en solbleket flekk på gardinen bak Maxim i det han kysser henne og tilstår sin dype kjærlighet for første gang (du Maurier 2003, s. 300).

Der du Maurier kan sies å vise hvordan patriarkiet dominerer og kuer kvinner som sosial gruppe, representert gjennom hennes fremstilling av forholdet mellom Maxim og Mrs de Winter, viser både Hitchcocks og O'Briens filmatiseringer et helt annet bilde av disse karakterenes forhold, og dermed også i utstrekning, mellom menn og kvinner som sosiale grupper. Og, mest interessant av alt i denne sammenhengen, disse filmskaperne presenterer sin versjon av historien på en tilsynelatende mer "objektiv" måte, takket være nettopp et av filmmediets viktigste og mest karakteristiske redskaper – visualiseringen.

Dermed kan mediale forskjeller i narrativ teknikk og virkemidler sies å være et sentralt aspekt i forhold til skapningen og formidlingen av kjønnspolitiske budskap. Når man ser dette i sammenheng med måten filmmediet objektifiserer kvinnelige karakterer, en prosess som helt klart har vært sentral i forhold til de visuelle fremstillingene av Mrs de Winter, og i O'Briens versjon også *Rebecca*, samtidig som det fratrukk karakterer som Mrs de Winter deres subjektivitet, er det også nærliggende å konkludere med at filmmediet i mange sammenhenger kan sies å være mer tilpasset en patriarkalsk agenda, enn å være kjønnsnøytral. Dette vil nødvendigvis også påvirke bruk, glede/tilfredsstillelse og brukernes identifikasjon med karakterene. Det faktum at litteratur og film fremstiller karakterer så totalt forskjellig, vil sannsynligvis være av stor betydning i forhold til disse aspektene, kanskje først og fremst blant et kvinnelig publikum (Thornham 1997, s. 59).

Når alt kommer til alt kan du Mauriers roman og Hitchcocks og O'Briens filmatiske versjoner av *Rebecca* anses som grunnleggende forskjellige dokumenter, ikke bare som en følge av de mediale forskjellene, men også fordi de formidler totalt motsatte kjønnspolitiske definisjoner og budskap – og i utstrekning av dette, grunnleggende forskjellige historier. Disse forskjellene kan kanskje anses som et resultat av både de mediale forskjellene og forskjellene i produsentenes kjønn. Til tross for at jeg er overbevist om at mediene har spilt en sentral rolle i forhold til en rekke av de endringene som har funnet sted i oversettelsen fra bok

til film, er det også, etter min mening, nærliggende å tro at produsentenes kjønn har vært av betydning i forhold endringene hva kjønnspolitiske aspekter angår. Det er ikke mediene i seg selv som kan sies å være ansvarlig for endringene i Maxims oppførsel ovenfor sin kone, og det er ikke mediene i seg selv som kan tildeles skylden for filmversjonenes ”happy endings”. Når alt kommer til alt er det mennesker som har tatt de narrative avgjørelsene, og det er dermed produsentene som må ta ansvaret for de totale omskrivningene av et grunnleggende feministisk dokument til melodramatiske, patriarkalske ”jentefilmer”.

### ***5.5 Subtleties and societies: kjønn, dokumentasjon og samfunn***

Man kan vanskelig undergrave det faktum at media og populærkulturell dokumentasjon er helt sentrale aspekter i vestlige samfunn, både i forhold til politikk, kjønnsroller og – idealer og livsstil. Media kan sies å ha blitt ”one of the ways our culture talks to itself about itself” (Johnson 2007, s. 19) og kan sies å reflektere samtidige sosiale holdninger og normer, hvilket O’Briens overfladiske forsøk på å fremstille Maxim og Mrs de Winter som likestilte i sin versjon av *Rebecca* kanskje kan sies å være et eksempel på.

Samtidig som populærkulturell dokumentasjon konsumeres av mange mennesker er det allikevel forskjeller mellom hvem dokumentene er beregnet for, hvordan dokumentene brukes, samt hvilken rolle dokumentene spiller i forhold til det overordnede samfunnet; forskjeller som kanskje spesielt kan sies å gjøre seg gjeldende i en kjønnsrelatert diskusjon. Som jeg diskuterte innledningsvis i denne delen, har populærkulturelle medier bydd på en utfordring for mange feministiske kritikere, og ”[...] the media are presented as an ”insidious form of indoctrination”” (Johnson 2007, s. 15) – et mediesyn som utvilsomt kan sies å være forståelig med tanke på objektifiseringen av kvinner i underholdnings- og reklameindustrien. Men til tross for denne, ofte opplagte, objektifiseringen, til tross for medias tradisjon for å vise kvinner som offer for forferdelige hendelser, er allikevel mange kvinner ivrige brukere av denne typen dokumentasjon, og til tross for at kvinnelige tilskuere kan sies å ha komplekse og kontrollerte muligheter for identifikasjon og innlevelse i forhold til dokumentene de bruker, kan man allikevel ikke benekte det faktum at mange kvinner nyter sine forhold til media. Det er nærliggende å tro at ”[...] women’s pleasure in popular culture are undeniably intertwined with our learned submission to existing power structures and limited female imagery” (Johnson 2007, s. 10), men må dette innebære at all kvinnelig nytelse gjennom konsum av populærkulturell dokumentasjon er “[...]in some sense, frankly, like sucking the dick of patriarchy” (Johnson 2007, s. 10)?

Det er, slik jeg ser det, unektelig aspekter ved populærkulturell dokumentasjon som kan tolkes som representativt for patriarkalsk styrte samfunn, noe som kan sies å komme tilsyne både gjennom tradisjonell ”maskulin” dokumentasjon (actionfilmer, herreblader, pornografi, og så videre), så vel som ”feminin” dokumentasjon (blant annet melodramatisk og romantisk film og litteratur, og kvinnemagasiner). Denne inndelingen av dokumentasjon kan kanskje sies å bidra til opprettholdelsen av tradisjonelle kjønnsroller, og når et slikt skille kan sies å gjennomsyre vestlig populærkultur, kan det være nærliggende å tro at dette skillet er representativt også for politiske holdninger i samfunnet forøvrig.

Jeg har tidligere diskutert betydningen av subtilitet fra dokumentprodusentenes side i forbindelse med innlemmelse av kjønnspolitiske budskap i sine dokumenter, og i denne diskusjonen tok jeg utgangspunkt i at slik indoktrinering må foregå så subtilt som mulig med tanke på samfunnets reaksjoner. Etter min mening var disse subtile formidlingsbudskapene spesielt viktig for kvinnelige dokumentprodusenter og – brukere, ettersom disse kan sies å ha vært bundet av strengere sosiale normer og krav enn menn, og måten kvinnelige forfattere skapte kvinnelige karakterer som var selvstendige, sterke kvinner samtidig som de innfridde samfunnets krav til dem, kan kanskje sies å være sentralt i forhold til kvinners behov for noe eget, utenfor patriarkalsk kontroll (Moi 2007, s. 56). Dermed kan kanskje kvinnelige dokumentprodusenters bruk av subtil kjønnspolitisk indoktrinering ses i sammenheng med kvinners ønske om autonomi i patriarkalske samfunn, og disse aspektene ved kvinners dokumentasjon har fylt en konkret funksjon, for kvinnelige produsenter, så vel som kvinnelige dokumentbrukere.

Det subtile redskapet jeg anser som mest interessant i forhold til formidling av kjønnspolitisk budskap i kvinners dokumentasjon er måten engel/monster paradokset har fått plass, ikke bare mellom de monstrøse og de gode karakterene, men også innad i karakterene selv. Dette skillet som i utgangspunktet kan sies å skulle representere forskjellene mellom ”gode” og ”monstrøse” kvinner – og dermed ikke bare skulle fylle en narrativ og medial funksjon, men også en sentral sosial funksjon gjennom sin utbredelse i mannlig produsert dokumentasjon – ble av kvinnelige dokumentprodusenter utviklet som et middel for å skape komplekse kvinnelige karakterer – kvinner som ikke var enten eller, og som dermed ble tilført en dybde kvinner tradisjonelt sett ikke ble tillagt, hverken i dokumentasjon eller i samfunnet (Moi 2007, s. 59). Dette innebar, som nevnt tidligere, at kvinnelige karakterer i dokumenter produsert av og for kvinner, hadde elementer av både engelen og monsteret i seg; en tradisjon som kan spores fra Charlotte Brontës *Jane Eyre* til Daphne du Mauriers *Rebecca*. Rebecca er en perfekt kvinne med elementer av det monstrøse i seg, og både Mrs de Winter og de andre

karakterene i boken, samt leserne reagerer med sjokk når Rebecca til slutt avsløres som både psykisk og fysisk abject, fordi hun opp til det punktet har fremstått som en perfekt kvinne ut fra et tradisjonelt, patriarkalsk kvinnesyn. På samme måte som Rebecca har spilt rollen som "the eternal feminine", har Mrs de Winter i utgangspunktet en ambivalent rolle i forhold til engel/monster paradokset. Hun innfrir ikke rollen som en perfekt kvinne ettersom hun hverken er vakker, sjarmerende eller i besittelse av andre viktige feminine egenskaper, og det er først og fremst gjennom hennes selvoppofrende kjærlighet og lojalitet til Maxim at hun får innfridd sitt "feminine potensial". Dermed er hverken Rebecca eller Mrs de Winter karakterer som klart kan defineres som engleaktige eller monstrøse, de har begge aspektene ved dette feminine paradokset i seg.

Etter min mening kan dette subtile aspektet ved "feminin" dokumentasjon produsert av kvinner sies å være sentralt i forhold til en forståelse av dokumentenes iboende kjønnspolitiske budskap nettopp på grunn av dybden de tilegner sine kvinnelige karakterer. Hvis en monstrøs kvinne kan defineres som "the woman who [...] acts on her own initiative, who *has* a story to tell" (Moi 2007, s. 57), kan i realiteten *alle* kvinner anses som monstrøse, og ved å vise at alle deres kvinnelige karakterer representerer begge sider av engel/monster paradokset, kan kanskje kvinnelige dokumentprodusenter sies å formidle et helt sentralt budskap til sine kvinnelige lesere/tilskuere; et budskap om kvinnelig autonomi og forståelse av kvinners reelle personligheter også utover rollene som engel eller monster (Moi 2007, s. 59).

I lys av dette kan det sies å være interessant når man finner tilsvarende subtile indoktrineringsteknikker i dokumenter produsert for kvinner av menn, og det subtile formidlede kjønnspolitiske budskapet er et helt annet. Også i dokumenter produsert av menn kan kvinnelige karakterer tilegnes egenskaper som tidligere kunne defineres som representative for den monstrøse kvinne – egenskaper som intelligens, selvstendighet, mot, fysisk og mental styrke og egenrådighet blir ofte tilegnet kvinnelige karakterer i populærkulturell dokumentasjon i dag – og det kan være nærliggende å tro at dette er representativt for nye sosiale standarder og normer i forhold til likestilling og moderne kjønnsroller (Johnson 2007, s. 15). Samtidig kan man kanskje hevde at til tross for store fremskritt i forhold til kvinners roller i populærkulturell dokumentasjon er det fortsatt et viktig aspekt ved mannlige produsenters fremstilling av kvinnelige karakterer som kan sies å tyde på at subtile kjønnspolitiske budskap fortsatt spiller en sentral rolle i populærkulturell dokumentasjon, nemlig det faktum at kvinner fortsatt fremstilles som seksuelle objekter og som offer (Bordo 1997, s. 91-92). Uavhengig av kvinnelige karakterers andre positive

egenskaper, ender mange kvinner i populærkulturell dokumentasjon opp med å fremstilles som verdiløse, enten fordi de mislykkes med å være seksuelt attraktive for menn (Siegel 2007, s. 77), eller fordi de krysser "the thread-like boundary between good girls and bad girls,[...] useful female bodies and disposable ones" (Johnson 2007, s. 39). Det faktum at det fortsatt er vanlig, og tilsynelatende, akseptabelt, i mediale uttrykk at "sluts die first" (Johnson 2007, s. 10), kan etter min mening, tolkes som et mer eller mindre subtilt budskap vedrørende kulturelle standarder for kvinners roller så vel som kvinners kropper.

"The body is not only a *text* of culture. It is also [...] a *practical*, direct locus of social control" (Bordo 1997, s. 91-92), og måten kvinners kropper fremstilles og behandles på i populærkulturell dokumentasjon kan kanskje dermed sies å være et representativt uttrykk for sosiokulturelle normer, standarder og kvinnesyn. Gjennom dokumentasjon kan kanskje dokumentprodusentene sies å gi uttrykk for egen forståelse av kjønnsroller og kjønnspolitikk, men disse kan også sies å være knyttet til det overordnede samfunnet og overordnede sosiale standarder. Dermed kan man kanskje hevde at måten kvinner blir fremstilt på i populærkulturell dokumentasjon reflekterer det overordnede samfunnets reelle kjønnspolitiske budskap – et budskap som tilsynelatende vanskelig kan tolkes som noe annet enn patriarkalsk.

### **5.6 Veggen videre**

Mitt faglige og teoretiske utgangspunkt for denne oppgaven kunne først og fremst oppsummeres som to ting: for det første ønsket jeg å diskutere muligheten for og relevansen av et kjønnsperspektiv i dokumentasjonsvitenskapelig forskning, og for det andre ønsket jeg å se dokumentene i sammenheng med de menneskene de er knyttet til – både produsentene og brukerne/konsumentene. For meg personlig er nettopp dokumenters nærhet til menneskene, både sosialt, kulturelt og psykologisk, et av de mest interessante aspektene i forhold til analyser, og det faktum at dokumentasjonsvitenskap som fagfelt gir rom for analyser av relasjonen mellom dokument og menneske er for meg, en av de viktigste karakteristikkene ved dokumentasjonsvitenskap, som også bidrar til å skille faget fra relaterte disipliner.

Ut fra dette teoretiske grunnlaget var valg av dokumenter til et casestudium relativt enkelt; jeg ønsket å ha en feministisk vinkling, samt å ta utgangspunkt i dokumentasjon som har vært/er populær blant et kvinnelig publikum. *Rebecca* var et logisk valg, ikke bare på grunn av dens popularitet, men også fordi den gir rom for to fundamentalt forskjellige tolkninger, som begge kan sies å være relativt lett tilgjengelig ut fra originalteksten. Disse forskjellige tolkningsmulighetene ble også mer interessante da jeg knyttet boken direkte opp mot Daphne du Maurier, som selv kan sies å ha vært relativt kompleks, både som forfatter og som kvinne

(Forster 2007, s. 93). Videre bidro de narrative forskjellene mellom boken og filmatiseringene til å styrke mitt ønske om å diskutere betydningen av kjønnsperspektiv og produsentens innvirkning på verkene.

Etter dette arbeidet er jeg fortsatt av den oppfatning at de spørsmålene jeg har stilt i denne oppgaven vil kunne være interessante å gå videre med i dokumentasjonsvitenskapelig forskning. I den grad jeg har kunnet besvare de spørsmålene jeg stilte innledningsvis, må svarene være at det ikke bare er rom for, men også relevans av å få et kjønnsperspektiv inn i dokumentasjonsvitenskapelige diskusjoner i fremtiden, og at produsentene bak et dokument kan være et sentralt aspekt i faglige analyser. Men det jeg kanskje vil anse som mest interessant å videreføre i faglige diskusjoner, må være betydningen av populærkulturell dokumentasjon som redskap i forhold til produksjon og formidling av sosiokulturelle og politiske budskap.

Hvis man anerkjenner at populærkulturelle dokumenter som de jeg har tatt for meg i denne oppgaven kan sies å formidle forskjellige kjønnspolitiske budskap, basert på sosiokulturelle standarder i produsentenes samtid, vil det teoretisk sett være mulig for dokumentprodusenter å benytte sine respektive uttrykksformer som redskap for politisk indoktrinering uavhengig av hva disse budskapene består i. Det interessante som har kommet frem gjennom arbeidet med dette prosjektet er at denne formen for politiske ytringer ikke bare gjør seg gjeldende i forhold til allment anerkjent propaganda, men at muligheten for mer eller mindre subtile politiske budskap er tilstede i det aller meste, om ikke all, populærkulturell dokumentasjon.

Dette kan kanskje igjen sies å bidra til betydningen av å se dokumenter i sammenheng med både produsentene, brukerne/konsumentene og samfunnet for øvrig. Disse politiske aspektene ved populærkulturell dokumentasjon vil ikke nødvendigvis være relatert til kjønnsroller, men kan like gjerne dreie seg om religion, utenrikspolitikk, økonomi, etikk og så videre, og det interessante i forhold til videre diskusjoner rundt politiske budskap i kommersielle dokumenter, kan kanskje sies å være den tilsynelatende mangelen på rammer for de videre mulighetene.

I et verdenssamfunn hvor produksjon og konsum av dokumentasjon stadig står i sentrum for kulturell utvikling, kan det være nærliggende å tro at betydningen av populærkulturell dokumentasjon som redskap for politisk indoktrinering bare vil øke, og hvis dette er tilfellet vil det om mulig bli enda viktigere innen dokumentasjonsvitenskapelig forskning å avdekke metodene, redskapene og teknikkene som benyttes i forhold til denne typen politiske prosesser. Vegene videre fra dette prosjektet kan dermed inkludere endeløse

muligheter hva forskningsobjekter angår, samtidig som produksjon og bruk av dokumenter bør spille sentrale roller.

Som en videreføring av diskusjonen rundt den sosiopolitiske betydningen av populærkulturell dokumentasjon, vil det også kunne være interessant å diskutere dokumentasjon som bidragsytende i forhold til dannelsen av subkulturelle grupper og miljøer. Der dokumentformer som spill, musikk og tegneserier/grafiske romaner kan bidra til slike sosiale prosesser ut fra sjangertilhørighet og appeal, vil det også være mulighet for at politiske budskap iboende denne typen dokumenter vil kunne bidra til styrkede skiller mellom sosiale grupperinger, noe som igjen vil kunne være interessant i forhold til dokumentasjonsvitenskapelige diskusjoner.

Helt konkret vil det, etter min mening, være naturlig å bygge videre på diskusjonene rundt dokumenter som sosiale, kulturelle og psykologiske fenomener i det videre arbeidet etter denne oppgaven. Jeg har forsøkt å diskutere mulighetene for og relevansen av å se dokumenter i forhold til mennesker og samfunn, og jeg anser dette som viktige og interessante utgangspunkt for videre dokumentasjonsvitenskapelige diskusjoner.

Samtidig kan kanskje dette prosjektet brukes som et springbrett i forhold til en eventuell utvidelse av dokumentbegrepet til også å innbefatte menneskekroppen. Som jeg har argumentert for her, og som en rekke feministiske teoretikere har presisert tidligere, er menneskekroppen, kanskje spesielt kvinnekroppen i en interessant posisjon nettopp i forhold til dette. Kvinnekroppen kan sies å være både et produkt av kultur, og kan kanskje dermed defineres som et dokument, samtidig som kvinnekroppen har vært underlagt strenge, konkrete regler fra det patriarkalsk styrte samfunnet; "the body of woman is the site where culture manufactures the blockade of woman" (Valerie Export, sitert hos Conboy, Medina og Stanbury, 1997, s. viii). Når man tar i betraktning den omfattende "skapelsesprosessen" mange kvinner gjennomgår for å innfri både fysiske og psykiske aspekter ved kvinneroller kan man kanskje diskutere dette som en dokumentasjonsprosess; fysiske krav til størrelse, klesdrakt, og ansiktstrekk som fremheves ved hjelp av sminke, møter emosjonelle og psykologiske krav knyttet opp mot mors- og omsorgsinstinkt, selvoppofrelse, (relativ) seksuell uskyld og overordnet ansvar for hus og hjem. *Women are encouraged to internalize and embody all the values of domesticity. [...] To guarantee our man-made place in culture, we are still exhorted to "become" women through increasingly complex regulatory practices of ornamentation such as weight control, skin and hair care, attention to fashion, and, above all, resistance to ageing* (Conboy, Medina og Stanbury, 1997, s. 3). Kan man kanskje da, som en videreføring av Simone de Beauvoir's uttalelse "one is not born, but rather becomes, a



woman” (Chaudhuri 2006, s. 16), anse kjønn som en kulturell konstruksjon, hvor kroppen er det viktigste mediet? I så fall vil dette kunne føre til mange interessante dokumentasjonsvitenskapelige diskusjoner videre. Hvis menneskekroppen kan anses som et dokument vil dette kunne være utgangspunkt både for videre dokumentasjonsvitenskapelig kjønnsforskning, så vel som at det kan knyttes opp mot forskjellige sosiale grupperinger og subkulturelle miljøer hvor kroppen, gjennom utsmykningsformer som piercinger, tatoveringer, sminke, hår- og klesstil og så videre kan sies å være viktige redskap for identitetsskapning og sosial tilhørighet. På denne måten kan kanskje kroppen sies å være et av de viktigste mediene mennesket har til å uttrykke identitet, tilhørighet, kjønn og klasse.

Også menneskekroppen som dokumentform vil kunne knyttes opp mot populærkultur og politiseringen av underholdningsindustrien. Ikke bare fordi moter og sosiale standarder for utseende og kjønnsroller blir presentert gjennom populærkulturell dokumentasjon, men også fordi menneskekroppen i utgangspunktet kan sies å uttrykke politiske holdninger og standarder, hvilket man kan hevde er tilfellet spesielt i forhold til kvinnekroppen. I en æra der flere og flere mennesker får muligheten til å uttrykke og markedsføre seg selv gjennom mediale verktøy takket være den teknologiske utviklingen, har allikevel ikke menneskekroppen mistet sin betydning som uttrykksform.

## Referanser:

Allen, Graham: *Roland Barthes*, 2003, Routledge, London, 168 sider.

Barthes, Roland: *The Death of the Author*, 6 sider i *Music, Image, Text*, 1977, essays utvalgt og oversatt av Stephen Heath, Hill and Wang, New York, 220 sider.

Bartky, Sandra Lee: *Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power*, 26 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Beauman, Sally: *Introduction*, 2003, 13 sider, i Du Maurier, Daphne: *Rebecca*, 2003, Virago Press, Great Britain, 428 sider.

Bolter, Jay David og Grusin, Richard: *Remediation – Understanding New Media*, 2000, MIT Press, USA, 293 sider.

Bordo, Susan: *The Body and the Reproduction of Femininity*, 21 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Braidotti, Rosi: *Mothers, Monsters and Machines*, 21 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Brontë, Charlotte: *Jane Eyre*, 1996, Penguin Books Ltd., London, 533 sider.

Brown, John Seely og Duguid, Paul: *The social life of information*, 2002, Harvard Business school Press, 330 sider.

Butler, Judith: *Bodies that Matter – On the discursive limits of "sex"*, 1993, Routledge, New York, 288 sider.

Butler, Judith: *Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory*, 18 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Chaudhuri, Shohiri: *Feminist Film Theorist - Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Laurentis, Barbara Creed*, 2006, Routledge, London, 148 sider.

Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Du Maurier, Daphne: *Myself When Young*, 2006, Virago Press, Great Britain, 195 sider.

Du Maurier, Daphne: *The House of Secrets*, 1946, 12 sider, i Du Maurier, Daphne: *The Rebecca Notebook and other memories*, 2007, Virago Press, Great Britain, 180 sider.

Du Maurier, Daphne: *The Rebecca Notebook and other memories*, 2007, Virago Press, Great Britain, 180 sider.

Du Maurier, Daphne: *Rebecca*, 2003, Virago Press, Great Britain, 428 sider.

Eco, Umberto: *The open Work*, 1989, Harvard College, USA, 285 sider.

Forster, Margaret: *Daphne du Maurier*, 2007, Arrow Books, London, 455 sider.

Furby, Jacqueline og Randell, Karen (red): *Screen Methods, comparative readings in film studies*, 2005, Wallflower Press, London, 179 sider.

Grosz, Elisabeth: *Volatile Bodies – Toward a corporeal Feminism*, 1994, Indiana University Press, Indianapolis, 250 sider.

Hammer, Rhonda og Kellner, Douglas: *Foreword*, 4 sider, i Johnson, Merri Lisa (red): *Third Wave Feminism and Television – Jane Puts it in a box*, 2007, I.B. Tauris, London, 226 sider.

Hollows, Joanne og Moseley, Rachel (red): *Feminism in Popular Culture*, 2006, Berg, Oxford, UK, 209 sider.

Johnson, Merri Lisa (red): *Third Wave Feminism and Television – Jane Puts it in a box*, 2007, I.B. Tauris, London, 226 sider.

Kuhn, Annette: *The Body and Cinema: some problems for feminism*, 13 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Lorde, Audre: *Uses of the Erotic: the Erotic as Power*, 6 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Lund, Niels Windfeld: *Omrids af en dokumentationsvidenskab anno 2003*, 36 sider, publisert i "Norsk Tidsskrift for bibliotekforskning" nr. 16, 2001

Mairs, Nancy: *Carnal Acts*, 10 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

McAfee, Noëlle: *Julia Kristeva*, 2007, Routledge, New York, 153 sider.

Moi, Toril: *Sexual/Textual Politics*, 2007, Routledge, New York, 221 sider

Russo, Mary: *Female Grotesques: Carnival and Theory*, 19 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

Ryan, Marie-Laure (red): *Narrative across media – The Languages of Storytelling*, 2004, University of Nebraska Press, USA, 422 sider.

Siegel, Carol: *Female Heterosexual Sadism: the final feminist taboo in Buffy the Vampire Slayer and the Anita Blake Vampire Hunter series*, 35 sider, i Johnson, Merri Lisa (red): *Third Wave Feminism and Television – Jane Puts it in a box*, 2007, I.B. Tauris, London, 226 sider.

Skare, Roswitha; Lund, Niels Windfeld og Vårheim, Andreas (red): *A Document (Re)turn*, 2007, Peter Lang GmbH, Frankfurt am Mein, 341 sider

Stilwell, Robynn J.: *Sound and Empathy: Subjectivity, Gender and the Cinematic Soundscape*, 11 sider, i Furby, Jacqueline og Randell, Karen (red): *Screen Methods, comparative readings in film studies*, 2005, Wallflower Press, London, 179 sider.

Tannen, Ricki Stefanie: *The Female Trickster: The mask that reveals Post-Jungian and Postmodern Psychological Perspectives on women in Contemporary Culture*, 2007, Routledge, Great Britain, 290 sider.

Thornham, Sue: *Passionate Detachments: An Introduction to Feminist Film Theory*, 1997, Arnold, London, 204 sider.

Wittig, Monique: *One is not born a woman*, 1997, 9 sider, i Conboy, Katie; Medina, Nadia og Stanbury, Sarah (red): *Writing on the body: Female embodiment and feminist theory*, 1997, Columbia University Press, New York, 430 sider.

**Dvd:**

*Rebecca*, A film by Alfred Hitchcock, 1940, 126 minutter, Prism Leisure ([www.prismleisure.com](http://www.prismleisure.com)), FEDH 1835

*Daphne du Maurier's Rebecca*, 1997, 189 minutter, Granada Ventures, 37115 06723

**Nettsider:**

[www.imdb.com](http://www.imdb.com)

[www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)