

## درگِ زمانی و مسئله‌ی طبقه

الیزابت فریمن

ترجمه: بابک سلیمی زاده

یک قضیه: ارجاعات مضمَر در بازآفرینی آبرونیک و پست‌مدرنی که کمپ نامیده می‌شود زمان و طبقه هستند، و اصطلاح «درگِ زمانی»<sup>۱</sup> (temporal drag) را به همین معنا وضع کردم. مسئله‌ی درگِ زمانی فقط تخطی از مرزهای جنسیتی نیست. در واقع درگِ جنسیتی از خیلی لحاظها کم‌اهمیت‌ترین جنبه‌ی کمپ را تشکیل می‌دهد. بلکه همانطور که برخی محققان پیشین در مورد کمپ خاطرنشان کرده‌اند، کمپ ترکیبی‌ست از خشم و اشتیاق، استهزا و عاطفه برای ابژه‌ها و سوژه-موقعیت‌هایی که مهجور و منسوخ به نظر می‌رسند.<sup>۲</sup> این مهجوربودگی به نوبه خود برآمده از سرمایه‌داری و طبقه است. هیجان‌اتِ مختلطِ کمپ از رها کردن آنچه بازار در موردش به ما می‌گوید که دیگر حائز ارزش محسوب نمی‌شود سرپا می‌زند.

کمپ فمینیستی و کوییر نه تنها کش‌آمدنِ گذشته بر روی حال و خشونتِ مهجورسازیِ برنامه‌ریزی‌شده را نمایش می‌دهد، بلکه خصیصه‌های نوع خاصی از آنتاگونیسمِ طبقاتی را هم نمایان می‌کند که قابل تقلیل به اصطلاحات مارکسیستی نیست. کمپ در نشانه‌هایی از تفاوت طبقاتی آمد و شد دارد که جریان غالب (شاید بخصوص جریان اصلی در آمریکا) میل به انکار آن دارد، چون اغلب آن ظاهر‌نمایی‌های آریستوکراتیک را سیخ می‌کند و در عوض با شیوه‌های «مهمل» جسمیت‌یابی خوش است. مهمتر اینکه، کمپ همیشه مسئله‌ی کاری را به پیش‌زمینه می‌آورد که به موجب آن وضعیت جنسیتی سوژه حفظ می‌شود. اما کمپ فمینیستی و کوییر/زنانه به لحاظ زمان‌مندی غنی‌ترین شکل بازآفرینی انتقادی‌ای که کمپ می‌نامیم را ارائه می‌دهد. چون زن اغلب به

شیوه‌های گوناگون در موقعیتی بیرون از زمان قرار داده شده است: به عنوان یک رونوشت، یا به عنوان یک زمان قدسی یا گردشی، یا یک امر غیرتاریخی. همانطور که ربکا اشنیدر گفته است، جنسیت با زمان روبرو می‌شود وقتی که خود عمل تکرار همراه با یک تفاوت - کمپ باشد یا بازآفرینی‌های جدی‌تر - اشاره به یک گسست از ایدئولوژی‌های خاستگاه و اصالت دارد، و این گسست اجراگر را زنانه‌شده، اگرچه همیشه مونث، نشانه‌گذاری می‌کند.<sup>۳</sup> به بیان دیگر، برجسب‌هایی که معمولاً با جنبه‌ی تئاتری آن همراه است، زنانه می‌شوند. که این می‌تواند بخشی از دلیل این باشد که چرا درگ‌های لزبین بوچ (botch) همواره بیشتر به عنوان مردانگیِ gay به نظر می‌رسند.

اما این جایگاه جنسیتی یک رونوشت بد بودن، و این کوشش برای تصرف آن از نقطه‌ای که شخص به لحاظ ساختاری از آن منع شده است، نیز یک جایگاه طبقاتی است. حتی مارکس هم متوجه بود که طبقه‌ی کارگر تنها به طور آغازین در تاریخ وجود دارد، و عاملیت آن مشروط به یک اتفاق یا احتمال در آگاهی است. همچنین به طور فزاینده‌ای زندگی طبقه کارگر به طرز قابل ملاحظه‌ای غیرهمگام می‌نماید با ریتم‌های غالب بر زمان کار مزدی که با زمان خانگی و فراغت حائل‌بندی می‌شوند، مثل کارگر فقیری که می‌کوشد همزمان از پس شغل‌های گوناگون بر بیاید. بنابراین، یک پرفرمنس جنسیتی می‌تواند برحسب زمان و طبقه موفق از کار درآمد یا خیر: مورد قبول واقع شدن یعنی اجرای مردانگی و زنانگی به شیوه‌های معاصر و هنجارین، که معمولاً به عنوان طبقه متوسط مشخص می‌شود.

در فیلم **کار نرمال** \* (Normal Work) اثر پولین بودری و رناته لورنز، زمان، طبقه و جنسیت، با هم مواجه می‌شوند. وقتی که ورنر هیرش، بازیگری که به لحاظ هنجاری مرد محسوب می‌شود، چهار پرتزه‌ی استودیویی از هانا کولویک خدمتکاری از دوران ویکتوریایی را به‌طور آبرونیک بازاشغال می‌کند و به کار می‌گیرد. این تولید را می‌توانیم اصطلاحاً «درگ» بنامیم. چنانکه هیرش در دو تا از چهار پرتزه لباس زن‌های آن دوره را پوشیده است. اما درعین حال هیرش از همان ابتدا بر اساس عبارات جنسیتی هترو غیرقابل تشخیص است. مثل یک drag king یا butch dyke به نظر می‌رسد. به نظر پستان‌بند دارد. صدایش دوجنسیتی است. می‌توان او را آنتونیو بائر هم خواند، خودِ دیگرِ هیرش (یا شاید بالعکس؟) در هریک از این موارد، تقاطع جنسیتی که یکی از مشخصه‌های درگ است خودش ثبات‌زدایی می‌شود. هیرش به عنوان بائر، یک طراح‌رقص و کارگردان است که روش‌اش مبتنی‌ست بر تعویض مداوم نقش‌های کارگردان و اجراگر، چنانکه در *کار نرمال* ملاحظه می‌کنیم که ورنر هیرش عاملیت هانا را وارد کار می‌کند و از طریق مداخله‌ی صدای زنانه‌ی پشت صحنه که به نظر کارگردان است و لحن دستوری دارد آن را اجرا می‌کند؛ که همچنین می‌تواند صدای خود هیرش/بائر باشد. هیرش خیلی متواضعانه

آغاز می‌کند. در لباس رسمی ارباب متعلق به سده بیستم، اطراف یک در آهنی قدم می‌زند، برگ‌های خشک را بر روی صحنه جلوی پرده می‌ریزد. در نمود نخست‌اش به عنوان هانا در لباس خدمتکار دوباره ساکت است، و با لذتی مشهود به دستورات کارگردان تن‌درمی‌دهد، بازوهایش را لمس می‌کند و دستانش را با غرور نشان می‌دهد. در منظر دوم، وقتی که هانا یک جنتمن ویکتوریایی را بازی می‌کند، دستور می‌دهد که پشت‌صحنه‌ی استودیو عوض شود. در منظر سوم، وقتی که هانا به عنوان یک پاک‌کننده‌ی بخاری لباس پوشیده است، از کارگردان می‌خواهد که درون قاب بیاید، و درخواست می‌کند «به تو نگاه کنم با چشم‌هایم.» و در نهایت، هانا در پوشش لیدی‌های ویکتوریایی، مستقیماً رو به دوربین صحبت می‌کند، در یک پاراگراف طولانی که به نظر نانوخته می‌رسد. درگ برای توصیف آنچه در کار نرمال اتفاق می‌افتد به نظر کلمه‌ی ساده‌ای می‌رسد، چه در شخصیت به لحاظ جنسیتی دوگانه‌ی هیرش، و چه در مبادله‌ی قدرتی که میان کارگردان و اجراگر جریان می‌یابد.

همچنین، وجه اروتیک رابطه‌ای که میان هیرش و پرتزه‌های تاریخی برقرار است می‌تواند صرفاً رابطه‌ای زمانی توصیف گردد. من می‌توانم اصطلاح دیگری را که قبلاً در موردش نوشته‌ام برای توصیف بازی هیرش با تصاویر هانا به کار برم، «تاریخ‌نگاری اروتیک» (erotohistoriography).<sup>4</sup> چون کار نرمال فقط یک ویدئو نیست بلکه یک اینستالیشین است. شروعش آنجاست که مخاطب باید از میان یک گالری از عکس‌های آرشیوی کولویک بگذرد. در این عکس‌ها هانا را می‌بینیم که به عنوان کلفت لباس پوشیده است، در حال چای آوردن یا تمیزکاری، با چکمه‌های سیاه پوشیده از خاک و گل، در حال جاروکردن. همچنین به عنوان لیدی ظاهر می‌شود. در جامه‌ی طوق‌دار درحالی که یک سگ دست‌آموز در بغل دارد. یا عکس‌های شخصی‌ای که به نظر بسیار پیش‌ارافائلی می‌رسند. یا یک رعیت است، که موهایش را در دستمال سر بسته است. روی علف‌های خشک نشسته. و یا جنتمنی‌ست با موهای کوتاه. همه‌ی این عکس‌ها یا همراه با نظارت حامی ویکتوریایی‌اش گرفته شده‌اند و یا برای آنکه او را خشنود کنند وقتی که رفته است. مخاطب کار نرمال از این گالری به سمت بخش ویدئویی اینستالیشن می‌رود، که در آن هیرش این عکس‌ها را دوباره جان‌بخشی می‌کند، و صحنه‌هایشان را به صحنه می‌آورد. به بیان دیگر، هیرش به جای آنکه صرفاً حالت آن عکس‌ها را در یک تابلوی زنده بگیرد، مجلس استودیویی متصور شده را به اجرا درمی‌آورد، که در آن کارگردان راهنمایی‌های کلامی‌ای را می‌دهد که او باید آنها را با بدن‌اش، لوازم صحنه، لباس‌ها، و غیره انجام دهد. لذت هیرش از انجام این کار دو جنبه دارد: یکی اینکه تمتعی به لحاظ جنسی مازوخیستی را نشان می‌دهد، چنانکه روزنگاری‌های شخصیت تاریخی هانا کولویک گویای چنین کاری از جانب اوست، در اینکه به او گفته شود چکار کند و دست‌ها، پاها، بازوها و پستان‌هایش در معرض نگاه دیگری‌های ناشناس قرار گیرد. و دوم اینکه، هیرش به نظر از سایش بر بدن خودش لذت می‌برد،

میان لحظه‌ی تاریخی هانا و [لحظه‌ی تاریخی] متعلق به ما، تو گویی که متناوباً تسلیم گذشته شدن و تسلط بر آن به طور فیزیکی برانگیزاننده است.

ما می‌توانیم آن را به روشن‌ترین شکل در آن قسمتی ببینیم که هیرش هانا را مجسم می‌کند در حالی که نقش یک جنتمن ویکتوریایی را بازی می‌کند و می‌خواهد که پرده‌ی پشت صحنه تغییر کند. پرده‌ی پشت صحنه از یک چشم‌انداز رمانتیک همراه با پل سنگی قدیمی در پس‌زمینه، به پرتراه‌ای از دو بابای لزبین بوچ متعلق به دهه‌ی ۱۹۹۰ اثر دل‌لاگراس ولکانو تغییر می‌کند. هیرش زیر آن می‌نشیند، به‌خشنودی سیگار می‌کشد، و دودش به بالا به سمت پرده‌ی پشت صحنه حلقه می‌زند همانند یک صفحه که بااصطلاح اکنون را تیره می‌کند، همچون مصنوعی تاریخی که سطح امری معاصر را پوشش می‌دهد، مانند اثری که در آن، طی دوران هانا، معنویت‌گرایان بدن‌هایی از گذشته را متصور می‌شدند که به سمت حال سفر می‌کنند. حالا هیرش تجهیزات مردانه‌اش را نوازش می‌کند: یک دکمه‌ی طلایی در گردنش، و یک دستمال سفید. چنین به نظر می‌رسد که گویی یک آینه جایی در بیرون صحنه قرار دارد و او دارد خودش را مرتب می‌کند. اینجا می‌توانیم هانا کولویک را به عنوان بخشی از انتقالِ ناجورِ مردانگیِ زنانه ملاحظه کنیم، که دربردارنده‌ی بدن‌ها در انواع روابط غیربازنمایانه و با اینحال نفسانی است: تقلید، ابتکار، ژست، تعدیل، انتقال، و حتی گاییدن.

اما این یک تعویض پیچیده میان گذشته و حال است، تعویضی که در آن طبقه نمی‌تواند به درون یک فانتزی از تماس تقاطع-زمانی محو گردد. باباهای بندچرمی متعلق به یک سنت بوچ و ترنس‌جنندر است که عموماً از مردانگی طبقه کارگر تجلیل نموده است. صحنه‌ی نخست که هیرش در آن هانا را با بازوهای چرک و پیچدارش اجرا می‌کند نزدیک‌تر است به تصویر ولکانو تا صحنه‌ی دوم که هیرش نقش هانا را به عنوان یک جنتمن ویکتوریایی بازی می‌کند. درگ به طور مشخص به ما اجازه می‌دهد تا ببینیم که جنسیت خودش یک کار است، یک فرایندِ توأم با زحمت از سازمان‌دادنِ صدا، ژست، و پوشاک که همچون یک تجلی بی‌تلاش تصور شده است. و می‌توانیم بپرسیم که آیا فتیش طبقه‌ی کارگر که معمولاً استایلِ بوچ را تشکیل می‌دهد، تا اندازه‌ای شاخص‌گذاریِ این کار نیست، با توجه به اینکه مردانگی به طور خاص به سختی «کار می‌کند» به شیوه‌ای که زنانگی می‌تواند با اثر هذلولی «کار کرده شود». اما حال آیا اجرای هیرش به ما یادآوری می‌کند که بوچ یا ترنس‌جنندر تاریخی از جسمیت‌یابی زنانه‌ی استریتِ طبقه‌ی کارگر را محو می‌کند؟ جسمانیت و سوپژکتیویته‌ی زنانه‌ی طبقه‌ی کارگر همواره به عنوان امری عقب از زمان‌ها یا حذف‌شده و از رده خارج در درگ کوپیر معاصر به حساب آمده است که تولیداتِ به ظاهر آوانگاردِ ما از جنسیت آن را یدک می‌کشند. دشوار است گفتن اینکه آیا هانای تاریخی خود را به عنوان بوچ می‌فهمید. مسلماً او خود را به عنوان یک نه-زن می‌فهمید، و به عنوان

تسخیرشده با مردانگی. اما برخلاف بوج، او دگرجنسگرا بود، و به مردها میل می‌ورزید، به خصوص جنتلمن‌ها: جذبه‌هایش همانقدر حامل میلِ تقاطع-طبقاتی بود که جذبه‌های مونبی.

بدین ترتیب دو صحنه‌ی نهایی کار *نرمال* به آشکارترین شکل به امری ارجاع می‌دهد که رابطه‌ی میان هانا کولویک تاریخی و عاشق شهوترانش را شکل داد: تفاوت طبقاتی. در پرتوی سوم، آنجا که هیرش نقش هانا را به عنوان پاک‌کننده‌ی بخاری دیواری بازی می‌کند، تفاوت طبقاتی با نژاد علامت‌گذاری شده است، چون هیرش سر تا پا سیاه شده است، چنان‌که هانای تاریخی در تصویر اصلی اینگونه بود. یک کلوز-آپ از شانه‌های هیرش را داریم، و از گردنش همراه با زنجیر و قفل (هانا یک زنجیر و قفل را به گردنش داشت که کلیدش را فقط مونبی داشت). پوست سفید انگشتان را شفاف می‌کند همچنانکه دست‌ها شانه را نوازش می‌کنند. موی بلوند را به محکمی زیر شال سفید قرار می‌دهد. دولا می‌شود درست به همان حالتِ عکسِ اصلی، قفسه‌ی سینه‌اش به طور مشهود در سیاهی بسته شده است، و عضلاتش با سایه‌روشنِ پوست تاریک و نورپردازی استودیویی برجسته شده‌اند. مشخصاً به عنوان یک «مرد» بخاری‌پاک‌کن که با نشانه‌های بردگی علامت‌گذاری شده، هیرش تفاوت جنسیتی شده و نژادی را با یک درگ آشکارا زمانی‌شده درمی‌آمیزد، چون جمعیت‌های نژادی‌شده به طور مداوم به عنوان رونوشت‌های بد از استعمارکنندگان‌شان مجسم شده‌اند، به عنوان بیرون از تاریخ. در ایالات متحده نیز، سنت نوازندگی سیار و زندگی‌های پس از مرگ‌اش در فرهنگ بصری ایالات متحده تفاوت نژادی را با مازاد تئاتری به شیوه‌های گوناگونی که ربکا اشنایدر توصیف می‌کند همراه می‌کند، از جمله زنانه‌کردن اجراگرانش.

باینحال برده‌داری نژادی‌شده همچنین یک نقطه‌ی مقابل با کار مزدی را در زمینه‌ی اواسط سده‌ی نوزدهم ایالات متحده ارائه می‌دهد، آنجا که مدافعان برده‌داری ادعا می‌کردند که رابطه‌شان با برده‌ها همیشگی و پدرانیه بوده، درحالی‌که کارگران مزدی می‌توانند بنا به اراده مرخص شوند و توجهی هم به خارج ساعات کاری آنها نمی‌شود. برای هانای تاریخی، خود را به عنوان یک خدمتکار برده علامت‌گذاری کردن، گاهی با سیاه کردن، گویای همان فانتزی تداوم است – همیشگی‌تر از ازدواج. وقتی که مونبی در نهایت به او پیشنهاد ازدواج می‌دهد، او می‌نویسد «من خیلی کم به مجوز یا مزدوج بودن اهمیت می‌دهم ... اینها چیزهایی هستند که هر دلدار معمولی استفاده می‌کنند چه واقعاً عاشق باشند چه نه. و رابطه‌ی ما برای مدت‌ها یک عشق وفادارانه، حقیقی و خالص بوده است، بدون هیچ ضمانت بیرونی، که من به نظر بیزارم از آنکه کلمه‌ی ازدواج را برای آن به کار برم.»<sup>۵</sup> درباره‌ی جشن عروسی، او می‌نویسد: «چقدر همه‌اش اغلب توخالی است، و دیدن اینکه چقدر اغلب پس از آن ناشاد اند، و من فکر کردم که مراسم خاکسپاری چقدر بهتر و مطلوب‌تر است.»<sup>۶</sup> همچون سنت آمریکایی رتوریک جنوبی طرفدار برده‌داری، داستان بردگی برای هانا، که با نشانه‌های سیاه‌بودگی افزایش یافته بود،

رابطه‌ی آنها را از تاریخ، از اتفاقی بودن، از به‌تمامی پایان یافتن نجات داد و پیوند آنها را به سمت یک «همیشه» بی‌زمان برد.

طبعاً اجرای هیرش از این داستان‌سرایی ارائه‌دهنده‌ی جنبه‌های سادومازوخیستی عشق هانا و مونی است. در بازنگری بودری و لورنز، هیرش میزان زیادی از عاملیت را دارد، چنانکه احتمالاً هانا در زندگی واقعی داشته است: از خم کردن بازوهایش به طور تحریک‌آمیز در صحنه‌ی اول گرفته، تا آنجا که یک پرده‌ی پشت‌صحنه‌ی متفاوت را در صحنه‌ی دوم خواستار می‌شود، تا دستورالعمل دادن در مورد آن. بعد از آنکه هیرش از کارگردان می‌خواهد که نزدیک شود «به طوری که بتوانم تو را در چشمانت نگاه کنم»، صدای چکمه‌هایی را داریم که بر کف چوبی می‌کوبد، صدای غژغژ بند چرمی، و چکاچاک زنجیرها. چکمه‌ای با قلاب چرمی سیاه وارد قاب می‌شود. دوربین بر روی سگک درنگ می‌کند. در شات بعدی، هیرش چشم‌هایش را بالا می‌برد گویی که، با حالتی ستایش‌آمیز، به چشم‌های صاحب چکمه خیره می‌شود. چکمه در قاب می‌ماند همانطور که آنها ثابت مانده‌اند. نگاه خیره‌ی هیرش ثابت می‌ماند. این توقف نمایانگر ابعاد زمانی سادومازوخیسم است، استناد آن به یک بالا که نگاه می‌دارد و غافلگیر می‌کند، و لذت‌های پایین را تنظیم می‌کند، و استنادش به یک پایین که مزیت‌هایش در این است که قادر به پذیرش چیزی برای مدتی طولانی، یا انتظارکشیدن است. اما هیرش در پیش‌نمایاندن یک سادومازوخیسم نژادی‌شده میزانی از ریسک را می‌پذیرد. اینجاست که تاریخ خنثی می‌شود. اگر هانای تاریخی توانست از برده‌داری استفاده کند تا از تاریخ بگریزد، هیرش نمی‌تواند، چون تله‌گذاری‌های نژادی‌شده به ناچار یک گذشته‌ی خشونت‌بار را به ما یادآور می‌شود: استفاده از کار سیاهان برای پیشبرد برتری سفید.

بنابراین در اینجا علامت‌های تثاتری بودن - پوست سفید هیرش که از میان جامه‌های سیاه می‌درخشد، موی بلوندش که از زیر دستمال سر بیرون می‌زند - عمیقاً اهمیت می‌یابد، چراکه نشانه‌های نژادی را از اعتبار می‌اندازد و، همچنان که در مورد درگ جنسیتی، کاری را به پیش‌زمینه می‌آورد که به اجرای یک جایگاه طبقاتی می‌انجامد که همواره پیشاپیش نژادی‌شده و جنسیتی‌شده خواهد بود. با چنین کاری، این علامت‌ها کار سیاه و کار زنانه‌ی سفید به عنوان زحمت را به شیوه‌هایی می‌نمایاند که خود عکس اصلی قادر به انجام آن نیست. آنها همچنین به پرتوی نخست باز می‌گردند، پرتوی هیرش به عنوان هانا در جامه‌ی کثیف خدمتکاری‌اش. چراکه لیدی‌های ویکتوریایی و خدمتکاران به یک میزان قرار بود که کار را محو سازند، و طبیعت بی‌جان خانگی را به گونه‌ای مرتب سازند که گویی به میانجی یک جادو اینگونه شده است. لیدی‌ها با اجیرکردن خدمتکاران و مخفی کردن آنها در اقامتگاه‌هایی خاص چنین می‌کردند و خدمتکاران با تغییر سریع به سرپوش‌های سفید بانشاط و پیش‌بندها برای پاسخگویی دم در این کار را می‌کردند. این تراشیدگی زمان نیز بود: زمانی که برای تمیزکاری،

مرتب کردن و ترمیم خانگی صرف می شود به سادگی محو می گردد. درست همانطور که بت وارگی کالایی روابط اجتماعی کار را پنهان می کند، «خانه»ی بورژوازی یک پناهگاه از ویرانگری های صنعت، و ازینرو تاریخ، را نمایان می کند، با پنهان کردن کنترل زمان برخی مردم.

هانا، برخلاف، بدن کارگش را با خوشحالی به نمایش می گذارد. اما این بدن، چنانکه ممکن است انتظار داشته باشیم، نشانه ای از تأثر (پاتوس) نبود. هانا خود را به عنوان تباه شده توسط کار سخت، چه به لحاظ جنسی چه روان شناختی، تجربه نکرد. او علامت های زمان کار، و ازینرو تنظیمات تاریخی خاص بازتولید اجتماعی، را بر روی بدن خودش رویت پذیر باقی گذاشت. بدن او به جای آنکه تباه شود، طی مدت زندگی اش به یک آرشیو تبدیل شد: آرشیوی از چکمه های سیاه شده و کف های ساییده شده، و نیز از استئمار، از دزدی کار اضافه اش (و ازینرو زمان اش) توسط کارفرماها. او با اروتیکی کردن این علامت ها، آنها را احیا می کند تا زمان اش به او بازگردانده شود، چون او در زمانی کمتر کاری دوبرابر سایر خدمتکاران را انجام داد، و از هر فرصتی استفاده می کرد تا موبی را ملاقات کند و چرکهایش را نشان دهد.

همه ی اینها صحنه را برای پرتوی نهایی مهیا می کند، که در آن هیرش سرانجام به عنوان خودش صحبت می کند و جنبه های طبقاتی درگ زمانی به طور کامل رویت پذیر می شود. در اینجا هیرش به انگلیسی صحبت می کند. همچون در یک فیلم مستند روبروی دوربین نشسته است، جامه ی ویکتوریایی بلند سفید پوشیده است با موهای بسته ی آراسته، شغل های گذشته ی خود را توصیف می کند: دستیار کتابخانه، دستیار تدریس، پخش آگهی در محوطه های پارکینگ، تمیزکاری کف یک استودیوی رقص، مامور امنیت فضای عمومی (دربان)، «نوعی از پروفیسور». در اینجا لیدی منشی ویکتوریایی هیرش دربردارنده ی چیست؟ موبی سعی کرد هانا را فراتر از سه سال مدرسه ی ابتدایی اش آموزش دهد، و او را به کلاس فرانسوی و سایر کلاس ها فرستاد. هانا می توانست بخواند و موبی به او کتاب پیشنهاد می کرد، گرچه از علاقه ی او به فلسفه و تاریخ می ترسید. و او روزنگاری می کرد، گرچه تحت فشار بود. با اینحال این صحنه یک وارونه سازی تاریخی را به اجرا درمی آورد: از کلفت ویکتوریایی همه کاره ی تحصیل کرده، به سوی آکادمیسین/هنرمند معاصر به عنوان زحمت کش می چرخد. شغل های هیرش در آکادمی، در کتابخانه، به عنوان دستیار تدریس و آموزگار، معادل با شغل های او در تمیزکاری کف و پخش آگهی در محوطه پارکینگ می نماید. او ادامه می دهد: «من قوی هستم، بنابراین فکر می کنم می توانم ... کارهای سنگین انجام دهم، مثل حمل بار در ایستگاه های قطار یا در فرودگاه ها، و ... همچنین می خواهم شاید در یک شرکت حمل و نقل کار کنم، اثاثیه جابه جا کنم ... ولی هنوز دوست دارم به عنوان پروفیسور کار کنم، یا در

آکادمی، و درس بدهم، ... یکجور مدرک کارشناسی ارشد در هنر هم دارم اما به هر حال ... بنابراین فکر می‌کنم هر کاری که اول پیش بیاید انجام می‌دهم ... حمالی یا تدریس.»

با این وجود ما هنرمندها و روشنفکرها نباید در چرک خود دیده شویم. مثل هانا وقتی که در نهایت همسر مونی شد، باید طبقه‌ی بالای متوسطی را تجسم بخشیم که به آن تعلق نداریم. با اجرای نهایی هیرش، زندگی هانا به طور غریبی به سمت لحظه‌ی خود ما می‌چرخد، وقتی که کار آکادمیک/هنری اشاره بر یک زندگی به‌طور نابهنگام فراغت‌گونه دارد حتی اگر شرایط کار پرولتاریایی شده باشد. روزگار آن جنتلمنی که غرق در تحقیقاتش بود، پیش را دود می‌کرد، و قطعه‌ای شعر می‌نوشت، چنانکه مونی انجام می‌داد، گذشته است. در عوض، بسیاری از آکادمیسین‌ها در اروپا و ایالات متحده به طور ساعتی درآمدی کمتر از تمیزکار خانه دارند، و به تناسب درآمد سالانه‌ای کمتر از هانا دارند (که درآمد شانزده پوندی سالانه‌اش در دهه‌ی ۱۸۶۰ بسی بیشتر از خط فقر فدرال امروز ایالات متحده بود). اگر اینگونه فهم گردد، اعاده‌ی قفل، زنجیر، و دست‌بند چرمی هانا توسط هیرش بیش از آنکه به دینامیک روانی رابطه‌ی تاریخی هانا/مونی اشاره داشته باشد، به آیرونی اکنون اشاره دارد، که کار فکری بسیار بی‌ارزش شده است. در این صحنه‌ی نهایی از درگ زمانی، آنچه «درگ» است نه فقط جنسیت مبهم هیرش که برخلاف زنانگی اروپایی-آمریکایی کهن‌الگویی حرکت می‌کند، نه فقط تاریخ چنانکه پوشاک ویکتوریایی یک بدن معاصر را لمس می‌کند، بلکه طبقه و کار است.

بدین ترتیب کار *نرمال* با تاملی بر دست پایان می‌یابد، که همزمان یک فتیش جنسی و نشانه‌ای از کار دستی است. دوربین به جزئی از پرده‌ی پس‌زمینه‌ی ولکانو برش می‌خورد: دست یک بابای بندچرمی، که بر شانه‌ی دیگری حلقه زده است: با این همگرایی، ملاحظه می‌کنیم که آنچه در مورد هانا بیشترین حالت لژبین را دارد، اگر بخواهیم او را در یک تاریخ کوپیر قرار دهیم، مردانگی زنانه‌ی او نیست (که به نظرم به طور معین امری استریت بود) بلکه رابطه‌ی پیچیده‌ی او با دستانش بود، که می‌نوشت، کار می‌کرد، و با مونی «می‌نوازشید» (کلمات خودش). عکس آنها را داشت، پینه‌بسته، تاول‌زده، چرک، و غیره. از اینکه دستکش بپوشد اجتناب می‌کرد. بنابراین حالت نهایی هیرش، وقتی که سرانجام دستکش به دست کرده است، عمیقاً آیرونیک است. هم در عکس اصلی و هم در این بازآفرینی، به طور ناشیانه می‌ایستد، دستانش به طور مضحکی شل‌ووارفته و لیدی‌وار است، در عکس اصلی یک صندلی را و در این صحنه‌ی بازآفرینی شده یک چارپایه را لمس می‌کند. به عنوان «نوعی از پروفیسور» که هیرش خودش را اینگونه توصیف می‌کند - مزدبگیر، استخدام دوره‌ای، به‌طور فزاینده‌ای حاشیه‌ای - همین دستهایی که بطور مخفیانه برای معاش بدنی که به آنها متصل است کار می‌کنند



باید چنان ترتیب یابند که آراسته، اتفاقی، و هنری بنمایند. باینحال نیرومندترین قابلیت آنها این است که از میان زمان لمس می‌کنند، و شرایط کاری هانا را با موقعیت ابزورد ما پیوند می‌زنند.

\* - کار نرمال

*Normal Work, Instalation with 16mm film, 13', and 13 photographs, 2007*

در فیلم *کار نرمال*، اجراگر ورنر هیرش چهار عکس از خدمتکار ویکتوریایی هانا کولویک را که در فاصله‌ی سالهای ۱۸۶۱-۱۸۶۷ گرفته شده‌اند دوباره به صحنه می‌آورد.

هانا کولویک نه تنها در خانه‌های مختلف از صبح زود تا پاسی از شب به تمیزکاری مشغول بود بلکه همچنین مجموعه‌ای قابل توجه از عکس‌های استیج‌شده تولید کرد و همچنین تعداد کثیری روزنوشت و نامه نوشت. این متریاها نشان‌دهنده‌ی قدرت او، بازوهایش و دست‌های بزرگ کثیفش هستند - جسمیت‌یابی‌های جنسیت او که به‌وضوح با کار و زحمتش نسبت دارند، و خیلی به آن افتخار می‌کرد. فتیش‌هایی نظیر چرک، بازوها و دست‌ها به نظر برای کولویک بسیار مهم می‌رسیدند زیرا بازنماینگر انتقالی بودند میان عرصه‌ی کار و عرصه‌ی سکسوالیته، و نیز برای او راهی بودند برای به‌رسمیت شناخته‌شدنش. فتیش‌های او جواری انتخاب می‌شدند که همواره «در نظر اول» به سکسوالیته/جنسیتی‌شدن و همچنین به کار ارجاع داشته باشند. برای مثال، بازوها و چرک - که در فیلم *کار نرمال* به‌طور ویژه‌ی مورد توجه قرار گرفته‌اند - انگاره‌هایی از مردانگی زنانه و نیز کار را موجب می‌شوند. در این میان، زنجیر بردگی که کولویک در بعضی از عکس‌هایش پوشیده است به استیلا و انقیاد در رابطه‌ی جنسی و نیز در کار اشاره دارد. و تاکید کولویک بر دست‌هایش می‌تواند گویای لمس جنسی و کار دستی باشد.

به علاوه، پرتزه‌ها و سلف‌پرتزه‌های کولویک را داریم که او را نه تنها به عنوان خدمتکار خانگی بلکه همچنین در «درگ طبقاتی» و «درگ قومی» نشان می‌دهند، که بخشی از رابطه‌ی سادومازوخیستی‌ای بودند که او با آرتور مونی مردی از طبقه‌ی بورژوا داشته است. جالب آنکه، این ارکان مربوط به کار سخت در خانه‌ی کارفرماها بود که متریاالی برای صحنه‌های مشترک سادومازوخیستی او و مونی را فراهم کرد: کولویک، همراه با مونی، کاری که او به عنوان یک خدمتکار خانگی بعدها در دیدارهایشان در خانه‌اش انجام می‌داد را بازسازی کردند. تلاقی جایگاه‌های اجتماعی که او در این عکس‌ها به صحنه درآورده است - که او را به شکل‌های مختلف به عنوان یک زن بورژوا، یک مرد جوان بورژوا، و یک برده با چهره‌ی سیاه‌شده نشان می‌دهند - نیز در زندگی روزمره‌ی کولویک تا حدی نقش ایفا می‌کرد، برای نمونه وقتی که او همراه با مونی در «درگ بورژوا» سفر می‌کرد. این عکس‌ها را می‌توان همچنین به عنوان یک تکنولوژی برای کنترل این تلاقی‌ها یا برای تامل بر تلاش بزرگ و سنجش مداومی که به آنها متصل بوده است درک نمود. فیلم *کار نرمال* این پرسش را مطرح می‌کند که آیا این تلاقی‌های اجتماعی

در سلسله مراتب طبقه، جنسیت، و «نژاد» که کولویک به صحنه می آورد و آشکارا به آن میل می ورزید امروزه به یک لازمه‌ی پارادوکسیکال در عرصه‌ی کار عمومیت نیافته است؟ یک کاربرست جدید از قدرت نه تنها تحرک را امکان پذیر و مطلوب می نماید بلکه درعین حال تولید خطرات می کند اگر که آدمی موفق نشود.

در این فیلم ما اجراگر ورنر هیرش/هانا کولویک را می بینم که تلاش می کند با دنبال کردن دستورالعمل‌های کارگردان ژست‌های کولویک را تا جایی که امکان دارد به طور دقیق تقلید کند. اما در این مورد فقط این اجراگر نیست که ژست را بازسازی می کند، کارگردان نیز دارد کارگردانی را بازسازی می کند. برهم کنش این دو امکان می دهد که اجراگر و کارگردان دستورالعمل‌ها را صادر و پیروی کنند، بنابراین هر دو نقشی در عین حال فعال و منفعل دارند و از این رو رابطه‌ای از میل میان آنها برقرار می شود. به علاوه در فاصله‌ای نه چندان دور از دوربین یک آینه قرار داده شده است که هیرش از آن برای واری تصویر خودش استفاده می کند. این یک چشم انداز سوم را پیشنهاد می دهد. او را در جایگاهی قرار می دهد که با تنظیم ژست درون آینه صحنه را کنترل کند. به این شیوه او می تواند رونوشت ژست خودش را با عکس کولویک مقایسه نماید.

---

<sup>1</sup> - Elisabeth Freeman, *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories* (Durham, NC, 2010)

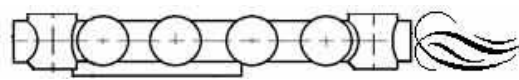
<sup>2</sup> - See Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York, 1986); Andrew Ross, "The Uses of Camp," in *No Respect: Intellectuals and Popular Culture*, pp. 135-170 (New York, 1989); and Susan Sontag, "Notes on 'Camp,'" in *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, ed. Fabio Cleto (Ann Arbor, 1999), pp. 53-65.

<sup>3</sup> - Rebecca Schneider, "Remimesis: Feminism, Theatricality, and Acts of Temporal Drag" (lecture, "ReAct: Feminism" conference, Akademie der Künste, Berlin, Jan. 22-25, 2009)

4 - Freeman, *Time Binds*.

<sup>5</sup> - Hannah Cullwick, *The Diaries of Hannah Cullwick, Victorian Maidservant*, ed. Liz Stanley (New York, 1984), p. 253.

<sup>6</sup> - Cullwick, *Diaries*, p. 233.



www.mindmotor.biz