

Lunds universitet
Språk- och Litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Ann-Kristin Wallengren
2011-01-10

Jenny Trobeck
FIVK01

Kvinnor som följer mot strömmen

En analys av kvinnorepresentationen i Andrea Arnolds *Fish Tank*

Innehåll

1. Inledning.....	1
1.2. Frågeställning.....	1
1.3 Syfte och bakgrund.....	1
1.4. Metod och disposition.....	2
2. Teori.....	3
2.1 Forskningsöversikt Narratologi.....	3
2.2 Forskningsöversikt feministisk filmteori.....	5
2.3 Presentation teori.....	8
3. Socialrealism.....	9
3.1 Definition socialrealism.....	9
3.2 Socialrealism och representation.....	11
4. Analys.....	13
4.1 Handlingsreferat.....	13
4.2 Mise-en-scène.....	14
4.3 Kameraarbete.....	15
4.4 Ljud.....	17
4.5 Blick.....	20
4.6 Sammanfattning analys.....	23
5. <i>Fish Tank</i> och feminism.....	27
5.1 Fish Tank som motfilm.....	28
6. Slutdiskussion.....	30
7. Källor.....	32

1. Inledning

Huvudfokus i denna uppsats kommer att ligga vid att med hjälp av narratologiska teorier undersöka med vilka medel representationen av den kvinnliga huvudkaraktären i Andrea Arnolds film *Fish Tank* (2009) är skapad, och utifrån detta placera in filmen i en feministisk kontext. Jag placerar även in filmen inom ramarna för den brittiska socialrealismen eftersom jag vill påstå att traditionen erbjuder en historisk och social kontext som tillsammans med de feministiska teorierna kan hjälpa till att konkret påvisa hur *Fish Tank* gör inträde på ett klassiskt manligt territorium och därför kan ses som en sorts motfilm (definition av begreppet diskuteras nedan).

Arnold jämförs ofta av kritiker med Ken Loach och andra manliga auteurs vars filmer just på grund av detta gärna uppfattas som måttstocken för den socialrealistiska traditionen. Mats Johnson skriver i *Göteborgsposten* om hur *Fish Tank* utspelas i ”Ken Loach-land”¹ och i *The Guardian* menar Peter Bradshaw att Andrea Arnold är Ken Loach naturliga efterträdare.²

Men *Fish Tank* är genom sin starka representation av ett kvinnligt subjekt också delaktig i att skapa en viktig motpol till manliga auteurs vilka allra oftast skildrar män och deras plats i samhället.³ Flera av de feministiska diskussionerna kring motfilm har fokuserat på sådana inom Hollywood och avantgardefilmen och jag vill på ett liknande sätt placera in *Fish Tank* i sin historiska och sociala kontext.⁴

1.2. Frågeställning

Min frågeställning är således ”Hur är representationen av den kvinnliga huvudkaraktären i *Fish Tank* uppbyggd och kan filmen fungera som feministisk motfilm i den socialrealistiska traditionen?”

1.3 Syfte och bakgrund

Fish Tank skildrar en kvinnlig subjektivitet som sällan syns i film i allmänhet och socialrealistisk film i synnerhet. Min utgångspunkt var således representationen i filmtexten vilken jag valde att placera in i ett större sammanhang.

¹<http://www.gp.se/kulturooje/film/1.284792-fish-tank>

²<http://www.guardian.co.uk/film/2009/sep/10/fish-tank-review>

³John Hill ”Failure and Utopianism: Representations of the Working Class in British Cinema of the 1990s, i *British Cinema of the 90s*, red. Robert Murphy, London: British Film Institute 2000, s. 178 f.

⁴Alison Butler *Women's cinema: The Contested Screen*, London: Wallflower Press 2002, s. 6-17

Det kan både vara positivt och negativt att Arnold jämförs med kanoniserade auteurs som Ken Loach men det är absolut inte oviktigt. Judith Mayne skriver: "The notion of authorship is not simply a useful political strategy; it is crucial to the reinvention of cinema that has been undertaken by women filmmakers and feminist spectators".⁵ Genom att prata om Arnold i dessa sammanhang erkänner man också henne som auteur, vilket ur ett feministiskt perspektiv måste ses som positivt. Men detta kan också innebära att vi ser de manliga föregångarna som utgångspunkten för hennes konstnärskap och därigenom inte tittar noggrant på hur hennes filmer bryter mot existerande konventioner när det gäller exempelvis kvinnskildringar.

Trots detta dilemma har jag valt att placera in filmerna i den socialrealistiska traditionen för att se i vilken mån Arnolds film bryter mot de patriarkala strukturer som existerar inom denna. Socialrealismen kommer att fungera som en bakgrund till analysen och förhoppningsvis göra diskussionen av mina analysresultat utifrån ett feministiskt perspektiv mer givande. Jag är medveten om de begränsningar det innebär att placera in filmerna i en specifik tradition och att det mycket väl kan förminska en films eventuella ambitioner. Men mitt syfte är också att bevisa hur *Fish Tank* är delaktig i att skapa en ny arena inom denna tradition och jag hoppas att mina resultat tydligt kommer att påvisa detta.

Jag kommer inte att försöka dra några slutsatser kring hur regissörens könstillhörighet har kommit att påverka representationen av huvudkaraktären i filmen. Dock vill jag påpeka att det inte enbart är Arnolds film som bryter mot föreställningar inom den filmtradition i vilken jag placerar hennes filmer.

1.4. Metod och disposition

Före analysen som kommer att utgöra uppsatsens huvuddel presenterar jag först en komprimerad forskningsöversikt över de två teorietiska områden jag kommer att röra mig inom med fokus på de begrepp och inriktningar som tillämpas i min analys. Därefter kommer jag att närmare presentera de infallsvinklar jag har valt att använda mig av i uppsatsen.

Efteråt följer ett avsnitt där jag först definierar begreppet socialrealism och sedan redogör för representationer inom den socialrealistiska traditionen utifrån ett historiskt och feministiskt perspektiv. Definitionen får tala för sig själv då jag inte kommer att motivera varför *Fish Tank* stämmer in på de olika "kriterierna" utan redan har gjort

⁵Mayne i Butler *Womens Cinema: The Contested Screen* s. 61

konstaterandet att så är fallet.

Huvudmaterialet i denna uppsats är *Fish Tank* som jag kommer att analysera ur ett narratologiskt perspektiv med fokus på de stilelement som bidrar till subjektiviseringen av huvudkaraktären. Efter ett kort filmreferat kommer jag att under rubrikerna mise-en-scène, kameraarbete, ljud och blick analysera just dessa element som jag anser vara de mest utmärkande bidragen till representationen av huvudkaraktären. Uppsatsen omfattar att dessa avgränsningar är nödvändiga och således är jag medveten om de begränsningar kring förståelsen av huvudkaraktären detta kan innebära. Dock vill jag hävda att dessa fyra element är de viktigaste för den typ av analys jag avser att genomföra och därför framstår som rimliga. Under en sista rubrik i analysavsnittet tolkar jag filmens underliggande teman utifrån det jag har lärt mig om representationen av huvudkaraktären.

Det fulla analysresultatet kommer sedan att diskuteras utifrån ett feministiskt perspektiv för att se i vilken mån filmen kan fungera som motfilm. Uppsatsen kommer att avslutas med en kortare diskussion kring mina resultat.

2. Teori

2.1. Forskningsöversikt Narratologi

De teorier jag kommer att använda mig av är de som utvecklats kring begreppen fokalisering (focalization) och berättare (narrator). Fokalisering syftar till den synvinkel som upprättas genom karaktärer i den fiktiva världen och följaktligen skiljer sig från ett berättarperspektiv som kommenterar eller presenterar berättelsen från en plats utanför diegesen.⁶ Fokaliseringsteorin gjorde intåg inom litteraturvetenskapen på 1980-talet genom Gerard Genettes inflytelserika bok *Narrative Discourse: An Essay in Method* och har sedan dess utvecklats på många olika håll. Med termen ämnade han att introducera en ny terminologi som kunde ersätta begreppet point of view för att beskriva hur vi uppfattar den fiktiva världen genom en karaktär inom diegesen. Detta eftersom point of view gått ett väldigt splittrat öde till mötes då begreppet använts flitigt för att beskriva synvinklar både inom och utanför den diegetiska världen.⁷

Genette delar in berättandet (récit) i tre kategorier: *Tense* vilket är den tidsmässiga

⁶Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond* New York: Routledge 1992, s. 88

⁷Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics* s. 83 ff.

relationen mellan narrativet och berättelsen (narrative and story), *mood* som syftar till fokalisering gällande perspektiv och distans samt *voice* vilket syftar till den berättande instansen och eventuella avtryck från en sådan i texten.⁸ Han menar att det i tidigare forskning har existerat en förvirring mellan *mood* och *voice*– i något förenklade ordalag ”den som ser och den som talar”.⁹ Fokalisering hamnar under kategorin *mood* och studeras utifrån perspektiv och distans: ” 'Distance' and 'perspective' [...] are the two chief modalities of that *regulation of narrative information* that is mood- as the view I have of a picture depends for precision on the distance separating me from it, and for breadth on my position with respect to whatever partial obstruction is more or less blocking it”.¹⁰

Den interna fokaliseringen, vilket är den typ av fokalisering som oftast nämns för att beskriva en karaktärs perspektiv på den fiktiva omvärlden, tolkades inom filmvetenskapen som strikt optisk. Således hade termen en väldigt begränsad funktion inom filmteorin eftersom den filmiska världen består av många narrativa funktioner och stilgrepp som kan stärka det interna eller subjektiva utan att nödvändigtvis vara optiska. Shlomith Rimmon-Kenan menade att fokaliseringsbegreppet var tvunget att vidgas och även inkludera kognitiva, emotionella och ideologiska attityder¹¹, något som även Seymour Chatman diskuterar i sin bok *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Chatman lyfter fram vikten av att vidga fokaliseringsbegreppet men menar att Rimmon-Kenan genom att fortfarande använda Genettes term tar bort begreppets ursprungliga betydelse och föreslår istället termen *filter* för att beskriva karaktären(erna) som uttrycker mentala tillstånd inom diegesen och *slant* för att beskriva den antingen explicita eller implicita berättaren som kommenterar eller helt enkelt bara rapporterar händelserna i den fiktiva världen.¹²

Chatman hävdar att filmtexten är berättad in i minsta detalj och att berättarens aktivitet genomsyrar varje aspekt av texten. Han tillhör därför ett läger av forskare vilka har som utgångspunkt att konceptet kring den extradiegetiska berättaren är grundläggande för att förstå filmberättandets strukturer och processer oavsett om berättaren är explicit och kommenterar narrativet eller bara presenterar det.¹³ Detta leder

⁸Gerard Genette *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press 1980, s. 31 f.

⁹Ibid. s. 186

¹⁰Genette *Narrative Discourse: An Essay in Method*, s. 162

¹¹Shlomith Rimmon-Kenan *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* London: Routledge 2002, s. 71

¹²Seymour Chatman *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* New York: Cornell University Press 1990, s. 143

¹³Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics* s. 109

i sin tur till funderingar kring hur vi ska särskilja kommentarer och presentation av narrativet från varandra och vad som egentligen är vad, en fråga som jag själv ställs inför i uppsatsens analysdel.

Det andra lägret av forskare består av bland andra David Bordwell och Edward Branigan som tillämpar teorier om en icke-berättare (non-narrator theory) då de anser att det är av minimal betydelse att utpeka en diskursiv källa inom filmen och istället fokuserar på läsprocessen och vad de som kallar för berättande. De menar att eftersom det inte finns något som kan liknas vid en mänsklig närvaro eller ett talande subjekt som källa till vissa narrativ är det lättare att förmoda att ”ingen talar”.¹⁴ Bordwell hävdar att det viktiga är att titta på de metoder som filmen använder för att leda åskådaren till olika hypoteser och påvisar därmed stilens betydelse för att nå narrativ förståelse.¹⁵ Även Genette belyser detta i senare forskning då han menar att händelser inte existerar oberoende av sin representation. Stam m.fl skriver: ”The focus on representation as opposed to story structure, has led several narratologists to emphasize textual manifestations, including style, rather than the story elements that all narratives have in common”.¹⁶

Dessa två ståndpunkter och allt som finns däremellan påvisar hur komplicerad diskussionen om den filmiska berättaren faktiskt är. Martinez Bonati har hävdad att ”den riktiga världen i det fiktiva universumet”¹⁷ skiljer sig märkbart mellan litteraturen och filmen eftersom den senare upplevs direkt som ”värld” och inte nödvändigtvis som representation. Alla de element som till exempel Chatman tillägnar en berättande instans skulle således i första hand uppfattas som beståndsdelar av den fiktiva världen och sekundärt utifrån en berättares diskurs.

2.2. Forskningsöversikt feministisk filmteori

Den feministiska filmteori som började ta form under 1970-talet lade fokus på att förstå hur media konstruerar kvinnor som sexobjekt. Robert Stam beskriver denna första våg av feministisk filmteori som inriktad på praktiska mål som att medvetandegöra negativa föreställningar om kvinnor i media.¹⁸ Molly Haskell och Marjorie Rosen var två av de första feministiska filmteoretikerna och använde sig av vad som idag kallas reflektionsteori vilken var inriktad på kvinnan som föreställning (image) och myt. De

¹⁴Ibid. s. 108

¹⁵Ibid. s. 108

¹⁶Ibid. s. 109

¹⁷Ibid. s. 114

¹⁸Robert Stam *Film Theory, An Introduction* Blackwell publishing 2000, s. 172

fokuserade framförallt på hur Hollywood har förtryckt kvinnor genom att kategorisera dem i stereotypa roller. Rosen menade att allt kvinnan har att identifiera sig med är stereotyper som speglar den patriarkaliska strukturen i Hollywood, en framställning som ger den kvinnliga åskådaren liten möjlighet till igenkännande. Haskell skrev att den amerikanska filmen upprätthåller lögnen om kvinnan som underlägsen i en tid då kvinnorna i den riktiga världen växte sig allt starkare.¹⁹

Även senare teoretiker som var kritiska till Haskell och Rosens bristande teoretiska grund och försökte flytta fokus från medvetandegörandet av stereotyper till att identifiera de strukturer som producerade dessa, använder sig av tankar om kvinnan som föreställning. Dock fanns det en uppfattning bland dessa senare teoretiker att Haskell och Rosen var en del av en tendens där man alltför lättvindigt såg föreställningen av kvinnan som separerad från de texter och strukturer i vilka de existerar. Således kritiserade teoretiker som Claire Johnston, Laura Mulvey, Teresa de Lauretis den ”naiva essentialismen” i tidig feminism.²⁰ Claire Johnston menade att film måste ses som ett språk och kvinnan som ett tecken och inte bara som en återgivning av sanningen. Följaktligen var hon en av de första som tillämpade ett semiotiskt perspektiv inom den feministiska filmteorin, ett sätt att se hur kvinnorollerna som betecknare (signifier) står för ikonografiska och ideologiska funktioner i film.²¹ Johnston skriver att ”Kvinnan som kvinna är till största del frånvarande. Men genom att betrakta kvinnan som ett tecken inom en sexistisk ideologi, är det möjligt att se hur kvinnan fungerar som en projektion av manliga fantasier och rädslor”.²² Hon argumenterade sedan för en motfilm som tillämpar en fördjupning av den feministiska diskursen inom filmens konventionella former.²³

Laura Mulvey var med sin essä *Visual Pleasure and Narrative Cinema* den första teoretikern som använde sig av psykoanalytisk teori för att beskriva den sexuella obalansen mellan män och kvinnor i film. Hon grundar sina tankar i Freuds teori om skoptofili– sexuell tillfredställelse i att betrakta– och myntade begreppet ”to-be-looked-at-ness” för att beskriva den manliga/aktiva blicken i motsats till den kvinnliga/passiva. Hon menade att mannen blir chauffören till det narrativa fordonet medan kvinnan bara

¹⁹Janet McCabe *Feminist film studies: writing the woman into cinema*. London: Wallflower Press, 2004, s. 9

²⁰Stam *Film Theory, An Introduction* s. 173

²¹Patricia White i Hill, Church och Gibson *Film Studies: critical approaches* Oxford: Oxford University Press 2000, s. 116

²²McCabe *Feminist film studies: writing the woman into cinema* s. 20

²³Alison Butler *Women's Cinema: The Contested Screen* London: Wallflower s. 8 ff.

är medpassageraren.²⁴ Denna uppdelning var enligt Mulvey tydliga symptom för den sexuella obalansen i en fallocentrisk samhällsstruktur där den enda blick tillgänglig för publiken är mannens.²⁵ Mulvey beskriver hur bilden av kvinnan utlöser den manliga kastrationsrädslan och att det inom filmen idag utvecklats två vägar för att neutralisera detta hot: För att förneka de sexuella skillnaderna antar mannen antingen en voyeuristisk eller fetischistisk blick på kvinnan och det är således denna syn som förmedlas till publiken.²⁶

Laura Mulvey eftersökte en motfilm som bryter ner filmkonventionerna genom att förneka åskådaren den tillfredsställelse och det privilegium som den voyeuristiska njutningen tillåter. Marilyn Fabe skriver i sin analys av Patricia Rozemas *I've heard the Mermaids Singing* (1987) att Mulveys artikel, trots all kritik riktad mot den, var inflytelserik eftersom den i slutändan lyfter frågan kring hur kvinnliga filmskapare kan skapa alternativa konventioner som frigör filmen från det manscentrerade utövandet av representationer.²⁷ Därmed skiljer sig Mulveys syn på en kvinnlig motfilm från Johnstons då hon inte såg hur det skulle vara möjligt för feministiska verk att existera inom den patriarkala mainstreamkulturen.

Susan Hayward skriver i *Cinema Studies: The Key Concepts* att motfilm (counter-cinema) är oppositionell, avslöjar hegemoniska utövanden, lösgör stereotyper samt lyfter fram det som har blivit normaliserat eller osynliggjort.²⁸ Hon menar vidare att denna typ av film går att hitta i flera olika typer av filmtraditioner och att den ofta har för avsikt att distansera åskådaren från narrativet så att de ”kan se vad som verkligen är där”.²⁹ Således tvingas vi reflektera över innehållet istället för att vaggas in i en falsk illusion vilket ofta är fallet med Hollywoodfilmen som med stilistiska och narrativa element skapar en sömlös känsla. Hayward fortsätter med att förklara hur feministiska filmteoretiker intresserade sig av motfilm som en möjlighet för filmskapare att ifrågasätta representationer av kvinnor inom den dominerande filmen genom att blotta kvinnors objektsposition för den manliga blicken och begäret. Hon skriver om hur kvinnliga filmskapare störtade de filmiska koderna: ”By denormalizing dominant practices, they made visible what was made invisible: woman's subjectivity and

²⁴Stam *Film Theory: An Introduction*, s. 174

²⁵Patricia White *Film Studies: critical approaches*, s. 117

²⁶Laura Mulvey ”Spelfilmen och Lusten att se”, i *Modern Filmteori 2* Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling, Lund: Studentlitteratur 1995, s. 42

²⁷Marilyn Fabe *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* Berkeley : University of California Press, 2004. s. 214

²⁸Susan Hayward *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge 2006, s. 93

²⁹Ibid. 93

difference– which fetishism denies”.³⁰

2.3. Presentation teori

Anette Kuhn skriver: ”Narrative point-of-view in classic cinema is an element of cinematic address which is worth examining for what it reveals about the place of woman as enunciator, her place in relation to narrative truth and knowledge”.³¹ Kuhn sätter fingret på det jag ämnar att göra i min analys av *Fish Tank*. Dock kommer jag inte att begränsa mig till att studera bildlig point of view utan vill istället använda mig av termen fokalisering eftersom jag har för avsikt att titta på flera av de element som påverkar tolkningen av det kvinnliga subjektet. Därmed sällar jag mig till Genette och Bordwells ståndpunkt om stilens betydelse för narrativ förståelse. Jag kommer att använda begreppet i dess bredaste betydelse och se det som ett hjälpmedel för att beskriva hur de olika elementen påverkar huvudkaraktären som fokalisator.

Genom att använda mig av och diskutera teorier kring fokalisering kommer jag oundvikligen också att röra mig runt diskussionen om berättaren och dess eventuella avtryck i filmtexten. Jag vill diskutera detta i förhållande till *Fish Tank* eftersom jag är intresserad av att försöka utröna i vilken mån en berättare finns och hur en eventuell sådan kommenterar den kvinnliga huvudkaraktären. Genom att analysera representationen av huvudkaraktären och vad denna förmedlar känns det viktigt att titta på med vilka medel skildringen är skapad och hur eventuella kommentarer från en berättare påverkar en feministisk läsning utifrån Mulveys teorier om den manliga blicken. Här ansluter jag mig inte till någon viss ståndpunkt angående berättarens existens utan vill snarare titta på om och hur man kan uppfatta en berättare och i sådana fall hur denna påverkar den kvinnliga huvudkaraktären som filmens fokalisator. För att göra detta kommer jag använda mig av ovannämnda litteratur kring narratologi: Gerard Genettes *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Seymour Chatmans *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film* samt Stam, Burgoyne och Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*.

De feministiska filmteorier jag har valt att använda mig av i denna uppsats kommer främst fungera till att förklara hur och i vilken mån *Fish Tank* kan betraktas som motfilm. Jag kommer att använda mig av några av de allra mest inflytelserika

³⁰Ibid. 93

³¹Anette Kuhn *Feminism and Cinema: Women's Pictures* London: Verso 1993, s. 52

texterna på området som Claire Johnstons *Women's Cinema as Counter Cinema*, Theresa de Lauretis *Rethinking Women's Cinema* och Laura Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema*.

Som inspiration och bollplank till min feministiska analys kommer jag att använda Marilyn Fabes analys av Patricia Rozemas *I've Heard the Mermaids Singing*. Denna text, som till största del behandlar filmens kvinnliga huvudkaraktär och hennes blick på omvärlden samt tar upp hur Rozemas film fungerar som en sorts motpol till mainstreamfilmen, har mycket gemensamt med den typ av metod jag har för avsikt att tillämpa på min analys av *Fish Tank*.

3. Socialrealism

3.1 Definition socialrealism

Jag kommer att använda mig av begreppet socialrealism istället för andra benämningar av samma fenomen, till exempel arbetarklassfilm, då jag upplever att begreppet har stor spännvidd. Eftersom syftet med denna uppsats inte är att diskutera film utifrån ett klassperspektiv ter sig arbetarklassbegreppet omotiverat, trots att analysen kommer att röra sig kring en film som skildrar arbetarklassmiljö och människorna i den. Jag vill också påpeka att min användning av begreppet socialrealism syftar endast till den brittiska film-socialrealismen och inget annat.

Samantha Lay menar att socialrealismen är svårdefinierad men också att det är ett uttryckssätt som kan förklaras utifrån vad det *inte* är. Den socialrealistiska filmen skiljer sig från mainstreamfilmen på framförallt två sätt: filmerna är oftast independentproduktioner och själva texten står vanligen i kontrast till klassisk Hollywoodrealism. I texterna är karaktär och miljö ofta sammanlänkade för att utforska samtiden på ett sätt som bäst kan jämföras med naturalism.³²

Lay beskriver utifrån Raymond Williams kriterier kring realistiska texter tre beståndsdelar eller aspekter av den brittiska socialrealismen som erbjuder en bred applicering på praktiken: utövande och politik, innehåll, och form och stil.

Utövande och politik handlar om hur filmen är producerad och de metoder som används under arbetet, vilket i sin tur oundvikligen också påverkar innehåll, stil och

³²Samantha Lay *British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*, London: Wallflower 2009, s. 8 f.

form. Inom socialrealismen har detta oftast inneburit att produktionen är självständig, genomfört på ett hantverksmässigt sätt samt att filmen ofta är inspelad på ”location” med icke-professionella skådespelare. Politik, som oftast innefattar regissörens politiska intentioner, är svårt att skilja från själva utövandet då de politiska ståndpunkterna ofta medför att filmskaparen ställer sig utanför den mainstreamorienterade filmindustrin vilket i sin tur ger avtryck i de filmiska uttrycken.³³

Innehåll är de angelägenheter, teman och representationer som ofta hittas inom socialrealistiska filmer. Socialrealismen skildrar samtida sociala problem vilka följaktligen skiftar i takt med de förändringar som sker i samhället. De underliggande och ofta implicita teman som är återkommande inom socialrealismen är bland annat nedgången av den traditionella arbetarklassen, skiftande könsroller samt nationell identitet. Representationerna fokuserar ofta på att skildra människor och grupper som sällan syns i mainstreamfilmen, till stor del arbetarklassen, och kommer att beskrivas mer ingående i avsnittet nedan.³⁴

Form och stil syftar till estetiska element inom texten men kan även kan upplysa om produktion, politik och innehåll. Socialrealistiska texter har samtida scensättningar vilket medför att de oftast kommenterar eller kritiserar någon aspekt av livet som det var när filmen producerades samt hanterar problem som mainstreamfilmen har undvikit. Oftast har även skaparen bakom texten ett specifikt syfte bortom pengar och berömmelse även om avsikterna såklart skiljer sig mellan de många filmskaparna. Lay menar att det inte finns någon enad socialrealistisk form men att kritikerkåren ofta associerar stilen med oslipade eller grova (gritty) lågbudgetfilmer.³⁵

Socialrealistiska filmer har inte som mål att enbart fungera som underhållning. Detta återspeglar sig bland annat i det faktum att den narrativa strukturen i filmerna ofta skiljer sig från mainstreamfilmen. Bland annat gör filmerna ofta motstånd mot de klassiska lösningsorienterade slutet och framtiden framstår sällan som speciellt ljus.³⁶

Från en början såg man ofta socialrealistiska texter som mer fokuserade på innehåll än stil. Begreppet beskrivs ofta på engelska som ”gritty” och syftar till att beskriva den ytliga realismen i miljöerna och hur de är filmade samtidigt som det också refererar till karaktärernas attityder och beteenden. Lay menar att det i socialrealistiska texter har funnits en spänning mellan en sociologisk realism vars fokus ligger på att

³³ Ibid. s.9 ff.

³⁴ Ibid. s. 13-19

³⁵ Ibid. s. 19 ff.

³⁶ Ibid. s. 21

dokumentera situationer och en poetisk realism som fokuserar mer på estetik. Higson skriver att den poetiska realismen ”attempts above all, to hold together the irreconcilable discourses of artistic endeavour and public service”.³⁷ Lay menar att denna spänning fortfarande är uppenbar i mer samtida texter där kanske framförallt Ken Loach står i förgrunden för den förstnämnda medan hon nämner bland andra Lynne Ramsay som representant för den senare (enligt mig passar även Arnold utmärkt in på denna definition av begreppet). Det är således tydligt hur man idag inte kan hitta en stilistisk röd tråd genom alla socialrealistiska filmer då det snarare handlar om hur man identifierar filmer utifrån den enskilde auteuren.³⁸

Den handhållna kamera som ofta förknippas med traditionen är numer tillämplig även i mer mainstreamorienterad film, dock kan man hävda att det är ett grepp som fortfarande används flitigt inom socialrealismen.³⁹

3.2 Socialrealism och representation

I detta avsnitt gör jag konstaterandet att socialrealistiska filmer historiskt sett har dominerats av mansskildringar skapade av manliga regissörer. Det har skrivits relativt lite om kvinnoskildringar inom socialrealismen även om många forskare nämner det i förbifarten, ofta i samband med diskussioner kring mansskildringar.

Sarah Street skriver i *British National Cinema* att det har funnits väldigt få kvinnliga regissörer i Storbritannien, en könsfördelning som obestriddigt har påverkat den brittiska filmen. Arnold är inte med bland de sju kvinnliga regissörer hon nämner som undantag (vilka tydligt bekräftar regeln med tanke på det blygsamma antalet). Hon fortsätter: ”There is no doubt that that the majority of cinematic representations of the feminine have been articulated from a textual standpoint of masculinist anxiety, through which feminine spectators must chart their course”.⁴⁰

Claire Monk skriver att 1990-talets brittiska film på ett nästan enastående sätt tycktes vara upptagen av män och maskulinitet i kris och att det under perioden växte fram en ny form av misogyni vilken var dränkt i postmodern ironi och humor.⁴¹ John Hill fortsätter på samma spår i sin artikel om representationer av arbetarklassen under

³⁷Higson i *Lay British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*. s. 22

³⁸Ibid. s. 22 f.

³⁹Ibid. s. 19 ff.

⁴⁰Sarah Street *British National Cinema 2nd Edition*, New York: Routledge 2009, s. 242.

⁴¹Claire Monk ”Men in the 90s”, i *British Cinema of the 90s* red. Robert Murphy, London: British Film Institute 2000, s. 156-162

1990-talet. Han menar att dessa filmer såväl som filmer från 1980-talet fokuserar på maskulinitet i kris som en påföljd av förändringar kring de traditionella könsrollerna i samhället. Han nämner dock ett par filmer på 1980-talet, exempelvis *Letters to Brezhnev* och *Rita, Sue and Bob Too*, som även de behandlade detta ämne men från ett kvinnligt perspektiv: “[...] they characteristically subverted the conventions of earlier 'new wave' dramas by focusing on the concerns of working class-women rather than virile (and employed) young men”.⁴² Han menar fortsatt att om 1980-talsfilmen adapterade element från ”kvinnofilmen” och förenade ett intresse i både klass och könsfrågor så karakteriserades 1990-talsfilmen av en ”mansfilm” där det var betydligt större fokus på de konflikter som arbetarklassmannen ställdes inför. Han nämner bland annat att detta är tydligt i Ken Loachs serie av filmer under perioden.⁴³

1990-talet tycks nästan ha varit ett återfall till den mansdominans som rådde under brittiska nya vågen på 1950-och 60-talet, där man nästan uteslutande skildrade den missnöjda manliga hjälten. Samantha Lay skriver att kvinnorna under denna period antingen skildrades som målet för männens giftiga attacker och förekom som ett hot mot maskuliniteten genom deras besatthet vid giftermål och moderskap eller som besatta av konsumtion och i alla fall delvis skyldiga för nedgången av den traditionella arbetarklasskulturen.⁴⁴ Få socialrealistiska texter erbjöd på denna tid ett kvinnligt perspektiv. Dock hävdas det ofta att kvinnoskildringar var allt vanligare inom televisionen.⁴⁵

Efter en socialrealistisk nedgång på 1970-talet dök det på 80-talet upp ett antal komedier med kvinnliga huvudkaraktärer vilket fortsatte en bit in på 90-talet även om exemplen där är färre. I slutet av 90-talet blev det dock ett bakslag mot dessa kvinnorepresentationer då filmer som exempelvis *Brassed Off*, *Nil by Mouth* och *The Full Monty* hade premiär och i vilka kvinnor återigen blev porträtterade som skickliga konsumenter, oförstående mot sina män och som offer för kvinnomisshandel och sexuellt utnyttjande.⁴⁶

Sarah Street skriver om brittisk film på senare år: ”The tendency in many recent film to collapse gender boundaries altogether is perhaps a development towards the depoliticisation of gender altogether”.⁴⁷ Hon syftar då på den våg av queerfilm som har

⁴²John Hill ”Failure and Utopianis: Representations of the Working Class in British Cinema of the 1990s”, s. 178

⁴³Ibid. s. 178

⁴⁴Lay *British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*. s. 16

⁴⁵Se exempelvis Ibid. s. 16

⁴⁶Ibid. s. 16

⁴⁷Street *British National Cinema*, s. 242

gjort intåg på den brittiska marknaden under senare år. I vilken mån detta gäller socialrealistisk film är dock inget Street direkt diskuterar. Dock nämner hon regissörer som kan placeras in i en sådan kontext, till exempel Lynne Ramsay, som en del av en nyare motfilm.⁴⁸

Street nämner inte Arnold i sin bok vilket enligt mig är en stor brist. Även om *Fish Tank* kom ut först 2009, samma år som Streets bok släpptes i en andra upplaga, har Arnolds filmskapande sträckt sig längre bak än så med filmer som *Red Road* (2006), vilken vann pris i Cannes och kortfilmen *Wasp* (2004) som vann en Oscar för bästa kortfilm. Jag vill hävda att Andrea Arnold är en av nutidens viktigaste filmskapare då det gäller att bryta existerande konventioner inom den brittiska socialrealismen.

4. Analys

4.1 Filmreferat

Handlingen i *Fish Tank* cirkulerar kring femtonåriga Mia Williams (Katie Jarvis) som bor med sin mamma Joanne (Kierston Wareing) och syster Tyler (Rebecca Griffiths) i ett brittiskt arbetarklassområde. Mia har blivit utkastad från skolan och ägnar sig mycket åt att dansa breakdance/hiphop i en tom lägenhet i hyreshuset där familjen bor. När Mias mamma träffar Connor (Michael Fassbender), en man som blåser liv i den annars mycket disharmoniska familjen, blir huvudpersonen förälskad i sin mammas nya pojkvän vilket så småningom leder till ett sexuellt möte mellan dem. Morgonen efter deras intima möte lämnar Connor familjen och Mia ger sig av efter honom för att berätta om sina känslor. Hon hittar hans hus där hon bryter sig in och inser att Connor är både gift och har en liten dotter som han hållit hemlig. I förtvivlan kidnappar Mia Connors dotter Keira för en kort stund för att sedan ta henne hem igen. Connor ser Mia på vägen därifrån och ger henne ett slag över ansiktet för att sedan lämna henne i tystnad. Mias dansdrömmar går därefter i kras då hon besöker en efterlängtdansuttagning där det visar sig att de söker lättklädda unga tjejer som dansar sextigt medan Mia är mer seriös med sina dansambitioner. Mia bestämmer sig därefter för att lämna sina trista hemförhållanden för att åka med sin vän Billy till Wales för en obestämd framtid.

⁴⁸Ibid. s. 242

4.2 Mise-en-scène

Fish Tank utspelar sig i ett sterilt bostadsområde i Essex. De stora byggnadskomplexen bebos av en arbetarklass, något som den socialrealistiska kontexten också förstärker. Standarden är låg om än inte usel och husen är stora och rymmer många familjer. Invånarna står ibland på sina balkonger och tittar ut över den ganska dystra miljön och människorna som rör sig där. Området är sterilt och naturen frånvarande men fungerar vid ett flertal tillfällen som en kontrast till den hårda betongen. När huvudkaraktären och hennes familj lämnar bostadsområdet för att åka på utflykt till ett naturområde en bit därifrån är det som att något sker inom var och en av dem och för första gången i filmen upplevs familjen som någorlunda harmonisk. Det framstår som att utflykten och naturen erbjuder ett andrum i en annars nästan klaustrofobisk vardag.

Mias familj har det dåligt ställt ekonomiskt vilket är något som inte bara miljön skvallrar om. Vi förmodar att Mias mamma inte jobbar eftersom hon är hemma på dagarna men vi vet inte mer än just detta faktum. Mia har sällan fickpengar och när hon väl lyckas fixa det spenderar hon dem på alkohol. Berusningen är en tillflykt för Mia såväl som för hennes mamma och de dricker ofta och i stora mängder. Även Mias lillasyster som är runt tolv år gammal har redan börjat dricka alkohol vilket i filmen framstår som ganska naturligt.

Det är uppenbart att människorna i filmen påverkas av miljön de lever i. Detta är något som ofta beskrivs som typiskt socialrealistiskt men samtidigt kan ses som något allmänsocialt som inte går att komma ifrån oavsett vilken typ av skildring vi än diskuterar. Dock är detta väldigt påtagligt i *Fish Tank* eftersom förhållandena framställs som rätt tuffa. Jargongen mellan människorna är hård och det verkar som att de varken vill eller orkar anstränga sig för att vara trevliga mot varandra. Att människorna i området är ett med miljön de lever i förstärks av objektiva miljöbilder som vid ett par tillfällen är infogade i den annars subjektiva skildringen av huvudkaraktären.

Det är främst i dessa scener som vi kan skönja en kommentar från något som kan sägas vara en extradiegetisk berättare, en opersonlig instans som befinner sig utanför den fiktiva världen. Denna typ av berättare ger sig inte till känna genom tal utan genom en rad av olika filmiska koder och kanaler av uttryck.⁴⁹ Det är endast dessa scener som inte sker genom filmens interna fokalisator Mia och således kan vi dra slutsatsen att det

⁴⁹Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*, s. 97

är någon eller något annat som talar. Det finns ingen direkt handling i scenerna och således fungerar de som en kommentar till den pågående berättelsen. Chatman skriver om hur den filmiska berättaren kan kommunicera händelser likt scenerna nämnda ovan: "Sometimes the cinematic narrator, through camera movement of angle or other means, seems to be communicating the story directly or unmediately, as for example in the establishing moments of a film before any character appears".⁵⁰ Han nämner etableringsbilderna i inledningen till Woody Allens *Manhattan* som exempel på hur miljön kan visas direkt från berättarens synvinkel utan något påverkan från karaktärens filter (Chatmans benämning av fokalisatorn).⁵¹

Liksom i *Manhattan* fungerar miljöbilderna i *Fish Tank* för att visa upp omgivningarna i vilka handlingen utspelar sig i. Men till skillnad från Allens film, visas miljöbilderna mitt i handlingen och följaktligen fungerar de mer som en påminnelse om var vi befinner oss snarare än etablerande. Vi har redan sett miljö och handling på nära håll och därför är dessa bilder ett förtydligande så att vi hela tiden ska minnas att vi bör koppla vad som sker i berättelsen till miljön i vilken den utspelar sig.

Här är det extra tydligt att det finns någon/något som lämnar en kommentar till narrativet. Genette nämner hur ett skifte i fokaliseringen inte nödvändigtvis behöver strida mot tonaliteten i helheten: "... a change in focalization especially if it is isolated within a coherent context, can also be analyzed as a momentary infraction of the code which governs that context without thereby calling into question the existense of the code- the same way that in a classical musical composition a momentary change in tonality [...] may be defined as a modulation or alteration without contesting the tonality of the whole".⁵² Jag vill hävda att dessa scener inte bryter den övergripande känslan av Mia som filmens fokalisator då de snarare bidrar till att fördjupa förståelsen kring hennes motiv.

4.3 Kameraarbete

De stilla miljöbilderna diskuterade ovan står i stor kontrast till filmens i övrigt handhållna stil. Den mer eller mindre skakiga bilden bidrar till filmens realistiska uttryck och skapar känslan av att vara med huvudkaraktären där det händer. Utöver miljöbilderna är åskådaren alltid med Mia, ofta genom att betrakta det hon ser över

⁵⁰Chatman *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, s. 157

⁵¹Ibid. s. 157

⁵²Genette *Narrative Discourse: An Essay in Method*, s. 195

hennes axel samtidigt som vi har henne i förgrunden. Handlingen utspelar sig för det mesta från ett naturligt perspektiv utan några direkta effekter.

Mia fungerar som en fixerad intern fokalisator i den bredare bemärkelse som utvecklats av bland andra Chatman utifrån Genettes teorier om fokalisering. I likhet med dessa teoretikers diskussion om fokaliseringsbegreppets nödvändiga utvidgande för att inbegripa både emotionell och psykologisk fokalisering skriver Stam m.fl. att karaktärer kan fungera som centrum för medvetande, en ”flaskhals” för narrativet, oberoende av en bokstavlig point of view inom fiktionen. Han menar att när termen breddas så att den inkluderar en karaktärs mer allmänna perspektiv och attityd kan begreppet förmedla stor användbarhet för filmanalys.⁵³

Det är inte enbart Mias synvinkel som gör henne till berättelsens fokalisator då detta element endast är en del av en mycket mer komplex representation som bland annat kameraarbetet är bidragande till att skapa. Vid flera tillfällen används en slow motion för att förstärka händelsers betydelse och dessa scener får en status som nyckelscener i narrativet. Stam m.fl. menar att denna teknik i vissa filmer kan associeras med karaktärens subjektiva mottagande av narrativet,⁵⁴ och det är precis vad som händer i *Fish Tank*. Vid två tillfällen när Mia är nära Connor är denna typ av bilder tillsammans med hennes tunga och förstärkta andning de främsta källorna till att förstå vad som sker inom henne. Även om vi ser båda karaktärerna i bild är vi både emotionellt och psykologiskt med Mia genom kameraarbete och ljud. Det är vid tillfällen som dessa det blir tydligt att en strikt optisk betydelse av fokalisering inte räcker till för att beskriva fokalisatorns funktion inom narrativet. Scenens slow motion blir en poetisk skildring av den njutning hon känner av att vara nära Connor och eftersom Mia är väldigt fåordig kring sina känslor blir dessa scener oerhört viktiga eftersom de tillåter oss att förstå hennes mentala tillstånd.

Det är dock intressant att fundera över i vilken mån dessa scener kan sägas vara ett uttryck för någon form av extradiegetisk berättarinstans. Det är ingen tvekan om att slow motion-scenernas uppgift är att förmedla Mias subjektiva uppfattning av händelserna eftersom hon både emotionellt och psykologiskt är scenens fokalisator. Vi ser henne utifrån i en scen som verkar filtreras genom hennes medvetande men som fortfarande uppenbarligen har manipulerats på olika sätt. Om det i denna scen finns spår av en extradiegetisk berättare eller vad man än väljer att kalla en berättarinstans utanför

⁵³Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*, s. 88

⁵⁴Ibid. s. 121

diegesen, så arbetar denna för att ytterligare förstärka fokalisatorn.

I *Fish Tank* upplevs det inte som att någon utifrån kommenterar vad som händer Mia då det snarare är hennes egen emotionella upplevelse som förmedlas visuellt. Samtidigt vet vi att scenen är manipulerad och att det således är någon annan som ligger bakom presentationen av hennes känslor. Stam m.fl menar att det utan en uppdelning mellan berättare och fokalisator är svårt att uttrycka en ”högre” utvärdering av narrativet i film. Detta kan absolut stämma när det finns en känsla av att det är någon annan som leker med eller presenterar berättelsen för oss.⁵⁵

Men det är svårt att skönja en berättare i *Fish Tank* eftersom de olika stilistiska effekterna ofta uppfattas som att de kommer direkt från huvudkaraktären och att hon således både ser och talar samtidigt, även om vi vet att en människas inre inte kan träda fram på liknande sätt i verkligheten. Egentligen finns det inte mer närvaro av en berättare i dessa mer stilerade ögonblick än i de scener där det används vanlig handfast kamera utan snarare är det tvärtom. I slow-motion-scenerna kommer åskådaren närmare Mia än vid något annat tillfälle under berättelsen och således bidrar dessa till att fördjupa hennes fokalisering. Det finns ingen distans mellan Mia och det vi får berättat för oss vilket är en känsla som också hennes förstärkta andning har stor delaktighet i att förmedla.

Det finns ett par scener i filmen som *rent bildligt* förhåller sig mer distanserat till Mia och behandlar henne mer som objekt än subjekt. Detta händer till exempel när Connor örfilar Mia och sedan lämnar henne på ett tomt fält medan bilden går över till en long shot av huvudkaraktären som sitter ensam kvar. Denna bild presenteras tillsammans med en ljudbild utifrån Mias perspektiv vilket gör att man fortfarande uppfattar henne som scenens interna fokalisator trots att bilden kanske säger annorlunda. Dessutom, eftersom Mia i övrigt är filmens fokalisator i både mental och bildlig mening så fungerar även dessa bilder till att kommentera hennes uppfattning av världen.

4.4 Ljud

Som jag nämnt ovan är ljudet en oerhört viktig komponent i många av filmens nyckelscener. De blir just nyckelscener eftersom Mias förstärkta andning ligger som ett täcke över ljudbilden och förmedlar en känsla av närvaro och subjektivitet. Redan från filmens första scen får vi höra Mias andning mot en svart ruta innan vi ser henne i bild,

⁵⁵Ibid. s. 91

något som gör att vi redan från första stund identifierar Mia som filmens fokalisator.

En människas andning är något mycket personligt och våra egna andetag är oftast något vi endast hör själva. Genom att höra Mias andning skapas följaktligen illusionen av att vi åskådare befinner oss inom henne. Dessutom förmedlas denna illusion ofta tillsammans med den slow motion diskuterad ovan vilket ytterligare spär på känslan av att vi utforskar Mias inre. Ljudet bidrar till att förstå vad som motiverar henne, till exempel i en av filmens dansscener som både är skildrad i slow motion och med förstärkta andningsljud. Dansen är Mias tillflykt i livet och tillåter henne att få utlopp för sina aggressioner. Den får således en viktig funktion som både en ventil och ett revolterande mot det oförstånd som Mia möter i sin vardag.

Andningen blir en indikator på Mias sinnestillstånd och avslöjar hur olika händelser i narrativet påverkar henne emotionellt. När hennes andning tar över ljudbilden suddas de flesta andra ljud ut även om vi fortfarande hör saker som steg och annat liknande utifrån Mias hörselradar. När hon är nära Connor pekar effekten på den njutning hon känner i hans närhet. I scenen där han bär Mia efter att hon skadat sin fot hör vi först Connors andetag som sedan blandas med hennes egna efter att hon har lagt huvudet på hans axel. Dock uppfattar vi fortfarande ljudet som fokaliserat genom Mia eftersom hon har etablerats som filmens fokalisator och vi följaktligen förstår att det är hennes mentala tillstånd som styr slow motion-sekvenserna.

Ljudet är tillsammans med huvudkaraktärens blick och kamerans slow motion den mest effektfulla och intima ledtråden till Mias mentala tillstånd. Chatman citerar George Bluestone när han menar på att filmen *inte* kan skildra en karaktärs inre liv lika väl som litteraturen:

The rendition of mental states- memory, dream, imagination- cannot be as adequately represented by film as by language. If the film has difficulty presenting streams of consciousness, it has even more difficulty presenting states of mind which are defined precisely by the absence in them of the visible world [...] the film by arranging external signs for our visual perception, or by presenting us with dialogue, can lead us to *infer* thought. But it cannot show us thought directly. It can show us characters thinking, feeling, and speaking, but it cannot show us their thoughts and feelings.⁵⁶

Chatman pekar på något som känns som en konservativ syn på filmen och dess möjligheter att uttrycka ”sanna” känslor. Han har en poäng i att ett visuellt medium inte

⁵⁶Bluestone i Chatman *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, s. 159

exakt kan förmedla en karaktärs tankar *i ord*. För att göra detta behövs det en intra- eller extradiegetisk berättare som verbalt förmedlar dessa och om så inte är fallet är det således de visuella medlen som förser oss med ledtrådar till en karaktärs mentala tillstånd. Dock nämner Chatman inte möjligheten att med ljud göra detsamma. Som exemplen ovan väl illustrerar finns det många sätt att genom bild och ljud skildra en karaktärs mentala tillstånd och känslor på ett mycket direkt och drabbande sätt utan att nödvändigtvis använda sig av dialog.

I *Fish Tank* är Mia mycket fåordig kring sina tankar och känslor och när hon väl uttrycker sig upplevs det hon säger ofta motsägelsefullt då bild och ljud pekar på något annat. Dessa effekter har således övertag i relation till dialogen eftersom de framstår som en översättning av det som sker i hennes inre. Således förstår åskådaren det hon säger utifrån det vi ser snarare än utifrån det vi hör henne säga. När Mia skäller på Connor och säger att hon inte tycker om honom kan vi inte bortse från att scenen innan har förmedlat något helt annat genom bild och ljud. Därför framstår Mias agerande i denna scen som en frustrerad reaktion på hennes känslor för Connor och inte som ett tecken på att hon ogillar honom. Jag menar inte att vi kan *se* vad Mia tänker, än mindre höra det genom dialog, men vi kan i allra högsta grad se och höra vad hon *känner* och därigenom förstå hennes tankar och motiv mycket väl. Det finns ingen som beskriver Mias känslor med ord men detta faktum innebär *inte* att vi inte kan uppleva dem minst lika direkt som i en litterär text.

Ett exempel på detta. Filmen använder sig nästan genomgående av diegetiskt ljud som upplevs utifrån huvudkaraktären och undantagen är få och diskreta, om än effektfulla. I dansscenen nämnd ovan sker ett av dessa undantag då vi till en början hör Mias steg och musiken från hennes freestyle utifrån och inte i den styrka hon själv borde uppleva den. En bit in i dansnumret börjar scenen skildras i slow motion medan musiken försvinner och ersätts av Mias djupa och höga andning tillsammans med ett mullrande ljud kombinerat med vad som närmast låter som bubblande vatten. Scenen är mycket poetisk och trots att vi mestadels ser Mia bakifrån så fokaliseras händelsen genom henne. Vi beskådar varken det Mia hör eller ser utan det vi får bevittna är Mias mentala tillstånd då hon dansar.

En annan tolkning som kan göras utifrån denna scen är hur vattenljudet som lagts på scenen förstärker eller symboliserar Mias tankar och känslor. Vid närmare lyssning inser man att ljudet skulle kunna uppfattas som ljudet från ett akvarium (på engelska *Fish Tank*) och skulle i sådana fall följaktligen vara en referens till filmens titel. Denna

tolkning förstärks dessutom av att Mia under dansen står vänd mot ett par stora fönster i den tomma lägenhet där hon övar på sitt dansnummer. Detta skulle kunna symbolisera Mias instängdhet och längtan bort från den värld, det akvarium, hon lever i.

Edward Branigan framhäver i *Point of View in The Cinema* hur ljudet kan vara en projektion av en karaktärs medvetande och lägger fram exempel på hörselmässiga point of views för att beskriva hur även ljudet kan medverka till att skapa subjektiva konstruktioner.⁵⁷ I *Fish Tank* samspelar ljud och bild för att förmedla en subjektiv känsla då båda elementen är manipulerade på olika sätt men uppfattas som att de speglar de känslolägen karaktären upplever.

4.5 Blick

Mias blick är ett viktigt element att utforska om man försöker förstå den subjektivitet som präglar filmen. Branigan skriver: "Subjectivity may be conceived as a specific instance or level of narration where the telling is *attributed* to a character in the narrative and received by us *as if* we were in the situation of a character [...] Whenever a character glances- fastens upon an object- and we see the object of that glance, there exists an *inevitable subjectivization of film space*."⁵⁸

Vi ser aldrig Mia utifrån någon av de andra karaktärernas synvinkel och således är fokaliseringen intern och fixerad, begränsad till hennes karaktär vilket de olika elementen diskuterade ovan ytterligare förstärker. Vi ser henne ofta utifrån men detta perspektiv är dock inte likställt med någon annan inom fiktionens blick utan representerar en annan instans– kamera, berättare, berättande eller vad man väljer att kalla det– vars viktigaste uppgift är att öka förståelsen för karaktären genom att visa hennes reaktioner och agerande. Genette skriver om intern fokalisering: "...the very principle of this narrative mode implies in all strictness that the focal character never be described or even referred to from the outside, and that his thoughts or perceptions never be analyzed objectively by the narrator"⁵⁹ Jag skulle hävda att detta är vad som händer i *Fish Tank*, även om filmen inte använder sig av fokalisering i den strikt optiska bemärkelse som Genette först introducerade utan snarare som den "flaskhals" Stam m.fl. har beskrivit.

En narratologisk analys som utgår från till exempel Chatmans teorier om

⁵⁷Edward Branigan *Point of view in the cinema*, Berlin: Mouton Publishers 1984, s. 96 f.

⁵⁸Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*, s. 87

⁵⁹Genette *Narrative Discourse: An Essay in Method*, s.192

berättaren som styr varje aspekt av filmtexten skulle hävda att även de bilder då vi ser Mia utifrån, liksom alla andra detaljer i filmen, är styrda av en berättare. I ett fall som *Fish Tank* där berättelsen uppfattas som att elementen är hämtade direkt från den fiktiva världen snarare än utifrån en berättares perspektiv kan detta förhållningssätt tyckas problematiskt. Miljöbilderna diskuterade i analysens första avsnitt kan utan problem uppfattas som en presentation av fiktionens värld utifrån en extradiegetisk berättare eftersom Mia inte är närvarande i dessa scener. Men ska vi tolka de bilder då hon är närvarande och betraktas utifrån som en kommentar från samma berättare eller helt enkelt som att ”ingen talar”⁶⁰, en tolkning som många gånger kan kännas närmare till hands.

Om man vill hålla fast vid tanken kring den filmiska berättaren kan Stams utvecklande av Ryans teorier kring den opersonliga berättaren (impersonal narrator) inom den litterära narratologin vara till hjälp. Stam menar att denna typ av berättare i motsats till den personliga berättaren involverar sig i främst två verksamheter: den både skapar och konstruerar den fiktiva världen samtidigt som den refererar till den som att den existerat innan illusionens framförande. Han skriver att den opersonliga berättarens brist på mänsklig personlighet tillåter åskådaren att tro att han eller hon möter den fiktiva världen direkt och således skjuter undan reflektioner kring berättelsens form.⁶¹ Om man erkänner berättandet i *Fish Tank* till en extradiegetisk opersonlig berättare betyder alltså inte detta nödvändigtvis att man förminskar fokalisatorns betydelse inom den fiktiva världen eftersom denna verkar existera oberoende av yttre kommentarer: ”Everything the impersonal narrator says yields a fact for the fictional world”⁶². Samtidigt bör vi då fundera över hur nödvändigt det egentligen är att försöka lokalisera en berättare om denna ändå inte lämnar avtryck i filmtexten.

Filmen använder sig inte av shot-reverse shot eftersom vi aldrig ser Mia utifrån någon annans synfält. Kameran följer huvudkaraktären vart hon än går och när hon inte är i bild är det allra oftast på grund av att vi ser handlingen från hennes point of view. Ofta är denna inte strikt optisk då vi ser hennes synfält med kroppen suddigt i förgrunden, som i många av de scener då hon betraktar Connor. Under deras första möte ersätter kameran Mias blick och studerar hans nakna överkropp ingående uppifrån och ner. Hans extremt låga byxlinning inbjuder Mia att titta och Connor verkar inte ha något emot det där han står halvt vänd mot Mia och åskådaren. Genom att se Mia suddigt i

⁶⁰ Bienveniste i Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*, s. 108

⁶¹ Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*, s. 117

⁶² Ryan i Stam, Burgoyne, Flitterman-Lewis *New Vocabularies in Film Semiotics*, s. 117

förgrunden etableras också hennes fysiska närvaro i rummet tillsammans med Connor. Kameran symboliserar hennes ögon och kropp på samma gång vilket förstärker det kroppsliga som en betydelsefull komponent i filmen. Vi får se Mias kropp både i förhållande till andra människor då hon utforskar sitt begär för Connor och i förhållande till sin egen då hon genom dansen får utlopp för aggressioner och längtan.

Mias blick är utforskande, nyfiken och delaktig i att avslöja vad som motiverar henne, framförallt när det gäller relationen till Connor. Det är genom den vi först förstår hennes intresse för honom vilket under filmens gång intensifieras och leder till det sexuella mötet. Som den person som styr blicken har Mia ett hierarkiskt övertag i förmedlandet av händelserna i filmen. I den scen där hon dansar för Connor och de sedan har sex med varandra skildras detta på ett intressant sätt. Scenen inleds med att Mia sätter på musik och börjar dansa för Connor samtidigt som vi hör hennes andetag genom musiken och ser henne i närbild då hon uppträder för honom. Vi klipps sedan till en bild där vi ser hur han sitter i soffan och tittar på henne och så fortsätter scenen genom att vi klipps mellan närbilder av Mia och bilder på Connor från hennes synfält med hennes kropp i förgrunden. Vid ett par tillfällen ser vi henne från längre håll men dessa bilder är inte utifrån den andra karaktärens perspektiv utan från en mer neutral vinkel. Denna scen förmedlar hur Mia tittar på Connor som tittar på henne vilket skapar en känsla av medvetenhet från hennes sida. Inte någonstans skildras scenen utifrån Connors perspektiv då de enda ledtrådarna vi får till hans känslor är genom hans allvarliga min och fokuserade blick på Mia.

Mias nyfikna blick är en sådan central del av *Fish Tank* att vi enkelt kan tolka dess framträdande roll som ett av filmens viktigaste budskap. Något som förstärker en sådan läsning är de scener där den skildras som extra voyeuristisk. Kanske har regissören lekt med konventionerna kring den manliga voyeuristiska blicken och väljer att kommentera detta genom den kvinnliga huvudkaraktärens beteende i dessa scener. När Mia lånar Connors kamera och filmar honom symboliserar det inte bara hennes möjlighet att gömma sig bakom kameran för att titta utan också åskådarens blick på en medierad verklighet genom en kvinnlig huvudkaraktär. När hon sedan tittar på filmen ensam i sitt sovrum får hon också chansen att uppleva det laglösa tittande som åskådaren enligt psykoanalytisk filmteori efterlängtar.⁶³

Mias tjuvtittande sträcker sig genom filmen då människorna hon tittar på inte alltid är medvetna om att de blir betraktade. Connor verkar dock under filmens gång bli

⁶³Metz i Kuhn *Feminism and Cinema: Women's Pictures*, s. 58

allt mer medveten om hennes blick och detta når sin höjdpunkt när Mia spionerar på Connor och hennes mamma som har sex i sovrummet. Här varvas närbilder på Mias ansikte med hennes point of view på paret som ligger i sängen med fokus på Connor. Mias ansiktsuttryck är aningen förskräckt då hon betraktar paret i mörkret och då Connor tittar upp mot henne försvinner hon in i mörkret för att sedan fortsätta titta. Andra gången han tittar upp rusar hon in på sitt rum och smäller i dörren flera gånger om. Att Mia blir upptäckt av Connor som inte reagerar utan bara fortsätter sexakten tyder på att han vill att hon ska titta. Mias ilska över situationen, både att hon har blivit upptäckt och själva sexakten i sig yttrar sig genom hennes arga reaktion vilken paret verkar ignorera.

4.6. Sammanfattning analys

De stilgrepp som har lyfts fram och diskuterats utifrån representationen av huvudkaraktären är de starkast bidragande faktorerna till vad som enligt min uppfattning är filmens två viktigaste teman, instängdhet och begär, två känslolägen som i många fall kan sägas höra ihop. I detta avsnitt vill jag sammanfatta vad de olika elementen sammantaget bidrar till att förmedla då det gäller representationen av huvudkaraktären och således filmens teman.

Mia är ingen hjältinna i klassisk mening. Dock är hon åskådarens hjältinna eftersom hon är filmens fokalisator och vi nästan uteslutande upplever världen utifrån hennes verklighet. Med det sagt betyder det dock inte att det alltid är en lätt uppgift att förstå huvudkaraktären. Mia är en ensam person som varken öppnar sig eller visar sig sårbar för någon annan människa och hennes ofta aggressiva sätt fungerar som en försvarsmekanism mot en hård och oförstående omgivning. Som åskådare vill vi henne väl och därför kan hennes beteende skapa frustration. Samtidigt ser vi att Mia inte litar på människorna i sin omgivning eftersom ingen riktigt ser eller uppmuntrar henne. Aggressiviteten verkar således vara det enda sättet för henne att göra sig hörd.

Familjen lever under tuffa omständigheter med dålig ekonomi och sociala svårigheter vilket skapar enorma spänningar. Mias mamma är ensamstående och verkar inte ha något jobb och socialnämnden vill skicka Mia till en specialskola efter att hon hoppat av gymnasiet. Familjen skriker mestadels på varandra och kallar varandra för fula ord och det verkar vara en omöjlighet för dem att kommunicera normalt genom verbal eller fysisk ömhet. Situationen framstår som hemskt jobbigt men det är också

uppenbart att det är familjens sociala situation som skapar dessa förutsättningar vilka framstår som omöjliga att bryta sig ur.

I filmen finns det en känsla av en instängdhet som huvudkaraktären ständigt tampas med. Detta blir också tydligt, ibland kanske till och med övertydligt, i olika typer av symbolik. Filmens titel är, som ovan diskuterat, enligt mig en anspelning på detta men instängdheten förmedlas också genom andra mer explicita uttryck som den fastkedjade vita häst Mia försöker befria vid ett flertal tillfällen. Den vita hästen bor på en ödetomt i Mias område och ägs av ett gäng bröder som har djuret fastkedjat. I första scenen på ödetomten hör vi Mias tunga andning medan vi ser hennes hand som försiktigt klappar hästen i närbild. Mia verkar identifiera sig med hästen och den blir en symbol för den känsla av ofrihet som Mia upplever i sitt eget liv. Misslyckandet med att befria hästen kan också tolkas som en parallell till hennes egen svårighet att befria sig från den sociala status och miljö hon är fastkedjad vid.

Dansen är Mias tillflykt i livet och blir ett sätt för henne att få utlopp för sina känslor. Den fungerar följaktligen som en revolt mot omgivningen vilket också förstärks av att den dansstil hon praktiserar traditionellt sett har varit förknippad med en undergroundkultur. Mia ser sig själv som en outsider vilket också dansen förmedlar, inte minst eftersom hon övar ensam i en tom lägenhet som hon har brutit sig in i och dit ingen annan verkar vara välkommen. Lägenheten är Mias territorium, den enda plats där hon kan vara sig själv utan påtryckningar från omgivningen och där hon i någon mån kan visa sig sårbar. Dansen kan också symbolisera drömmen om ett annat liv, inte minst eftersom filmens handling bland annat cirkulerar kring dansjobbet Mia söker vilket skulle kunna innebära en ny riktning i hennes liv.

Dansen är Mias uttryckssätt då hon ofta framstår som oförmögen att kommunicera verbalt. Ett tydligt exempel på detta är filmens näst sista scen där Mia, systemen Tyler och hennes mamma försonas genom att under tystnad dansa tillsammans i vardagsrummet. Här möts familjen emotionellt och genom att de dansar tillsammans till "Mias" musik förmedlas en känsla av acceptans och närhet mellan mor och dotter.

När Connor kommer in i familjens liv upplever vi för första gången att familjen lyckas kommunicera någorlunda väl med varandra. Det är som att mammans nya pojkvän intresserar sig för var och en av dem och att de därigenom kan se varandra från ett nytt perspektiv. Connor är den enda vuxna person i filmen som ser och intresserar sig för Mia vilket gör att hon vågar släppa lite på det försvar hon har byggt upp. Han är också den enda person som blir invigd i hennes dansambitioner vilka han uppmuntrar

och detta blir en tydlig indikation på hur hon släpper in honom i sitt liv.

Det är oklart om det Connor som person eller mest upplevelsen av att bli sedd som driver Mia till de känslor hon har för honom eftersom deras relation pendlar mellan att vara en kompisrelation och en förälder och barn-relation. Mia vill att Connor ska se henne som vuxen vilket hon också indikerar vid ett tillfälle i filmen, men hennes attityd och barnslighet gör att Connor ibland reagerar som om han vore hennes förälder. Det är bland annat detta som skapar en obehagskänsla då de blir intima med varandra. Trots att det genom de olika stilgreppen i filmen har förmedlats att Mia vill vara nära Connor och att hon känner ett begär efter honom så gör hela oklarheten kring deras relation att situationen känns påträngande. Det blir också i denna scen tydligt vilket övertag Connor som vuxen och man har över Mia och hennes osäkerhet och utsatthet blir här tydligare än någonsin. Connor är den enda vuxna människa hon litar på och han utnyttjar det förtroendet vilket också blir ännu tydligare senare i filmen.

När Mia bryter sig in i Connors medelklasshus och hittar en film med hans lilla dotter förmedlas Mias panik genom att vi ser snabba och skakiga klipp på dottern Keiras (Sydney Mary Nash) tillhörigheter i rummet utifrån Mias point of view. Tillsammans med detta hör vi också hennes stressade andning vilket ytterligare förstärker det uppjagade tillståndet. I ren panik sätter hon sig ner och kissar på heltäckningsmattan i rummet och agerandet kan nästan tolkas som att hon försöker markera sitt revir i en miljö som så uppenbart inte är hennes.

Medelklasshemmet skiljer sig avsevärt från Mias hemmiljö och den gulliga familjen hon har sett på kameran är motsatsen till hennes egen. När hon senare ser Keira på gatan blir denna kontrast ännu större. Eftersom Connor också har fungerat som en fadersgestalt för Mia verkar hon jämföra sig med den lilla flickan i prinsessklänning och långt blondt hår som åker förbi henne på sin sparkeykel. Mia tar saken i egna händer för att på något sätt få utlopp för sitt hämndbegär mot Connor. Hon har lärt sig att inte låta någon sätta sig på henne ostraffat och det framstår som att det enda sättet att vinna andra människors respekt är genom handlingar som direkt visar på hennes vägran att låta andra människor styra henne.

I fallet med Connors dotter är det tydligt att Mias projicerar sin frustration över Connors agerande på henne. Mias aggressivitet mot Keira eskalerar tills det att den lilla flickan nästan drunknar och Mia inser vad hon håller på med. Men Mias beteende är förståeligt eftersom vi har sett hur mycket Connor betyder för henne och följaktligen förstår vi också vidden av hans svek. Detta är hennes sätt att ta tillbaka makten och

återerövra sin värdighet.

När Connor får fatt i Mia då hon promenerar hem längst motorvägen kan vi samtidigt som vi känner mycket för Mia ändå förstå Connors desperata reaktion efter att hans dotter blivit bortförd. Detta är en av de saker som är allra mest intressant med *Fish Tank*: ingen av människorna i filmen är varken goda eller onda utan deras agerande är mänskligt och således också komplicerat. Filmen använder sig inte av stereotyper som lätt kan förklaras på ett eller annat sätt och det finns således ingen klassisk bov eller hjälte i det här dramat utan åskådaren tvingas att själv reflektera över karaktärernas motiv och handlingar.

Även om åskådarens sympatier mestadels är hos huvudkaraktären, vars agerande ofta kan framstå som drastiskt och ogenomtänkt men ändå som en reaktion utifrån förutsättningarna, kan vi också förstå de andra karaktärernas agerande. Även om Mias mamma ofta är en fruktansvärd förälder som påverkar Mia i negativ mening kan vi ändå förstå att hennes agerande är en reaktion på de tuffa förutsättningar som familjen lever under och att hon helt enkelt inte orkar ta hand om sina barn ordentligt. På samma sätt är det med Connor. Även om vi i slutändan lämnas med en osympatisk bild av honom så är han samtidigt den enda vuxna person som har uppmuntrat Mia trots att han sedan svek hennes förtroende. Hennes agerande var i sin tur en reaktion på Connors svek vilket hon hanterat på det enda sättet hon känner till men som för Connor framstår som värsta tänkbara situation. Vad som i övrigt har motiverat Connor att agera som han har gjort vet vi inte, men faktum är att det inte heller är speciellt intressant eftersom *Fish Tank* är Mias film.

När Mia direkt efter den misslyckade dansuttagningen beger sig till Billy (Harry Treadaway) och tomten där han och hans bröder har hästen fastkedjad berättar han att de har skjutit den sjuka hästen. Efter detta besked brister det för Mia och hon gråter för första och enda gången i filmen. Här blir återigen symboliken mellan Mia och hästen tydlig: allt har gått åt skogen för Mia och minst sagt också för hästen. Även om hon tycks gråta över hästens död är det underförstått att det endast är den utlösande faktorn för allt Mia bär inom sig. Hon har återigen blivit sviken av vuxenvärlden och hennes hopp om en utväg genom dansen har dött. Återigen är hon instängd i sitt begränsade liv eftersom hennes chanser att bryta sig loss har gått förlorade.

Hennes relation till Billy är okomplicerad och de verkar förstå varandra utan att egentligen prata om sig själva eller hur de känner för varandra. De delar en längtan efter något annat vilket visar sig när Billy berättar att han planerar en resa till Wales, och utan

att vi hör honom fråga om Mia vill följa med förstår vi att så nog kommer att bli fallet. Mycket riktigt ser vi i nästa scen hur Mia packar ned sitt rum. Vi vet inte hur länge hon kommer att vara borta men det mesta tyder på att hon inte har direkta planer på att återvända. Bakom sig lämnar hon sina misslyckanden och ger sig iväg mot en annan framtid, fri från den oförstående omgivningens krav på henne. Dock vet vi att ingenting egentligen har förändrats och Mias förutsättningar i livet ser fortfarande relativt dystra ut.

I filmens sista scen ser vi bilen köra iväg medan Mia tyst tittar ut genom bakrutan. Känslan som förmedlas är en blandning av vemod och lättnad och när vi sedan klipps till en bild på en ballong som seglar fritt upp mot himlen är symboliken tydlig: Mia har slagit sig fri och ger sig av mot en okänd framtid.

5. *Fish Tank* och feminism

Marilyn Fabe skriver i sin analys av Patricia Rozemas *I've Heard the Mermaids Singing*: "What really matters is not so much the type of woman the fictive character in the film represents, but what she comes to signify within the whole textual system of the films narrative".⁶⁴ Det finns många likheter mellan Rozemas film och *Fish Tank* trots att filmerna utåt sett kan tyckas väldigt olika när det gäller genre och stil. Båda filmerna utforskar kvinnligt begär och låter de kvinnliga huvudkaraktärerna fokalisera berättelsen samt uttrycker en annan typ av voyeurism än den klassiskt mansstyrda. Filmerna skildrar kvinnligt begär, inte så mycket utifrån vad huvudkaraktärerna säger utan snarare genom vad de ser och upplever. Följaktligen styr den kvinnliga *upplevelsen* åskådarens orientering i den fiktiva världen. Kvinnorna betecknar själva förutsättningen för narrativets framskridande inom de respektive texterna och deras betydelse går därför inte att förbise.

Fish Tank gör på flera sätt det Mulvey efterlyste genom representationen av en aktiv kvinnlig huvudkaraktär som styr det narrativa fordonet och samtidigt förnekar det objektifierande eller fetischerande av kvinnan som härskar inom filmen. Vi får aldrig se Mias kropp objektifierad eftersom bilderna på henne inte upplevs som att någon annan, varken berättare eller fiktiv karaktär, tittar utan snarare finns till för att öka åskådarens förståelse för henne. Det existerar inte heller bilder som exponerar Mias kropp på ett sexuellt sätt, inte ens i de scener där Connor uppenbarligen betraktar henne på ett

⁶⁴Marilyn Fabe *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* s. 208

sexuellt vis och det enkelt skulle kunna existera bilder vars uppgift var att tilltala en manlig åskådare. Istället upplevs scenen utifrån Mias perspektiv och Connor blir en bifigur som hon betraktar medan han betraktar henne.

Mia är aktiv och hennes kropp fungerar som ett redskap för henne, men inte först i sexuell mening vilket till exempel blir tydligt när hon vägrar att klä av sig på sin dansuttagning: hennes kropp är hennes egen och inte för någon annan att säga till vad hon ska göra med. Det filmen dock inte gör är att eliminera den voyeuristiska njutningen utan istället hittar den sätt att utmana konventionerna kring den genom en annan typ av voyeurism, nämligen en kvinnlig sådan. Detta sker framförallt i de scener där Mias blick kan uppfattas som utpräglad voyeuristisk. I övrigt är blicken en viktig komponent i skapandet av den kvinnliga fokalisatorn men är samtidigt också endast en beståndsdel av ett mycket mer avancerat subjektsskapande. Ljud, kamera och blick samarbetar för att förmedla att det är vad som händer inom Mia som är av yttersta vikt medan allt runtomkring, exempelvis det hon tittar på, har en bifunktion.

Fabe citerar Elizabeth Cowie i noterna till sin analys: "A woman character can be written as strong while as an actant within the narrative she is weak".⁶⁵ När jag i analysen har försökt lokalisera kommentarer från en berättare inom filmtexten har mitt syfte varit att försöka hitta just ett berättande som på olika sätt skulle kunna bryta känslan av Mia som filmens fokalisator genom att kommentera hennes närvaro och således också bryta känslan av subjektivitet. Dock upplevde jag det svårt att hitta en sådan funktion i narrativet eftersom Mias fokalisering är stark och när det väl går att skönja en berättare är det i scener där det kvinnliga subjektet själv inte är närvarande.

5.1 *Fish Tank* som motfilm

Fish Tank är inte direkt någon motfilm i estetisk mening, åtminstone inte när vi tittar på den inom en socialrealistisk kontext. Likväl kan filmen ses som motfilm ur representationssynpunkt då den skildrar en kvinnlig subjektivitet på ett sätt som sällan är skådat i film i allmänhet och brittisk socialrealism i synnerhet.

Samtidigt som filmen fungerar som en motpol till de mansdominerade representationerna inom den tradition den hör hemma använder den sig av ett formspråk som på många sätt liknar dessa filmer. Detta behöver dock inte vara någon nackdel vid en analys av filmen som motfilm utan gör det snarare ännu mer intressant att analysera

⁶⁵Cowie i Fabe *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique* s. 256

ur representationssynpunkt. Detta eftersom filmen så tydligt bryter mot konventionerna med sin subjektiva kvinnorepresentation samtidigt som den också använder sig av dessa för att förmedla en annan ståndpunkt.

Claire Johnston skriver i sin inflytelserika artikel *Women's Cinema as Counter Cinema*: "In order to counter our objectification in the cinema our collective fantasies must be released: women's cinema must embody the working through of desire: such an objective demands the use of entertainment film".⁶⁶ I motsats till Mulvey argumenterar Johnston för en fördjupning av den feministiska diskursen inom filmens konventionella former. Hon menar i sin analys av Dorothy Arzners filmer att en kvinnlig point of view inom mainstreamfilmen förskjuter den patriarkala ideologin:

In all these cases, the discourse of the woman fails to triumph *over* the male discourse and the patriarchal ideology, but its very survival in the form of irony is in itself a kind of triumph, a victory against being expelled or erased: the continued insistence of the woman's discourse is a triumph over non-existence [...] These women do not sweep aside the existing order and found a new, female, order of language. Rather, they assert their own discourse in the face of the male one, by breaking it up, subverting it and, in a sense, rewriting it.⁶⁷

Johnston har en bra poäng i det hon uttrycker kring att en kvinnlig diskurs inom den mansdominerade påvisar kvinnornas icke-existerande inom samma diskurs och således förmedlar en vägran att låta sig uteslutas. Däremot kan detta synsätt enligt mig *också* förstärka olika diskurser som männens egendom och således också erkänna dessa män som själva förutsättningen för ett kvinnligt filmskapande. För att illustrera vad jag menar vill jag hänvisa till det jag i inledningen nämnde kring Arnold i "Ken Loach-land". Visst är det möjligt att Arnold har inspirerats av Loach och genom att jag placerar in dem i samma tradition erkänner jag också vissa likheter mellan deras filmer. Loach har bidragit mycket till den socialrealistiska traditionen, men är det rimligt att han ska utgöra måttstocken till vilken allt annat ska mätas och refereras? Jag menar att Arnolds film och filmskapande måste få möjlighet att tala för sig själv utan att i nedvärderande ord klassas som en fortsättning på något en annan människa har skapat. Samtidigt verkar det närmast ligga i människans natur att leta efter referenser, om inte annat för att visa på kunskap och kännedom om sakers tillstånd och därför är kanske referenserna ofta en genomtänkt strategi för kritiker att påvisa sin kunskap.

⁶⁶Claire Johnston "Women's Cinema as Counter Cinema", i Sue Thornham *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press 2009, s. 39 f.

⁶⁷Johnston i Butler *Women's Cinema: The Contested Screen*, s. 11

Det jag vill belysa här är inte så mycket att Loach och Arnold-historien på något sätt skulle vara unik, eller för den delen enbart negativ, utan snarare att den existerar och att vi bör vara medvetna om detta. Inte minst eftersom det kan förminska den filmskapare som inte besitter det patriarkala övertaget då detta ytterligare kan spä på den ojämna maktbalans som finns i filmvärlden. Samtidigt tycker jag att Johnston har rätt– om vi vill förändra denna maktbalans så måste vi våga utmana de existerande konventionerna.

Theresa De Lauretis fortsätter på samma spår som Johnston när hon skriver att uppgiften för en kvinnlig film inte så mycket handlar om att bryta ned berättandet och den visuella njutningen som att konstruera en ny referensram där man inte längre mäter lust enbart utifrån det manliga subjektet: "For what is at stake is not so much how to 'visible the invisible' as how to produce the conditions of representability for a different social subject".⁶⁸ Enligt min syn är dessa argument speciellt lämpliga att applicera på *Fish Tank*. Genom att använda sig av ett formspråk som traditionellt sätt har präglat den socialrealistiska traditionen och som byggts upp av och främst representerat män, och oavsett om detta skett medvetet eller ej, skapar Arnold en film som belyser denna problematik samtidigt som filmen på ett självklart sätt skildrar kvinnligt begär. Detta begär förmedlas inte bara genom att dekonstruera kvinnans "to-be-looked-at-ness"⁶⁹ och således den manliga blicken, utan också genom andra element som ljud och kameraeffekter vilka tillsammans förstärker den kvinnliga fokalisatorn. Alla dessa narrativa element samspelar till att motverka ett fallocentriskt allvetande berättande där kvinnan lätt objektifieras. Istället äger huvudkaraktären filmen rakt igenom och världen upplevs genom hennes– inte bara ögon utan sinnen.

6. Slutdiskussion

Pluralformen i uppsatsen titel syftar till att belysa de sätt som Andrea Arnold och hennes film *Fish Tank* gör inträde på ett manligt territorium. För även om främsta fokus i denna uppsats ligger vid att utforska med vilka medel representationen av filmens kvinnliga huvudkaraktär är uppbyggd och föra in denna subjektiva skildring i en mansdominerad representationskontext, ska vi inte glömma att regissörens

⁶⁸De Lauretis i Butler *Women's Cinema: The Contested Screen*, s. 15

⁶⁹Mulvey i Andersson och Hedling *Modern Filmteori 2*, s. 36

könstillhörighet också bryter mot föreställningar inom den socialrealistiska traditionen. Det är viktigt att ha i åtanke när vi diskuterar Arnold som filmskapare inom denna tradition att hon inte enbart är en fortsättning på någonting utan också en regissör som är delaktig i att skapa nya utrymmen inom den brittiska socialrealismen. Detta gäller inte bara hennes film *Fish Tank* utan flera andra av hennes filmer som *Red Road* och *Wasp*, vilka jag tyvärr inte har haft utrymme att titta närmare på i denna uppsats.

Jag har i min analys försökt se vilka beståndsdelar som bygger upp den starka fokalisering med vilken den kvinnliga huvudkaraktären är skildrad samt letat efter avtryck från en berättarinstans som eventuellt hade kunnat förminska den kvinnliga subjektiviteten genom att exempelvis kommentera Mia på ett objektiviserande sätt. Jag har hittat mer eller mindre tydliga kommentarer från en berättare men jag vill påstå att dessa avtryck inte stjälper den kvinnliga fokaliseringen utan snarare förstärker den.

Första gången jag såg *Fish Tank* kändes det som om jag hade fått ett slag i magen. Skildringen av huvudkaraktären var så genomträngande och stark att jag inte kunde hitta ord för att beskriva min upplevelse. Begrepp som point of view eller perspektiv vilka ofta används inom filmvetenskapen för att beskriva karaktärsskildringar kändes alltför undermåliga för att förklara vad jag just hade sett. Fortfarande kan jag uppleva att även de begrepp som har varit oerhört användbara för denna uppsats, till exempel fokalisering eller subjektivitet, inte heller räcker till för att beskriva skildringen av Mia. Dock tror jag att dessa ord är så nära vi kan komma en förklaring av den upplevelse filmen kan erbjuda. Mitt utforskande av kvinnorepresentationen och slutsatsen kring dess framträdande roll i narrativet såväl som dess funktion i en i övrigt mansdominerad tradition bekräftar det jag anat sen den där första gången: kvinnorepresentationen i *Fish Tank* är något utöver det vanliga. Genom oerhört väl använda element såsom ljud, kameraarbete och blick upplever vi huvudkaraktärens mentala tillstånd och utifrån detta lär vi oss att navigera inom den fiktiva världen. Filmen visar en kvinnoskildring som sällan, om någonsin, skådats inom den socialrealistiska traditionen. Således vill jag hävda att *Fish Tank* i allra högsta grad fungerar som motfilm i en socialrealistisk kontext.

7. Källor

- Andersson, Lars Gustaf, Hedling, Erik (red.), *Modern Filmteori 2*, Lund: Studentlitteratur 1995
- Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Berlin: Mouton Publishers 1984
- Butler, Alison, *Women's Cinema: The Contested Screen*, London: Wallflower Press 2005
- Chatman, Seymour, *Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, New York: Cornell University Press 1990
- Fabe, Marilyn, *Closely Watched Films: An Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, Berkeley : University of California Press, 2004
- Genette, Gerard *Narrative Discourse: An Essay in Method*, New York: Cornell University Press 1980
- Hayward, Susan, *Cinema Studies: The Key Concepts*, New York: Routledge 2006
- Hill, John, Church Gibson, Pamela *Film Studies: critical approaches* Oxford: Oxford University Press 2000
- Kuhn, Anette *Feminism and Cinema: Women's Pictures* London: Verso 1993
- McCabe, Janet, *Feminist film studies: writing the woman into cinema*. London: Wallflower Press, 2004
- Murphy, Robert (ed.), *British Cinema of the 90s*, London: British Film Institute 2000
- Lay, Samantha, *British Social Realism: From Documentary to Brit-Grit*, London: Wallflower Press 2009
- Rimmon-Kenan, Shlomith *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* London: Routledge 2002
- Stam, Robert, *Film Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell Publishing 2000
- Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy, *New Vocabularies in Film Semiotics: Post-Structuralism and Beyond*, New York: Routledge 1998
- Street, Sarah, *British National Cinema, 2nd Edition*, New York: Routledge 2009
- Thornham Sue, *Feminist Film Theory: A Reader*, New York: New York University Press 2009

Elektroniska källor

Hämtat från Göteborgsposten.se 2010-12-27:
<http://www.gp.se/kulturnoje/film/1.284792-fish-tank>

Hämtat från The Guardian 2010-12-27:
<http://www.guardian.co.uk/film/2009/sep/10/fish-tank-review>

Filmkällor

Fish Tank, BBC Films, UK Film Council, Limelight Communication, ContentFilm, Kasander Film Company, Storbritannien/Nederländerna 2009, producent: Kees Kasander, Nick Laws, regissör: Andrea Arnold, manusförfattare: Andrea Arnold, fotograf: Robbie Ryan BSC, klipp: Nicholas Chauderge, Skådespelare: Katie Jarvis (Mia), Rebecca Griffiths (Tyler), Kierston Wareing (Joanne), Harry Treadaway (Billy), Michael Fassbender (Connor).

I've Heard the Mermaids Singing, The Canada Council, The National Film Board of Canada, Ontario Arts Council, The Ontario Film Development Corporation, Téléfilm Canada, Canada 1987, regissör: Patricia Rozema

Red Road, Advanced Party Scheme, BBC Films, Glasgow Film Office, Scottish Screen, Sigma Films, UK Film Council, Verve Pictures, Zentropa Entertainments, Zoma Films Ltd., Storbritannien/Danmark 2006, regissör: Andrea Arnold

Wasp, Film Four, UK Film Council, Cowboy Film, Storbritannien 2003, regissör: Andrea Arnold

Manhattan, Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions, USA 1979, regissör: Woody Allen

