

Lunds universitet
Språk- och Litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Elisabet Björklund
2011-06-07

Malin Garptoft
FIVM01

Horan, strippan, dominant

Sexualiserade karaktärstyper och deras filmdramatiska funktioner

Abstract

I uppsatsen undersöks en sexualiserad kvinnlig karaktärstyp i dramafilm från 2006 fram till idag. Hon kännetecknas genom sitt arbete som prostituerad, strippa eller domina, samt bristen på dramatisk utveckling som ofta ersätts av ett bidragande till huvudkaraktärens utveckling. Där tidigare studier av karaktärstypen har bekräftat hennes funktion som dålig kvinna betonar uppsatsen motsatsen. Med hjälp av klassisk dramaturgi, filmteori om den kvinnliga hjältinnan samt olika feministiska perspektiv analyseras karaktärstypen i åtta dramafilmer från olika delar av världen. För att kunna diskutera hennes mer specifika egenskaper, och funktionen av dem, separeras hon i tre: Idealkvinnan, Kostymkvinnan och Bristkvinnan. Studien ämnar även att kommentera en pågående samhällsdebatt om prostitution och så kallade "sexarbetare", en debatt som visade sig vara klart relaterad till karaktärstypens funktioner. Detta eftersom en postfeministisk falang, parallellt med filmernas uppkomst, har hyllat sexarbetaren som en stark kvinna i kontroll över sin livssituation, och inte alls som offer för patriarkatet som radikalfeminismen har hävdad. Det postfeministiska förhållningssättet har inte bara nått filmteorin, utan går även att spåra internationellt i både storfilm och i mer marginaliserad film - en upptäckt vars fördelar liksom nackdelar diskuteras i uppsatsen.

Innehållsförteckning

1. Inledning och avstamp.....	4
1.1 Syfte och frågeställning.....	5
1.2 Tidigare forskning.....	5
2. Teori.....	8
2.1 Klassisk filmdramaturgi och filmkaraktärer.....	8
2.2 Hjältinnan och feminism.....	11
3. Metod och urval.....	13
3.1 Tillämpning.....	13
3.2 Åtta filmer från 2006 till 2011.....	14
4. Analysavsnitt.....	16
4.1 Idealkvinnan – Cassidy, Cookie och Léa.....	16
4.1.1 Goda ideal.....	16
4.1.2 Giltiga alibin.....	19
4.1.3 Hjältinnerollen.....	21
4.2 Kostymkvinnan – Severin och Celene.....	23
4.2.1 Kostymen.....	23
4.2.2 Karriärkvinnan.....	27
4.2.3 Dualismen.....	29
4.3 Bristkvinnan – Susanne, Jessy och Nancy.....	31
4.3.1 Otillräckligheten.....	31
4.3.2 Dödsstraffet.....	33
5. Avslutande diskussion och utblick.....	36
5.1 Sammanfattning.....	36
5.2 ”I’m in control of my life!” vs ”This is real life!”.....	38
6. Käll- och litteraturförteckning.....	42
6.1 Tryckta källor.....	42
6.2 Otryckta källor.....	43

1. Inledning och avstamp

då den avtrubbade Jitze alienerat driver runt i mångmiljonstaden. Men något pyr i Jitze och när han lär känna Min Min som jobbar som callgirl börjar han långsamt intressera sig för mänsklig kontakt.¹

Susanne som tränar för att bli strippdansare. Regissören bakom *Fjorton Suger* sätter en berättelse om andlig och materiell brist i kontrast mot svindlande vackra svenska sommarbilder.²

före detta tv-producenten Joachim. Efter ett kraschat äktenskap och en vända i USA återvänder han till Frankrike som manager för en burleskshow.³

Larry allierar sig med strippan Candy och tillsammans börjar de gräva i Darrens dolda liv.⁴

Men för att klara avgiften för farmoderns vårdhem tvingas hon ta steget från diskplockare till strippa.⁵

Citaten ovan är alla hämtade ur programkatalogen för Göteborgs internationella filmfestival 2011, en festival som i år kretsade främst kring dramafilm. Årets teman hade titlar som ”The Ingmar Bergman International Debut Award”, ”Närvaro”, ”Rumänska Nya Vågen”, ”10 år sedan 11:e september”, ”Charlie Kaufman” och så vidare.⁶ Bland nämnda teman och även i citaten ovan som beskriver några av filmerna (varav två ingår i min undersökning) går det att ana en allvarsam tematik. Utöver detta gemensamma drag har också de citerade filmerna en karaktärstyp gemensam. Det är en kvinna som på bäst sätt verkar beskrivas, och skildras, genom sitt ”sexarbete”, men också genom att vara en hjälpande hand till en manlig handlingsförlamad karaktär. Hon är en sexualiserad kvinnlig karaktärstyp som ofta uppträder i dramafilmens periferi och sällan verkar vara där för sin egen skull eller har så mycket egen karaktärsutveckling. Undersökningen handlar inte om Göteborgs internationella filmfestival, men programutdragen visar däremot på en aktuell, och utbredd, trend där undersökningen tar sitt avstamp.

¹ Ur filmbeskrivningen för *R u there* (David Veerbeek, 2010), Degerhammar, Andreas, s 93.

² Ur filmbeskrivningen för *Odjuret* (Martin Jern, Emil Larsson, 2011), Kapla, Marit, s 65.

³ Ur filmbeskrivningen för *On tour* (Mathieu Amalric, 2010), Kapla, Marit, s 133.

⁴ Ur filmbeskrivningen för *Aardvark* (Kitao Sakurai, 2010), Olsson, Freddy, s 157.

⁵ Ur filmbeskrivningen för *Léa* (Bruno Rolland, 2010). Blomqvist, Johan, s 162.

⁶ *Program för 34:e Göteborgs Internationella Filmfestival 28 januari – 7 februari 2011*, red. Sigvardson, Ulf, en Filmkonstpublikation, 2011, s 2 f.

Parallellt med dramafilmernas tillkomst har det även pågått en debatt i Sverige, framförallt mellan olika feministiska ståndpunkter, angående synen på prostitution (eller sexarbete som många hävdar att det bör kallas). Genom att undersöka funktionen och syftet med de kvinnliga karaktärstyperna i samtida film, är även det en diskussion jag vill anknyta till.

1.1 Syfte och frågeställning

I undersökningen använder jag mig av två olika analysverktyg. Det ena är dramatiska förhållningssätt ifrån den klassiska dramaturgin, och främst då angående karaktärer. Det andra är feministiska perspektiv. För att fördjupa min undersökning använder jag mig även av filmteori om narration och filmlitteratur om den kvinnliga hjälten. Genom att applicera teorierna på karaktärer i åtta filmer med olika struktur och ursprung hoppas jag hitta svaret på varför karaktärstypen uppträder som hon gör. Jag kallar dessa karaktärer i film från sent tvåtusental för *sexualiserade* eftersom de alla arbetar inom sexrelaterade yrken, vilket i undersökningen kan innebära allt från cabarédansös till prostituerad. Fokus kommer att ligga på *horan*, *strippan* och *dominan* eftersom de framförallt förekommer i filmerna som är mina studieobjekt.⁷ Syftet är att undersöka vad tre olika karaktärstyper med tillhörande sexualitet, eller sexarbete, dramatiskt tillför i dessa berättelser. Har deras sexarbete något att göra med deras karaktärsfunktion?

1.2 Tidigare forskning

Det är inte första gången det görs studier om den här typen av kvinnliga filmkaraktärer. Under lång tid har dock fokus legat dels på representation och diskussion av *femme fatales*, horor och dess likar på bioken dels på motsvarande kring kvinnoroller med könsstereotypa manliga attribut (som fallossymboler i form av vapen till exempel).⁸ Eftersom det lockar mig att utforska nya perspektiv bestämde jag mig för att bristen på litteratur kring saken inte skulle hindra min undersökning. Det ska också sägas att den tidigare forskningen nästan uteslutande härstammar från feministiska perspektiv av olika

⁷ Var gång *horan*, *strippan* eller *dominan* nämns är det med premissen att hon tar betalt för sina tjänster.

⁸ Schubart, Rikke, *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, North Carolina: McFarland & Company 2007, s 9 ff.

slag. Den så kallade radikalfeminismen ser den här typen av kvinnlig stereotypisering som ett bakslag för feminismen medan de så kallade postfeministerna tar varje givet tillfälle att popularisera henne. Debatten har blivit ofrånkomlig att förhålla sig till, vilket innebär att jag förenar den feministiska diskussionen med karaktärsanalysen i undersökningen.

Tidigt blev det så lunda tydligt för mig att det finns gott om filmlitteratur som rör kvinnliga filmkaraktärer, både sexualiserade och inte. På senare tid utforskar man dessutom, till min glädje, många olika genrer och inte bara de som ses som "kvinnliga".⁹ Tyvärr så rör litteraturen i regel helt andra genrer än dramafilm där jag främst har noterat karaktärstypen. Förutom att den domineras av undersökningar av Hollywoodproducerad film ser den mest till action, film noir, gotisk film och mer socialrealistiska filmer som behandlar just problematiken kring utsatta kvinnor.¹⁰

Den feministiska filmkritiken började med värderande inventeringar av populärfilm för att sedan gå över till att studera hur film uttryckte kvinnobildens status och konstruktion.¹¹ Russel Campbell skriver i *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema* från 2006 att tidigare forskning kring just den prostituerade kvinnans gestaltning på film säger att hon är negativ och dålig, en sexuell variant av den Andre. Han skriver också att hon har diskuterats utifrån bilden av henne som en figur uppkommen ur mäns fantasier, skapad av män efter den patriarkala strukturens villkor och porträtterad av kvinnor. I film innebär hon alltid trubbel och är en typisk karaktär som en patriark skulle vilja bli av med. Under Hays Code i trettioalets USA arrangerade man till och med censuren för att bli av med henne.¹² I dessa filmer lät man den typen av karaktärer dö.¹³ Trots att den sexuella revolutionen på sextioalets inte fullkomligt förändrade kvinnans status så bidrog den med att göra kvinnlig promiskuitet mer socialt

⁹Schubart 2007, s 9 f.

¹⁰ Hansson, Helen, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film*, New York: Palgrave Mcmillan 2007, s 1-220.

¹¹ Soila, Tytti, *Kvinnors Ansikte: Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, Stockholm: Nordstedt 1991, s 33.

¹² MPPDA (Motion Picture Producers and Distributors of America) anställde republikanen Will Hays under tidigt 1920-tal för att sätta upp riktlinjer för kontroversiellt innehåll i den nationella filmen. Under tidigt 1930-tal utformades Hays Code (el Production Code) som en form av självcensur inom Hollywood för att undvika censur utifrån, men som också hade för avsikt att sätta en moralisk standard. "Koden" var en lista som berättade vad som inte fick förekomma i filmerna. Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film History: An Introduction*, andra reviderade upplagan, New York: McGraw Hill, 2003 (1994), s 146, 216.

¹³ Campbell, Russel, *Marked Women: Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, Winsconsin: The University of Winsconsin Press, 2006 s 5 f.

accepterad. Detta och debatt kring prostitution lade grunden för en ny våg av filmer om den prostituerade karriärkvinnan, eller ”businesswoman-films” som Campbell skriver om. Filmerna hyllade hur kvinnan förvandlade sin fria sexualitet till en ekonomisk fördel genom entreprenörskap på egna villkor.¹⁴ Dessa filmer var framträdande i början på åttiotalet och inkluderar filmer som amerikanska *The Best Little Whorehouse in Texas* (Colin Higgins, 1982) och västtyska *Domina – Die Last der Lust* (Klaus Tuschen, 1985). Men trots att filmerna porträtterade framgångsrika kvinnor och hyllade prostitutionen som uttryck för sexuell frihet uppkom tvivel på sina håll som skulle leda till ett bakslag för dessa idéer. Campbell menar att filmerna under åttiotalet återigen började reflektera en klassisk patriarkal värdegrund.¹⁵ Parallellt med att den dåliga kvinnokaraktern fortsatte att störa den patriarkala strukturen fortsatte filmforskare att negligera den kvinnliga filmhjältens inflytande, något som jag kommer att återkomma till i avsnittet *Hjältinnan och feminism*.¹⁶

Världen över är representationen av den här typen av karaktärer på film inte så vitt åtskild som man skulle kunna tro.¹⁷ Den patriarkala strukturen, och dens sätt att utöva en manlig medvetenhet, är trots allt universell. Att ha en grundläggande genusanalys i arbetet med min undersökning har varit en förutsättning för genomförandet. Även om det primära syftet var att undersöka karaktärstypens dramatiska funktion visade det sig oundvikligt att inte se på henne som en könsroll och någon som oupphörligen agerar och påverkar utifrån vad som förväntas av henne just för att hon är en kvinna. Av den anledningen har min undersökning trots allt inte en färsk utblick. Däremot bidrar min analys till den existerande forskningen genom att behandla filmer som har varit försummade i diskussionen. Ytterligare har jag en ambition med min undersökning att utifrån aktuell debatt diskutera verklighetens sexarbetare.

Det finns anledning till att säga att fiktionsfilmen svarar som ett viktigt underlag. Den engelska medieforskaren John Fiske skriver i essän ”Popularity and ideology: a structuralist reader of Dr Who” att samhällets sociala struktur är så allmän att mening blir svårtydbar för en individ. Han menar att det är lättare att läsa av och finna gällande

¹⁴ Campbell 2006, s 118.

¹⁵ Campbell, s 226.

¹⁶ Schubart, s 12.

¹⁷ Campbell, s 7.

betydelser i text tack vara dess större slutenhet.¹⁸ Detta skulle innebära att en film har lättare att säga något om verkligheten, än samhället i stort och att kopplingar mellan fiktion och verklighet faktiskt är möjlig.

2. Teori

2.1 Klassisk filmdramaturgi och filmkaraktärer

Idén om dramaturgi och narration tar ofta sin utgångspunkt i att vi har berättelser överallt omkring oss, i sagor, myter, konst och historia. Även religion och filosofi presenterar strukturen genom skrönor och redogörelser. Kulturella uttryck och fenomen grundar sig på dramaturgi liksom mycket konversation människor emellan går ut på att berätta historier. Även journalistik berättar historier med hjälp av nyhetsinslag och artiklar.¹⁹ Allt som händer i ett drama har orsaker och får konsekvenser. Enligt klassisk dramaturgi drivs en berättelse fram av en huvudkonflikt. Huvudkonflikten är den konflikt som presenteras först och avgörs sist. Den är det övergripande problem som genomsyrar allt som sker i berättelsen. Eftersom berättelser de facto uppträder överallt och är en stor del av hur vi förstår världen, har en betraktare med sig vissa förväntningar första gången hon ska se en film till exempel. Följaktligen kan hon veta en hel del om historien redan innan den har berättats för henne. Det går till exempel att ha en uppskattning om narrativets karaktärsteckning. Hon kan utgå ifrån att filmen kommer att behandla karaktärer och att handlingen kommer att involvera dem i varandra, att några incidenter som är relaterade till varandra kommer att ske, samt att de problem och konflikter som kommer att uppträda under handlingen når en slutsats eller bli lösta på ett eller annat sätt. Även om det vi kan veta om en historia låter aningen svävande är det trots allt ganska mycket en betraktare kan vara beredd på redan innan.²⁰ Det är inte bara för att dramaturgi genomsyrar våra liv som förutsättningarna ser ut som så, utan även på grund av att en berättarstruktur i form av tre akter, konfliktupptrappning och förlösning är så allmän att

¹⁸ Fiske, John, "Popularity and Ideology: a Structuralist Reader of Dr. Who" i *Critical Approaches to Television*, red. Leah R. Vande Berg, Lawrence A. Wenner, Bruce E. Gronbeck, Boston: Allyn & Bacon 2003, s 86 ff.

¹⁹ Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film Art: An Introduction*, sjunde reviderade upplagan, New York: McGraw Hill, 2004 (1979), s 68.

²⁰ Bordwell & Thompson 2004, s 68 f.

vi knappt reflekterar över strukturen om man inte råkar arbeta i branschen.²¹ Vid behov kommer dramaturgiska begrepp att beskrivas under undersökningens förlopp. Det största utrymme måste likväl ägnas olika typer av narrativa karaktärer i film, eftersom det huvudsakligen rör ämnet. Men även dessa kommer att förklaras senare i undersökningen, där de förefaller vara aktuella.

Oftast är det karaktärerna i en film som styr över orsak- och verkanförhållandet. Genom att vara upphov till händelser samt reagera på dem spelar de olika roller inom det formella system som filmen är.²² I dramat finns ofta två motkrafter, *antagonisten* och *protagonisten*. Något förenklat kan man säga att antagonisten försöker försvara eller utöka sin makt, ofta genom att hindra, jaga eller förtrycka. Protagonisten är eller hamnar under antagonists inflytande och hon strider för att bli fri. Ibland händer det att protagonisten inte klarar av att ta upp kampen på egen hand, då kan denne få hjälp av den karaktär som brukar kallas för *hjälte*. I dramat ska publiken identifiera sig med protagonisten (som vanligen är huvudkaraktären) och ta avstånd från antagonisten.²³

Ovan förklaringsmodell över karaktärsfunktioner är typisk inom filmmanustraditionen som vanligtvis grundar sig på Aristoteles skrifter, men även formalismens och till viss del strukturalismen. Ett perspektiv som inte sällan menar att karaktären är undergiven intrigen. Den är snarare en funktion för intrigen och en nödvändig konsekvens av kronologin i en berättelse, något som helst adderas senare. Ur perspektivet är karaktärsdrag inte helt nödvändiga, åtminstone inte mer än *ett*. Om någon begår ett mord i ett drama måste rimligtvis denne vara *mordbenägen* men mer kvaliteter än så ska den inte behöva. Inom filmteori kan det följaktligen se annorlunda ut. Den amerikanska retorikforskaren Seymour Chatman skriver att man likväl skulle kunna argumentera för att karaktären är överlägsen intrigen. Således skulle man rättfärdiga ett så kallat modernistiskt narrativ där en betraktare kan uppleva att ”inget händer”.²⁴ Det vill säga att händelserna i sig inte skapar ett självständigt intresse för att ”lösa” historien till exempel. Jag kommer att använda både perspektiv från manustraditionen och filmteorin där de ter sig relevanta för min diskussion. Att teoretiker och praktiker förhåller sig olika till

²¹ Granath, Thomas, *Manus och dramaturgi för film*, andra reviderade upplagan, Malmö: Liber, 2002 (1998), s 100 ff.

²² Bordwell & Thompson 2004, s 72.

²³ Granath 2002, s 100.

²⁴ Chatman 1980 s 108 ff.

karaktäristik innebär dock inte att de aldrig kan mötas. Inom manustraditionen pratar man ofta om så kallade *öppna karaktärer* respektive *slutna*. En öppen karaktär har fler karaktärsdrag i förhållande till den slutna och kan förändra sitt beteende beroende på situation.²⁵ Den brittiske författaren Edward Morgan Forster talade om en liknande distinktion, men kallade dem istället *runda* och *platta* karaktärer. En rund karaktär har, som den öppna, en mängd drag som till och med kan stå i konflikt med varandra och gör henne föränderlig och motsägelsefull. Trots att en platt karaktär är benägen att få inflytande och makt i en berättelse är den således tillskriven endast ett, eller mycket få, drag.²⁶ Vilket gör den förutsägbar liknande den slutna. En sluten karaktär kan på så vis upplevas schablonartad, och att den är skapad så medvetet är allt annat än ovanligt inom filmmanustraditionen. Framförallt när det gäller mindre roller, eller för att snabbt skapa en situation. Vissa karaktärer har en tendens att förbli schabloner genom en hel film, från första stund de presenteras till slutet, andra både fördjupas och utvecklas och kanske därmed slutar att vara schabloner.²⁷ Att en karaktär främst har ett starkt dominerande drag behöver inte innebära att hon *är* en sluten karaktär, men mångdimensionell är hon inte direkt heller. Som allt annat skiljer sig även detta från film till film, vilket kommer att visa sig när vi kommer till dem.

Karaktären som jag vill diskutera kan vi för tillfället stereotypisera som *strippan*, även om den här typen av karaktär kommer att delas upp i flera olika senare. Hon kan nämligen sysselsätta sig med andra typer av sexuellt relaterad försörjning som callgirl, domina, eller prostituerad. Ett av hennes mest dominerade karaktärsdrag är hur som helst hennes sexualitet. Om det inte är en film som just har satt sig ut för att behandla strippandet som ämne så ser vi henne sällan som huvudkaraktär. Snarare dyker hon upp i dramafilms periferi, men verkar tillföra en hel massa till den (ofta) manliga huvudkaraktären som lider av diverse problem. Att karaktären jag vill belysa skulle vara något så enkelt som en bikaraktär är dock problematiskt att påstå. Det är inte alls ovanligt att hon har en mycket större roll än så, både för huvudkaraktären och för berättelsen. Jag kommer i analysavsnittet återkomma till den frågan. Nedan öppnar ett citat från

²⁵ Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornwell University/Cornwell Paperbacks 1980 (1978), s 108 ff.

²⁶ Chatman, s 131 f.

²⁷ Sundstedt 2001, s 186.

Aristoteles för hur dramaturgi och idén om karaktärer kan relatera till feministiska perspektiv.

När det gäller karaktärer är det fyra saker man bör syfta till. Först och främst att de är goda. En person har karaktär om hans tal eller handlande [...] visar ett val, hurdant detta än är, och han har god karaktär om det valet är gott. God karaktär finns hos alla slags människor, ty både en kvinna och en slav kan vara goda, fastän kvinnokönet nog är sämre och slaverna värdelösa som grupp.²⁸

2.2 Hjältinnan och feminism

En karaktär som kallas för en hjälte är någon som är oslagbar. Det är den person som i en berättelse ska tillgodose vårt behov av förebilder och idoler samt fungera som ledstjärnor.²⁹ Filmforskaren Rikke Schubart skriver i *Super Bitches and Action Babes* att filmteoretiker tog lång tid på sig att reagera på den kvinnliga filmhjälten. Hon hann passera exploitationfilm under sjuttioalet och även träda in i mainstreamfilm under åttiotalet. Schubart menar att det var Laura Mulvey som satte agendan för feministisk filmteori i årtionden med publikationen "Visual Pleasure and Narrative Cinema" från 1975. I publikationen sätter Mulvey den manliga blicken på den filmteoretiska kartan.³⁰ Mannen var hjälten, det aktiva subjektet och bärare av blicken, medan kvinnan alltid var objektet för hans begäran.³¹ Inte förrän på nittiotalet började hjältinnan noteras och dissekeras, främst då inom genrer som skräck och slasher.³²

Numera delar den kvinnliga filmhjälten upp kritikerna. Enligt kritiska feministiska studier är heroism aldrig något förväntat från en kvinna. Hon väntas inte hantera vilken situation som helst, och om hon gör det är den oftast obetydlig. Sällan är hon mytologisk och minnesvärd. Hon är snarare nära och personlig.³³ Från detta perspektiv representerar den kvinnliga hjälten ett bakslag för feminismen. I till exempel actionfilm menar de att hennes minimala kläder och plastikerade bröst pekar på hur förtryckt hon är. I boken *Varat och varan: prostitution, surrogatmödraskap och den delade människan* tar

²⁸ Aristoteles, *Om diktkonsten*, Stockholm: Alfabeta Anamma 1994, s 46.

²⁹ Granath, s 80.

³⁰ Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i *Media and Cultural Studies: Keywords*, red. Meenakshi Gigi Durham och Douglas M. Kellner, Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing 2006 (2001), s 342 ff.

³¹ Schubart, s 12 f.

³² Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge 1993, s 151. Clover, Carol, *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Movie*, London: BFI 1992, s 53.

³³ Schubart, s 6 ff.

frilansskribenten Kajsa Ekis Ekman, i debatten om sexarbete, tydligt ställning på den sidan av kritiken.³⁴ Hon tar dramatikern Dennis Magnussons pjäs *Jenny från Hörby* som exempel. Då pjäsen hade premiär i Malmö enades recensenterna om vilken hjältemodig och målmedveten karaktär hon var. *Svenska Dagbladet* skrev att hon var en ”fritänkande femme fatale” som rider på den kommersiella sexualiseringen av våra medvetanden istället för att vara ett offer för den.³⁵ Hon ställer sig mycket frågande till att sexsäljaren skulle vara den yttersta feministen. Hennes bok är på sätt och vis ett svar på debattören och författaren Petra Östergrens bok *Porr, horor och feminister* där horan framställs som det aktiva subjektet som tar kommando över männen. En berättelse där feministerna, snarare än männen, är förtryckande patriarker.³⁶ Detta skulle i sin tur vara ett utmärkande postfeministiskt argument.

Under mitten av nittiotalet nådde den såkallade postfeminismen filmteorin. Detta innebar att man hittade en distans till feministrörelsen och förkunnade den som misslyckad och död. Man iakttog den postmoderna kulturen definierad genom globalisering, kapitalism, ambivalens och motsägelser samt hittade en lekfull attityd till produkter som till exempel kläder, filmer och annat som kan definiera ens identitet. Det innebar också ett fokus på identiteter i konflikt, något som handlade om ett sätt att vara verksam inom flera olika sfärer samtidigt, såsom i hemmet, på jobbet och i olika sociala nätverk. Den största skillnaden mellan de två förhållningssätten är att feminismen har jämställdhet som ett tydligt socialt och politiskt mål, medan postfeminismen mer är en attityd i förhållande till kön och kultur.³⁷ Postfeministerna menar till exempel att den kvinnliga filmhjälten är progressiv och ett uttryck för jämställdhet. Från deras synvinkel signalerar hon slutet på den psykoanalytiska och föråldrade klassificeringen av manligt och kvinnligt, aktivt och passivt och så vidare.³⁸ De har moderniserat bilden av den prostituerade kvinnan och omtolkat henne till sexsäljare. De menar att hon är en stark och självständig person. Hon är sexig, smart, en affärskvinna eller en arbetare, hon vet vad hon gör och tar ingen skit. Sexsäljaren är, som forskaren Jenny Westerstrand har skrivit, ”en postmodern version av den lyckliga horan”. Trots att det inte var skrivet i förhållande

³⁴ Ekman, Kajsa Ekis, *Varat och varan*, Falun: Leopard Förlag 2010, s 9-121

³⁵ Benér, Theresa, ”Samtidsskildring med närvaro”, *Svenska Dagbladet*, 2008-02-25

³⁶ Östergren, Petra, *Porr, horor och feminister*, Stockholm: Natur och kultur 2006, s 134 ff.

³⁷ Schubart, s 15 f.

³⁸ *Ibid.*, s 6 ff.

till film så populariseras en och samma kvinnotyp i romaner med namn som *Belle de Jour: en eskortflickas öden och äventyr* och *Anettes värld: en glädjeflickas dagbok*, där hon alltid är eskort med höga inkomster och ofta har ett annat jobb vid sidan av.³⁹

Då Schubart diskuterar frågan i sin studie väljer hon en tolkningsposition som ligger mittemellan. Hon menar att precis som actionhjältinnan är placerad mellan en manlig och en kvinnlig roll fylls även publiken av ambivalens. Mellan nöje och skuld, mellan godkännande och förnekande. Hon vill lyfta fram henne som en paradoxal och ambivalent figur. Ett förhållningssätt som jag enklare kan sympatisera med. Det är här min diskussion tar vid genom att utifrån åtta olika dramafilmer se på tre olika sådana karaktärstyper.

3. Metod och urval

3.1 Tillämpning

Att påträffa samma fenomen i väldigt olika filmer ger på sätt och vis en möjlighet till generalisering, även om jag i största mån vill undvika detta. Genom att undersöka karaktärstypen i filmer med internationell spridning kan jag åtminstone trycka på ett utbrett fenomen. Övervikten har en tendens att hamna på västerländska filmer, något oundvikligt på grund av filmernas svårtillgänglighet från andra delar av världen. Med tanke på det begränsade utrymmet är det dessutom ett fåtal filmer som kan få plats i undersökningen. Syftet är alltså inte att ge en heltäckande bild av den här typen av karaktärer i samtida film, utan att skapa inblick och förståelse för karaktärstypen som även kan stimulera till diskussion rörande (inte bara fiktionen som sådan utan även) verkligheten.

I min undersökning kan teori kring dramatiska karaktärer och feministiska perspektiv mötas, och berika varandra, främst då man ser på den kvinnliga karaktären och hur hon förhåller sig till den ledande manliga karaktären. I tre fall av filmerna förhåller sig den kvinnliga karaktärstypen inte främst till en man, något som inte innebär att hon inte har utvecklats efter en viss könsroll eller förhåller sig till de dominerande könsstrukturerna i vårt samhälle. Kombinationen av dessa teorier, samt tidigare forskning kring liknande

³⁹ Ekman, 2010, s 13.

karaktärstyper har hjälpt mig att separera henne i de tre: *Idealkvinnan*, *Kostymkvinnan* och *Bristkvinnan*. Inte för att hon inte kan vara flera av de tre, utan främst för att förtydliga de resonemang och slutsatser jag kan dra genom att undersöka henne i filmerna.

3.2 Åtta filmer från 2006 till 2011

Mitt empiriska material består av åtta filmer som har producerats de senaste fem åren. Först och främst har jag lagt märke till en viss karaktärstyp. Det har dock visat sig att även filmerna hon uppträder i har en del gemensamt. Alla filmer i undersökningen kan ses som någorlunda ”seriösa” filmer eftersom de klassificeras som någon typ av dramafilm.⁴⁰ De strävar efter en realistisk, logisk och trovärdig bild av händelsernas utveckling. Det är dock inte ovanligt att den är romantisk, komisk eller stilistisk i sin framtoning men allt som oftast kretsar filmernas handling kring ett allvarligt problem eller hinder som ska övervinnas. Men oavsett stil, ursprung eller struktur är det den gemensamma karaktärstypen som gör att de är funktionella och givande objekt för undersökningen. En kort presentation av respektive film följer nedan:

I den amerikanska och franskproducerade *The Wrestler* (Darren Aronofsky, 2008) möter vi strippdansösen och mamman Cassidy (Marisa Tomei) som utanför arbetslivet heter Pam. Filmen handlar huvudsakligen om huvudkaraktären Ram (Mickey Rourke), en övervintrad wrestler som tar hormoner och steroider för att kunna få wrestlingjobb som hans kropp egentligen inte kan hantera. Allt för att klara av sitt liv, men också för att wrestlingen är hela hans liv.

Mammut (Lukas Moodysson, 2009) är en svensk, dansk och tysk samproduktion. Här möter vi den prostituerade mamman Cookie (Natthamonkarn Srinikornchot) som, då en

⁴⁰ <http://www.imdb.com/title/tt1125849/> 11-05-31
<http://www.imdb.com/title/tt1038043/> 11-05-31
<http://www.imdb.com/title/tt1823159/> 11-05-31
<http://www.imdb.com/title/tt0367027/> 11-05-31
<http://www.imdb.com/title/tt0907680/> 11-05-31
<http://www.imdb.com/title/tt1565435/> 11-05-31
<http://www.imdb.com/title/tt0880502/> 11-05-31
<http://www.imdb.com/title/tt1714886/> 11-05-31

av filmens huvudkaraktärer Leo (Gael García Bernal) befinner sig på en affärsresa i Thailand, söker kontakt med honom.

Léa (Bruno Rolland, 2010) är en fransk produktion. Léa (Anne Azoulay), som är huvudkaraktär i filmen, arbetar som diskplockare på en nattklubb samt tar ensam hand om sin dementa farmor. Då hon kommer in på den utbildning som hon drömmer om att gå i Paris börjar hon strippa för att ha råd att betala en plats för sin farmor på vårdhemmet.

Den amerikanska och kritikerrosade *Shortbus* (John Cameron Mitchell, 2006) följer i en av filmens sidohistorier dominanta Severin (Lindsay Beamish) som egentligen heter Jennifer. Efter en av filmens huvudkaraktärer Sofias (Sook-Yin Lee) första möte med Severin börjar de träffas regelbundet för att hjälpa Sofia, som själv är sexterapeut, med att uppnå orgasm.

I den kanadensiska *Walk All Over Me* (Robert Cuffley, 2007) tar huvudkaraktären Alberta (Leelee Sobieski) tillflykt från en våldsam pojkvän hos sin gamla barnvakt Celene (Tricia Helfer) som numera livnär sig på att vara domina. Snart dras Alberta in i Celenes värld av makt och kontrollutövande då hon vid ett tillfälle, inför en klient, låtsas vara Celene.

I den svenska *Odjuret* (Martin Jern och Emil Larsson, 2011) möter vi huvudkaraktären Kim (Magnus Skog), med ett fängelsestraff bakom sig. Han försöker envist distansera sig från den lättillgängliga kriminella livsstil som hans pappas påtryckningar presenterar. I Kims närhet finns Susanne (Sofie Karlsson) som drömmer om att bli strippdansös, men oavsett hur mycket hon övar inte riktigt verkar ha vad som krävs.

Auf der anderen Seite (*Vid himlens utkant*, Fathi Akin, 2007) är en tysk, turkisk och italiensk samproduktion. I filmens första del möter vi den prostituerade Jessy (Nursel Köse) som egentligen heter Yeter. Hon låter sig köpas av åldringen Ali (Tuncel Kurtiz) som privat sexslav i hans hem. Även Alis son Nejat (Baki Davrak), filmens huvudkaraktär, hyser ett särskilt intresse för henne och hennes historia.

Post Mortem (Pablo Larraín, 2010) är en chilensk, tysk och mexikansk samproduktion. Filmen utspelar sig i Santiago 1973 då Augusto Pinochet drev en aggressiv militärkupp mot Salvador Allende. Den mycket allvarliga huvudkaraktären Mario (Alfredo Castro), som arbetar på ett bårhus med att skriva obduktionsrapporter, börjar ihärdigt uppvakta sin

granne Nancy (Antonia Zegers) som arbetar som cabarédansös. Detta just under den dagen som kuppen inträffar, Allendes regering störtar och människor dör på gatorna.

4. Analysavsnitt

Nedan kommer indelningen av Idealkvinnan, Kostymkvinnan och Bristkvinnan hjälpa mig att utreda huruvida karaktärstypens sexualiserade egenskap, och yrke, har dramatiska funktioner. Detta utifrån avsnitt som pekar på vad som specifikt utmärker respektive typ.

4.1 Idealkvinnan – Cassidy, Cookie och Léa

4.1.1 Goda ideal

I både *The Wrestler*, *Mammut* och *Léa* arbetar Cassidy, Cookie och Léa med att exploatera sin sexualitet på olika sätt. Cassidy liksom Léa strippar på en klubb medan Cookie prostituerar sig på turisttäta klubbar i Bangkok. I inledningen påvisade jag att tidigare forskning har kommit fram till att representationen av den typen av kvinna främst har varit negativ. I dessa filmer trycker yrkesvalet på att hon är hårt arbetande och uppoffrande till sin karaktär. Att det skulle vara ett så kallat sexarbete verkar inte hindra henne från att vara hjälpsam, rättrådig, hederlig och en god vän. Cassidy i *The Wrestler* är ett typexempel för dessa karaktärsdrag som jag använder just för att belysa en poäng. Detta är nämligen precis de kännetecken Tytti Soila lyfter fram hos karaktären som hon kallar för *oskulden*. Soila skriver i sin bok *Kvinnors ansikte* om kvinnliga stereotyper i trettioalets svenska filmmelodram. Hon sätter namn på tolv sådana. Eftersom det under tidsperioden inte var ovanligt att skildra prostituerade kvinnor, finns det förstås även en sådan kvinna nämnd vid namn. Soila kallar henne för *Frillan/Jazzflickan*. Stereotypen är en fallen flicka ifrån arbetarklassen, precis som både Cassidy, Cookie och Léa. Om hon inte rent av går på gatan eller är kriminell så är hon hursomhelst vulgär och besitter en mycket tvivelaktig moral. Det mest påtagliga med *Frillan/Jazzflickan* är dock inte hur hon är till sin karaktär, utan snarare denna karaktärs funktion för de manliga karaktärerna. Istället för att destruktivt påverka Ram med sin livsstil, så ger Cassidy uttryck för utomordentligt goda ideal i en hjälpande hand till honom. Hennes raka råd om att spendera tid med familj, då han har haft en hjärtinfarkt, har klart en del i att han i scenen

efter kontaktar dottern som har brutit med honom. Det faktum att hon visar sig vara den goda kamrat som Soila skriver att oskulden är har tydligt också en del i detta. Hon är den som lyssnar och finns där när han behöver det.⁴¹ Vilket har en positiv inverkan på honom. Nyckelscenen för Ram och Cassidys relation är då de möts upp privat för att hon ska hjälpa honom att hitta en present till sin dotter. Under scenen berättar hon att hon har en nioårig son. Hon pratar om sina mål och framtidsplaner, om vilken typ av område hon vill bo i och vilken typ av skola hon vill att sonen ska gå i. Hon säger också att hon ska sluta jobba på klubben.

I *Mammut* väcker Cookie inte bara bokstavligt talat upp Leo ur hans sömn i sin bungalow på stranden, utan väcker honom även ur den apati som han verkar ha hamnat i efter att han har checkat ut från det lyxiga hotellet och lämnat sitt jobb därhän. Efter lite påtryckning går han med på att spendera tid med henne. Något som utvecklas till en hel dag fylld av aktiviteter, utan några sexuella inviter. Trots det skulle man kunna argumentera för att Cookie har mer gemensamt med Soilas Frillan/Jazzflickan än Cassidy till exempel. Soila skriver att hon är den som hindrar killarna från att bry sig om sin framtid. Med hennes påverkan börjar de istället bara tänka på nöjen.⁴² Det tillstånd som Leo själv har satt sig i genom att låtsas att han är en backpacker på ett av sina tillfälliga stopp, istället för en företagsresande snart på väg hem, är dock värre än läget Cookie försätter honom i. Hon får honom att förstå att han lever igen. När solen har gått ner nattbadar de tillsammans och Leo kysser henne. Hon reagerar tveksamt till detta. Det finns en underliggande problematik som rör huruvida han tänker betala för tiden med henne eller inte. I enlighet med Östergrens argument i sin bok har Cookie troligen en idé om att detta är ”kommersiellt” medan Leo kanske inte har det.⁴³

Jag upplever att trettioalets oskuldsideal har förflyttats till den nutida promiskuösa kvinnan i dramafilm. Som arbetarklass på trettioalet var det inte ovanligt att dessa oskuldstyper helt saknade arbete. Om de inte gjorde det så arbetade de inom lågstatusyrken som servitriser, sekreterare eller telefonister. I filmmelodramen på trettioalet skulle det ha skapat uppståndelse om man drog scenariot till sin spets och lät

⁴¹ Soila, s 58 ff.

⁴² Ibid.

⁴³ Östergren syftar på en sexuell handling som utförs mot en ekonomisk transaktion. Östergren 2006, s 46 ff.

den väna flickan möta låg status på riktigt genom att tvingas klä av sig och bjuda ut sig. För att upprätthålla en sensmoral anpassad till tiden var det med säkerhet nödvändigt att därför låta karaktären Frillan/Jazzflickan tydligt fungera som ett varnande exempel istället.⁴⁴ Intressant är att Léa till en början porträtterar en arbetarkvinna i ett lågstatusyrke som diskplockare, för att sedan dra det till sin spets, att börja strippa. Det märks med andra ord att vi nu befinner oss på tvåtusentioalet.

Den största skillnaden mellan Cassidy, Cookie och Léa är att den sistnämnda har en egen utveckling också. Genom strippandet verkar hon hjälpa sig själv vidare i livet (istället för att hjälpa någon annan karaktär vidare). Eftersom hon är huvudkaraktär krävs det att hon rör sig från en plats till en annan enligt klassisk dramaturgi. I min argumentation utifrån Soilas bok handlar det dock inte om en total omplacering av alla oskuldens drag. Soila skriver till exempel att oskulden är en blyg karaktär. Detta gifter sig dåligt med något exhibitionistiskt som strippdans. Léa är som karaktär inte direkt blyg, men hon har klart något tillbakadraget och olustigt över sig. Detta är ett av mina argument för att hon motsvarar två karaktärsroller i mina andra filmexempel. Hon personifierar både hjälpkaraktären med den handlingskraft som tar sig uttryck i hennes försörjningssätt. Men hon agerar också som den typiska manliga huvudkaraktären med sitt världsfrånvända beteende, brist på social kompetens och i behov av hjälp.⁴⁵

Att Cookie är en ung prostituerad thailändsk tjej som pratar dålig engelska är inte ett misstag. En schablon som Cookie är där för att är fylla särskilda syften i den dramatiska strukturen. Utöver att belysa problematik kring trafficking är hon i det här fallet även nödvändig för att ge mer djup och nyans åt andra, mer centrala, karaktärer.⁴⁶ I jämförelse med Cookie finns det inget schablonartat i Léas karaktär. Enligt feministisk teori skulle hon vara en nyanserad karaktärstyp fri från könstereotypa manér. Men om feministerna skulle uppmuntra vem Léa är då filmen börjar skulle med säkerhet postfeminister på liknande sätt framhålla ”strippan” Léa som den mer radikala och den att föredra. Om man ser det som att egenskaperna från trettiotalens filmens oskuld har applicerats på den samtida

⁴⁴ Soila, s 61.

⁴⁵ Jämförbara karaktärstyper är Michelangelo Antonionis apatiska, mystiska och bekymrade hjältar i till exempel *L'Aventura* (1960), *La Notte* (1961), *L'Eclipse* (1962), *Il Deserto Rosso* (1964) och *Blow up* (1966). För dessa karaktärer, precis som Léa och huvudkaraktärerna i övriga filmer, är det oftast dialogen som ger en hint om komplexiteten under ytan. De väcker stort intresse eftersom vi inte upplever oss ha tillgång till deras tankar, Chatman, s 133.

⁴⁶ Sundstedt, s 186.

dramafilms strippa så skulle det klart kunna fungera som en oväntad effekt för betraktaren.

Då Soila skriver om oskuldens tillbakadragenhet nämner hon också att det är något som ofta sätter henne i offerposition. Léa är en av få i undersökningen som det kan stämma överens på eftersom ingen annan av de sexarbetande kvinnorna är huvudkaraktärer som, jag anser, kräver detta drag. Och visst hamnar hon i offerposition. En kollega på strippklubben har även börjat att prostituera sig och försöker locka Léa med löften om större pengar. Snart finner vi Léa på den vägen, men klart obekvämt med rollen. Den prostituerade kvinnans förhållande till offerrollen är en aktuell debatt, som visserligen rör sig aningen utanför mitt uppsatsämne, men som tåls att nämnas och kommer att fungera gynnsamt för diskussionen i det sista kapitlet.

4.1.2 Giltiga alibin

Som jag argumenterade i ovan avsnitt har Cassidy i *The Wrestler* en positiv funktion för protagonisten. Detta är en typisk drivande karaktär, hon är en lyssnare samtidigt som hon både kontrasterar och speglar huvudkaraktären. I den första scenen mellan henne och Ram försvarar han henne gentemot några killar som förolämpar henne samtidigt som hon strippar inför dem. Redan i Cassidys entré får betraktaren en idé om hur mycket arbetet betyder för henne, då hon blir rasande över att han jagar bort bra betalande kunder. I förlängningen är det pengarna som är viktiga för henne.

Vi kan se på narrativ som en kedja av händelser i ett orsak- och verkanförhållande som sker i tid och rum. Det faktum att narrativ vilar på kausalitet, tid och rum betyder inte att en film även kan grunda sig på andra formella principer, som *parallellism* till exempel. *Mammut* är en film som vilar på detta system. Här agerar parallellism i den mån att man som betraktare kan följa olika karaktärers historier samtidigt. Många skulle argumentera för att greppet kan göra en film rikare och mer komplex än om det bara finns en protagonist.⁴⁷ I *Mammut* finns fler huvudkaraktärer, men bara en som är kopplad till samtliga övriga. Detta är Leo. Leo och Cookies relation presenteras precis som Rams och Cassidys i *The Wrestler*. Situationen är till viss del annorlunda i och med att Leo och Cookie träffas för första gången då Cookie försöker hitta en kund bland alla turister. Leo

⁴⁷ Bordwell & Thompson, 2004, s 69 f.

är avig och obekväm till en början. Tillslut tar han ut henne från klubben där han ger henne pengar samt får henne att lova att hon ska gå direkt hem. Precis som för Ram får även Leos räddande handling klivet mottagande. I nästa scen då Cookie berättar om händelsen för sina väninnor, även de prostituerade, förstår man att hon har planer på att hitta honom. Vilket hon också kommer att göra. Dialogväxlingen mellan Cookie och hennes väninnor antyder att det, precis som för Cassidy, är pengarna som driver henne (att söka upp honom). Så här långt in i båda filmerna kan man inte ana att dessa två, mer än andra karaktärer, kommer att vinna publikens sympati. Östergren, som försöker att använda så neutrala begreppsdefinitioner som möjligt för att bidra till en konstruktiv debatt, menar att ”kommersiell sex” har en negativ laddning i vårt samhälle och att en aktör för detta automatiskt tillskrivs låg status.⁴⁸ Så kan det vara även inom film, trots att karaktärerna, som funktioner, kan ha hög status.

Efter scenen då Cookie och Leo har haft sex verkar det dock som att hon förstår att hon inte kommer att tjäna något mer, vilket leder till att hon stjälar ifrån honom. Cookie lutar åt att vara en sluten, eller en platt, karaktär eftersom hon sällan förvånar. Chatman skriver att många drag har en tendens att reduceras till en enda aspekt eller ett mönster, på så vis går det inte att upptäcka något unikt i karaktärens identitet.⁴⁹ Den dimension som ska ge oss empati för Cookie och hennes situation tillförs enkelt genom en scen. Hon pratar i telefon med sin dotter (som är för liten för att prata). Dottern har fått en lur vid sitt öra som hon spánt lyssnar i. Cookie gråter och sjunger en godnattvisa för henne. På så vis kanske hon på sin höjd blir tvådimensionell. Den kvinnliga bikaraktären behöver ett alibi för sin sysselsättning, för sitt beteende, för sin rätt till existens i berättelsen. Inte minst om hon ska blanda in sin sexualitet i scenariot. Att Cookie har en liten dotter att försörja, som omhändertas av någon annan medan hon försöker spara in pengar till hennes underhåll, gör hela skillnaden. Det är ett giltigt nog alibi för både sympati och identifikation. Vi lämnar Cookie där hon var från början. Hennes liv har inte utvecklats åt något håll och sakerna hon stal från Leo visar sig vara utan något särskilt värde. Även i *The Wrestler* agerar Cassidys barn som giltigt alibi för hur hon försörjer sig. Barn kräver försörjning och förtjänar goda liv. Det är dock inte säkert att dessa kvinnor av betraktaren hade

⁴⁸ Östergren, s 50.

⁴⁹ Chatman, s 113.

ansetts förtjäna drägliga liv om de inte hade haft små barn. Léa befinner sig i en liknande situation. Hon har inga barn, men däremot en dement farmor att ta hand om. För att ha råd med avgiften till vårdhemmet börjar hon strippa. Men det är tydligt att hon vill andra saker med sitt liv, eftersom hon under filmens gång blir antagen till det prestigefyllda Institut d'Etudes Politiques i Paris. Samma sak gäller Cassidy och Cookie, de planerar för något annat och det är därför deras alibin är så välfungerande. Publiken kan identifiera sig med deras allmänna drömmar och godtar därför deras sysselsättning. Även Léa vinner alltså publikens sympati, trots att hon är trött och bitter. Som bekant rör aktuellt exempel huvudkaraktären, som har kvaliteten av att också vara hjälpkaraktär. Det är viktigt för undersökningen att även visa hur en sådan roll kan te sig eftersom i teorin om orkestrering, som handlar om att funktionsbestämma karaktärer, är gränserna ofta suddiga och det går sällan att klart tilldela varje karaktär *en* funktion. Det är således inte ovanligt att de är en kombination av flera precis som Léa.⁵⁰

4.1.3 Hjältinnerollen

Hjältinnans karaktärsfunktion driver ofta starkt handlingen, men hon behöver ändå inte utvecklas. Hennes främsta syfte är att ge sitt stöd till huvudkaraktären för att han ska kunna övervinna sina hinder och nå sitt mål.⁵¹ Cassidy och Cookie ger huvudkaraktärerna i respektive film närhet, både fysisk och psykisk. Cassidy ger Ram sympati i samtal, samt råd och mod att kontakta sin dotter. Eftersom Rams dotter tycker om presenten, som Cassidy har hjälpt honom att köpa, får de två närmare kontakt. Far och dotter börjar till och med göra upp planer på att träffas fler gånger och Rams liv ser ut att ha en ljusning, trots allt. Det går inte att ta miste på att förbättringen har direkt samband med Cassidys inverkan. Med andra ord går det tydligt att uttyda ett dramaturgiskt mönster av orsak och verkan i Cassidys ingripande och Rams gensvar. Cookie ger Leo sin tid och energi. Hon förändrar hans företagsresa och hans apati till ett nöje och en avkoppling. Då hon lämnar honom kan han återgå från sitt äventyr till sitt vanliga liv i New York. Om han som huvudkaraktär har genomgått någon utveckling är osäkert, men att han överhuvudtaget återvänder och förenas med sin familj är ett framsteg, och ett avslut i sig, som har direkta

⁵⁰ Sundstedt, s 181.

⁵¹ Ibid., s 193.

kopplingar till Cookie. Léa styr på egen hand den dramatiska strukturen. Alla hennes handlingar och beslut har konsekvenser för henne själv. Stripbandet ger tillslut inkomst nog för att få in sin farmor på ett hem. I sin tur kopplar hon på så vis sig tillräckligt fri för att kunna flytta till Paris och studera till det som hon drömmer om.

De tre filmerna har inte bara öppna slut, utan respektive karaktär i sig har också ett öppet slut (något som jag kommer att återkomma till). Även om Ram faktiskt dör på slutet (vilket betraktaren aldrig får se, men helt klart kan ha som främsta tolkningsalternativ) har Cassidy bidragit till att han har fått stunder med dottern som han kanske aldrig tidigare har upplevt. För att trappa upp berättelsens konfliktförlösning mot slutet åker hon för att hindra honom från att delta i en match, och på detta sätt visa sin kärlek till honom. Då har Ram dock redan bestämt vilken väg han ska gå. När han väl har kärleken blir det inte lika tragiskt att välja wrestlingen. Om det hade varit hans enda alternativ, däremot, hade han fortsatt sitt sökande efter den. Så som Cassidy, med publiken på sin sida, hoppas på att få sin kärlek besvarad i slutet så hoppas Cookie på att få något i gengäld från Leo, dock förgäves. Under filmens avtoning har Leo ingen anledning att stanna kvar längre, inget arbetsrelaterat, ingen kärleksaffär. Han kan åka tillbaka hem och återförenas med sin familj igen. Att protagonisten väntas vara den karaktär som publiken främst identifierar sig med har att göra med att hon lever, vill eller försöker leva ett hedervärdigt liv.⁵² I båda fallen är det dock enklare för publiken att identifiera sig med dessa hjälpkaraktärer istället för Ram och Leo som protagonister. Det är för att de har en hjältninas teckning i sin karaktär. De är inte blasé eller apatiska och de tar inte dumdristiga beslut, de gör vad de måste för att kämpa för sin, och även andras, sak. De har en vilja att ställa saker och ting till rätta i berättelsen. Men även hjältninnor måste ha svaga sidor i sin karaktär som skulle kunna vara avgörande för berättelsens utgång. Detta för att skapa spänning.⁵³ Detsamma gäller Léa, hon är ingen hjältekaraktär innan hon tagit upp kampen för att få studera och komma dit hon vill. Men genast då hon tar steget att börja strippa börjar också hennes vilja att, i det här fallet, ställa sitt eget liv till rätta. Oavsett *hur* hon kämpar för det hon vill så väcker denna vilja att nå sitt mål identifikation hos betraktaren. Léa har dessutom inte bara viljan, utan även kapacitet att

⁵² Granath, s 79.

⁵³ Ibid., s 80.

faktiskt klara det. Vilket gör henne till en ultimat hjältnina.⁵⁴ Som sagt är filmens slut öppet och vi vet inte var Léa tar vägen närmast, men det är ett hoppfullt slut som insinuerar att hon har lämnat strippandet bakom sig, men också att hon har blivit starkare av det. Där en karaktär har ett öppet slut är vår spekulering inte bara begränsad till karaktärsdrag, utan även karaktärens möjliga framtida handlingar. Traditionen av uppföljare och seriestrukturer representerar en legitim önskan och ett teoretiskt intresse av att utveckla illusionen. Vi vill få reda på hur ödet ser ut för karaktären som vi har investerat både känslor och intresse i.⁵⁵

En såkallad postfeministisk läsning skulle säga att detta är porträtt av medvetna kvinnor som drar nytta av könsordningen, som tar kontroll av över sina liv och sin tillvaro, skaffar sig makt över männen samt går ur situationen med ekonomisk vinst. Är de kapabla till allt det, är de sannolikt dugliga nog att ge goda råd samt knuffa huvudkaraktären i en utvecklande riktning. Feministiskt kan man däremot argumentera för att porträtten istället demonstrerar kvinnotyper som av desperation drivits till ett såkallat sexarbete. Detta i och med att kvinnorna uppenbart är där för någon annans skull och därtill avser att lämna arbetet tids nog. Men oavsett vilken förklaringsmodell man väljer verkar slutledningen bli densamma. I det senare fallet tar kvinnorna inte bara en roll som offer för en patriarkal struktur, utan verkställer också ett martyrskap som lätt kan översättas till en hjältninneroll.

4.2 Kostymkvinnan – Severin och Celene

4.2.1 Kostymen

Severin gör entré i *Shortbus* redan i filmens inledning. Hon befinner sig på ett hotellrum tillsammans med en klient. Hon bär en kostym utmärkande för en domina: en korsett i svart och lack, nätstrumpor, strumpeband, höfthållare och höga skor. Fortsättningsvis kommer jag att kalla dominans kläder för dominakostym, eller bara kostym, för att förenkla detaljer angående hur den eventuellt varierar. Hon ordnar med sexleksakerna som hon har med sig. Hon är aggressiv i både tal och gester. Klienten ställer dessutom en mängd frågor till henne som gör henne upprörd. Vid ett tillfälle skriker hon ut ”This is

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Chatman, s 134.

real life!” då han vill veta något om hennes ”riktiga” liv. I nästa scen ser vi henne på väg hem ifrån sitt möte, fortfarande i samma kläder. Presentationerna av både Severin i *Shortbus* och Celene i *Walk All Over Me* stämplar dem genast som hårda, aggressiva och dominanta. När Celene öppnar dörren då Alberta ringer på är hon inte glad över att se henne efter så lång tid, utan skeptisk och vill nästintill inte släppa in henne. Hur de agerar och uttrycker sig är helt i enlighet med vad deras attribut (som kläder) och rollerna (som attityder) de är iklädda uttrycker. Men tidigt i *Shortbus* när Severin är på väg hem ifrån sitt kundmöte fotograferar hon en kvinna som ligger på knä på gatan och letar efter något som hon har tappat. Väl hemma i hennes källarförråd till lägenhet förstår vi att fotografiet ska bli en del av ett konstprojekt som hon håller på med och då kostymen har kommit av och morgonrocken på slappnar hon av med ett fotbad. Karaktären har således snabbt kastats omkull och genast blivit mer nyanserad. Något som dröjer längre gällande Celene. Severin fungerar på så sätt lite mer som vi människor gör. Till sin konstruktion är hon öppen, eller rund, till skillnad ifrån Celene. Hon är sammansatt av en mängd olika karaktärsdrag och skiftar i beteende beroende på situation och humör. Hon kan vara både förutsägbar och irrationell.⁵⁶ *Shortbus* är ett bra exempel på en filmberättelse som kräver att man kan se mångdimensionellt på karaktärerna. Men i den, precis som i många andra filmer, finns det både öppna och runda respektive slutna och platta karaktärer.⁵⁷

I likhet med *Mammut* och en mängd andra dramafilmer ifrån tvåtusenålet finns det flera parallellhistorier i *Shortbus* som vävs samman med varandra. Följaktligen finns det även flera huvudkaraktärer. Det dröjer inte länge innan Severin möter karaktären, som likt Leo i *Mammut*, är kopplad till samtliga andra centrala karaktärer. I *Shortbus* är detta Sofia som kortfattat är (den motsägelsefulla (stereo)typen) sexterapeuten som aldrig har fått orgasm. Även Sofia är en sexualiserad karaktär. Detta är dock inte något specifikt för henne och Severin. Faktum är att alla karaktärer i filmen är sexualiserade på ett eller annat sätt eftersom sex på sätt och vis är huvudtemat.

Varje film innehåller en eller flera diskurser som framhåller filmens värderingar. Det finns alltid en dominerande diskurs som är samstämmig med den patriarkala ideologin, som är den dominerande i vårt samhälle. Diskursen bekräftar och föredrar en viss

⁵⁶ Granath, s 78.

⁵⁷ Sundstedt, s 166.

kvinnotyp framför en annan.⁵⁸ I båda filmerna är det huvudkaraktärerna Sofia och Alberta som är de positiva och Severin och Celene som är de avvikande kvinnorna. Deras hjälpfunktioner till trots. Även om Sofia också är en sexualiserad karaktär så blir hon aldrig lika apart som Severin eftersom hon inte så konkret har iklätt sig en roll. Severins kostym skiljer henne från andra karaktärer (även om hennes vilja senare kommer att uttrycka något annat än det kostymen gör) och hon är fortfarande iklädd den, liksom i rollen, i slutet då hon tar sig an Sofias make som klient. Samma sak gäller Celene, det dröjer inte länge innan Alberta börjar prova Celenes kläder när hon inte är hemma. Hon har en garderob fylld med dominakostymer av alla dess slag. Att det är ett test är helt avgörande för hur vi uppfattar Alberta i förhållande till Celene. Publiken förstår att det aldrig är något hon på fulltid skulle ägna sig åt, som Celene, eftersom hon skrattar åt sig själv samtidigt. Däremot är det här Albertas karaktärsutveckling tar fart, då hon klär sig i en av Celenes kostymer, går runt och yttrar fraser som hon tänker sig att en domina använder och smäller med en piska. Då Celene tar in Alberta i sitt hem och visar upp sitt liv så som det är utan att skämmas inspireras Alberta till att förändra sig själv och sitt liv. Hon tar chansen att testa hur det är att vara Celene, något som ger henne makt och styrka att förverkliga sin karaktärs främsta drivkrafter - det vill säga att träffa en ny kille samt att skaffa en ekonomisk stabilitet.

I likhet med Cookie i *Mammut* är Celene en karaktär med mycket få karaktärsdrag. En sådan karaktärs enstaka markanta drag kan innebära allt från attityder, färdigheter och psykologiska incitament till detaljer i klädsel och utseende.⁵⁹ I Celenes fall handlar det mycket om de två senare. Eftersom den slutna, eller platta, karaktären är så enkel i sin konstruktion får den en särskild effekt på publiken. Effekten är att vi uppfattar hennes tydliga riktning och minns henne just för att det är ganska lite att minnas.⁶⁰ Celene blir på så sätt distinkt genom sin attityd och sina kläder. Severin, däremot, ger genom sin konstruktion en starkare känsla av intimitet trots sin kostym. Hon är en karaktär som vi kan minnas som en "riktig människa".⁶¹ Kostymen har varit något centralt för kvinnliga filmhjältinnor både gällande femme fatales, actionhjältar och framförallt såkallade "rape-

⁵⁸ Soila, s 33.

⁵⁹ Bordwell & Thompson 2004, s 72.

⁶⁰ Chatman, s 131 f.

⁶¹ Ibid.

avengers”. För den senare uttrycks en förklädd femininitet, ett visuellt sätt att stundtals dölja och stundtals uppvisa den åtrådda kvinnokroppen.⁶² I det här fallet är det en maktmaskerad, ett kraftfullt attribut som ska omvandlas och flyttas över i form av ett karaktärsdrag till den behövande protagonisten. Sofia är dessutom inte den enda behövande karaktären i *Shortbus* som Severin hjälper. Hon påverkar två eller flera av huvudkaraktärerna positivt genom sina handlingar. En av dem är James, som inför sitt självmord spelar in en avskedsfilm till sin pojkvän. Han öppnar upp sig för henne och lättar sitt hjärta.

Professorn, författaren och kulturkritikern Camille Paglia har en syn på prostitution som står klart i strid med radikalfeministernas. Hon tycker att man trivialiserar det hon så klassiskt kallar för ”världens äldsta yrke” genom att dra in offerrollen i diskussionen. Enligt henne ska den prostituerade kvinnan hyllas. Hon skriver i essän ”No Law in the Arena” att den prostituerade kvinnan är styrande i det sexuella riket som män måste betala för att inträda. Ett av Paglias drivande argument för detta är att hon kan framkalla en främlings orgasm genom en unik kombination av konventioner och fantasi.⁶³ En intressant aspekt i förhållande till Severins karaktärsfunktion. Med Severins inflytande inser Sofia att hon och hennes make kanske inte är kompatibla och att det finns annat för henne. Vilket blir tydligt då hon får uppleva en orgasm för första gången, något som har varit hennes främsta drivkraft filmen igenom. I filmens inledning är det precis vad hon gör för den manliga klienten på hotellrummet. Däremot är det inte Severin personligen som ger Sofia orgasm. Hon är snarare upphov till insikt hos Sofia som hjälper henne i rätt riktning. Förklaringen till detta kan vara att hon vid den här tidpunkten i filmen har avslöjat identiteten bakom sin kostym, något som jag återkommer till i avsnittet om dualism. Kostymen i sig, är också relaterad till nästa avsnitt. Som stereotyp ser vi sällan karriärkvinnan utan kostym. Då åsyftar jag förstås en dräkt: en mörkfärgad kjol och kavaj samt en ljus blus undertill. Stereotypiseringen av henne följer egentligen samma princip som dominans karakterisering. När kavajen liksom korsetten är på ageras den maktfullkomliga rollen.

⁶² Schubart, s 96 f.

⁶³ Paglia, Camille, ”No Law in the Arena” i *Vamps and Tramps; New essays*, New York: Vintage Books 1994, s 56 f.

4.2.2 Karriärkvinnan

Som jag nämnde i avsnittet om tidigare forskning skriver Russel Campbell om en typ av karaktär som han kallar *karriärkvinnan*. Han menar att kvinnotypen symboliserar den kapitalistiska ekonomin. Både Severin och Celene passar som typ in på karriärkvinnan. Hon kapitaliserar på sina tillgångar och deltar i byteshandel utan några moraliska tvivel. Hon är inte ett offer utan styr över sina egna affärer. Så fort Alberta har kommit till Celene visar det sig att hon har en manlig masochist som slav i huset. Han ligger och skrubbar golvet. Då Celenes arbete som domina har sjunkit in för Alberta börjar hon snart att ställa frågor. Hon undrar hur hon får klienterna att göra som hon vill. Hon frågar också om Celene planerar att skaffa en representant och bli skådespelerska som hon alltid har velat. Celene menar att hon *gör* det som hon alltid har velat. Hon säger ”I’m in control of my life”. Hon menar att hon ska göra detta i arton månader till, sedan kan hon åka söderut och göra allt det som Alberta pratar om. Då är det dags att slutföra livsplanen, som hon säger. En livsplan som hon har arbetat på i tio år.

Campbell menar att dominan personifierar karriärkvinnan som typ till det yttersta eftersom hon aldrig är underordnad mannen.⁶⁴ Att hon personifierar en karriärkvinnna är tydligt. Om det är av den anledningen är dock diskutabelt, i alla fall om man påvisar att dominan utför det som männen ber om och spelar rollen som männen ger henne pengar för. I nästa avsnitt blir min skepticism till Campbells ståndpunkt än tydligare då diskussionen benar ut vad som kan göra upplevelsen och utformningen av dessa karaktärer så ambivalent. *Shortbus* är en film som i regel skildrar väldigt frisinna människor med relationer utanför den heterosexuella normen. I en värld där alla har rätt till allt, och alla, blir det underligt att se Severin, eller filmen i sig, som en symbol för den kapitalistiska ekonomin och därmed privata intressen. Metaforen fungerar dock på två motsatta sätt. För de som yrkar på en marknadsstyrd ekonomi kan prostitution utgöra en bild av det optimala uppfyllandet av mänskliga behov på samtliga nivåer. I det ömsesidiga beroendeförhållandet där Severin ger råd till Sofia om vad hon kan göra för sitt och sin makes gemensamma sexliv är sålunda Sofias bidrag till Severin - mänsklig kontakt. För kapitalistiska kritiker är prostitution en modell för att ödelägga självständiga och personliga relationer. Förhållningssättet stämmer närmare överens med ett perspektiv

⁶⁴ Campbell, s 207 f.

man kan tänka sig att John Cameron Mitchell hade då han gjorde filmen. Det är Severin som karaktär som får vara symbol för alienationen i ett samhälle där alla aktiviteter har blivit kommersiella.

Genom karaktären som brukar kallas för *närmaste relation* får huvudkaraktären en lyssnare. Till en början är det den här funktionen Severin fyller för Sofia. De ses på ett badhus och Severin lyssnar till Sofias problem och ställer frågor. En sådan karaktär behöver inte enbart vara endimensionell och funktionell. Ofta slås den närmaste relationen ihop med till exempel antagonisten.⁶⁵ När de diskuterar så anklagar Sofia Severin för att se allt i svart och vitt, typisk domina, menar hon. Hon säger även att hon inte är intresserad av att bli dominerad, redo att gå därifrån. Severin ger Sofia ett motstånd, likt en antagonist. Hon förklarar dock att hon har en tendens att bli elak när hon blir upprörd och då hon uttrycker en vilja att få verklig mänsklig kontakt kan vi ana att det finns en potentiell utveckling att sträva efter, även för Severin. Eller kanske förväntar hon sig enbart att få någon form av betalning för det jobb hon gör – som den självfallna karriärkvinnan.

Kärnan i dominans karakterisering är en omvänd patriarkal maktordning som uppnås genom att forma mannen till en extrem masochist med särskilda behov. Genom att utöva kontroll över sina klienter och bestämma över den service som hon ger dem skulle dominan vara den ideala karriärkvinnan.⁶⁶ Karakteriseringen överensstämmer framförallt med Celene. Hon ser ut att vara en självständig entreprenör som deltar i sexhandeln på sina egna villkor. Chatman argumenterar för ett koncept hos karaktären som är ett mönster av drag som kan vara beständiga eller övergående. Han menar att en kvalitet hos karaktären kan uppdagas tidigt eller sent i berättelsen, men aldrig behöver vara en permanent kvalitet. Med den här synen på karaktären skulle vilket drag som helst kunna försvinna och ersättas av ett nytt.⁶⁷ Senare i *Walk All Over Me* får vi inblick i hur beroende Celene egentligen är av sina klienter (med tanke på att en av dem äger huset hon bor i) och då påminns vi även om hennes livsplan som inte alls går ut på att göra det hon faktiskt gör. Det gäller även Severin som under filmens gång mer och mer krackelerar på ytan av sin kostym för att tillslut rakt ut säga att hon inte orkar längre, men

⁶⁵ Sundstedt, s 195.

⁶⁶ Campbell, s 223 f.

⁶⁷ Chatman, s 126 f.

ändå fortsätter. Både Alberta och Sofia, däremot, får en förlösande utveckling tack vare dessa två karaktärer. Alberta får mer skinn på näsan och kraft, liksom Sofia både får sina relationsproblem lösta och även orgasm. Att karaktärsdrag och inställning avtäcks, eller förändras i enlighet med Chatmans koncept, relaterar till nästa avsnitt som tittar närmare på just karaktärstypens motsägelser - eller dualism.

4.2.3 Dualismen

Vidare argumenterar Campbell för att det finns en särskild attraktionskraft till dessa karaktärstyper. För en manlig betraktare skulle den här ”fallna” kvinnan kunna attrahera genom att vara en blandning av dygd och otukt i en och samma person. Något som skulle behålla en mystik kring kvinnan som karaktär, samt eventuellt utveckla denna mystik vidare. För en kvinnlig betraktare skulle attraktionen då motsvarande ligga i historien om kvinnan med god karaktär som blir reducerad till att sälja sig. Hon skulle förkroppsliga allt inom kvinnligheten som är farligt, tragiskt och triumfartat bortom socialt accepterade koder.⁶⁸ Det finns ett biologistiskt antagande i Campbells resonemang som är svårt att komma runt, en förutbestämd idé om vad som skulle attrahera män respektive kvinnor. Desto mer intressant är det i förhållande till människans dualism som fenomen.

Dualism är något centralt för den västerländska tanketraditionen. Att kroppen inte är jaget har inte bara de stora religionerna hävdad, utan även filosofer ända sedan Sokrates och Descartes. Sokrates menade att kroppen och själen är olika ting och att själen är den bättre av de två. Själen kan endast bli fri om kroppen dör, i livet fungerar kroppen som själens fängelse med andra ord. Descartes menade på liknande sätt att vår helt okroppsliga själ är inhyst i en mekanisk kropp. Han menade att världen har två olika kärnor. Den främsta är det *andliga* som är outsträckt och odelbart, den andra lyder fysikens lagar. *Materia* har både utsträckning och är delbart.⁶⁹ Enligt Östergren är det, gravt förenklat, något positivt att se på sex som något känslolöst och på kroppen som ett verktyg.⁷⁰ Hon, och många andra av postfeministisk ståndpunkt, menar att styrkan ligger i förmågan att stänga av. Även Ekman diskuterar den här dualismen i sitt svar på boken.

⁶⁸ Campbell, s 13.

⁶⁹ Strathern, Paul, *Descartes på 90 minuter*, Stockholm; Symposion 2004, s 34 ff.

⁷⁰ Östergren, s 45.

När kvinnan kör sitt mantra: jag är inte här, det är snart över, vad ska jag äta till middag ikväll, bara tio minuter till, tänk på pengarna – då bekräftas hon av berättelsen om sexarbetaren. Den säger: Nej, du är inte här. Du är en säljare, en entreprenör: det som prostitueras är bara din vara. Bit ihop, du är stark, en hjältinna! Berättelsen om sexarbetaren är en hejarklack som står bredvid och applåderar splittringen.⁷¹

Ekman återkommer i sin bok till det hon kallar ”berättelsen om sexarbetaren”. Centrum för den här berättelsen är att ”jagets frihet förutsätter kroppens slaveri”.⁷² Idén om sexsäljaren grundar sig på föreställningen om den delade människan. Hon skriver att det är tidens idealsubjekt. En myndig, rationell individ som fattar egna beslut. Berättelsen går ut på att framställa hur fantastiskt stark, självständig och osårbar hon är.⁷³ Perspektivet förstärker tidigare diskussion om hjältinnan, där just den här typen av särdrag gör skillnaden. Den dualistiska aspekten är något genomgående hos karaktärstypen i undersökningen och mest påtaglig hos den jag kallar för *kostymkvinnan*. Då Celenes hus råkar ut för skadegörelse, på grund av de problem Alberta dragit till sig, är första gången svaghet uppdagas hos Celene. Då det visar sig att huset inte är hennes rämnar allt runtomkring henne som tidigare konnoterade karriär, pengar och makt.

Inom filmteori syftar man till miljö och omgivning för en scen med den engelska termen *setting*. Man kan även tala om en karaktärs ”bakgrund” på detta sätt. Exempel på det är karaktärens biologi, identitet och betydelse. För karaktärens identitet ingår vikten av att ha ett namn.⁷⁴ En intressant aspekt för karaktärstypen, men främst i förhållande till diskussionen kring dualism. Severin ger tydligt uttryck för en annan sida av sin karaktär då hon berättar för Sofia att hennes riktiga namn är Jennifer. I nästa scen mellan dem gråter Severin och berättar att hon inte vill syssla med det hon gör längre. Först när hon har uttalat sitt riktiga namn kan hon även ge uttryck för sina andra drivkrafter. Hon säger att hon vill ha ett hus och en katt som hon kan klappa. Hon säger också att hon vill spara sina pengar och syssla med konst i ett år. De viljor som hon uttrycker hänvisar även tillbaka till det faktum som är karaktärstypernas goda ideal. Den karaktären som vill piska och dominera sina klienter är en del av Severins dualism. Kanske kan vi kalla henne för Severin, och kvinnan som vill klappa en katt och studera konst för Jennifer.

⁷¹ Ekman, s 116 f.

⁷² Ibid., s 89.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ Chatman, s 138 ff.

Celene är en av de karaktärer i undersökningen som inte använder sig av två olika namn trots att även hon är en dualistisk karaktär. Därför får vi heller inte så mycket inblick i hennes andra sida, som i Severins. Det kan ha och göra med Celenes slutna, och platta, struktur. Det ges inte för mycket information om henne som skulle vara oväsentlig för helheten. Den som argumenterar för sådan karaktärsutveckling brukar styrka det med att publiken själva, utifrån sina schablonbilder, lägger till andra karaktärsdrag och på så sätt skapar en fullvärdig fiktiv karaktär och att det är så som vi vanligtvis gör i det verkliga livet.⁷⁵ Helst skulle en sådan karaktär beskrivas med enbart ett adjektiv. I Celenes fall skulle detta kunna vara *okuvlig*. I filmens avtoning har även Alberta tillskrivits lite av just den här okuvligheten då hon både fixar de pengar hon och Celene behöver och dessutom en ny och hygglig pojkvän.

4.3 Bristkvinnan – Susanne, Jessy och Nancy

4.3.1 Otillräckligheten

I *Odjuret* gör Susanne entré första gången hemma i sitt flickrum där hon tränar strippstångsdans. I samma lägenhet lever hennes alkoholiserade mamma som vill ha tillbaka de pengar som Susanne är skyldig henne. Hon tycker att hon skulle kunna sälja strippstången, men Susanne som siktar på att bli professionell ser det som en omöjlighet. Att Susanne så oerhört mycket vill ge existens åt stripprollen, men inte lyckas, är det som senare i filmen kommer att skapa fruktansvärda konsekvenser för henne. Hon går på en audition för att få chansen att strippa på en lokal klubb, men blir nekad jobbet. Hon frågar gång på gång vad hon ska göra annorlunda och försöker ge domarna vad de söker, men blir fortfarande nekad. På väg av scenen möter hon nästa som har för avsikt att dansa hem jobbet, en tjej med silikonbröst och minimal bikini. Det blir klart att Susanne med sina platta bröst och stela rörelser inte är tillräcklig.

Som jag tidigare har nämnt används ofta olika typer av karaktärer för att förstärka eller belysa protagonistens karaktär. Ofta är dennes funktioner inte helt exakt avgränsade utan kan gå in och ut i varandra. Den så kallade *skugg- och kontrastrollen* är till exempel en karaktär som finns med i spelet främst för andra karaktärers skull, för att tydliggöra olika

⁷⁵ Sundstedt, s 169.

drag hos dem.⁷⁶ Karaktärsfunktionen *skuggan* skuggar eller speglar huvudkaraktären. Skuggan kan vara lik eller olik huvudkaraktären, men utvecklas alltid åt samma håll. *Kontrasten* däremot utvecklas åt ett annat håll än huvudkaraktären. Kontrasten och huvudkaraktären kan vara relativt lika i början, men skiljer sig desto mer ifrån varandra mot slutet.⁷⁷ Cabarédansösen Nancy är en kontrast i *Post Mortem*. Bara genom sitt ogenerade yrke (som liknar en strippas, skillnaden är att filmen utspelar sig på sjuttioalet) kontrasterar hon Mario och lyfter fram de drag hos honom som är mer tillbakadragna. Men precis som kontrastrollen brukar fungera gör det, faktum att Nancy inte heller är den mest socialt anpassade, att de är relativt lika från början. Nancy verkar dessutom uppskatta uppmärksamheten hon får av Mario. Stundtals ger hon honom bekräftelse i en situation där folket är desperata och vill tänka på annat än politisk misär. Men med tonvikt på ordet *stundtals* kan man även ana hennes karaktärs otillräcklighet. Hon misslyckas med att hjälpa Mario. Först och främst har hon redan en kärleksrelation, vilket bara det är en brist nog. Att hon har en annan man innebär emellanåt ett avvisande för Mario, särskilt då han är för ihärdig med sin uppvaktning. När han har sökt efter henne i militärkuppens spillror och finner henne gömd med den andre mannen är det han som blir en offerroll, kanske det mest ödesdigra som kan hända berättelsen i det här läget. Han tvingas passa upp på dem med mat, dryck och cigaretter, samt hålla dem fortsatt gömda. Han hjälper *dem*, när det egentligen bör vara på andra hållet – minus den andre mannen förstås.

I *Auf der anderen Seite* då Ali, fadern till huvudkaraktären Nejat, första gången har köpt sex av Jessy (samt fått reda på hennes riktiga namn, Yeter) råkar två andra turkiska män höra att de pratar turkiska med varandra. Då de får syn på henne stänger hon genast fönstret och drar för gardinen till sin arbetsplats. I en senare scen envisas hon med, att inför samma turkiska män på tunnelbanan, bara prata tyska. Hon kan inte stå upp för att hon är prostituerad. De frågar om hon skäms över att vara turk, vilket för dem innebär att den prostituerade kvinnan och den turkiska kvinnan inte skulle kunna förenas. Oavsett om det är av passivitet eller rädsla så bekräftar hon deras åsikter. Inför Ali, då han är alkoholpåverkad, säger hon att han varken äger henne eller får ta på henne. Ali menar att

⁷⁶ Granath, s 80 f.

⁷⁷ Sundstedt, s 194.

han har betalat och kan ha sex med henne precis när han vill, det är då hon packar för att lämna honom. Eftersom Jessy bara medverkar i filmens första trettio minuter, har hon som karaktär lagt grunden för hela intrigen och satt igång den. Nejat hade aldrig sökt efter hennes dotter om han inte hade träffat henne. Följaktligen hade han heller aldrig förändrat sig eller fått ett (nytt) mål i livet, flyttat till Istanbul, köpt en bokhandel och lösgjort sig från sin påträngande far. Men genom att inte göra den sexualiserade karaktären fullkomlig lever Jessy inte upp till karaktärstypen trots att hon klart och tydligt ger en hjälpande hand åt Nejat. Campbell skriver att för kvinnan som går på gatan och stolt kan bära titeln hora som en hedersbricka finns bara ett möjligt öde, och det är döden. Hon erhåller en status som en kvinna som inte vet sin plats och bryter de patriarkala lagarna. Det handlar om att hon inte skulle ha förvaltat det symboliska utrymme hon har blivit tilldelad utan upprör, förpestar och perverterar det, både visuellt och berättarmässigt. För dessa övertramp ska hon alltså sona ett straff.⁷⁸ I senare filmer med samma tematik tycker jag att det ser annorlunda ut, närmare bestämt att läget är motsatt. Är kvinnan en stolt hora, eller sexarbetare, en duktig strippa eller karriärinriktad domina som kan uppfylla rollen med allt vad det innebär, och göra det med hedern i behåll väcker man snarare publikens sympati. Kvinnan som inte envist genomför sitt yrke eller som inte kan leva upp till vad just karaktärstypen kräver av henne är numera den som får dödsstraffet.

4.3.2 Dödsstraffet

Inom populärkultur har seriemördaren, som karaktärstyp, mer eller mindre blivit en ikon. För seriemördaren är det mer regel än undantag att offren är promiskuösa kvinnor som dödas med tilltagna sadistiska handlingar. Att horan inom mediekultur ofta har blivit offer för seriemördare kan belysa ett bakslag mot kvinnorörelsen på sextiotalet skriver Campbell.⁷⁹ *Auf der anderen Seites* första avsnitt har en titel som är *Yeters död*. Detta innebär att i en film med en längd på två timmar har hon inom filmens första trettio minuter avlidit. I föregående avsnitt diskuterade jag hur Jessy (Yeter) sätter handlingen i rullning och är fullt tillräcklig på den hjälpande fronten, men inte kan göra sin

⁷⁸ Campbell, s 361.

⁷⁹ Ibid., s 368.

sexualiserade typ fullkomlig. När Campbell skriver att horan dödas med exceptionell grymhet ger han även några exempel på detta fenomen. Han skriver att hon kan bli skjuten, knivhuggen, ihjälslagen, strypt, överkörd, förgiftad, injicerad och så vidare.⁸⁰ Även om dessa exempel är otydligt inramade kan jag vara beredd att hålla med bara genom att se på filmerna i *bristkvinnans* del av undersökningen. Jessy får i ett gräl med Ali ett så brutalt slag i ansiktet att hon faller ner, bryter nacken och dör. Ett ovanligare filmiskt dödsfall får man leta efter, och rårare. En mening jag genast är benägen att ta tillbaka då jag ser till hur Susanne dör i *Odjuret*. Som otillräcklig strippa blir även hon ihjälslagen. Men här handlar det om långt ifrån ett slag, troligen har hon dött av mindre än hälften av de knytnävar hon tar emot från Kim som rimligtvis slår i en blodsörja, som tidigare var hennes ansikte, mot slutet. Kim som filmen igenom bara har väntat på tillfälle att få utlopp för sin uppdämda frustration. Det är inte en ilska som rör Susanne egentligen, utan världen och hans livssituation i allmänhet. Susanne råkar bara vara den ultimata otillräckliga karaktären.

En annan kvinnlig sexualiserad karaktär i *Odjuret* är Ylva (Emelie Sundelin) som kämpar mot en sexlust som inte accepteras av den frikyrkoförsamling hon har växt upp i. Anledningen till att det inte är Ylva som råkar ut för våldet är att hon, precis som Susanne, utmanar en inre konflikt men till skillnad från henne lyckas. Det börjar med att hon, med hans vetskap, betraktar Jesper (spelad av Stefan Söderberg, ytterligare en sexualiserad karaktär som bor i en buss och försörjer sig på nätporr) då han tar sina regelbundna duschar på restaurangen där hon jobbar. Som den hjälpkaraktär hon är assisterar Susanne Ylva till att sminka sig och ta på sig mer ”sexiga” kläder, vilket leder till att hon senare fångar Jespers uppmärksamhet och till och med får ge honom en avsugning. På sätt och vis gör detta att Susanne sänder sin hjälp i annan riktning än till Kim, som hon bör. Filmen antyder nämligen att de delar ett gemensamt mål, fast på skilda håll. De vill lämna allt de känner till och börja om någon annanstans. I Campbells bok finns ett kapitel med titeln ”Dömd till döden” där han befäster sin idé om att fenomenet ger uttryck för en djupt rotad kulturell manlig fientlighet gentemot kvinnor. Han argumenterar för att dödandet av den prostituerade kvinnan sker på grund av den sociala oreda hon ställer till med genom att ignorera patriarkal auktoritet. Men också

⁸⁰ Ibid.

genom att psykologiskt skapa den manliga oron genom att vara en hotande kvinnlig Andre. Han menar att ett sådant scenario ter sig oförlåtligt i filmerna. Den problematiska kvinnan hamnar i en olycka, får en dödlig sjukdom, tar livet av sig eller blir helt enkelt offer för brutal död.⁸¹

Ekman skriver om nyliberalismens rädsla för offerrollen. Hon menar att då man talar om den utsatta och sårbara människan lyfter man fram behovet av ett rättvist samhälle och ett socialt skyddsnät. Följaktligen blir tabubeläggandet av offret ett led i legitimerandet av klassklyftor och ojämlikheter. Om den nyliberala ordningen, som Ekman uttrycker det, inte vill se människor som passiva, utsatta eller hjälplösa är den enda lösningen att acceptera den sociala ordningen med allt vad den innebär: prostitution, klassamhälle och globala ojämlikheter. Hon menar också att den nyliberala definitionen av offer är att det skulle vara karaktärsdrag, att det skulle vara likställt med en svag person.⁸² Om detta var ett faktum innebär det att ett nyliberalt förhållningssätt till verkligheten är detsamma som till en fiktiv verklighet, en film. Vi är inte mer än funktioner. Du kan vara offerroll eller hjälteroll och får mer eller mindre status och betydelse beroende på vilken du spelar. I filmerna ges en hjältekaraktär större inflytande i berättelsen än en offerkaraktär. Hjältinnan får som bekant stanna i livet till exempel. Många skulle argumentera för att karaktärstypen jag skriver om *är* en såkallad offerroll och därför påstå att hon (som offer) gör stor skillnad i dessa filmer. Enligt mig hjälper hon övervägande huvudkaraktären, som är mer eller mindre mottaglig för detta. Därmed ger hon till sin karaktär uttryck för något ädelt och uppoffrande, snarare än hjälplöshet. Resonemanget får också motsatt effekt i aktuellt avsnitt där karaktärstypen till och med blir *döds*offer. I och med att dessa karaktärer varken är osjälviska eller har ideal goda nog för att alls försöka hjälpa den karaktär som är i behov av räddning och utveckling i historien, är hon i filmerna inte en god nog medmänniska. Hon är dessutom inte ens en skälig nog hora eller strippa för att göra det som hon kanske kan väntas göra bäst, och på grund av sitt svek ska hon dö. I *Post Mortem* barrikaderar Mario dörren till gömstället med allt han kan hitta så att det blir omöjligt för Nancy och hennes älskare att ta sig ut. Nancy som kontrastkaraktär, och till en början har likheter med Mario, fyller här

⁸¹ Ibid., s 361 f.

⁸² Ekman, s 33 f.

funktionen av ett bevis för hur illa det kan gå om man inte följer huvudkaraktärens viljeriktning.

5. Avslutande diskussion och utblick

5.1 Sammanfattning

Idealkvinnan är den sexualiserade karaktärstyp som trots sin sysselsättning har goda ideal liknande en filmisk oskuldsstereotyp eller amerikansk svärmorsdröm. Hon drömmer om saker som med svenska referensramar skulle kunna kallas för *villa, volvo och vovve*. Sysselsättningen är för henne endast något tillfälligt som ekonomiskt ska ta henne till sina drömmars mål. Utöver idealen har hon giltiga alibin för sin sysselsättning. Oftast innebär det ett hungrigt barn som väntar hemma eller ett annat försörjningsansvar av något slag. Sist men inte minst personifierar hon en dramaturgisk hjältinneroll. Genom att hjälpa huvudkaraktären att komma vidare i berättelsen, och därav försaka sin egen utveckling, får hon en föredömlig kvalitet som publiken gärna identifierar sig med.

Det är intressant att både Rams och Leos räddande handlingar tidigt i *The Wrestler* respektive *Mammut* avvisas eller får kluvet mottagande. Då en karaktär gör entré i en film presenteras hennes personliga anslag, något som skapar förväntningar hos publiken.⁸³ Detta innebär att vi redan från början får begripa vem som ska rädda vem i filmerna. De två kvinnokaraktärerna som säljer sex, eller uppvisar simulerad sexuell upphetsning för pengar, skulle lättvindligt kunna tolkas som offerroller vid en första anblick. Precis som Östergren skriver om dessa kvinnors låga status i verkligheten vill jag mena att det är vad som avspeglar sig i fiktionen.

Som bristkvinnan visar kan karaktärstypen mycket väl vara en offerroll. Men som benämningen på henne indikerar inträffar det då karaktärstypen inte är fullkomlig. Oavsett om hon brister på det sexuella fältet eller misslyckas med just den räddande uppgiften, eller båda, straffas hon med döden. Det är på så sätt tydligt att det har skett en förändring i representationen av karaktärstypen på film. Som bekant menar Campbell att, inom den puritanska traditionen, har en promiskuös kvinnokaraktär praktiskt taget varit

⁸³ Granath, s 76.

en garanti för våld.⁸⁴ Han argumenterar för att filmer, som porträtterar den ”fallna” kvinnan, i hög grad för en ideologisk diskussion om hot mot den patriarkala ordningen. Han menar att det är en moraliserande berättelse som illustrerar straffet för en kvinnas överskridande, samt att det enda sättet att återställa den patriarkala ordningen är döden.⁸⁵ Cassidy, Cookie, Léa, Severin och Celene passar Campbells profil över karaktärer som i film förväntas straffas med döden. Kanske skulle han invända med att hennes hjälpfunktion är det som håller henne vid liv, att det är hennes biljett ut. Att det förefaller sig så är inte alls en omöjlighet. Men att kvinnan inte bara i verkligheten skulle ha en låg statusposition, utan även karaktärstypen i filmen, innebär inte att hon behöver ha en låg dramatisk status.

Bristkvinnan är den avvikande sexualiserade kvinnokaraktären som i undersökningen avgränsar karaktärstypen. Där idealkvinnan och kostymkvinnan självmedvetet kan bära titeln hora, strippa eller domina lider bristkvinnan av tidigare nämnda otillräckligheter. Susanne, Jessy och Nancys inflytande i filmernas händelseförlopp är obetydliga. De är med andra ord sällan orsaken för verkan. Jessy skiljer sig en aning från de andra två genom att vara katalysator för händelseförloppet i *Auf der anderen Seite*, men eftersom hon ligger i en kista, eller på en kyrkogård, under resten av filmens en och en halv timma är det svårt för henne att, genom sina handlingar, påverka mer än så. Eftersom bristkvinnan främst pekar på det som de andra *inte* är (och får lida konsekvenser just därför) är det rimligt och dra slutsatsen att karaktärerna i övriga filmer har desto mer inverkan på filmernas utveckling.

Kostymkvinnan är den sexualiserade karaktärstyp som inte heller spelar huvudkaraktär i filmen, men tydligt har huvudpersonen i en maskerad. Liknande idealkvinnan (fast mindre abstrakt) är hon utklädd till en personlighet som hon helt enkelt inte har. Med kostymen på tillskrivs hon makt och affärsmässig framgång, utan den är hon sårbar och har andra drivkrafter. Iklädd kostymen är hon med andra ord en karriärkvinna, någon som drar nytta av den patriarkala samhällsstrukturen och profiterar på den. För det hon ger förväntar hon sig också att få något tillbaka. Men som beskrivet finns det två sidor av

⁸⁴ Campbell, s 362.

⁸⁵ Ibid., s 13.

henne. Hon är en dualistisk karaktär enligt västerländsk tanketradition där kroppen kan ses som något mekaniskt separerat ifrån känslor.

Som tidigare nämnt utesluter inte de olika typiseringarna att de går in och ut i varandra. Även kostymkvinnan är en idealkvinna och tvärtom. Till och med bristkvinnan har i viss mån samma drag som övriga två. Vi kan till exempel koppla loss en ur varje typisering och konstatera att de har gemensamheter. Cassidy i *The Wrestler*, Severin i *Shortbus* liksom Jessy i *Auf der anderen Seite* använder sig alla tre av två olika namn, men Jessy är den enda av dem som yttrar sitt egentliga namn innan scenen (som även de tre filmerna har gemensamt) då karaktärstypen uttryckligen, inför protagonisten, berättar om sin goda moral och sina hoppfulla önskningar för sig själv eller sitt barn. Det är rimligt att inte heller Jessys dualism ter sig fullkomlig eftersom hon brister i karaktärstypen. Cassidy och Severin, däremot, öppnar upp för en inblick i deras dubbelhet genom att introducera sig som Pam respektive Jennifer. Då publiken, från den punkten, får information om deras drömmar och mål i livet (samt inser att de ser ut som vilka andras drömmar som helst) kan vi enklare identifiera oss och acceptera deras sysselsättning. Om de dessutom har tidigare nämnda alibin, kan de ytterligare anses förtjäna drägliga liv. Tydligt är att de båda, trots sin sexualiserade karaktärstyp, fyller precis motsatt funktion från trettioalets typ Frillan/Jazzflickan som Soila skriver om. De hjälper protagonisten tillbaka från nedgång, eller ett stagnerat läge, till att åtminstone börja tänka på framtid och eventuellt se den i nytt ljus. Filmen *Léa* med huvudkaraktären Léa är ett särskilt exempel i undersökningen där hennes hjältinneroll är en direkt konsekvens av sexarbetet. Men som Schubart skriver personifieras inte kvinnokaraktärerna som de arketyppiska filmhjälterrollerna. Istället konstrueras hon som en viss typ av kvinna.⁸⁶ Något som jag har konstaterat även är gällande för, inte bara Léa utan även, karaktärerna i övriga filmer.

5.2 ”I’m in control of my life!” vs ”This is real life!”

Då Celene uttrycker ”I’m in control of my life!” i *Walk All Over Me* sätter hon fingret på den postfeministiska synen på sexarbetaren. Hennes utspel är ett sätt att förstärka det faktum att hon *gör* det hon vill - men det hon vill göra är att skådespela. I den gamla grekiska dramatraktionen menade man att männen bakom skådespelet var oviktiga.

⁸⁶ Schubart, s 6 ff.

Spelet, i sig, var det som kom i första hand - objektet för imitation. De som gav uttryck för spelet, eller uppträdandet, kom således i andra hand.⁸⁷ Även detta är ett bidrag till den västerländska dualismen som tar sig uttryck i postfeministiska resonemang. I den andan argumenterar även Paglia. Hon menar inte bara att den prostituerade kvinnan är en skådespelerska, entreprenör och karriärkvinna, utan även en psykolog, dansare och performancekonstnär med en överutvecklad sexuell fantasi. Hon skriver att medelklassfeminister är skyldiga till arrogans och förlegad puritanism genom att reducera prostituerade till offer att tycka synd om, och dessutom till en grupp som skulle vara i behov av feministens hjälp.⁸⁸ Den postfeministiska hållningen klargör på vilket sätt den sexualiserade karaktärstypen ger uttryck för något annat än det hon är. Grunden för en skådespelerska, dansare eller performancekonstnär är trots allt ett uppträdande, eller iscensättande, av något slag. Den som i själva verket ser ut att vara skyldig till arrogans, och överlägsenhet, är Paglia själv då hon hyllar samma idé, om den sexarbetande kvinnans splittring, som Ekman kritiserar. När Ekman skriver om "berättelsen om sexsäljaren" påpekas att hon kallas en *säljare*, och inte *såld*.⁸⁹

för att markera skillnaden: det som säljs är inte hon. Vi ska övertygas om att *den vi gör affärer med* är en person, *varan* är något annat. Personen som vi köper av är en individ, en driftig entreprenör på vår nivå, *det* som vi köper är en produkt som bara råkar ha egenheten att vara hennes vagina och sitta fast på entreprenören.⁹⁰

Det Ekman säger är att sexsäljarens jag är *ett vara* och hennes kropp är *en vara* som vilken annan produkt som helst. Hennes dualistiska karaktär är ett måste för att kunna leva upp till prostitutionen av idag.⁹¹

Anledningen till att uppsatsen även blandar sig i samhällsdebatten kring sexarbetare är till stor del för att man kan tala om, precis som Ekman gör, en berättelse om dem. Berättelsen om sexarbetaren har sedan postfeminismens intåg sett ut på ett särskilt sätt. Även om den oftast berättas för att stärka samhällspolitiska ställningstaganden går det även att finna berättelsen i fiktionen. Om Celenes replik ovan syftar till en

⁸⁷ Chatman, s 108 f.

⁸⁸ Paglia 1994, s 56 f.

⁸⁹ Ekman, s 88 f.

⁹⁰ Ibid.

⁹¹ Ibid.

postfeministisk läsning av karaktärstypen så kan Severins ”This is real life!” säga något motsvarande om kritiken av den synen. Till det yttre ser det ut som att berättelsen förstår livets komplexitet och framför en nyanserad bild av en kvinna i en särskild livssituation. Men i själva verket är hon underordnad och ett offer för en samhällsstruktur. Ekman påpekar att rädslan för offerrollen i vårt samhälle beror av ett nyliberalt förhållningssätt, ett rådande sätt att förkasta svaga sidor hos människan. Rädslan för offerrollen uppträder även i fiktionen som jag ser det. Det ligger en klar skillnad i att vara offer på film, och i verklighet. På film är det desto mer uträknat. Offerrollen uppkommer som en orsaksverkan som jag tidigare har visat, något som jag vill kalla en dramaturgisk offerroll. Att i fiktion vara ett kvinnligt offer skiljer sig till viss del från detta eftersom det även handlar om reflekterande samhällseliga strukturer.

Engelskan, franskan och spanskan hör till de språk som har två olika ord för ”offer”. Dessa termer har latinskt ursprung och tillhörde länge det religiösa och rituella språket: *sacrificium* och *victima*. *Sacrificium* betyder ”heliggörande” och *victima* står för just offret (till exempel djuret) som bärs fram som gåva. I samtidens engelska är *sacrifice* ett aktivt uppoffrande medan *victim* står för en passiv person som drabbas av en händelse.⁹² Även här verkar det finnas ett ursprung för de åtskilda feministiska hållpunkterna. Att vara aktiv respektive passiv, subjekt respektive objekt är vanliga begrepp i debatten. I Sverige har synen på kvinnor som passiva offer till exempel helt präglat riksdagens prostitutionsdebatt och givit upphov till sexköpslagen som togs i bruk 1999, och innebär förbud mot att betala för en tillfällig sexuell förbindelse, men inte mot att sälja den.⁹³ Precis som för karaktärstypen som jag har granskat är synsättet möjligt på grund av goda ideal, giltiga alibin och en uppoffrande hjältnnefunktion. Men här tillkommer även idéer om att traumatiska upplevelser under barndomen leder till prostitution.⁹⁴ Något som jag inte hävdar är gällande för karaktärstypen, först och främst för att hon fyller en funktion för en berättelse, men också för att det omöjligt går att spekulera i hur hennes karaktärsbakgrund ser ut.

⁹² Dodillet, Susanne, *Är sex arbete?: Svensk och tysk prostitutionspolitik sedan 1970-talet*, Stockholm/Sala: Vertigo 2009, s 327.

⁹³ Dodillet 2009, s 330.

⁹⁴ *Ibid.*, s 250.

I samhällsdebatten verkar det viktigaste för berättelsen om sexarbetaren vara att uttrycka opposition mot radikalfeminismen. I debatten sägs det dock sällan vad *radikalfeminismen* skulle innebära. Det är en bild av en dogmatisk, manshatande, sexualfientlig och extrem feminism i största allmänhet. I berättelsen som sådan innebär oppositionen en såkallad "sexradikal" feminism som säger sig vara öppen och se motsättningar. I Susanne Dodilletts avhandling *Är sex arbete?* utreder hon svensk och tysk prostitutionspolitik sedan sjuttioalet fram till idag. Hon påpekar att det finns en politisk tradition i Sverige som har varit gynnsam för radikalfeminismen. Det handlar om ett strävande efter att upphäva maktrelationer människor emellan. Radikalfeminismen, vars maktanalys är samstämmig med denna strävan, skulle på så vis ha haft goda förutsättningar.⁹⁵ Trots det verkar den brista, eftersom andra feministiska falanger verkar vilja definiera sin egen ståndpunkt genom att kritisera den. Ekman skriver att den radikalfeministiska analysen inte alls är överdriven om man ser till fakta kring prostitution. Det främsta problemet, menar hon, skulle ligga i att analysen har en tendens att bli för statisk, att den upphör när man konstaterat vad män gör mot kvinnor. Att problemet ur detta perspektiv framstår som evigt och verkligheten som beständig har att göra med den bristande dialektiken. Det är här relativismen kommer in. Ekman skriver att berättelsen om sexarbetaren är, precis som hela den postmoderna berättelsen, ett exempel på falsk dialektik. I detta resonemang syftar hon till en (postmodernistisk) dialektik som ger sken av rörelse men i själva verket är en statisk relativism. Hon framhåller snarare en marxistisk dialektik som någon att föredra. Det vill säga där ett samhälle bäst utvecklas genom motsättningar.⁹⁶

Campbell skriver att den marxistiska användningen av prostitution som en politisk metafor har en kristen undertext med en kompakt narrativ struktur som grundar sig på motpolerna *det förpestade* och *det rena*.⁹⁷ Om han, enligt detta perspektiv, menar att den sexualiserade kvinnokaraktern skulle stå för något köttsligt i förhållande till andligt (i likhet med Descartes resonemang), skulle jag vilja påstå att hon förfogar över dem båda enligt den dualistiska tesen. Avslutningsvis är det tydligt att karaktärstypen visserligen

⁹⁵ Dodillet, s 437 ff.

⁹⁶ Ekman, s 118 ff.

⁹⁷ Campbell, s 120.

tjänar pengar på ett sexarbete, men även berikas med goda kvaliteter just på grund av detta.

6. Käll- och litteraturförteckning

6.1 Tryckta källor

Aristoteles, *Om diktkonsten*, Stockholm: Alfabeta Anamma 1994

Benér, Theresa, "Samtidsskildring med närvaro", *Svenska Dagbladet*, 2008-02-25

Bordwell, David & **Thompson**, Kristin, *Film Art: An Introduction*, sjunde reviderade upplagan, New York: McGraw Hill 2004 (1979)

Bordwell, David & **Thompson**, Kristin, *Film History: An Introduction*, andra reviderade upplagan, New York: McGraw Hill 2003 (1994)

Campell, Russel, *Marked Women; Prostitutes and Prostitution in the Cinema*, Winsconsin: The University of Winsconsin Press 2006

Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, New York: Cornwell University/Cornwell Paperbacks 1980 (1978)

Clover, Carol, *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Movie*, London: BFI 1992

Creed, Barbara, *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge 1993

Ekman, Kajsa Eki, *Varat och varan*, Falun: Leopard Förlag 2010

Fiske, John, "Popularity and Ideology: a Structuralist Reader of Dr. Who" i *Critical Approaches to Television*, red. Leah R. Vande Berg, Lawrence A. Wenner, Bruce E. Gronbeck, Boston: Allyn & Bacon 2003

Granath, Thomas, *Manus och dramaturgi för film*, andra reviderade upplagan, Malmö: Liber 2002 (1998)

Hansson, Helen, *Hollywood Heroines: Women in Film Noir and the Female Gothic Film* 2007

Mulvey, Laura, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", i *Media and Cultural Studies: Keywords*, red. Meenakshi Gigi Durham och Douglas M. Kellner, Malden/Oxford/Victoria: Blackwell Publishing 2006 (2001)

Paglia, Camille, "No Law in the Arena" i *Vamps and Tramps: New Essays*, New York: Vintage Books 1994

Program för 34:e Göteborgs International Filmfestival 28 januari – 7 februari 2011, red. Sigvardson, Ulf, en Filmkonstpublikation 2011

Schubart, Rikke, *Super Bitches and Action Babes: The Female Hero in Popular Cinema 1970-2006*, North Carolina: McFarland & Company 2007

Soila, Tytti, *Kvinnors Ansikte: Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*, Stockholm: Nordstedt 1991

Strathern, Paul, *Descartes på 90 minuter*, Stockholm: Symposion 2004

Sundstedt, Kjell, *Att skriva för film*, Stockholm: Ordfront 2001

Östergren, Petra, *Porr, horor och feminister*, Stockholm: Natur och Kultur 2006

6.2 Otryckta källor

Auf der anderen Seite (Vid himlens utkant), Tyskland/Turkiet/Italien, 2007, Prod: Anka Film/Dorje Film, Regi/Manus: Akin, Fathi, Foto: Klausmann, Rainer, Klipp: Bird, Andrew, Musik: Shantel, Huvudroll: Davrak, Baki (Nejat Aksu)

Best Little Whorehouse in Texas, The, (Det bästa lilla horhuset i Texas), USA, 1982, Prod: Universal Pictures/RKO Pictures/Miller-Milkis-Boyett Productions, Regi: Higgins, Colin

Domina – Die Last der Lust, ("Domina – Lustens börda"), 1985, Prod: Tupro/Weekend-Cine, Regi: Tuschen, Klaus

Léa, Frankrike, 2010, Prod: Paräiso Productions, Regi: Rolland, Bruno, Manus: Rolland, Bruno/Azoulay, Anne/Chouaib, Jihane, Foto: Doyle, Dylan, Klipp: Garnaud, Emilie, Huvudroll: Azoulay, Anne (Léa)

Mammut, Sverige/Danmark/Tyskland, 2009, Prod: Memfis Film/Film i Väst/Zentropa/Pain Unlimited GmbH Filmproduktion/SVT/TV2 Danmark, Regi/Manus:

Moodysson, Lukas, Foto: Zyskind, Marcel, Klipp: Leszczykowski, Michal, Musik: Gierta, Linus/Holmquist, Erik/Kurlandsky, Jesper, Huvudroll: García Bernal, Gael (Leo Vidales)

Odjuret, Sverige, 2011, Prod: Dansk Skalle, Regi/Manus: Jern, Martin, Larsson, Emil, Foto: Grehn, David, Klipp: Bäfving, Erik, Huvudroll: Magnus, Skog (Kim)

Post Mortem, Chile/Mexiko/Tyskland, 2010, Prod: Autentika Films/Canana Films/Fabula, Regi/Manus: Larraín, Pablo, Foto: Armstrong, Sergio, Klipp: Chignoli, Andrea, Musik: Christóbal Meza, Juan, Huvudroll: Castro, Alfredo (Mario)

Shortbus, USA, 2006, Prod: THINKFilm/Fortissimo Films/Q Television/Process Productions, Regi/Manus: Cameron Mitchell, John, Foto: G. DeMarco, Frank, Klipp: A. Kates, Brian, Musik: Yo La Tengo, Huvudroll: Yin-Lee, Sook (Sofia)

Walk All Over Me, Kanada, 2007, Prod: Chaos, a Film Company/Les Productions Colin Neale, Regi: Cuffley, Robert, Manus: Cuffley, Robert/Long, Jason, Foto: Kasper, Norayr, Klipp: Filewych, Ken, Musik: Shields, Mike, Huvudroll: Sobieski, Leelee (Alberta)

Wrestler, The, USA/Frankrike, 2008, Prod: Wild Bunch/Protozoa Pictures/Saturn Films/Top Rope, Regi: Aronofsky, Darren, Manus: D. Siegel, Robert, Foto: Alberti, Maryse, Klipp: Weisblum, Andrew, Musik: Mansell, Clint, Huvudroll: Rourke, Mickey (Randy 'The Ram' Robinson)

<http://www.imdb.com/title/tt1125849/> 11-05-31

<http://www.imdb.com/title/tt1038043/> 11-05-31

<http://www.imdb.com/title/tt1823159/> 11-05-31

<http://www.imdb.com/title/tt0367027/> 11-05-31

<http://www.imdb.com/title/tt0907680/> 11-05-31

<http://www.imdb.com/title/tt1565435/> 11-05-31

<http://www.imdb.com/title/tt0880502/> 11-05-31

<http://www.imdb.com/title/tt1714886/> 11-05-31