

Lunds Universitet

Språk- och Litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Ann-Kristin Wallengren

2012-06-04

Elisabet Nordlander

FIVK01

Kandidatuppsats

## Det oidipala snedsteget

En studie av Lolitakaraktären i *Lolita*, *Léon* och *Hard Candy*

## **Abstract**

Since the beginning of movie-making there has been depictions of ambivalent relationships between young girls and adult males. In the middle of last century the stir caused by Nabokov's novel *Lolita* (1955), one of the last century's most famous, and infamous, novels about an adult man obsessed with a not yet pubescent girl, shed light upon this practice. These nymphic girls and their lovers, when appearing in film, might not be depicted as involved in an explicit paedohiliac relationship. However, there is always a sexual energy, and tension, and hence an ambivalence surrounding this couple.

This essay attempts to answer questions such as in which way the girl is provided with a sexuality, how the relationship between the young girl and the adult male has been depicted by film makers through different stages of contemporary history and in which way the spectator is offered identification with the movies and its characters. Films selected for this research include *Lolita* (1962), *Léon* (1994) and *Hard Candy* (2005). To reach an adequate understanding of these films, and the development of the Lolita character over time, theories such as psychoanalytic theory and feminist theory have been deployed.

## Innehållsförteckning

1. Inledning .....	3
1.1 Syfte och frågeställning .....	3
1.2 Material och metod .....	4
2. Teori.....	5
2.1 Psykoanalytisk teori.....	5
2.2 Feministisk filmteori.....	7
3. Thank heaven for little girls .....	9
4. <i>Lolita</i> (1962).....	12
5. <i>Léon</i> (1994).....	17
5.1 Den onde fadern.....	22
6. <i>Hard Candy</i> (2005).....	23
6.1 Hämnaden .....	29
6.2 Den frånvarande modern.....	30
7. Diskussion.....	32
8. Slutsats .....	34
9. Källförteckning.....	36
9.1 Tryckta Källor .....	36
9.2 Elektroniska källor.....	38
9.3 Filmer.....	38

## 1. Inledning

Sommaren 2009 besökte jag en mindre svensk stads välgörenhetsloppis. Butiken är belägen i en ort där befolkningen inte verkar måna om att spara böcker. Varje gång jag har varit där har böckerna nämligen varit realiserade för en krona stycket och titlarna har varit klassiska. Så även denna gång, då jag kom hem med Vladimir Nabokovs *Lolita* (1955). Ett slitet skyddsomslag föreställande en flicka som med nedslagen blick rättar till håret döljde en välbevarad, anonym roman. Romanen var lika anonym för mig som dess blå pärmar, men efter förordet var min fascination uppslukande. Jag hade aldrig läst något liknande och när jag inte läste talade jag om denna fantastiska bok som om ingen före mig någonsin hade känt till den. Vad jag framför allt förälskade mig i var berättarrösten, det faktum att jag aldrig kunde lita på Humbert Humbert. Ett grepp som säkerligen använts av författare jag tidigare läst men som jag isåfall inte lagt någon vikt vid och snarast ignorerat. I *Lolita* är misstanken om lögn ständigt närvarande.

Mindre än ett år senare gavs Sara Stridsbergs roman *Darling River: Doloresvariationer* (2010) ut. Romanen är inspirerad av *Lolita* i så hög grad att tre av fyra parallella historier innehåller varsin karaktär döpt till en variant av hennes namn, Dolores Haze. Och snart kändes det som om de var överallt, dessa Lolitafigurer som med sin nymfiska energi lockar in den vuxne mannen i ett händelseförlopp som är dömt sluta olyckligt. De uppenbarade sig inte bara i litteratur, där jag först upptäckte henne, utan även i film. Denna uppsats kommer att handla om Lolitakaraktären i film, men att undersöka Kubricks filmatisering helt utan att ta hänsyn till den litterära förlagan är svårt, nästintill omöjligt, och därför kommer Nabokovs *Lolita* finnas med som en subtext genom uppsatsen.

### 1.1 Syfte och frågeställning

Mitt syfte i denna uppsats är att uppmärksamma filmer som använder sig av sexualiserade flickor och hur detta utförs. Ända sedan stumfilmens tid har flickor sexualiserats på film och detta på ett ambivalent sätt: deras sexualitet är samtidigt provokativ, oskadliggjord och fångslande. Genom att undersöka tre, till genre åtskilda, filmer där denna sexualiserade flicka återkommer vill jag öka förståelsen för detta fenomen samt se hur förhållandet mellan mannen och flickan utvecklats historiskt. Signifikant för dessa filmer är också att de inte är riktade till en publik i samma ålder som den flicka som sexualiserats utan har en publik som är betydligt äldre. Min frågeställning är därför:

På vilket sätt ges flickan en sexuell utstrålning? Hur ser hennes relation till den vuxne mannen ut och hur har denna utvecklats historiskt? Vem identifierar sig betraktaren med och vad ger detta filmen för betydelse?

## 1.2 Material och metod

Relationen jag ämnar undersöka behöver inte innehålla en explicit koppling till pedofili, trots att frågan om pedofili självklart kommer vara närvarande. Vad jag menar är att det i verket finns en sexuell spänning mellan ett barn av kvinnligt kön och en vuxen man. Detta kan vara mer eller mindre tydligt, och filmerna placerar sig på olika grader på denna skala.

Anledningen till att jag väljer att undersöka den sexualiserade flickan och inte pojken, som exempelvis återfinns i Thomas Manns *Döden i Venedig* (1912), är dels för att jag anser att den sexualiserade flickan är vanligare vilket gör det till ett spännande fenomen att undersöka.

Självklart tror jag att det finns tillräckligt många sexualiserade pojkar på film för att kunna skriva en uppsats om detta, och ifall tid och utrymme ger möjlighet bör man självklart kunna fokusera på barnet och inte nödvändigtvis begränsa sig till en särskild genuskodning.

För att kunna undersöka hur sexualiserade flickor skildrats och vilka roller de haft i olika narrativ har jag valt ut tre filmer. Den första, Stanley Kubricks *Lolita* från 1962 var mitt första, självklara val. Självklart på grund av den uppmärksammade romanen som är dess förlaga samt det faktum att *Lolita*, både filmen och Vladimir Nabokovs roman, både upprört och fungerat stilbildande. *Lolita* har sedan romanens och filmens genomslag blivit ett begrepp, synonymt med den sexualiserade flickan – ämnet för min uppsats. På *Nationalencyklopediens* internethemsida kan man läsa att *Lolita* är en ”benämning på ung flicka som erotiskt lockar äldre män”<sup>1</sup> och namnet har även blivit synonymt med en japansk klädstil där oskuldsfullhet premieras.<sup>2</sup>

Fenomenet, med den sexualiserade flickan, uppstod inte med *Lolita* och slutade inte heller där. Därför vill jag analysera ytterligare två filmer där detta fenomen står att finna. Valet föll på Luc Bessons *Léon* (1994) och David Slades *Hard Candy* (2005). Dessa tre filmer skiljer sig åt genremässigt: *Lolita* kan närmast klassificeras som ett melodram medan *Léon* är en, förvisso något nedtonad, actionfilm och *Hard Candy* en psykologisk thriller. Anledningen till genrespridningen är att jag anser att det fenomen jag vill undersöka är en narrativ struktur och därmed inte genrebundet. Jag kommer senare att visa likheter och skillnader i *Léons* och

---

<sup>1</sup> <http://www.ne.se/lolita> (hämtad 23/5 2012)

<sup>2</sup> Vickers, Graham, *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*, Chicago Review Press, Chicago, Ill., 2008, s. 159

*Hard Candy* framställning av relationen mellan mannen och barnet med den som återfinns i *Lolita*.

Jag har också använt mig av litteratur som behandlar barn i film. Särskilt värdefulla har böcker som *Sugar, Spice, and Everything Nice: Cinemas of Girlhood* (2002) redigerad av Frances Gateward & Murray Pomerance, *The Child in Films: Tears, Fears and Fairytales* (2010) av Karen Lury och *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again* (2008) av Graham Vickers varit. Dessa böcker har haft en målsättning liknande den jag satt upp för denna uppsats, om än med vissa andra inriktningar. *Sugar, Spice, and Everything Nice* är en antologi där redaktörerna samlat verk som på olika sätt behandlar flickans roll i filmens medium, *The Child in Films* behandlar frågan om barnet i film och *Chasing Lolita* är, som titeln antyder, ett försök av Vickers att kartlägga hur ett namn på en karaktär i en roman kunnat utmytna i att bli en benämning på ett sexuellt lockande barn. Då Slade inte är en erkänd auteur, till skillnad från Kubrick och Besson, men också beroende på att *Hard Candy* är en relativt ny film kommer jag i det fallet vara mer beroende av artiklar, men filmen har diskuterats av både Rebecca Stringer i "From Victim to Vigilante: Gender, Violence" i *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema* (2011) och av Vickers i *Chasing Lolita*.

## 2. Teori

### 2.1 Psykoanalytisk teori

Freuds psykoanalytiska studier och filmmediets utveckling skedde under samma tidsperiod och de två praktikerna har haft stort inflytande på varandra.<sup>3</sup> Psykoanalytisk teori har bidragit med essentiella termer för filmteori: "Oidipuskomplexet" och den oidipala utvecklingen är en av de mer välbekanta och inflytelserika termerna: "The Oedipus complex as understood in film studies basically asserts that most mainstream films are stories of the formation of normative identities".<sup>4</sup> Hjälten går alltså från barndom till vuxenvärlden och under denna utveckling visar narrativet hur "the main male character channels his sexual desire away from the mother and mother figure towards a 'mother substitute'".<sup>5</sup> Detta leder i sin tur till formationen av det heterosexuella paret som blir det slutgiltiga beviset på att den normativa anpassningen till vuxenvärlden är slutförd. Den kvinnliga motsvarigheten till den oidipala

<sup>3</sup> Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding Film Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011, s. 132

<sup>4</sup> Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*, Arnold, London, 2002, s. 223

<sup>5</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 223

utvecklingen kallas för ”elektrakomplexet” eller ”female oidipus”.<sup>6</sup> Enligt Freud åtrår flickan, liksom pojken, från födseln sin moder. Men dottern börjar förakta henne då hon upptäcker att modern, liksom hon själv, saknar penis och drar därför slutsatsen att modern valt att kastrera henne. Hon börjar nu åtrå sin far istället och slutligen väljer hon att rikta sin åtrå mot en man som inte är hennes far, men som liknar honom. Därmed är hennes inträde i den normativa vuxenvärlden fullbordat.<sup>7</sup> Elektrakomplexet var Carl Jungs benämning på flickans oidipala utveckling, men i och med att han inte ansåg att förhållandet behövde vara av sexuell art kommer jag i denna uppsats använda mig av termen kvinnlig oidipal utveckling snarare än ”elektrakomplex”.<sup>8</sup>

Enligt Freud härrörde psykisk sjukdom, liksom undertryckta önskningar, från vårt omedvetna: ”the forgetting or ignoring of past events that were traumatic (...) are pushed out of the conscious into the unconscious.”<sup>9</sup> Liksom ett omedvetet enligt psykoanalysen existerar hos människor finns det teorier om en omedvetenhet i film.<sup>10</sup> Det omedvetna visar sig ofta i drömmar och därför är drömtydning en viktig del av psykoanalysen. Filmmediet har ofta jämförts med drömmen: ”Insofar as films deal with fantasies, they could be analogous of dreams”<sup>11</sup> Fantasier behöver dock inte alltid vara tillfredsställande vid första anblicken: ”Operating even in the case of nightmares, the purpose of dreams is to protect sleep, and help resolve problems we are not able to cope with in waking life.”<sup>12</sup> I relation till obehag diskuterade Freud ”Das Unheimliche”. Ordet är i sig en lek då det visar på den otydliga gränsen mellan det okända och oroväckande, Das Unheimliche, och det välbekanta, Das Heimliche, då ”The Uncanny [Das Unheimliche] occurs when everyday, seemingly normal objects are made unfamiliar”<sup>13</sup> Inom psykoanalysen kallas den omedvetna delen av människan för ”detet” av freudianer medan Jung använde termen ”skuggan” för att beskriva den del av människan som består av driften: ”the shadow archetype is (...) dangerous as it does not recognize boundaries. However, there is a positive side. The shadow exhibits tenacity, the ability to finish arduous work.”<sup>14</sup>

En viktig fråga som psykoanalysen bidragit med till filmteori och –analys är ”What is the nature of our identification with the cinematic apparatus and with the stories and

---

<sup>6</sup> Etherington-Wright & Doughty, 2011, s. 137

<sup>7</sup> Etherington-Wright & Doughty, 2011, s. 136-137

<sup>8</sup> Etherington-Wright & Doughty, 2011, s. 137

<sup>9</sup> Etherington-Wright & Doughty, 2011, s. 136

<sup>10</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 222

<sup>11</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 222

<sup>12</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 221

<sup>13</sup> Etherington-Wright & Doughty, s. 137

<sup>14</sup> Etherington-Wright & Doughty, s. 141

characters offered by the cinema?”<sup>15</sup>. Denna fråga har ofta besvarats med hjälp av Lacans teorier om spegelfasen. Enligt Lacan uppfattar det lilla barnet sig som en individ först när det får se sin spegelbild, men barnet får också ett intryck av att spegelbilden är mer fullkomlig än dess egen kropp och identifikationen blir därför en illusion.<sup>16</sup> Detta har lett till jämförelser mellan biografduk och spegel och vidare en uppfattning om att ”the spectator identifies first with the look of the camera (primary identification) and second with characters on screen (secondary identification)”.<sup>17</sup>

Voyeurism och scopofili är termer som även de haft stort inflytande i relation till filmvetenskap: ”The cinema was clearly founded on the pleasure of looking, conceived since its origins as a place from which one could ’spy on’ others. What Freud called scopophilia, the impulse to turn the other into the object of a curious gaze, is one of the primordial elements in cinematic seduction.”<sup>18</sup> Men dessa termer har haft stort inflytande på den andra teori som jag här kommer att använda mig av: feministisk filmteori.

## 2.2 Feministisk filmteori

Feministisk filmteori är i sitt ursprung en politisk sådan, med syfte att tydliggöra att patriarkal ideologi ligger, för att använda en psykoanalytisk term, latent i många populära filmer, och hur detta tar sig uttryck.<sup>19</sup> Den feministiska filmteorins genomslag blev oundvikligt då den kombinerades med den psykoanalytiska teorin och därför kommer vissa termer återkomma här, men med betydande skillnader.<sup>20</sup> Kastrationsångesten och –hotet, som återfinns i oedipuskomplexet, fick en viktig betydelse genom Laura Mulveys *Visual Pleasures and Narrative Cinema* eftersom detta hot, enligt Mulvey, alltid symboliseras av kvinnors närvaro och därmed ständigt återfinns i samband med kvinnor på film. Enligt Mulvey finns det två sätt för mannen att överkomma detta kastrationshot som kvinnan utgör: han kan antingen avmystifiera kvinnan och därefter välja att straffa eller rädda henne eller så kan han fetischera henne.<sup>21</sup> Fetiseringen sker genom att kvinnans dolda fallos, en symbol för maskulin makt, ofta i en form som kan liknas vid en penis, hittas eller uppfins i och med att fokus läggs på en kroppsdel, ett klädesplagg eller ett liknande, avtagbart attribut<sup>22</sup>: ”costumes of female stars

---

<sup>15</sup> Stam, Robert, *Film Theory: an Introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000, s. 161

<sup>16</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 225

<sup>17</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 226

<sup>18</sup> Stam, 2000, s. 168

<sup>19</sup> Etherington-Wright & Doughty, 2011, s. 166

<sup>20</sup> Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik (red.), *Modern Filmteori. 2*, Studentlitteratur, Lund, 1995, s. 8

<sup>21</sup> Mulvey, Laura, ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” i Thornham, Sue (red.), *Feminist Film Theory: a Reader*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1999, s. 65

<sup>22</sup> Hayward, Susan, *Luc Besson*, Manchester Univ. Press, Manchester, 1998, s. 92

often include oversized hats, spike-heeled shoes, long black gloves, or flowing scarves, all of which, Mulvey suggests, are fetishistic phallic stand-ins, objects that symbolize the penis and reassure the male viewer that there is nothing about these women to fear and dread.”<sup>23</sup>

Fetischeringen hänger på många sätt samman med voyeurismen som även den fick ny betydelse då Mulvey argumenterade för att seendet är uppdelat i binära motsatser. Som en spegling av uppdelningen av kön och genus i motsatta poler motsvarar mannen och kvinnan även i seendet det aktiva och det passiva. Kvinnan tvingas därför anta en exhibitionistisk position där hennes främsta egenskap är att bli tittad på, både av karaktärer i diegesen och filmens publik: ”the spectator”.<sup>24</sup> Denna uppdelning i att titta och att bli tittad på har en maktaspekt som inte går att bortse ifrån, med Susan Haywards ord innebär detta att ”The point is that whoever looks has more power than the one looked at. The point is also that the one who gazes seek both control and knowledge. To control the object observed by looking at it and thereby scrutinising it is to gain knowledge about and, thereby, power over the one observed.”<sup>25</sup>

1929 skrev Joan Riviere den inflytelserika texten *Womanliness as a Masquerade* som fortfarande har stor inverkan på forskning om film, framförallt för feministiska forskare. Riviere lade märke till en kvinna som använde sin femininitet som ett sätt att slippa undan repressalier som hon fruktade att få från sin omgivning. Enligt Riviere hade kvinnan i och med sin framstående intelligens och vilja att lyckas i en offentlig sfär ”stulit fallosen” men försökte genom sitt feminina beteende dölja att detta hade skett. Riviere slår sedan fast att hon inte tror på att separera ”genuin” femininitet och den som klassas som maskerad, då det enligt henne inte finns någon skillnad.<sup>26</sup> Mary Ann Doane, som använt sig av Rivieres teori, fastställer: ”The masquerade, in flaunting femininity, holds it at a distance. Womanliness is a mask which can be worn or removed.”<sup>27</sup> På senare tid har Judith Butlers performativitetsteorier blivit viktiga för feministisk filmteori. Enligt Butler utgörs kön av performativa handlingar som befästs ju mer de utförs. Eftersom könet inte utgörs av en essens är genus endast en performativ konstruktion och feminina eller maskulina handlingar kan användas både för att befästa hierarkiska genuskonstruktioner och subversivt, för att

---

<sup>23</sup> Fabe, Marilyn, *Closely Watched Films: an Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press, Berkeley, 2004, s. 213

<sup>24</sup> Mulvey i Thornham, 1999, s. 62-63

<sup>25</sup> Hayward, 1998, s. 90

<sup>26</sup> Schubart, Rikke, *Super Bitches and Action Babes: the Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, McFarland & Co., Jefferson, N.C., 2007, s. 202

<sup>27</sup> Doane, Mary Ann, ”Film and the Masquerade” i i Thornham, Sue (red.), *Feminist Film Theory: a Reader*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1999, s. 138

destabilisera dem.<sup>28</sup> Rivieres teorier om maskerad och Butlers performativitet har båda blivit viktiga för att läsa av genuskodning i film.

### 3. Thank heaven for little girls

Mellan 1947 och 1954 skrev Vladimir Nabokov romanen *Lolita* och efter att ha blivit refuserad av ett flertal förlag i USA publicerades romanen 1955 av det franska förlaget Olympia Press,<sup>29</sup> ett förlag specialiserat på att ge ut sådant andra förlag inte vågade eller ville befatta sig med.<sup>30</sup> Romanen blev ämne för hätska mediedebatter i Storbritannien, trots att den bara gick att köpa i Frankrike. Uppmärksamheten ledde till att smuglingen av boken blev så pass stor att inrikesdepartementet i Frankrike, Ministère de l'Intérieur, förbjöd bokens fortsatta försäljning. Detta för att vidhålla en vänskaplig kontakt med Storbritannien, dit den största delen av smuglingen hade sitt mål.<sup>31</sup> Först 1958 publicerades *Lolita* i USA, och ingen av de stämningar man förväntat sig följde.<sup>32</sup> Ett år senare publicerades romanen även i Storbritannien.<sup>33</sup> All uppmärksamhet boken fått på grund av smuglingen, debatterna och dess provocerande innehåll bidrog till att försäljningssiffrorna blev enorma, och numera anses *Lolita* vara en klassiker.<sup>34</sup>

Handlingen utgörs av Humbert Humberts bekännelser, i retrospekt, av hur han träffat en tolvårig flicka, Dolores Haze även kallad Lolita, då han hyrt ett rum i hennes mors hus. Han har sedan gift sig med modern för att få vara i närheten av barnet. Då modern dött i en olycka har han, förutom en kortare permanent vistelse i Beardsley, rest runt i bil tillsammans med Lolita tills det att hon flytt från honom. I förordet får vi veta att Humbert skrivit sina bekännelser i fängelset, där han hamnat efter att ha skjutit Clare Quilty, mannen som Lolita flydde till, och sedermera avlidit av blodpropp i hjärtat. Vi kan också läsa att Lolita, nu Dolly Schiller, strax efter Humberts död avled i barnsäng i ett litet samhälle i nordvästra USA, antagligen på väg mot Alaska.

Trots det motstånd som romanen stötte på kastade den ett ljus över en tradition som varken börjat eller slutat vid Nabokovs penna: "When *Lolita* achieved widespread fame in the middle of the century, it suddenly became clear that her predecessors had been a staple of

---

<sup>28</sup> Schubart, 2007, s. 204-205

<sup>29</sup> Corliss, Richard, *Lolita*, BFI Publishing, London, 1994, s. 15-16

<sup>30</sup> Vickers, 2008, s. 48

<sup>31</sup> Vickers, 2008, s. 49-50

<sup>32</sup> Vickers, 2008, s. 51

<sup>33</sup> Corliss, 1994, s. 16

<sup>34</sup> Hatch, Kristen "Fille Fatale: Regulating Images of Adolescent Girls, 1962-1996" i Gateward, Frances K. & Pomerance, Murray (red.), *Sugar, Spice, and Everything Nice: the Cinemas of Girlhood*, Wayne State University Press, Detroit, 2002, s. 163

Hollywood films stretching back to the earliest days of the medium.”<sup>35</sup> Redan i stumfilmer går nämligen dessa Lolitor att finna: Mary Pickford och Lillian Gish tillhörde de som, trots att deras ålder egentligen översteg figuren de porträtterade fick föreställa barn. Ljussättning och handling tillät dessa vuxna att porträtteras som barn.<sup>36</sup> I *Broken Blossoms* (1919) spelar Gish ett barn som på tre olika plan sexualiseras: genom att hon tillhör ett visst samhällskikt, genom hennes förhållande till sin far och genom förhållandet till den man som vill henne väl.

Senare kan vi se hur Shirley Temples karriär, som tog slut då hon nådde puberteten, till stor del byggde på att hennes karaktärer var mycket söta men vissa roller har utan tvivel sexuella undertoner. Detta har uppmärksammats framförallt i efterhand, men även under hennes samtid.<sup>37</sup> I *War Babies* (1932) spelar Temple en glädjeflicka på en bar, bland små pojkar utklädda till militärer, där hon byter sin kärlek mot de små pojkarnas klubbor. I kortfilmens slut har hon låtit en av pojkarna, som tävlat om hennes gunst, få säkerhetsnålen som suttit i hennes blöja som trofé. Intentionen med *War Babies* var antagligen inte att göra den obehaglig på det sätt som den kan uppfattas som idag, filmen skulle säkert vara en söt skildring av små barn som imiterar ett vuxet(?) beteende, men som Richard Corliss formulerar sin retoriska fråga i *Lolita*: ”When in film history did Lolita’s siblings first appear? When did children become sex objects? The obvious answer is: in retrospect.”<sup>38</sup>

Graham Greene, som senare skulle försvara *Lolita* i den hätska mediedebatt som följde på dess utgivning, uppmärksammade de sexuella undertonerna i Temples skådespelarpersona. Han jämförde hennes kropp med Marlene Dietrichs och föreslog att Temple var en dvärgväxt vuxen klädd i barnkläder.<sup>39</sup> Under samma period som Temples karriär varade slutade också äldre kvinnor, som Pickford och Gish hade gjort, att spela barn på film. Övergången till ljudfilm hade förändrat ljussättningen och förhållandet blev nu det motsatta: mycket unga kvinnor fick spela vuxna på film.<sup>40</sup> 1956 använde man dock inte den unga kvinnan för att spela en roll som äldre, i *Baby Doll* spelade Carroll Baker en 19-årig kvinna men gavs attribut som skulle ge henne ett barnsligt uttryck.<sup>41</sup> Förutom att hon sover i en vagga för att skydda sin oskuld är hon rädd för spöken och dricker läsk till frukost. *Baby Doll* borde egentligen vara för gammal för att vara syster till Lolita, men med sina föryngrande attribut verkar hon vara lika gammal som Sue Lyon senare verkar i Kubricks

---

<sup>35</sup> Vickers, 2008, s. 55

<sup>36</sup> Corliss, 1994, s. 27

<sup>37</sup> Corliss, 1994, s. 27

<sup>38</sup> Corliss, 1994, s. 27

<sup>39</sup> Vickers, 2008, s. 64

<sup>40</sup> Vickers, 2008, s. 62

<sup>41</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 169

version av *Lolita* där Lyon, med sina pumps och klänningar, ser äldre ut än de fjorton till femton år hon är. Till exempel valdes klänningen som Lolita bär på sin skoldans med intentionen att få henne att se lite äldre ut.<sup>42</sup>

Liksom det fanns Lolitor före Nabokovs version av figuren föddes det också nya systrar till henne senare. Lury skriver i *The Child in Film* om hur Kubricks version av *Lolita* bör ha varit en inspirationskälla till karaktären Iris i *Taxi Driver* (1976): ”Iris’s colouring and costume recall the iconic image of Dolores as she is first seen by Humbert in her mother’s garden, as well as the famous poster image by Bert Stern, which was used to promote the film.”<sup>43</sup> och det kärleksobjekt som Lester Burnham finner i sin dotters väninna, den blonda, lockande men ack så unga Angela Hayes, i *American Beauty* (1999) kan också ses som en syster till Lolita, och hennes efternamn låter onekligen bekant.

Den moderna uppfattningen om barnet är, liksom den moderna uppfattningen av sexualitet, en relativt ny uppfinning: ”The Romantic child, formulated at the end of the eighteenth century, was injected with a host of qualities – naturalness, innocence, downright divinity – that could then be celebrated.”<sup>44</sup> Denna romantiska uppfattning av vad ett barn kunde och borde vara sköts, enligt Kincaid i *Erotic Innocence: the Culture of Child Molesting*, allt längre ifrån uppfattningen om vad en vuxen människa var till dess att barnet uppfattades som en egen, avskild art.<sup>45</sup> Barnet har alltså kommit att inneha en position som ”den andre”: ”They are ’other’: other to the supposedly rational, civilised, ’grown up’ human animal that is the adult.”<sup>46</sup> Då barnet än idag tillskrivs flera av de gudomliga egenskaper som det tilldelades för bara ett antal hundra år sedan, har dessa egenskaper kommit att blandas upp med andra, mindre positiva, uppfattningar om vad ett barn är. Vilket leder till en en ambivalent inställning till barnet som fenomen: ”the truly modern child was and is both radiant and oddly repellent”<sup>47</sup> En flicka är alltså inte bara ”den andre” i egenskap av sitt kön utan även avvikande från den rådande normen av den vuxne, vite mannen i och med det faktum att hon är ett barn.

Kincaid föreslår att den sammanblandning som han ser har skett av barn och sexualitet delvis härstammar från den sexuella revolution som ägde rum under 70-talet. Då

---

<sup>42</sup> Mazierska, Ewa, *Nabokov's Cinematic Afterlife*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, N.C., 2011, s. 26

<sup>43</sup> Lury, Karen, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairytales*, I. B. Tauris, London, 2010, s. 89

<sup>44</sup> Kincaid, James R., *Erotic Innocence: the Culture of Child Molesting*, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 1998, s. 53

<sup>45</sup> Kincaid, 1998, s. 53

<sup>46</sup> Lury, 2010, s. 1

<sup>47</sup> Kincaid, 1998, s. 53

sexuella normer luckrades upp och sex före och utanför äktenskapet blev socialt tillåtet blev barnets oskyldighet extra viktigt för det västerländska samhället att värna om, och enligt Kincaid är oskyldighet tätt sammantvinnat med sexualitet. Främst på grund av att man i denna oskyldighet inkluderar oskuld och att en egenskap som helt exkluderar sex oundvikligen involverar det, genom att frånvaron blir påtagligt kontstruerad.<sup>48</sup> Barns sexualitet har, enligt Lury, då den uppmärksammats, setts som avvikande och därför blivit en källa till osäkerhet: ”children’s sexuality (...) may be aligned with a queer sexuality, a sexuality that is often characterised as perverse, uncivilised, odd, sterile and excessive.”<sup>49</sup>

Uppfattningen om barnet är alltså inte gammal men diskursen kring ungdomar är ännu nyare: ”Since the 1950s (certainly the 1960s) there has been a visibilisation of youth. What started out as a rhetoric of concern, fear for youth, has progressively evolved into one of moral panic, fear of youth.”<sup>50</sup> Barnet och ungdomen har alltså kommit att skiljas från normen och bli en källa till oro och rädsla. De har tilldelats en sexualitet som samtidigt framhävs och förtrycks. För att sammanfatta, med Vicky Lebeaus ord i *Childhood and Cinema*: ”At the limits of language, of culture, of knowledge, the child can always be used to make the familiar strange, the domestic uncanny.”<sup>51</sup>

#### **4. *Lolita* (1962)**

Kubricks *Lolita* möttes inte av samma motstånd som Nabokovs roman gjorde, i själva verket hade filmen inga problem att bli godkänd av varken produktionskoden eller katolska Legion of Decency.<sup>52</sup> Enligt Hatch i *Sugar Spice & Everything Nice* berodde det något blasé mottagandet av filmen på att man under denna tid ofta uppmärksammade flickors oidipala utveckling i filmer medan man, både i film och i den samtida psykologin, ignorerade faktisk pedofili som ett problem som ens kunde existera.<sup>53</sup> Hon påpekar att det sedan 40-talet gjorts ett flertal filmer där flickors oidipala utveckling stått i fokus, flickor som valt att fokusera sin sexualitet på en man utanför familjen, som till exempel Vedas förhållande till sin styvfar i *Mildred Pierce* (1945). Men man ska inte glömma att bortsuddandet av explicita sexuella handlingar samt höjningen av Lolitas ålder kan ha bidragit till att mottagandet blev så lugnt.<sup>54</sup>

---

<sup>48</sup> Kincaid, 1998, s. 54-55

<sup>49</sup> Lury, 2010, s. 57

<sup>50</sup> Hayward, 1998, s. 83

<sup>51</sup> Lebeau, Vicky, *Childhood and Cinema*, Reaktion, London, 2008, s. 176

<sup>52</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 163

<sup>53</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 165

<sup>54</sup> Corliss, 1994, s. 60

Filmen *Lolita* är, liksom den litterära förlagan, en ramberättelse då Kubrick valde att förlägga dödsskjutningen av Quilty i början av filmen. Vi får därför inte se Humbert möta Lolita för första gången förrän sjutton minuter in i filmen. Mötet med Lolita föregås av ett antal sekvenser där vi får följa Humberts resa till USA och med James Masons voice-over får vi veta hans ärende i den lilla staden, Ramsdale, där han letar efter boende. Med kameraåkning och mycket subtil klippning får vi sedan följa Humberts rundvandring i huset där Charlotte Haze hyr ut ett rum. Under denna rundvandring får vi se hur Charlotte kämpar för att öka sitt kulturella kapital: inför Humbert blir hennes ansträngningar dock fåniga. Han kommer från Europa till USA för att undervisa fransk litteratur och hennes reproduktioner av Van Gogh är inget som imponerar på honom. USA och Storbritannien blir här personifierade i Charlotte och Humbert, han från den gamla världen, dekadent och intellektuell och hon en snabbmatskarikatyr av den amerikanska kvinnan som önskar imponera i ett fält som uppenbart inte tillhör henne. Att hon säger ”We’re very progressive, intellectually” är i sammanhanget inget annat än underhållande. Enligt Elsaesser och Buckland i *Studying Contemporary American Film* är det en typisk företeelse att briter spelar onda karaktärer i amerikanska filmer.<sup>55</sup> Humberts brittiska arv blir i relation till Charlotte mycket påtagligt och enligt Ewa Mazierska i *Nabokov’s Cinematic Afterlife* beror framställningen av Charlotte som den amerikanska, korkade kvinnan och Humbert som den europeiske, vise mannen mer på Kubricks misogyni och negativa inställning till USA än på Nabokovs litterära förlaga.<sup>56</sup>

Scenen inuti Charlottes hus står i hög kontrast till den som snart ska följa, där ett flertal klippningar sker under kort tid och därmed ökar intensiteten av det vi ser, från att sömngångaraktigt ha följt kamerans rörelser gör den hårda klippningen i vad som nu följer betraktaren alert. Då Humbert artigt försöker tacka nej till rummet som Charlotte vill hyra ut insisterar hon på att han ska se trädgården innan han bestämmer sig. Klippet som följer visar en helbild av Lolita sittandes i bikini, solglasögon och en bredbrättad solhatt. Solen lyser på hennes kropp och det finns inget i bilden som kan konkurrera om vår uppmärksamhet. Hon har solglasögon på sig och kan inte besvara vår blick. När hon tittar upp från sin tidning klipper kameran så att vi nu är placerade bakom Lolita och kan se Charlotte och Humbert stiga ut på verandan. Under hela tiden har vi hört Charlotte pladdra om sina prisvinnande blommor och när hon utbrister i ett ”voilà!” klipper kameran till en närbild av Humberts stelnade ansikte. Han ser nu Lolita från samma vinkel som vi såg henne nyss. En minimal stund var vi bättre informerade än vad Humbert var angående vad som skulle möta honom i

---

<sup>55</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 73

<sup>56</sup> Mazierska, 2011, s. 27

trädgården. En lång stund får vi nu se hans ansikte medan Charlotte fortsätter tala, innan kameran klipper tillbaka till helbilden av Lolita, exakt som vi nyss såg den. Trots att Charlotte fortfarande pratar har hon, för att uppmärksamma hennes obetydlighet, varit utanför bilden. Lolita tar i detta klipp av sig solglasögon och ser nästan rakt mot oss, med ett lugn som inte återspeglas i Humberts nervositet. Efter klippet får vi se Humbert och Charlotte som står vid verandan i halvbild i en lång statisk tagning. I nästa klipp fokuserar kameran återigen på Lolita, i samma position och placerad på samma ställe i bilden men nu utan solglasögon. Nästa klipp visar återigen Humbert och Charlotte i halvbild. Under scenen har inte Lolita sagt något, Humbert och Charlotte har stått för replikerna, men musiken från Lolitas radio har hela tiden varit hörbar, som för att understryka hennes betydelsefulla närvaro. När Humbert bestämt sig för att trots allt hyra rummet och Charlotte frågar Humbert ”What was the decisive factor? My garden?” och Humbert svarar, efter viss betänketid ”I think it was your cherry pies”. Men ifall vi som tittar inte skulle ha begripit vad den avgörande faktorn var, trots tre långa tagningar som visat upp den solbadande Lolita klipper kameran nu till en närbild av hennes ansikte inramat av hattbrättet och hennes blonda lockar. Istället för att nästa klipp, för att följa växelklippningens logik, åter visar Humbert, eller möjligen Humbert och Charlotte, klipper den nu till ett monster ur en skräckfilm, en föraning om vilken roll Humbert kommer spela i narrativet för den som inte sitter inne med facit.<sup>57</sup>

I och med att vi får se Lolita innan Humbert kan vi dra ett antal slutsatser: hon existerar innan han ser henne och vi får, genom att hon inte ser direkt på oss, utan Humberts intentioner och känslor ostört bestämma oss för om hon enligt oss är värd att offra våra liv för. Lolita tittar dessutom uppmärksamt, och betydligt lugnare än honom, tillbaka på Humbert. Hans blick vilar inte enbart på henne utan hon besvarar den. Richard Corliss skriver i *Lolita* att hon är medveten om sin makt.<sup>58</sup> I denna scen blir det uppenbart: genom att Lolita utan att tveka återgäldar Humberts granskande blick får hon kunskap och makt över honom, samtidigt som han söker få kunskap och makt över henne.

Vad som sedan kommer att utspela sig är en oidipalt drama: mellan Charlotte och Lolita råder en hård konkurrens. Charlottes och Lolitas beteende efter skoldansen tyder på en djup rivalitet dem emellan. Lolitas antydningar om Charlottes förhållande till Clare Quilty och att Charlotte inte är den enda som är intresserad av honom är upptakten. När sedan Charlotte omöjligen kan övertygas om att inte Lolita medvetet förstört hennes chanser med Humbert den kvällen är deras rivalitet, som vi i ett tidigt stadium märkt i biografscenen där

---

<sup>57</sup> Lury, 2010, s. 85

<sup>58</sup> Corliss, 1994, s. 73

både Charlotte och Lolita tagit Humberts hand, mycket uppenbar. Lolita har överhanden mot sin rival i och med sin skönhet och ungdom medan Charlotte försöker jämställa konkurrensen genom att öka sitt kulturella kapital. Men då hon tävlar med Lolita om två män som är utpräglat intellektuella, även om Quilty är det i ett mer populärkulturellt sammanhang än vad Humbert är, har hon ingen chans mot Lolita. Lolitas intresse för Humbert kan framförallt härledas till hennes förlust av sin biologiska far, enligt den kvinnliga oidipala utvecklingen är det därför hon överför sina sexuella känslor på de män som hennes mor, Charlotte, inleder förhållanden med. Därför är det lätt att rationalisera deras förhållande som det mellan den rationella mannen och den irrationella flickan som dessutom initerar den sexuella relationen.

Lolita bör enligt sin utveckling vilja rivalisera med sin mor men modern ska inte behöva tävla emot sin dotter. Det ska inte finnas några tvivel om att det är modern som är faderns främsta kärlek, men i *Lolita* har Charlotte inte Humberts kärlek, varken delad eller odelad. Ytterligare ett exempel på den rivalitet som råder mellan Charlotte och hennes dotter får vi se när Charlotte brytit upp Humberts skrivbordslåda och läst hans dagbok: det som upprör henne är inte hennes mans förälskelse i hennes dotter utan den bild av henne själv hon nu inser att han har. Enda gångerna hon nämner Lolita är det uppenbart att hon inte tar hennes parti: "I'm leaving here today, you can have all of it, but you are never gonna see that miserable brat again!" och till sin mans aska "How did we produce such a little beast?" Charlottes övertygelse om att Lolita bär skulden till Humberts intresse för henne kan inte annat än att smitta av sig på betraktaren.

Då Charlotte inte längre finns med i bilden, i förtvivlad hysteri blir hon påkörd av en bil och dör, förlorar Humbert den tjusning han en gång haft för Lolita. Han var nämligen bara intressant som en faderssymbol och detta var beroende av att modern fortfarande fanns. Efter att Lolita fått reda på att hennes mor är död sker hennes närmanden endast då hon vill ha något, och i Kubricks *Lolita* går det inte lång tid innan hon rymmer från Humbert. Vilket inträffar då hon är inlagd på ett sjukhus där han inte kan ha ständig kontroll över henne.

När Humbert är på väg för att möta Lolita för sista gången, hon har tagit kontakt med honom för att hon behöver pengar, åtföljs tagningarna på hans bil, körandes till en förort, av en ödesmättad musik som skapar diskrepans mellan vad vi kan se och vad vi hör. Bilderna visar upp en sömrig småstadsidyll men ackompanjeras av toner som utlovar stor dramatik. Då Humbert nu träffar Lolita en sista gång bär hon glasögon, inte solglasögon, för första gången i filmen. Mary Ann Doane skriver i *Film and the Masquerade* (1982) angående kvinnor som bär glasögon på film: "Glasses worn by a woman in the cinema do not generally signify a deficiency in seeing but an active looking, or even simply the fact of seeing as opposed to

being seen.”<sup>59</sup> Lolita har tagit fallosen, i förhållandet mellan henne och Humbert är det nu hon som har makten. Redan tidigare har hon använt blicken och den kunskap och makt detta leder till, men nu bär hon även tecknet för kunskapen: glasögonen. Vidare skriver Doane att ”The woman with glasses signifies simultaneously intellectuality and undesirebility.”<sup>60</sup> Men av Humberts desperata beteende, han föreslår att hon ska lämna sitt nya liv för att leva ihop med honom igen, förstår vi att hon i inte är oattraktiv för honom. När Humbert bryter samman inför insikten att Lolita aldrig kommer att bli hans uppträder Lolita förstående, om än nedlåtande, och ber honom upprepade gånger att sluta gråta. Lolita har i den här scenen, med stöd av glasögonen som tecken, blivit den starka, rationella vuxna medan Humbert regrederat till ett svagt, irrationellt barn som inte kan låta bli att visa sitt behov av beskydd genom sina tårar.

Det ekvilibrium som fanns i *Lolita* innan Humbert gick ut i Charlottes trädgård får sin nya motsvarighet i filmens första scen: eftersom det mål Humbert eftersträvat, hans ägande av flickan som inte vill bli ägd, inte infinner sig måste Quilty och Humbert dö för att ett nytt ekvilibrium ska kunna uppnås. Lolita själv blir dock aldrig en del av denna upplösning i Kubricks film. Trots att hennes oidipala utveckling, som varit problematisk att fullfölja i och med att två män tävlat om att få vara hennes faderssubstitut, nu verkar vara genomförd i och med hennes giftermål, finns det tecken på att den inte blivit det på ett tillfredsställande sätt för männen i hennes liv. Det passande äktenskapet hon nu befinner sig i, med den man hon ska ha överfört sin kärlek till fadersgestalten på, och det barn hon bär på har inte oskadliggjort henne. Tvärtom är hon ännu svårare att dechifrera nu än vad hon var tidigare. Hennes nya maktposition jämte Humbert är en del av detta, men också hennes vägran att låta oss tro att hennes giftermål är mer än ett konvensäktenskap med en man som hon kan styra. Laura Mulvey skriver i relation till två av Howard Hawks filmer där hon sett hur den kvinnliga huvudkaraktärens erotiska utstrålning försvinner då en man får ”makten” över henne.<sup>61</sup> I en sådan analys är det lätt att se varför Lolitas sexuella utstrålning kan finnas kvar, trots graviditet och glasögon: hon erkänner att Quilty var den enda man hon någonsin var ”ever really crazy about” därmed sagt att ingen annan man varit i närheten av den makt han hade över henne, men inte ens Quilty ägde henne. När han ville att hon skulle delta i ”some kind of art movie” sa hon helt enkelt nej, trots att det innebar att hon förlorade honom. Wyllie skriver i *Nabokov at the Movies* att Humbert har ett intresse av att hålla Lolita på avstånd därför att

---

<sup>59</sup> Doane i Thornham, 1999, s. 140

<sup>60</sup> Doane i Thornham, 1999, s. 139

<sup>61</sup> Mulvey i Thornham, 1999, s. 38

han framförallt vill att deras relation ska vara den mellan voyeuren och objektet.<sup>62</sup> Detta gör sig manifest i filmen i rockrings-scenen där Humbert noggrant betraktar Lolita, utan att märka att Charlotte är på väg att fotografera honom och därmed, ironiskt nog, stör honom med en av voyeurens främsta symboler. Men även om Lolita behåller sitt avstånd och därmed sin attraktivitet förpassar hon sig aktivt till en del av diegesen där Humberts blick inte längre kommer ha makt över henne – tillsammans med Dick ska hon flytta till avlägsna Alaska.

Lolitas nya relation till Dick är en där hon är överlägsen ur maktsynpunkt. Detta gör sig inte bara manifest genom att hon kallar honom för söt då Humbert frågar om hon inte älskar sin make. Dicks hörselproblem och oförmåga att uppfatta några andra dimensioner än far- och dotterrelation mellan Humbert och Lolita bidrar också till att göra hennes överläge i relationen tydligt. Den oidipala utveckling hon fått genomgå har lärt henne att kärlek och sex handlar om makt, men där Quilty och Humbert straffades för deras försök till maktutövning med döden blir inte Lolita straffad: ”In Lolita he [Kubrick] saves a young girl’s life – she dies in the book – but deprives her of the poetic immortality Nabokov lent her.”<sup>63</sup> Corliss baserar sitt citat på den korta text-epilog som syns framför tavlan som Quilty blev skjuten igenom i den inledande scenen. Texten låter oss nämligen bara få veta att Humbert dog i fängelset, men inte vad som hände med Dolores Haze. Eftersom Lolita i romanen gick ett sorgligare öde till mötes: ”Mrs ’Richard F. Schiller’ dog i barnsäng juldagen 1952 efter att ha förlöst ett dödfött barn”<sup>64</sup> går det att läsa slutet som om Kubrick medvetet lät henne leva och därmed tillät slutet bli ett tröstande sådant, till skillnad från den tragedi som romanen utgör. Men Mazierska läser i *Nabokovs Cinematic Afterlife* istället utelämnandet av Lolitas öde som ett uttryck för att Kubrick ”renders Lolita’s story unimportant, deprives her life of tragic dimension, and plays down Humbert’s responsibility for setting in motion the chain of events which culminate in her premature death.”<sup>65</sup>

## 5. *Léon* (1994)

Under tiden som förflutit mellan *Lolita* och *Léon* har en viktig förändring ägt rum. 70-talets feministiska rörelse, den andra vågens feminism, har nu bidragit till att ge sexuella övergrepp, däribland pedofili, en diskurs. I och med detta har man fått en ny syn på sexuella förhållanden mellan barn och vuxna. Från att ha hållit barnet ansvarigt för vad som hänt och sett den vuxne

---

<sup>62</sup> Wyllie, Barbara, *Nabokov at the Movies: Film Perspectives in Fiction*, McFarland & Company, Jefferson, N.C., 2003, s. 133

<sup>63</sup> Corliss, 1994, s. 24-25

<sup>64</sup> Nabokov, Vladimir Vladimirovic, *Lolita*, Bonnier, Stockholm, 1960, s. 6

<sup>65</sup> Mazierska, 2011, s. 30-31

som lättledd, såg man nu den vuxne som en förbrytare vars handlingar förstör barnets liv. Förutom andra vågens feminism var en annan rörelse involverad i kampen emot utnyttjandet av barn: högeroppositionen mot den homosexuella rörelsen utmålade homosexuella män som en grupp pedofiler som behövde stoppas. Tillsammans bidrog dessa två rörelser, den ena med synen på pedofili som en patriarkalisk struktur och den andra med en likställelse av gay-rörelsen med pedofiler, till den radikala förändring i samhällsdiskursen som skedde vid denna tid: ”in the 1960s the courts and the popular media had downplayed the adult’s role in the molestation of children, attributing such acts to feeble-mindedness or impotence on the part of the adult, beginning in the mid-1970s the child molester was redefined as the worst sort of criminal.”<sup>66</sup> När nu sexualiseringen av flickor på film börjat uppmärksammas behövde någon få skulden för att detta fortsatte, och den bördan föll på kvinnor. I och med den feministiska vågen hade kvinnor, enligt diskursen som följde, blivit för starka och därför valde männen att istället fokusera på flickor som var lättare att forma och hantera. Man talade också om att frångilda mödrar vars fokus låg på karriär eller sexliv var en anledning till att flickor exploaterades. De nya kvinnor som andra vågens feministiska rörelse bidragit till att skapa kunde enligt samhällsdiskursen inte skapa det trygga hem som flickan behövde för att hennes sexualitet skulle kunna utvecklas inom en säker kontext.<sup>67</sup> Denna diskurs hänger samman med den backlash som inträdde efter 70-talets starka feministiska rörelse, Hayward anser att denna backlash är en anledning till att man i fransk film under 80-talet gick tillbaka till ett tema som varit vanligt i Frankrike under 20-talet: den mycket unga kvinnan som paras ihop med en betydligt äldre man. Under efterkrigstiden berodde detta på att det i Frankrike var brist på unga män, under 80-talet var det en reaktion på de betydande socioekonomiska framsteg kvinnor gjort.<sup>68</sup>

Men även om backlashen var ett faktum startade en ny rörelse i början av 90-talet: Riot Grrrl. Riot Grrrl var en politisk ungdomsrörelse av och för flickor där deras särskilda utsatthet uppmärksammades och radikaliserades utanför den kommersiella sfären, ett slags argare föregångare till Girl Power.<sup>69</sup> Det är i Riot Grrrls samtid vi finner Mathilda i *Léon*.

Första gången vi möter Mathilda sitter hon i trapphuset vid den våning där både hennes familj och Léon bor. Hon sitter och röker, och när Léon passerar henne försöker hon fånga hans uppmärksamhet genom att luta sig lätt bakåt – ett utstuderat beteende för att verka

---

<sup>66</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 170-171

<sup>67</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 174-175

<sup>68</sup> Hayward, 1998, s. 142

<sup>69</sup> Roberts, Kimberly, ”Pleasures and Problems of the ”Angry Girl” i Gateward, Frances K. & Pomerance, Murray (red.), *Sugar, Spice, and Everything Nice: the Cinemas of Girlhood*, Wayne State University Press, Detroit, 2002, s. 218

mer attraktiv. Men Léon märker inget, han framställs filmen genom som ett förvuxet barn: han kan varken läsa eller skriva och det enda vi får se honom dricka är mjölk, ett tydligt tecken på hans infantilisering.<sup>70</sup> ”his [Léons] regressive nature is there for all to see (clothing, analfabetism, asexuality, feminisation) and is in direct contradiction with the outer shell.”<sup>71</sup> Medan Mathilda, barnet, framställs som äldre, hon är både streetsmart och sexuellt medveten.<sup>72</sup> Förhållandet dem emellan framställs alltså i *Léon* som ett mellan två barn, undantaget att Léon faktiskt har en vuxens kropp.

Rikke Schubart har i *Super Bitches and Action Babes: the Female Hero in Popular Cinema* delat in olika typer av kvinnliga hjältar i arketyper och i en av dessa, Dottern, nämner hon Mathilda i *Léon*:

The daughter has three themes: the first, *education*, is about an older man or a male 'system' teaching a young woman to 'behave'; the second, *masquerade*, is concerned with her performance of stereotypical masculinity and femininity; and the third, *prostitution*, is about her relation to her employer and the job.<sup>73</sup>

Dottersarketyper, som Schubart kallar den, har många likheter med den roll Mathilda har: hon behöver en man för att ledsaga henne in i ett yrke som är maskulint kodat och hennes utseende, liksom andra dottersarketyper, utgörs av att hon är ”slight, flat-chested, and with an air of adolescence.”<sup>74</sup> Liksom andra dottersarketyper som Schubart nämner är även Mathildas förhållande till sin fadersfigur, Léon, tvetydigt: ”Psychologically speaking, they are father and daughter (sometimes they are also biological father and daughter). However, symbolically speaking, they can also appear to be lovers or a man with a mistress.”<sup>75</sup> Men då de andra dottersarketyper Schubart tar upp innehar ”an air of adolescence” just på grund av sin smala fysik som får dem att se yngre ut än vad de är har Mathilda sin ”air of adolescence” på grund av att hon faktiskt befinner sig i (början av) puberteten. Mathilda använder dock flera attribut för att uppfattas som äldre än vad hon är: hon röker, hon använder svordomar och framförallt vill hon uppfattas som sexuellt mogen, om än inte ännu erfaren. Det tredje temat Schubart tar upp i förhållande till dottersarketyper är mer problematiskt i relation till Mathilda. För då

---

<sup>70</sup> Hayward, 1998, s. 61

<sup>71</sup> Hayward, 1998, s. 145

<sup>72</sup> Hayward, 1998, s. 62

<sup>73</sup> Schubart, 2007, s. 196

<sup>74</sup> Schubart, 2007, s. 196

<sup>75</sup> Schubart, 2007, s. 196

Schubart ser ett mönster i att unga kvinnor som tagit fallosen, i det här fallet våldet, sedan får den fråntagen sig och blir omlärd i användningen den av en äldre man– men nu utan den tidigare njutningen, och jämför detta med ett prostitutionstema är utvecklingen annorlunda för Mathilda. Hon har ingen fallos till att börja med men ber Léon lära henne att hantera vapen, det är alltså inte frågan om att hon ska lära sig prostitution som yrke. Hon får istället lära sig sex från grunden, trots hans motvillighet att hjälpa henne. Schubart menar också att "Our fascintion with the daughter lies in this linking of sweetness with violence and of demureness with sexual masquerade, character traits and demeanors that are usually taken to exclude one another in a person."<sup>76</sup>

Förutom att Léon lär Mathilda att hantera fallosen, vapnen, lär han henne också hantera blicken och seendet. Blicken används här i syfte att döda, eller snarare att simulera dödande, och då blicken i voyeurens fall är sexuell sammanblandas här den lilla döden, orgasmen, med den stora, den reella döden. Vi kan därför se att det sex som Léon och Mathilda aldrig har med varandra utövas genom ett gemensamt användande av blicken i våldssammanhang. Hayward visar också på ett annat tillfälle då blicken får en avgörande konsekvens i *Léon*. Då Mathilda, övertygad om att hennes nyförvärvade kunskaper ska räcka till och otålig i utkrävandet av sin hämnd, missbedömer sin förmåga: "Mathilda, in *Léon*, forgets the basic panopticon principle of contemporary (policed/technological/information) society that everyone watches everyone when she enters the DEA building – surely *the* site of surveillance – and is caught 'unawares' (blind to the fact that she is being seen) in the male lavatory!"<sup>77</sup> Det visar sig alltså att Léon inte lärt Mathilda tillräckligt väl, och det är på grund av detta som Léon senare måste dö.

Laura Mulvey beskriver identifieringsprocessen i film som en förlust av jaget, och en förstärkning av jaget, som delar av den process där betraktaren identifierar sig med karaktärer på film. Detta genom att sätta filmen i relation till Lacans spegelfas där barnet uppfattar sin spegelbild som mer komplett än vad den egna kroppen upplevs vara.<sup>78</sup> Men Léon, med sina autistiska personlighetsdrag, är svår att uppfatta som det ideal-jag Mulvey hävdar att betraktaren vill identifiera sig med. Léon är inte en aktiv karaktär. Han är snarast ett objekt som utför handlingar han själv inte bryr sig nämnvärt om. Han använder inte de pengar han tjänar utan lever på ett existensminimum och han gör inget av personligt engagemang. Förrän Mathilda kommer in i hans liv och dels komplicerar det, men också ger

---

<sup>76</sup> Schubart, 2007, s. 196-197

<sup>77</sup> Hayward, 1998, s. 94

<sup>78</sup> Mulvey i Andersson & Hedling 1995, s. 34

honom möjlighet till att handla utifrån en individuell agenda. Hayward hävdar att denna utveckling av Léon kan tillskrivas Mathildas sexuella närmanden. Hon menar att Mathildas återkommande sexuella närmanden mot Léon kan läsas som försök från hennes sida att, genom att erbjuda honom sin kropp, få honom att återta den fallos han tidigare berövats.<sup>79</sup> Men Mathildas vilja att initiera ett sexuellt förhållande med fadersfiguren kan också läsas oidipalt: ”By wishing to become Léons lover we could argue that she is going through the female Oedipal phase that she never underwent with her real father.”<sup>80</sup> I den kortare versionen av *Léon* är spänningen mellan Léon och Mathilda bara försiktigt antydd, som när Mathilda säger till portieren till deras hotell att Léon är hennes älskare, när hon säger till Léon att hon är kär i honom och när Léon lovar Mathilda att de ska resa bort tillsammans när de klarat sig undan Stansfield. I den längre versionen fanns dock ett antal scener som fick klippas bort för distributionen i USA, särskilt en som testpubliken fann ”perverse and paedohiliac.”<sup>81</sup> Scenen i fråga äger rum efter att Léon räddat Mathilda efter hennes misslyckade försök att döda Stansfield och hans kollegor själv. Tillbaka på hotellet de bor på sköter Léon om sin planta då Mathilda kommer in i rummet iklädd en klänning han tidigare gett henne, som uppenbarligen inte är den typ av kläder hon själv skulle valt ut vilket gör att scenen påminner om en kvinna som klär upp sig för sin mans njutning istället för sin egen. För att understryka den läsningen frågar hon honom vad han tycker om klänningen, medan hon håller upp ett glas mjölk till honom – istället för en drink. Det hon velat med denna uppvisning är att be Léon om att bli den förste hon har sex med. När Léon tackar nej till erbjudandet berättar han om hur han älskat en flicka tidigare, som dödades av sin far därför att han inte accepterade att hon ville träffa Léon, och scenen slutar med att de delar säng: Léon stel och påklädd, Mathilda bekväm i pyjamas.

I slutet av *Léon* får vi en indikation om att den utveckling som karaktären Léon genomgått kan ha bidragit till en ökning av den identifikation betraktaren vill göra med karaktären. När Stansfield med en enorm polisförstärkning försöker komma åt Léon och Mathilda och Léon försöker ta sig ut ur huset förklädd i polisuniform och gasmask får vi se hans point-of-view då han tar sig ner för trappan som kantas av poliser redo att ge sig in i lägenheten. Och precis på väg ut, då Stansfield skjuter honom i ryggen, får vi återigen Léons subjektiva point-of-view. Sista scenen visar hur Mathilda återvänder till den skola som hon hittills inte satt sin fot på under filmens gång, men som vi känner till att hon är inskriven på

---

<sup>79</sup> Hayward, 1998, s. 100-101

<sup>80</sup> Hayward, 1998, s. 141

<sup>81</sup> Hayward, 1998, s. 64

från ett telefonsamtal tidigt i filmen. Där planterar hon även den växt som Léon skött om ytterst noggrant. Dessa två handlingar visar att Mathilda nu slagit sig ned och rotat sig och därmed övergett det ambivalenta mellanläge mellan barndom och vuxenliv som hon tidigare besuttit. Hon har nu effektivt oskadliggjorts, blivit ett barn och förlorat den skrämmande sexualitet som tidigare utgjort en aspekt av hennes karaktär.

### 5.1 Den onde fadern

I både *Lolita* och *Léon* har den manliga huvudkaraktären en mörkare motsvarighet i respektive film. Quilty är, även om Peter Sellers inte direkt ger något skräckinjagande intryck när man väl får se honom, oftast höljdd i mörker, bland annat på altanen till hotellet och i huset i Beardsley där han uppträder som Doktor Zempf. I *Léon* är den onde fadern en obehagligare karaktär, spelad av ”the ubiquitous, versatile, but always fiendish Gary Oldman”.<sup>82</sup> Stansfield är en mörk motsvarighet till Léon, de befinner sig på var sin sida om lagen men det är polisen som är amoralisk, inte lönnmördaren. Även Stansfields drogberoende och hans handel med droger sätter honom i stark kontrast till Léons mjölkdrickande. Hayward skriver ”If anyone represents the phallic patriarch in her [Mathildas] scenario it is Stansfield – the patriarch gone mad.”<sup>83</sup> för att visa vilken position Stansfield står i gentemot Léon. Dessa två män hade kunnat agera fadersfigurer för Lolita och Mathilda i deras oidipala utveckling, Lolita väljer dessutom Quilty över Humbert, men deras funktion är just att berättiga den gode faderns beteende: ”the presence of the ’other man’ serves to legitimate the ’good father’s’ abberant behaviour.”<sup>84</sup> Quilty och Stansfield tjänar alltså som jämförelsematerial, i och med att de framställs som onda rationaliserar vi den gode faderns beteende och föredrar att flickan fokuserar sin kärlek på honom. Lury ser Quilrys närvaro som betydelsefull av ytterligare ett skäl: ”Quilty’s presence implies that Dolores would have, even without Humbert sacrificed her innocence (and thus her right to protection) in a paedophilic relationship. Conveniently, this would suggest that Humbert was not entirely to blame for Dolore’s fate.”<sup>85</sup>

Man kan också läsa den onde fadern som en annan sida av den gode faderns personlighet, hans ”det” eller ”skugga” personifierad i en annan karaktär. Detta skulle betyda att vad Quilty och Stansfield gör egentligen är uttryck för Humberts och Léons undertryckta önsknings. Stansfield är handlingskraftig och har makt att sammankalla en hel armé av poliser för att oskadliggöra en man och ett barn medan Léon dödar människor på andras

---

<sup>82</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 73

<sup>83</sup> Hayward, 1998, s. 157

<sup>84</sup> Lury, 2010, s. 76

<sup>85</sup> Lury, 2010, s. 76

begäran och Stansfield har, till skillnad från Léon, inga svårigheter att ta sig fram i samhället. Men han bryter mot regler som Léon, i den tolkning representerande överjaget eller samvetet, satt upp: att inte döda barn eller kvinnor. Även Quilty lever ut fantasier som Humbert inte tillåter sig själv realisera vilket blir tydligt när Quilty erbjuder Humbert fri tillgång till sitt hus och möjligheten att bevittna avrättningar för att i gengäld få behålla sitt liv.

Att Quilty och Humbert är två delar av samma människa tydliggörs då Quilty, i början av *Lolita*, säger ”You’re drunk, and I’m a sick man” trots att förhållandet är det omvända. Deras ping-pongspel och Quilrys sätt att jämföra dem med romerska senatorer sätter temat för filmen: slaveri, ägarskap och kontroll.<sup>86</sup> De vill båda äga Lolita, frågan är bara hur det ska gå till, de representerar nämligen olika kulturer, trots att även Peter Sellers är britt: ”Humbert epitomizes the old, high, literary and European culture; Quilty the new popular media and American culture.”<sup>87</sup> Men det som framförallt bidrar till en läsning av Quilty som Humberts omedvetna, hans ”det” eller ”skugga”, är slutscenen av *Lolita*, då ramberättelsen sluts och Humbert åter är på Quilrys ranch för att ta livet av honom, scenariot från början av filmen återspelas men den här gången får vi inte se Quilty. När Humbert ropar hans namn tonas bilden bort medan man hör Humbert ropa och när den kommer tillbaka får vi se det sönderskjutna porträttet på den unga kvinnan, tavlan som Humbert i början av filmen sköt Quilty igenom. Trots att Humbert överlever Quilty, enligt epilogen dör han i väntan på rättegången, får vi inte se honom efter det att hans skugga avlidit, även Léon dör samtidigt som Stansfield, vilket tyder på att dessa män inte kan existera utan en mörkare, mer handlingskraftig sida av sig själv.

## **6. *Hard Candy* (2005)**

Under tiden mellan *Lolita* och *Hard Candy* har mycket förändrats, från ett samhälle som ignorerat pedofili och incest till ett samhälle som ser potentiella förbrytare överallt: ”we have various keeping-track and warning schemes for those [pedophiles] who are released: library records, a special 900 hot line giving out names of forty thousand child molesters, registration requirements that now apply in (as of September 1995) forty six states”<sup>88</sup> Även om Kincaids bevis för att alla pedofilianklagade döms, oavsett om de befins skyldiga av en domstol eller ej, kanske inte är de mest övertygande har det otvivelaktigt skett en tydlig förändring i diskursen.<sup>89</sup> Ett exempel på denna förändrade syn är den lag som 1996 gick igenom i USA:

---

<sup>86</sup> Lury, 2010, s. 80

<sup>87</sup> Mazierska, 2011, s. 29

<sup>88</sup> Kincaid, 1998, s. 91

<sup>89</sup> Kincaid, 1998, s. 12

Child Pornography Prevention Act. Denna lag gick ut på att förbjuda inte bara visuella framställningar av barn involverade i sexuella handlingar utan också framställningar där barn verkade vara involverade.<sup>90</sup> Detta står i direkt anslutning till de japanska nyheter som var inspirationen till *Hard Candy*. Nyheterna berättade om hur flickor hade sökt upp och misshandlat vuxna män. Anledningen till att denna misshandel ägde rum var att männen uppenbarligen hade letat efter minderåriga flickor på internet.<sup>91</sup>

Förtexterna till *Hard Candy* ackompanjeras av minimalistiskt, rörligt, kubistiskt mönster som går i rött, vitt och svart. Linjerna bildar fyrkanter och mönster som påminner om fönster, galler och korridorer. Vid ett tillfälle bildar linjerna ett rutmönster. En röd fyrkant är det enda stabila medan övriga mönster förändras och bildar nya figurer. Sekvensens musikaliska bakgrund är en suggestiv pianomelodi som ger en känsla av nostalgi, sorg och ett visst obehag. Med en fade-out tas vi till ett chattfönster, där thonggirrl14, med ett hjärta som symbol, skriver med lensman319, vars symbol är en tecknad kamera. Jargongen är mycket flirtig och retsam, och den fortsätter då Hayley och Jeff, personerna bakom aliasen, möts på ett café.

Hayley är väldigt mån om att verka äldre än de fjorton hon angett, även om flera saker hon säger och gör tyder på hur ung hon är, hon får till exempel inte köra bil ännu. Cafét de ses på är underligt tomt, klippningen är inte kontinuerlig och kameran rör sig mycket nära Hayley och Jeffs ansikten. I en kameraåkning, kameran går från att visa Hayley och Jeff från en position belägen bakom honom, upp mot en anslagstavla som sitter på väggen mellan dem innan det klipper till en närbild av Hayleys ansikte, hamnar en flyer i fokus: försvunna Donna Mauer som i sin frånvaro har en viktig roll i dramat som följer.

Då de bestämt att Hayley ska följa med Jeff hem, för att lyssna på en låt som han spelat in från en konsert som hon inte kunnat gå på på grund av sin ålder följer ett dovt, obehagligt ljud dem då de står i hissen. Hans leende är obekymrat, hon verkar mer osäker. Skillnaden i längd och ålder gör sig tydligt påmind. Den soldränkta parkeringsplatsen är helt tom, förutom Jeffs lilla, moderna bil som Hayley imponeras av. Då Jeff lekfullt går ner på knä för att tillbe Hayley använder han hennes internetalias, ett alias som inte stämmer överens med den sofistikerade person hon vill ge intryck av att vara. Kameran följer bilen, på ett sätt som påminner om hur bilen filmades i *Lolita*, och av klippningen att döma åker de långt. När vi får se bilen parkerad framför en modern enplansvilla sker en tidsförskjutning: skuggorna rör sig snabbare än de borde därför att bilden fort spelas framåt. Detta ger oss en förviden

---

<sup>90</sup> Vickers, 2008, s. 195

<sup>91</sup> Vickers, 2008, s. 90

tidsuppfattning som bidrar till den obehagliga stämning som redan byggts upp i det tomma caféet och den öde parkeringen. Inne i Jeffs vardagsrum är väggarna röda, återspeglades den röda fyrkanten från förtexterna samt Hayleys röda huvtröja. I sovrummet, där de kollar på bilder av Jeffs första kärlek, Janelle, går allting i rosa. Medan Jeff fotograferar Hayley börjar den drog hon lagt i hans drink verka, och kameran och ljudet blir subjektivt ur Jeffs synvinkel. Bilden blir suddigt och ljudet förvrängs. När bilden återkommer, efter en fade-out, sitter Jeff fastbunden i en stol framför ett fönster byggt av glastegel, ett mönster som återspeglar det som syntes i de kubistiska mönstren under förtexterna.

Innan Jeff och Hayley ser på bilderna av Janelle berättar Jeff att det bara är en av modellerna han fotograferat som han också har haft sex med ”when we we’re both younger”. Det visar sig att han älskade Janelle när han var ung men att deras förhållande inte fungerade, därmed stannade Jeff i sin sexuella utveckling och det är den psykologiska förklaringen till varför Jeff är besatt av unga flickor. Detta är tätt sammantvinnat med den bakgrund Humbert ges i Nabokovs *Lolita*, men som Kubrick inte behållt i filmatiseringen, som många anser vara viktig för att den ger en ”understanding of the childhood obsession that led to his nympholepsy and the expression of this obsession”.<sup>92</sup> Denna psykologiska förklaring kan också återfinnas hos Léon om vi ser den oklippta versionen. Humberts barndomsromans med Annabel Leigh är alltså en föregångare till det olyckliga förhållande som drev Léon från sitt hemland samt Jeffs ungdomsromans med Janelle, eller som Hayley säger: ”I guess everyone kind of has a Janelle, right?” Fler allusioner till *Lolita* förekommer i *Hard Candy*, Hayley påpekar bland annat att Jeff är intresserad av nympher, samma ordval som Humbert använder för att förklara vissa flickors attraktionskraft och hur detta är individuellt snarare än objektivt.

Jeff är, liksom Humbert, en voyeur. Men Jeff är voyeurismen personifierad. Hans yrke som fotograf placerar honom tillsammans med andra, klassiska scopofiler, bland andra *Peeping Tom* (1960). Men liksom Carol Clover observerar i *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1992): ”So common is the theme of failed gazing in horror that it would venture as a rule of the genre that whenever a man imagines himself as a controlling voyeur some sort of humiliation is soon to follow”<sup>93</sup> blir Jeff, som den kontrollerande voyeur han tror att han är, snart förödmjukad genom att finna sig vara i en fysiskt underlägsen flickas våld.

---

<sup>92</sup> Watts, Sarah Miles ”Lolita: Fiction into Films Without Fantasy” i *Literature/Film Quarterly* Vol. 29, nr. 4, 2001, s. 297-302

<sup>93</sup> Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992, s. 210

När nu filmens vändpunkt infinner sig visar det sig att den varg som lurat hem rödluvan, vilket Hayleys röda huvtröja anspelar på, tagit miste och fått hem en annan varg. ”Garbed in a Little Red Riding Hood outfit that, for those who recall Nicolas Roeg’s *Don’t Look Now* (1973), may evoke memories of another very ambiguous little girl, this new Lolita for the cyber-age also seems to be a spiritual cousin of Charles Bronson in the retributive *Death Wish* series.”<sup>94</sup> Och Hayleys jakt på bevis tar fart, hon har nämligen bestämt sig för att Jeff är pedofil trots hans ordentliga och framgångsrika fasad. Detta återspeglar det argument Kincaid för fram angående dagens pedofilidiskurs, han ser nämligen en allmän vilja att tro på alla anklagelser från barn vilket innebär att de anklagade utan undantag är skyldiga.<sup>95</sup> Dagens allmänna uppfattning är alltså en god bit ifrån den, utav Freud inspirerade, uppfattning som tidigare varit gällande:

Freud discovered early in his career that female patients whom he labeled ’hysterics’ or ’neurotics’ had one startling thing in common – they had been or were being sexually abused, most often by their fathers. Later, uncomfortable with what he called his ’seduction theory’ he turned the tables, claiming that the women’s problem was a fantasy of female desire for the father rooted in the Elektra complex. This theory became the myth of consent that ruled public thinking and the courts until the late 1970s.<sup>96</sup>

Diskursen har alltså förändrats drastiskt under 1900-talet och detta illustreras tydligt i *Hard Candy*.

Linda Ruth Williams avslutar sin positiva recension av *Hard Candy* i *Sight & Sound* (2006) med att skriva: ”This is, then, an adult fable which positions the viewer with the minor.”<sup>97</sup> Vilka metoder använder då filmen för att den vuxna betraktaren ska kunna identifiera sig med barnet? I *Men Women & Chain Saws* förklarar Carol Clover hur den kvinnliga överlevaren, the Final Girl, byter genus under narrativets gång beroende på vilken position hon befinner sig i. Logiken är enkel: ”those who save themselves are male and those who are saved by others are female.”<sup>98</sup> Samma logik står att återfinna i *Hard Candy*. Under filmens inledning ser vi Hayley som feminin, ofarlig och mycket ung men när narrativets vändning inträffar blir hon maskulin, farlig och möjligen äldre än vad hon utgett sig för att vara. ”With vulnerability thus transferred [genom att Hayley drog Jeff] from Hayley to Jeff,

---

<sup>94</sup> Vickers, 2008, s. 88

<sup>95</sup> Kincaid, 1998, s. 12

<sup>96</sup> Lynch, Joan Driscoll ”Incest Discourse and Cinematic representation” i *Journal of Film and Video*, Summer/Fall; 54, 2/3, 2002, s. 44

<sup>97</sup> Williams, Linda Ruth ”Hard Candy” i *Sight & Sound*, Vol. 16, Nr. 7, 2006, s. 56

<sup>98</sup> Clover, 1992, s. 59

the gendered roles of captor and captive are reversed.”<sup>99</sup> I senare situationer där Hayley tappas kontrollen, då grannen stör henne och då Jeff lyckas ta sig loss, uppfattas hon återigen som mer flickaktig. Liksom de flickor som Clover beskriver, som lyckas överleva och/eller döda monstret har Hayley androgyna kvaliteter: hennes kroppsform är tunn och pojkkaktig och hennes hår är kortklippt. Även hennes namn är androgynt, vilket underlättar hennes förflyttning över genusgränser.<sup>100</sup> Men trots att hennes beteende på många sätt är androgynt bidrar hennes val av vapen till att ge henne en feminin genuskodning: den simulerade kastrationen gör Hayley till en *femme (fille) castrice* och ger henne, tillsammans med hängningen, stark koppling till Rape-Revengefilmen *I Spit on Your Grave* (1978). Elpistolen som hon använder har koppling till andra kända kvinnliga hämnare, till exempel Catwoman från *Batman Returns* (1992)<sup>101</sup> men även utan referenser till (populär)kultur är elpistolen ett kvinnligt vapen, närmast att jämföras med pepparspray i jakten på försäkring om att kunna vistas fritt i det offentliga. Även sättet hon kommer åt att utföra hämnden på är ett kvinnligt kodat tillvägagångssätt: manipulationen. ”The Lolita figure is to this day the dominant image of the feminine form of aggressor. In her, beauty is not the image of spiritual goodness but a mask over corruption. Her aggression is delivered not through physical violence but through manipulation.”<sup>102</sup> Hayley besitter alltså både feminina och maskulina drag och använder genus som konstruktion, för att få vad hon vill ha, snarare än som essens. Jag vill även hävda att hon använder ålder performativt. Tidigt efter filmens vändpunkt får vi reda på att Hayley i sin internetkommunikation med Jeff inte bara använt sitt thonggirrrl14-alias utan ett flertal andra, men aliaset thonggirrrl14 var yngst och därför var det den personan som Jeff behöll kontakten med. Vid detta avslöjande blir det problematiskt att fortsätta se informationen vi fått om Hayleys ålder som sanning, hon har ljugit tidigare och vi vet att hon kan passera som fjorton. Men hennes barnsliga sätt att uppfattas som äldre genom att påpeka sitt kulturella intresse, hon läser Zadie Smith och lyssnar på Goldfrapp, uppfattas nu som tydligt utstuderat: Goldfrapp är dessutom bara ett mindre känt bandnamn som hon använt för att få Jeff att avslöja sig som pedofil. Hennes ålder blir minst sagt tvetydig.

---

<sup>99</sup> Stringer, Rebecca, ”From Victim to Vigilante: Gender, Violence, and Revenge in *The Brave One* (2007) and *Hard Candy* (2005) i Radner, Hilary & Stringer, Rebecca (red.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Routledge, London, 2011, s. 277

<sup>100</sup> Clover, 1992, s. 40

<sup>101</sup> Read, Jacinda, *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester Univ. Press, Manchester, 2000, s. 186

<sup>102</sup> Woodward, Steven, ”She’s Murder: Pretty Poisons and Bad Seeds” i Gateward, Frances K. & Pomerance, Murray (red.), *Sugar, Spice, and Everything Nice: the Cinemas of Girlhood*, Wayne State University Press, Detroit, 2002, s. 313

Efter att ha konstaterat att varken ålder eller kön behöver vara avgörande för att kunna identifiera sig med Hayley kan vi gå vidare till frågan om vem som besitter kunskapen, och vid vilken tidpunkt den delges betraktaren. Snabbt kan vi konstatera att vår kunskap under största delen av filmen ligger efter den som Hayley och Jeff besitter. När vi först möter dem, får vi intrycket av att den unga flickan kommer råka illa ut därför att hon litar på den äldre mannen, flirtar med honom och insisterar på att följa med honom hem, alltså samma kunskap som den Jeff besitter. Samtidigt som Jeff inser att Hayley inte är den nymf som både han och vi uppfattat henne som sedan början av filmen, har hon drogat honom och vi förstår att hon är ute efter något annat än bara bekräftelse. Denna vändning får vi se genom Jeffs point-of-view: genom hans ögon ser vi hur drogerna börjar verka och vår förvirring över att Hayley inte var det hon utgjorde sig för är lika stor som hans. När han sedan vaknar och hennes jakt på bevis för hans pedofili inleds, har betraktaren ingen aning om vem som har rätt förrän bevisen uppdagas. Vi tror vid det här laget att vår kunskap är i linje med Hayleys, att hon letar efter bevis samtidigt som hon övertygar oss. Men vår kunskap är närmre Jeffs. Hayleys jakt på bevis är bara en iscensättning: hon vet hela tiden att han är skyldig och uppdagandet av bevis är bara en uppvisning för honom, och för oss.

Även under kastrationsscenen ligger vår kunskap på Jeffs nivå, vi har inte fått någon ledtråd om att Hayley gör detta som psykisk tortyr vilket skulle kunna ge oss sadistisk njutning av hans förtvivlan över att förlora sina genitalier, på samma sätt som hon borde njuta av det. Istället är vi lika övertygade som honom om att detta är hennes hämndaktion och vi står inför den moraliska frågan att avgöra om detta är hans rättmätiga straff. Samtidigt som Jeff upptäcker bluffen får vi reda på den och den ultimata bluffen, att Hayley känt till hans skuld under hela filmen, får vi också veta samtidigt som honom. Vi inser nu, tillsammans med Jeff, att hans kamp för att övertyga henne om hans oskuld har varit i onödan. Vår kunskap bör nu ligga i linje med bådas – vi vet nu att Hayley inte var den flicka Jeff i början trodde att hon var och vi vet att han begått det brott som Hayley hela tiden känt till att han begått. Men Hayley besitter fortfarande mer kunskap än vad vi gör: vi vet inte vad hon heter, hur gammal hon är, vad hon hade för relation till den döda flickan och varför hon bestämde sig för att få Jeff att begå självmord: "Starks precise motivations for vigilantism remain unclear, her pre-vigilante identity unknown. It is implied that she may have been a victim of sexual abuse".<sup>103</sup> Det enda vi vet om henne får vi veta i slutet av filmen, när Jeff förtvivlat frågar vem hon egentligen är: "I'm every little girl you ever watched, touched, hurt, screwed, killed."

---

<sup>103</sup> Stringer i Radner & Stringer, 2011, s. 279

## 6.1 Hämnden

Hard Candy kan rubriceras som en rape-revengefilm i och med att "rape functions as plot, as a motive for vengeance"<sup>104</sup>. Men det är inte flickan som blivit våldtagen som hämnas, Donna Mauer visar sig vara död, utan en annan flicka hämnas i hennes ställe. Read skriver i *The New Avengers* om filmer där det inte är den som våldtagits som sedan utför hämndaktionen och kallar det fenomenet för sekundär hämnd. Den sekundära hämnaren är enligt Read oftast en familjemedlem, med en tydlig övervikt mot fäder före 1970-talet.<sup>105</sup> Men Hayley har, av allt att döma ingen relation till Donna Mauer vilket har lett till att hon jämförts med vigilanter som Charles Bronsons karaktär Paul Kersey i *Death Wish* (1974). Detta då hon enligt egen utsaga inte är ute efter en personlig hämnd. Hon är ute efter att hämnas alla flickor som inte fått upprättelse. Enligt Read utvecklades den hämnande karaktären, både den primära och den sekundära, i och med andra vågens feministiska rörelse: "the rape-revenge films of the pre-1970 period largely told masculine stories in which women were, for the most part, passive victims, in the post-1970 period the rape-revenge-film can be seen as increasingly telling feminine, and even feminist, stories."<sup>106</sup>

Read tar också upp det faktum att våldtäktshämnnaren, i de fall hon är kvinnlig, erotiseras. Enligt henne är erotiseringen av den kvinnliga våldtäktshämnnaren ett tecken på hennes hot mot patriarkatet, då det representerar hennes sexuella frigörelse. Hon använder inte längre sin sexualitet endast för att tillfredsställa män utan kan använda den performativt för att manipulera män.<sup>107</sup> Denna analys stämmer väl in på Hayley, innan vändningen kommer i *Hard Candy* visar Hayley tydliga prov på att kunna styra sin femininitet och sexualitet för att invagga Jeff i säkerhet. Det är intressant att hon spelar på intellektualitet samtidigt som hon framhäver sin oskyldighet. Att hon samtidigt framstår som påläst men inte kan äta bakelser utan att få choklad utanför munnen visar på en tydlig kännedom om hur långt hon kan gå i sin maskerad. Hur mycket hon kan vara intresserad av populär- och finkultur utan att överskrida gränsen för vad som är acceptabelt för den roll hon spelar.

Hilary Neroni skriver i *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema* (2005) om hur kvinnor inte har ett ideal att förhålla sig till. Då det för män finns en idealbild av mannen har kvinnor inga sådana ramar att begränsa sig med och enligt Neroni är det denna brist på ramar som gör att kvinnor i film ofta hamnar i en

---

<sup>104</sup> Schubart, 2007, s. 84

<sup>105</sup> Read, 2000, s. 95

<sup>106</sup> Read, 2000, s. 242

<sup>107</sup> Read, 2000, s. 181

spiral av våld, då de väl en gång fått smak för det.<sup>108</sup> Att Hayley redan fått en man att ta livet av sig före Jeff får vi veta i slutet av *Hard Candy*, men vi vet inte hur många män hon tagit livet av innan Jeff, och inte hur många som kommer att följa. Williams skriver ”Hayley ultimately makes Jeff take his punishment from his own hand, before she slips anonymously away, perhaps to meet her next target.”<sup>109</sup> Hayley är alltså en hämnare som inte är ute efter en enskild individ och manuset ”pivots on the notion of female payback for all the underage girls molested or killed by adult males.”<sup>110</sup> Men som Clover skriver i *Men, Women and Chain Saws* finns det en viktig problematik med Rape-revengefilmens tema eftersom ”It is a way of shifting responsibility from the perpetrator to the victim: if a woman fails to get tough, fails to buy a gun or take karate, she is, in an updated sense of the cliché, asking for it.”<sup>111</sup> I *Hard Candy* har Donna Mauer, och kanske en hel drös andra flickor, misslyckats med att döda gärningsmännen och därför har Hayley har gett sig ut på denna hämndodysse. Clovers slutsats är dock intressant i relation till denna film därför att *Hard Candy* inte lovar att kvinnor som blir våldtagna ska kunna hämnas. Istället lovar filmen att flickan kommer bli hämnad av en annan flicka, som hon kanske inte ens har haft en personlig relation till.

## 6.2 Den frånvarande modern

Gemensamt för de tre karaktärer jag undersökt är att deras föräldrar är frånvarande under hela filmen, eller försvinner under filmens gång. Lolitas pappa har sedan länge varit död och hennes mamma, Charlotte dör halvvägs in i filmen. Mathildas mamma är frånvarande i *Léon*, hennes pappa lever med en ny kvinna och både han och hennes styvmor dödas tidigt i filmen. Båda Hayleys föräldrar är frånvarande i *Hard Candy*, det är ingen som ringer henne och undrar var hon är trots att hon är borta under lång tid. Men hon pratar om sin far, om än inte med honom. Trots att Hayley mycket väl kan ha berättat lögnen om en fiktiv far, filmen antyder att det troligtvis var lögnen, är det signifikant att hon talar om sin far men inte om sin mor. Naomi Scheman har i ”Missing Mothers/Desiring Daughters: Framing the Sight of Women” (1988) beskrivit fenomenet med den frånvarande modern som en viktig beståndsdel av filmer där flickors sexuella utveckling sätts i fokus:

The violence that is done to the relationship between mothers and daughters – either its total erasure (...) or the painful ruptures or sacrifices characteristic of melodrama – has its roots not

---

<sup>108</sup> Neroni, Hilary, *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, State University of New York Press, Albany, 2005, s. 104-105

<sup>109</sup> Williams, Linda Ruth ”Hard Candy” i *Sight & Sound*, Vol. 16, Nr. 7, 2006, s. 56

<sup>110</sup> McCarthy, Todd, ”Hard Candy” i *Variety*, Vol. 397, Nr. 11, 2005 s. 52

<sup>111</sup> Clover, 1992, s. 143

simply in the daughter's need to learn to love someone else. The violence is grounded in the way in which patriarchy demands that she learn that lesson – as a submission to male power<sup>112</sup>

Scheman menar att den frånvarande modern ger patriarkatet en ursäkt för, och en anledning till, att uppfostra flickan i enlighet med sin ideologi. Då modern inte är närvarande försvinner en kvinnlig blick från filmen, och därmed en möjlighet för kvinnor att inneha maktpositioner: ”the motherlessness of the heroines is far from innocent when it occurs. Having evacuated the possibility of an all female exchange of gazes, it is far easier for the male to frame the desiring female gaze.”<sup>113</sup>

Enligt Scheman måste modern försvinna ur narrativet för att dottern ska kunna erkänna sin far som den äkta föräldern: ”Repressing the attachment to her mother amounts to identifying her father as her true parent”<sup>114</sup> Detta händer med Lolita, Mathilda och Hayley men på tre olika sätt. Lolita är egentligen sin mors dotter, deras likheter överstiger deras skillnader, men genom deras rivalitet har Lolita kapat bandet mellan henne och hennes mor och erkänt Humbert som sin riktiga förälder. Detta för att kunna genomgå sin oidipala utveckling och sedan kunna applicera sin sexualitet på en man som är lämplig att gifta sig med. För Mathilda innebär hennes erkännande av sin far som den äkta föräldern ett problem innan hennes biologiska far blir dödad och hon istället kan erkänna Léon som sin äkta far. För Mathilda är dock inte problemerna över där, att Léon får tjänstgöra som hennes far är inte att sätta en ultimata person i den positionen. Men Mathilda har ingen stark patriark att erkänna som sin far och i, den inte särskilt hårda, konkurrensen bland otillräckliga män avgår Léon motvilligt med segern.

I *Hard Candy* sker uttraderandet av Hayleys mor på ett annat sätt än vad det gör i *Lolita* och *Léon*. Då man får se Charlottes påkörda lik och får informationen om att den döda kvinnan i Mathildas lägenhet inte var hennes biologiska mor utan hennes styvmor får man i *Hard Candy* bara Hayleys vittnesmål om hennes fars närvaro medan hon utelämnar all information om en möjlig mor. Förslagsvis därför att även detta är en del av den maskerade Hayley spelar upp för Jeff för att leda honom till att tro att hon, som moderslös, är särskilt

---

<sup>112</sup> Scheman, Naomi, ”Missing mothers/Desiring daughters: Framing the Sight of Women” i *Critical Inquiry*, Vol. 15, Nr. 1, 1988, s. 82

<sup>113</sup> Hayward, 1998, s. 160

<sup>114</sup> Scheman, 1988, s. 70

mottaglig för att identifiera sig själv som ”under the conditions of patriarchal control and compulsory heterosexuality”.<sup>115</sup>

## 7. Diskussion

Vilka barn som varit i riskzonen för att bli utsatta för sexuella övergrepp har det funnits klara åsikter om. Barnen har ofta ansetts vara kontakthungriga därför att man uppfattat att de inte fått tillräckligt mycket uppskattning hemifrån och därmed initierat övergrepp i sitt sökande efter kärlek. Trångboddhet ska också ha lett till att de fått insyn i sina föräldrars sexliv.<sup>116</sup> Av denna generaliserande bild av vilka barn som blir utsatta för sexuella övergrepp kan man alltså läsa ut att barn man ansett blivit utsatta har kommit från fattigare samhällsskikt. Denna generaliserande bild kan man dock återfinna i de tre filmer jag nu undersökt: Lolitas mor är ensamstående och uppskattar inte sin dotter och deras ekonomiska situation kräver att de har en inneboende. Mathildas familj bor trångt och hon går av misstag in på toaletten när hennes far och styvmor har sex. Hayleys föräldrar är inte tillräckligt närvarande för att hindra henne från att träffa en okänd vuxen man som hon kommit i kontakt med på ett chatrum.

De tre flickorna är också vad man skulle kunna kalla för *fille fatales*, eftersom de är för unga för att betecknas ”femme”. De är alla orsaken till att den manliga protagonisten och antagonisten dör. Hayley är detta rent konkret då hon kalkylerar Jeffs självmord, även om han är sin egen bödel, Mathilda blir det indirekt då Léon aldrig skulle ha utsatt sig för en sådan risk om han inte hade släppt in henne i sitt liv och Lolita blir det genom att Humberts förälskelse i henne resulterar i hans död. De är alltså alla tre *fille fatales* i uttryckets bokstavliga mening. Anledningen till att Mathilda och Lolita blir *fille fatales* är att de inte fullt ut kan kontrollera sin femininitet performativt medan Hayley blir det genom att aktivt använda sin femininitet som ett vapen. Mulvey skriver att kvinnan ”saknar penis och detta innebär ett kastrationshot och följaktligen olust”<sup>117</sup> och de tre flickorna är i högsta grad även kastrationshot. Lolita hotar Humbert med kastration då hon aldrig låter honom äga henne fullt ut, och inte heller låter honom kontrollera henne med sin blick; Mathilda i och med att hon får Léon att rubba sina vanor och är mer säker än honom i sociala sammanhang; Hayley är bokstavligt talat ett kastrationshot men även bildligt genom att vara ett hot mot Jeffs sociala anseende.

---

<sup>115</sup> Scheman, 1988, s. 70

<sup>116</sup> Sundin, Bosse (red.), *Idéhistoria i Norr: Rapport Från en Konferens 1996 Med Idéhistoriker från Uleåborg och Umeå*, Univ., Umeå, 1998, s. 130-131

<sup>117</sup> Mulvey, Laura ”Spelfilmen och Lusten Att Se” i Andersson & Hedling, 1995, s. 38

Enligt Read är kvinnor i rape-revengenarrativ så ofta vita därför att svarta kvinnor inte anses rena nog för att kunna smutsas ner, eller för den delen moraliska nog för att kunna utkräva hämnd.<sup>118</sup> Kanske finns det en liknande funktion hos den figur jag här undersökt och att svarta barn inte kan sexualiseras i relation till en vuxen därför att de redan är sexualiserade, som den lilla svarta pojken som, liksom Shirley Temple, är ett sexuellt spektakel i *War Babies*.<sup>119</sup> Enligt Lury förstärks ofta barnets vithet, i dessa förhållanden mellan barn och vuxen, genom att barnet paras ihop med en man som inte är vit.<sup>120</sup> Detta kan märkas i *Lolita* där Humberts, eller James Masons, mörka utseende och brittiska accent ställs mot Lolitas blonda hår och ljusa hud och i *Léon* där Léons mörka kläder och invandrarbakgrund ställs mot Mathildas tydligare hemmahörande i USA. Kincaid ser istället barnets vithet som en förutsättning för att betraktarens projicerade bild inte ska störas av ett ansikte som redan har karaktär.<sup>121</sup>

Enligt Gateward & Pomerance i *Sugar Spice and Everything Nice* är flickan betydelsefull eftersom ”It is the girl who is the most profound site of patriarchal investment, her unconstrained freedom representing the most fearsome threat to male control.”<sup>122</sup> och på samma sätt ser Hayward hur kvinnor ses som antingen ofarliga eller farliga:

When woman represent lack (as in good, pure and helpless) she does not threaten. When she represents excess (as in dangerous, chaotic and seductive) then she represents what men fears most. As lack she is less than man, as excess she is more. As excess she no longer returns the image of the unified subjectivity of the male.<sup>123</sup>

Alla tre karaktärer jag undersökt har antingen alla eller några av dessa drag som karaktäriserar det största hotet mot manlig kontroll, och bara Mathilda blir helt oskadliggjord i sitt narrativ. Så varför görs då dessa filmer om ett patriarkaliskt samhälle helst skulle vilja se att dessa flickor inte existerade? Svaret står att finna i psykoanalytisk filmanalys av skräckfilm: ”Such films, despite their superficial disagreeableness, ultimately reassure (...) because they give material form to our fears, thus reminding us that we are not alone”<sup>124</sup> Det skräckinjagande porträttet, för ett patriarkaliskt samhälle, av en flicka vars frihet är oinskränkt och vars sexualitet är hotfull blir alltså ett sätt att hantera ett problem utan att behöva ta itu med det på

---

<sup>118</sup> Read, 2000, s. 233

<sup>119</sup> Lury, 2010, s. 65

<sup>120</sup> Lury, 2010, s. 65

<sup>121</sup> Kincaid, 1998, s. 17

<sup>122</sup> Gateward & Pomerance, 2002, s. 13

<sup>123</sup> Hayward, 1998, s. 113

<sup>124</sup> Stam, 2000, s. 166

riktigt. Liksom mardrömmar som härjar i det omedvetna för att det medvetna inte vill hantera problemen blir filmer skådeplatser för samhällets kollektiva omedvetna rädslor.<sup>125</sup> Och trots att den maktrelation jag undersökt finns i diegesen finns det en maktdimension som inte är att förglömma utanför denna: regissörerna till dessa tre filmer är vita, privilegierade män. Även om min uppsats inte har handlat om den maktrelationen måste man reflektera över vad det innebär att den sexualiserade flickan skapas och representeras av en person som genom sitt kön och sin ålder innehar en maktposition gentemot henne.

## 8. Slutsats

Genom att undersöka *Lolita*, *Léon* och *Hard Candy* går det att se hur förhållandet mellan den unga flickan och den vuxna mannen utvecklats genom ett historiskt perspektiv. Under 60-talet, då vi fick möta Humbert Humbert och Lolita var förhållandet ett som speglade den tidens uppfattning. Lolita är en drivande part i förhållandet mellan barnet och mannen. Men bara så länge hennes mor är vid liv, eftersom hennes orsak till att vilja få Humbert att åtrå henne är ett resultat av hennes oidipala utveckling, en del av uppväxten som man under denna tidsperiod lade stor tilltro vid.<sup>126</sup> För att undvika kontrovers fick man Lolita att vara och verka äldre genom att använda en skådespelerska som var äldre än flickan i romanen och genom att ge henne attribut som skulle få henne att verka mognare.<sup>127</sup> Detta, men också det faktum att det inte fanns någon diskurs rörande incest, ledde till att filmen inte mötte några starka reaktioner.<sup>128</sup> När vi sedan kommer till 90-talet och *Léon* ser vi att relationen nu har utvecklats till en mellan två barn, Léon som infantiliseras och Mathilda vars intelligens och autonomi betonas. Denna förändring i hur förhållandet framställs beror till stor del på de samhälleliga förändringar som skett mellan de två filmerna: 1970-talets feministiska rörelse har bidragit till en diskurs om ojämlikhet och maktfördelning. Denna rörelse har också bidragit till att skapa en diskurs kring sexuella övergrepp och pedofili, ironiskt nog hjälpt av högerns försök att utmåla gay-rörelsen som pedofiler.<sup>129</sup> Dock hade feminismen vid tiden för Léon lidit en backlash som reaktion på kvinnors ökade socioekonomiska ställning.<sup>130</sup> I 90-talets postfeministiska klimat med rörelser som Riot Grrrl och Girl Power passar den självsäkra Mathilda in, men liksom Lolita beror hennes förälskelse i den vuxne mannen främst på att han får agera ställföreträdande fader i hennes oidipala utveckling – men också på

---

<sup>125</sup> Elsaesser & Buckland, 2002, s. 221

<sup>126</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 165

<sup>127</sup> Mazierska, 2011, s. 26

<sup>128</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 165

<sup>129</sup> Hatch i Gateward & Pomerance, 2002, s. 171

<sup>130</sup> Hayward, 1998, s. 142

en önskan om att han ska återta fallosen i en tid då mannens maktposition inte längre är självklar.<sup>131</sup> I och med de förändringar som skett i samhället var också mottagandet av *Léon* mer skeptiskt: Besson fick klippa bort de mest explicita antydningarna om pedofili inför distributionen i USA men trots det blev filmen kritiserad för det otydliga förhållandet mellan Léon och Mathilda.<sup>132</sup> I *Hard Candy* har förhållandet förändrats radikalt, pedofili har blivit det värsta brottet man kan göra sig skyldig till. Samtidigt har en förskjutning i identifieringen av vem som är eller kan vara pedofil etablerats: från att se pedofilen som ett lätt urskiljbart monster kan vilken respektabel människa som helst vara skyldig.<sup>133</sup> Denna förändring i samhällets syn på pedofili är direkt återspeglad i *Hard Candy*, där den framgångsrike och trevlige mannen trots allt visar sig vara pedofil och mördare. Hayley hämnas inte heller bara de fel som begåtts mot henne, hon hämnas alla Lolitakaraktärer som funnits. Varje flicka som blivit ”watched, touched, hurt, screwed, killed.” Inklusive Lolita och Mathilda.

I alla tre filmerna framställs flickans sexualitet som performativ, men där Lolitas och Mathildas är det därför att de testat gränser och prövat sig fram är Hayleys det av rent beräknande skäl. Då hon inte längre behöver vara det sexualiserade barnet slutar hon balansera på den pubertala gräns som tilltalar Jeff och framstår som vuxen, och framförallt som mindre kvinnlig. Medan Lolita och Mathilda alltså försöker lära sig att bemästra sin sexualitet och femininitet är Hayley redan en fullfjädrad mästare.

Genom ett användande av subjektivt kameraarbete, i *Léon* och *Hard Candy*, samt tät positionering med mannen i *Lolita* identifierar sig betraktaren lättast, men inte tvunget, med mannen i narrativet. Identifiering med mannen i de två första filmerna innebär att betraktaren blir försäkrad om att flickan är den drivande parten då det är hennes oidipala utveckling som gör att hon gör sexuella närmanden mot en fadersfigur. Men trots att mannen är oskyldig kan han aldrig fullfölja dessa inviter då det kommer leda till hans död, som vi får se det göra för både Humbert och Léon. I *Hard Candy* besitter Hayley även egenskapen att använda oidipuskomplexet performativt, för att på så vis få Jeff att tro att hon förlägger sin sexuella utveckling till honom. Men en identifikation med mannen i *Hard Candy* leder till katarsis: då man identifierar sig med den man som blir torterad och slutligen dödad medan det går upp för en att den skuld man hoppades inte skulle vara ens egen visade sig vara det. Betraktaren blir belagd med Jeffs skuld, för att sedan bli torterad och till slut renad. Då lidandet genomgått har betraktaren blivit välsignad med en syndernas förlåtelse och ett obefläckat samvete.

---

<sup>131</sup> Hayward, 1998, s. 101

<sup>132</sup> Hayward, 1998, s. 64-65

<sup>133</sup> Kincaid, 1998, s. 82-83

## 9. Källförteckning

### 9.1 Tryckta Källor

Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik (red.), *Modern Filmteori. 2*, Studentlitteratur, Lund, 1995

Clover, Carol J., *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992

Corliss, Richard, *Lolita*, BFI Publishing, London, 1994

Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren, *Studying Contemporary American Film: a Guide to Movie Analysis*, Arnold, London, 2002

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding Film Theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011

Fabe, Marilyn, *Closely Watched Films: an Introduction to the Art of Narrative Film Technique*, University of California Press, Berkeley, 2004

Gateward, Frances K. & Pomerance, Murray (red.), *Sugar, Spice, and Everything Nice: the Cinemas of Girlhood*, Wayne State University Press, Detroit, 2002

Hayward, Susan, *Luc Besson*, Manchester Univ. Press, Manchester, 1998

Lebeau, Vicky, *Childhood and Cinema*, Reaktion, London, 2008

Lury, Karen, *The Child in Film: Tears, Fears and Fairytales*, I. B. Tauris, London, 2010

Lynch, Joan Driscoll "Incest Discourse and Cinematic representation" i *Journal of Film and Video*, Summer/Fall; 54, 2/3, 2002

- Mazierska, Ewa, *Nabokov's Cinematic Afterlife*, McFarland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, N.C., 2011
- McCarthy, Todd, "Hard Candy" i *Variety*, Vol. 397, Nr. 11, 2005
- Nabokov, Vladimir Vladimirovic □, *Lolita*, Bonnier, Stockholm, 1960
- Neroni, Hilary, *The Violent Woman: Femininity, Narrative, and Violence in Contemporary American Cinema*, State University of New York Press, Albany, 2005
- Radner, Hilary & Stringer, Rebecca (red.), *Feminism at the Movies: Understanding Gender in Contemporary Popular Cinema*, Routledge, London, 2011
- Read, Jacinda, *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, Manchester Univ. Press, Manchester, 2000
- Scheman, Naomi, "Missing mothers/Desiring daughters: Framing the Sight of Women" i *Critical Inquiry*, Vol. 15, Nr. 1, 1988
- Schubart, Rikke, *Super Bitches and Action Babes: the Female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*, McFarland & Co., Jefferson, N.C., 2007
- Stam, Robert, *Film Theory: an Introduction*, Blackwell, Malden, Mass., 2000
- Stridsberg, Sara, *Darling river: Doloresvariationer*, Bonnier, Stockholm, 2010
- Sundin, Bosse (red.), *Idéhistoria i Norr: Rapport Från en Konferens 1996 med Idéhistoriker från Uleåborg och Umeå*, Univ., Umeå, 1998
- Thornham, Sue (red.), *Feminist Film Theory: a Reader*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1999
- Vickers, Graham, *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*, Chicago Review Press, Chicago, Ill., 2008

Williams, Linda Ruth ”Hard Candy” i *Sight & Sound*, Vol. 16, Nr. 7, 2006

Wyllie, Barbara, *Nabokov At the Movies: Film Perspectives in Fiction*, McFarland & Company, Jefferson, N.C., 2003

## 9.2 Elektroniska källor

<http://www.ne.se/lolita> (hämtad 23/5 2012)

## 9.3 Filmer

*American Beauty*, DreamWorks SKG, Jinks/Cohen Company, USA, 1999, Sam Mendes

*Baby Doll*, Newtown Productions, USA, 1956, Elia Kazan

*Batman Returns*, Warner Bros. Pictures, PolyGram Pictures, USA, Storbritannien, 1992, Tim Burton

*Broken Blossoms*, D.W. Griffith Productions, Paramount Pictures, USA, 1919, D.W. Griffith

*Death Wish*, Dino De Laurentiis Company, Paramount Pictures, Tom Ward Enterprises, USA, 1974, Michael Winner

*Hard Candy*

Lionsgate, USA, 2005

Producent: Rosanne Korenberg, Paul Allen

Regissör: David Slade

Manusförfattare: Brian Nelson

Fotograf: Jo Willems

Klipp: Art Jones

Originalmusik: Harry Escott, Molly Nyman

Skådespelare: Patrick Wilson (Jeff Kohlver), Ellen Page (Hayley Stark), Sandra Oh (Judy Tokuda), Jennifer Holmes (Janelle Rogers)

*I Spit On Your Grave*, Cinemagic Pictures, USA, 1978, Meir Zarchi

*Léon*

Les Films du Dauphin, Gaumont, Frankrike, USA, 1994

Producent: Claude Besson

Regissör: Luc Besson

Manusförfattare: Luc Besson

Fotograf: Thierry Arbogast

Klipp: Sylvie Landra

Originalmusik: Eric Serra

Skådespelare: Jean Reno (Léon), Gary Oldman (Stansfield), Natalie Portman (Mathilda)

*Lolita*

MGM, Seven Arts Production och James B. Harris & Stanley Kubrick, USA, Storbritannien, 1962

Producent: James B. Harris

Regissör: Stanley Kubrick

Manusförfattare: Vladimir Nabokov (Roman), Vladimir Nabokov (Manus)<sup>134</sup>

Fotograf: Oswald Morris

Klipp: Anthony Harvey

Originalmusik: Nelson Riddle

Skådespelare: James Mason (Humbert Humbert), Shelley Winters (Charlotte Haze), Sue Lyon (Lolita), Peter Sellers (Clare Quilty)

*Peeping Tom*, Michael Powell (Theatre), Storbritannien, 1960, Michael Powell

*Taxi Driver*, Columbia Pictures Corporation, Bill/Phillips, Italo/Judeo Productions, USA, 1976, Martin Scorsese

*War Babies*, Educational Pictures, USA, 1932, Charles Lamont

---

<sup>134</sup> Nabokovs manus var längre och mer komplicerat än vad Kubrick ville ha det och endast små delar av originalet återfinns i filmatiseringen. Den riktiga manusförfattaren är Kubrick själv (Mazierska, 2011, s. 22-23).