

Lunds Universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Olof Hedling
2013 – 01 – 18

Karl Näslund
FIVK01

**POJKFLICKAN:
EN GENUSTEORETISK STUDIE AV KATHRYN
BIGELOW & HENNES FILMER**

Innehållsförteckning

1, Inledning	3
2, Biografisk översikt och filmografi	3
3, Kathryn Bigelow: Den ofrivilliga feministen	9
3.1, De tidiga filmerna: <i>The Loveless</i> , <i>Near Dark</i> , <i>Blue Steel</i> & <i>Point Break</i>	10
3.2, Tre fiaskon: <i>Strange Days</i> , <i>The Weight of Water</i> & <i>K19: The Widowmaker</i>	15
3.3, Succé: <i>The Hurt Locker</i> & <i>Zero Dark Thirty</i>	18
4, En sexualiserad regissör	19
5, Slutsats	20
6, Källförteckning	22
7, Kathryn Bigelows filmografi	24

1, Inledning

Kathryn Bigelow är en i sanning unik filmregissör men detta till trots relativt anonym bland gemene man. Unik är hon kanske främst eftersom hon är den enda kvinna någonsin att belönas med en Oscar för Bästa Regi, men ytterligare en bidragande orsak är det faktum att de flesta av hennes filmer faller inom ramarna för vad som traditionellt ansetts vara maskulina genrer.

I min C-uppsats har jag valt att främst fokusera på hur genus representeras och diskuteras i Bigelows filmer, men jag har även tittat närmare på hur Bigelows person genom åren framställts i medier. Detta valde jag eftersom genus och genusforskning är någonting som jag hyser stort intresse för och vidare anser jag Bigelow vara en mycket intressant filmregissör. Eftersom Bigelow i intervjuer, gång på gång, tonat ned betydelsen av kön för sitt konstnärskap är min genusinriktade studie av hennes verk något problematisk. Att jag sedan antar att genus spelar större roll för Bigelow än för hennes manliga kollegor, enbart eftersom hon är kvinna i en i övrigt mansdominerad sfär, är även det problematiskt. Denna problematik är jag högst medveten om och har försökt att uppsatsen igenom förhålla mig till den med ambitionen att undvika att dra enkla slutsatser.

Uppsatsen inleds med en biografisk översikt i vilken jag i korta drag redogör för Bigelows karriär och bakgrund; de filmer och TV-produktioner hon varit delaktig i; hur dessa mottagits o.s.v. Därefter följer kapitlet "Kathryn Bigelow – den ofrivilliga feministen" i vilket jag analyserar och granskar Bigelows verk utifrån ett genusinriktat perspektiv. Detta kapitel är i sin tur indelat i mindre delkapitel varefter följer min slutsats.

I min research har jag främst använt mig av boken *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor* men även haft hjälp av andra källor. I de allra flesta fall har det rört sig om tryckta medier, men stundtals även av elektroniska sådana.

2, Biografisk översikt och filmografi

Kathryn Bigelow föddes 1952 i San Carlos, strax söder om San Francisco i Kalifornien. Från tidig ålder visade hon stort intresse för teckning och måleri vilket så småningom ledde till studier vid San Francisco Art Institute samt vid prestigefyllda Whitney Museum i New York (Tasker, 2011:59) (Jermyn & Redmond, 2003:27,6). Under de ett och ett halvt år långa studierna vid Whitney kom intresset för klassiskt måleri att alltmer övergå i en fascination inför avant-garde. Så kom Bigelow att liera sig med den brittiska konstgruppen Art and Language med vilkas hjälp hon fick sin konst utställd på Venedigbiennalen ett år i början av

sjuttioalet. Denna framgång innebar ingen större inkomst och Bigelow tvingades söka extrajobb vid sidan av. Bland annat verkade hon som assistent till performancekonstnären Vito Acconci vid en av dennes installationer (Jermyn & Redmond:27-28).

Insikten att hon som avant-gardekonstnär aldrig skulle komma att nå ut till någon större publik fick Bigelow att vända blicken mot filmmediet var hon såg potential att nå ut till fler människor (Jermyn & Redmond:6). År 1978 skrev hon manus till och regisserade kortfilmen *The Set-Up* i vilken Gary Busey spelar en av huvudrollerna (Jermyn & Redmond:220). Filmen kretsar kring ett slagsmål mellan två män och utspelas i en gränd. Männerna kallar varandra för kommunist respektive fascist och under tiden de slåss dekonstrueras och analyseras händelseförloppet av filosoferna Sylvère Lotringer och Marshall Bronsky (Jermyn & Redmond:29).

The Set-Up var ett amatörprojekt, men ambitionsnivån var hög. Inspelningen av filmen började klockan nio en kväll och var inte över förrän klockan sju nästa morgon, och under natten rådde det stundtals snöfall. Bigelow instruerade sina skådespelare att slåss på riktigt och till följd av detta blev båda sängliggande efter inspelningens slut.

Bigelow ansökte till Columbia University Graduate School of Film i New York och blev antagen. Under hennes tid som filmstudent växte intresset för filmen explosionsartat och hon verkar ha sett stora mängder under den här perioden. Enligt henne själv var det mest utländsk film hon såg, och Hollywoodfilmen var något hon först senare kom att upptäcka på allvar (Jermyn & Redmond:6,29). Hon pluggade tillsammans med en man vid namn Monty Montgomery och de två kom att samarbeta vid deras gemensamma långfilmsdebut: *The Loveless* (1982) (Jermyn & Redmond:7). Bäst beskrivs debuten som en ”knuttefilm” i vilken handlingen kretsar kring ett motorcykelgång som på femtioalet anländer till en sömnig småstad i den amerikanska södern och råkar i trubbel med lokalbefolkningen.

På ett handlingsmässigt plan påminner filmen om *The Wild One* (1954) i vilken Marlon Brando innehar huvudrollen (Tasker:56). Detta till trots var det inte främst från denna film som Bigelow och Montgomery hämtade inspiration utan snarare från konstvärlden och experimentfilmen. Ambitionen var hela tiden att arbeta mot det klassiska Hollywoodnarrativet och istället bygga upp *The Loveless* kring det rent konceptuella (Jermyn & Redmond:30-31).

I sin bok *The Director's Vision: A Concise Guide to the Art of 250 Great Filmmakers* (1999) anklagar Geoff Andrews Bigelow för att alltför ofta prioritera stil före innehåll (s.18), vilket i någon mån är sanning, men likväl en förenkling. När man talar om *The Loveless* stämmer det dock ganska bra då stilen är filmens största förtjänst. Gång på gång

dröjer sig kameran kvar vid knuttarnas läderjackor, solglasögon, boots och motorcyklar på ett närmast fetischistiskt manér (Jermyn & Redmond:39).

Bigelows och Montgomerys film blev långt ifrån någon succé och kom att visas endast på ett fåtal biografer i USA. Mest känd är filmen idag, dels för att det är Bigelows långfilmsdebut men kanske främst eftersom den vid tiden okände Willem Dafoe innehar huvudrollen. Succén uteblev inte på samma vis när Bigelow valde att ensam axla regissörsrollen med *Near Dark (Natten har sitt Pris)* (1987), efter ett manus författat av henne själv i samarbete med Eric Red som tidigare skrivit manus till bl.a. kultrysaren *The Hitcher* (1986) (Jones, 2005:112). I *Near Dark* förenar duon vampyr- och västernfilmens estetik och konventioner – någonting som Bigelow genom karriären fortsatt att göra. Filmen utspelas någonstans i den amerikanska mellanvästern, i ett litet samhälle dit en kringresande ”flock” vampyrer anländer. Bondpojken Caleb (Adrian Pasdar) förälskar sig i en av vampyrerna, blir biten av henne och förvandlad till vampyr, varefter han tvingas anpassa sig till sin nya ”familjs” brutala leverne.

Near Dark har genom åren kommit att bli något av en kultfilm och blev vid tiden för dess premiär nominerad till Saturn Awards för bl.a. Bästa Regi och Bästa Skräckfilm. Dessutom vann den pris vid Bryssels Fantastiska Filmfestival (imdb.com/title/tt0093605/awards). Med sitt nästa projekt fortsatte Bigelow att samarbeta med Eric Red och tillsammans skrev de manus till *Blue Steel* (1990). Trots det något radikala draget att låta en kvinna spela huvudrollen i en polisthriller innebar filmen ett steg närmare Hollywoodsystemet för Bigelow och på många vis liknar den andra polisfilmer från samma era, såsom *Dödligt Vapen* och *Sea of Love* (Jermyn & Redmond:48). Jamie Lee Curtis spelar den nyexaminerade New Yorkpolisen Megan Turner, som sin första kväll i tjänst skjuter ihjäl en butiksrånare och till följd av detta misstänks för övervåld. Som om detta inte vore nog förföljs hon av en mordisk galning.

Trots dess relativa framgång har *Blue Steel* i efterhand nedvärderats och beskyllts för att vara konventionell och konservativ, särskilt i jämförelse med Bigelows två tidigare filmer (Jermyn & Redmond:48-49). Bigelows egentliga genombrott kom först med *Point Break* (1991) vilken har Keanu Reeves och Patrick Swayze som huvudrollsinnehavare. Filmen kom att bli en riktig succé som bara i USA drog in \$100 miljoner, men det Bigelow vann i ekonomiskt kapital tycks hon ha förlorat i kulturell prestige; bland filmvetare och kritiker förblir *Point Break* ett lågvattenmärke i hennes karriär, till skillnad från filmer som *Near Dark* och *The Hurt Locker*.

Keanu Reeves spelar en ung FBI-agent som infiltrerar ett gäng surfare som under ledning av den karismatiske Bodhi (Swayze) rånar banker iförda masker föreställande tidigare amerikanska presidenter. Som i fallen *The Loveless* och *Near Dark* står en subkultur i centrum för handlingen och trots att filmen av många anses som blott en bland många fördummande verk inom actiongenren finns de som menar att *Point Break* genomsyras av en radikal tongång som inte är närvarande i andra storfiler (Jermyn & Redmond:107-108).

Under inspelningen av *Blue Steel* hade regissören James Cameron tagit kontakt med Jamie Lee Curtis i hopp om att övertyga henne att axla den kvinnliga huvudrollen i *True Lies*, som Cameron vid tiden jobbade med. Han lärde samtidigt känna Bigelow och de två kom att inleda en relation som resulterade i äktenskap 1989, varefter Cameron kom att agera producent till *Point Break* (Jermyn & Redmond:187,140). När produktionen led mot sitt slut skedde samma sak med äktenskapet mellan Bigelow och Cameron, och de två skiljde sig. (Jermyn & Redmond:187).

Mellan *Point Break* och hennes nästa långfilm arbetade Bigelow för första gången i karriären med TV, i det att hon regisserade ett avsnitt av *Wild Palms*, en TV-serie som jämförts med *Twin Peaks* och som producerades av Oliver Stone, som tidigare haft samma roll under inspelningen av *Blue Steel* (Tasker:58). Projektet är en något skruvad science fictionhistoria som baserades på en tecknad serie av Bruce Wagner som publicerats i tidningen *Details*. (Svetkey, 1993).

Trots att deras äktenskap gått i kras utgjorde detta inget hinder för vidare samarbete mellan Bigelow och Cameron. Den senare hade arbetat med ett manus under en period av tio år, och detta kom att utgöra grunden för vad som kom att bli Bigelows femte långfilm – *Strange Days* (1995). Filmen utspelas kring det stundande millennieskiftet, i ett dystopiskt Los Angeles, och i centrum för handlingen finner man Lenny Nero (Ralph Fiennes), en tidigare polis som livnär sig på illegal langning av en futuristisk underhållningsform kallad SQUID. Detta är det allra senaste inom virtual-reality och möjliggör uppspelning av inspelade upplevelser, så verklighetstroga att man både känner och ser exakt vad personen som genomlevt upplevelsen gjort. Mot denna bakgrund utspelas en invecklad konspirationsintrig.

Strange Days premiärvisades år 1995 på New Yorks filmfestival och möttes av splittrade åsikter. Filmen prisades av de flesta för dess visuella kvalitéer men kritiserades samtidigt för brister i manus (Jermyn & Redmond:157). Kontroversiell blev filmen p.g.a. en rad våldsamma scener där kvinnliga karaktärer utsätts för sexualiserat våld, och dessa scener såg till att fullständigt svartmåla Bigelow i vissa feministiska kretsar (Jermyn &

Redmond:10). Vad som från början såg ut att kunna bli Kathryn Bigelows magnum opus blev istället en stor flopp som först på senare år återupptäckts och uppnått viss kultstatus, mycket tack vare de fans som med internets hjälp lyft fram filmen som betydelsefull (Jermyn & Redmond:201-202).

Till följd av *Strange Days* finansiella fiasko degraderades Bigelow från regissörseliten i Hollywood och hennes nästa långfilm hade inte premiär förrän fem år senare. Bigelow var ingalunda inaktiv under den här perioden, dock, utan arbetade med såväl TV som med ett långfilmsprojekt som det aldrig blev någonting av. För TV regisserade hon tre avsnitt av den hyllade polisserien *Homicide: Life on the Street* och långfilmsprojektet hon jobbade med var en filmatisering av Jeanne d'Arcs liv. Detta projekt bar arbetstiteln *Company of Angels* och bland övriga inblandade fanns Jay Cocks som tidigare spelat en aktiv roll i manusskrivandet till *Strange Days*. Till dessa två anslöt sig den franska storregissören Luc Besson som planerade att agera producent. Inom kort hamnade han och Bigelow i bråk angående vem som skulle spela filmens huvudroll; Bigelow ville ha Claire Danes medan Besson röstade för sin dåvarande partner Milla Jovovich. Detta bråk resulterade så småningom i att Bigelow övergav projektet och att det istället återuppstod som *The Messenger: The Story of Joan of Arc* i regi av Luc Besson, med Jovovich i huvudrollen. Då hon ansåg att Besson tagit sig friheter med den research och det arbete hon och Cocks lagt ned till projektet stämde Bigelow Besson (Jermyn & Redmond:11). Hon förlorade, dock.

Återkomsten till filmen kom år 2000 med adaptionen av Anita Shreves roman *The Weight of Water* (Jermyn & Redmond:11). Filmen följer två parallella handlingsförlopp där det ena utspelas år 1873 och det andra i nutid. Den historiska berättelsen baseras på en sann historia i vilken två norska immigranter mördades på Isles of Shoals, utanför New Hampshires kust, medan det nutida narrativet fokuseras kring journalisten Jeans resa till samma ögrupp för att skriva ett reportage om mordet. Tillsammans med *The Loveless* utgör *The Weight of Water* ett något udda inslag i Bigelows filmografi, eftersom det rör sig om ett stilla berättat drama, snarare än en uppumpad actionfilm.

The Weight of Water premiärvisades på Torontos Internationella Filmfestival och möttes av ljum kritik. Möjligen var det denna tveksamma mottagning som fick Bigelow att återvända till actionfilmen, i det att hon år 2002 regisserade den hårdkokta ubåtsfilmen *K19: The Widowmaker*. Filmen baseras, precis som *The Weight of Water*, på en sann berättelse då en sovjetisk atomubåt gick på grund i Nordsjön i början av sextiotalet, vilket resulterade i en diplomatisk konflikt som närapå ledde till världskrig. Manus till filmen författades av Bigelow i samarbete med pjäsförfattaren Christopher Kyle och inspelningen

varade i 16 veckor, varav 22 dagar spenderades till havs (Natale, 2002). Trots att filmens huvudrollsinnehavare är Harrison Ford och Liam Neeson uteblev framgången än en gång (Jermyn & Redmond:12).

Om Bigelows uppehåll från filmen under nittiotalets slut verkat långt blev hennes paus efter *K19* ännu längre i det att den varade i sex år. När hon väl återvände blev det äntligen den succé som vid så många tillfällen vägrat att infinna sig. Med krigsfilmen *The Hurt Locker* (2008) möttes Bigelow av en mycket positiv kritikerkår och vid Oscarsgalan 2010 blev hon historisk då hon som första kvinna genom historien mottog pris för Bästa Regi (Tasker:59). Filmen baseras på journalisten Mark Boals erfarenheter då han år 2004 reste runt med amerikanska bombröjare i Irak – något som han omvandlade till ett filmmanus, som även det blev Oscarsbelönat (<http://www.imdb.com/title/tt0887912/awards>). Boal och Bigelow hade lärt känna varandra då de båda jobbade med vad som skulle komma att bli Tv-serien *The Inside* (2003) som visades på den amerikanska Tv-kanalen Fox (Whipp, 2009).

Förmodligen hoppas de på en favorit i repris under nästkommande Oscarsgala då Bigelows och Boals andra projekt tillsammans har premiär innan dess – *Zero Dark Thirty* (2012). Filmen handlar om jakten på Usama bin Laden som inleddes på allvar med den amerikanska invasionen av Afghanistan 2001 och som tog slut först tio år senare då soldater tillhörande elitförbandet Navy SEALs dödade Al Qaidaledaren i dennes gömställe i Abbottabad, Pakistan.

Bigelows och Boals tanke var från början att göra en film om de misslyckade försöken att jaga rätt på bin Laden, men under tiden man förberedde för inspelning inträffade operationen i Abbottabad och man bestämde sig snabbt för att göra en film som inkluderade även denna händelse (Pond). Filmen har amerikansk premiär i januari 2013 men har redan visats på några utvalda biografer i större städer där den hyllats, men också blivit kontroversiell till följd av skildrandet av den tortyr Bushregimen genomförde mot misstänkta terrorister (Pehrson, 2012).

Inför inspelningen fick Bigelow och Boal tillgång till rundturer i den CIA-byggnad i vilken man skötte planeringen av operationen som hade ihjäl bin Laden, och man tilläts även samtala med en individ tillhörande Navy SEALs som spelat en aktiv roll i jakten på terrorledaren. Denna liberala inställning till utbudande av information har resulterat i kritik, bland annat från Republikanen Peter T. King som är ordförande i House of Homeland Security Committee (Geiger, 2012). Vidare har det riktats kritik mot Bigelow och Boal då somliga ansett att de med sin film försökt stärka stödet för Obama, som till skillnad från företrädaren Bush,

lyckades med uppdraget att spåra bin Laden och eliminera honom. Med tanke på att *Zero Dark Thirty* från början var tänkt att premiärvisas före det amerikanska presidentvalet såg vissa kritiker filmen som inte mycket mer än ett propagandaprojekt å Obamas vägnar (Memoli, 2010).

3, Kathryn Bigelow: Den ofrivilliga feministen

Bland regissörer tillhörande minoritetsgrupper finns alltid den egna minoritetsrollen att förhålla sig till, vilket inte är fallet för det stora flertalet filmskapare, d.v.s. vita män. Som svart filmskapare förväntas du ta ställning till din etnicitet, oavsett om detta tema genomsyrar ditt konstnärskap eller ej. Samma sak gäller för homosexuella regissörer, som inte sällan buntas samman under begrepp som ”gay filmmakers” eller som medlemmar av Queer Cinemarörelsen. Alltså har Bigelow som kvinnlig filmregissör gång på gång tvingats att förhålla sig till det faktum att hon är kvinna, vilket antagits ha spelat stor roll för hennes filmskapande. Kanske är det inte så konstigt att hon därför konsekvent lyft fokus bort från sitt kön, samt visat sig ovillig att definiera sig själv som feminist (Jermyn & Redmond:4).

Hennes undflyende attityd till trots råder det ingen tvekan om att de flesta av Bigelows verk innehåller en kritisk hållning gentemot genuskonventioner och stereotypisering. Kvinnliga karaktärer utgör aktiva element i filmernas handling, snarare än porträtterar störande element eller offer i nöd. Vad som gör Bigelow tacksam för genusstudier är dock inte främst hennes skildring av kvinnor, utan snarare hennes fokus på manliga karaktärer och maskulinitet. Vidare är det mer intressant ur genusteoretiskt perspektiv att studera bilden av Bigelow som person, då hon flertalet gånger i medier fått sitt utseende beundrat och hyllat av manliga journalister. Ett exempel på detta är artikeln ”The Director Wore Black” vilken skrevs av John Powers och publicerades i Vogue år 1995. Han skrev ”Tall and dark, swathed in black leather and endowed with an icy, daunting beauty, she looked like the world’s highest-priced dominatrix.” (Powers, 1995:194).

Att en vacker kvinna valt att göra karriär inom så ”okvinnliga” områden som action- och spänningsfilm tycks aldrig sluta att fascinera, och om Bigelow har det skrivits bl.a. ”...a female Walter Hill crossed with Sam Peckinpah.” (Jermyn & Redmond:106) samt ”...the dark daughter of Hawks and Hitchcock...” (Lane, 2000:101). Nedan följer en genomgång av hennes filmer, utifrån ett genusteoretiskt perspektiv. Genomgången består i sin tur av en rad delkapitel.

3.1, De tidiga filmerna: *The Loveless*, *Near Dark*, *Blue Steel* & *Point Break*

Som jag redan nämnt angående *The Loveless* var den filmen tydligt influerad av konstfilmsestetik, vilket i sin tur gör det svårt att analysera tematik och handling då detta till synes helt förbises av regissörsparet Bigelow/Montgomery. Filmens huvudperson Vance (Dafoe), ledaren för knuttegänget, är underligt nog väldigt anonym i det att han mest glider igenom handlingen utan att egentligen driva den framåt, vilket vi förväntar oss av huvudrollsinnehavare.

Tematiskt står konflikten mellan två kulturer/livsstilar i centrum i det att det rebelliska och modernt sinnade knuttegänget gör intrång i det trångsynta och konservativa småstadssamhället. Vad som gör denna konflikt väldigt intressant är det faktum att de båda sidorna i själva verket har betydligt mer gemensamt än man skulle kunna tro. I båda fallen rör det sig om strängt patriarkala maktordningar och kvinnornas roll verkar gå ut på att lyda männen runt omkring dem, och samtidigt vara vackra och behagliga.

Bland de få kvinnliga karaktärer som spelar någon större roll för filmens narrativ finner man Telena, en småstadsbo som väljer att bryta sig loss ur sin inrutade tillvaro genom att inleda ett kärleksförhållande med Vance. Andra kvinnor som inte bara hastigt passerar förbi är änkan Augusta som arbetar som servitris, samt knuttejejen Debbie. Därtill figurerar en kvinnlig karaktär i filmens öppningsscen i vilken hon fått fel på sin bil och får hjälp av Vance, som sedan mycket plötsligt ofredar henne sexuellt. Filmens män tycks mest intresserade av att umgås med varandra och enda anledningen till att de inte ersatt kvinnligt sällskap helt, och då även i sexuella situationer, tycks bero på samhälleliga och kulturella konventioner, snarare än på brist på homoerotisk spänning. Just denna spänning är inte ovanlig i knuttefilmer, där stor vikt även läggs på skildringen av manligt mode och detta trots att filmerna skildrar machomän i homosociala miljöer.

I *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor* (2003) citeras Christina Lane där hon säger "...the film, although it seems to centre on Vance, is not about him at all;...it is Telena's story[...]Reversing the usual gender roles, Telena is the narrative agent[...]Vance merely floats passively through the film; Telena picks *him* up..."(s.37). Lanes teori skänker *The Loveless* en intressant dimension i vilken fokus inte ligger på den manliga hjälten utan på hans, på ytan, anonyma partner som p.g.a. att hon är förtryckt i ett patriarkalt samhälle inte tar lika stor plats i narrativet.

Augusta och Debbie är båda intressanta karaktärer; låsta på varsin sida av den konflikt som uppstår mellan knuttarna och småstadsborna, men de är detta till trots bifigurer

och därigenom inte centrala för filmens narrativ. Detsamma går inte att sägas om Telena - en rakt igenom tragisk karaktär, vars mamma begått självmord och vars pappa utnyttjar henne sexuellt. Telena skiljer sig från bygdens andra kvinnor p.g.a. sitt ”pojkkaktiga” utseende, d.v.s. slanka höfter, inget smink, och kort hår. Alltså är hon i någon mån mindre kvinna än andra och har således inte lika svårt att avancera från en skuggexistens till att spela en aktiv roll i filmens narrativ.

Enligt Telena själv har pappan förgripit sig på henne minst hundra gånger (Jermyn & Redmond:43), och då motorcykelgänget anländer till den lilla staden ser hon sin chans att bryta sig loss. Hon förför och går sedermera också till sängs med Vance, vilket resulterar i att hennes pappa bryskt rövar tillbaka henne till det kvävande hemmet. När hon väl fått smaka på friheten släpper hon den dock inte och istället för att återgå till ett liv tillsammans med sin pappa dödar hon honom. Att ge sig av tillsammans med Vance är ett alternativ hon snart inser omöjligt, eftersom Dafoes karaktär mycket väl skulle kunna bli en ny förtryckande faderlig gestalt. Med ingen utväg vänder Telena den pistol hon skjutit sin pappa med, mot sig själv och begår självmord.

I Bigelows första soloprojekt, *Near Dark*, råder inte samma tvekan om vem som är huvudperson men trots att det rör sig om en man, intar även här kvinnliga karaktärer centrala positioner. Eftersom filmen faller under subgenren vampyrfilm uppstår naturligtvis en del förväntningar på handling och karaktärer, vilka *Near Dark* i stor utsträckning bryter mot. Vanligtvis inom vampyrfiktionen, inte minst i klassikern *Dracula* av Bram Stoker, är vampyren en maskulint viril gestalt som går på jakt efter jungfruliga, kvinnliga offer. De han lyckas skörda leder han därefter i ett fördärv präglad av dekadens, sex och blodspillan. Överhuvudtaget är det mycket ofta i fallet skräckfilm manliga karaktärer som är förövare, och kvinnor som porträtterar deras offer. I sin film vänder Bigelow upp och ned på denna genuskonvention.

Filmens huvudperson Caleb lever ett stilla liv på landet tills dess att han möter Mae (Jenny Wright), en mystisk ung kvinna vars sexuella dragningskraft han genast faller offer för. När Mae sedan sätter tänderna i Calebs hals förstår vi att hon är vampyr och således även att Caleb lurats bort ifrån sin trygga bondtillvaro. När Calebs familj (hans pappa och lillasyster) går på jakt efter honom är det en kvinnlig vampyr som är deras fiende. Förvisso är det inte Mae som är ledaren för vampyrklanen och dessutom är kvinnorna i minoritet, men hur som helst är det ändå Mae som omvänt Caleb från första början.

Near Dark har ofta lyfts fram som subversiv och intelligent vars slut dock sviker filmens i övrigt originella karaktär till förmån för det sedvanliga skräckfilmsslutet i vilket ett

övernaturligt hot besegrats och den patriarkala ordningen återställts (Jermyn & Redmond:70). Caleb räddas och förs hem av sin familj, och genom en blodtransfusion blir han åter människa. När han så återgått till ett normalt liv hjälper han Mae, återigen genom en blodtransfusion, att återgå till att bli mänsklig. I *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor* (2003) lyfter Sara Gwenllian Jones i essän "Vampires, Indians and the Queer Fantastic: Kathryn Bigelow's *Near Dark*" fram att filmens slut är av ironisk karaktär och därmed inte är menat att tolkas bokstavligt. Slutet erbjuder fler frågor än svar och dess något ambivalenta karaktär ifrågasätter, snarare än befäster den traditionellt patriarkala maktstrukturen inom skräckfilmen (s. 71).

I *Near Dark*, precis som *The Loveless*, fokuseras handlingen kring en subkultur, i opposition till det övriga samhället. I *Near Dark* är denna opposition betydligt mer tydlig än i Bigelows debut, då *Near Dark*'s rebeller inte ens är mänskliga. Bigelow lyckas med bedriften att inte skildra dessa subkulturer tvådimensionellt, så trots att vampyrklanen till en början utgör ett befriande om än skrämmande alternativ till en framtidslös småstadstillvaro genomskådas de så småningom. Precis som knuttegänget i *The Loveless* präglas av en sexistisk och patriarkal livsåskådning, inte särskilt olik den som genomsyrar övriga delar av samhället, styrs vampyrgänget i *Near Dark*, trots deras nihilistiska leverne av en tydligt definierad maktstruktur enligt vilken Inbördeskrigsveteranen Jesse (Lance Henriksen) och hans partner Diamondback (Jenette Goldstein) styr med full auktoritet, medan Severen (Bill Paxton), Homer (Joshua Miller) och Mae i nedåtstigande led får finna sig i att lyda blint. Alltså erbjuder inte ett liv tillsammans med de andra vampyrerna något egentligt alternativ för Caleb, då deras existens i själva verket präglas av samma kvävande maktordning, fast här i det närmaste utan moraliska principer. Valet att återgå till ett normalt småstadsliv tycks med detta i åtanke därför inte särskilt dumt.

Polisthrillern *Blue Steel* (1990) är en av få Bigelowfilmer som inte kretsar kring en sammansvetsad grupp utanför det "normala" samhällets ramar. Dock skulle man kunna hävda att skildringen av New Yorks poliskår i viss mån påminner om den fascination Bigelow hyser för subkulturer. Ur genusperspektiv är *Blue Steel* intressant med tanke på att det är den första av Bigelows filmer i vilken den verkliga huvudpersonen är kvinna. Filmens öppningsscen har kommit att bli något av en klassiker till följd av dess lekfulla skildring av könsidentitet. Om man som åskådare inte vet att Jamie Lee Curtis porträtterar huvudrollen som polisen Megan Turner, utan bara är medveten om att det rör sig om en thriller med titeln *Blue Steel* erbjuder öppningsscenen en finurlig överraskning. I närbilder ser vi en polis klä på sig sin azurblå uniform, men vi ser aldrig vem polisen ifråga är. Så följer en närbild av

polisens torso då hen knäpper skjortan, och istället för att skymta en hårig, manlig bringa inunder skymtar man en spetsklädd BH. Våra förväntningar på genren och på vilket kön dess huvudperson ”borde” tillhöra har så avslöjats.

Att tolka Megan som Bigelows alter ego må vara något långsökt och en smula överdrivet, men är ytterst tacksamt. Att som kvinna bli filmregissör utgör bara det, i någon mån, en situation i vilken personen ifråga ikläder sig en traditionellt manlig roll. Att som Bigelow göra sig en karriär av att regissera action- och spänningsfilmer är ett än större steg gentemot en manlig roll, och på så vis är Megan i *Blue Steel* en spegelbild av Bigelow. Inte nog med att Megan bryter mot den traditionella kvinnorollen såsom hemmafru – en roll hennes underkuvade mamma innehar – och ger sig ut i arbetslivet, hon väljer en karriär inom ett så traditionellt manligt yrke som poliskåren, i det brottshärjade New York. Scenen i vilken Megan ”gömmer” sin kvinnokropp under en uniform kan därför tolkas som en kommentar till Bigelows egen position där hon, som regissör, om än bara bildligt, ikläder sig en manlig skrud.

Att låta Jamie Lee Curtis spela huvudrollen såsom både kvinnligt offer och som kvinnlig hjälte i *Blue Steel* är knappast intressant och utstuderat. I rysarna *Halloween* (1978), *Terror Train* (1980) och *The Fog* (1980) porträtterade Curtis så kallade ”scream queens”, d.v.s. kvinnliga karaktärer som jagas av en ofta inte helt ”naturlig” förövare och, som namnet ”scream queen” antyder, ägnar mycket tid åt att skrika. I *Blue Steel* porträtterar hon en mer självständig karaktär än i åttiotalens filmerna, men likväl är hon ett offer som jagas av en galen förövare, i detta fall dock en man av kött och blod.

Filmens handling kretsar kring hur Megan i självförsvar skjuter ihjäl en beväpnad butiksrånare och hamnar i problem eftersom det vapen hon hävdat bars av rånaren försvunnit spårlöst. Om det är så att Megan öppnade eld mot ett försvarslöst offer har hon gjort sig skyldig till övervåld och riskerar då att förlora sin tjänst som polis, redan efter en enda kväll. Eftersom hon är kvinna är det inte många som litar på hennes omdöme, trots att Megan är helt säker på att hon sköt en beväpnad man, och inte en försvarslös sådan.

Vad man som åskadåre känner till är att en av de närvarande vid rånet – Eugene Hunt – har stulit den dödes vapen och börjat använda det i sina egna vansinnesdåd. Genom att rista in Megans namn i de kulor han avlossar gör han det så klart att han är ute efter henne. Hon vet dock ännu inte vem han är och hyser därför inga misstankar när han söker upp henne till synes av en händelse, vilket resulterar i att de börjar dejta. När Megan inser hans identitet följer ett långt skeende där Megan gång på gång hävdar Eugenes skuld, men hela tiden motarbetas och misstros av de runtomkring henne, bortsett från poliskollegan Nick Mann

(Clancy Brown). Scenen i vilken Eugene avslöjas är laddad med genussymbolik då han ber Megan rikta en fallisk revolver mot honom. Filmen igenom fungerar detta vapen som symbol för huruvida någon innehar makt, eller inte, alltså huruvida någon innehar fallos, eller ej. Att då hävda att en beväpnad Megan är en manlig sådan, medan hon som obeväpnad är kvinna, känns inte så långsökt.

Megan mottar hjälp av Nick Mann, den till synes enda som litar på hennes omdöme, men när det väl gäller att hantera hotet Eugene Hunt, hindrar hon sin kollega att assistera henne för att istället besegra sin fiende på egen hand. Med denna handling sätter hon sig upp mot det patriarkala systemet, vilket hon gör i ännu större mån då hon arresterar sin egen pappa för det våld han riktat mot Megans mor. Alltså är Megan trots att hon till stor del innehar en offerroll i handlingen en kvinnlig karaktär som tar tjuren vid hornen.

Med sin första riktigt stora produktion, *Point Break* (1991) var Bigelow åter tillbaka med en film där handlingen kretsar kring en subkultur och dess självvalda utanförskap gentemot det övriga samhället. Filmen har två män i huvudrollerna som ifrån början står på två sidor om lagen. Filmen har inte sällan lyfts fram som intetsägande, i jämförelse med andra Bigelowfilmer, samt vidare beskyllts för att hylla, snarare än kritisera en ohejdad maskulinitet (Jermyn & Redmond:107). På senare år har dock filmen fått viss upprättelse i akademiska kretsar, och bland annat när det gäller representationen av genus är filmen inte så enkel som den vid en första anblick mycket väl kan verka.

Karaktären Tyler (Lori Petty) är rent utseendemässigt inte helt olik Mae i *Near Dark*, och utgör som sådan ett intressant inslag i den surfarkultur där kvinnorna vanligtvis brukar vara brunbrända och platinablonda. Tyler är i motsats till denna stereotyp pojkkattig i sin smala kropp och med sitt korta hår och är inte heller sen att protestera högljutt när hon tycker att männen runtomkring henne betar sig löjligt. Exempelvis reser hon sig upp från lägerelden där Reeves och Swayzes karaktärer bråkar och går därifrån efter att ha uttryckt att ”det finns för mycket testosteron här omkring”.

Förutom Tyler präglas *Point Break* av avsaknad av övriga kvinnliga karaktärer av betydelse, och fokus ligger därför istället på män och relationen dem emellan. Dessa män skiljer sig dock tydligt ifrån tidigare representationer i actionfilmer, och framförallt då från åttiotalets verk inom genren. Skådespelare såsom Sylvester Stallone (*First Blood*, *Cobra*) och Arnold Schwarzenegger (*Conan the Barbarian*, *The Terminator*) porträtterade under årtiondet närmast övermänskliga muskelpaket utan mycket plats därunder för empati eller känslouttryck. Varken Keanu Reeves eller Patrick Swayze är på något vis kroppsligt övermänskliga, trots att båda två är vältränade. Inte heller fungerar de, som Stallone och

Schwarzenegger ofta gjort, som maskiner omöjliga att förstöra eller ens stoppa. Reeves karaktär Johnny Utah är en före detta amerikansk fotbollsspelare och plågas och förhindras ett antal gånger filmen igenom av en gammal knäskada. Samma företeelse hade varit om inte otänkbar så åtminstone högst osannolik i en åttiotalfilm med Stallone eller Schwarzenegger i huvudrollen. Vidare arbetar filmen emot klassiskt utskurna kvinno- respektive mansroller, och inte heller skildras relationen mellan män såsom helt oproblematiskt, som varit fallet i en rad tidigare filmer. För det första är kärleksrelationen mellan Johnny Utah och Tyler intressant, med tanke på att de två nästan ser likadana ut, med sitt korta svarta hår och sina vältränade kroppar. Namnet Tyler utgör dessutom ett genusambivalent element, i det att det fungerar såväl som kvinno- som mansnamn.

Kärleken mellan Utah och Tyler är den mest uppenbara i filmen, vid sidan av den kärlek surfarna hyser inför havet och dess vågor. Mindre tydlig, men ändå mycket betydelsefull är den relation som existerar mellan Reeves och Swayzes karaktärer. Det är relationen dem emellan, något liknande hatkärlek, som står i centrum för filmens narrativ, medan kärleken mellan Tyler och Utah inte är lika central för berättelsen, snarare bara nödvändig för att passa in i genrekonventionerna där åtminstone en heterosexuell kärleksberättelse förväntas finnas med.

3.2, Tre fiaskon: *Strange Days*, *The Weight of Water* & K19: *The Widowmaker*
Bigelows *Strange Days* är möjligen det allra mest intressanta inslaget, ur genusteoretisk synpunkt, i Bigelows filmografi, inte minst med tanke på att filmen blev starkt kritiserad för det grova våld mot kvinnor som figurerar i handlingen. Samtidigt som denna kritik är förståelig, och kanske även i viss mån berättigad, präglas filmen ett tydligt ställningstagande mot karaktärsstereotyper och förutfattade meningar om vad som är maskulint respektive feminint beteende.

Huvudpersonen Lenny Nero (Ralph Fiennes) är en tragisk och på många vis patetisk karaktär som innehar flera klassiskt feminina drag som en sentimental ådra och drömmande mentalitet. Det faktum att han inte kommit över sin före detta flickvän Faith (Juliette Lewis) är förvisso inte ovanligt i skildringar av besatta tidigare pojkvänner i filmen, men i fallet Lenny beter han sig inte som den avundsjuke mannen typiskt brukar. Lenny beter sig som kvinnliga, avundsjuke karaktärer ofta gör. Han vägrar att släppa taget om det förflutna och beter sig i största allmänhet mycket självdestruktivt. De gånger han väl söker

upp Faith är det hon som på klassiskt maskulint manér, som slätar över Lennys sorg över vad som gått förlorat och istället kallt uttrycker behovet för honom att gå vidare.

Med nya medier har alltid följt exploatering i enlighet med heterosexuella, manliga intressen. Med filmens genombrott följde snabbt porrfilmens infart, först som illegalt medium men senare såsom lagligt sådant, och när videon och dvd:en sedermera slog igenom på allvar spreds porren till en större publik. Därtill har porren, verkar det som, inte sällan haft en manlig publik i åtanke vid produktion och till följd av detta kritiserats hårt av bl.a. feministrörelsen för att vara kvinnoförnedrande. Cyniker världen över har länge hävdats att människor främst är intresserade av sensationella nyheter och berättelser, vilket förklarar det ofta överdrivna samt vålds- eller sexbetonade innehåll kvällstidningar utnyttjar för att sälja så många exemplar av sin tidning som möjligt. Detta skulle i sin tur förklara varför sensationella genrer såsom porr- och splatterfilmen utgör en väldigt lukrativ bransch. Alltså är visionen av hur den så kallade SQUID-tekniken i *Strange Days* utvecklats högst trovärdig. Lenny Nero langar inspelningar till den som bjuder högst och de korta klipp man som åskådare bjuds på inkluderar ett väpnat rån sett ifrån brottslingarnas synvinkel, samt lesbiskt sex genomfört av storbystade blondiner. Det rör sig alltså om ett högst sensationellt utbud, som faller inom ramarna för en klassiskt maskulin intressesfär.

I *Strange Days* föreställer sig Bigelow ett framtida Los Angeles och det är en dystert vision av ett samhälle i kaos, där en patriarkal maktstruktur dominerar alla de samhällskikt som skildras. Inte ens den rebelliska Afro-Amerikanska rapparen Jeriko One (Glenn Plummer) skildras särskilt sympatiskt när det gäller hans inställning till kvinnor. Exempelvis har han och en vän plockat upp två prostituerade i den ödesdigra scen i vilken Jeriko mördas av två korrupta poliser. Precis som många av verklighetens rappare varit ytterst radikala när det gäller samhällseliga frågor och raspolitik och samtidigt konservativa när det gäller könsmaktordningen resonerar Jeriko på liknande vis. Exempel på sådana rappare är gruppen NWA, som inte såg några som helst problem att protestera mot rassegregationen i USA och samtidigt uttrycka sig i termer som "...find a good piece of pussy..." i låten "Straight Outta Compton". Att skildra Jeriko One som en moraliskt komplex karaktär, istället för en helgonliknande tvådimensionell individ är typiskt för hur Bigelow arbetar mot genrekonventioner.

Det är en mansdominerad värld som målas upp i *Strange Days*, där karaktären Faith tycks mer låst än andra, trots det faktum att hon till ytan verkar relativt självständig. Hennes manager (Michael Wincott) är en hal typ som behandlar henne precis som vore hon blott en vara, någonting att utnyttja till fullo för att maximera den finansiella framgången. Det

är ur hans grepp som Lenny vill rädda Faith, precis som han under sin tid som polis räddat henne från ett liv på gatan. Lenny begår i all sin välvilja misstaget att betrakta Faith som ett offer utan egen vilja; en vilseledd person som bara han kan föra tillbaka på rätt väg. I slutändan visar det sig att Faith är raka motsatsen till ett offer eftersom hon hela tiden varit i maskopi med den mördare och våldtäktsman som gör sig skyldig till filmens mest brutala och avskyvärda scener.

Genom skildringen av SQUID-relaterat, sexualiserat våld riktat gentemot kvinnor, ifrågasätter snarare än förhållig Bigelow den voyeurism som i allra högsta grad präglar filmmediet. Häri arbetar hon på liknande manér som Alfred Hitchcock, en regissör till synes besatt av just voyeurtematiken. Utan tvekan är *Strange Days* den av Bigelows filmer som allra tydligast bär drag av metafiktio i det att den undersöker filmmediet – dess möjligheter, baksidor och särart.

Med *The Weight of Water* tog Bigelow ett nytt steg i sin karriär i det att hon nu sökte tillflykt i en genre som mångt till mycket bär drag av kammerspel och karaktäriseras av ett stilla tempo och ingående person- och miljöskildring, i motsats till vad som varit typiskt för tidigare verk i regissörens filmografi. Som jag redan nämnt i den biografiska översikten hade Bigelow dessförinnan arbetat med *Company of Angels* som, om projektet rots i hamn, haft potential att bli regissörens feministiska magnum opus – det verk som en gång för alla avgjort saken till hennes favör i frågan huruvida hon är vänligt inställd till feministrörelsen eller ej. Men en film om Jeanne d'Arc i regi av Kathryn Bigelow hade med största sannolikhet inte blivit någon blåögd hyllning till den franska nationalsymbolen. Snarare är det troligt att Bigelow som förut arbetat mot historiska förenklingar och tvådimensionella karaktärsporträtt hade gjort så även i fallet *Company of Angels*.

Även om *Strange Days* innehåller de mest explicita sexskildringar som Bigelow någonsin gett sig på i en film, är *The Weight of Water* den bland hennes filmer som mest ingående skildrar det sexuella begäret, dess natur, samt dess konsekvenser. Karaktären Adaline, som för övrigt spelas av den brittiska fotomodellen och skådespelerskan Elizabeth Hurley, är något av en arketyper för en sexuellt attraktiv kvinna, vilket kameran inte är sen att utnyttja genom att presentera henne i fetischistisk detaljrikedom. Genom denna sexuella dragningskraft är Adaline inte sen att fånga Sean Penns karaktärs uppmärksamhet, vilket inleder ett triangeldrama som förutom dessa två inkluderar Penns fru.

Likheterna mellan *Strange Days* och *The Weight of Water* är fler än vad man skulle kunna tro, särskilt den koppling som enkelt görs mellan filmerna då de båda till viss del kretsar kring männens våld mot kvinnor. I *Strange Days* sker detta våld i en nära framtid,

medan det i fallet *The Weight of Water* utspelas i historisk tid. Bigelow har inte sällan skildrat kvinnor som offer i sina filmer, vilket de förstås även ofta är i verkligheten, men detta till trots har hon aldrig varit sen att skildra samma karaktärer, eller andra kvinnliga sådana, såsom innehavare av egen, fri vilja om än underordnade en patriarkal maktstruktur.

Med *K19: The Widowmaker* försvann helt Bigelows fokus på kvinnliga karaktärer; här rör det sig om ett drama där män i en klassiskt maskulin miljö hanterar klassigt maskulina problem. *K19* handlar om klassiska teman såsom hjältemod, heder och maktkamp; och det högoktaniga drama som utspelas äger rum i en ubåt – en miljö i total avsaknad av kvinnlig närvaro. Att denna avsaknad skulle innebära ett försummande av intresse för genus stämmer inte, eftersom Bigelow har och alltid haft om inte mer så åtminstone lika mycket att säga om mans- som kvinnorollen. Precis som sin idol Sam Peckinpah visar Bigelow, särskilt i fallen *K19: The Widowmaker* och *The Hurt Locker*, intresse för de värderingar som förenar män (Johnson, 2010).

3.3, Succé: *The Hurt Locker* & *Zero Dark Thirty*

Med *The Hurt Locker* fortsätter Bigelow på samma spår som hon gjorde i *K19*, nämligen i skildringen av män i det militära. Med tanke på att Bigelow med sin nyaste film *Zero Dark Thirty* fortsatt på samma spår, om än med en kvinna (Jessica Chastain) i huvudrollen, verkar hon ha fattat tycke för skildringen av soldater och den miljö de rör sig i. Förutom enstaka irakiska civila kvinnor förekommer enbart män i *The Hurt Locker* fram till dess att Jeremy Renners karaktär William James återvänder hem till USA och man får se hans fru (Evangeline Lilly).

Den korta episod som James spenderar i hemlandet är bland filmens mest intressanta, och bryter något mot krigsrekonventioner. Veteraner tenderar att skildras inte sällan som desillusionerade och deprimerade men trots allt glada att ha återvänt till en lugn och trygg miljö. Renners karaktär verkar inte alls glad utan snarare uttråkad, förvirrad och främmande för en miljö där det råder fred och ro. Han gör sitt bästa för att passa in i rollen som familjefar i det att han rensar stuprännor och åker till det lokala snabbköpet för att handla, men han verkar inte det minsta lycklig. William James är soldat ut i fingerspetsarna och trivs som allra bäst i en värld full av män, våld och fara. Alltså återvänder han vid filmens slut till Irak för ytterligare ett års tjänstgöring.

The Hurt Locker känns rakt igenom som en realistisk skildring av vardagen som soldat i krig och påminner mer om ett drama än en actionfilm. Det fokus som genomgående

läggs på och kring de amerikanska bombbröjarna, där Jeremy Renner ingår, är intressant eftersom de i någon mån representerar alfahannarna i en ultramacho miljö: den amerikanska armén. I en scen uttrycker ett armébefäl sin djupa beundran för Renners karaktär efter det att denne utför ett livsfarligt uppdrag. En riktig man tycks enligt detta befäl vara någon som utan tvekan riskerar sitt eget liv för en större sak.

I *Zero Dark Thirty* bygger Bigelow vidare på konspirationsthillersuccén *Homeland* i vilken Claire Danes porträtterar en osedvanligt driven kvinna inom den amerikanska säkerhetstjänsten. I Bigelows film är det istället Jessica Chastain som spelar en underrättelseagent som agerar aktivt i sökandet efter Usama bin Laden. Eftersom jag inte sett filmen tänker jag inte uttala mig vidare om den.

4, En sexualiserad regissör

”Kathryn Bigelow, sinewy and dark-haired, stood in long shadows that streaked the floodlighted clearing, directing her third film[...]But Bigelow, in black pants and sweater and a black leather jacket, seemed more like one of the rockers or punkers who nest in downtown Manhattan and rarely venture into the park.”(Taylor, 1988). Så skrev Clarke Taylor för Los Angeles Times då han beskrev ett besök vid inspelningen av *Blue Steel*, och hans val att så utstuderat dröja kvar vid beskrivningen av Kathryn Bigelows yttre är inte på något vis ovanlig. Gång på gång intresserar sig media för hennes attraktiva yttre, trots att det närmast undantagslöst inte spelar någon som helst roll för artikelns innehåll i övrigt (Jermyn & Redmond:10). Liknande fall av utförliga beskrivningar av manliga regissörers yttre är ovanliga, och när de väl förekommer sällan sexuellt laddade. Regissörer med egensinnig klädessmak, såsom David Lynch och Wes Anderson, tillhör de som får sitt yttre kommenterat men då, eftersom de journalister som skriver om dem i nio fall av tio är heterosexuella män, på ett avsexualiserat vis.

När Kathryn Bigelow gång på gång omskrivs för sitt vackra yttres skull sker genast negativ särbehandling där icke relevanta aspekter av hennes person lyfts fram, som vore de i allra högsta grad betydelsefulla för vad som egentligen är att betrakta som intressant i fallet regissörer – deras verk. När Bigelow sedan blev första kvinna att belönas med en Oscar för Bästa Regi kan man tro, och hoppas, att fokus förflyttats ifrån det faktum att hon är kvinna – till det faktum att hon är en skicklig regissör som förtjänar att belönas för sitt arbete. Därför känns det som något av ett bakslag när författaren Bret Easton Ellis twitterar på följande

vis ”Kathryn Bigelow would be considered a mildly interesting filmmaker if she was a man but since she’s a very hot woman she’s really overrated.” (Ellis, 2012)

Möjligen säger det en hel del om vårt västerländska samhälle och dess tillhörande kulturliv att den enda kvinna som hittills fått motta en Oscar för Bästa Regi också är den kvinnliga regissör som allra mest påstått ha anammat traditionellt maskulina genrer och stilgrepp. Att Bigelow belönats med en Oscar för Bästa Regi är ett tecken på att mansdominansen i Hollywood, och i samhället i stort, är på väg att rivas ned – på samma vis som valet av Barack Obama till USA:s president är ett tecken på att rassegregationen i samma land inte är lika utpräglad som förut. Om en kvinnlig regissör som Jane Campion, eller Sofia Coppola, istället varit den som fått motta en Oscar för bästa insats bakom kameran hade det på sätt och vis varit mer intressant, eftersom båda dessa filmskapare står bakom varsin filmografi som mer anses typisk kvinnlig, till skillnad från den Bigelow ansvarat för.

I ett flertal intervjuer genom åren har Kathryn Bigelow intagit en till synes undflyende attityd när det gäller att förhålla sig till sig själv, och sina filmer, utifrån ett genusperspektiv. Istället för att inta ett varmt, känsloladdat och personligt persona i mötet med journalister anammar Bigelow en stil som ofta kommit att förknippas med manliga konstnärer enligt vilken hon är proffsig, intellektuell, tydlig och vältalig. Vidare uppskattar hon inte att avvika från det enda ämne som hon verkar ha för avsikt att diskutera med utomstående – nämligen hennes verk och karriär (Dargis, 2010). Detta tolkar inte jag som ett tecken på Bigelow inte hyser sympati med feministrörelsen eller att hon inte bryr sig om genusfrågor, utan snarare som ett försök att lyfta fokus ifrån det faktum att hon är kvinna för att bli tagen på allvar som konstnär, oavsett om hon är kvinna eller inte.

5, Slutsats

Kathryn Bigelow är som kvinnlig filmskapare i Hollywood ett offer för den mansdominans som präglar branschen, men samtidigt en person som vägrar att se sig själv i underläge. Kanske är det också därför Bigelow lyckats med det som ingen annan kvinna gjort genom historien, nämligen att bli utsedd till bästa regissör vid en Oscarsgala. Att Bigelow sedan skulle vara omedveten om genusteori och den feministiska rörelsen är närapå löjeväckande, eftersom hennes filmer ju faktiskt innehåller en uppsjö av intressant stoff för genusanalys. Dessutom har Bigelow genom karriären gjort en del uttalanden där hon visat stöd för feministiska strävanden. Snarare är det personer i feministkretsar som ”uteslutit” Bigelow, inte minst till följd av skandalfilmen *Strange Days*.

Utan tvekan är Bigelow en av de allra bästa och mest ärliga skildrarna utav maskulinitet och machokultur, och kanske lyckas hon så bra eftersom hon som kvinna står utanför och på så vis klarar av att granska ämnen objektivt, vilket män möjligen har svårare att göra. Vidare har Bigelow spelat en aktiv roll i att jobba emot stereotypa skildringar utav kvinnliga karaktärer och möjligen även, på lång sikt banat väg för andra kvinnliga regissör att våga sig på den typ av hårdkokta genrefilmer Bigelow själv gjort till sin specialitet. Därtill har hon lyckats ingjuta den amerikanska populärfilmen med en subversiv ådra som inte särskilt ofta är närvarande. Att hon för flertalet förblivit obskyr beror, tror jag, på att hon är kvinna, men även på det faktum att hon vägrat att ge efter för de stora filmbolagen. Istället har Bigelow, trots att hon inte sällan arbetat med stor budget, gjort karriär på independentfilmer.

Hur man än vrider och vänder på hennes verk och person förblir hon en vandrande motsägelse. Hon är avant-gardekonstnären som blev storfilmregissör. Vidare är hon kanske den kvinna som lyckats allra bäst i en i det närmaste totalt mansdominerad amerikansk filmindustri. För det tredje är hon en kvinna som sysslar med någonting så ”okvinnligt” som actionfilm. Hon hyser en särskild förkärlek för genrefilm men tvekar aldrig inför att bryta mot konventioner och regler. Som jag valde att inleda uppsatsen väljer jag även att avsluta den med orden ”Kathryn Bigelow är en i sanning unik filmregissör.”

6, Källförteckning

Tryckt material

Böcker

Geoff Andrew, *The Director's Vision: A Concise Guide to the Art of 250 Great Filmmakers*, Chicago: Chicago Review Press 1999

Deborah Jermyn & Sean Redmond, *The Cinema of Kathryn Bigelow: Hollywood Transgressor*, London: Wallflower Press 2003

Alan Jones, *The Rough Guide to Horror Movies*, London: Rough Guides Ltd 2005

Christina Lane, *Feminist Hollywood: From Born in Flames to Point Break*, Detroit: Wayne State University Press 2000

Yvonne Tasker, *Fifty Contemporary Film Directors*, London: Routledge 2010

Tidningsartiklar

John Powers, "The Director Wore Black", *Vogue. Mode- och livsstilsmagasin*, 1995: Oktober, s.195-96

Otryckt material

Elektroniska medier

(författare okänd) "Awards for Natten har sitt Pris (1987)", hämtat från imdb.com/title/tt0093605/awards (datum okänt)

(författare okänd) "Awards for The Hurt Locker (2008)", hämtat från imdb.com/title/tt0887912/awards (datum okänt)

Manohla Dargis, "How Oscar Found Ms.Right", hämtat från nytimes.com/2010/03/14//movies/14dargis.html?_r=1& (2010-03-14)

Bret Easton Ellis, "Dear Kathryn Bigelow: Bret Easton Ellis Is Really Sorry", hämtat från thedailybeast.com/articles/2012/12/17/dear-kathryn-bigelow-bret-easton-ellis-is-really-sorry.html (2012-12-17)

Kim Geiger, "Officials helped makers of Osama bin Laden film, documents show", hämtat från articles.latimes.com/2012/may/24/nation/la-na-cia-hollywood-20120524 (2012-05-24)

Reed Johnson, "Kathryn Bigelow: An outsider looking in", hämtat från articles.latimes.com/2010/feb/28/entertainment/la-ca-gender28-2010feb28 (2010-02-28)

Michael A. Memoli, "White House denies leaking Bin Laden raid details to filmmakers", hämtat från articles.latimes.com/2011/aug/10/news/la-pn-bin-laden-bigelow-20110810 (2011-08-10)

Richard Natale, "Her Underwater Canvas", hämtat från articles.latimes.com/2002/jul/14/entertainment/ca-natale14 (2002-07-14)

Lennart Pehrson, "Ingen undkommer tortyren", hämtat från sydsvenskan.se/varlden/ingen-undkommer-tortyren/ (2012-12-14)

Steve Pond, "Kathryn Bigelow denies 'Zero Dark Thirty' Apologizes for Torture (Exclusive)", hämtat från thewrap.com/movies/article/kathryn-bigelow-denies-zero-dark-thirty-apologizes-torture-exclusive-69541?page=0,2

Benjamin Svetkey, "Palms Sunday", hämtat från ew.com/ew/article/0,,306575,00.html (1993-05-14)

Clarke Taylor, "Black-Leather Director in a Business World: Cult Favorite Kathryn Bigelow Brings Her 'Dark' Style to an Action Film", hämtat från articles.latimes.com/1988-10-09/entertainment/ca-5245_1_action-film (1988-10-09)

Glenn Whipp, "Kathryn Bigelow and the making of 'The Hurt Locker'", hämtat från articles.latimes.com/2009/dec/23/news/la-en-bigelow23-2009dec23 (2009-12-23)

7, Kathryn Bigelows filmografi

The Set-Up (1978)

The Loveless (1982)

Near Dark (sv. *Natten har sitt Pris*) (1987)

Blue Steel (1990)

Point Break (1991)

Strange Days (1995)

The Weight of Water (2000)

K19: The Widowmaker (2002)

The Hurt Locker (2008)

Zero Dark Thirty (2012)