

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Lars Gustaf Andersson

2014-05-26

Edith Haggren

FIVK01

Kvinnliga meningsskapare

**En feministisk och intersektionell analys av två nya svenska
filmer**

Innehållsförteckning

1. Inledning	1
1.1 Ämnesbeskrivning.....	1
1.2 Syfte och frågeställningar.....	1
1.3 Forskningsläge	2
1.4 Material och källor	3
1.5 Teori och metod	3
2. Teoretisk bakgrund	5
2.1 Den feministiska filmteorins ursprung.....	5
2.2 Den psykoanalytiska bakgrunden.....	6
2.3 Mulvey: ”Visual Pleasure and Narrative Cinema”	7
2.4 Kritik mot den psykoanalytiska feministiska filmteorin	9
2.5 Svensk feministisk filmteori.....	11
2.6 Modern genusanalys.....	12
3. Filmerna	14
3.1 Produktion och medial kontext kring <i>Återträffen</i>	14
3.2 Anna	15
3.3 Produktion och medial kontext kring <i>Nånting måste gå sönder</i>	18
3.4 Ellie	19
4. Slutsatser	23
4.1 Anna och Ellie – vad har de gemensamt och vad skiljer dem?.....	23
4.2 Hur relaterar Anna och Ellie till aktuella tendenser i samhället?.....	24
4.3 Sammanfattning	26

5. Källförteckning27

1. Inledning

1.1 Ämnesbeskrivning

Nästa år är det 40 år sedan Laura Mulveys essä "Visual Pleasure and Narrative Cinema" publicerades¹. De teorier som Mulvey för fram var och är omtvistade, men anses åtminstone delvis inom feministisk filmanalys fortfarande vara relevanta och aktuella. Framförallt det kommersiella Hollywoodberättandet präglas fortfarande i hög grad av den manliga blicken, och en könsordning som mer eller mindre konsekvent degraderar kvinnor till passiva meningsbärare medan män får vara aktiva meningsskapare. Svensk film har även den en tradition av dessa patriarkala berättarkonventioner, som seglivat tycks klamra sig kvar även i många av de allra senaste produktionerna. Men här och var syns tendenser till mer nyanserade genusskildringar i den svenska filmen, och det är ett par av dessa modernare, mer komplexa karaktärer denna uppsats kommer att analysera. Min infallsvinkel är således en begränsad fallstudie, och gör knappast anspråk på att vara representativ för den nutida svenska filmen. Min uppsats kan därför snarare ses som ett komplement och en fördjupning till den bredare, mer generaliserande forskningen.

1.2 Syfte och frågeställningar

Syftet är alltså att med utgångspunkt i såväl Mulveys som senare film-, medie- och genusvetares teorier analysera hur de kvinnliga huvudkaraktärerna och könsordningen konstrueras och porträtteras i två nyare och något mer okonventionella svenska filmer. De båda karaktärerna är sinsemellan diametralt olika och kommer från diametralt olika typer av film, men de har det gemensamma draget att de särskiljer sig på ett, för film, i någon mån okonventionellt sätt. Jag kommer att analysera dessa karaktärer utifrån filmteoretiska och genusvetenskapliga teorier och reflektera över deras funktion i narrativet, i syfte att besvara följande centrala frågeställningar:

Hur förhåller de sig till de patriarkala berättarkonventionerna?

¹ Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16:3, 1975, s. 6-18

Hur relaterar de till de sedvanliga stereotyperna om kvinnliga karaktärer?

Hur ser maktbalansen ut mellan kvinnliga respektive manliga karaktärer?

Utgår filmerna från den så kallade manliga blicken?

1.3 Forskningsläge

Det finns idag en mängd forskning, litteratur och uppsatser som rör sig inom ramen för den feministiska filmanalysen. Bland de mest kända forskarna märks exempelvis Mulvey, E. Ann Kaplan², Claire Johnston³, Mary Ann Doane⁴, bell hooks⁵, med flera. Beträffande uppsatser och annan forskning framstår analyser av hur Mulveys teorier och/eller genusstereotyper återfinns i olika filmiska artefakter eller genrer som de vanligaste tillvägagångssätten. De publikationer som finns om kvinnliga huvudkaraktärer tycks främst vara inriktade på amerikanska, mer eller mindre konventionella verk. Givetvis finns det undantag, inte minst inom den svenska filmforskningen, där Tytti Soila, Anu Koivunen, Mariah Larsson med flera har bidragit med intressanta perspektiv på både den feministiska filmteorin som sådan och enskilda verk. Mitt område, de nya svenska filmer, som indikerar ett modernare, mindre patriarkalt förhållningssätt till kvinnliga karaktärer, har till viss del omskrivits och analyserats. Till exempel av Larsson, som diskuterat *Millenium*-trilogin och särskilt karaktären Lisbet Salander ur ett queerfeministiskt perspektiv.⁶

² Författare till bland annat böckerna *Women and Film - both sides of the camera* (1983), *Motherhood and Representation: the mother in popular culture and melodrama* (1992), *Looking for the other - feminism, film and the imperial gaze* (1997)

³ Känd bland annat för sin essä "Women Cinema as Counter Cinema", 1973, vilken jag även nämner i kapitel 2.1.

⁴ Författare till bland andra böckerna *The desire to desire - the woman's film of the 1940's* (1988), *Femmes Fatales: feminism, film theory, psychoanalysis* (1991)

⁵ Känd för sitt fokus på hur ras, kön och kapitalism samverkar, uttryckt bland annat i böckerna *Black looks - race and representation* (1992), *Feminist theory - from margins to center* (2000), med flera. Se även kapitel 2.4, där jag mer ingående beskriver hooks perspektiv.

⁶ Larsson, Mariah, 'En queerfeministisk utopi? Sexualitet i Millenniumserien', *Den nya svenska filmen : kultur, kriminalitet och kakafoni.*, s. 111-126, 2014

1.4 Material och källor

Mitt primärmaterial, de båda filmer vars kvinnliga huvudpersoner jag kommer att analysera, är följande: *Återträffen* (Anna Odell, 2013) och *Nånting måste gå sönder* (Ester Martin Bergsmark, 2014). Beträffande urvalet av filmer var det huvudsakliga kriteriet att de skulle visa en kvinnlig huvudperson, som på något sätt skiljer sig från stereotyper och patriarkala konventioner. Hur och på vilket sätt de gör det kommer jag att undersöka närmare i min analys; i urvalsprocessen rörde sig detta snarare om den spontana reaktionen på att dessa karaktärer utmärker sig. Jag ser det även som en intressant faktor att filmerna haft premiär inom loppet av några månader efter varandra, eftersom det inbjuder till tolkningar om någon form av trend. Filmerna har också haft relativt stor genomslagskraft; *Återträffen* vann Guldbaggen för Bästa film 2013⁷, och Bergsmark, regissören bakom *Nånting måste gå sönder*, bör numera med rätta kunna tituleras en av Sveriges mest intressanta regissörer av idag. Hen tilldelades nyligen Mai Zetterling-stipendiet för sin konstnärliga skicklighet⁸, och kanske väntar även Guldbaggenomineringar.

Mitt sekundärmaterial utgörs till största delen av litteratur. Här utgörs givetvis grundstommen av Mulveys "Visual Pleasure and Narrative Cinema", och för vidare fördjupning och analys kommer bland annat bell hooks, Yvonne Hirdman, Rikke Schubart, med flera, att användas.

1.5 Teori och metod

Jag kommer att inleda med en genomgång av den teoretiska bakgrunden. Först och främst kommer jag att presentera Mulvey och den feministiska filmteorin, samt dess tillhörande kontext med såväl den bakomliggande psykoanalytiska analysmodellen som kritik mot teorin. Jag kommer därefter att i korta drag behandla den svenska feministiska filmforskningen samt den moderna genusvetenskapen och de verktyg den erbjuder för filmanalys.

Dessa teorier och metoder kommer jag sedan att tillämpa i en avgränsad filmanalys, där jag är helt inriktad på de kvinnliga huvudpersonerna i syfte att besvara ovan ställda

⁷ Svenska Filminstitutets förteckning över Guldbaggar: <http://sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/guldbagge/Lista/> Hämtad 2014-02-11

⁸ Notis i Svenska Dagbladet: http://www.svd.se/kultur/bergsmark-far-zetterling-stipendium_8929794.svd Hämtad 2014-02-11

frågeställningar. Avslutningsvis kommer jag att sammanfatta, jämföra och reflektera kring mina slutsatser.

2. Teoretisk bakgrund

2.1 Den feministiska filmteorins ursprung

En allmänt vedertagen startpunkt för den feministiska rörelsen är Mary Wollstonecrafts klassiska skrift *A Vindication of the Rights of Women*, publicerad 1792. Författaren kritiserar här kraftigt den samtida uppfattningen att kvinnor främst är till för att behaga män, och argumenterar för att kvinnor är självständiga människor med förnuft och förmåga till rationellt tänkande och bör därför ges samma rättigheter som män.⁹ Jag kommer inte att gå alltför djupt in på rörelsens historia, utan väljer att raskt gå vidare till 1900-talet då den första av feminismens så kallade tre vågor uppstår i början av seklet. Här kan Olive Schreiner, Virginia Woolf och suffragetterna räknas som viktiga företrädare i kampen för kvinnors rättigheter - bland annat rösträtt. Efter andra världskriget börjar fundamenten för nästa våg att formas. Främst bör Simone de Beauvoirs *Det andra könet* (1949) nämnas, då den än idag räknas som ett klassiskt verk för rörelsen. Runt 1960-talet inträder den andra vågen, jämsides med andra betydelsefulla politiska och/eller sociala rörelser i det samtida samhället. Den andra vågens feminister arbetade främst emot könsdiskriminering och för kvinnors rätt till lika villkor både på arbetsmarknaden och i hemmet. Under 90-talet inträder sedan den tredje vågen, med bland annat riot grrrl-rörelsen i fokus. I Sverige fanns tredje vågens förgrundsgestalter exempelvis i Belinda Olsson och Linda Skugge.¹⁰

Det är med avstamp i den andra vågen som den feministiska filmteorin tar sin början. Parallellt med varandra publicerade Claire Johnston "Women's Cinema as Counter Cinema" (1973) och Laura Mulvey "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975).¹¹ Dessa anses båda som betydelsefulla fundament i den feministiska filmteorin och de utgår båda från Sigmund Freuds och Jacques Lacans psykoanalytiska tolkningsmodeller (jag kommer att återkomma till dessa), men de har något olika inriktningar. Johnston diskuterar främst hur kvinnlig filmproduktion bör fungera och hur den kan stå som motvikt - motfilm - till det konventionella

⁹ Gemzöe, Lena: *Feminism*, Bilda, Stockholm, 2002, s. 30-33

¹⁰ Gemzöe, 2002: s. 37-39. Etherington-Wright, Christine, och Doughty, Ruth: *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011, s. 151-152

¹¹ Etherington-Wright och Doughty, 2011, s.153

patriarkala filmberättandet.¹² Mulvey å sin sida fokuserar på hur film - det vill säga, konventionellt Hollywoodberättande¹³ - utgår från en manlig betraktare och hur bilderna som presenteras på duken är konstruerade för att tillfredställa hans lust.¹⁴ Det faller sig naturligt att Mulveys text är den som erbjuder bäst verktyg för mina film- och karaktärsanalyser, och jag kommer därför att främst fokusera på hennes teorier.

2.2 Den psykoanalytiska bakgrunden

För att underlätta förståelsen av Mulveys teorier vill jag börja med att gå igenom de mest relevanta psykoanalytiska begreppen. Av central betydelse är bilden av psyket som tredelat; underjaget, jaget och överjaget, där underjaget representerar driftstyrda impulser, medan överjaget innefattar moral, uppfostran och ansvar. Dessa utövar från varsitt håll inflytande på jaget, som balanserar mellan dem. Det som i första hand är intressant i fråga om filmanalys är individens driftsbaserade lust, och de olika uttryck den kan ta sig genom livet. En tidig lustupplevelse, främst beskriven av Lacan, är **spiegelfasen**: när barnet för första gången upptäcker sig själv i spegeln. Barnet kommer då troligtvis att röra sig, leka eller grimasera framför spegeln, och med glädje betrakta hur spegelbilden gör likadant. Barnet upplever lust av att titta på sig själv; lusten av **narcissism**. Spiegelfasen är också, enligt Lacan, ett sorts startskott för individens bildande av sitt **ego**, uppfattningen om sig själv.¹⁵

För kvinnan däremot, upplevs redan tidigt i livet hennes första trauma då hon upptäcker att hon saknar penis. Enligt den falloscentrerade psykoanalytiska uppfattningen om ett kön och ett icke-kön, mannen och icke-mannen, är frånvaron av penis en brist som kvinnan blir tvungen att försöka gottgöra.¹⁶ Denna idé om kvinnan som en på något sätt bristfällig människa återkommer för övrigt hos flera kända män, inte bara psykoanalytiker, exempelvis Aristoteles som sa att "*Honan är hona i kraft av en viss brist på egenskaper. Vi bör betrakta kvinnornas*

¹² Johnston, Claire, "Women's cinema as counter-cinema", *Film theory : critical concepts in media and cultural studies*. Vol. 3, S. 183-192, 2004

¹³ Såvida jag inte uttryckligen skriver annat, åsyftar såväl jag som Mulvey (enligt min tolkning) härnäst konventionell, hollywoodsk genrefilm när jag skriver om film generellt.

¹⁴ Mulvey, 1975

¹⁵ Mulvey, 1975

¹⁶ Mulvey, 1975

karaktär såsom lidande av en naturlig ofullkomlighet.”¹⁷

Vidare är det främst följande två, nära besläktade, begrepp som är av vikt för Mulveys analys: **skopofili** och **voyeurism**. Skopofili innebär att uppleva lust av att titta, på människor eller föremål som erotiska objekt. Skopofili är i sig ingen skadlig lust, utan riskerar endast att bli det när den övergår i voyeurism - det vill säga lust av att titta på ett ovetande objekt, ett objekt som inte är medveten om betraktarens blick. Hur dessa kan kombineras och anknyta till varandra blir tydligt i Mulveys essä, vilket kommer att behandlas i nästa kapitel.¹⁸

2.3 Mulvey: Visual Pleasure and Narrative Cinema

Mulvey inleder sin essä med att klargöra att psykoanalysen är ett verktyg, inte det enda och inte heller ett komplett, men åtminstone i det här fallet användbart, politiskt verktyg för att synliggöra det patriarkala språket, av vilket filmen är färgad. Jag kommer nu att med olika medel försöka belysa och klargöra Mulveys modeller.

Först och främst konstaterar Mulvey att själva akten att titta på film är en akt av skopofili, filmens själva syfte är att skänka njutning åt betraktaren. Det är dessutom, i den raffinerade mainstream-filmen, en voyeuristisk njutning, i form av en unik inblick i filmkaraktärernas liv, helt utan att de tycks hysa någon medvetenhet om betraktarens blick. Mulvey beskriver det som *“a hermetically sealed world which unwinds magically, indifferent to the presence of the audience, producing for them a sense of separation and playing on their voyeuristic phantasy”*. Filmen är i detta avseende ett något paradoxalt medium; den är gjord för att bli sedd, för att bli visad offentligt, samtidigt som dess värld framställs som osedd, privat.¹⁹

Vidare är filmens tänkta betraktare män. Mulvey beskriver inte explicit målgruppen mer än så, men det är underförstått att dessa män dessutom är vita, heterosexuella och cissexuella.²⁰ När denna manliga betraktare ser filmen sker följande psykologiska funktioner:

¹⁷ Beauvoir, Simone de, *Det andra könet*, Norstedt, Stockholm, 2002, s. 25-26

¹⁸ Karlsson, Lars, *Psykologins grunder*, 4., [uppdaterade och utök.] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2007, s. 390. Etherington-Wright & Doughty, 2011, s. 153. Mulvey, 1975.

¹⁹ Mulvey, 1975

²⁰ Begreppet *cissexuell/cisperson* innebär att ens könsidentitet överensstämmer med det juridiska kön som registrerades vid födseln. När dessa inte överensstämmer används begreppet *transsexuell*. Det är också viktigt att påpeka, med tanke på vanligt förekommande fördomar, att könsidentitet och utformning

- Det voyeuristiska seendet av filmen ger, som nämnt, en upplevelse av lust.

- Filmens manliga protagonist är en sorts reinkarnation av spegelfasen; betraktaren identifierar sig med honom och finner narcissistisk lust av att betrakta sin avbild. Samtidigt är filmkaraktären med största sannolikhet en lite bättre, snyggare och modigare version av den verkliga mannen i publiken, en förhöjd, förbättrad avbild, som bekräftar honom och stärker hans ego. Ett väldigt tydligt exempel på detta är protagonister inom actiongenren, som oftast är vältränade, "snygga" män (*Superman, Batman*, med flera).

- Den kvinnliga karaktären representerar, på grund av sin penisbrist, initialt något synnerligen ångestframkallande för patriarkatets undermedvetna: kastreringshotet. Hotet bör således utforskas och elimineras, för att ersättas av ångestfri voyeuristisk lust. Kvinnans funktion som lustgivare verkar i sin tur på två olika nivåer: dels som erotiskt objekt åt de manliga karaktärerna inuti narrativet, och dels som erotiskt objekt åt den manliga betraktaren. Dessa båda manliga blickar kan ofta effektivt flätas samman, så att den voyeuristiska njutningen inte avbryter narrativet alltför mycket. Den manliga blicken är således trefaldig; den är kamerans, den manliga karaktärens och betraktarens.

- Ytterligare en viktig aspekt som Mulvey tar upp är den stereotypa, heteronormativa uppdelningen av aktiva män och passiva kvinnor. Den manliga betraktaren vill inte rikta sin (sexualiserande) blick mot sin avbild. Han vill se sin avbild inneha makten; vara meningsskaparen. Kvinnan i sin funktion av erotiskt objekt och mål för betraktarens fantasier degraderas till en icke hotfull, passiv roll som meningsbärare, eller "bärare av mannens mening". Här är en av fjolårets storfiler, Spike Jonzes *Her*, ett väldigt tydligt exempel; den kvinnliga huvudpersonen är här inte ens en riktig person, utan ett operativsystem tillgängligt för den manliga huvudpersonen närhelst och till vadhelst han önskar. Han har makten, hon är en pryl (ett objekt) som finns till för honom. Han är en **person**, hon är något **han har köpt**. *Her* är ett väldigt explicit exempel, men strukturen återkommer även mer implicit i praktiskt taget de flesta hollywoodska storfiler.

av könsorgan ej är samma sak. Begreppet *transperson* är ett paraplybegrepp för personer vars könsidentitet och/eller könsuttryck ibland eller aldrig överensstämmer med det juridiska kön som registrerades vid födseln, exempelvis transsexuella, transvestiter, intergender, dragqueens/dragkings, och så vidare. Notera att inget av nämnda begrepp har med sexuell läggning att göra, utan enbart kön. RFSU har sammanställt en ordlista med bland annat dessa begrepp: <http://www.rfsu.se/sv/Sex--relationer/Sex-ABC/>

Mulvey åskådliggör alltså hur patriarkatets undermedvetna präglar filmen i form av dess skopofilistiska, voyeuristiska och narcissistiska njutning, ägnad åt den heterosexuella manliga blicken. Filmen är hans fantasi och hans avbild på duken, hans förhöjda ego, är den aktiva kraften, medan kvinnan kringgår det inneboende, undermedvetna kastrationshot hon initialt representerar genom att istället fungera som passivt erotiskt objekt för mannens blick och fantasi.²¹

2.4 Kritik mot den psykoanalytiska feministiska filmteorin

I sin essä "The Oppositional Gaze - Black Female Spectators" framhåller professorn och kulturskribenten bell hooks (vars författarnamn skrivs just så, med gemener²²) att Mulvey och den feministiska filmteorin helt och hållet förbiser afroamerikanska kvinnor. hooks kritiserar Mulvey för det binära fokuset på aktiv man kontra passiv kvinna och att problem med rasistiska stereotyper inte överhuvudtaget diskuteras. Vidare menar hooks att feministiska filmkritiker i alltför hög utsträckning säger sig tala för kvinnor, men i verkligheten är det bara vita kvinnor de talar för. hooks efterfrågar en feminism som ger utrymme för alla kvinnor och låter afroamerikanska kvinnor berätta om hur de tvingas "glömma" rasism (låta sig bli "cinematically gaslighted") för att kunna få någon sorts njutning överhuvudtaget från film.²³ Möjligen har hooks varit lite före sin tid, då diskussion kring hur rasifierade kvinnor drabbas av dubbelt förtryck idag är en viktig del av den (svenska) feministiska debatten. Jag återkommer till detta i kapitel 2.5, om begreppet intersektionalitet i den moderna svenska genusforskningen.

Rikke Schubart, dansk professor i litteratur, media och kulturstudier, kritiserar Mulvey i sin bok *Super Bitches and Action Babes - the female hero in popular cinema, 1970-2006*. Schubart anser att Mulveys argumentation i "Visual Pleasure and Narrative Cinema" är "one-sided and highly subjective", och att teorin om aktiv man/passiv kvinna är alltför binär och trångsynt. Schubart pekar på det faktum att även många manliga aktörer, särskilt inom actiongenren, ofta har agerat avklädda, och att en erotisering av såväl den manliga som den

²¹ Mulvey, 1975

²² O'Dea & Suzanne, *From suffrage to the Senate : an encyclopedia of American women in politics*, 1999. s. 339

²³ hooks, bell: *The Oppositional Gaze - Black Female Spectators*, publicerad i *Black looks: race and representation*, South End Press, Boston, Mass., 1992

kvinnliga kroppen är en del av den västerländska kulturen. Vidare menar Schubart att konnotationerna av manliga respektive kvinnliga karaktärer inte är något statiskt och objektivt, utan snarare synnerligen avhängigt åskådarens subjektiva tolkning, eller blick om en så vill. Schubart tar James Bond som exempel; den stereotypa, manliga hjälten, själva sinnebilderna av "den manliga åskådarens förhöjda ego", men även han kan enligt Schubart likaväl konnotera exempelvis homoeroticism. Schubart pekar också på karaktären Beatrix Kiddo i *Kill Bill*-filmerna, som i allra högsta grad är en meningsskapare och ett aktivt subjekt med en minst sagt påtaglig egen agenda, vilket fullständigt går på tvärs mot Mulveys teorier. Sammantaget menar alltså Schubart att Mulveys teorier förbiser många alternativa läsningar av karaktärer, och begränsar dem till en snäv binäritet som inte rymmer alla dess aspekter.²⁴

En annan kritik åsyftar det problematiska i att använda sig av psykoanalytiska modeller som vetenskapligt underlag. Stephen Prince skriver i sin artikel "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator" om de problem som finns ifråga om psykoanalysens vetenskapliga tillförlitlighet. Dess största problem är, enligt Prince, att dess resultat är fullständigt avhängiga den enskilda psykoanalytikerns subjektiva tolkning; det finns inget objektivt system utan det är vad hen väljer att anteckna från en analysession som sedan tas för sanning. Resultaten är icke falsifierbara, icke upprepningsbara, icke spårbara. Dessutom finns det tydliga belegg för att åtminstone en del av Freuds forskningsmaterial var uppiktat, för att passa teorierna.²⁵

Det kan för övrigt framstå som en aning märkligt att den feministiska filmteorin utgår ifrån just Freud, som ju är välkänd för sin manschauvinism uttryckt bland annat genom teorin om penisavund. Detta har bland andra den svenska filmforskaren Tytti Soila diskuterat, i termer av hur Freuds syn på kvinnan som en ofärdig människa, en ofärdig man, knappast kan vara förenlig med feminism.²⁶ Mulvey nämner denna problematik, men konstaterar att när vi kämpar emot patriarkatet lever vi samtidigt som fångar i det, och vi har således inget annat val än att analysera det med de medel det erbjuder.²⁷

²⁴ Schubart, Rikke, *Super bitches and action babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006*, McFarland & Co., Jefferson, N.C., 2007, s. 12-13

²⁵ Prince, Stephen: 'Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator', *Post-theory: reconstructing film studies*, s 71, 1996

²⁶ Soila, Tytti, 'På spaning efter ett kvinnligt subjekt', *Dialoger.*, S. 22-37, 1997

²⁷ Mulvey, 1975

2.5 Svensk feministisk filmteori

Svensk (feministisk) filmforskning är av naturliga skäl inte lika omfångsrik som den amerikanska, men förtjänar ändå att nämnas. Inte minst är det intressant att belysa dess kritik mot den psykoanalytiskt grundade filmteorins dominans, vilken denna uppsats onekligen är en del av. Jag väljer här att fokusera på forskarna Soila, som nämndes i föregående kapitel, och Anu Koivunen, som kan anses vara bland de viktigaste även om de naturligtvis inte är de enda.

Soila har i sin avhandling, *Kvinnors ansikte, stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, använt den psykoanalytiska feministiska filmteorins verktyg för analys. I essän "På spaning efter ett kvinnligt subjekt" förtydligar Soila dock att dessa analysverktyg inte på något sätt är de enda, och riktar stark kritik mot hur nästintill allenarådande den psykoanalytiska grenen har blivit inom feministisk filmteori. Soila menar vidare att det finns skäl att ifrågasätta själva grundantagandet inom denna analysmodell; varför skulle egentligen en individbaserad, psykologisk tankemodell för det mänskliga psyket kunna tillämpas på film? Psykoanalysen kan fungera som en "verktygslåda" eller nyckel för förståelsen av enskilda verk, men en bör vara medveten om att dessa endast är hypotetiska närläsningssmodeller och inte tillräckliga för generella slutsatser. Soila skriver: "*Mycket snart riskerar forskaren att hamna i en paranoid situation där hon gång på gång bekräftar ett patriarkalt-oidipalt status quo genom ett monomant utpekande av kvinnans ställning som objekt för mannen, eller bekräftande av hennes symboliska tystnad och frånvaro i fiktionen.*"²⁸ Det är genom att lyfta blicken från de verktyg psykoanalysen erbjuder och framhålla det kvinnliga subjektet som den feministiska filmforskningen kan gå framåt, anser Soila.²⁹

Även Koivunen kritiserar den psykoanalytiska domänens kraftiga dominans på bekostnad av andra, minst lika lämpade, analysmodeller. Istället poängterar Koivunen begreppet "kvinnobilder", som ofta glöms bort men har fortsatt värde och relevans för den feministiska filmteorin. Grundläggande för detta begrepp är, menar Koivunen, en medvetenhet om att hur kvinnor gestaltas i bilder och rörliga bilder påverkar hur kvinnor uppfattas (av sig själva och av andra). Konceptet kvinna kan alltså sägas produceras och reproduceras av dessa bilder. Koivunen jämför med Simone de Beauvoirs kända uttryck: "*on ne naît pas femme on le devient*". Således

²⁸ Soila, 1997

²⁹ Soila, 1997

bör dessa bilder betraktas som *konstruktioner*, de är inte statiska, konstanta, utan ska läsas i sin kontext beträffande hur och av vad de är uppbyggda. Koivunen använder begreppet *diskursiva konstruktioner* för att beskriva vad kvinnobilder ska ses som; konstruktioner av diskurser om kvinnor, om vad kvinnor är och ska vara i olika sammanhang. Genom att tillämpa kvinnobildsbegreppet på detta sätt anser Koivunen att möjligheter öppnas för mer komplex och progressiv feministisk filmforskning.³⁰

Både Soila och Koivunen vänder sig alltså mot den psykoanalytiska feministiska filmteorins dominans, och lyfter fram alternativa, välfungerande analysmodeller.

2.6 Modern genusanalys

Begreppet *genus* omfattar idag en mängd olika områden och återfinns i alltifrån förskolor till forskning. Jag vill därför börja med att klargöra vad begreppet faktiskt betyder.

Nationalencyklopedien beskriver genus som ett "begrepp inom humanistisk och samhällsvetenskaplig forskning och teoribildning som används för att förstå och urskilja de föreställningar, idéer och handlingar som sammantagna formar människors sociala kön"³¹.

Yvonne Hirdman, forskare inom samtidshistoria och en av pionjärerna inom svensk genusforskning, föreslår följande beskrivning: "*Genus kan förstås som föränderliga tankefigurer "män" och "kvinnor" (där den biologiska skillnaden alltid utnyttjas) vilka /ger upphov till/skapar föreställningar och sociala praktiker*".³² Inom forskningen används dessutom ofta begreppet *genussystem*, lanserat av Hirdman och definierat som ett system baserat på två principer: isärhållning och "den manliga normens primat"³³. Hirdman menar sålunda att könen (det manliga och det kvinnliga, icke-binära transkön inkluderas inte i teorin) hålls isär, placeras av samhället i diametralt olika normer för intressen, aktiviteter och egenskaper, och att dessa inte värderas jämlikt, utan det manliga värderas konsekvent högre.³⁴

I Sverige idag talar allt färre genusvetare enbart om genussystemet och dess konsekvenser. Istället kopplas oftast kön ihop med andra sociokulturella maktordningar, såsom

³⁰ Koivunen, Anu, 'Kvinnobilder: ett rehabiliteringsförsök', *Dialoger / Tytti Soila (red)*, S. 40-61, 1997

³¹ <http://www.ne.se/lang/genus/181336>

³² Hirdman, Yvonne, *Genussystemet: teoretiska funderingar kring kvinnors sociala underordning*, Maktutredningen, Uppsala, 1988, s. 6-7

³³ Hirdman, 1988, s. 17

³⁴ Hirdman, 1988, s. 7-8

ras, klass, sexualitet, med flera, och fokus ligger på hur dessa samspelar med varandra. Detta begrepp kallas intersektionalitet.³⁵ Värt att förtydliga i diskurser om sociokulturella maktordningar är att de **inte** är synonyma med ett majoritets/minoritetsperspektiv; kvinnor är ingen minoritet.

Intersektionalitetsbegreppet fungerar som utgångspunkt för analys, eller som i detta ämne, filmanalys, då vi exempelvis kan se att kvinnliga karaktärer porträtteras på ett visst sätt utifrån den manliga blicken, men vi kan också se att rasifierade karaktärer porträtteras på ett visst sätt utifrån en vit persons blick och att hbtq-personer porträtteras på ett visst sätt utifrån en heterosexuell cispersons blick. En rasifierad homo/bisexuell, queer och/eller transsexuell kvinna drabbas alltså trippelt av dessa strukturer, eftersom hon aldrig är ägare av blicken. Den vite heterosexuelle cismannen däremot är i princip alltid ägare av blicken och därmed den vars syn tas för objektiv sanning.³⁶ Forskaren Nina Lykke (2007) poängterar att intersektionalitetsbegreppet är en värdefull knutpunkt som förbinder olika teoretiska diskurser och öppnar för en dynamisk diskussion utifrån dem.³⁷ Inte minst inom kulturstudier förefaller det rimligt och relevant att, som i min enkla illustration ovan, granska hur kulturen behandlar olika människor utifrån deras position i sociala (patriarkala) maktstrukturer.

³⁵ Lykke, Nina, "Intersektionalitet på svenska", *Kulturstudier i Sverige.*, S. 131-148, 2007

³⁶ Becker, Karin, och Wulff, Helena, "Visuella kulturstudier", *Kulturstudier i Sverige*, s. 255-272

³⁷ Lykke, 2007

3. Filmerna

3.1 Produktion och medial kontext kring *Återträffen*

Återträffen, i regi och manus av konstnären Anna Odell, producerades av bolaget French Quarter Film AB i samproduktion med Sveriges Television AB, Dagsljus Filmequipment (sic) AB samt Nordisk Film Shortcut, med stöd från bland andra Svenska Filminstitutet.³⁸

När det gäller receptionen av *Återträffen* är det viktigt att ha i åtanke Odells närmast unika position i den svenska konstvärlden, som å ena sidan relativt nyligen etablerad konstnär, å andra sidan mer väletablerad eller kanske snarare välkänd än vad många svenska konstnärer blir ens efter ett helt yrkesliv. Detta tack vare examensarbetet 2009, då Odell iscensatte sin egen psykos på Liljeholmsbron i Stockholm, för att bli intagen på akutpsykvården och med friska ögon kunna dokumentera såväl som diskutera denna. Resultatet blev konstprojektet *Unknown woman 2009-349701* (senare omdöpt till *Rekonstruktion*). Reaktionerna var kraftiga; många menade att Odell stal värdefulla vårdresurser från de som verkligen behövde dem, och åtal väcktes för falsklarm, våldsamt motstånd och oredligt förfarande varav Odell sedermera dömdes för de två sistnämnda.³⁹

Beskedet om Odells långfilmsdebut fyra år senare fick därför stor uppmärksamhet; en nyfikenhet kring "vad Anna Odell skulle hitta på den här gången". Mottagandet blev dock nästan uteslutande positivt. TT sammanfattade pressens mottagande med orden "*Sällan har kritikerna varit så rörande överens. Återträffen (...) är en av årets bästa filmer*"⁴⁰ och Odell mottog Guldbagge för Bästa film och Bästa manuskript, *Dagens Nyheters* kulturpris, samt ett antal festivalpriser.⁴¹ Även hos biobesökarna tycks *Återträffen* ha gått hem; totalt 178 210 har gått och sett filmen, enligt Svenska Filminstitutets statistik⁴². Bakgrunden till de, med svenska mått mätt, relativt stora framgångarna på bio ligger troligtvis i dels nämnda nyfikenhet och uppmärksamhet

³⁸ <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=75282>

³⁹ <http://www.dn.se/kultur-noje/konst-form/bakgrund-till-atalet-mot-anna-odell/>, <http://www.dn.se/kultur-noje/nyheter/anna-odell-overklagar-inte/>

⁴⁰ <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/hoga-betyg-till-anna-odells-film/>

⁴¹ <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=75282&type=MOVIE&iv=Awards>
<http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/det-ar-ju-sa-latt-att-glomma-sin-egen-makt/>

⁴² <http://www.sfi.se/sv/statistik/>

kring Odell, och dels i själva berättelsens allmänintresse, då mobbning är något de flesta kan relatera till på något sätt.

3.2 Anna

I *Återträffen* iscensätter Odell den klassåterträff hon i verkligheten aldrig blev bjuden till. Hon spelar sig själv medan skådespelare spelar hennes gamla klasskamrater tillika mobbare. Filmens Anna⁴³ tar tillfället i akt att, när nu hela klassen återigen är samlade, göra det hon inte vågade göra när de gick i skolan, nämligen ställa mobbarna till svars. Kallt redogör hon för sin upplevelse av deras så kallade "goda sammanhållning" och frågar också enskilda klasskamrater varför de gjorde som de gjorde och hur de tänkte. "*Anna det här är en fest. Det står på inbjudan: det här är en fest*" protesterar en av dem, varför förstör hon festen? Till slut ser klasskamraterna ingen annan lösning än att bokstavligen släpa ut henne och sätta henne i en taxi. Detta är filmens första del. Därefter följer en metafilmisk del, om arbetet med filmen och hur Odell söker upp sina klasskamrater (spelade av en ny uppsättning skådespelare, de verkliga har såvitt en förstår valt att inte medverka) och visar dem den.

Återträffen har jämförts med Thomas Vinterbergs *Festen*⁴⁴, med sina respektive talare som båda säger det ingen vill höra, som förstör stämningen vid det festdukade bordet. En annan, mer teknisk likhet är sättet att använda kamerans blick. Både Odell och Vinterberg låter kameran anta rollen av en osynlig extra gäst som sitter med vid matbordet och betraktar gästerna i ögonhöjd. Men är det en manlig blick?

Det spontana svaret är nej, Odells kamera är praktiskt taget en objektiv betraktare. Men då är följdfrågan - existerar en sådan sak som objektivitet? Objektivitet är att spegla ett skeende precis så som det de facto hände, utan att låta sig påverkas av några som helst andra faktorer än torra fakta. Det säger sig självt att ingen människa är kapabel till det. Och naturligtvis är det en människa som har filmat, en människa som har redigerat, och en människa som har regisserat och skrivit manus. Därmed är det rent omöjligt att kalla kamerans blick objektiv.

⁴³ För att förtydliga för läsaren: jag skriver Anna när jag åsyftar karaktären i den fiktiva delen, precis som jag gör med Ellie. När jag åsyftar regissören använder jag, som brukligt i akademiska sammanhang, efternamnet, i detta fall Odell.

⁴⁴ Bland annat här: <http://www.aftonbladet.se/kultur/article17814826.ab>

I kontext av Hirdmans teorier om genussystemet blir det också problematiskt att tala om objektivitet, eftersom förmågan att vara objektiv traditionellt ingår i de manliga kodade egenskaperna. Män är objektiva, kvinnor är subjektiva, enligt isärhållningens princip.⁴⁵ Den till synes "objektiva" blicken kan således ändå vara manlig, maskerad under objektivitetens täckmantel.

Med detta sagt fokuserade ju Mulvey på hur den manliga blicken låter kvinnan traktera visuell njutning åt (den manlige) betraktaren, och därmed kringgå hennes inneboende kastreringshot.⁴⁶ Här föreligger flera intressanta konflikter. Först och främst gör Anna på många sätt tvärt emot vad hon som kvinnlig karaktär "borde". Hon tar makten över situationen, makten över festen, och hon är på många sätt meningsskaparen, den som för handlingen framåt genom sina tal och sitt enträgna försök till samtal med en av kvinnorna. Även när klasskamraterna börjar försöka köra ut henne återtar hon makten genom att upprepa "*jag ska gå*", underförstått "*jag gör det på eget initiativ*", och tystar därmed klasskamraternas "*Gå nu Anna*", underförstått "*vi bestämmer att du ska gå nu*".

Samtidigt är det ju till slut ändå de värsta gamla mobbarna - som händelsevis är män - som handgripligen återtar makten och bär ut Anna från festen. En kan således fråga sig, om en kvinnlig karaktär helt kan undgå påverkan från patriarkala konventioner? Av central betydelse i filmen är just begreppet makt, och det är därför naturligt att diskutera just maktbalansen ur ett vidare perspektiv än ovan nämnda exempel på Annas (tillfälliga) makt över situationen. En psykoanalytisk, mulveyansk tolkning av händelseförloppet skulle kunna vara att eftersom att Anna väljer att aktivt och effektfullt ta makten, istället för att behaga den manliga blicken som ett passivt objekt, blir hon ett hot mot de manliga karaktärerna (mobbarna). Hennes inneboende kastreringshot åsamkar dem ångest, och de blir därför nödgade att eliminera hotet, det vill säga slänga ut henne. Har hon förresten egentligen någonsin någon reell makt? Med undantag för den effekt hennes tal får över feststämningen, och enstaka fysiska angrepp på ett par av mobbarna, är hon i stort sett från början till slut underordnad de manliga karaktärerna i såväl klassens stushierarki som narrativ handlingskapacitet. Hon får aldrig mer makt än vad mobbarna ger henne, och hennes ansats till överskridande av detta i form av dels hennes agerande på festen,

⁴⁵ Hirdman, 1988, s. 7-8, 9-12

⁴⁶ Mulvey, 1975

och dels hennes försök att få dem att medverka i filmens metafilmiska andra del, bemöts med omedelbar repression.

I filmens andra del diskuteras, tämligen explicit, maktbalansen mellan Anna och mobbarna. Odell och hennes medarbetare använder sig av en plansch där skoltidens hierarki illustrerats med hjälp av bilder på respektive persons filmiska alterego. Skådespelaren Rikard plockar upp Odells foto från botten och säger "*Du vet, Anna, idag så är du här uppe*" och placerar hennes bild högst upp. Odell svarar att även om det kanske är så på ett sätt, så ser nog de henne fortfarande som "*den där tönten*", samtidigt som hon plockar ner sin bild och sätter den längst ner igen. Denna sekvens speglar på sätt och vis första delens maktbalans; Anna tar makten, försöker hävda en ny position i hierarkin, men slutar ändå i mobbarnas händer, längst ner på botten - åtminstone i deras ögon.

Efter att maktbalansen mellan filmens kvinnliga huvudpersonen och de manliga mobbarna diskuterats, bör det rimligtvis även diskuteras hur maktbalansen ser ut mellan de som syns i filmen och de som kanske *inte* syns. Undantaget en namnlös och repliklös biroll är samtliga karaktärer vita, och, som det verkar, hetero- och cissexuella. Exempelvis syns flera heteronormativa ragningsförsök, klädkoden är strikt cisnormativ och framförallt de kvinnliga karaktärernas cissexualitet bekräftas tydligt genom exempelvis en kvinna med gravidmage och en annan som frågar om någon har en tampong. Rasifierade och hbtq-personer är, som så ofta, i stort sett osynliggjorda. Odell har gjort en hel film om makthierarkin i en grupp före detta klasskamrater, men tycks ointresserad av makthierarkin i ett större samhällsperspektiv. Filmens Anna ifrågasätter skolkamraterna som inget sa, inget gjorde, inte med ett enda ord ens bekräftade hennes existens - men som filmskapare (och därmed i en viss maktposition) gör Odell praktiskt taget likadant mot andra förtryckta grupper i samhällets makthierarki, genom att inte låta hbtq-personer eller rasifierade synas eller höras. Samtidigt kan Odells val av persongalleri försvaras då dess syfte är att återspegla den verkliga klassen, som naturligtvis mycket väl kan ha varit genomgående vit, hetero- och cissexuell medelklass. Osynliggörandet av samhälleligt förtryckta grupper sker då så att säga i realismansspråkets namn, vilket (kanske) är försvarbart.

3.3 Produktion och medial kontext kring *Nånting måste gå sönder*

Nånting måste gå sönder är regisserad av Ester Martin Bergsmark, som är relativt väletablerad som filmskapare sedan sina tidigare filmer *Maggie vaknar på balkongen* samt *Pojktanten*. Hen fick nyligen erkännande för sitt unika konstnärliga uttryck i form av Mai Zetterling-stipendiet på 200 000 kr.⁴⁷ Bergsmark har även skrivit manus ihop med Eli Levén, vars roman *Du är rötterna som sover vid mina fötter och håller jorden på plats* filmen bygger på. Filmen är producerad av bolaget Garagefilm International AB, med produktionsstöd av Svenska filminstitutet.⁴⁸ Den hade premiär på Göteborg International Film Festival 2014 och gick upp på Folkets bio samt internationella filmfestivaler under våren.

Svenska recensenter var mestadels positiva, men något oeniga i sitt mottagande av filmen. Bland de mest positiva syns internetfilmmagasinet *Moviezine.se*, vars recensent skriver “Ömsint, annorlunda, vacker och rolig - ‘Nånting måste gå sönder’ är en film att bli kär i, en drog, och jag får inte nog”⁴⁹, och Malmöbaserade kulturmagasinet *Konstpretton*, som anser att filmen är viktig för dess synliggörande av transpersoners liv och kärleksliv, samt hyllar de explicita sexscenerna som recensenten menar är “en välkommen motbild till det heteronormativa sex och de objektifierade kvinnokroppar som vi bombarderas med varje dag i media”.⁵⁰ Båda hyllar även skådespeleriet och framförallt långfilmsdebuterande Saga Becker i huvudrollen som Sebastian/Ellie.

Mer skeptiska var bland annat *Svenska Dagbladets* recensent, som ansåg att skådespeleriet var stelt och filmen som helhet alltför “välartad och förväntad”⁵¹, *Sydsvenskan* som kritiserade bristande detaljer i manus vilket recensenten ansåg gick ut över filmen som helhet⁵², samt SVT Kultur vars recensent ansåg att berättelsen inte egentligen tillförde något nytt, utan snarare är en tämligen konventionell och dessutom lätt pretentiös kärlekshistoria⁵³.

Även biobesökarna var skeptiska; endast 2 804 personer gick och såg filmen⁵⁴, vilket

⁴⁷ http://www.svd.se/kultur/bergsmark-far-zetterling-stipendium_8929794.svd

⁴⁸ <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=69837&type=MOVIE&iv=Basic>

⁴⁹ <http://www.moviezine.se/film/nanting-maste-ga-sonder>

⁵⁰ <http://konstpretton.se/2014/03/26/nanting-maste-ga-sonder-borde-ses-av-alla/>

⁵¹ http://www.svd.se/kultur/film/en-lite-for-valartad-tvilling-till-pojktanten_3409562.svd

⁵² <http://www.sydsvenskan.se/kultur--nojen/film/filmrecensioner/knoppar-kroppar-och-karlek/>

⁵³ <http://www.svt.se/kultur/film/nanting-maste-ga-sonder-1>

⁵⁴ <http://www.sfi.se/sv/statistik/>

tyder på att även om Bergsmark är en etablerad och erkänd regissör i bransch- och festivalkretsar, har hen inte nått ut till den biobesökande allmänheten. Där hade, i jämförelse, debutregissören Odell ett starkt försprång genom sin stora mediala genomslagskraft som presenterats i kapitel 3.1.

3.4 Ellie

Nånting måste gå sönder (Bergsmark, 2014) är en kärleksfilm som handlar om en ung person, inledningsvis vid namn Sebastian, som medelst droger och sex driver sig själv mot självdestruktivitetsens rand i sökandet efter kärlek, bekräftelse och sin egen identitet - den än så länge hemliga, verkliga identiteten som Ellie. Vägen dit är dock kantad av en fördömande omvärld, som inte vill veta av den som bryter könsnormerna. Fortfarande under namnet Sebastian möter hen Andreas och snubblande, galen, stormande kärlek uppstår. De hör ihop, säger hen. Men Andreas, själv heterosexuell ciskille, har svårt att hantera och stå för sin kärlek till Sebastian/Ellie.

Det kanske mest slående i filmens struktur, i förhållande till Mulveys teorier, är vem blicken tillhör. För medan normen, som behandlats i kapitel 2.3, är att filmen styrs av den manliga heterosexuella blicken, vilket i det här fallet torde vara Andreas, utgår kameran konsekvent från Sebastian/Ellies blick. Bergsmarks vägran att använda Andreas som utgångspunkt för kamerans blick blir särskilt tydlig i en scen där de ligger bredvid varandra och pratar. Det "förväntade" i denna scen hade varit en så kallad shot/reverse shot.⁵⁵ Men här filmas Andreas från Sebastian/Ellies perspektiv, medan hon däremot inte filmas från hans, utan istället från andra hållet som från en tredje person på andra sidan om henne.

Ytterligare en intressant aspekt av att det är Sebastian/Ellie som äger blicken är att kameran vid flera tillfällen faktiskt objektifierar Andreas, genom det klassiska patriarkala greppet att dela upp en människa i kroppsdelar. Juridikprofessorn och feministen Cheryl Preston skriver att genom att fragmentera, dela upp, kroppen betonas att det är just en *kropp*, inte en

⁵⁵ Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill Education, New York, 2007, s. 235

person. Preston visar hur detta tillämpas på kvinnliga modeller inom modebilder, där fotografierna frekvent styckar upp modellens kropp och visar enbart midja och bröst, eller enbart hals och bröst, eller enbart ben - samtliga exempel på de mest sexualiserade delarna av ciskvinnors kroppar - medan allt som påminner om att modellen faktiskt är en person, såsom ansikte och framförallt ögon, med olika medel döljs eller tonas ned.⁵⁶ Detta tillvägagångssätt är idag så vanligt inom kommersiella bilder av kvinnor att många kanske inte ens lägger märke till det. I en sådan kontext är det intressant att se hur Bergsmark vid flera tillfällen fragmenterar Andreas kropp, visar hans hals, nacke, bröst genom Ellies blick. Gör det Andreas till ett objekt? Mulveys och Prestons teorier talar onekligen för det. Dock ger inte enstaka bildanalyser hela svaret, utan hela filmen och hela karaktären måste tas i beaktande. Då framgår det också att Andreas är så mycket mer än ett objekt. Han har egen vilja, egna känslor, och handlar av egen kraft. Det tycks till exempel vara han som bestämmer när paret ska ses och inte, det är han som har makten att i en scen tala om deras gemensamma framtid och i en annan förklara att de inte ens är ett par, medan Sebastian/Ellie mer eller mindre bara får förhålla sig till Andreas svängningar, fram till slutscenen då hon tydligt och bestämt tar makten.

Hoppet om att en kvinnlig huvudperson helt skulle slippa undan den objektifierande blicken grusas dock i filmens slutparti. Sebastian har då helt och fullt blivit Ellie, visuellt förtydligt genom att vi för första gången ser henne använda klackskor utanför hemmet, och är på väg till en fest hos Andreas vänner. Hon har lämnat den osäkra Sebastian bakom sig och går nu med raska, självsäkra, klacksmatrande steg. Men hur filmas hon? Genom en klassisk, glidande, fragmenterande kamera bakifrån, som först visar hennes fötter, därefter långsamt smeker sig uppför hennes kropp och huvud, för att allra sist visa hennes ansikte. I första hand kropp, ett objekt för den manliga blicken, i andra hand person, helt enligt den patriarkala synen på kvinnan (män filmas som bekant praktiskt taget aldrig på det sättet).

Varför går Ellie från subjekt till objekt? En tämligen nedslående men samtidigt uppenbar förklaring, utifrån den feministiska filmteorin, är att så länge hon passerar som Sebastian slipper hon den objektifierande blicken. **Men i själva konceptet att vara kvinna ingår att vara objekt, och transkvinnan slipper inte undan.** Objektifieringen av henne är snarare villkoret för att hon ska få ta på sig sin klänning och sina klackskor.

⁵⁶ Preston, Cheryl B: "Significant Bits and Pieces: Learning from Fashion Magazines about Violence against Women". *UCLA Women's Law Journal*, 9(1)

Med detta sagt är Ellie ändå en oerhört stark karaktär. Hon går in på festen och smäller resolut en ölfaska i huvudet på den stroppiga killen, som tidigare spämt ögonen i henne och förhört henne om hennes privatliv. Hon går därifrån utan att be om ursäkt. Hon är själva antitesen till sitt tidigare jag, till osäkra Sebastian som aldrig ens kunde svara ja eller nej, som alltid undergivet sökte andras bekräftelse. Denna antites spegelvänder också den konventionella dikotomin aktiv man kontra passiv kvinna: så länge personen går under namnet Sebastian, det vill säga av samhället betraktas som man, drivs hen enbart av jakten på andras bekräftelse, tills synes utan egen vilja. Hen antar smärtsamt tydligt rollen som passivt objekt, för män att ta för sig av och utnyttja för vilka syften de än behagar, bokstavligen uttryckt i repliken: "*Slå mig, spotta på mig. Pissa i min mun, om det får dig att tycka om mig*". Ellie däremot, har sina egna syften, sin egen vilja och sin egen agenda. Hon behöver ingens bekräftelse; inte ens Andreas, visar det sig. Ellie och Sebastian är fysiskt samma person, ändå är de diametralt olika - Sebastian är en meningsbärare, Ellie är en meningsskapare.

Karaktären Ellie representerar vidare en annan viktig aspekt i filmvärlden, i det att hon är transkvinna. För medan verklighetens kvinnor kommer i oändliga variationer av former, nyanser och identiteter, ser filmvärldens och då särskilt kärleksfilmens kvinnor oftast stereotypiskt lika ut. De är cis. Transpersoner syns då och då på film, men företrädesvis i biroller och ofta spelade av cispersoner. Jämför exempelvis med *Dallas Buyers Club*, en amerikansk film som gick upp på svenska biografier i vintras. Här finns en transkvinna med i en biroll, men hon spelas av cissexuella Jared Leto och drar närmast åt en väldigt stereotyp dragqueen. Det hela påminner lite om hur manliga skådespelare skulle gestalta kvinnor på scen under medeltiden; de människor som faktiskt gestaltas tycks inte ges tillträde till rollerna, och resultatet blir lätt lite drag och maskerad. Ellie bryter således från de patriarkala konventionerna på två primära plan: dels i det att hon är kvinna och meningsskapare, och dels i det att hon är transsexuell (och även spelas av en transsexuell skådespelare) och meningsskapare. Detta återknyter till begreppet intersektionalitet som behandlats i kapitel 2.6, om hur transkvinnan är dubbelt förtryckt av det patriarkala samhället.

Från intersektionalitet är steget inte långt till bell hooks. Hur ser representationen av mörkhyade ut i *Nånting måste gå sönder*? Samtliga ledande karaktärer är ljushyade. Men i slutscenen dyker en mörkhyad birollskvinna upp. Hon är namnlös och har inte särskilt många repliker, men hon fyller en funktion i narrativet som den första främling som inte ifrågasätter

Ellie, som behandlar henne vänligt som vilket främling som helst. "*Vilken fin klänning du har*", säger hon, och småpratar spontant om att kullen de står på är byggd av sopor: "*Vi står på en hög med skräp*" (naturligtvis en metafor för hur Ellie har rest sig ur askan och sotet av det som var Sebastian). Med utgångspunkt i hur osynliggjorda eller karikatyriserade rasifierade traditionellt har blivit inom film⁵⁷, framstår det naturligtvis som ett steg framåt med åtminstone en mörkhyad, trevlig person med i filmen. Samtidigt är det bara en biroll. Hade till exempel Ellie eller Andreas kunnat spelas av en mörkhyad skådespelare? Eller är fortfarande vithetsnormen alltför stark?

Sammantaget är alltså Ellie på flera sätt avvikande från de patriarkala konventionerna och stereotyperna, främst i form av att hon som kvinna och transperson är meningsskapare och ägare av blicken genom hela filmen - förutom vid ett tillfälle då hon blir objektifierad genom ett sedvanligt patriarkalt bildspråk. Det är dock viktigt att poängtera att detta är ett undantag; ett intressant sådant, men ändå ett undantag. Hon tar också alltmer makt i filmen, från att vara undergiven andras maktutövande över henne tar hon mot slutet fullständig makt över situationen.

⁵⁷ hooks, 1992. Se även det belysande montage ur Spike Lee's film *Bamboozled*; <https://www.youtube.com/watch?v=C45g3YP7JOk>

4. Slutsatser

4.1 Anna och Ellie - vad har de gemensamt och vad skiljer dem åt?

Ett första gemensamt drag hos Anna och Ellie är att de båda, på något sätt, bryter mot patriarkala berättarkonventioner. Anna genom sitt agerande på festen, där hon går helt på tvärs mot dikotomin aktiv man/passiv kvinna (som hennes klasskamrater däremot efterlever ganska väl), och agerar helt efter sin egen agenda. Ellie visar tydligt att även hon, efter sin kamp för att kunna vara just Ellie, är ett aktivt subjekt som vägrar att vara beroende av mäns bekräftelse. De agerar båda också emot förtryck som män har utövat mot dem; Anna agerar (framförallt) emot sina manliga mobbare från skoltiden, Ellie emot de trakasserier som såväl hennes nära bekanta som obekanta engångsligg utsatt henne för under filmens gång.

I ett bredare intersektionellt perspektiv kan dock sägas att Ellie och *Nånting måste gå sönder* är den mer progressiva av dessa två fall. Mot bakgrund av alla de filmer, som svenska biografer mestadels visar, med enbart vita, hetero- och cissexuella karaktärer, tycks Bergmark ha lyckades ovanligt väl med i sin strävan att göra det som borde vara självklart - att synliggöra både homo-, hetero-, trans- och cissexuella, och åtminstone i en biroll bryta den vita dominansen.

Odell ansluter sig däremot i större utsträckning till ett, med svenska och västerländska mått mätt, normativt persongalleri, vilket är något paradoxalt med tanke på hennes uttalade intresse för maktstrukturer. Makt är ett centralt begrepp i *Återträffen* och maktbalansen pendlar mellan Anna och mobbarna. Initialt intar Anna en framträdande maktposition i narrativet, men som mobboffer och numerärt underlägsen - och eventuellt som kvinna? - blir det till slut tydligt var gränserna för hennes handlingsutrymme går. Mobbarna är, åtminstone i sina egna ögon, fortfarande högst upp i hierarkin, och de som dikterar villkoren.

Maktbalansen i *Nånting måste gå sönder* är även den anmärkningsvärd, i synnerhet då den på många sätt är motsatt Mulveys teori om meningsskapare/meningsbärare. För så länge huvudpersonen går under namnet Sebastian, passerar som man, är hen väldigt tydligt enbart meningsbärare och undergiven andras makt. Men som Ellie däremot, iklädd vad som enligt samhällseliga konventioner klassificeras som "kvinnliga" attribut såsom klänning, klackskor och smink, är hon tveklöst meningsskapare, med fullständig makt över händelseförloppet.

I fråga om den manliga blicken finns både likheter och skillnader mellan hur Anna och Ellie porträtteras. I Annas fall existerar till synes ingen manlig blick, utan perspektivet är rent tekniskt som från en osynlig extra gäst, en "fluga på väggen", och de flesta åskådare identifierar sig troligtvis med Anna. I Ellies fall är blicken något mer komplex. För medan nästan hela filmen konsekvent utgår från Sebastian/Ellies blick, är det uppseendeväckande att hon just i slutscenen, när hon är sig själv och som starkast, påbörjas en konventionell objektifierande, fragmenterande blick. Alltså: Anna objektifieras synbart inte, Ellie slipper undan så länge hon kan passera som man, men som kvinna tycks ett visst mått av objektifiering vara obligatorisk.

Ytterligare en aspekt är hur Anna och Ellie fungerar som kvinnobilder, eller diskursiva konstruktioner, som avhandlats genom Koivunens teorier i kapitel 2.5. På vilket sätt kan de påverka diskurser om kvinnor? Å ena sidan ger de båda ett första intryck som i någon mån normbrytande; Anna som utagerar sina upplevelser av förtryck, Ellie som slutligen lyckas stå upp för sig själv utanför den binära cisnormen, vilket i båda fallen kan vidga perspektivet på vad kvinnor är och hur kvinnor kan vara i fråga om både samhälleliga och personliga diskurser. Å andra sidan kan åtminstone Anna läsas som en variant av föreställningen om "hysterikan", stereotypen av den psykiskt labila kvinnan med absurda hysteriska utbrott. Det är dock en tämligen illvillig och nedsättande läsning av Odells verk, och förhoppningsvis är myten om "hysterikan" på utdöende.

4.2 Hur relaterar Anna och Ellie till aktuella tendenser i samhället och den svenska filmbranschen?

Filmerna *Återträffen* och *Nånting måste gå sönder*, med sina respektive kvinnliga huvudpersoner, är i min mening intressanta i flera olika avseenden, främst genom dels deras plats i kontext av andra någorlunda nya svenska filmer, och dels genom deras relation till den samtida samhälleliga miljön.

Både *Återträffen* och *Nånting måste gå sönder* gör anspråk på att vara icke-genretypiska, men därmed inte heller konstfilm. Odell i *Återträffen* genom kombinationen av den mer konventionellt narrativa första delen med den metafilmiska, närmast dokumentära andra delen, och Bergsmark i *Nånting måste gå sönder* genom estetik och bildspråk, med bland annat slående, stilsiterade slowmotion-bilder av Ellies sex med främmande män. De har båda hyllats av

kritiker, vunnit priser och visats på filmfestivaler. Detta leder givetvis till jämförelser med andra svenska regissörer med liknande framgångar. Går det att tala om en ny svensk våg? En våg av nya, svenska, hyllade filmer och regissörer, med ett tänkbart startskott i Lukas Moodyssons *Fucking Åmål* (1998), och fortsättning i form av bland andra Ruben Östlund (*De ofrivilliga*, 2008, *Play*, 2011, med flera), Gabriela Pichler (*Åta sova dö*, 2012), Sara Broos (*För dig naken*, 2012), nyligen så tragiskt bortgångna Malik Bendjelloul (*Searching for Sugar Man*, 2012), med flera. Både Odell och Bergsmark skulle utan några större tveksamheter kunna sägas vara en del av denna hypotetiska nya svenska våg. Frågan är om vi egentligen kan tala om en sådan våg. Det kan vara problematiskt att, som svensk filmvetare, klappa sig för bröstet och tala om hur bra svensk film har varit de senaste åren, det förefaller så att säga lite navelskådande och självbelåtet. Det skulle i så fall kräva en mer omfattande receptionsanalys av hur dessa nya svenska filmer mottagits utomlands, vilket jag inte har möjlighet att göra här. Dessutom är det viktigt att komma ihåg att filmskapande har blivit tekniskt mer tillgängligt de senaste åren; det har blivit enklare att både producera och distribuera film, bland annat tack vare internet, vilket givetvis medför att fler filmer blir sedda och uppmärksammade. En annan relevant aspekt är att Sverige är långt ifrån ensamt om att ha producerat ett flertal hyllade filmer under de senaste femton åren. Här kan bland andra Frankrike, Iran, Danmark, Egypten, samt många fler, nämnas som stora festivalfavoriter.

Jag vill avslutningsvis diskutera den samhälleliga och politiska kontext, som Anna och Ellie är en intressant del av. Film har alltid påverkats av, och även påverkat, det samtida samhället. Samhället har i sin tur givetvis också skiftat i fråga om vad, vem, och vilka frågor som står i fokus. Eftersom denna uppsats utgår från ett feministiskt perspektiv kan det vara av betydelse att diskutera feminismens position i samhället idag. I kapitel 2.1 beskrev jag feminismens tre vågor. Idag talar ett flertal svenska debattörer om att vi just nu befinner oss i en fjärde feministisk våg, där belysande exempel syns bland annat i Feministiskt Initiativs dramatiska framgångar i medlems- och opinionssiffror, SVT:s val att sända Belinda Olssons miniserie *Fittstim - min kamp* och den enorma debatt detta orsakade, kraftfulla reaktioner hos allmänheten mot märkliga friande våldtäktsdomar, det stora söktrycket på genusvetenskap vid universiteten, med mera. Det finns sålunda ett stort intresse för feminismen, och ordet feminist har gått från att konnotera obskyra manshatare till att alltfler bland både celebriteter och gemene hen numera kallar sig feminister. Om det är en fjärde våg eller inte kan diskuteras, och rimligtvis

kan det inte fastställas förrän vi i framtiden kan jämföra mot historiens facit, men tydligt är i alla fall att det idag finns ett stort intresse för och en debatt kring kvinnors villkor i samhället. Ett sådant klimat är naturligtvis gynnsamt för såväl en kontroversiell kvinnlig konstnär att ta plats som hyllad regissör, som för en annan regissör att låta en transkvinna ta plats i den annars så normativa genren kärleksfilm.

4.3 Sammanfattning

Syftet med min uppsats var att med utgångspunkt i klassisk feministisk filmteori undersöka framställningen av de kvinnliga huvudkaraktärerna i två nya svenska filmer. Jag har dessutom presenterat och använt mig av kompletterande forskning inom feministisk filmteori och genusvetenskap. I urvalet av primärmaterialet, filmerna, utgick jag från den spontana uppfattningen att dessa filmer på något sätt indikerar ett mer progressivt, mindre patriarkalt förhållningssätt, vilket jag genom min analys kunnat både bekräfta och dementera då inslag av patriarkala konventioner och manlig blick alltjämt gör sig påmint. Dock gör både Anna och Ellie i helhet relativt tydlig opposition mot dessa konventioner.

En annan aspekt som allt tydligare framkommit, främst i analysen av *Nånting måste gå sönder*, är den psykoanalytiska feministiska filmteorins begränsningar. Framförallt dess synnerligen normativa, binära fokus på män och kvinnor kommer till korta då narrativet och karaktärerna har en betydligt modernare, mer komplex porträttering av genus. Det finns således all anledning att betrakta de psykoanalytiska modellerna som endast, som Soila beskrev det, en "verktygslåda", som kan och bör tillämpas med viss reservation inför dess begränsningar. I min analys har jag kompletterat denna verktygslåda med bland annat intersektionalitetsbegreppet och kvinnobildsbegreppet, vilket har varit till stor gagn och troligtvis givit en betydligt mer diversifierad bild än vad en enbart psykoanalytiskt orienterad analys hade kunnat ge.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor:

Litteratur

Beauvoir, Simone de, *Det andra könet*, Norstedt, Stockholm, 2002

Bordwell, David & Thompson, Kristin, *Film art: an introduction*, 8. ed., McGraw-Hill Education, New York, 2007

Etherington-Wright, Christine & Doughty, Ruth, *Understanding film theory*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2011

Gemzöe, Lena, *Feminism*, Bilda, Stockholm, 2002

Karlsson, Lars, *Psykologins grunder*, 4., [uppdaterade och utök.] uppl., Studentlitteratur, Lund, 2007

O'Dea & Suzanne, *From suffrage to the Senate : an encyclopedia of American women in politics*, 1999

Schubart, Rikke, *Super bitches and action babes: the female hero in popular cinema, 1970-2006*, McFarland & Co., Jefferson, N.C., 2007

Artiklar

Becker, Karin, och Wulff, Helena, "Visuella kulturstudier", *Kulturstudier i Sverige*, s. 255-272

Hirdman, Yvonne, *Genussystemet: teoretiska funderingar kring kvinnors sociala underordning*, Maktutredningen, Uppsala, 1988

hooks, bell: "The Oppositional Gaze - Black Female Spectators", *Black looks: race and representation*, s. 115, 1992

Johnston, Claire: "Women's cinema as counter-cinema", *Film theory : critical concepts in media and cultural studies. Vol. 3.*, S. 183-192, 2004

Larsson, Mariah, "En queerfeministisk utopi? Sexualitet i Millenniumserien", *Den nya svenska filmen : kultur, kriminalitet och kakafoni.*, s. 111-126, 2014

Lykke, Nina, "Intersektionalitet på svenska", *Kulturstudier i Sverige.*, S. 131-148, 2007
Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen* 16:3, 1975, s. 6-18
Preston, Cheryl B: "Significant Bits and Pieces: Learning from Fashion Magazines about Violence against Women." *UCLA Women's Law Journal*, 9(1)
Prince, Stephen: "Psychoanalytic Film Theory and the Problem of the Missing Spectator", *Post-theory: reconstructing film studies*, s. 71 1996

Otryckta källor:

Artiklar och recensioner om filmerna

"Bakgrund till åtalet mot Anna Odell", *Dagens Nyheter*: <http://www.dn.se/kultur-noje/konstform/bakgrund-till-atalet-mot-anna-odell/> Hämtad 20140509
Cederskog, Georg: "Det är ju så lätt att glömma sin egen makt", intervju med Anna Odell i *Dagens Nyheter*: <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/det-ar-ju-sa-latt-att-glomma-sin-egen-makt/> Hämtad 20140509
Dunerfors, Alexander: "Pojke möter pojktant", recension av *Nånting måste gå sönder* på *Moviezine.se*: <http://www.moviezine.se/film/nanting-maste-ga-sonder> Hämtad 20140509
Stigsdotter, Ingrid: "Knoppar, kroppar och kärlek", recension av *Nånting måste gå sönder* i *Sydsvenskan*: <http://www.sydsvenskan.se/kultur--nojen/film/filmrecensioner/knoppar-kroppar-och-karlek/> Hämtad 20140509
Könick, Martin Memet: "Nånting måste gå sönder borde ses av alla", recension av *Nånting måste gå sönder* för *Konstpretton*: <http://konstpretton.se/2014/03/26/nanting-maste-ga-sonder-borde-ses-av-alla/> Hämtad 20140509
Pallas, Hynek: "En lite för välartad tvilling till Pojktanten", recension av *Nånting måste gå sönder* i *Svenska Dagbladet*: http://www.svd.se/kultur/film/en-lite-for-valartad-tvilling-till-pojktanten_3409562.svd Hämtad 20140509
Stahre, Ulrika: "Mobboffret slår tillbaka", recension av *Återträffen* i *Aftonbladet*: <http://www.aftonbladet.se/kultur/article17814826.ab> Hämtad 20140417

SVT Kulturs recension av *Nånting måste gå sönder*: <http://www.svt.se/kultur/film/nanting-maste-ga-sonder-1> Hämtad 20140509

TT: "Bergsmark får Zetterling-stipendium", *Svenska Dagbladet*:

http://www.svd.se/kultur/bergsmark-far-zetterling-stipendium_8929794.svd Hämtad 20140211

TT: "Höga betyg till Anna Odells film", *Dagens Nyheter*: <http://www.dn.se/kultur-noje/film-tv/hoga-betyg-till-anna-odells-film/> Hämtad 20140509

Ullberg, Sara: "Anna Odell överklagar inte", *Dagens Nyheter*: <http://www.dn.se/kultur-noje/nyheter/anna-odell-overklagar-inte/> Hämtad 20140509

Övrigt

Genus enligt Nationalencyklopedien: <http://www.ne.se/lang/genus/181336> Hämtad 20140402

Nånting måste gå sönder på Svensk Filmindustris filmdatabas:

<http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?itemid=69837&type=MOVIE&iv=Basic> Hämtad 20140509

Svenska Filminstitutets förteckning över Guldbaggar: <http://sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/guldbagge/teckning/> Hämtad 20140211

Svenska Filminstitutets statistik över sålda biobiljetter: <http://www.sfi.se/sv/statistik/> Hämtad 20140604

Återträffen på Svensk Filmindustris filmdatabas: <http://www.sfi.se/sv/svensk-filmdatabas/Item/?type=MOVIE&itemid=75282> Hämtad 20140509

Filmerna

Nånting måste gå sönder. Garagefilm International AB, Sverige, 2014. Producent: Anna-Maria Kantarius. Regissör: Ester Martin Bergsmark. Manusförfattare: Ester Martin Bergsmark och Eli Levén. Foto: Lisabi Fridell, Minka Jakerson. Klippning: Ester Martin Bergsmark, Andreas Nilsson, Marlene Billie Andreasen, Hanna Storby. Skådespelare: Saga Becker (Sebastian/Ellie), Iggy Malmberg (Andreas), med flera.

Återträffen. French Quarter Film AB, Sverige, 2013. Producent: Mathilde Dedye. Regissör: Anna Odell. Manusförfattare: Anna Odell. Foto: Ragna Jorming. Klippning: Kristin Grundström. Musik: Stefan Levin. Skådespelare: Anna Odell (Anna), Rikard Svensson (Rikard), med flera.