

# Når køn gør en filmisk forskel

Fra feministisk filmteori til teorier om film og køn

Jeg skal i det følgende trække nogle linjer i udviklingen af den del af filmteorien, der har beskæftiget sig med den filmiske konstruktion af køn, og som mener, at kønet også i en filmvidenskabelig sammenhæng gør en forskel. Min fremstilling er overvejende deskriptiv som et udtryk for, at udviklingen i 'feministisk filmteori' eller 'film og køn' ikke kan skrives som en hvilken som helst historie. Ændringerne i måden at tænke forholdet mellem film og køn på hænger sammen med ikke bare udviklingen i filmvidenskaben men i det hele taget med den måde, hvorpå *tekstvidenskaben* i bred forstand har reflekteret repræsentationer af køn. Jeg vil beskrive en udvikling, hvori, for det første, den 'feministiske filmteori' forstås i forlængelse af ændringen i *kvindeforskningens* generelle bevægelse fra kvindeforskning til kønsforskning. For det andet er den naturligvis også en følge af *filmteoriens* egen udvikling.

Den filmteoretiske og -analytiske beskæftigelse med køn havde et psyko-semiotisk udgangspunkt, hvilket betød, at omdrejningspunktet var ubevidste struktureringer i og mellem film og 'tilskuer'. Fikspunktet var kvinderepræsentationer. I næste fase blev disse synspunkter nuanceret og problematiseret - men inde fra teorien selv. I

1990'erne er for det første maskuliniteten som problematisk kategori blevet gjort til genstand for talrige teoretiske diskussioner. For det andet er kønet som en binær relation mellem mand og kvinde blevet problematiseret, idet film- og kulturhistoriske studier har været optaget af, hvordan forskellige historiske perioder iscenesætter mange forskellige og indbyrdes stridende visuelle repræsentationer af kvinder og mænd. Og for det tredje har receptionsorienterede studier gjort opmærksom på de erkendelsesmæssige begrænsninger i psyko-semiotikens begreb om tilskueren og dermed også på, hvordan kønlige forskelle ikke produceres og reproduceres på så simpel vis, som psyko-semiotikken på sæt og vis antager.

## Synslyst og den fortællende film.

Laura Mulveys essay "Visual Pleasure and Narrative Cinema" fra 1975 er uden tvivl en af de vigtigste og mest indflydelsesrige artikler i moderne filmteori. Artiklen blev først trykt i det engelske filmtidsskrift *Screen*, hvis teoretiske approach Mulvey var i overensstemmelse med, men som hun udvidede med en række radikale kønlige bestemmelser. Psykoanalysen i både en freudiansk og lacaniansk variant, marxismen, strukturalismen og et althusseriansk ideologibegreb

*Kaja Silverman.  
Foto: Jens Preusse*



var den overordnede teoretiske ramme, Mulvey satte den filmiske konstruktion af kønsforskellen og synslysten ind i.

“Visual Pleasure and Narrative Cinema” er i mere end 20 år blevet diskuteret og kritiseret, og stadig refererer næsten alle der beskæftiger sig med film og køn tilbage til Mulveys hovedtese om, at Hollywood-filmisk eller ‘dominant cinema’s skuelyst er struktureret på baggrund af et ganske bestemt kønnet modsætningsforhold i overensstemmelse med tilfredsstillende af et maskulint begær: Den kvindelige karakter er konstrueret som passivt, visuelt objekt, ‘on display’, med ‘to-be-looked-at-ness’ som sin primære betydningsmæssige og visuelle funktion, mens den mandlige karakter er aktiv, bærer af blikket og agent for det narrative projekt. Hollywoodfilmen er altså konstrueret visuelt som et spejl af *the male gaze*, og dens narrative projekt organiseret fantasmatisk i forhold til en maskulin lyst og konstruktionen af et mandligt ødipalt subjekt. Mulvey gjorde derfor rede for, hvordan en række narrative og æstetiske mekanismer tjener til denne filmiske stabilisering af maskuliniteten eller det maskulint ubevidste, dvs. at benægte kastrationen som en mulighed ved fantasmatisk at benægte manglen. En sådan strategi er narrativt at eliminere den trussel, som det kvindelige frembyder: Kvinden iscenesættes som den farlige gåde, den mandlige karakter skal løse, og i filmens slutning falder det narrative projekt og den maskuline fuldbyrdelse sammen; den kvindelige gåde elimineres - hun afmystificeres og straffes, domesticeres eller uskadeliggøres på anden vis.

En anden genkommende visuel operation er den form for æstetisk iscenesættelse af den kvindelige figur i fiktionen, som Mulvey benævner fetichisme, dvs. den visuelle konstruktion af den kvindelige stjerne som en formfuldendt begærværdig gen-

stand, en ikon løsrevet fra filmisk rum og tid i glamourøse close-ups. Fetichismen og synet er snævert knyttet sammen; fetichen repræsenterer hos Freud den moderlige penis, hvis manglende tilstedeværelse drengen på én gang har set og ikke vil vide af. Fetichen er derfor en kompromisdannelse; den er en kompliceret blanding af både at være tegnet på triumfen over kastrationstruslen og beskyttelsen mod den. Endelig er voyeurisme som en del af ‘the male gaze’ et centralt begreb hos Mulvey, en kontrollerende synslyst, der er struktureret omkring underlæggelsen og bemægtigelsen af den kvindelige figur. Gennem identifikation med den mandlige karakter og dennes projekt inviterer Hollywoodfilmens æstetiske og narrative organisering på en og samme gang til identifikation med kameraets blik, og til et voyeuristisk blik på den kvindelige figur. Eller også tilbydes et direkte, uformidlet blik på den glamourøse kvindekrop, der involverer en fetichistisk skuelyst. Hollywoodfilmen konstruerer altså alt i alt en magtfuld, voyeuristisk tilskuerposition, som er maskulin, ifølge Laura Mulvey<sup>1</sup>.

Den psykoanalytiske filmteori var, i modsætning til tidligere filmteori, der overvejende havde beskæftiget sig med tekstlige, æstetiske strukturer, optaget af receptionsprocesser eller rettere sagt ‘spectatorship’, teorien om eller forestillingen om et subjekt der som en række ubevidste processer og strukturer konstrueres af den klassiske filmiske fortælling. Det drejede sig om at analysere, hvordan en films - eller snarere filmens tekstligt-æstetiske operationer - konstruerede sin tilskuer som (kønnet) subjekt. Derfor var det epistemologiske udgangspunkt for den tidlige feministiske psykoanalytiske en slags ‘ideal’ tilskuer, en hypotetisk (mandlig) tilskuer forstået som en entydig og sammenhængende effekt af teksten og det filmiske apparat. En ideolo-

gisk konstruktion af og i filmsproget. Og det gjaldt hvadenten psykosemiotikken var feministisk eller ej.

Denne Hollywoodske konsprode-rende maskine blev set som en ideologisk monolit, der tilbød én og kun én tilskuerposition, en position der på en gang konstruerede og bekræftede et sammenhængende maskulint subjekt. Den filmiske fortælling mimer og stabiliserer det, som Kaja Silverman senere, i sin store bog *Male Masculinity at the Margins* (1992), kalder for vores kulturs dominerende fiktion - den ideologiske forestilling om at der er ækvivalens mellem penis og fallos, at det maskuline køn er den synlige repræsentant for det abstrakte, kulturstyrende princip Loven, og at Hollywoodnarrationen er en af de primære bastioner for iscenesættelsen af og fastholdelsen af denne fiktion<sup>2</sup>.

I overensstemmelse med en stor del af 1970'ernes freudinspirerede feminisme strukturelle forståelse af kønnet som et ikke-mobilt, dikotomisk system, forstod Mulvey den narrative films konstruktion af kønsforskellen inden for polariteten kvindeligt/passiv/masochisme/narcissisme kontra mandlig/aktiv/sadisme/voyeurisme. På denne baggrund må hun konkludere, at der ikke levnes rum for en egentlig kvindelig lyst eller en genuin og positivt forstået kvindelig subjektivitet konstrueret af film. En sådan kan ikke teoretiseres som andet end enten en masochistisk farvet identifikation med en mandlig fantasi om kvinden eller en identifikation med filmens maskuline aktive helteposition i en form for maskulinisering af tilskuerpositionen.

Denne korte redegørelse for Laura Mulveys banebrydende artikel kan på 25 års afstand ikke i tilstrækkeligt omfang demonstrere, hvor øjeåbnende og teoretisk avanceret dens tanker var på et tidspunkt, hvor feministisk filmteori ikke egentligt kunne kal-

des teori, men primært havde haft form af (historiske) fremstillinger af kvinderoller på film (jvf. Haskell 1973 og Weibel 1977). Og Mulveys artikel må forstås både i sin (teori-) historiske kontekst og i forhold til det politiske miljø i den intellektuelle del af venstrebevægelserne i Europa. Endelig kan den også ses som afspejlende en filmkultur, der så ganske anderledes ud end i dag. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" udspringer af (og vil negere) en langt mere homogen filmkultur, hvor film ikke ses på video i mangfoldige og selvstændige kulturelle fora, der appellerer til former for 'distracted reading' (jvf. Corrigan 1991: 62), men i langt højere grad i sammenhænge der favoriserer det koncentrerede blik og den opslugte krop i en mørk biografsal, hvor oplevelsen iscenesættes som den lystfyldte realitetsillusion eller 'suspension of disbelief' (jvf. Hansen 1995)<sup>3</sup>.

De teoretiske positioner, som Mulvey præciserede i forhold til køn, er siden 1975 på forskellig vis blevet kritiseret og videreudviklet. Inden for den feministiske psyko-semiotiks paradigme kan man groft sagt sige, at med udgangspunkt i en forøget fokusering på Lacans opfattelse af subjektet som konstitutionelt splittet og med forøget fokusering på Freuds tekster om perversionerne (fetichismen og masochismen), der kan læses - og bliver læst - som tekster om den ødipale ordens ustabilitet, har interessen forskudt sig for det første fra, hvordan filmen rekonstruerer den dominerende fiktion til at opsøge de steder, hvor denne sættes på spil og for det andet fra at se filmiske identifikationsprocesser som entydige til at se dem som mangfoldige og kønsligt flertydige. Frem for at analysere hvordan Hollywood som ideologisk monolit understøtter den dominerende fiktion, er teorien i højere grad blevet rettet mod at kunne gøre opmærksom på, at filmiske fortællinger også

er kulturelle iscenesættelser af de scenarier “som beskriver de forskellige oplevelser af splittelse og tab, hvorigennem seksuelle positioner er konstrueret” (Rodowick 1992: 68 - min kursivering)<sup>4</sup>.

Først og fremmest er det begrebet om tilskueren, der er blevet diskuteret<sup>5</sup>. Især er Mulveys oprindelige forestilling om, at Hollywoodfilmen kun tilbyder den kvindelige tilskuer identifikation med en masochistisk position blevet problematiseret og forfinet - dels i Mary Ann Doanes artikel om den ‘kvindelige maskerade’ (Doane 1982), men også af Mulvey selv i hendes ligeledes meget citerede “Afterthought”-artikel (Mulvey 1981), hvori hun diskuterer kvinderepræsentationen i King Vidors *Duel in the Sun*<sup>6</sup>. Dernæst er forestillingen om, at den klassiske Hollywoodfilm som fantasmatisk struktur konstruerer et sammenhængende, bemestrende og stabilt mandligt subjekt blevet problematiseret - især i Kaja Silvermans bøger *The Acoustic Mirror* (1988) og *Male Subjectivity at the Margins* (1992).

I sidstnævnte sætter Silverman sig for at opsøge de filmkulturelle felter, hvor den dominerende fiktion sættes på prøve, og hvor maskulinitetens seksuelle grænseområder opsøges, f.eks. hos Fassbinder eller i William Wylers efterkrigsfilm *The Best Years of Our Lives* (1946). I forlængelse heraf er også forestillingen om, at den klassiske Hollywoodfilm uden undtagelse gennemspiller et mandligt ødipalt scenarie blevet problematiseret af Kaja Silverman (1992) og Gaylyn Studlar (1988), som har taget den tabuerede sammenhæng mellem feminitet og masochisme op igen. Begge forskere er inspireret af Gilles Deleuzes kontroversielle masochismestudie *Masochism. Coldness and Cruelty* (1967), men de fortolker ham forskelligt. Gaylyn Studlar argumenterer i sin bog om Josef von Sternbergs film med Marlene Dietrich, *The Realm of Pleasure* (1988),

for masochismen som en præødipal konstruktion, mens Kaja Silverman heroverfor mener, at “Perversionen indeholder altid et aftryk af Ødipus - den er altid i et vist omfang struktureret på baggrund af det, den negerer” (Silverman 1992: 186). Mor-barn alliancen er under alle omstændigheder kernen i den masochistiske fantasi. I denne repræsenterer den ideale mor, den orale mor, “steppens moder, som på én gang nærer og fører døden med sig” (Deleuze 1989: 55), en symbolsk orden. Men, siger Deleuze - og det er i forlængelse heraf Silverman kommer ind med sin kritik af Studlars fortolkning af perversionen - er det den masochistiske fantasys motor så at sige at eliminere det faderlige subjekt, truer Ødipus konstant med at stikke sit hoved frem fra realiteternes verden og ødelægge det scenarie, den pagt mellem mor og barn, der skal “skrive faderen ud af hans dominerende position både i kulturen og det masochistiske scenarie og installere moderen i hans sted” (Silverman 1992: 211).

Studlar ekstrapolerer sin beskrivelse af den masochistiske æstetik direkte fra det masochistiske mor-barn scenarie, hvad hun så bruger i sin von Sternberg læsning: Fordi den masochistiske perversion aldrig kan være rettet mod sin fulde udløsning - for det ville være døden - kommer fantasierne til at dreje sig om iscenesættelser, simulation, maskerader. Og fordi den masochistiske fantasi ikke er struktureret som en lineær progression mod en slutning, iscenesættes den i tableauer, i tilhyllet, forførende sensualisme, i fastfrosne bevægelser og suspense - som von Sternbergs æstetik. Endelig, siger hun, repræsenteres fantasien om den dobbelttydige orale mor i de idealiserede feticheringer af det kvindelige - af Marlene Dietrich.

Silvermans arbejde med masochistisk identifikation og masochistiske strukturer i

film er for så vidt forberedt helt tilbage fra 1980 i artiklen "Masochism and Subjectivity", hvor hun for det første gør opmærksom på, hvilken politisk interesse Freuds arbejde med masochistiske fantasier kan have for den feministiske filmforskning, for, som hun siger senere, med reference til Deleuzes utopiske opfattelse af masochismen, "Masochismen arbejder insisterende på at negere patriarkalsk magt og privilegier" (Silverman 1992:211). Indirekte gør hun for det andet også (som også David Rodowick påpeger i sin glimrende bog *The Difficulty of Difference* fra 1991) opmærksom på, hvad Laura Mulvey ikke ville have noget at gøre med i 1975, nemlig af fetichismen også er en vigtig del af det masochistiske lystkompleks - det kompleks Freud bl.a. benævner feminint. Denne pointe giver jo nogle problemer i forhold både til Mulveys polariserede forståelse af kønnet og hendes entydige forståelse af arten af den maskuline lyst der ligger i den feticherede iscenesættelse af den kvindelige aktør i fiktionen. For det tredje gør Kaja Silverman opmærksom på, at filmiske identifikationer kan være meget mere flydende, stedfortrædende - aktiveret gennem forskydning - end hidtil antaget.

Det er Silvermans pointe, at fetichismen forstået æstetisk som iscenesættelse af kvindens to-be-looked-at-ness først i anden omgang tjener til at afværge eller benægte den latente trussel om kastrationen, som det kvindelige repræsenterer, men primært skal benægte en 'realitet', nemlig den allerede eksisterende konstitutionelle splittelse i også det mandlige subjekt, det som hun kalder for symbolsk kastration. I modsætning til Laura Mulvey, som bruger fetichismebegrebet til at gøre opmærksom på, at den Hollywoodske synslyst forsøger at eliminere truslen om kastrationen ved at dække over den kvindelige mangel, dér konklude-

rer Silverman på sin læsning af Freud, at fetichisme er et forsvar mod, hvad der i sidste ende er en fuldbyrdet kendsgerning, nemlig den mandlige mangel. Hvor Mulvey altså alene læser benægtelse i etableringen af fetichen, der taler Silverman både om forskydning og benægtelse - i nævnte tidslige rækkefølge:

kønsforskellen kan ikke tænkes udenom forståelsen af en bestemt konstruktion, nemlig yderliggørelsen og forskydningen af den maskuline kastration på det kvindelige subjekt (Silverman 1992: 45)

og

almindelig maskulinitet kan bedst forstås som benægtelsen af kastrationen og dermed afvisningen af at acceptere subjektiviteten som begrænset. Forestillingen om 'feminitet' er i vidt omfang resultatet heraf (Ibid.: 46)<sup>7</sup>.

I forlængelse af denne argumentation bliver det umuligt alene at forstå den kulturelle konstruktion af kønsforskellen som en modsætning mellem at være kastreret og ikke kastreret. Hvis de filmsproglige operationer skal tjene det meget mere hasarderede projekt æstetisk set at eliminere den mandlige mangel - og ikke den kvindelige - må også følge, at Hollywoodfilmens bestandige rekonstruktion af en magtfuld maskulin (ødipal) subjektivitet kan forstås som et vældigt skrøbeligt foretagende. Hollywood er derfor en mere porøs fallokratisk kolos end antaget. Den vigtige pointe er så naturligvis, at filmanalysen i langt højere grad skal få øjnene op for de steder i teksterne, hvor splittelsen, manglen, det ikke stabiliserbare i konstruktionen af det mandlige (ubevidste) kommer til syne - ikke bare der hvor det forsøges benægtet ved hjælp af en række æstetiske operationer<sup>8</sup>.

**Horrorfilmens final girl og actionfilmens kvindelige hardbodies.** Kaja Silvermans masochismestudie er et vigtigt udgangspunkt for Carol Clovers centrale bog *Men, Women and Chain Saws* (1992), der omhandler horrorfilm og køn fra midt i 1970'erne til midt i 1980'erne. Clover gør opmærksom på genrens mangfoldige konstruktioner af køn og dens tilbud om identifikationer på tværs af køn, og således var bogen så at sige med til at redde horrorfilmen fra års bastant feministisk afvisning som indbegrebet af misogyni. Det fine ved Clovers analytiske operationer er, at de viser, at psykoanalysen kan kombineres med bredere kulturanalytiske positioner: Dels beskæftiger hun sig med horrorscenesættelser og masochistisk lyst, samtidig med at bogen demonstrerer, hvordan bestemte æstetiske operationer og en bestemt æstetik er udsprunget af og virker tilbage på et historisk specifikt kulturelt klima. Dels sammenholder Clover en psykoanalytisk forståelse af tekstlige strukturer med en forståelse af tilskueren som konkret kønnet person med mangfoldige muligheder for at relatere sig til horrorgenren, både på dens umiddelbare niveau og på det fantasmatisk, som Clovers analyse er interesseret i. Endvidere viser Clovers bog til forskel fra i hvert fald en del af den tidlige feministiske psyko-semiotiks teoretisk tunge - teori-eksegetiske tekster - at psyko-semiotiske positioner kunne formidles forståeligt og frugtbar-gøres i nuancerede filmanalyser. Og endelig fremstillede bogen ikke sig selv som en 'grand theory', der mener at have sagt hele sandheden om fascinationen af horrorfilm<sup>9</sup>.

Carol Clovers hovedpointe er, at horrorgenrens primære karakteristikum er dens masochistiske æstetik, og at den lyst, dens mandlige publikum søger, "ligeledes har rod i en smerte/lyst sensibilitet" (Clover 1992: 222). Hvis man kun kigger på filmenes slut-

ninger...

ser man sadisme. Men hvis man tager det for givet, som jeg har argumenteret for i hele denne bog, at slutninger (og også begyndelser), er genremæssigt overdeterminerede, og at det er i fortællingens midterdel, at det, som det egentligt gælder, er sat på spil; hvis man tilsvarende fokuserer på de dele af horrorfilmene - midterdelene, og især slutningen af disse - hvor spændingerne er stærkest og tilskueren mest kropsligt engageret - så ser man masochisme, og det i bemærkelsesværdigt utilslørede former. (Ibid.)

Clover repeterer den pointe, Kaja Silverman fremfører i "Masochism and Subjectivity", at det for både den mandlige og den kvindelige tilskuer altid vil være ofret eller den figur, der indtager den passive position i fiktionen, der vil få opmærksomheden, fordi tilskueren - både den kvindelige og den mandlige - lystfyldt identificerer sig med elementer af sin egen allertidligste historie, der er baseret på oplevelser af en konstant svingen mellem tab og en illusorisk fylde. I forlængelse heraf hævder Silverman videre i *Male Subjectivity at the Margins*, at den synslyst, der er knyttet til den beherskende, 'maskuline', skueposition, blot er den ideelt tilslørede position, hvorfra den masochistiske historie kan folde sig ud for den mandlige tilskuer - altså et sted defineret som maskulint i filmfortællingen hvorfra det også er muligt, at identifikationen med den 'feminine', den masochistiske, position kan finde sted.

Derfor kommer forskydningsbegrebet til at indtage en central teoretisk position i Clovers bog, idet en anden vigtig pointe er, at *en mandlig aktør i den fortællende film ikke nødvendigvis optager en 'maskulin' position*, og at *filmiske identifikationer dermed ikke nødven-*

*digvis følger kønnet*, fordi det filmiske køn ikke kan tages på ordet. En aktør er ikke nødvendigvis bærer af fantasmatisk struktur eller en position i et begærsscenario, der svarer til dennes køn i fiktionen. Identifikationer er ikke entydige, men flydende og delte, spændt ud mellem flere aktører og forskellige, hinanden modsigende lystformer.

Denne opfattelse af forskudte identifikationsstrukturer bruger Clover til at argumentere for 'cross-gender' identifikationer i horrorfilmen. Den mandlige tilskuer inviteres til en masochistisk identifikation med det kvindelige offer, så her er altså tale om "mand-med-kvinde identifikation (i modsætning til den almindelige antagelse om kvinde-med-mand identifikation" (Ibid.: 226). Tilskueren kan derefter, som Clover siger, benægte den selvsamme form for lyst, fordi offeret trods alt var en kvinde, og fordi "de som tilskuere på "naturlig vis" er repræsenterede i de synlige mandlige figurer: mandlige redningsmænd eller sadistiske voldtægtsmænd, men, ikke desto mindre, *maskuline mænd*" (Ibid.: 228).

Et væsentligt kapitel i *Men, Women and Chain Saws* beskæftiger sig med slasher-film - som *A Nightmare on Elm Street*-filmene, *Halloween*-filmene og *Friday the 13th*-filmene - som har det til fælles, at den helt, der til sidst gør det af med monstret, er en kvinde. Denne survivor benævnes 'the final girl' og karakteriseres ved i modsætning til de andre figurer at være uinteresseret i sex. Hun har ofte et navn, der lige så godt kunne være et drengenavn, hun er kompetent på traditionelle mandeområder, og visuelt har hun ofte en androgyn fremtoning. På den ene side gør Clover nu opmærksom på, at genren har fostret bemærkelsesværdige repræsentationer af kvinder der ikke bare pines og skrider. På den anden side forstår hun ikke 'the final girl' som nogen 'progressiv'

kvindefigur. For også hun kan på et fantasmatisk niveau relateres til en forskudt maskulin tilfredsstillelsesform: Der er tale om identifikation med et underliggende masochistisk scenarie, samtidig med at den aktivt kæmpende kvinde er så tilstrækkeligt maskulin, at hun ikke forstyrrer forestillingen om maskulin kompetence. Endvidere argumenterer Clover også for, at på den underliggende masochismefantasi niveau (hvor der er tale om kønnede positioner) er denne drengede 'final girl' ikke en pige, men en transformeret mand. Det, der på filmens overfladeniveau drejer sig om den mandlige killers vold mod 'the final girl', er på det tekstligt fantasmatisk niveau en iscenesættelse af, hvad hun kalder for 'male-on-male sex', altså ret beset en homoseksuel fantasi (Ibid.: 52)<sup>10</sup>. Så Clover konkluderer:

Hvis slasher filmene "på overfladen" er en genre med i det mindste en stærk kvindelig tilstedeværelse, så former de sig på den symbolske læsnings niveau som en gennemført maskulin parade, som i sidste ende har meget lidt med kvindelighed og vældigt meget med fallocentrisme at gøre [...] At hylde 'the final girl' som et fremskridt for feminister, som det er blevet gjort i forhold til Ripley i nogle af anmeldelserne af *Aliens* er, på baggrund af figurens symbolske betydning, et særligt grotesk udtryk for ønsketænkning. (Ibid.: 53).

Carol Clover beskæftiger sig altså med de kønsverskridende fantasier, der sættes i scene i horrorfilmen. Hendes symbolske læsning af slasherfilmernes kønskonstruktioner parret med en antagelse af, at horrorfilmens primærpublikum er store drenge og unge mænd, får hende ikke desto mindre til at afvise ideen om kønsligt subversive elementer i denne undergenre - når alt kom-



mer til alt er the 'final girl' ikke andet end en forklædt mand. Men samtidig argumenterer hun for, at horrorfilmens køn, især i den subgenre hun kalder for 'possession films', udfolder sig efter en 'one-sex model', en præmoderne opfattelse af kønnet, der ikke hviler på en fundamental forskel (hun refererer her til historikeren Thomas Laqueurs arbejde) - i *The Exorcist* synes f.eks. den besatte Regans og Father Damien Karras kroppe at have de samme karakterstika, nemlig at være åbne og inkorporerende. Konsekvensen bliver, at 'gender' (det kulturelle køn, køns-rollen) er vigtigere end 'sex' (det biologiske/aktørens køn) i horrorfilmen, og genren konstruerer "en verden hvor det kulturelle køn forudsætter og bestemmer det biologiske køn" (Ibid.: 158). Både mænd og kvinder i fiktionen kan være ofre og -følgelig - 'feminiseres' uanset køn, hvorfor kønspositionen kommer til at fremtræde som performance - eller omvendt: *performancen fastlægger kønnet.*

Clover anvender en passant Judith Butlers begreb om kønnet som performance, som denne fremstiller i *Gender Trouble* fra 1990, et begreb som i de seneste år er blevet næsten standardinventarium i beskæftigelsen med film og køn. Forestillingen om kønnet ikke som en identitetsmæssig essens der får sit ydre udtryk på kroppens overflade og i dens handlinger, men omvendt som en række performative handlinger, der illuderer forestillingen om en kønslig identitet. Kønnet som imitation der fremstår som natur, en ritualiseret gennemspilning af en række sociale diskurser - om kønnet: "I denne forstand er køn altid en ageren [a doing], omendskønt det ikke er en ageren [a doing] udført af et subjekt, som så at sige eksisterer forud for sin akt [deed]" (Butler 1990: 136).

Forestillingen om kønnet som performance er især blevet brugt i analyser af action-

filmens muskuløse helte, hvis overdrevne kropslige kønstegn kameraet har travlt med at objektgøre, og i analyser af de nye actionheltinder, hvis hårde muskler og tunge våben ligeledes er visuelt centrum. Performancebegrebet kan sidestilles med Mary Ann Doanes meget citerede maskeradebegreb (Doane 1982). Begge begreber refererer til dekonstruktivistiske tanker om kønnet som noget der kan bæres og tages af igen - et sæt regler, en kode, noget man kan påtage sig<sup>11</sup>. I relation til det filmiske køn og 'spectatorship' teoretiserede Mary Ann Doane i 1982 maskeraden som en mulig, for kvinder ønskværdig, tilskuerposition. Doane forstår herved en strategi, et blik der er i stand til at defamiliarisere kvinderepræsentationen i stedet for opslugt at flyde sammen med den. Den maskeradiske position giver dermed mulighed for at se på de filmiske kvindebilleder på distance og se dem som det, de er, billeder.

Performancebegrebet er i 1990'erne bl.a. blevet brugt som fortolkningsstrategi, til at 'redde' de maskuliniserede actionheltinder fra kønspolitisk orienterede beskyldninger for blot at være gammel vin på nye flasker - 'hardbodies' er blot projektioner af mandlige fantasier. Teoretisk set synes der i denne diskussion paradoksalt nok at være tale om en tilbagevenden til de spørgsmål til 'kvindebilleder på film', som blev stillet i de tidlige 70'ere - som om der fandtes en ideal kvindelighed uden for repræsentationen. Mere perspektiv er der derfor i de filmanalyser, der med baggrund i performancebegrebet ser kvindefigurerne som billeder i dobbelt forstand - *repræsentationer der performer repræsentationer*. Ripley og Thelma og Louise og Sarah Connor og Jamie Lee Curtis' politibetjent i *Blue Steel* og mange andre performer kroppen og våbnene som kostume - eller som mulige kostumer - og denaturaliserer kønnet, hvorfor spørgsmålet

om kvindebilleder eller kønsroller ikke kan stilles - eller i hvert fald ikke stilles på den måde.

Sharon Willis mener f.eks. i sin artikel om *Thelma and Louise* (Willis 1993), at det interessante ved filmen er, at den selv gør opmærksom på, at den handler om billeder, om at blive til billede og om positurer, om at paradere, om at smide den hjemmegående husmors og servitricens kostume for at iklæde sig t-shirts og jeans - uden at dette dog beskrives som mere naturligt end andet - og om "synet af kvinder der agerer som mænd" (Willis 1993: 125). Tilsvarende er pointen i en analyse af den amerikanske remake af *Nikita*, *Point of No Return* (Brown 1996), at...

Vi er vidner til Maggies manipulation med sin kønsidentitet; vi ser hende iscenesætte kvindeligheden som maskerade, lige så meget som vi ser en kvinde der performer som mand. Spillet omkring kønnet som performance blotlægges (Brown 1996: 67)

### Muskuløse actionhelte og andre filmhelte - maskuliniteten i krise?

"Visual Pleasure and Narrative Cinema" er stadig det eksplicitte afsæt for en stor del af den omfattende forskning i maskulinitet på film i det seneste årti, der har baggrund i psykoanalysen, men som også placerer diskussionerne i en bredere kulturel kontekst. Velkendte begreber som masochisme, passivitet, hysteri, paranoia, maskerade og spektakularitet er blevet taget i anvendelse til at karakterisere den visuelle konstruktion af maskulinitet i en række såvel klassiske fortællende film som nutidige mainstreamfilm (jvf. f.eks. Cohan 1993 og Tasker 1993).

Den feministiske psyko-semiotiks terminologi er blevet vendt 180 grader. De analytiske strategier er de samme, men pointen er

den modsatte: at problematisere forestillingen om maskuliniteten som en given, problemløs, historisk uforanderlig filmisk (og kulturel) konstruktion<sup>12</sup>. Hensigten med Steven Cohan og Ina Rae Harks antologi *Screening the Male* fra 1993 er således, "i stedet for den uforstyrrede, monolitiske maskulinitet som en dekontekstualiseret psykoanalyse har konstrueret" at portrættere ...

filmede mænd og mandlige figurer på film, som åbenlyst performer deres køn, og som har et neurotisk (ja ovenikøbet psykotisk) forhold til det, eller som søger alternativer til maskuliniteten, sådan som denne bliver defineret af deres kultur. (Cohan 1993: 3).

En af Steve Neales pointer i antologiens første artikel (oprindeligt trykt i 1983) er, at ganske vist er den traditionelle fortællende films blik maskulint, men dette forhold skaber mindst lige så store problemer for repræsentationen af maskulinitet på film: Close-ups af Rock Hudson i Douglas Sirks melodramaer feminiserer ham automatisk som et snærende udtryk for den konventionelle blikkonstruktion på film, hvor alene kvinder kan være objekter for et erotiseret blik. Eller et umedieret erotiseret blik på mænd (svarende til det feticherede close up af kvinden, der træder i direkte korrespondance med den mandlige tilskuer) er ikke muligt, fordi dette måtte blive konstrueret som et kulturelt tabueret, homoseksuelt blik.

Den klassiske kønnede blikkonstruktion lægger altså hindringer i vejen for den visuelle konstruktion af maskulinitet, ifølge Steve Neale - med en lige så ahistorisk opfattelse af det maskuline som Mulvey havde af feminiteten. Hvor mænd ser på kvinder i den klassiske fortællende film, kan mænd kun indirekte, i forskudt form blive set på.

Blik på mænd må motiveres narrativt - den maskuline krop bliver konstrueret som 'to-be-looked-at-ness' i actionfilmens eller western'ens kampscener, eller den bliver slået til blods for i denne visuelle iscenesættelse af kropslig destruktion samtidig at demtere, at den overhovedet kan tænkes som erotisk objekt.

Titlen på Yvonne Taskers bog om action-filmene fra 1993, *Spectacular Bodies*, udtrykker, at den visuelle objektgørelse af mandekroppen ikke kan forstås ganske på samme måde som Steve Neale gjorde det et årti tidligere. Den muskuløse mandekrop bliver direkte erotiseret, objektiveret uden nødvendigvis at blive feminiseret, ifølge Tasker. Men at en homoseksuel synslyst stadig er en prekær og ikke uproblematisk størrelse ses af den ambivalente repræsentation af 'buddy'-relationer i en række af actionfilmene. En kvindelig (bi)figur, (kommende) kæreste, skal først og fremmest demtere, at der er noget mellem mændene, eller en komisk, wise-cracking, distancerende dialog, gennem hvilken der konstant refereres til homoseksualitet (som i Stallone og Russell filmen *Tango & Cash*), skal ligeledes eliminere de homoerotiske toner, der hele tiden samtidig etableres visuelt (jvf. Tasker 1993: 89-90). Eller fængsels-settingen i Stallone-filmene *Lock Up* eller Eastwood-filmene *Escape from Alcatraz* forbinder homoseksualitet med ekstrem vold og kropslig fornedrelse (Tasker 1993: 29 og Smith 1995).

'Maskuliniteten i krise' (eller måske snarere, for at parafrasere titlen på Pam Cooks essay om *Raging Bull* fra 1982: "Masculinity in crisis?") kan stå som den fælles betegnelse for erkendelsesinteressen i meget af forskningen i maskulinitet og film. Steve Neale f.eks. (op.cit.) fortolker slow-motion iscenesættelserne af maskuline kroppe, "splintret og revet fra hinanden", i Sam

Peckinpahs film som et requiem til forestillingen om maskuliniteten som fallos - i Silverman'sk forstand, "billedet på narcissismen i det øjeblik den falder fra hinanden og destrueres" (Neale i Cohan 1993: 15). Og en række analyser af nutidige actionfilmhelte som Schwarzenegger, Stallone og Eastwood (f.eks. Lahti 1991, Smith 1995) har beskæftiget sig med, hvordan filmene også konstruerer en masochistisk fantasi om den lidende krop.

Også Frank Krutniks bog om film noir'en og maskulinitet (Krutnik 1991) har en kriseram maskulinitet som både udgangspunkt og fokus. Den feministiske filmkritik/psykosemiotik har tidligt været interesseret i film noir'en som en genre, hvor kvinderepræsentationerne ikke restløst går op i 'the male gaze'. I E. Ann Kaplans antologi *Women in Film Noir* fra 1978 gør Sylvia Harvey rede for, hvordan 'the spider woman', den farlige edderkoppekvinde ofte ikke kan domesticeres i film noir'en. Tilsvarende argumenterer Christine Gledhill for, at den diskrepans der i en række af filmene iscenesættes mellem den mandlige voice over's fortælling og den historie, der faktisk gives billeder - f.eks. i Rita Hayworths berømte "Put the Blame on Mame, Boys"-nummer i *Gilda* - kan give mulighed for en slags tekstlig modstand mod en entydig maskulin fortolkning af det kvindelige. Og hun argumenterer for, at den ofte stærkt klichefyldte visuelle iscenesættelse af femme fatale'n, som en næsten brecht'sk fremmedgørelsesæstetik, kan rette blikket mod repræsentationerne som netop repræsentation, billede og konstruktion, som performances. Den visuelt stilerede femme fatale falder i en vis forstand ud af fiktionen og lader sig ikke underordne fortællerens fortolkning, der også på denne vis bliver utroværdig<sup>13</sup>.

Hvor de socialhistoriske forklarings-

forsøg fra bidragerne til *Women in Film Noir* lægger vægt på at fortolke femme fatale'n som en slags ideologisk af-skrivning af den position, den amerikanske kvinde havde vundet i krigens første år, lægger Frank Krutnik i 1991 vægt på, at filmene afspejler det besvær, den sene krigstid og efterkrigstiden havde med at rekonstruere og redefinere maskuliniteten. Hvor en bestræbelse i *Women in Film Noir* var at lokalisere en (modsnævningsfyldt og aldrig 'ren') kvindelig diskurs i genren, dér er det interessante for Krutnik, at film noir'en, især den undergenre han kalder for 'tough thrillers' beskæftiger sig med maskuliniteten i krise. Han forstår derfor femme fatale'n både som en repræsentation af konflikter i den mandlige identitet og som agent i en (masochistisk) forførelsesfantasi (Krutnik 1991: 64) - tilsvarende kan han i sin analyse af André de Toths *Pitfall* fra 1948 karakterisere helten, hvis ønske om transgression sætter en lavine af ulykker i gang, som en 'homme fatal' (Krutnik 1991: 153). For Krutnik iscenesætter film noir'en på ambivalent vis gang på gang forbudte fantasier om overskridelse af Loven og den lige ødipale vej - "scenarier, der drejer sig om maskulin fremmedgørelse, fatalistisk desperation og romantisk besættelse, osv." (Ibid.: 164) og om straffen herfor i form af døden eller, modsat, en reintegration, der lykkes alt for godt. I Frank Krutniks læsning af film noir er det narrative begær ikke først og fremmest rettet mod at løse det kvindeliges gåde.

### Film og køn i en kulturhistorisk og receptionshistorisk sammenhæng.

Som Krutnik beskæftiger Steven Cohan sig i sin bog *Masked Men* (Cohan 1997) med maskuliniteten i krise i det amerikanske samfund efter 2. verdenskrig, og også han undersøger repræsentationer af maskuliniteten i lyset af Judith Butlers performancebegreb.

Men i modsætning til Krutniks bog, der først og fremmest er et genrestudie og som fortolker filmene på baggrund af en overvejende psykoanalytisk terminologi, er Cohans bog et historisk studie. Filmsrepræsentationer af det han kalder for den hegemoniske eller den normative maskulinitet, symboliseret i den amerikanske 50'erkultur i billedet af 'The man in the grey suit' ("den hvide, angelsaksiske, protestantiske, heteroseksuelle funktionær og familieforsørger fra forstæderne (Cohan 1997: xi), bliver set som et af de steder, hvor den diskursive kamp om at definere den hegemoniske maskulinitet foregår. Cohans pointe er, at de filmiske iscenesættelser af en normativ maskulinitet tjener til at maskere de sociale forskelle i USA i 1950'erne, samtidig med at bogens titel også refererer til, hvordan filmene i perioden på forskellig vis gør opmærksom på de mange forskellige 'maskerader', som repræsentationer af maskuliniteten omfatter. Cohans bog fremtræder dermed som et bredt kulturstudie, hvor de filmiske tekster bliver diskuteret i en omfattende sammenhæng med periodens andre tekstuelle forsøg på at definere og konsolidere maskuliniteten i det amerikanske efterkrigssamfund<sup>14</sup>.

*Masked Men* er ét udtryk for den stigende interesse for at analysere filmiske repræsentationer af køn i en social- og kulturhistorisk kontekst og dermed at se kønsiscenesættelser som historisk-sociale performances. Cohans analyser af film og af filmstjerner, af 50'ernes normative maskulinitets udgrænsning af eller narrative underordning af repræsentationer af homoseksualitet, etnicitet og klasse hviler således ikke først og fremmest på psykoanalysen, selv om også Cohan tager afsæt i Mulvey og refererer til Rivières maskeradebegreb, når han skal gøre rede for, hvordan den visuelle iscenesættelse af en række 50'er-stjerner

brød med den traditionelle kønede blikkonstruktion. "The Age of the Chest", Brystkassens år, hedder det kapitel i *Masked Men*, der beskæftiger sig med mandlige Hollywoodstjerner 'on display' i 1950'erne (ikke alene i de store bibelfilm, men f.eks. også William Holden's "fotogene brystkasse" (Cohan 1997: 180)) - dog naturligvis ikke uden at producere tekstlige spændinger<sup>15</sup>.

Gaylyn Studlars bog *Stardom and Masculinity in the Jazz Age* fra 1996 drejer sig om stjernerne Valentino, Douglas Fairbanks, Lon Chaney og John Barrymore og om, hvordan maskulinitet blev konstrueret for et kvindeligt publikum i 1910'erne og 1920'erne. I indledningen konstaterer hun meget sigende, at ...

Min optagethed af amerikansk kultur har ført mig frem til en måde at studere maskulinitet og stjerner på, der kan synes mærkværdig for de, der måtte kende til mit tidligere, teoretisk orienterede, akademiske arbejde om film [især *In the Realm of Pleasure*]. Det, jeg forsøger at gøre, har en teoretisk vinkling, men den der er på udkig efter en teoretisk afhandling om maskulinitet eller den psykoanalytiske forståelse af begrebet *maskerade* i relation til diskussionen af kønsidentitet vil blive skuffet. (Studlar 1996: 5)

Som Cohan altså gør det året efter, udgiver Studlar en kulturhistorisk analyse af kønskonstruktioner som kønslige performances, eller "maskulinitet som transformation" (Ibid.: 4), der som konkret analyseobjekt har stjernepersonaer. Således ser jeg Studlars teoretiske udvikling og forskningsmæssige fokusskift som et udtryk for et paradigmeskifte hos de kvindelige filmforskere, som har haft rødder i psykoanalytikken. Det er ikke således, at Studlar benægter psykoanalysens forklaringsværdi,

lige som hun refererer til psykoanalytiske klassikere som Doanes maskeradeartikel. Men hendes projekt er et andet, nemlig ligesom Cohan at fortolke disse stjernepersonaer i en bred historisk-kulturel kontekst<sup>16</sup>.

Derudover er Studlar også, i modsætning til Cohan, interesseret i (forestillinger om) det faktiske historiske, kønede biografpublikum i samme periode, dvs. i forholdet mellem stjerner og fans og samtidige forklaringer på stjernernes tiltrækningskraft. Fanblade (fan magazines) bliver således en vigtig kilde både til forståelsen af konstruktionen af stjernen og til forståelsen af kulturelt gennemtrængende forestillinger om publikums beskaffenhed. Fordi kvinder udgjorde en overvældende stor del af publikum i 1920'erne, blev dette kvindelige publikum konstrueret som opslugende konsumenter, der nedsvælgede maskulinitetsrepræsentationer og som alene i kraft af dets størrelse udgjorde en truende ideologisk magtfaktor, der var skyld i opkomsten af en ny type mand, "the woman-made man", den kvinde-skabte mand. Som Cohan er Studlar altså interesseret i at vise, hvordan det, som også hun kalder maskuliniteten i krise, snarere end som udtryk for svækkelse af maskulin magt skal forstås som den altid igangværende diskussion og forhandling om, hvad maskulinitet er i et historisk givet kulturelt landskab. Den kultur-historiske analyse kan illuminere, at maskulinitet som kulturel konstruktion ikke er noget én gang fastlagt men en proces, en modsætningsfyldt størrelse og først og fremmest forskellige historisk konkrete visuelle iscenesættelser af maskulinitet som performance<sup>17</sup>.

At sætte sig for at ville beskæftige sig med historiske tilskuere i 1920'erne rejser naturligvis nogle problemer med indsamlingen af empiriske data. Fanblade er ét af de steder, hvor det er muligt at hente oplysning

om faktiske tilskueres reception. Såkaldt press book material, dvs. promotion materiale, som studierne sendte ud til biograferne er et andet. Og anmeldelser er et tredje - vel vidende at et sådan empirisk materiale "kan beskrive det kulturelle miljø omkring "spectatorship" men ikke tilskuerreaktioner i detaljer" (Berenstein 1996: 66). Rhona J Berensteins bog *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema* indeholder en interessant analyse af, hvordan den kvindelige tilskuer blev fikspunkt i horrorfilmpromotion i 1930'erne. Studierne forsøgte at sælge horrorfilm til et kvindeligt publikum ved at slå på, at filmene også indeholdt en romance. Skriget fra det skrækkfyldte kvindelige publikum kunne også bruges til at markedsføre en horrorfilms affektive potentiale - kvinder kunne dåne og mænd beskytte, var ideen. Og Bela Lugosi skulle angiveligt, blev det anført i fanbladet Motion Picture Classic, have gjort opmærksom på, at det er kvinder, der elsker horror (Ibid.: 88).

Berensteins bog indeholder også en teoretisk diskussion af horrorfilm- 'spectatorship' på baggrund af performancebegrebet og en række af psykosemiotikkens begreber. Tesen er, at klassisk horrorfilm tilbyder "en momentan frigørelse fra hverdagsidentiteten, samtidig med at de forudsætter de selvsamme identiteter som en position, man kan falde tilbage på" (38) - f.eks. en fantasmatisk frigørelse fra en heteroseksuel identitet. Horrorfilmsening tilbyder en 'safe Zone', et frirum, hvorfra andre seksuelle positioner kan afprøves - i fantasien<sup>18</sup>.

Der er lang vej fra den tilskuerposition den tidlige psykosemiotik teoretiserede som en effekt af filmteksten og som Judith Mayne kalder for "noget af et genfærd" (Mayne 1993: 80) og til de senere års studier af konkrete tilskuere. Fra forestillingen om, at den klassiske films iscenesættelse af

fantasmatiske strukturer duplikeres som kønnede tilskuerpositioner, over langt mere nuancerede teoretiseringer af, hvordan filmiske strukturer tilbyder en mangfoldighed af mulige former for skuelyst, til forskellige typer af empiriske receptionsanalyser. Men også analyser, der i flere tilfælde forsøger at kombinere tekstlige diskussioner om 'the male gaze' med faktiske receptionsstudier.

Et sådant studie er Jackie Staceys bog (Stacey 1994), der analyserer kvinders erindringer om deres fascination af kvindelige Hollywoodstjerner i 1940'erne og -50'erne. Hun stiller sig det spørgsmål, som den feministiske psykosemiotik i en vis forstand hele tiden har stillet sig: hvis film er produceret for 'the male gaze', hvordan relaterer kvindelige tilskuere sig så til dem. Pointen er blot, at hvor 1970'ernes teori strengt taget ikke kunne stille det spørgsmål, fordi tilskueren ikke eksisterede som empirisk kategori, kan Stacey stille det. Hendes spørgsmål afspejler bogens bevidste metodik, dens forsøg på, på baggrund af et empirisk materiale, at gøre rede for at 'spectatorship' har med både bevidste og ubevidste processer at gøre. Det interessante er, at Stacey konkretiserer og problematiserer en række af psykosemiotikkens diskussioner af 'spectatorship' ved hjælp af sit empiriske materiale: breve om filmstjernefascination som svar på en annonce hun indrykkede i to store britiske dameblade - og et efterfølgende spørgeskema. Dermed bestræber hun sig på at bygge bro mellem psykoanalysen og en kulturteoretisk opfattelse af, at subjektet også skabes inden for og i historisk-kulturelt specifikke former.

Stacey er endvidere interesseret i at analysere, hvilke former for fascination der er på spil, når kvinder kigger på kvinder. En interessant del af bogen drejer sig om identifikationer som en kompliceret og mangesidig relation mellem stjerne og tilskuer.<sup>19</sup> Den

involverer for det første både hvad hun kalder "identifikatoriske fantasier" og "identifikatoriske praksisser" (Stacey 1994: 171) - identifikation foregår både på et imaginært niveau og som en del af og i relation til andre hverdagslige kulturelle aktiviteter. For det andet består den både af "filmisk" og "extra-filmisk identifikation" (Ibid.), det der sker i biografen og det, der sker, når kvinderne læser om deres yndlingsstjerner i fanblade m.v.

**Afslutning.** Elizabeth Cowie skrev i 1984 en lille artikel, som hedder "Fantasia". Den er kun få gange blevet genoptrykt i antologier, men den er efter min mening en af de i forhold til filmanalysen - mest spændende psykoanalytiske problematiseringer af Mulveys positioner. Som en af de første gjorde Cowie rede for, at identifikationer hverken er faste eller behøver følge kønnet, og hun forstod det filmiske ubevidste som en "mise-en-scène of desire", en iscenesættelse af begæret, hvor tilskueren bliver tilbudt mulighed for at bevæge sig mellem alle aktørerne i det visuelle drama, og hvor den filmiske fascination mere ligger i at blive involveret i settingen end i identifikationen med en af personerne.

I 1997 udgav Cowie *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis* med analyser af blandt andre Carl Th. Dreyers *Gertrud* (1964) og Kathryn Bigelows *Blue Steel* (1990). Bogen er et klassisk feministisk psykoanalytisk værk, som på smukkeste vis har inkorporeret de kritiske diskussioner, denne tradition har ført i mere end tyve år. Det er en lærd bog, som er beundringsværdig for sine elaborerede diskussioner af freudiansk og lacaniansk psykoanalyse. Og Cowies skarpsindige semiotiske argumentation for, at diverse forlangender om 'sande' eller 'virkelige' film om kvinder ikke har fattet pointen - at der ikke findes sådan noget

som sande (kvinde)billeder - er interessant og relevant. Men den store bog forekommer mig også at være klaustrofobisk læsning. På sæt og vis er den udkommet ti år for sent.

Først og fremmest mener jeg, at den sene feministiske psykoanalytik kan bruges til at tænke *filmanalyse* med. Den kan fastholde, at køn gør en betydningsmæssig forskel i en film, den kan fastholde tvetydigheder i filmiske repræsentationer af køn, og psykoanalytiske begreber kan lånes til at beskrive tekstlige struktureringer med. I analyser af nogle film vil det være relevant, i andre overhovedet ikke. Under alle omstændigheder må psykoanalytikken indgå i et analytisk frugtbart samarbejde med bredere kulturteoretiske og -analytiske diskussioner for at forstå, hvordan kønnet hele tiden er på spil på bestemte måder afhængigt af film, genre, instruktør, filmkulturelt og kulturelt landskab.

## Noter

1) Laura Mulveys artikel er trykt i et utal af antologier. Den er oversat til dansk i tidskriftet *Tryllelygten* nr. 1, 1991.

2) Derfor er den ekspliciterede hensigt med Mulveys artikel at destruere den lyst, der produceres af den klassiske fortællende film. Også en anden tidlig og indflydelsesrig feministisk filmforsker, Mary Ann Doane, nævner i sin bog om 1940'ernes 'kvindefilm', *The Desire to Desire*, nødvendigheden af at komme frem til at kunne producere "en effektiv alternativ filmkunst" (Doane 1987: 9), og ligeledes hedder en af den feministiske filmteoris allertidligste tekster, skrevet af Claire Johnston i 1973, *Women's Cinema as Counter-cinema*.

3) Miriam Hansens artikel trækker forbindelser mellem den allertidligste stumfilm og den 'postmoderne' film - ingen af disse to typer film gør, i modsætning til den

klassiske fortællende film/'Hollywood-filmen', brug af visuelle og narrative strategier til at konstruere én bestemt tilskuerposition. Hun gør dernæst opmærksom på en række ligheder i de to perioders kulturelle offentligheder.

4) Jeg har også gennemgået en række af den feministiske psykoanalytiske positioner i artiklen "Tilskuerbegrebet i den feministiske psykoanalyse" (Jerslev 1993). Se også Pedersen 1995.

5) Et af den feministiske psykoanalytiks problemer har været, at tilskuerbegrebet ikke stringent er blevet fastholdt som det, det retteligt burde være inden for denne teoridannelse - en tekstlig struktur og ikke en empirisk størrelse. Denne uklarhed har produceret den forantagelse, at konstruktionen af en kønnet tilskuerposition som en tekstlig og cinematisk effekt også blev optaget af identisk kønnede, faktiske tilskuere.

6) Heri argumenterer hun for, at en maskulin identifikation ikke behøver være 'transvestitisk' men kan have resonans i en i den kvindelige udvikling fortrængt maskulin struktur.

7) Laura Mulvey har selv gentænkt fetichismebegrebet i introduktionskapitlet til hendes bog *Fetichism and Curiosity* (Mulvey 1996), hvori hun også ser den feministiske psykoanalyse i en historisk sammenhæng.

8) Dette har været en ganske gennemført strategi i den nyere melodramaforskning - at beskæftige sig med tekstlige ustabiliteter, der peger på ustabiliteter i konstruktionen af kønnet (jvf. f.eks. Gledhill 1987).

9) Den feministiske filmforskning har dog tidligere beskæftiget sig med horrorfilmens subversive potentialer. I Linda Williams' ofte citerede artikel om horrorfilm og om blikket og det monstrøse, "When the Woman Looks", fra 1984 konkluderer hun bl.a., at "Kvindens blik på monstret tilbyder

i det mindste en potentielt subversiv forestilling om en magtfuld og potent ikke-falisk seksualitet" (Williams 1984: 90).

Linda Williams udgav i 1989 en bog om en anden af de genrer, feminismen har dømt misogyn, nemlig den pornografiske film. *Hard Core. Power, Pleasure and the "frenzy of the Visible"* (Williams 1989) gør lige som Clovers bog op med forudfattede meninger om en traditionelt 'maskulin' genre, samtidig med at Williams i sine analyser inkorporerer en lang række interessante generelle filmteoretiske spørgsmål, bl.a. om forholdet mellem visualitet og krop, mellem billede og lyd, mellem synlighed og skjulthed.

10) Det er Freuds diskussion af en masochistisk slå-fantasi i artiklen "Ein Kind wird geschlagen", der ligger til grund for denne ganske mærkværdige konklusion. I fantasien indgår også tilskueraktivitet og en række forskellige (kønlige) identifikationer. Den fremtrukne position denne fantasi har haft i den feministiske psykoanalytiks arbejde har måske været en medvirkende årsag til at de to væsensforskellige forestillinger om tilskueren er blevet blandet: tilskueren som tekstlig konstruktion, som et sted, og tilskueren som en faktisk biografgænger.

11) Maskeradebegrebet stammer oprindeligt fra psykoanalytikeren Joan Rivière (Rivière 1929), som hos kompetente, intellektuelle kvinder fandt en tvangsmæssig, ekstremt feminin adfærd. Hun konkluderede, at denne feminine maske af koketteri og lille-pigethed blev båret som et ubevidst forsøg på at skjule den maskuline kompetence og dermed at afværge straffen for de intellektuelle præstationer fra en faderfigur. I det ubevidste blev de intellektuelle færdigheder sidestillet med at være i besiddelse af faderens penis og dermed at have kastreret ham, og maskeraden skjuler dermed den trussel, den intellektuelle kvindes adfærd udgør mod maskuliniteten under en



socialt foreskrevet kønsadfærd. En yderligere vigtig pointe hos Rivière er også, at denne maskeradiske adfærd ikke er stort anderledes end den 'almindelige' kvindes.

Joan Rivières artikel slutter af med at diskutere sadistiske komponenter i kvindeligheden. Judith Butler er ikke psykoanalytiker og hendes bog har udover psykoanalysen baggrund i en lang række discipliner inden for humanistisk videnskab. Hun beskæftiger sig med kønnet som grundlæggende performativt, med vores kulturs og identitetens grundlæggende heteroseksuelle matrix, oppositionen mellem 'feminitet' og 'maskulinitet' og ækvivalensen mellem 'sex' og 'gender', som kulturskabte. I den forstand, siger hun, er der "ingen køns-identitet bag de former kønnet udtrykker sig i" (Butler 1990: 25).

12) Tania Modleskis interessante analyser af kønskonstruktioner i en række Hitchcockfilm (Modleski 1988) repræsenterer en forløber for 1990'ernes mange fremstillinger af maskulinitet i krise. Samtidig er den et fremragende eksempel på en komplisering og nuancering af psykosemiotikkens dikotomiske forestilling om kønnede tilskuerpositioner.

13) Om konstruktionen af maskulinitet i *Double Indemnity* og mere om diskussionen af film noir og køn, se Jerslev 1995.

14) Et andet eksempel på denne type kønsforskning er Susan Jeffords *Hard Bodies. Hollywood masculinity in the Reagan Era* fra 1994. Den er dog hverken så teoretisk, kulturanalytisk eller filmanalytisk elaboreret som Cohans.

15) Cohan gør på s. 26 i sin bog meget interessant opmærksom på, at "Forståelsen af kønnet som maskerade er ikke mindst relevant, når vi snakker om film, fordi filmen fra et institutionelt synspunkt har været grundlagt på stjernefænomenet. Filmstjernen - der som konstruktion netop forstås

under begrebet *persona* - sætter fokus på det epistemologiske problem, som Butler beskriver i sin dekonstruktion af kønsidentiteten". Denne teoretiske sammenhæng mellem køn som performance og star personaen som performance eller maskerade er også baggrunden for Dennis Bingham's bog *Acting Male* (Bingham 1994) om Jack Nicholson, James Stewart og Clint Eastwood som forskellige inkarnationer af 'male masquerade'. Noget tyder på, at studier af stjernepersonaer er ved at komme tilbage 'in fashion' (jvf. også Studlar 1996).

16) Andre eksempler på denne udvikling er Janet Bergstrom, en af de tidlige psykoanalytiske teoriøksetikere og gennem mange år redaktør af tidsskriftet for feministisk psyko-semiotik, *Camera Obscura*, og Laura Mulvey herself.

17) Miriam Hansen placerer sig med sin store bog *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film* fra 1991 et sted mellem den psyko-semiotiske og den kulturhistoriske analyse. Også hun beskæftiger sig med iscenesættelsen af Rudolph Valentino som erotisk spectacle, feticheringen af hans krop og hans appel til et kvindeligt biografpublikum.

18) Berenstein taler også om performance-as-drag og spectatorship-as-drag. Både i sine filmanalyser og i sine tilskuerdiskussioner ligger hun i forlængelse af den store mængde litteratur om 'gay and lesbian' film, der også har Judith Butler som teoretisk referenceramme, og en kritik af, at Laura Mulveys teori om kønnede blikkonstruktioner hvilede på en ikke-ekspliciteret heteroseksualitet. Det være min undladelses-synd i denne artikel, at jeg ikke gennemgår denne litteratur.

19) Fra et filmanalytisk standpunkt er denne diskussion forberedt i Stacey 1990, der stiller sig spørgsmålet, hvorfor arten af kvinders fascination af kvindelige figurer i

film ikke er blevet analyseret mere. Hendes analysemateriale er Madonna-filmen *Desperately Seeking Susan* (1984) og *All About Eve* (1950).

## Litteratur

Berenstein, Rhona: *Attack of the Leading Ladies. Gender, Sexuality and Spectatorship in Classic Horror Cinema*, New York: Columbia University Press 1995.

Bingham, Dennis: *Acting Male. Masculinities in the Films of James Stewart, Jack Nicholson, and Clint Eastwood*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1994.

Brown, Jeffrey A.: "Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return", *Cinema Journal*, vol. 35, no. 3, spring 1996.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, London & New York: Routledge 1990.

Clover, Carol J.: *Men, Women and Chain Saws. Gender in the Modern Horror Film*, London: British Film Institute 1992.

Cohan, Steven: *Masked Men. Masculinity and the Movies in the Fifties*, Indiana: Indiana University Press 1997.

Cohan, Steven & Ina Rae Hark: *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Routledge, London & New York 1993.

Cook, Pam: "Masculinity in Crisis?", *Screen* vol 23, no 3&4, 1982.

Corrigan, Timothy: *A Cinema Without Walls*, London & New York: Routledge 1991.

Cowie, Elizabeth: "Fantasia", m/f 9 1984.

Cowie, Elizabeth: *Representing the Woman: Cinema and Psychoanalysis*, Minneapolis: University of Minnesota Press 1997.

Deleuze, Gilles (1967): *Masochism. Coldness and Cruelty*, New York: Zone Books 1989.

Doane, Mary Ann: "Film and the

Masquerade - Theorizing the Female Spectator", *Screen*, vol 23, no 3-4 1982.

Doane, Mary Ann: *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940's*, Hampshire & London: The MacMillan Press 1987.

Gledhill, Christine: *Home is where the Heart is. Studies in Melodrama and the Woman's Film*, London: British Film Institute 1987.

Hansen, Miriam: *Babel & Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press 1991.

Hansen, Miriam: "Early Cinema, Late Cinema: Transformations of the Public Sphere", *Viewing Positions. Ways of Seeing Film* (Linda Williams, red.), New Brunswick: Rutgers University Press 1995.

Jeffords, Susan: *Hard Bodies. Hollywood Masculinity in the Reagan Era*, New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press 1994.

Jerslev, Anne: "Tilskuerbegrebet i den feministiske psyko-semiotik", *Nordisk forskning om kvinnor och medier* (Ulla Carlsson, red.), NORDICOM 3, 1993.

Jerslev, Anne: "Film noir, Billy Wilders "Double Indemnity" og maskuliniteten i krise", *Den sidste gode genre, krimiens aktualitet* (René Rasmussen og Anders Lykke, red.), Århus: Klim 1995.

Johnston, Claire: "Women's Cinema as Counter-Cinema", *Notes on Women's Cinema* (Claire Johnston, red.), London 1973.

Krutnik, Frank: *In a Lonely Street. Film noir, Genre, Masculinity*. London & New York: Routledge 1991.

Lahti, Marti: "Naturliga muskler - och onaturliga. Stallones kropp möter Schwarzeneggers", *Filmhäftet* 75-76, 1991.

Mayne, Judith: *Cinema and Spectatorship*, London & New York: Routledge 1993.

Modleski, Tania: *The Women Who Knew Too Much*, New York & London, Methuen 1988.

Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and

Narrative Cinema”, *Screen*, vol. 16, no. 3, 1975.

Mulvey, Laura: “Afterthoughts on Visual Pleasure and Narrative Cinema Inspired by *Duel in the Sun*”, in *Framework*, no 15-17, 1981.

Mulvey, Laura: *Fetishism and Curiosity*, London: British Film Institute 1996.

Neale, Steve: “Prologue: Masculinity as Spectacle”, *Screening the Male: Exploring Masculinities in Hollywood Cinema* (Steven Cohan & Ina Rae Hark, red.), London & New York: Routledge 1993.

Rodowick, David N.: *The Difficulty of Difference. Psychoanalysis, Sexual Difference & Film Theory*, London & New York: Routledge 1991.

Silverman, Kaja: “Masochism and Subjectivity”, *Framework* 12, 1980.

Silverman, Kaja: *Male Subjectivity at the Margins*, London & New York: Routledge 1992.

Silverman, Kaja: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*, Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press 1988.

Smith, Paul: “Eastwood Bound”, *Constructing masculinity* (Maurice Berger, Brian Willis & Simon Watson, red.), London & New York: Routledge 1995.

Stacey, Jackie: “Desperately Seeking Difference”, *Screen* no.1, 1987.

Stacey, Jackie: *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*, London & New York: Routledge 1994.

Studlar, Gaylyn: *In the Realm of Pleasure. von Sternberg, Dietrich, and the Masochistic Aesthetic*, Urbana & Chicago: University of Illinois Press 1988.

Studlar, Gaylyn: *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, New York: Columbia University Press 1996.

Tasker, Yvonne: *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London & New

York: Routledge 1993.

Williams, Linda: “When the Woman Looks”, *Re-Vision* (Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp & Linda Williams, red.), London: British Film Institute 1984.

Williams, Linda: *Hard Core. Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”*, Berkeley: University of California Press 1989.

Willis, Sharon: “Hardware and Hardbodies, What Do Women Want?: A reading of *Thelma and Louise*”, *Film Theory Goes to the Movies* (Jim Collins, Hillary Radner and Ava Preacher Collins, red.), New York & London: Routledge 1993.