



Den eneste ene. Stillfoto: Ole Kragh-Jacobsen

Visuel lyst og bløde film

Når kroppens funktioner motiverer følelsesoplevelsen

Af Mette Kramer

Hvorfor foretrækker kvindelige tilskuere ”bløde” kvindefilm (melodramaer, romancer og soaps), når genren ofte giver en stereotyp fremstilling af kvinder? Det er et af de paradokser, som opstod med feministisk filmteori. Enten er den kvindelige hovedperson i den såkaldte kvindefilm på jagt efter kærlighed. Eller også er hun stigmatiseret af et skæbnesvangert tab. Næsten altid er hun sensitiv, indfølelsende og omsorgsgivende på grænsen til det selvopofrende. Hvorfor se de film, når

kvindebevægelsen har fortalt os, at de ikke er gode for os? Enten fordi de er uopfindsomme eller ikke leverer et nuanceret billede?

Svaret fra feministisk filmteori har lydt, at kvinder gennem socialiseringen og mediernes påvirkning bliver motiveret til at opdyrke ømme følelser som moderlighed og følsomhed, og at den filmiske konstellation understreger samfundets patriarkalske opbygning af kvinden som passiveret. Hun er sat i scene for mandens lyst,

hvilket fikserer den kvindelige tilskuer i en ukomfortabel position.

Problemet er, at de film, der er politiske korrekte, ikke nødvendigvis er dem, som er personligt tiltrækkende. I iveren efter at betragte film som ideologi har den feministiske filmteori overset hverdagsaspekter. Det er behov, der relaterer sig til ”ømme” følelser udviklet gennem evolutionen til at varetage reproduktive formål. Det er spørgsmål som: Hvem skal være far til mit barn? Hvem er det mest hensigtsmæssige valg af partner? Kvinder har særlige følelsesmæssige og kognitive (dvs. det, som angår viden og erkendelse) kompetencer for at forstå denne type spørgsmål.

Interessen for ømme følelser er motiveret for at at varetage børnenes interesse ved at give dem de bedst mulige overlevelsesvilkår. Kvinder har dermed en speciel funktionel interesse i de delikate partnervalg. Den bløde filmgenre er i sin tematiske struktur og stilistiske opbygning velegnet til at varetage denne interesse. I det følgende skal vi se, at det der umiddelbart kan ligne et paradoks om kvinders genrepræferencer, er rationelt ud fra et reproduktivt synspunkt.

Partnerpsykologi. Når evolutionspsykologer taler om, at et træk eller en evne er tilpasset, mener de oftest, at funktionerne af et fysisk eller mentalt træk har udviklet en tilpasningsfunktion. Det vil sige, at evnen eller trækket har afpasset sig til at løse et problem, som har været essentielt for vore forfædre og formødre. Det kan være regulering af kropstemperatur, ansigtsgenkendelse, udvælgelse af en partner og så videre. Partnerpsykologi er forbundet med overlevelse og reproduktion og befinder sig som en grundlæggende mekanisme, der skal sikre os balance i vort homøostasesystem. Hvis kroppen konstant søger at

få sit fysiologiske og psykologiske ”vaterpas” i ligevægt – f.eks. ved at søge relevant information, som kan optimere en reproduktiv fordel – er det oplagt, at der ligger en væsentlig og let tilgængelig informationsværdi i kvindofilm (Sperber & Wilson, 1995). Påvirkning fra dameblade, omtaler i aviser, radio og tv har sandsynligvis været med til at fremme interessen for romantiske populærfilm som Susanne Biers *Den eneste ene* (1). Men det er nærliggende, at der ligger indholdsmæssige årsager bag. En enkel hypotese er, at de bløde film i kraft af genrens vægt på centrale aspekter af den kvindelige psykologi, iscenesætter et relevant scenarium for kvinder.

Kvindofilm inden for den klassiske kanoniske genre rører i højere grad end andre filmgenrer ved de ømme følelser ofte i relation til at knytte absolutte bånd til en partner, et barn, en veninde eller et familiemedlem. Kvindofilm reflekterer desuden over væsentlige partnerpsykologiske dilemmaer. Denne type film iscenesætter således væsentlige aspekter af den gennemsnitlige kvindes psykologiske overvejelser, som vedrører valg før, under og efter partnervalget, og senere når/hvis der er kommet børn. Det er aspekter, der er knyttet til de almene udfordringer, som biologisk og kognitivt har forankret sig som relativt stærkere dispositioner hos kvinder, motiveret gennem kønnenes asymmetriske, hormonelle og biologiske udrustning. De bløde kvindofilm befinder sig inden for den kanoniske fortælling og har dannet paradigmet inden for den klassiske berettermodel (Propp, 1968). Denne type film betoner centrale problemstillinger ved brug af prototypiske mål og standardiserede midler for at nå et slutresultat. Temaet i de bløde kvindofilm handler således oftest om at udvælge,

*Terms Of Endearment*

overveje og spekulere i partnervalg (midler) med henblik på at skabe et stabilt udgangspunkt for familielivet (målet). Den pragmatiske, kanoniske fortælling kan betone forskellige fremgangsmåder for at nå dette mål lagt ud på en sympatisk person med ideelle karaktertræk eller flere karaktertyper. Den kultagtige soapserie *Sex and the City* – produceret af HBO (1998-2003) og vist på dansk TV3 – leverer f.eks. fire arketyriske partnerstrategier: Firkløveret Carrie, Samantha, Charlotte og Miranda er økonomisk selvstændige og seksuelt frigjorte. Men de søger alle eksklusive partnere og har hver deres måde at optimere sig selv i parrings- og partnervalget. Serien tilbyder dermed forskellige fremgangsmåder/menuer for

fire kvindetyper, som på baggrund af hver deres karaktertræk, mål og ambitioner agerer forskelligt for at stille sig bedre – dvs. hvis de socialt, emotionelt og økonomisk via forskellige partnerstrategier skal optimere deres chancer reproduktivt set.

Sex and the City overlader i sin konfronterende stil og sprogbrug ikke meget til fantasien. Serien understreger kvindernes kropslige tilfredsstillelse og ironiske distance til kærlighedskarrusellen. Det klassiske moderlige melodrama som King Vidor's *Stella Dallas* (1937) og Douglas Sirk's *Imitations of Life* (1959, *Lad andre kun dømme*, 1959), der kan betegnes som hørende under betegnelsen kvindofilm, er mere lidelsesfulde og antydende. Et gen-

nemgående tema i denne type melodrammer er tabet efter partnervalget. Typisk har hovedkarakteren mistet en af sine mest dyrebare relationer og kommunikerer i sin søgen savnet efter den romantiske og moderlige kærlighed. Det er dette ubærlige tab, som har givet kvindefilm, og især melodrammer, den nedladende betegnelse "tårepersere". Navnet er begrundet i den følelsesoversvømmelse, der gennemvæder denne type scener. Tit opstår ophobningen af smerte og medlidenhed som en reaktion på eller som optakt til et forestående tab. Det er oftest tabet af nære relationer til en partner, et barn, en betroet veninde eller en familierelation. Tabet manifesterer sig i denne filmtype som en primært tilbagevendende scene. Det er sandsynligt, at det ubærlige tab netop er blevet en klassiker, fordi den naturlige udvælgelse har udstyret kvinder med dispositioner, der skal sikre børnene optimale betingelser for en fornuftig og tryk opvækst. Tabet af disse nære relationer har historisk set hvilet tungere på kvinder på grund af deres højere grad af forældreinvestering (Campbell, 2002).

Motiveringen for at se denne type film vil derfor antageligt forankre sig som mere relevante i de kvindelige tilskuere, fordi smerten ved det mistede reproduktivt set har været højere end for mænd.

Et eksempel på tabet af tætte relationer i forbindelse med partnervalg ses i det romantiske drama *Terms Of Endearment* instrueret af James L. Brooks (1983, *Tid til kærtegn*). Den kræftsige unge kvinde Emma (Debra Winger) overgiver i en følelsesmættet scene sine børn til sin mor og sin veninde. Det er det mest fornuftige valg, da hendes mand, den uansvarlige akademiker Flap (Jeff Daniels), ikke er opgaven voksen. Det tragiske i scenen ved sengelejet, hvor Emma sminker farve i

kinderne for at se stærkere ud, før hun skal sige farvel til børnene, er ikke kun at Emma ved, at hun skal dø ung. Det tragiske er, at Emmas sygdom er kulminationen på de, fra et reproduktivt synspunkt, relativt dårlige valg, hun har truffet. Emma skal dø med erkendelsen af, at det er hendes eget svaghestegn – hun gennemskuede ikke Flaps kapaciteter som far, før de fik børn – der har plaget hende. Hendes manglende evner som tankelæser og karakter-kender har til en vis grad stillet børnene dårligere, end hvis hun f.eks. havde giftet sig med en anden, mere ansvarlig mand eller havde været mindre ivrig efter, ved først givne lejlighed at kaste sig over Flap for dermed at kunne slippe væk fra sin dominerende mor. Emma kunne også have valgt at realisere sig selv, sin unge alder taget i betragtning, for dermed at stå stærkere, hvis hun skulle blive forladt. Emma har reproduceret sig selv, men hun efterlader sig tre børn. Ingen af dem store nok til at klare sig selv, og den ældste søn tydeligvis skadet af forældrenes skænderier. Når Emma skal sige farvel, ved vi, at hun må dække over Flaps manglende evner samtidig med, at hun skal være stærk nok til at se døden og sine egne fejl i øjnene. Scenen ved sengelejet er indramningen af Emmas valg. Hendes ophobede smerte er vist i en række nærbilleder. Reaktionsbilleder af børnenes og den øvrige familie forstærker den følelsesmæssige situation. Scenen behøver ikke reducere Emma eller tilskuerens engagement til en svag moderlig position som ofte argumenteret af feministisk filmteori. Scenens oprigtighed udløst i disse nærbilleder kan fungere som lærerig refleksion. Den tragiske distance farver det følelsesmæssigt relevante ved scenen og kan få tilskueren til at genkende Emmas dilemma. Refleksionen kan virke opbyggelig som en

slags ”værst tænkelige scenario”, som kvinder – som vi skal se – har særlige receptive kompetencer for at modtage og dermed en interesse i at se på.

Følelser og handling. Den hollandske psykolog Nico H. Frijda taler om følelserne som processer, der sætter os i en ufrivillig ”parat positur” (2000), så vi kan handle for at varetage betydningsfulde situationer. Følelser er praktiske til at fortælle, hvad vi skal gøre i forskellige situationer, f.eks. for partnervalg og moderskabets begyndelse. Følelssystemet består (simpelt fortalt) af en række funktionelle motivationssystemer, som oftest er gode for os. De er altså funktionelle i deres psykologiske træk. Vækket af visuelle signaler og scenarier, der opleves som relevante, reagerer følelserne som ”handlingstendenser”. Dette har det funktionelle formål, at følelserne – som en røgalarm – sætter os i stand til at reagere, når det er i vores interesse, f.eks. for undgå fare (frygt), føre arten videre (seksuel lyst), knytte sociale and emotionelle bånd (empati, ømhed). Der er ingen grund til at tro, at funktionelle følelser relateret til reproduktionen ikke kan blive fremmanet af filmen, selv om vores perception kører sideløbende med vort normale følelsesmæssige system og ikke frembringer rigtige babyer, tryghed, eller sikrer tilskueren, at hun får sin idealmand, når hun forlader biografen. Sansesystemet er ganske vist ikke bygget til at se på film, men filmiske situationer virker aktiverende i sig selv, ofte uden at vi ved af det (Grodal, 1997). Fra et kognitionspsykologisk udgangspunkt (dvs. fra studiet af skabelsen og anvendelsen af erkendelse samt viden) er der ikke forskel på det emotionelle engagement vi har med almindelige mennesker, og det vi har med fiktive personer. Men hvor vi i den

virkelige verdens partnerdans må lede efter visuelle signaler – og mange gange må se langt efter særlige reproduktivt ideelle kærester eller reproduktivt relevante scenarier – så udvælger den klassisk fortalte film ofte det visuelle input for os. Den giver, via sin levering af følelsesmæssige informationer, f.eks. om Emmas dilemma, opmærksomheden mod visse elementer, som ikke altid er tilgængelige i den virkelige verden. I den virkelige verden er sorg, som Emma oplever, ofte forseglet. Partnervalg ligeledes tit omgærdet af tavshed og mystik. Som kendere af forelskelsen ved, kræver tilnærmelsen til den udvalgte en forfinet grad af tankelæsning og indlevelse for at sikre sig, at den valgte taktik lykkes. De nådesløse slag vi får i kærlighedslivet, er vi lykkeligvis forskånet for i biografensalen.

Princippet om at hjernen søger relevans kan med fordel suppleres med ny viden fra hjerneskanninger, de såkaldte fMRI tests (2). I et forsøg af neurologerne Bartels og Zeki (2004) blev motivationssystemer i hjernen – gearret hormonelt og biologisk – udløst, når kvindelige testpersoner kiggede på billeder af deres børn og deres kærester. Det er sandsynligt, at filmiske scener, der f.eks. iscenesætter den moderlige kærlighed, kan blive følt som særligt tiltrækkende, fordi de netop opfylder en funktion, som har været essentiel for den menneskelige reproduktion, f.eks. til at sikre tilstedeværelsen af ømhed og nærhed. Både mænd og kvinder producerer f.eks. hormonerne testosteron og progesteron. Men mænd har normalt et højere testosteron-niveau (dvs. koncentration af hormoner) end kvinder. Årsagerne til spredningen af hormonerne på tværs af kønnene er funktionel. Hormoner har specielle opgaver tit relateret til kønnenes biologiske funktioner. Progesteron, der er

dannet i kroppen af kolesterol, produceres f.eks. i størst omfang i kvindens æggestokke og i testiklerne hos mænd. Da progesteron blev opdaget, fik det sin betegnelse, fordi "pro" betyder hjælp og "gesteron" hentyder til graviditet (eng. *gestation*) – altså hjælp før og under graviditet. For nylig har Oliver C. Schultheiss (2004), psykolog fra Michigan Universitetet, foretaget undersøgelser, der viser, at forskellige filmgenrer kan øge forskellige hormonsystemer i mænd og kvinder, der stort set svarer til hormonernes funktionelle rolle hos kønnene. Efter at have set et romantisk drama forblev kvindernes testosteronkoncentration uforandret. Testosteronkoncentrationen faldt derimod hos de mandlige forsøgspersoner. Både kvinder og mænd oplevede, at deres behov for emotionel kontakt – og dermed niveauet af progesteron – blev forhøjet, da de så et romantisk drama. Mænd og kvinder reagerede derimod forskelligt ved nærsyn af en voldsfilm, idet de mandlige testpersoners testosteronkoncentration blev forstærket med op til 30 pct. Omvendt faldt testosteron-niveauet hos høj-testosterone kvinder. Testpersoner med et normalt testosteron-niveau rapporterede ubehag ved de voldelige scener, sandsynligvis fordi de havde det bedst i en mere underdanig rolle.

Naturvidenskabelige resultater kan ikke forklare alle aspekter af tilskueres psykologi eller udpensle, hvordan kulturen og den sociale ramme præger individet i forskellige sammenhænge. Men moderne psykologi, neurologi (læren om nervesystemer) og kognitionsteori kan – ud fra fundamental funktionelle principper – pege på de underliggende kropslige mekanismer og kan dermed være medvirkende til at forstå, hvorfor kvinder og mænd bliver motiveret til at vælge forskellige film. Desuden

kan denne type undersøgelser give forklaringer på, hvorfor forskellige persontyper (f.eks. den magtbegærlige, den indlevende og den målrettede type) skulle være specielt interesseret i nogle film frem for andre. Et fornuftigt supplement til socialkonstruktivistiske modeller er således at genlæse kvinders æstetiske præferencer – deres glæde ved specielle typer film – ud fra en funktionalistisk tankegang. Begrebet film + lyst ses dermed som en kropslig disposition i tilskueren, som visse filmiske værker kan fremmane motiveret af hjernens konstante søgen efter relevant information, f. eks. til at optimere sig selv i motivationen efter reproduktiv succes. Da hjernen til en vis grad stadig er præget af de mekanismer, der er blevet formet i præhistorisk tid, hvor der ikke var mulighed for prævention og fortrydelsespiller, vil den stadig – dér i filmmørket – have en tendens til at maksimere sin reproduktive fordel. Følelser har gennem evolutionshistorien været hensigtsmæssige for bevidstheden som "etiketter", der farver motivationen og giver den retning, f.eks. aktiveret af særlig iøjnefaldende signaler såsom reproduktiv optimering. Film, der giver hjernen mulighed for en sådan tilfredsstillelse, er derfor privilegerede.

Modsat psykoanalysen ser kognitionsteorien tilskuerens følelsesmæssige oplevelse som en interesseret opmærksomhed mod filmens handling, der har brugbar karakter. Det centrale er, at selv om en psykologisk mekanisme giver irrational adfærd under filmen – som når en kvindelig tilskuer føler for fremstillinger af blide, fertile og partnersøgende kvinder, der ikke umiddelbart tilbyder et ideologisk acceptabelt billede – kan adfærden godt være rationel i sin funktionelle form, f.eks. ud fra et reproduktivt synspunkt. En sådan tilgang peger på, at biologiske

(kropslige, f.eks. hormonelt motiverede) og neurologiske (neuron = nerveceller har den specielle evne, at de kan kommunikerer med hinanden via impulser) systemer i hjernen ubevidst er med til at bestemme underliggende principper for æstetiske oplevelser. Det kan være væsentlige informationer, der kan give særlig brugbar viden (Ramachandran og Hirstein, 1999). Iøjnefaldende fertile træk som timeglasformen i kvindekroppen giver f.eks. signaler til hjernen om frugtbarhed. Et determineret mål om at finde den eneste ene indikerer dermed anvendelighed for den, der selv søger mage, hvilket sandsynligvis er med til at bestemme, hvorfor standardiserede heltinder fra romantiske film – med ikonet Marilyn Monroe som det mest yndefulde eksempel – vækker interesse både hos mandlige og kvindelige tilskuere. Kvinderne tiltrækkes fortrinsvis af mål og midler. Mændene af de yppige former.

Et spørgsmål om køn. Det klassiske eksempel på kønnets kulturelle konstruktion kom fra den feministiske filmteori, der spirede med kvindefrigørelsen i 1970'erne. Inden for filmteorien blev bevægelsen anført af den britiske teoretiker Laura Mulvey. Man kan sige om Mulvey, at hendes teser er forældede, og at hun overdriver i sin ideologiske bevisførelse. Men hendes berømmelse kom ikke ud af ingenting. Budskabet i det legendariske essay "Narrative Cinema and Visual Pleasure" (2) var politisk timet og velegnet. Armeret med psykoanalysens fortolkningsapparat understregede hun, at filmen, særligt den klassiske film, fremmaner en illusion afmål til at rumme synslysten. I dette samfundsskabte billede bliver kvindekroppen stillet til rådighed som det ultimative seksuelle skue. I denne teori er

filmen konstrueret som en refleksion af patriarkatets maskulinisering. Mulveys teser er blevet redefineret siden blandt andet af Mulvey selv. Men selv om det er problematisk at bruge et psykoanalytisk parameter, tillader filmskribenter inden for den feministiske filmkritik sig stadigvæk at teoretisere ud fra dette paradigme. Problemet er blandt andet, at Mulvey og andre radikale feminister undgår at skelne mellem det biologiske *sex* og det kulturelle/sociale *gender*. Således mener de, at kvindens eget køn allerede er tabt på forhånd, idet det uafslægt skal gøre sig fortjent til en identitet, der som regel konstrueres gennem socialiseringen og den kulturelle påvirkning. Det biologiske køn er bemærkelsesværdigt fraværende. Nu er det ikke sådan, at den politiske gren af feminister, inklusive humanistiske kritikere, ikke kender til hormoner og ømme følelser. Ofte fremtræder følelser som omsorg og intimitet under betegnelsen 'banale følelser', akkurat som ord som 'reproduktion' bliver forbigået som seksualitetens ultimative motivation. De ømme følelser er undgået, fordi de ikke passer ind i det ideologiske program.

Et centralt greb i den politiske feminisme har netop været at fortolke film som ideologi, snarere end at betragte tilskueren ud fra en antagelse om, at hun eller han har et normalt fungerende biologisk liv, der løber ved siden af det sociale og kulturelle forløb. Det er f.eks. nærliggende at tro, at de fleste mennesker – især kvinder – på et tidspunkt vil spørge sig selv, om de skal have børn. Det ideologiske greb har sin forklaring. Det er vanskeligt at tale om at 'dekonstruere' – argumentere imod den typiske Hollywood-films skitsering af kvinder som sensitive væsener ved at foreslå alternativer – hvis man samtidig erkender, at blødere værdier spiller en

rolle i kvinders biologiske liv. Prisen er dog, at en lang række mere enkle forklaringsmodeller fortrænges, og at nye konceptuelle teorier, f.eks. en kombination af filmteori og naturvidenskabelig research, bliver umuliggjort. Mange af de problemstillinger, som kvinder oplever – dilemmaet mellem at prioritere karriere frem for moderskabet, den ømme kærlighed over for den stærke mand, selvrealisering frem for tryghed – bliver netop svære at forstå, fordi ingen tør tale om biologi. Det er på tide, at nogen siger ordet reproduktion uden at få dårlig samvittighed.

Funktionalitet. De mest fremtrædende forskelle på kønnenes partnerpsykologi udspringer af de biologiske (kropslige) og neurologiske funktioner knyttet til kønnene, der indskrives sig i sociale og kulturelle ramme som en underliggende disposition. En logisk konsekvens af dette biologiske faktum er, at kvinder givet deres begrænsede fertilitet, sandsynligvis må have livsfaser, hvor spørgsmålet om at få børn er særligt magtpåliggende (4). I de mest fertile livsfaser er det sandsynligt, at de kompetencer, som evolutionen har udstyret den gennemsnitlige kvinde med, får gode betingelser i mødet med de bløde film, fordi den type film tematisk taler mere direkte til relevante kvindebioologiske problemstillinger. Ifølge nyere naturvidenskabelig forskning eksisterer der – udover de kulturelle og socialt fremmanede – enkelte kognitive og evolutionspsykologiske forskelle mellem mænd og kvinder, som det er vanskeligt at se ikke skulle have indflydelse på filmoplevelsen. Omsorgsinstinktet og etableringen af de nære emotionelle og sociale bånd er relativt dybere forankret, biologisk, neurologisk og kognitivt hos kvinder (Campbell, 2002).

Årsagen kan være, at der har hvilet et

større pres på kvinder for at udvikle og forfine egenskaber, der vil kunne få dem til at tackle de problemer bedre, som udspringer af deres hormonelle og biologiske indpakning. Sandsynligvis har det reproduktive pres forstærket kvinders raffinerede evne til at sætte sig i andres sted, til at yde omsorg, og til at kunne forudse handlinger, der kunne være i deres favør. En forklaring på den empatiske intuition er, at kvinder har specialiseret sig i andre opgaver end mænd. Kvinder er f.eks. betydeligt bedre til at afkode følelser i et ansigt. Deres indlevelse i andre menneskers situation er bedre, fordi det, der kaldes *theory of mind* – den empatiske tanke-læsning – har haft en relativ større overlevelsesmæssig betydning for dem – f.eks. til at læse følelser hos deres børn, til at forudsige en potentiel partners bagvedliggende motiver og fremtidige potentiale som far. Kvindekønnets avancerede evne for aflæsning af følelser er veldokumenteret (Baron-Cohen, 2003). Undersøgelser peger på, at helt spæde pigebørn har flere empatiske egenskaber end drenge. Sådanne resultater gør det svært at argumentere for, hvordan sociale og kulturelle påvirkninger udelukkende skulle præge piger og drenge – og i deres senere liv få kvinder til at foretrække empatiske film som melodramer og romancer, og mænd til at vælge udadventede, handlingsprægede film (Fischhoff, Antonio & Lewis, 1998). Megen af den kritik, der inden for de senere år er kommet f.eks. fra evolutionspsykologien og kognitionsvidenskaben af kønnets konstruktion, har ikke handlet om rigtigheden af, at miljømæssige faktorer f.eks. former kønnets motivation. Den har snarere påpeget, at før sociale og kulturelle påvirkninger kan spille ind, må der eksistere et mentalt beredskab, som kulturen kan bygge på. Den mest logiske forkla-

ring på disse byggesten er, at de er udviklet som en del af vores genetiske arv, der normalt kendes som evolutionen gennem den naturlige udvælgelse (Williams, 1966). Det er uvidenskabeligt ikke at inddrage sådanne intuitive fornemmelser i filmteorien. Især når kvindefilmen ofte bruger empatiske nærbilleder til at understrege følelsesmæssige informationer.

Tosomhed. Teknisk set handler livet i vidustrækning om beslutninger og handlinger hen imod et mål. Den romantiske forening er et af den slags mål. På tværs af kulturer konstituerer tosomheden og kernefamilien det lykkelige og ideelle eksperiment (Colm Hogan, 2004) gearret af den seksuelle og biologiske fremdrift.

Tosomhed er meget andet end sex. Det er hverdag. At leve sammen. Nære ømhed og hengivelse. Være vidne om hinandens hemmeligheder. Få børn sammen. Blive ældre og skabe den livslange alliance til sjælepartneren. Det biologiske drive indskrives dermed hurtigt som en universel såvel som en social kondition filteret gennem samfundets udfordringer.

Hovedkarakteren Sus (Sidse Babett Knudsen) i *Den eneste ene* (1999) er en kvinde i den fertile alder. Udadtil har hun kontrol over tilværelsen. Indadtil er hun en følelsesmæssig rodebutik. Lykke kan Sus få gennem den eksklusive kærlighed: en mand, som vil elske hende på trods af hendes fejl. På den måde kan Sus få ro til at turde blive gravid og leve i social balance med det biologiske drive. Sus er ængstelig for det sædvanlige kvindelige mareid: at tage på under graviditeten og blive utiltrækkende for at blive ladt i stikken det øjeblik, at hun bliver gravid. Tilmed er hun bange for at blive alenemor, fordi omkostningerne – emotionelt, socialt og økonomisk – er for drastiske for een per-

son. Da Sus endelig overgiver sig og venter sig med ægtemanden Sonny (Rafael Edholm), er lykken kort. Ægtemanden er hende utro. Sus' porøse verden går ned. Undervejs mod målet – foreningen med håndværkeren Niller (Niels Olsen), der kan sikre roen og den faderlige tilstedeværelse til det ufødte barn – møder Sus medgang (søstersolidaritet fra veninden Stella) og modgang (vrede, jalousi, abort). I den proces undergår hun en følelsesmæssig forvandling, der modner hende, og som tilskueren kan se som et idealiseret forløb mod målet, hvor glamouren er fortryndet med den sarkastiske sødme, når Sus og Stella iscenesætter sig selv som håbløse aktanter i jagten på kærlighed.

Sus' søgen efter den eneste ene er ikke kun et udtryk for at indordne sig under patriarkatet, som det ofte er fremhævet af feministisk filmforskning typisk inden for det psykoanalytiske og semiotiske paradigme. Ved at vælge den mest ideelle mand til sine børn, f.eks. en mand som er stabil, kærlig, intelligent, og som både emotionelt, socialt som økonomisk kan hjælpe med børnepasningen og opdragelsen, sætter Sus sig i en bedre reproduktiv position. Et funktionelt perspektiv på Sus' valg kan være at betragte en kvindes søgen efter den eneste ene – og tilskuerens interesse deri – som den rationelle kvindes kræse kvalitetstestning. Ved at teste for kvalitet stiller Sus sig i en bedre reproduktiv position. Da kvinder historisk har investeret mere vedholdende i deres børn end fædrene, kunne vi logisk slutte, at kvinder som tendens har en væsentlig interesse i spørgsmål, som relaterer til deres reproduktive succes. Mænd tager stadig mere aktiv del i børnepasningen. Deres andel er imidlertid stadig lavere historisk set end kvindernes (Taylor, 2002). Dette betyder ikke, at mænd ikke

også har en interesse i at udvælge moren til deres børn med et kræsent øje. Blot at kvinder generelt har en større reproduktiv interesse i at være omhyggelige på grund af deres relativt højere forældremæssige investering.

Denne relative kræsenhed stammer fra den asymmetriske kendsgerning, at kvindes æg relativt set er færre og mere kostbare end mandens sæd. Selv under de mest optimale forhold kan en kvinde ikke producere nær så mange børn i forhold til antallet af kvinder, som en mand ville kunne inseminere på samme tid. Da formering ud fra et reproduktivt synspunkt er mindre værd, hvis børnene ikke vokser op og selv bliver i stand til at sætte børn i verden, vil en kvinde derfor stå bedst, hvis hun før partnerskabet er indgået og børnene sat i verden, er opmærksom på, hvilke egenskaber en potentiel partner besidder. Ellers risikerer hun at blive konfronteret med de fatale valg, som Emma i *Terms of Endearment*: at overgive børnene til sine nærmeste. Hvis der ingen familie er til at tage sig af børnene kan en kvinde risikere at overlade dem til en tredje, måske ukendt, instans. I præhistorisk tid, hvor der ikke var noget offentligt system, kunne et forkert partnervalg betyde døden for ens børn. Fordi nogle handlinger har spillet en væsentligere rolle for vor reproduktive fremdrift – såsom rationelle og sikre parringsvalg, som kan sikre sunde børn, der bliver store nok til selv at føre arten videre – har hjernen sandsynligvis en større appetit på bestemte scenarier, der på forskellig vis understreger relevante aspekter. Det er denne tematiske relevans, som den populære romantiske film opfylder. Nyere evolutionsforskning peger på, at kvinder generelt stadig vælger deres partnere ud fra om han er stabil, omsorgsfuld, har fast indkomst, og om han udstrå-

ler sundhed – altså om manden besidder det, der i evolutionær tale kaldes fitness forøgelse. Det vil sige, om manden kan stille kvinden i en bedre reproduktiv situation ved hjælp af sine ressourcer socialt såvel som mentalt og økonomisk (Buss & Smith, 1995, Symons, 1995). Antageligt må vi gå ud fra, at en gennemsnitlig kvindelig tilskuer til en vis grad indskriver en partners faderlige potentiale i sine overvejelser, når hun ser film, som understreger partnerudvælgelsen. Det er sandsynligt, at hun ved genkendelsen af partnervalget er tvunget til at medtænke den del af reproduktionen som en faktor, fordi hun således vil stille sig selv og sine børn bedre.

Det er bemærkelsesværdigt, hvor mange af de egenskaber, som den prototypiske kvindelige hovedperson leder efter, der matcher de karaktertræk som – i en præhistorisk sammenhæng – ville være fornuftige valg. Ofte handler romantiske film – eller scener i andre typer genrer – om, hvordan heltinden maner de bløde værdier frem i en kejtet, klodset eller lidt for for rå mand. Flere af Howard Hawks' film, som westernfilmen *Rio Bravo* (1959), har ofte en intelligent og bedårende kvinde som Feathers (Angie Dickinson) i den kvindelige hovedrolle. Ved hjælp af styrke, intuition, talegaver og timing får hun gjort helten (John Wayne) en lille smule blødere. I Hawks-komedien *Bringing Up Baby* (1938, *Han, hun og leoparden*) bliver det romantiske pars (Katharine Hepburn og Cary Grant) trængsler og taktikker iscenesat, så de kan få hinanden, f.eks. ved hjælp af forskellige tilnærmelsesstrategier og afvigemanøvrer, som er holdt oppe af en urkomisk dialog, hvor hun/han lærer at omgås hinanden. Mange af de romantiske komedier, som Katharine Hepburn blev berømt på – som George Stevens' *Woman Of The Year* (1942, *Årets kvinde*) – handler

på samme måde om, hvordan en kvinde med karriere og et godt udseende må gå på kompromis for at vinde den udvalgte. De fleste af nutidens romantiske komedier er lavet efter samme formel.

I den psykologiske ”parringsleg”, som Sus leger i *Den eneste ene* med ægtemanden Sonny, må hun camouflere sig selv. Hun bruger forskellige teknikker for nemmere at omgås ham. Hun iscenesætter f.eks. sig selv som uimodståelig diva og indstuderer sammen med veninden Stella en vidunderlig diva-talemåde for at vinde Sonny tilbage, efter at han har været hende utro. Det kan godt være, at Sus er tiltrukket af den mørke, karikerede italiener, men i det lange løb – dvs. i den idealiserede familierelaterede fortælling, som den populære film opererer med – bliver Sus træt af at lege den sexede og moderlige type. Det er ikke fordi tilnærmelsesteknikkerne irriterer hende. Snarere fordi hun netop opdager, at Sonny er hende utro. Der er således andre potentielle partnere, som Sus kan iscenesætte sig selv til ære for, for hvorfor spille tiden, hvis den sødmefulde taktik er spildt reproduktivt set. Havde Sonny derimod været hende tro, ville Sus sandsynligvis – rationelt set – have fundet sig i flere af mandens hysteriske luner, fordi hun havde en interesse deri. I den populære film er utroskab ikke fader-potentiale. Sonny straffes narrativt med et par slag i ansigtet. Desuden er han ikke den første på operationsgangen til at forhindre, at Sus får en abort. Sus må se sig om igen, hvis hun skal finde manden, som kan give hende den eksklusive alliance.

Blikke. Da Sus møder den eneste ene – håndværkeren Niller (Niels Olsen) – er hun for første gang i filmen tavs. Parrets møde er båret af responderende blikke og

et cirkulerende kamera, som bevæger sig om dem i en symbolsk parringsdans, hvor ord og rollespil er overflødige. Inden for den psykoanalytiske tradition er blikket blevet brugt til at beskrive, hvordan den klassiske film producerer et syn, der er gearret til at producere maskulin synslyst og efterlader kvinder passiverede på sidelinien (Mulvey, 1989). Der er imidlertid ikke grund til at tro, at blikket er så snævert. Det er svært at give en enkel beskrivelse af, hvad der på den ene side er et mandligt og på den anden side er et kvindeligt blik. Kvinder og mænd er fælles om blikke og følelser, og nogle filmiske situationer fremkalder forskellige følelser. Der er således blikke, som er funktionelle og praktiske til forskellige formål. Den romantiske kærlighedsfølelse involverer flere komponenter – erotiske, kognitive, emotionelle og adfærdsmæssige. Det er sandsynligvis umuligt at skelne mellem disse. I blik-forsendelsen må vi derfor regne med, at der findes et behørigt sæt af komponenter, som underbygger blikkets funktion afhængigt af konteksten. Visuelle signaler spiller en væsentlig rolle i vækkelserne og den forblivende følelse af romantisk kærlighed. Blikket kan betragtes som en praktisk funktion, der leverer simple men afgørende informationer, f.eks. i det sarte spil mellem mand og kvinde før selve partner- og parringsvalget. Her fungerer blikket som en pædagogisk indramning af handlingstendenser. Ud fra et biologisk perspektiv er seksuel samkvem en bekostelig affære. Når heltinden eller heltten i en romantisk film tjekker den udvalgte ud – som Sus og Niller gør det i en gensidige stirren – er det ikke, fordi de udelukkende sublimerer deres seksuelle lyster. Ofte fungerer blikket som en lakmustest. Blikretningen er en måde, hvorpå begge parter sikrer sig, at den anden er et

godt parti. Det vil sige, at en kvinde – modsat det vi ofte hører fra feministisk filmteori – også har en interesse i både at kigge og lade sig se på, i hvert fald hvis hun agter at stille sig selv bedre reproduktivt set (Kramer, 2004). Det er derfor nærliggende, at en kvindelig tilskuer via blikretningen kan bruge filmen til at spotte handlingsmuligheder; teste hvilke strategier, der fungerer, og hvilke der ikke virker i en given situation. Blikket er derfor ikke altid seksuelt motiveret. Seksuelt samkvem kan være udfaldet af blikket mellem mand og kvinde, og er det ofte, men blikket er mere rumligt end som så. Når feministisk filmteori taler om ”*desire*” – begær – og ”*narrative pleasure*” – filmisk vellyst – er der tale om at indskrænke råderummet for filmforståelsen (Grodal, 2004). Lysten rummer netop et spektrum af motiverende følelser, der kan betegnes som overbygningen på den seksuelle lyst – lysten ved kønsakten.

Det følelsesmæssige bånd mellem to mennesker, som det Sus og Niller oplever, er lige så vigtigt som selve kønsakten, fordi det lægger fundamentet for partnerskabet og kærligheden: kilden til universel sorg og glæde og den reproduktive kilde, der varetager børnenes interesser. Ikke al vellyst i den klassiske filmfortælling er uhensigtsmæssig som hævdet af psykoanalytisk filmteori. Ej heller er glæden, som vi oplever gennem filmens væsen, afstumpet eller neurotisk. Den er ikke nødvendigvis låst fast i uhensigtsmæssige blikke, der følger en kønsbestemt polarisering af henholdsvis passiv/kvindelig og aktiv/mandlig (Mulvey, 1989). Blikket reflekterer en praktisk konsekvens af aktiverende følelser, der er skrevet ind i vor evolutionshistorie. Den reproduktive motivation fungerer i forlængelse af vore perceptuelle evner, og den rationelle lyst

til at se på reproduktive aktiverende objekter og protagonister bør derfor indgå i filmteorien som en psykologisk faktor, der er bestemmende for filmæstetikken (Kramer, 2005). For de fleste raske mennesker kommer synslysten ikke fra ødipale eller patriarkalske problemer, som nogle psykosemiotikere vil hævde. Alt andet ville have gjort det vanskeligt for vores præhistoriske formødre og forfædre at foretage rationelle beslutninger om partnervalg. Med perceptionsteoretikeren J.J. Gibson (1979) kan vi sige, at den bløde film via sin tematiske struktur og kommunikerende funktionelle blikretninger gør opmærksom på denne type films anvendelsesmuligheder (”*affordances*”), der især taler til centrale dele af kvinders partnerpsykologi. At de bløde film rummer og anvender (”*affords*”) dele af kvindepsykologien udelukker ikke, at tilskueren ikke også indgår i et aktivt og dynamisk samspil med omgivelserne. De bløde kvindefilm er en af de måder, hvorpå tilskueren med flere kognitive og følelsesmæssige fordele kan blive opmærksom på centrale psykologiske aspekter.

Netop blikket understøtter Sus og Niller i deres famlen efter fremtidig lykke. Niller tør give Sus ømme blikke. Han er ikke fyrig og selvsmagende som Sonny. Nillers midtsøgende fleksibilitet – manifesteret i det elementkøkken, som han skal sætte op som holdepunkt for det fremtidige familietableau – illustrerer hans menneskelige egenskaber. Samtidig gør filmen ved udvalget af scener opmærksom på, at Niller er en kærlig og spontan alenefar til den afrikanske adoptivdatter. Filmen signalerer dermed på flere fronter, at han har det, der skal til for at skabe en familie med Sus, som selv har italienerens barn i maven. Ligeledes er netværket af emotionelle og sociale bånd, som Sus opnår ved

at gifte sig med Niller, med til at underbygge den stabilitet, der skal medvirke til at holde Sus' følelsesmæssige yoyo-ture og moderlige frustrationer på afstand. Denne stabilisering får en ekstra dimension med etableringen af den sammenbragte familie: de trofaste venner, Knud (Lars Kaalund) og Stella (Paprika Steen) samt Mulle (Sofie Gråbøl) og præsten (Klaus Bondam), som i filmens slutsekvens danser ud i bryllupsnatten sammen. Den brogede familie af pap-mostre og pap-onkler glider over lærredet som stabile bagstopper, der kan tage over, hvis den lille ny skulle få brug for det. Filmen overstimulerer dermed den del af vores hjernemæssige struktur, som er udviklet til at varetage reproduktive funktioner. Som sådan er den lykkelige Hollywood-slutning om tosomhed ikke udelukkende et forudsigeligt udfald. Den har den situationelle funktion, at den taler til det reproduktive i tilskueren, som dermed får den narrative slutning, der er med til at opbygge kernefamilietanken. Med det glade budskab, at selv om din biologiske indgang er lav sæd-kvalitet (som Niller), og du kommer skævt ind på din graviditet (som Sus), kan en mand og en kvinde sagtens, via en række kulturelle og sociale konstellationer, skabe en lykkelig familie.

Træning før partnervalg. Feministisk filmteori er blevet kritiseret for kun at inddrage én emotionstype – begæret ("*desire*") – selv om film fremstiller forskellige følelser: kærlighed, medlidenhed, jalousi, omsorg, had, angst osv. (Plantinga & Smith, 1999). Dette skal ikke forstås sådan, at alle følelser er hierarkisk placerbare. Følelser glider over i andre følelser. Omvendt er der sandsynligvis enklaver af følelser, oftest kaldet "standard-følelser" – såsom spontane ansigtsudtryk, medfølelse

og omsorg – som har fået en primær status, fordi de er biologisk betydningsfulde, formodentlig fordi de har tjent evolutionære formål (Colm Hogan, 2004). Følelser er vigtige elementer i film, selvom ikke alle film inddrager følelser på samme måde. Nogle filmtyper, f.eks. melodramaet har næsten definitivt taget patent på ømhed, nærhed og medfølelse. Andre film, f.eks. skrækkfilm, lukrerer på angst, og pornofilm på det anonyme seksuelle møde uden følelsesmæssig kontakt. Det er oplagt at tale om nogle genrer som "kropsgenrer", idet de aktiverer emotioner, der er udsprunget af kropslige funktioner (Williams, 1991). Melodramaer, romantiske film og soaps kan med rette kaldes de primære "mating-genrer", fordi de i deres narrative form aktiverer emotioner, der er udviklet til at varetage reproduktive (*mating* = parring) interesser. Det kan være søgen efter en partner, der kan sikre den faderlige tilstedeværelse og/eller stabile følelsesmæssige og sociale forhold for børnene før selve parringsakten (Kramer, 2005). Denne genrekategori er dermed mere omfattende følelsesmæssigt end pornografi, der kun stimulerer den kropslige tilfredsstillelse.

De filmiske genrebetegnelser følger groft sagt de hovedkategorier af følelser, som har haft den største betydning for vores evolutionære udvikling. Her kunne vi om de ømme følelser sige, at den naturlige udvælgelse har udstyret os med kærlighed for at sikre mandlig tilstedeværelse i børnepasningen, den seksuelle lyst til at varetage reproduktionen, ømheden til at sikre sig, at børnene via en emotionel næring og social tryghed kan vokse op og senere reproducere sig selv. De bløde værdier handler typisk om følelser relateret til medfølelsen, tætte emotionelle fællesskaber, omsorg og kærlighed: alian-

cer, der skal sørge for tryghed, så de nære relationer er sikret. Det er følelsesmæssige motivationsfaktorer – gearret af hormonelle og neurologiske systemer – udviklet gennem evolutionen til at varetage vor reproduktive succes. Til denne enklave af følelser knytter sig fremstillinger, som iscenesætter forskellige situationer, hvor det kvindelige og mandlige træder frem som menneskelige dispositioner i en eller flere filmiske figurer. Selv om visse følelser som f.eks. ømhed dermed kan siges at være prototypiske (standardiserede), er deres forbindelser hurtigt defineret ved et socialt anliggende. De handlingsproblematikker, der vedrører kvindens biologiske funktion, iscenesætter filmen som en social eller kulturel specifik rammefortælling. Det er de prototypiske scenarier, som kvindofilm oftest understreger ved brug af en gennemgående karaktertype: oftest en fertil ung kvinde, der søger stabilitet før børnene er født, eller er passiverede, fordi de sørger over tabet af nære relationer.

Denne type film er karakteristisk ved at skabe mening ved brug af en række gennemgående semantiske elementer (temaer, karakter typer, nøglescener, plots). Disse elementer understreges og forstørres af stilistiske træk såsom den transparente stil nærret af nærbilleder og POV-billeder, som udpeger karakterernes emotionelle responser og personlige udvikling. Som genre er den bløde kvindofilm holistisk. Den tilstræber at vise tilskueren udviklingsmønstre, give overblik og plads for tilskueren til at reagere på karakterernes responser. De taler dermed direkte til de specielle evner i den kvindelige kognition. Nærbilledet er særligt effektivt for at tilskueren kan nå at evaluere og have tid til fornemme en følelse, f.eks. transformationen af udtryksskift i Sus' og Nillers ansigter, da de mødes første gang, eller oprig-

tigheden bag Emmas sminkede ansigt, før hun skal se børnene og døden i øjnene.

Hjernen er, påvirket af evolutionære udfordringer, udstyret med en række overlevelsesredskaber. Derfor vil en film gøre større følelsesmæssigt indtryk på os, hvis denne handling er relateret til overlevelse, venskab eller seksualitet inden for en narrativ ramme, hvori disse følelser og mulige handlingstendenser griber ind i hinanden (Grodal, 1997). De mekanismer i hjernen, som er udviklet for at varetage reproduktive interesser, kan gennem den simulerende effekt, der ligger i at engagere sig i hovedpersonens mål og handlinger, føles som særligt gunstige, fordi træningen af de aktiverede funktioner har en behagelig effekt. En effekt, der i forsimplede træk kan sammenlignes med en funktionel æstetik – så kvinder i den virkelige verden dermed har nemmere ved at omstille sig til og respondere mere fleksibelt i virkelighedens kærlighedsvalg. Nordmanden Francis F. Steen har sammen med amerikaneren Stephanie Owens brugt børns spontane leg som et eksempel på evolutionens pædagogik, altså at forældre i legen med deres børn udnytter børnenes kognitive evne til forestilling og fantasi (2001). Forældrene træner dermed børnene til at være i stand til på et givet tidspunkt at konfrontere udfordrende fysiske situationer, der kan indbefatte fare. Ved at udfordre de ”programmer” i hjernen, der er udviklet til at tilgodese reproduktion, kan kvindelige tilskuere gennem den simulerede film perception udøve disse programmer primære funktion. De bløde film kan dermed betragtes som abstrakte læreprocesser. Filmene kan illuminere centrale aspekter af den kvindelige biologiske evolution for dermed at sætte tilskueren i stand til at varetage den egentlige, primære reproduktive funktion i den virkeli-

ge verden nemmere.

Bio-valg og sociale/kulturelle kompetencer. Ikke al den information, som vi kan hente i filmens verden, er væsentlig. Mange af de oplevelser tilskueren opnår fra de typiske Hollywood-romancer er idealiserede fremstillinger af standardproblemstillinger iscenesat med rollemodeller, der i al deres stilige pragt repræsenterer ideelle reproduktive partnere og afstemte rosenrøde scenarier, som ligger langt fra virkeligheden. Det er op til tilskueren at være i stand til at sortere det uvæsentlige fra, givet de kompetencer hun eller han har. Forskellige aspekter af f.eks. den kvindelige partnerpsykologi bliver fremstillet på film i forskellige kombinationsmuligheder, dersom ikke én fortælling kan tale sig direkte ind til alle tilskuere. For at ramme en nerve – der er specifik nok til at sige den enkelte tilskuer noget og bred nok til at have universel karakter og dermed røre de prototypiske følelser – må spektret af film således iscenesætte et væld af forskellige variationer, som tilskueren kan ”shoppe” i.

I Jonas Elmers *Monas verden* (2001) bliver en kvindes søgen efter en partner f.eks. fortalt med en række komiske gags for at favne folkeligheden. Filmen handler om Mona (Sidse Babett Knudsen). Hun er bogholder hos en psykopatisk reklameagent. For at overleve skaber hun et fantasiunivers bestående af den mystiske Casper (Mads Mikkelsen) med de sensuelle læber og indianske kindben. Som de fleste smukke helte forekommer Caspers slags kun i modelbureauer eller på lærredet, og i Monas middelmådige mikrokosmos handler partnerstrategien om at konvertere uopnåelige hverdagsdrømme til konkret realitet. Mona må gå på kompromis. Det er den ligefremme Klods Hans-type med

den kriminelle fortid som andenrangsbankrøver (Thomas Bo Larsen), som forvandler den snerpede kontormus til en vodkadrikkende russisktalende kvinde. Valget af en kriminel fyr er ikke nødvendigvis den mest rationelle løsning for en kvinde med ben i næsen. Men da *Monas verden* er en romantisk komedie med et plot båret af desperate actionelementer og kostelige pornoscener, er komikken med til at neutralisere det romantiske tilsnit. At det er en antihelt, der får heltinden, åbner op for nye ikke-idealiserede løsninger. Film, som illuminerer centrale aspekter af de bløde værdier og jagten på den absolute kærlighed, er tidløse eller universelle i den forstand, at de ligger som en fundamental følelsesmæssig kondition, som er særlig interessant for kvinder på grund af deres biologiske relevans. Men de kan lanceres sådan, at de enten får en bredere eller mere specifik appel, f.eks. ved at bruge elementer, der henvender sig til ikke-standardiserede tilskuere og dermed åbne op for mere brogede eller kortluntede partnerstrategier. Den lette soap genre – som *Sex and the City* – leverer f.eks. en poleret ugebladsversion af moderne karrierekvinders reproduktive parringsstrategier før det skelsættende partnervalg. Den henvender sig dermed til en kulturelt specifik gruppe – singlepiger. Det brede spektrum af kvindetyper – og alt det lystige uartige de foretager sig – sikrer på samme måde som *Monas verden*, at mændene også vil kigge med.

Selv om *Sex and the City* begyndte som fire moderne karriere kvinders selvcentrerede projekter om partnerlykke – oftest koncentreret om mange partnere – har serien i sin sjette og sidste sæson (2003) udviklet sig at handle om monogame strategier. Serien sender det signal ud til tilskuerne, at singlekulturen i det individua-

liserede Manhattan betragter seriel monogami som den ideelle fantasi for lykke. Kulturen er med til via en morale at holde styr på biologien i form af at indsætte visse idealforestillinger, f.eks. om ægteskab, kernefamilien og de trygge børnevenlige rammer. Beretninger om partnervalg kan således ses som et tilbud om forskellige reproduktive oplevelser, som især tilgodeser den kvindelige tilskuer med relevante visuelle stimuleringer i henhold til de valg, der f.eks. opstår før og efter børnene er kommet til verden og på forskellige stadier af deres opvækst, i forskellige kulturelle og sociale kontekster.

Forskellige temaer i bløde film og tv-serier iscenesætter dermed væsentlige aspekter af moderlighed og partnerpsykologien. Men mens moderlige og søsterlige melodramaer koncentrerer sig om dilemmaer udsprunget af biologien tit i forbindelse med den modne kærlighed og selvrealiseringen, når der er kommet børn, beskæftiger en stor del af de bløde kvindofilm og tv-programmer sig med tiden før partnervalget. Det drejer sig om tilnærmelsen, udvælgelsen, udskillelsen, sammenføringen, forkastelsen, afsavnet og tabet. Som oftest i kvindofilm med partnerudvælgelse som tema fremstilles selectionen enten som proces med forskellige mål, oftest ved at den eneste ene viser sine faderlige kvaliteter. I nogle repræsentationer af sådanne partnerudvælgelses-taktikker er processen længere end andre. I Rob Reiners *When Harry Met Sally* (*Da Harry mødte Sally*, 1989) foregår udvælgelsen over 12 år. En proces, der modner parret, så de indser, hvad de præcis søger efter i et parforhold. I Harold Ramis' *Groundhog Day* (1993, *En ny dag truer*) foregår udvælgelsen – fra den mandlige synsvinkel – over én dag, hvormed tilnærmelsesproceduren til den udvalgte forfines til det

eksemplariske. Inden for art filmen lanceres partnerudvælgelsen tit som et veritabelt stilistisk forspil med metafysiske dimensioner for at ramme den lyriske toning og bygge en ekstra oplevelsesdimension på det universelle dreng møder pige plot som i Michelangelo Antonionis *L'Eclisse* (*Ukendte nætter*, 1962) og Alain Resnais' *L'Année dernière à Marienbad* (*Ifjor i Marienbad*, 1961). Dermed lægges inden for og på tværs af genrer op til forskellige problemer, udfordringer og stemninger manet frem af biologien og formet af den kulturelle ånd drejet over det samme uopslidelige tema om tomsomhed.

I hvor høj grad de biologiske og/eller de sociale og kulturelle dispositioner påvirker tilskueren, afhænger af den enkelte tilskuer givet hendes eller hans byggesten, oplevelser, kompetencer og behov. Hvilke valg hun eller han træffer i den enkelte situation er en fortsat forhandling. Der er ingen løsning på, hvad der betyder mest og former valgene – biologien, barndommen, arbejdspladsen, familien, skolen, hjemmefronten. Individet er jo netop individet. Problemet er dog, at biologien har været fortrængt så længe, at det har fikseret filmteorien, så den er ikke i stand til at reflektere over vigtige aspekter omkring den kvindelige subjektivitet.

Clint Eastwoods romantiske drama *The Bridges Of Madison County* (1995, *Broerne i Madison County*) handler netop om den indre diskussion, der foregår mellem biologisk fremmanede valg og i hvor høj grad de præger sociale og kulturelle sammenhænge. Den sanselige Francesca (Meryl Streep) lever et tilbagedrækket liv på landet i Iowa med sin mand Richard og to større børn. Da fotografen Robert Kincaid (Eastwood selv) stopper op ved gården for at spørge om vej til den overdækkede



The Bridges of Madison County

Roseman Bridge – han skal lave en billed-reportage til National Geographic Magazine – må Francesca revidere sit liv. Da hun kort efter, alene i sit eget selskab, åbner sin kjole for at lade vinden afkøle kroppen, åbner hun for den sensualitet hun længe har tilsidesat for at hellige sig familien. Et utal af gange spørger hun sig selv om det forhold, hun udvikler til fotografen, er stærkt nok til, at hun kan sige farvel til familien. Det er det. Men selv om Robert Kincaid fremstår som hendes livs kærlighed, vælger Francesca alligevel familien. Udefra kan valget virke besynderligt. Francescas mand har sin egen fåmælte måde at vise sine følelser på, og som deres samliv er beskrevet, hviler det på vanen. Filmen gør på ingen måder Richard Johnson til en dårlig far eller ægtemand,

men noget mangler. Det er slående så lidt familien Johnson taler sammen, og den drømmeriske Francesca møder ingen spirituel samklang på hjemmefronten. Men som hun siger til fotografen natten før han rejser: ”Hvordan kan jeg forlade mine børn? Min datter er teenager og skal snart ud på sin første date? Hvis jeg forlader min mand kan jeg ikke foregive hende at være et godt eksempel.”

Francescas valg er som alle andre menneskers valg betinget af hvilke andre bestemmende kriterier, der indgår i en given kontekst. Ud fra et reproduktivt perspektiv er Francescas børn på 16 og 17 år voksne nok til at blive passet af faren, og hun ville ikke tilsidesætte reproduktive interesser i så høj grad, som var hun mor til små børn, der ikke kunne tage vare på

sig selv. Usikkerheden omkring nuet og fremtiden er et andet dilemma, der sandsynligvis indgår i hendes partnervalg. Landsbyens sociale nedgradering af en lokal kvindes utroskab er med til at farve Francescas refleksioner. Francesca søger måske netop derfor – efter at hun har fra-valgt kærligheden – samværet med kvinden, som byen har stemplet, for at finde et tilladt fællesskab, hvor hun kan fortsætte med at elske Robert. De temaer, som Francesca cirkulerer omkring, handler om funktionen af hendes biologiske køn reflekteret i sætningen: ”En kvindes bevægelsesfrihed er begrænset det øjeblik, hvor hun vælger at få børn.”

Formodentlig ville valget om at forlade familien have været relativt nemmere for hende i en moderne kontekst, hvor single-kulturen og den frie kvinde er mere normaliseret end i Iowa på landet anno 1965. Havde hun været selvforsørgende eller yngre og mindre livserfaren, stod hun måske anderledes. Det biologiske skisma mellem at varetage egne og børnenes interesser – afspejler sig på film ofte som en kulturel fortælling, sat i en speciel social ramme, der former sig som en forhandling i den enkelte – reflekteret gennem Francescas stemme – og som en ydre konfrontation i mødet med andre mennesker og normer – reflekteret gennem udvalget af scener. Et væld af spørgsmål skriver sig ind i dette skisma, og hvilken vej en person vælger er ikke til at sætte på formel. Hvis vi antager, at mennesket er formet af sociale og kulturelle specifikationer, som udvikler sig ud fra de genetiske byggeklodser, er det svært at sige, hvad der betyder mest for det valg, som Francesca træffer – og hvem der føler sig mest berørt ved hendes historie. Det afhænger af den enkelte, men det er den samklang af neurologiske, kognitive og biologiske teorier,

som kan udfordre og supplere de sociale og kulturelle modeller, og forhåbentlig i samspil kan være med til at berige filmforståelsen. Er en kvinde f.eks. i stand til at forsørge både sig selv og barn/børn, kan hun tillade sig at se stort på en mands indkomst, er hun fra en familie, hvor mandens sociale position betyder noget, vil de familiære hensyn sandsynligvis gøre indtryk på hende; har hun manglet tryk-
hed som barn, er hun måske villig til at slække på kravene om en mands råstyrke, hvis han blot kan give hende nærhed. Det er situationen og kompetencerne, der motiverer dispositionen fra biologien til forskellige handlinger. Det har, med rette, været hævdet af flere filmkritikere, at det er overflødig at vise Francescas voksne børn Michael og Caroline, som guidet af moderens testamente, finder dagbøgerne hvori affæren er beskrevet. Omvendt har dette fortællermæssige greb den mere effekt, at den kvindelige erfaring gives videre og monumentalt får børnene til at indlæse moderens historie i deres eget kærligheds-liv. Hvad hun ikke turde gøre i sit liv på jorden, mens børnene var unge, bliver Francesca husket for i døden.

I Robert Bentons *Kramer vs. Kramer* (1979, *Kramer mod Kramer*) er Joanna (Meryl Streep) splittet mellem at realisere sig selv og være til stede socialt og mentalt for sit barn og ægtemanden. Hun vælger sin egen selvrealisering som den kortsigtede løsning for på lang sigt at blive en bedre mor. Da filmen foregår i New York nærmere nutiden, er Joanna friere stillet end Francesca. Men sønnen Billy er kun fem år, og hun må naturligvis føle et stort moderligt ansvar, da hun låser sig ud af lejligheden med sin ensomme kuffert for at tage elevatoren ned til menneskemylde-ret, hvor hun anonym og uden bemærkelsesværdige relationer skal begynde forfra –

skabe et nyt liv uden den vanlige sociale og økonomiske tryghed. Måske er Joanna vred på sin mand Ted (Dustin Hoffmann) over hans fornægtelse af familielivet til fordel for sin egen karriere. Noget tyder på, at Ted ikke har haft overskud til se situationen fra Joannas side, og da hun forlader ham, er det for at overleve. Ved at vælge sig selv, nærer hun i et håb om at kunne vende tilbage som et mere fuldendt menneske. I balance og med sin egen karriere, så hun selv kan forsørge sønnen. Afhængig af hvilke aspekter af psykologen Abraham Maslows behovshierarki (1954) – udover de basisbehov – der er påkrævet for at overleve (vand, luft, mad, osv.), forbliver de biologiske og kulturelle/sociale behov for tryghed og omsorg og børneproduktion altid afhængige af, hvilke aspekter, der er væsentlige hos det enkelte menneske for at skabe relativ harmoni.

Retrospektivt. Problemet med at finde forklaringer på kvinders filmlyst udelukkende fra en psykoanalytisk model er blandt andet, at psykoanalysen tilbyder et snæversynet perspektiv på følelserne. Inden for den del af filmteorien, som Mulvey indskriver sig i, den freudianske og lacanianske forståelse, er motivationen til at se på film relateret til ubevidste følelser. Det symbolske greb – at betragte filmkarakterens og tilskuerens parallelle syn ud fra ubevidste især mandlige lystfulde fantasier om kvindekroppen – skaber et forældet indblik i følelssystemet. Desuden udelukker det en lang række grundlæggende emotionstyper, som afskærer os for at forstå vigtige komponenter af den kvindelige psykologi. Forsimplet kan vi sige, at psykoanalytisk filmteori ser tilskueren som et resultat af, at tilskuere oplever eller erindrer barndommens traumatiske hændelser, eller at

vi sublimerer et fortrængt begær over på filmfællesskabet. Denne model følger Freuds forestillinger om repræsentationer som noget dysfunktionelt – en erstatning for den ægte vare forløst i mødet med fiktionens blikke. Den lacanianske udgave er ikke fikseret på barndommens traumer. Snarere på hvordan barndommen betinger måden, hvorpå hændelserne fra dengang vi var små, opleves i det videre livsforløb. Attraktionen ved at se film bliver dermed fortrinsvis tilskrevet en række negative, lettere sygelige betydninger, som er udsprunget af en uvidenskabelig tilgang til følelserne (LeDoux, 1997). Det er ikke alle tilskuere, som er neurotikere eller har skjulte seksuelle lyster. De fleste biografgængere er velfungerende, sandsynligvis også med et normalt seksualliv og behov for at skabe en familie. Da reproduktive interesser har været den største motivation for vor evolution, virker det uvidenskabeligt, at filmteorien har undgået at inkludere biologien.

Denne artikel ville have været næsten umulig for 10-15 år siden. Årsagen er, at biologien i en kønspolitisk kontekst har været et politisk sensitivt område. Oplødningen er foregået på flere fronter. Opgøret med den såkaldte sociale videnskabsmodel har været altafgørende. Det er svært at se, hvordan sociale og kulturelle modeller skulle kunne være tilstrækkelige til at klarlægge samtlige aspekter af kønnenes æstetiske valg, når samtlige naturvidenskabelige resultater tegner et andet billede. For eksempel har psykologen Simon Baron-Cohen (2003) bevist, at et år gamle pigebørn, allerede har flere veludviklede empatiske egenskaber end drenge på samme alder. Det vil altså sige, at piger allerede på et meget tidligt tidspunkt i deres udvikling har en række færdigheder, der ligger tæt op af de følelsesmæssige

egenskaber, som ofte fremstilles som værende væsentlige motivationer i fremdriften af det melodramatiske og romantiske plot – ofte kropsliggjort af en ofte ung, fertil protagonist. Der er desuden sket et holdningsmæssigt skred inden for den del af videnskaben, der beskæftiger sig med de neurologiske og biologiske strukturer og med, hvordan kønnene på enkelte kognitive og emotionelle områder adskiller sig fra hinanden. Et større antal feministe, fortrinsvis amerikanske psykologer og antropologer, plæderer i dag for en dybere forståelse af kvinders situation. De mener, at før vi kan gøre os håb om at forstå kønskampen og eventuelt ændre udnyttelsen af visse biologiske dispositioner, må vi forstå kvindens evolutionære arkitektur (Campbell, 2002).

Med en funktionel model ønsker jeg ikke at gøre mig til talskvinde for konservative familieværdier. Ønsket er at understrege, at filmteorien har brug for at integrere de nye ”retro-feministiske” strømninger for at undgå at misforstå og udelukke relevante aspekter af den menneskelige evolution og perception. Desuden forekommer det umuligt at gøre os håb om at ændre det filmiske udtryk i forhold til den kvindelige repræsentation, hvis vi ikke først kender til biologiske sammenhænge såvel som kulturelle og sociale kontekster. Funktionalitetsmodellen, som jeg har givet et par eksempler på, indleder en diskussion af, hvad der skaber filmlyst. Måske burde vi tale om kvindefilm som en standardudgave af et ur-scenarie, som det er svært at komme udenom, fordi temaet om partnerskab og moderskab indskrives i den kvindelige psykologi og erkendelsessystem som en naturlig forlængelse af hendes fysiologiske beredskab. At betragte den bløde genre som en måde, hvorpå kvinder kan få illustreret og trænet

deres reproduktive psykologi, betyder dog ikke, at mange Hollywoodfilm i den romantiske og melodramatiske afdeling ud fra et ideologisk synspunkt ikke er nedbrydende for ligestillingen mellem kønnene. De bløde film er snarere attraktive, fordi de tiltaler hjernen i dens nuværende, tilpassede form, der ”ser” en fordel ved reproduktiv signalering. Bløde film som *Broerne ved Madison County* kan være særdeles tiltrækkende for kvindelige tilskuere, hvis de via spillet, valget af scener og stilistiske virkemidler evner at komme udover det forudsigelige.

Noter

1. DFI og markedsanalyseinstituttet Vilstrup foretog i 2002 en undersøgelse om interessen for en række aktuelle danske film. Film med et romantisk tilsnit, der handler om bløde emner som *Elsker dig for evigt*, *En kort en lang*, *It's All About Love*, *Se til venstre der er en svensker* og *Jeg er Dina* – blev mest set af yngre kvinder. *Den eneste ene* er ikke inkluderet i undersøgelsen (da den er fra 1999) men filmen ligger i tematik tæt op ad disse ”test” film. *Den eneste ene* er valgt som eksempel i denne artikel på grund af dens popularitet. Den blev set i biografen af 840.442 danskere.
2. Neuropsykologer anvender udover tests både eksperimentelle psykologiske metoder og teknikker til f.eks. billeddannelse til at lære, hvilke regioner af hjernen, der er aktive under en speciel kognitiv funktion. fMRI betyder funktionel magnetisk resonans billedannelse. På engelsk bruges betegnelsen ”functional magnetic resonance imaging”.
3. Essayet er skrevet i 1973 og publiceret i det feministiske tidsskrift *Screen* i 1975. Det er siden trykt mange forskellige steder, bl.a. i Laura Mulveys essay-samling, *Visual and Other Pleasures*, Macmillan (1989).
4. Danske kvinder fik i 2001 gennemsnitligt deres første barn som 28-årige (Danmarks Statistik). Mere forsimplet kunne vi sige, at spørgsmålet om moderskab logisk set vil være mest aktuelt for kvinder fra deres første menstruation til overgangsalderen.

Litteratur

- Baron-Cohen, Simon (2003). *The Essential Difference – Men, Women and The Extreme Male Brain*. London Penguin Books.
- Bartels, Andreas og Zeki, Semir (2004). "The Neural Correlates of Maternal and Romantic Love", *NeuroImage* 21: 1155-1166
- Buss, David, og Schmitt, David (1993). "Sexual Strategies Theory: An Evolutionary Perspective on Human Mating", *Psychological Review* 100: 204-232
- Campbell, Anne (2002). *A Mind of Her Own – the Evolutionary Psychology of Women*. Oxford University Press
- Colm Hogan, Patrick (2004). *The Mind And Its Stories – Narrative Universals and Human Evolution*. Cambridge University Press
- Fischhoff, Stuart, Joe, Antonio og Lewis, Diane (1998). "Favourite Films and Film Genres as a Function of Race, Age, and Gender". *Journal of Media Psychology* 3 (1)
- Frijda, Nico H. (2000). "The Psychologists Point Of View", Lewis, Michael og Haviland Jones, Jeannette M. (red.): *Handbook Of Emotions*. The Guildford Press: 59-74
- Gibson, James Jerome (1979). *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin
- Grodal, Torben (1997). *Moving Pictures – A New Theory of Film Genres, Feelings, and Cognition*. Oxford: Clarendon Press
- Grodal, Torben (2004). "Love and Desire in the Cinema – An Evolutionary Approach to Romantic Films and Pornography", *Cinema Journal* 43 (2): 26-46 (se dansk version i nærværende nummer af Kosmorama).
- Kramer, Mette (2004). "The Mating Game in Hollywood Cinema: A Darwinian Approach", *New Review of Film and Television Studies*, udgave 2, nr. 2
- Kramer, Mette (2002-2005). Igangværende PhD afhandling med arbejdstitlen: *Mating in the Mating Genre: The Embodied Functionality of Female Subjectivity*: Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet
- LeDoux, Joseph (1996). *The Emotional Brain – the Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. Touchstone, New York
- Maslow, Abraham (1954). *Motivation and Personality*. New York: Harper Press
- Plantinga, Carl og Smith, Greg M. (1999). *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press
- Propp, Vladimir (1968). *Morphology of the Folktale*. Texas. University of Austin Texas Press
- Ramachandran, V.S. og William Hirstein (1999). "The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Consciousness Studies*, speciel udgave om kunst og hjernen, vol. 6, nr. 6/7.
- Steen, Francis F. og Owens, Stephanie A. (2001). "Evolution's Pedagogy – An Adaptationist Model of Pretense and Entertainment", *Journal of Cognition and Culture* 1 (4): 289-321
- Sperber, Dan og Wilson, Deirdre (1995). *Relevance – Communication & Cognition*. Blackwell Publishing
- Symons, Donald (1995). "Beauty is in the Adaptations of the Beholder: The Evolutionary Psychology of Human Female Sexual Attractiveness", Abramson, Paul R. og Pinkerton, Steven D. (red.): *Sexual Nature/Sexual Culture*: 80-120. The University of Chicago Press
- Schultheiss, Oliver C., Wirth, Michelle M., og Stanton, Steven J. (igangværende artikel), "Effects of Affiliation and Power Motivation Arousal on Salivary Progesterone and Testosterone", *Hormones and Behavior*.
- Taylor, Shelley E. (2002). *The Tending Instinct – How Nurturing is Essential for Who We Are and How We Live*. Times Books New York.
- Williams, G.C. (1966). *Adaptation and Natural Selection: A Critique of Some Current Evolutionary Thought*. Princeton, N.J: Princeton University Press
- Williams, Linda (1991). "Film Bodies: Gender, Genre and Excess", *Film Quarterly*, udg. 44, nr. 4: 2-13