



AKADEMIN FÖR UTBILDNING OCH EKONOMI  
Avdelningen för humaniora

---

## And the Oscar goes to...

En feministisk filmanalys av de karaktärer som spelas av kvinnor som vunnit en Oscar för bästa kvinnliga huvudroll mellan åren 2010 - 2015.

Ida Cavallin & Viktoria Lindquist

2017

Examensarbete, Grundnivå (kandidatexamen), 15 hp  
Medie- och kommunikationsvetenskap  
Informatörsprogrammet  
Medie- och kommunikationsvetenskap (61-90) 30hp

Handledare: Ylva Habel  
Examinator: Eva Åsén Ekstrand

---

## Förord

Att välja ett lämpligt ämne för vår C-uppsats var både utmanande och roligt. Vi båda såg det som en utmärkt möjlighet att utveckla vår verktygslåda vi skaffat oss under våra treåriga studier. Vi kunde ha valt ett ämne som låg oss båda närmare i både erfarenhet och kunskapsperspektiv, men vi kom snabbt överens om att välja ett ämne som utvecklade vårt sätt att tänka, och därmed tvingade oss utanför vår komfort zone.

Vårt gemensamma intresse för film förenade oss och vi upptäckte att det finns möjlighet att belysa kvinnans roll i populära filmer. Efter långa överväganden landade våra studier i feministisk filmanalys av oscarsbelönade karaktärer. Ett område vi anser är både aktuellt och erbjuder möjlighet för intressant forskning.

Vi kunde inte föreställa oss att det skulle ge oss en sådan insikt i både dåtida och nutida teoretiska perspektiv inom film. Nu i efterhand delar vi båda meningen om att vi i framtiden kommer att ha svårt att titta på hollywoodfilm utan att bli en smula provocerad över dess patriarkala struktur.

Vi såg en stor brist på litteratur som finns att tillgå på högskolan i Gävle bibliotek, med detta vill vi rikta ett tack till den utmärkta servicen på biblioteket som varit hjälpsamma i alla fjärrlån. Och samtidigt syfta att påverka Högskolan i Gävles bibliotek att utöka utbudet inom detta viktiga ämne. All vår litteratur kommer från svenska filminstitutet, till vilka vi vill rikta ett stort tack.

Slutligen vill vi tacka vår handledare Ylva Habel som både utmanat våra tankebanor och intresserat sig i framgången av vår uppsats. Utan dig hade vi inte haft möjlighet att utveckla våra argumentationer och förhållningssätt till litteraturen.

Trevlig läsning!

# Sammanfattning

Oscarsgalan är den stora höjdpunkten för såväl filmmakarna i Hollywood och skådespelarna som nomineras för de åtråvärda priserna. Vår uppsats syftar att åskådliggöra den typen av karaktär som kvinnorna som vunnit bästa huvudroll för under åren 2010–2015.

## Frågeställning:

- Hur representerades kvinnan ur ett feministiskt perspektiv, i de karaktärer som spelas av skådespelare som vann pris för bästa kvinnliga huvudroll på Oscarsgalan mellan åren 2010 – 2015?

## För att besvara vår huvudfrågeställning har vi två underfrågor.

- Vad har dessa karaktärer för betydelse ur en feministisk utgångspunkt?
- Vad kan påverka utvecklingen av dessa karaktärer?

Studien har ett övergripande kritiskt förhållningssätt genom feministisk filmteori. Vår analys utförs med tre teman som perspektiv; mannen som framgångsfaktor, stirrande män samt hur tuktas frigörelserinna. Flera författares resonemang och perspektiv finns närvarande under samtliga teman. En av de mest omtalade filmteoretikern inom feministisk filmteori är Laura Mulvey som under feminismen andra våg på 1970-talet skrev artikeln ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” (1975). Där hennes utgångspunkt är hur det visuella skapandet av film är konstruerat för att behaga den manliga tittaren, och att det är djupt rotat i patriarkala ideologier.

Vi har genom vår studie belyst den patriarkala kultur som omfattar stora delar av Hollywoodfilm än idag. Den postfeministiska ideologi som förespråkar att den feministiska filmteorin inte längre behövs ur jämställdhetssynpunkt, besvaras med våra slutsatser i hur djupt rotade den kvinnliga stereotypen fortfarande är. Vår uppsats belyser också vilket ansvar filmmakare har för den feministiska debatten och vikten av en rättvis syn på kvinnan.

Nyckelord: *Postfeminism, Oscars Academy, kvinnliga huvudroller, feministisk filmteori, Laura Mulvey*

# Abstract

The Oscars is the major highlight of Hollywood filmmaker and the nominated actors. Our essay aims to illustrate what kind of character women have played when they won the prize for best female actor in a leading role in 2010-2015.

## Question:

- How are the women represented from a feminist perspective, in the characters played by actors who won the award for best female lead in the Oscar between 2010-2015?

## To answer our main question, two subqueries are required

- What importance has these characters from a feminist point of view?
- What can affect the development of these characters?

The study has an overall critical approach through feminist film theory. Our analysis is conducted with three themes as a perspective; The man as a factor for success, starring men and how to chasten an emancipated woman. The theories and perspectives of several authors are present under all themes. One of the most famous film theorists in feminist film theory is Laura Mulvey, who during feminism's second wave in the 1970s wrote the article "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). Where her starting point is how the visual creation of film is designed to please the male viewer, and that it is deeply rooted in patriarchal ideologies.

Through our study, we have highlighted the patriarchal culture that still encompasses major parts of Hollywood movies today. The postfeminist ideology advocating that the feminist film theory is no longer needed for gender equality is answered with our conclusions as to how deeply rooted the female stereotype still is. Our essay also highlights the responsibility of film makers for the feminist debate and the importance of a fair view of the woman.

Keywords: *Postfeminism, Oscar Academy, Female Leading Role, Feminist Film Theory, Laura Mulvey*

# Innehållsförteckning

1. Inledning.....	1
1.1 Disposition .....	2
1.2 Bakgrund .....	2
1.3 Syfte och frågeställning .....	3
1.4 Urval.....	4
1.5 Avgränsningar .....	4
2. Teori .....	5
2.1 Feministisk filmteori - bakgrund. ....	5
2.2 The second sex - De Beauvoir .....	6
2.3 The feminine mystique - Betty Friedan .....	7
2.4 The male gaze - Laura Mulvey .....	7
2.5 Kastrationsångest - Sigmund Freud.....	8
2.6 Metod .....	9
3. Analys.....	10
3.1 Mannen som framgångsfaktor .....	10
3.2 Stirrande män .....	13
3.3 Så tuktas en frigörelserinna.....	15
3.5 Sammanfattning av analys .....	18
4. Resultat.....	19
4.1 Diskussion .....	21
4.2 Fortsatt forskning. ....	22
Referenslista .....	24

# 1. Inledning

I vår studie har vi undersökt de kvinnliga karaktärer där skådespelaren vunnit en Oscar för bästa kvinnliga huvudroll under åren 2010 - 2015. Vi har arbetat med närläsning ur ett feministiskt perspektiv på dessa filmer: *Black Swan* (2010) *The Iron lady* (2011) *Silver linings playbook* (2012) *Blue Jasmine* (2013) *Still Alice* (2014) *Room* (2015). Vi såg vår studie som en möjlighet att kombinera vårt intresse för film och med vår längtan att synliggöra de patriarkala strukturerna inom film. Vi hoppas att vår studie bidrar till att åskådliggöra vikten av feministisk forskning inom ämnet. Vi menar att representationen av kvinnor inom hollywoodfilm har makt att påverka synen på kvinnan i rätt riktning. Syftet med studien är alltså att åskådliggöra hur kvinnor representeras i de filmer där kvinnliga skådespelare blir belönade för sina insatser. Vi ämnar bidra till samtalet om könsakt i medier genom att belysa representationer av kvinnor i ett forum som vi ser har viss makt över den rådande diskursen inom feminism och Hollywood.

Den teoretiska ramen för denna uppsats har ett övergripande kritiskt förhållningssätt genom feministisk filmteori. Utifrån detta görs analysen med tre teman som står till grund för uppsatsen och baserar på ovan beskrivna teorier; *mannen som framgångsfaktor*, *stirrande män och så tuktas en frigörelserinna*. Där det sistnämnda är ett tematiskt resonemang kring *kastrationsångest* och hur kvinnans frihet bekostas med bestraffning.

Flera författares resonemang och perspektiv finns närvarande under samtliga teman. En av de mest omtalade filmteoretikern inom feministisk filmteori är Laura Mulvey som under feminismens andra våg på 1970-talet skrev artikeln "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975). Där hennes utgångspunkt är hur det visuella skapandet av film är konstruerat för att behaga den manliga tittaren, och att det är djupt rotat i patriarkala ideologier. Med Laura Mulveys begrepp om den trefaldiga blicken, som är en beskrivning av hur *den manliga blicken* (the male gaze) sägs bestå av tre vinklar: blicken från personen bakom kameran, från karaktärer i filmen och blicken från publiken. Den trefaldiga manliga blicken utgår ifrån att filmkameran sätter den heterosexuella, manliga karaktären i rollen som betraktare och publiken sätts i rollen som den heterosexuella manliga betraktaren. Kvinnorna blir automatiskt objekt, männen subjekt och där kvinnan är omedveten om tittandet på henne (Mulvey 1975).

Genom att analysera karaktärerna i filmerna med hjälp av Mulveys teori, samt ur ett senare postfeministiskt perspektiv som motsatspunkt, ämnar vi att besvara vår frågeställning om hur kvinnor representeras i de karaktärer skådespelarna belönas för. Vi anser att trots att Mulveys teori har sin utgångspunkt ur 1970-talets film, är hennes begrepp fortfarande aktuella i Hollywoodfilmens nutida karaktärer. Vi ser dock en antydning till förändringar under de två senaste karaktärerna som ligger mer i linje med de postfeministiska teorierna.

## 1.1 Disposition

Uppsatsen är indelad i fyra avsnitt där den första delen innehåller: Inledning, bakgrund, syfte och frågeställning, urval och avgränsningar. Efter det inledande kapitlet följer teori och metod där vi redogör den tidigare forskning och den teori som är relevant för vår utgångspunkt för filmanalyser. Här ges först en förståelse för det temat som har sin grund i det feministiska perspektivet och dess forskning. Vidare presenteras våra teman ur de teorier av Laura Mulvey, Sigmund Freud, Hilary Radner och Diane Negra. De två senare teoretikerna och författarna har sin utgångspunkt i ett kritiskt ställningstagande till postfeminism. Analysens tillvägagångssätt beskrivs i metodavsnittet. Det tredje kapitlet består av analysen av filmerna som tidigare presenterat där våra teman är helt genomgående. Följt av en avslutande sammanfattning av kvinnans roller samt hur den postfeministiska analysen ter sig. I det fjärde och avslutande kapitlet framkommer vårt resultat där vi sammanfattar analysen. Därefter presenterar vi i avsnittet tidigare forskning, hur vi ser bristen av feministisk forskning. Detta följs av en avslutande diskussionsdel där vi utifrån vårt eget perspektiv redogör slutsatsen och resultatet.

## 1.2 Bakgrund

Artiklar från 1970-talet i *Woman and Film*, skrivna av feministiska filmkritiker såg på film som en spegel som reflekterar ett förändrande samhälle (Chaudhuri 2006). Men med således begränsade reflektioner, och möjligen förvriden, som ett resultat av en ständigt manlig utgångspunkt. Utgångspunkten ligger i negativa stereotyper av kvinnor som prostituerade, förförerskor, våp eller hemmafruar. Hollywoods system och filmer kritiseras hårt då man menar att det skapar ett falskt medvetande som uppmuntrar

kvinnor att anta en falsk identitet. Det handlar om vårt undermedvetna som påverkas att anta roller vi egentligen inte har eller vill ha (Mohanna 1972 se Chaudhuri 2006). Det falska medvetandet är i grunden ett marxistiskt begrepp som beskriver hur ideologier använder att falskt medvetande för att den underordnade samhällsklasserna inte ska inse sina objektiva intressen. Ett falskt medvetande påverkar och inspirerar vårt beteende och omdöme om vad som faktiskt är i ens egna intresse (Meyerson 1991). Inom feminismen tolkas falskt medvetande i hur kvinnor förleds att acceptera männens överordning och att de inbillar sig att de är fria fast de i själva verket är förtryckta. (Gemzöe 2004). Även om spegel-reflektionen har fått en del kritik för att man menar att Hollywood påstås visa verkligheten och inte fiktion. Vi menar istället att trots att filmen inte är representativ för hur verkligheten ser ut, visar filmen ändå hur den patriarkala utgångspunkten alltid finns där.

### 1.3 Syfte och frågeställning

Syftet med studien är att åskådliggöra hur kvinnor representeras i de filmer där kvinnliga skådespelare blir belönade för sina insatser. Syftet är att bidra till samtalet om könsmakt i medier genom att belysa representationer av kvinnor i ett forum som vi ser har viss makt över den rådande diskursen inom feminism och Hollywood.

Huvudfrågeställning:

- Hur representerades kvinnan ur ett feministiskt perspektiv, i de karaktärer som spelas av skådespelare som vann pris för bästa kvinnliga huvudroll på Oscarsgalan mellan åren 2010 - 2015?

För att besvara vår huvudfrågeställning har vi två underfrågor.

- Vad har dessa karaktärer för betydelse ur en feministisk utgångspunkt?
- Vad kan påverka utvecklingen av dessa karaktärer?



## 1.4 Urval

Anledningen till att vårt urval blev just Oscarsvinnare var till största del för att det är ett så traditionstyngt, medialt uppmärksammat och välrenommerat pris. Oscar Academy Awards är ett amerikanskt filmpris som delas ut en gång varje år. Den första statyetten delades ut 1929 av ABC och den amerikanska filmakademien. Oscar omnämns som det mest prestigefyllda filmpriset i världen och är under stor mediebevakning världen över. Sen Oscarsgalans begynnelse har lika många kvinnor som män blivit tilldelade priset. För att göra en feministisk analys av akademins vinnare, kan vi alltså inte se en skillnad i jämställdhet i fråga om antalet priser. Istället får vi blicka mot de roller som kvinnorna prisats för.

Till en studie som rör delar av Oscarsgalan infinner sig också en intressant aspekt av själva juryn. Vinnarna utses av den amerikanska filmakademins medlemmar, allt detta under en hemlig omröstning. Vi finner det intressant utifrån ett maktperspektiv där dessa medlemmar kan komma att bringa stort inflytande till den rådande diskursen inom feminism. Att välja just Oscars ger oss en möjlighet att avgränsa i tid och rum. Vårt urval består av de karaktärer som belönats med en Oscar från 2010–2015. Detta urval motiverar vi på två sätt, vi anser att det är viktigt att få ett urval som tillsammans är representativt för vår tid samt att omfattningen av analysmaterialet är rimligt inom vår studie. Dessa filmer har vi studerat: *Black Swan* (2010), *The Iron lady* (2011), *Silver linings playbook* (2012), *Blue Jasmine* (2013), *Still Alice* (2014) och *Room* (2015).

## 1.5 Avgränsningar

Eftersom ämnet feministisk filmteori är omfattande och har flertalet perspektiv har vi fått göra avgränsningar i valet av teoretiska utgångspunkter. Genom att studera mycket teoretiskt material med feministisk utgångspunkt, blir förhållningssättet och analysen av en kritisk karaktär. Vi har däremot inte tagit hänsyn till de förhållande till det rådande politiska läget och andra kulturella aspekter som kan ha inverkan på Hollywood. När vi talar om jämställdhet i vår studie menar vi den patriarkala strukturen, vi har således uteslutit att undersöka missrepresentation av exempelvis etnicitet och sexuell läggning. Vi vill dock belysa att vi noterat att 100% av våra studieobjekt är vita, heterosexuella kvinnor och vi ser problemet som omsluter detta.

## 2. Teori

### 2.1 Feministisk filmteori - bakgrund.

Feministiska rörelsen delas in i tre så kallade vågor där den första inleds på 1900-talet och innefattar kvinnors rösträtt. Den andra vågen inleds på 1960-talet och har sitt avstamp i Simone De Beauvoirs verk *The second sex* (1949). Den andra vågens feminister arbetade främst mot könsdiskriminering och för samma rättigheter både i hemmet och i arbetslivet. Betty Friedan tog upp kampen för kvinnors rätt att arbeta och skrev verket *The feminine mystique* (1963) som hade sin grund i *The second sex* (1949). På 90-talet inleds den tredje vågens feministrörelse och anse ha haft mycket fokus på populärkulturen och mindre på politiken. I amerikanska sammanhang i synnerhet är postfeminism likställt med tredje vågens feminism, som representeras i en ny kontext. Filmen *Pretty Woman* (1990) representeras postfeminism i kombinationen av traditionell feminism och tredje vågens feminism. Denna tredje vågen synliggör och definierar polariseringen mellan feminism och femininitet, där det finns motsättningar som postfeminismen tar avstånd från (Kleberg 2015).

Som från ingenstans och över en natt menar man att postfeminismen föddes på 1990-talet. Efter två decennier av feministiska kampanjer, politiska reformer om hur jämställdhet och lika löner för lika arbete skall strävas efter, ansågs att måtten för jämställdhet var uppfyllda. I media och politiken splittrades när 90-talet kallades den "upplysta" perioden som den postfeministiska. Postfeminismen ansåg att alla mål för feminismen var uppnådda eller långt mer än så. (Coppock, Haydon & Richter 1995) Kvinnor tampades nu med nya förväntningar och män var förvirrade över sin identitet. Ironiskt nog var att runt samma tidpunkt som postfeminismen tog fart, gjordes nya undersökningar av hyllade feminister som visade på ett mycket undermåligt feministiskt perspektiv för kvinnor. Kvinnor hade fortfarande lägre löner än män och sexuella trakasserier var fortfarande vardag för många kvinnor. Faktumet att de politiska reformer och sociala strävanden för jämställdhet inte alls visar på att vara uppnådd tyder på att postfeminism är en produkt av antagande. Antagandet och uppfattningen att kvinnor nu har uppnått den feministiska kampen, vilket betyder att nu kan kvinnor ta sig an vad de vill. Eftersom man nu menar att kvinnor själva kan bestämma sina prioriteringar som karriär, moderskap, resor eller vad än det må vara, och att kvinnor av egen kraft nu kan

uppnå dem. Härifrån myntades begreppet “superkvinnan” som används flitigt inom postfeminism. Uttryck som “självuppfyllelse” och att “ta kontrollen” är representativa slagord för 1990-talets postfeminism. (Coppock, Haydon & Richter (1995).

Under 1970-talet med den andra vågens feminister hade den feministiska filmteorin sin start. Claire Johnston *Women’s Cinema as Counter Cinema* (1973) och *Laura Mulvey Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975) anses vara de mest tongivande inom den feministiska filmteorin. Johnston diskuterar hur filmproduktionen i Hollywood borde fungera ur feministiskt perspektiv och Mulvey talar om hur Hollywood film utgår från vad mannen vill titta på. Mulvey menar att mannens perspektiv och hans lustar skall tillfredsställas av biodukens kvinnor och deras kroppar. Mulvey ligger nära vårt ämnesval för studier av Oscarsvinnande kvinnliga roller och för att besvara frågeställningen, därför kommer hon att ha en central roll i våra analyser. Hillary Radners forskning berör kunskaper om att förstå representation av kön och identitet i den visuella kulturen i relation till postfeminism. I våra analyser tar vi också avstamp i hennes forskning, i synnerhet gällande temat om mannen som en framgångsfaktor till kvinnan och hur hon tar sig fram i livet i perspektivet karriär genom att besluten tas i “sovrummet” (Radner 2017).

## 2.2 The second sex - De Beauvoir

De Beauvoir skiljer på orden kvinna och kvinnlig. *Kvinna* är könet man föds med, att vara *kvinnlig* är en social könsroll. Hon menade att det finns förutbestämda attribut såsom känslösam, mild och så vidare, som applicerar till vad som är kvinnligt och hur en kvinna skall vara. Beauvoir menar att inget skall vara definitivt och förutbestämt hur du är en kvinna. Enligt Beauvoir har män antagit subjektsposition för sig själva, de har gett kvinnor objektifierad position som *de andra*. Denna positionering förnekar kvinnor att existera för sig egen skull. För män är kvinnor enbart sexuella objekt som existerar i relation till mannen, inte som en självständig varelse (De Beauvoir 1993).

”*He is Subject, he is Absolute – she is the Other*” (De Beauvoir 1993. s16.)

“The second wave rörelsen” och Beauvoir menar att denna patriarkala kultur existerar i samförstånd eller med hjälp av religion, traditioner, sagor, sånger, filmer. Där män

istället för att ifrågasätta kvinnors förtryck, snarare förklarar och på så vis urskular på teknik, religion och sin tids rådande diskurs. Man använder den patriarkala myten om *den eviga kvinnligheten* (De Beauvoir 1993).

## 2.3 The feminine mystique - Betty Friedan

Under andra världskriget var kvinnor tvingade att anta ett jobb för att försörja hushållet, då större delen av männen var ute i krig eller stupade. Under efterkrigstiden tvingades medelklasskvinnor istället att sluta jobba och återgå till att vara hemmafru. För många var det motvilligt och motstånd mot den "gamla modellen" växte. Friedman menade att utbildning och jobb var lösningen till kvinnornas frihet mot att tvingas vara hemmafrun. Tidningar, tv filmer implementerade *feminine mystique*, där man propagerade för hur hemmafrun skulle vara (Friedan 2001). De som gjorde revolt genom att istället jobba, skuldbelades för att ha underminerat mannen och hans maskulinitet, samt för att kvinnorna försummade sina barn. Friedman kopplade samman en den gamla diskursen "Oskuld mot horan" genom att återuppliva den som "hemmafru mot karriärkvinnan". På 1970-talet antog de feministiska filmteoretikerna de redan rådande diskursteorierna för att demonstrera hur samma diskurs antas i film och Hollywood (Friedan 2001).

## 2.4 The male gaze - Laura Mulvey

Mulvey hävdar i stora drag att det visuella uttrycket i vårt fall hollywoodfilm struktureras runt en heterosexuell manlig publik. Det kommersiella Hollywoodberättandet präglas fortfarande i hög grad av den manliga blicken. Den könsmaktsordning som mer eller mindre konsekvent degraderar kvinnan till passiva meningsbärare medan män får vara aktiva meningsskapare. Männen tittar och kvinnan är objektet. Männen är aktiva och kvinnan är passiv (Mulvey 1975). Den manliga karaktären representeras och bär på makten. Mulvey menar att kvinnorna har en given mening och männen skapar meningen. Kvinnor placeras i roller där de inte har någon möjlighet att ta kontroll över scenen utan finns där för att observeras från ett manligt perspektiv. Mulveys analys i *The male gaze* menar att den sexuella obalansen, eller snarare övertaget, hos de som gör filmen också visar genom skillnaderna på män som aktiv och kvinnor som passiva. I biofilmen har kvinnan den traditionella

exhibitionistiska rollen, hennes kropp visas upp som ett passivt objekt för åskådning av män, för att mannen skall kunna projektera sina fantasier till henne. Männerna i filmen är å andra sidan agenter av tittandet. Åskådarna får identifiera sig med mannens blick och hans perspektiv som kontrollerande av kvinnan och själva tittandet. Kameran kommer aldrig att zooma in på mannens kropp om det inte har en viktig del i berättandet, så som skador eller detaljer för fortsatt handling. Närbilder av kvinnans byst, helt utan narrativ för filmen, är en del av hur kvinnan ses som ett sexuellt objekt (Mulvey 1975). Mulvey bottnar sina teorier i de psykoanalytiska modellerna skapta av bland andra Sigmund Freud. Två begrepp vi kommer att använda är *Skopofili* och *Voyeurism*. Skopofili beskriver den upplevda lusten att titta på föremål eller människor som sexuella objekt i visuellt perspektiv. Voyeurismen beskriver den erotiska lusten att titta på ett objekt som inte är medveten om det i narrativet och därmed förminska eller frånta makten från objektet. Bristen på fallisk makt enligt Mulvey beskrivas som framkallar *kastrationsångest* (Mulvey 1975).

## 2.5 Kastrationsångest - Sigmund Freud

*Kastrationsångest* har använts för att förklara hur sociala strukturer och idéer produceras. Kastrering sägs vara "myten" som barn använder för att förklara själva grunden till de könsliga och sexuella skillnaderna. Freud menar att pojkbarn har en självfallen benägenhet att tillskriva sitt egna kön till alla andra i sin omgivning (Chaudhuri 2006). Denna övertygelse släpper barnet inte med lätthet, utan vidhåller så till den grad att när det kvinnliga könet "avslöjas" är det med övertygelse att penis saknas. Det uppstår alltså inte en insikt om att det finns ett motsatt kön. Ett slags sökande efter penisens substitut spelar en avgörande roll för hur perversion och fetischism kan utmärka sig vid senare ålder. Freud menar att när flickebarn inser sin egen avsaknad av penis uppstår en avundsjuka och penisavund. Den motsvariga reaktionen hos män är rädslan för kastration, att upphöra vara det normala (Chaudhuri 2006). Freud har kritiserats av många feminister för sitt återhållsamma resonemang kring avsaknaden av penis som grund för de sexuella olikheterna. Feminister menar att Freuds kämpade hela sin karriär för att förstå kvinnan men hade alltid en utgångspunkt kvinnans avsaknad av penis, vilket blir själva symtomen i den patriarkala ideologin. Freuds kastrationsångest syftar till att ordningen upprätthålls när mannen är den med penis, det vill säga, mannen har kontrollen. Kvinnan som i narrativet tar kontrollen

och blir kastreraren eller den med penis, vilket frambringa kastrationsångesten. Männerna behöver då ta tillbaka kontrollen och kvinnan straffas för de övertramp hon gjort (Chaudhuri 2006).

Trots kritiken kommer Freuds psykoanalytiska modell om *kastrationsångesten* få bistå i vårt analysarbete som ett perspektiv, då många av de framstående feministiska filmteoretikerna har sina rötter i Freuds psykoanalys (Chaudhuri 2006).

## 2.6 Metod

Genom att ta avstamp i dessa teorier har vi utarbetat teman för att kategorisera våra analyser. I temat *Stirrande män* och *Så tuktas en frigörelserinna* återfinns perspektiv från Mulvey och Johnston. Radners teori tematiseras i form av *mannen som framgångsfaktor*. Eftersom Mulvey är och har varit tongivande inom feministisk filmteori, och även haft en central roll i vår uppsats vill vi problematisera hennes perspektiv. Mulvey var en av de första att uppmärksamma problemen i relationen mellan visuell tillfredsställelse, representation, kön och den centrala funktionen av fetisch inom film (Radner 1993). Fetischismen har varit viktig för utvecklingen av feministiska teorier. Mulvey menar att det centrala i fetischism som koncept inom filmteori bottnar i det faktum att konceptet adresserar två fundamentala problem av den visuella kulturen samtidigt (Mulvey 1975). Kritiken mot fetischismen grundar sig i problemet med visuell representation, begär och konsumtionssamhälle, vilket är tre viktiga områden inom filmteori.

Många senare feminister, bland annat Hillary Radner vars många perspektiv vi använt i våra analyser har pekat ut att Mulvey erbjuder en ofullständig förståelse av representation av femininiteten och dess njutning inom filmberättandet. Mulveys syn på fetischism och femininitet är inte en universal mall som beskriver visuell njutning, utan hennes arbete har bidragit med en insikt av den filmiska femininiteten (Radner 1993). Att grunda studier inom feministisk filmforskning på psykoanalysen anser vi vara problematiskt. Om vi utgår ifrån att psykoanalysen kan ge oss svar och lösningar på sexism och patriarkala strukturer kanske vi med detta förminska samhällets, ideologiers och andra faktorer som kan upprätthålla och förstärka patriarkatet. Vi utgår då någonstans ifrån att sexismen grundar sig i den mänskliga, i synnerhet den manliga

psykologiska naturen. Vi har stundom upplevt att Mulvey lägger alltför stor vikt vid det manliga psyket och mindre vid andra faktorer som är avgörande. Vi är medvetna om att Mulvey teorier inte är samtida, men de erbjuder fortfarande ett centralt och relevant ramverk för att studera ett nutida hollywoodperspektiv. Mer än 40 år har gått sedan Mulveys *Visual Pleasure of the narrative cinema* (1975) och det finns fortfarande många insikter som kan appliceras på nutida filmproduktion. Representationen av kvinnan som objekt genomsyrar fortfarande den visuella kulturen idag, trots att Mulvey grundat sina teorier på 70-talet. Kvinnor är definierade som sexuella objekt i relation till mannen, Mulveys perspektiv har influerat många efterföljande teoretiker med stor inflytande, varför vi anser att det perspektivet fortfarande är relevant.

### 3. Analys

I det här kapitlet presenterar vi våra analyser. Med våra teoretiska perspektiv som utgångspunkt har vi kategoriserat analyserna tematiskt under våra tidigare nämnda teman. Vi avslutar kapitlet med en sammanfattning av vår analys. Resultat och vidare diskussioner presenteras i nästa kapitel.

#### 3.1 Mannen som framgångsfaktor

Temat om mannen som en framgångsfaktor för kvinnan och hur hon tar sig fram i livet i perspektivet karriär genom att besluten tas i “sovrummet” (Radner 2017) bottnar i begreppet femininitet som verktyg. Sandra Bartky menar att exkluderingen av respektabla kvinnor genom historien har givit en tvådelad syn på femininitet. Femininiteten kan ses som ett verktyg för att öka sin attraktionskraft i perspektivet att hitta ett bra äktenskap och ett sätt att manipulera män. En medelklasskvinna som söker efter trygghet genom äktenskapet kan inte ändra sin uppväxt eller den kultur hon kommer ifrån men hon kan förbättra sitt utseende. Bartky menar att en kvinna som är medveten om hennes beroendeposition till mannen ger henne ett medvetande om att hennes framgång i livet ligger i hennes förmåga att hitta en lämplig partner. John Berger har ett liknande perspektiv där han menar att kvinnor lär sig att se sig själva genom männens ögon och med det lär sig hur de ska vara mer attraktiva som partners (Bartky 1990). I filmen *Black Swan* (2010) finner vi Nina Sayers motspelare Thomas som är

regissör till Svansjön. Nina är underordnad Thomas, inte bara i hennes yrke som ballerina utan han är också till synes den enda som kan få Nina att komma i kontakt med både sin känsla och förnuft samtidigt.

Filmen handlar om Nina som är en lovande balettdansös, hon drömmer om att få gestalta Svandrottningen av balettens nya uppsättning av Svansjön och tränar disciplinerat för detta. Regissören till Svansjön, Thomas Leroy ger Nina huvudrollen, och filmen skildrar hennes strävan efter att spegla både den svarta och den vita svanen i sitt framträdande. Filmen är regisserad av Darren Aronofsky. Nina spelas av Natalie Portman och Thomas spelas av Vincent Casell. Rollen som svandrottningen kräver en dansös som både kan spela den vita oskuldsfulla och den svarta svanen. En stor del av filmen handlar om hur Thomas ”behöver” locka ut den svarta svanen i Nina genom att begå övergrepp mot henne. Thomas bestämmer sig tillslut för att ge rollen som svandrottning till Nina efter en scen där hon bitit honom på läppen efter han kysst henne mot hennes vilja, och genom detta har han lyckats att locka ut hennes ohämmade sida.

I kontrast till perspektivet femininitet som verktyg för att uppnå fullständighet för mannen kan femininitet appliceras för att manipulera maktbalansen, som ett verktyg för de svaga. *The Iron Lady (2011)* utspelar sig i nutid där en åldrad Margaret Thatcher pratar med sin avlidne make. Hon lider av alzheimer och skall göra sig av med makens tillhörigheter i hemmet. Vi får följa hennes minnen tillbaka i tiden på hennes väg som ung handelsdotter för att bli premiärminister i England. Filmen är regisserad av Phyllida Lloyd, med Meryl Streep i huvudrollen. Jim Broadbent spelar rollen som maken Denis Thatcher.

För att ta sig an politiken insåg Margaret Thatcher tidigt att de kommer uppstå motstånd att som kvinna ta sig in i politiska debatten. Ingen annan kvinna hade tidigare gjort det hon lyckades med. För att lyckas var hon tvungen att ändra på flera av sina kvinnliga attribut. Joan Rivers skrev 1986 *Womanliness as a masquerade* (Rivers 1986) där hon menar att kvinnor använder femininiteten som ett sätt att maskera sin intelligens för att inte verka hotfulla i förhållande till männen. Båda dessa perspektiv bottenar i ett resonemang om att femininitet är ett verktyg för att behaga män med olika intentioner. Femininitet är en signal på strukturell ojämställdhet och beroende. Femininiteten kan ses som ett verktyg för kvinnan att få det hon vill ha genom dessa patriarkala strukturer.



Margaret behöver justera sina feminina attribut, detta gör hon med hjälp av två män som guidade henne fram. Hon kan inte fortsätta att ha sin hatt, då den sades störa de arbetande väljarna för att det kunde associeras med den rika överklassen.

Genom att träna sig fram kunde hon till slut ändra sin röst så att den fick en mörkare karaktär som kunde inge mer av den manliga pondusen som hennes partikollegor ansåg krävdes. Detta är som ett ytterligare perspektiv till *womanliness as a masquerade* (Rivers 1986) där femininiteten behöver maskeras och kvinnan behöver förställas i någon form. Filmen ger exempel på äktenskapet som en väg framåt i karriären. Margarets fästman Denis berättar för henne att hon kan ha en fördel genom att ingå äktenskap med honom, detta för att hon då kommer att presenteras som kvinnan som är gift med en framgångsrik entreprenör istället för en kvinna som kommer från en handelsfamilj. Denis friar till henne och hon svarar ja, det här beslutet vänder hela berättelsen, och vi får ganska snart bevis på att denna strategi ger henne framgång inom partiet och snart därefter blir hon också mer respekterad i sin yrkesroll. Giftermålet är alltså en lyckosam strategi för Margaret.

I filmen *Blue Jasmine* (2013) får vi möta Janette "Jasmine" Francis, en överklassfru vars man, Hal bedriver ekonomisk brottslighet. Hal hamnar i fängelse vilket gör att hon måste fly från sitt hem och societeten i New York. Hon får tillfälligt bo med sin syster i San Francisco där vi får följa hennes liv. Jasmine försöker hantera den besvärliga situation hon till stor del själv satt sig i, genom att leva i förnekelse. Filmen är regisserad av Woody Allen, Cate Blanchett spelar Jasmine och hennes make Hal spelas av Alec Baldwin. I öppningsscenen ser vi hur Jasmine blir fullständigt förälskad i hennes mans sätt att förföra henne. Hon berättar om deras briljanta sexliv och att hennes man Hal har lärt henne allt man behöver veta om sex. I början av filmen får vi insikt i några delar av hennes liv, att hon lider av en depression, hennes äktenskap är över. Relationen mellan Jasmine och hennes syster kretsar runt att Jasmine verkar uppläxande och berättar för hennes syster att hon behöver hitta en välbärgad framgångsrik man, men i själva verket ser vi att Jasmynes berättelse slutade med att hon blev ensam och barskrapad, hon lyckades inte hitta en man som kunde göra henne framgångsrik.

Filmen *Room* (2015) är baserad på en novell skriven av Emma Donoghue (2010). Filmen är inspirerad av det ökända Fritzlfallet under 2008 i Österrike. Filmen handlar

om Jack, en femårig pojkes liv; han har sedan födseln varit inlåst och hans mamma kallad Ma eller Joy som försöker göra livet värdigt för honom. Old Nick kidnappade Joy för sju år sedan och begår rutinmässiga övergrepp och våldtäkter på henne under hennes tid som kidnappad. Jack och Joy lyckas till slut rymma och kämpar med att möta ett liv i frihet. Filmen är regisserad av Lenny Abrahamson. Ma/Joy spelas av Brie Larsen, Old Nick spelas av Sean Bridgers och Jack spelas av Jacob Tremblay.

I *Room* (2015) ser vi ett annat perspektiv i vår närläsning, där mannen är en förutsättning för karaktären. Det vi syftar på är relationen och agerandet mellan Ma och Old Nick. Vi tar avstamp i Friedans tankar om *The feminine mystique*, som är förvisso flertalet år borta från medelklasshushållen men relationen dem emellan bygger på att Joy är helt och fullt beroende av Old Nick. Vi närmar oss detta resonemang med försiktighet då det är centralt för hela filmen och ingenting som behöver läsa mellan raderna, dock är hennes agerande intressant ur det perspektivet. Old Nick är Joys enda resurs för att få mat, mediciner och andra livsviktiga förnödenheter. Han förlorar sitt jobb vid ett tillfälle i filmen, vilket självklart skapar en oro för henne och hennes sons fortsatta tillgång till livsnödvändiga ting. Old Nick tar sig med stolthet an rollen som försörjare av "familjen". Joy använder femininiteten som ett sätt att maskera sina intentioner, för att inte verka hotfull och få det hon och hennes son behöver (Rivers 1986).

### 3.2 Stirrande män

Mulvey menar att den klassiska Hollywoodfilmen besitter en förmåga att manipulera visuell njutning. Freuds teorier om *skopofili* är centrala i detta sammanhang, alltså njutningen och tillfredsställelsen i att titta på föremål eller människor som sexuella objekt, alltså själva tittandet i sig som eget mål för njutning. Filmen *Peeping Tom* (1960) är ett klassiskt och extremt exempel på detta, denna brittiska skräckfilm regisserad av Michael Powell handlar om en seriemördare som mördar kvinnor och filmar deras uttryck medan de dör.

I denna typ av patriarkalt filmberättande gestaltas kvinnan som ett sexuellt objekt för män att stirra på, ur det perspektivet kommer vi att analysera filmerna i detta tema. Filmen *Silver Linings Playbook* (2012) handlar om Pat som behandlats på psykiatri i

åtta månader för sin manodepressivitet. Han flyttar hem till sina föräldrar och får veta att hans fru Nikki har lämnat honom. Pat är fast besluten om att vinna tillbaka sin fru nu när han är frisk igen. Han kämpar i motvind då han både har besöks- och kontaktförbud sedan han misshandlat Nikkis älskare. Han träffar Tiffany och ser sin chans att kontakta Nikki via henne. Tiffany brottas också med psykiska problem och har en annan agenda än att föra samman Pat och Nikki. Filmen är regisserad av David O. Russel, Pat spelas av Bradley Cooper och Tiffany spelas av Jennifer Lawrence.

Vi får tidigt i filmen exempel på temat *stirrade män* i en scen där huvudkaraktärerna Tiffany och Pat träffas. Tiffany och Pat är bjudna på en gemensam middag med Tiffanys syster. Pat kommer först till middagen och Tiffany kommer efter en stund. Tiffany kommer in i rummet, och hon har ett självsäkert kroppsspråk. Hon går fram till Pat och de pratar en stund, Pat följer henne med blicken hela tiden, kameravinkeln bollar mellan Tiffany och Pat under deras samtal, tystnad uppstår och kameran visas ur Pats perspektiv, hur hans blick faller ner till hennes byst, vidare till hennes naglar, tillbaka till bysten och sedan ansiktet. Under tiden är det alldeles tyst, Tiffany avbryter och säger att de ska gå titta på huset, han följer henne med blicken resten av scenen. Denna scen och närbilder av Tiffanys byst ligger helt utan narrativ för filmen. Av denna typ av förekomst utvecklade Mulvey begreppet *Sutur*, ett klassiskt Hollywood narrativ. Klippning och redigering gör på ett sådant sätt att den omedvetna publiken inte kan läsa av vyn eller bilden på annat sätt än regissören ämnat. Mulvey hävdar att kamerans vinklar blir en del i hur kvinnan framställs som ett sexuellt objekt. (Mulvey 1975).

Det finns flera exempel på hur Mulveys teori om *the male gaze* och i vårt tema *stirrande män* i *Black Swan* (2010), utifrån ett maktperspektiv får vi veta att det är Thomas som bestämmer. I början av filmen nämns det flera gånger innan vi ens får veta vem han är eller vad han bestämmer. Första gången vi ser Thomas ser vi honom överst på trapporna i danslokalen där scenen utspelar sig, han inspekterar dansarna, kameran filmar honom ur ett grodperspektiv vilket är ett vedertaget knep för filmskapare för att förstärka dominansen hos personen, göra personen större och tillföra mer makt. Här sker uttagningarna till pjäsen om vem som ska spela svandrottningen. Han väljer efter noggrant granskande ut några av dansarna genom att röra vid deras axel. De utvalda dansarna får sedan möjligheten att komma på audition för rollen, makten är total.

En intressant aspekt beträffande *Black Swan* (2010) är alla de speglar som vi ser genom hela filmen. Blickarna eller närmare bestämt *the male gaze* (Mulvey 1975) som begrepp och teori är närvarande direkt, eller indirekt på ett annat plan när speglarna är närvarande, Nina observeras nästan alltid, av Thomas, hennes mamma och hennes egen dömande spegelbild.

Till skillnad från kameraperspektivet i *Black Swan* (2010) har *The Iron Lady* (2011) Margaret Thatcher som huvudperspektiv, vi får många gånger se filmen genom hennes ögon. När vi ser situationer genom Thatchers ögon är de manliga karaktärerna ofta filmad i ett grodperspektiv, ett visuellt kraftfullt intryck som kan betyda att de karaktärerna är överordnade henne, hon är passiv och de är aktiva (Mulvey 1975).

### 3.3 Så tuktas en frigörelserinna

Vissa regissörer hävdar att det är lättare att investera i kvinnliga roller med en känslomässig störning än manliga roller med samma störning. Kvinnorna har en större frihet att gå utanför det konventionella känslspektrat. Woody Allen menar att kvinnliga karaktärer tillåts att spela emotionella och sarkastiska till skillnad från männen (Radner 2017). Den franska regissören Francois Ozon delar Allens perspektiv, han gillar gestalta det kvinnliga psyket för att han upplever det lättare än att visa det manliga. Diane Negra menar att vad man kan kalla postfeministiska filmer verkar för att förespråka egenmakt för kvinnor, men egentligen uppmuntrar dem att ta roller som inte erbjuder dem ekonomiskt eller politiskt slagkraft i deras karaktärer (Negra 2007). Postfeminismens föreställning om att kvinnor har och tillåts mer frihet är nutidens filmberättande tämligen motsägelsefullt, då priset för frigörelse ofta är högt och att *frihet ska tuktas*. Utifrån teorin om *frihet till bekostnad av bestraffning* som en reaktion till *kastrationsångesten*, förhåller vi oss i följande analys.

Berättelsen om Ninas kamp efter perfektion i *Black Swan* (2010) blir tydligt både visuellt och narrativt. Svansjön beskrivs i filmen som en berättelse om en oskuldsfull ung flicka som är fången i en svankropp. Hon vill bli fri men bara äkta kärlek kan bryta förtrollningen hennes önskan slår nästan in i form av en prins. Men innan han hinner förklara sin kärlek till henne kommer hennes njutningslystna tvilling, den svarta svanen och lurar och förför honom. Förkrossad kastar sig den vita svanen utför ett stup och i

döden blir hon fri. Kampen mellan att vara oskuldssfull och hämningslös blir till slut för mycket för Nina att hantera. Hon når till slut frigörelse där hon lyckas släppa alla sina hämningar och ge sig hän åt rollen som den svarta svanen. När karaktären frigör sig och tar kontrollen straffas hon av narrativet, när kvinnan frigör sig är det inte utan att mannens kontroll tas i anspråk av kvinnan och leder till ett narrativt straff, i det här fallet döden för Nina (Chaudhuri 2006).

Jasmine i *Blue Jasmine* (2013) är en stereotyp överklassfru fram tills det tillfället hon förlorar allt. För att ta sig upp igen måste hon studera och skaffa sig en ny rik make. När hon träffar en lämplig kandidat väljer hon att dölja och ljuga om sitt tidigare liv. Vilket inte är särskilt kvinnligt enligt stereotypen. Karaktären Jasmin porträtteras som en kvinna som visar hela spektrumet av mänskliga känslor. Vi ser henne som kärleksfull, passionerad, neurotisk, arg, självisk omtänksam, och kall. Vi får se Jasmin på livets topp men också på botten. Straffet för Jasmin blir i slutändan att hon förlorar allt. När sanningen kommer fram blir hon åter igen barskrapat och lämnad åt sitt stundande sammanbrott. Ur ett postfeministiskt perspektiv kan Woody Allens *Blue Jasmine* ses som ett mästerverk. Jasmine ger kvinnor lärdom om hur man inte skall göra; vilket var att ge sig fullständigt hän åt en man, ge upp utbildning, skjuta upp att bilda familj för en mans bekostnad, anförtro hela sin ekonomi åt en man. Men vi anser att lära kvinnor hur man *inte* bör göra är också att hänge sig åt den redan patriarkala diskursen. -Den om hur kvinnor är och hur man skall vara.

Tiffany tillåts att vara frigjord i filmen *Silver linings playbook* (2012) Hon är framfusig, hon tycks säga saker som andra inte vågar och som tidigare nämnt använder hon sin sexualitet som ett försvar för sin mentala instabilitet. Priset hon får betala för denna frigjordhet visas kontinuerligt, hon är utstött i familjen, hennes familj ursäktar hennes annorlunda beteende och hon får utstå kommentarer om hur hon borde vara. Hon har svårt att bli accepterad av både hennes familj och i övriga sociala sammanhang med menande blickar och kommentarer.

I *Room* (2015) får vi en annan nyans till vårt tema. I första halvan av filmen lär vi känna Brie Larsens karaktär som "Ma", alltså "mamma". Hon inte bara heter "Ma" utan hela hennes existens utgår ifrån hennes sons perspektiv. Hennes liv går ut på att ge honom en barndom i det rum de är inlåsta i, hon offerar hela sig själv, sin kropp och sitt existerande

för honom. Frigörelsen för karaktären händer i ett perspektiv när de äntligen lyckas ta sig ur sin fångenskap, helt plötsligt slungas Ma in i en kamp om att återvinna sin personlighet utanför sitt moderskap. Hon har förväntningar på sig på hur hon ska vara och reagera och det kan inte Joy, som hon numera kallas, klara av. Frigörelsen från att leva sitt liv för någon annan till att bli en egen person som existerar också för sin egen skull blir för mycket för Joy och hon försöker slutligen att ta sitt liv. Hennes väg mot frigörelse ger henne nästan det ultimata straffet som finns, döden.

I filmen *The Iron Lady* (2011) får vi följa Margaret Thatcher, som ung är till synen en vanlig kvinna i en tidsenlig stereotyp kvinnlig roll från 1960–1970-talet, fram tills hon blivit en gammal kvinna med alzheimer. Thatchers väg till toppen startar med giftermålet med Denis. För att ta sin politiska karriär vidare menar hennes omgivning att hon bör göra vissa ändringar för att inge mer pondus. Hon blir coachad av två män som lär henne, sitta, stå tala och har synpunkter om hennes utseende. Detta för att bli mer lik en man, eller vara mindre som en kvinna, för att kunna inge mer respekt från så väl partimotståndare som egna partimedlemmar. Hon lyckas ta sig an rollen som politiker och får tillslut leda landet som premiärminister, vilket som kvinna är en ännu större bedrift.

Dessa förändringar som Thatcher gör kommer också att möta motstånd, både ifrån partikollegor och -motståndare. Dessa är alla män. Här ligger inte framkallningen av kastrationsångesten i det visuella utan i narrativet, *voyeurism*. Thatcher som är det kvinnliga hotet i filmen, måste rekonstruera det ursprungliga traumat om kastration och på så sätt tar männen tillbaka kontrollen. Detta görs genom att egna parlamentskollegor och manliga vänner, tills slut går emot Thatcher och hon tvingas tillslut att avgå helt från politiken. Därmed har man förnekat kastrationshotet (Chaudhuri 2006). Makten är åter männens och kvinnan fick sitt straff för sitt övermod och för att hon genom att viga sitt liv åt karriären, försummat sin familj. Hon drabbas också i slutet av alzheimer.

Filmen *Still Alice* (2014) handlar om Alice, en medelålders framstående professor inom lingvistik på toppen av sin karriär, hon är mycket respekterad inom sitt yrke. Hon drabbas plötsligt av minnessvårigheter och påbörjar en utredning som visar tecken på alzheimer. Filmen handlar om hur Alice försöker upprätthålla sin livsstil och sin personlighet medan sjukdomen framskrider och riskerar att ta allt från henne. Filmen är

regisserad av Richard Glatzer och Wash Westmoreland, Alice spelas av Julianne Moore. Alice drabbas av alzheimer och filmen utspelar sig från hennes perspektiv. Eftersom mycket av berättelsen bygger på att hon är en framstående lingvistik och har en "great brain" blir sjukdomen mer straffande för henne än för en annan människa i samma situation. Postfeminismens föreställningar om kvinnors frihet kommer till en kostnad, för Alice räcker det inte med att hon drabbas av en hemsk sjukdom, hon har också synnerligen mycket mer än de flesta att förlora på det (Negra 2007).

### 3.5 Sammanfattning av analys

Efter att ha tittat och analyserat filmerna finner vi en ihållande röd tråd i filmens narrativ. Kvinnornas roller som vi har analyserat har alla en problematik och i samtliga filmer är det också vad som är karaktärens syfte. Att visa kvinnans ambivalens i hur man är kvinna. Svårigheten med att vara mer än vad de kvinnliga stereotypa normer förutbestämt. När kvinnan vill försöka sig på att ta sig utanför ramarna slutar det alltid med en slags bestraffning. Det bekräftar att Mulveys tankar om "den manliga blicken" fortfarande är relevant. Där filmens narrativ utgår från att behaga mannen och kvinnan existerar endast som objektet. En kvinnas oskuld inte bara belyser ett förtryckande ramverk som ska kontrollera och definiera en kvinna genom hennes sexualitet. Det handlar också om själva kvinnliga oskulden som mytologiskt begrepp (Farrimond 2013). *Black Swan* (2010) låter oss se oskuldsfullheten från många vinklar, en persons sexuella erfarenhet har dramatiska effekter på deras identitet.

En kyss ger henne rollen som svandrottningen, ett övergrepp från Thomas väcker den svarta svanen till liv. Nina hallucinerar om att ha sex med sin kompis, hela tiden bär hennes ökade sexuella begär och erfarenheten henne framåt i sin strävan efter perfektion. Vi får se att hennes sexuella upplevelse i filmen tar henne framåt. Det är alltså inte huruvida Nina får rollen som svandrottning som är strävan, det är Ninas sexualitet som hon bejakar och Thomas som vill väcka. Detta för att hon skall passa som den svarta svanen. Nina inleder en inre kamp om oskuldsfullhet och horan.

Tiffanys sexualitet i *Silver linings playbook* (2012) porträtteras som en sorts mekanism för att hantera hennes psykiska ohälsa. Tiffany berättar att hon har sex med flertalet män

på sitt arbete, som ett sätt att hantera traumat efter hennes makes bortgång. Hon uttrycker att hon vet att det hon gör är fel, till och med ett sjukligt beteende. Hon kallas psykisk sjuk och instabil. För att bli frisk måste hon alltså ändra till beteende genom att sluta att träffa och ha sex med olika män. Som publik finns här en underförstådd mening i hur fel det är att ha Tiffanys beteende. Som kvinna kan hon alltså inte både sörja sin mans bortgång och samtidigt ha kravlöst sex med flera olika män. I både *Black Swan* (2010) och *Silver linings playbook* (2012) ser vi även att Sigmund Freuds begrepp om horan-madonna-komplexet åskådliggörs. Kvinnan som en sammansatt individ med flera olika roller kan inte balanseras utifrån den manliga blickens perspektiv. Detta ser vi återigen i *The Iron Lady* (2011) där Margaret försöker balansera politisk karriär där hon tar sig an den mansdominerade sfären samtidigt som hon är en maka och moder. Där det finns mycket starka stereotypa idéer om hur den moderliga rollen bör vara. Återigen ser vi exempel på hur kvinnans karaktär hela tiden slits mellan de roller hon vill vara och de hon har tilldelats genom den kvinnliga lotten. *Room* (2015) och *Still Alice* (2014) är inget undantag i hur en kvinnas komplexa personlighet och roller gestaltas som problematiskt (Friedan 2001). Som Ma eller Joy finner karaktären i *Room* (2015) en stor problematik i hur hon känner och vad som förväntas av henne som en stor inre konflikt. Mycket i att hon faktisk inte vet vad som förväntas av henne när de lyckats blivit fria och skall börja leva resten av sina liv på nytt.

## 4. Resultat

Med syfte att åskådliggöra hur kvinnor representeras i film med intention att bidra till debatten om könsmakt i medier kan tyckas att våra perspektivval vara något förmoderna. När vi valde våra teoretiska perspektiv lade vi tonvikt vid att studera relevansen istället för att se till årtalen, därför sträcker sig dessa från 40-talet fram till nutid. I de tidiga filmerna vi analyserat hittar vi många tydliga exempel på de perspektiv vi valt, vi ser dock en skillnad i de karaktärer som belönades mellan 2010–2012 när vi ställer våra karaktärer och teman i förhållande till varandra. I de tidiga filmerna 2010–2012 får vi svårt att avgränsa våra analyser då de finns otaliga exempel som på olika sätt representerar de perspektiv vi valt. Efter 2012 blir våra analyser mer mångfacetterade och de metodperspektiv vi valt känns inte lika relevant. Könsrollerna blir mer otydliga och mannen som utgångspunkt i publik och subjekt är inte alls lika tydligt. Kan vi se det



som att Oscarsjuryn flyttat position från att upprätthålla en rådande diskurs om idealkvinnan, till att rätta sig efter de feministiska vindar som blåser in från väst?

Om teorierna som var aktuella på 1970-talet fortfarande har stor relevans för att beskriva de kvinnliga karaktärerna i Hollywoodfilm, har vi ett grundläggande problem med strukturerna kring filmskapande. Våra samtida feministiska forskare, i synnerhet Hilary Radner menar att Hollywood behöver fler kvinnliga filmskapare och problematiserar kring den strukturella kulturen Hollywood som inte möjliggör kvinnors framgång – vare sig inom eller utom filmberättelsens ramar. Hon menar att vägen till framgång för en kvinna som regissör och filmskapare möjliggörs genom indiefilmer och alternativa arenor (Radner 2017). Filmteoretiker är också eniga om att mer mångfacetterade kvinnliga karaktärer behöver representeras för att jämna ut makten.

Till skillnad från klassiska kvinnofilmer eller ”chick flicks” i Hollywood som är till största del regisserade av män, är många av kvinnofilmerna utanför mainstream Hollywood regisserade av kvinnor även om det finns en manlig dominans även där. Radner menar att forskningen som rör kvinnofilmer ofta genom detta felaktigt kategoriseras som filmer av kvinnliga regissörer istället för filmer ämnade för en kvinnlig publik. Det innebär att den traditionella kvinnofilmen som är producerad av den nutida Hollywood inte ryms inom den kategorin då bara några enstaka regissörer är kvinnor. Anledningen till att män producerar kvinnofilmer utanför mainstream Hollywood är troligtvis ett finansiellt motiverat, det är helt enkelt billigare att göra dessa filmer. Finansiella medel för den typen av filmer fås dessutom lättare om en stor skådespelare är associerade med filmen, och med bakgrund av bristen på huvudroller för kvinnor i Hollywood är det större chans att en stor kvinnliga skådespelare accepterar den lägre lönen som independentgenren kan betala (Radner 2017).

Woody Allen regisserar både inom mainstream och independent, han är kontroversiell i sitt filmskapande som ofta präglas av hans persona och hans sätt att placera kvinnor i universums mitt. Kvinnorna i Allens filmer är ofta äldre än i mainstream Hollywood och har ofta en karaktär som representerar intelligens och anknytning till konst och mode.

## 4.1 Diskussion

Som ett slags svar på postfeminismens uppfattning om att vi nu har uppnått den ultimata jämställdheten och nu ligger det i kvinnors händer att vara sin egen jämställdhets smed. Vi vill poängtera att genom att förespråka förnöjsamhet, tappar man också en strävan mot att hela tiden förbättra jämställdheten. När man lägger ansvaret på att kvinnan ska påverka, tas samtidigt ansvaret ifrån männen. På detta sätt blir kvinnorna kvar på samma ojämställda position som alltid existerat. Med denna uppsats har vi bidragit till att visa på den stereotypa synen på kvinnan och de rådande diskrimineringsformer de resulterar i.

Claire Johnston är, parallellt med Laura Mulvey, som en av de första och hyllade feministiska filmteoretiker skrev essän *Women's Cinema As Counter-Cinema* (1972). Där tar Johnston upp de fantasier om manligt begär som visas på ett sätt som förstärker den patriarkala ideologin. Hon studerar filmer som använder sig av kvinnan som tecken, där deras mening endast skapas i relation till den manliga fantasin och är inte av betydelse som ensamstående individ (Chaudhuri 2006). Det visuella i film tillkommer av en process som maskeras och missanpassats på samma sätt som inom psykoanalysen. Det handlar alltså om att avkoda dessa tecken genom psykoanalys. Johnston vill att man fokuserar på att framföra kvinnor på vita duken som mer positiva och mer realistiska. Detta påstår indirekt att det finns en sida av kvinnan som aldrig visats på film på grund av den patriarkala dominansen och dess föreställning av kvinnor (Johnston 1972). Johnston och Radner har gemensamt att de anser att när fler kvinnor gör filmer kan stereotyperna vekna och först då kommer reflektionen vi ser på film att verkligen förändras. Kvinnor kommer att porträtteras som de är istället för karikatyrer (Chaudhuri 2006).

Enligt *Center for the Study of Women in Television and Film*, som utförde den nittonde undersökningen år 2016, har kvinnors möjligheter att arbeta bakom kameran inte ökat på nästan 20 år. Endast 7 procent av 250 högst rankade filmer år 2016 hade kvinnliga producenter (Lauzen & Martha 2017). Hollywoodfilmens värld framstår en sluten krets, full av gamla stereotypa roller och en mansdominerad sfär. Att försöka ändra på denna uråldriga föreställning tycks vara något som måste komma inifrån, vilket flera kvinnliga

regissörer kan råda bot på. I det avseendet, att kvinnan själv bör ta kontrollen att påverka, har postfeminism dock en poäng.

## 4.2 Fortsatt forskning.

På 1960-talet började en del undersökningar och böcker om skillnader mellan män och kvinnors tv- och radioanvändning komma. En sociologiprofessor, Gunnar Boalt gjorde en sammanfattning av vad som fanns att tillgå om radio- och tv-publiken på 1960-talet (Kleberg 2015), Sveriges första så kallat tv-val. Utan att ha en direkt frågeställning men genom att dra slutsatser, fann Boalt att kvinnor såg oftare på tv men männen intresserade sig för politiken och valprogrammen. Eftersom "slötittandet" av tv ansågs som mindre respektabelt jämfört med politik och valprogram. Det leder till att förstärka bilden av mannen som respekterade samhällsmedborgare och kvinnan som avvikande och problematisk.

I boken *Mediers känsla för kön* (Hirdman & Kleberg 2015) ges ytterligare ett exempel på hur mannen som norm förstärks genom undersökningar, där svaren i undersökningarna framkommer genom en redan förutbestämd inställning. Hirdman och Kleberg skrev om Mediebarometern 2013, som visade att 50 procent av kvinnorna använder sociala medier varje dag. De menar att det kan finnas flera olika svar till det. Ett, kvinnor är ju så sociala och tjatriga. Två, andra medier som TV-program är inte lika tilltalande för kvinnor då utbudet gjorts av män- för män. Dessa förstärkningar av stereotyper har givetvis mött hård kritik av debattörer. Trots att genusforskningen startat och även ökat, om än gick sakta framåt, var det inte för ens på 2000-talet som 10 procent av svensk medieforskning var genusrelaterad (Hirdman & Kleberg 2015).

Beträffande fortsatta studier finner vi det intressant att fortsätta analysera de kvinnliga karaktärerna, vi skulle även vilja se en jämförelsestudie på manliga och kvinnliga karaktärer ur ett feministiskt perspektiv. Vi ser att Oscarsjuryn i sig är ett intressant studieobjekt, de kritiseras hårt för sina missrepresentationer beträffande bland annat kön och etnicitet. Att studera hur kritiken riktas och får eller inte får fäste i juryns sätt att representera är intressant ur ett medie- och kommunikationsvetenskapligt perspektiv. Oscarsgalan som medie- och budskapsplattform är vidare intressant att studera, genom

ett perspektiv på celebritetskultur eller kanske med avstamp i retoriken för att studera hur vissa typer av diskursiva frågeställningar som råder eller blir agendasättande.

Även om det inte ligger i linje med vår inriktning vill vi lämna ett konkret förslag på vidare forskning och ämne på temat Oscarsgalan, eller Filmakademin. En stor debatt startade inför 2016-års Oscarsgala under hashtaggen #OscarsSoWhite vilket belyser avsaknaden på representation av mörkhyade nominerade. Vi tycker det skulle vara intressant att se en studie som analyserat hur en sådan debatt påverkat juryn i deras framtida nomineringar. Alltså hur diskursen påverkar juryn och inte tvärtom. En sådan studie kan syfta till att finna verktyg för att förändra strukturer och diskurser.

# Referenslista

Bartky, Sandra Lee (1990). *Femininity and domination: studies in the phenomenology of oppression*. New York: Routledge, Chapman & Hall

Black Swan (2011) [film]. Regi av Darren Aronofsky. USA: Protozoa Pictures, Phoenix Pictures Inc.

Blue Jasmine (2013) [film]. Regi av Woody Allen. USA: Perdido Production Inc.

Chaudhuri, Shohini (2006). *Feminist film theorists: Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. London: Routledge

Coppock, Vicki, Haydon, Deena & Richter, Ingrid (1995). *Illusions of post-feminism: new women, old myths*. London: Taylor & Francis. E-bok.

Gemzøe, Lena (2014). *Feminism. 2.*, [uppdaterade] uppl. Stockholm: Bilda

Hirdman, Anja & Kleberg, Madeleine (red.) (2015). *Mediers känsla för kön: feministisk medieforskning*. Göteborg: Nordicom

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

Lauzen, DR. Martha, M (2017). *Women in Independent Film, 2016–17*, Center for the Study of Women in Television & Film, San Diego State University.  
[http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/05/2016-17\\_Women\\_in\\_Independent\\_Film\\_Report.pdf](http://womenintvfilm.sdsu.edu/wp-content/uploads/2017/05/2016-17_Women_in_Independent_Film_Report.pdf) (hämtad 2017-05-17)

Meyerson, Denise (1991). *False consciousness*. Oxford: Clarendon. E-Bok.

Mulvey, Laura (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. Screen. Oxford Journals. ss 6–18. doi:10,1093/screen/16.3.6.

Peeping Tom (1960) [film]. Regi av Michael Powell. Storbritannien:  
Michael Powell (Theatre) Ltd.

Radner, Hilary (2017). *The new woman's film: femme-centric movies for smart chicks*.  
New York: Routledge

Radner, Hilary & Stringer, Rebecca (red.) (2011). *Feminism at the movies:  
understanding gender in contemporary popular cinema*. London: Routledge

Silver linings playbook (2012) [film]. Regi av David O. Russel. USA: Noble  
Entertainment

Still Alice (2014) [film]. Regi av Richard Glatzer, Wash Westmoreland. USA,  
Frankrike: Killer Films.

Negra, Diane & Tasker, Yvonne (red.) (2007). *Interrogating postfeminism: gender and  
the politics of popular culture*. Durham: Duke University Press

The Iron Lady (2012) [film]. Regi av Phyllida Lloyd. Storbritannien, Frankrike: DJ  
Films.