



(Mis)farget femininitet

-En analyse av portrettering av minoritetskvinner i tre amerikanske filmer



Xin Li

Masteroppgave i medievitenskap
Institutt for informasjons- og medievitenskap
Universitetet i Bergen
Høsten 2018

Forord

Denne oppgaven markerer slutten på atten år med sammenhengende skolegang, noe som både føles veldig befriende og vemodig på samme tid. Før jeg begynte på masterprogrammet i medievitenskap tok jeg en bachelor i film og tv-produksjon ved samme fakultet, og det var gjennom den tiden jeg fant ut hva jeg ville skrive min fremtidige masteroppgave om. Temaet i denne oppgaven er noe jeg har hatt lyst til å dykke dypere i over lengre tid, og det føles uendelig deilig å endelig sette et punktum for denne teksten. Takk til min veileder Asbjørn Grønstad for god hjelp og engasjement gjennom skriveperioden. Takk til alle dere på lesesalen i sjette etasje som har holdt meg med selskap i kaffepausene. Takk til mine kjære venner som har støttet meg og gitt meg tilbakemeldinger på det jeg har skrevet. Takk til mamma og pappa for alt dere er. Som den første personen i min familie som har hatt muligheten til å ta en mastergrad, er jeg evig takknemlig.

Xin Li

Bergen, 1. September 2018

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon	3
- 1.1 Bakgrunn for valg av tema.....	3
- 1.2 Oppgavens struktur.....	4
- 1.3 Problemstilling, forskningsspørsmål og metode.....	4
- 1.4 Begrepsavklaring.....	5
2. Feministisk filmteori	6
- 2.1 Historisk og teoretisk bakgrunn.....	6
- 2.2 Blikket - Det mannlige og det imperialistiske blikket.....	10
- 2.3 Minoritetskvinner i Amerikansk Film.....	13
3. USA - Filmindustriens supermakt	17
- 3.1 USA, representasjon og den amerikanske drømmen.....	17
- 3.2 Hollywood - Et systematisk problem?.....	20
- 3.3 Statistikk over minoritetskvinner i amerikanske hovedroller.....	24
4. Analyse - American Honey, Everly og Monster's Ball	26
5. Studie : American Honey	26
- 5.1 Stars estetiske uttrykk	28
- 5.2 Det hvite subjektet.....	32
- 5.3 N-ordet og Lady Antebellum.....	34
- 5.4 Sørstatskorset og blikket.....	38
6. Studie : Everly	45
- 6.1 Cinematisk objektivisering og fetisjisme.....	48
- 6.2 Kjønnsmessig og rasemessig identifikasjon.....	51
- 6.3 Rase-stereotyper.....	56
- 6.4 Everly i morsrollen.....	59
7. Studie : Monster's Ball	62
- 7.1 Forholdet mellom Leticia og Hank.....	63
- 7.2 Sex.....	68
- 7.3 Representasjoner av det svarte og det hvite.....	72
8. Funn og viktigheten av representasjon	76
- 8.1 Hvorfor er representasjon viktig for samfunnet og hva kan funnene.....	76
vi har gjort i American Honey, Everly og Monster's Ball si om dette?	
9. Konklusjon	82
Litteraturliste	84

1. Introduksjon

1.1 Bakgrunn for valg av tema

Som en andregenerasjons innvandrer i Norge har jeg vokst opp med to forskjellige kulturer rundt meg. Den ene hadde mine foreldre med seg da de kom hit, den andre ble jeg født inn i. Og selv om jeg var en av de få i min lille hjemby som tilhørte en etnisk minoritet, følte jeg meg sjelden annerledes enn de andre barna før jeg ble gjort oppmerksom på det. Da jeg ble eldre og fikk en interesse for å se film, oppdaget jeg raskt at det nesten aldri var karakterer som lignet meg selv på skjermen. Og var det en, så var hun som oftest skrevet som en standardisert stereotypisk versjon av den samme figuren jeg hadde sett mange ganger før. Som kvinne i det som er ett av verdens mest likestilte land tenkte jeg aldri da jeg var yngre på at jeg kunne bli behandlet annerledes enn menn, men også dette ble jeg bevisst på gjennom filmer. Kvinner blir ofte portrettert som pene sekretærer, mødre, kjærlighetsinteresser, ofre, submissive eller hjelpeløse. Den kjente feministiske filosofen og forfatteren Simone de Beauvoir har et kjent sitat som lyder slik : *“One is not born, but rather becomes a woman”*. Med dette mener hun at kvinner og menn biologisk sett er født med like gode utgangspunkt, men at forskjellen er at kvinnen vokser opp med en ulempe (at hun er kvinne) som gjør at hun blir til noe som er underlegen mannen. Og kvinner som i tillegg er etniske minoriteter, en gruppe som ofte blir glemt selv i den feministiske kampen. Som minoritetskvinne selv finner jeg det frustrerende at minoritetskvinner nesten er usynlige i ledende filmroller, noe jeg vet jeg ikke er alene om. Den pågående offentlige debatten rundt representasjon på skjermen er også en av grunnene til at jeg valgte akkurat dette temaet, da jeg synes det er interessant hvordan ulike portretteringer av filmkarakterer kan påvirke både den personlige og offentlige sfæren. Representasjon handler om mer enn bare det å kunne se noen som fysisk ligner på deg på skjermen, det handler også om å kunne bli portrettert på en måte som ikke bare viderefører de standardiserte, sexistiske og stereotypiserte bildene vi har fått sett i populærkulturen på hva en minoritetskvinne er. I dagens samfunn ser vi heldigvis at flere og flere kjemper for en mer åpen samtale rundt kjønn og likestilling, men mange minoritetskvinner opplever fortsatt å bli utelukket i den offentlige samtalen rundt feminisme fordi den stort sett er dominert av hvite kvinner som ikke ser på raseproblematikk som noe å ta i betraktning i feministiske debatter. Underrepresentasjonen og undertrykkelsen av etniske

minoriteter er også et problem som har preget den vestlige filmverden siden begynnelsen av filmhistorien, noe som gjør minoritetskvinner svært interessante å se på i forhold til de samfunnsmessige, kulturelle og industrielle faktorene fordi hun *både* er kvinne og en etnisk minoritet.

1.2 Oppgavens struktur

Oppgaven er delt inn i tre hoveddeler : en introduksjonsdel, en teoridel og en analysedel. Introduksjonen forteller om problemstilling og metode og skal gi en oversikt over hva denne oppgaven skal handle om. Jeg kommer så til å bruke teoridelen til å snakke om feministisk filmteori som et fagfelt og dens historie for å danne kunnskapsmessig et bakteppe for det jeg skal se på i analysen. Her kommer jeg til å gå i fordypning på hvordan den amerikanske filmbransjen fungerer rent kulturelt og industrielt, samt se på dens strukturer med spesiell vekt på minoritetskvinner. Den analytiske delen er delt i tre ulike deler der jeg tar for meg de forskjellige filmene i hvert sitt kapittel, der hver av kapitlene har spesifikke temaer jeg skal gå i dybden på. Jeg kommer så til slutt til å samle sammen funnene i analysedelen og koble dette opp mot hva de har å si i forhold til problemstillingen min.

1.3 Problemstilling, forskningsspørsmål og metode

Motivasjonen min for å skrive denne oppgaven kommer av min egen interesse og entusiasme for film og min personlige opplevelse av å føle meg underrepresentert i noe som er så essensielt for kulturen som filmmediet. Siden film kan fortelle oss noe om hvordan vi skal oppfatte ulike mennesker og har makt til å påvirke oss på individnivå, mener jeg det er viktig at man ser kritisk på måten film portretterer minoritetskvinner og andre undertrykte grupper på. Det jeg kommer til å ta for meg i denne oppgaven blir derfor en analyse av hvordan minoritetskvinner portretteres i tre ulike kontemporære amerikanske filmer og hvordan vi kan bruke feministisk filmteori til å finne svar på dette. Forskningsspørsmålet mitt blir derfor : *hvordan blir minoritetskvinner fremstilt i tre amerikanske filmer og hva kan dette si om posisjonen deres i kulturen og i samfunnet?* Jeg har et ønske om at denne oppgaven skal kunne si noe om *hvordan og hvorfor* minoritetskvinner blir marginalisert eller stereotypisert i amerikanske filmer og vil se på kulturelle, industrielle og estetiske faktorene bak dette gjennom feministisk filmteori - samt hvilke følger dette kan ha for oppfatningen av kjønn og rase i dagens samfunn.

Oppgaven kommer til å være en kvalitativ tekstanalytisk oppgave. Jeg kommer i hovedsak til å forholde meg analytisk til forskningsobjektene og faglitteratur, men kommer også til å se på hvordan de utvalgte filmene har blitt mottatt av det offentlige publikum og media gjennom publiserte filmanmeldelser og artikler. Hver film skal sees gjennom nøye i sin helhet, deretter skal jeg trekke linjer mellom relevant teori og de aktuelle aspektene. Filmanalysens sterke side er at det kan gi oss et mer dyptgående blikk på filmens struktur enn det en seer vanligvis ser, noe som kan åpne opp for å eksponere gjemte virkemidler som er med på å danne eller opprettholde de undertrykkende bildene vi ofte ser i dag. Analysen av de tre filmene er delt opp i tre ulike der hver film kommer til å analyseres hver for seg før de knyttes opp sammen i en konklusjon. Jeg kommer til å se på hver av dem gjennom feministisk filmteori og skal gå i dybden på de scenene som er mest relevante i forhold til problemstillingen min, men filmens helhetlige bilde er selvsagt også viktig å se på. Måten hovedkarakterene blir portrettert på i forhold til de andre karakterene og hvordan hennes kjønn og etnisitet spiller inn i forhold til filmens narrativ kommer til å være noen av hovedpunktene jeg kommer til å gå gjennom i denne oppgaven.

1.4 Begrepsavklaring

Ifølge Store Norske Leksikon er en *minoritet* definert som et ord brukt om en folkegruppe som utgjør mindretall av et lands befolkning. Minoritet er det motsatte av majoritet, som beskriver et flertall. Betegnelsen minoritet blir brukt om underordnede eller marginaliserte grupper i samfunnet, og defineres ofte ut i fra etnisitet, kjønn, seksualitet, religion og kultur. Men begrepet behøver ikke alltid røre ved et tallmessig mindretall, og blir derfor også brukt i henhold til hvem som har makten i et samfunn. (Wæhle, 2015) Eksempelvis er det statistisk sett flere kvinner enn menn som bor i USA, men menn har fortsatt flere muligheter enn kvinner og har større strukturell og sosial makt. Historisk har kvinner i lang tid vært undertrykket og holdt nede av et patriarkalsk samfunn, og er innenfor kjønn det underordnede kjønn. Innenfor rase har de som er kaukasoide eller "hvite" fortsatt flere muligheter og privilegier enn andre etnisiteter. I dagligtalen blir ordet minoritetskvinne brukt om menneskegrupper som er mindre privilegerte og mer marginaliserte i forhold til de dominante gruppene. Et begrep defineres alltid ut i fra konteksten den står i, og siden denne oppgaven skal dreie seg rundt amerikanske filmer, vil definisjonen av hva en minoritetskvinne er være

ut i fra dette. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 7-8) Jeg vil derfor definere en minoritetskvinne i amerikansk film som kvinner som er av en ikke-hvit etnisitet, både fordi de er i mindretall rent tallmessig, men også fordi de er sterkt underrepresentert og marginalisert i bransjen de er i.

Et annet begrep jeg vil avklare er *women's cinema*, et filmvitenskapelig begrep som innenfor feministisk filmteori er kjent for å være notorisk vanskelig å definere. Ordet blir brukt på mangfoldige måter innenfor fagfeltet, men kan for eksempel peke til film som er laget av kvinnelige filmskapere eller som omhandler kvinner. Det er et komplekst, kritisk og teoretisk begrep som ikke bare omhandler filmer i seg selv, men også kulturen rundt dem. Ideologien bak begrepet bunner i å anerkjenne kvinner som en del av filmverden. (Butler, 2002, s. 1-2) På grunn av begrepets kompleksitet velger jeg i denne oppgaven å beholde dets opprinnelige navn på engelsk, i og med at det ikke finnes et godt norsk ord for det.

2. Feministisk filmteori

2.1 Historisk og teoretisk bakgrunn

Ifølge den fjerde og siste rapporten publisert av The Center of Ralph J. Bunche ved UCLA som omhandler det kjønnsmessige og etniske mangfoldet i Hollywood, hadde kun 29% av de 168 mest populære filmene fra 2015 kvinner i hovedrollen, mens filmer med etniske minoriteter i hovedrollen bare utfylte 13,6%. (Hunt & Ramón et.al, Hollywood Diversity Report 2017, s. 11) Om man ser på denne statistikken i forhold til det store mangfoldet av etnisiteter som finnes i USA, burde man sett langt flere minoriteter på kinoskjermene. Dette betyr også at de som både er kvinner og minoriteter må være sterkt underrepresentert på det amerikanske film-markedet. Selv om man i 2018 har kommet en lang vei i kampen om likestilling her i vesten, finnes det fortsatt mange aspekter i dagens samfunn der kvinner ikke har de samme mulighetene som menn. Vi hører ofte om at kvinner er underrepresenterte i lederstillinger, at det er mangel på kvinnelige musikere på festivalplakatene og at det ikke er nok kvinnelige hovedroller i film. I media diskuteres det hyppig om kjønnsbalanse, om kvinneundertrykkelse, om objektivisering og ikke minst om *feminisme*. Feminisme har vært en viktig brikke i utformelsen av samfunnet slik vi kjenner det i dag, spesielt med tanke på

kvinner underdanige posisjon før den første bølgen av feministisk aktivitet. Det er en fellesbetegnelse på en ideologi, et teoretisk perspektiv og en kunnskapshorisont som har sine røtter i det latinske ordet *femina*, som betyr kvinne, som i sin mest grunnleggende form fremmer likestilling mellom kvinner og menn. (Aas, 2016) Det er også viktig å presisere at dette er feminisme og forskning i Europa og Amerika, i den vestlige verden. I andre verdensdeler som Asia og Afrika har ikke disse bevegelsene hatt en prominent rolle før i nyere tid.

Molly Haskell åpner sin bok *From Reverence to Rape* fra 1974, en av de tidligste verkene som omhandler portretteringen av kvinner i film, med noe hun kaller "The Big Lie". Hvorfor blir kvinner alltid sett på som det svakere kjønn, selv om de kan være like smarte, like flinke, like sterke og like oppegående som menn? De blir oppfordret til å ta høyere utdanning og å finne seg selv - så lenge det ikke står i veien for skjebnen å bli noens kone og mor, noe samfunnet ser på som noe man må for å være en ekte kvinne. Denne "løgnen" mener hun er så integrert i det vestlige samfunnet at også majoriteten av de individuelle filmene som produseres er med på å forsterke og bære videre tankegangen. (Haskell, 1974, s. 2) I Hollywoods gullalder delte man ofte kvinnerollene inn i to distinkte "typer": den gode, jomfruelige jenta og det forlokkende sexsymbolet. Disse karaktertypene - jomfru eller hore, ble ofte sett på som hele identiteten til rollefiguren. En mellomting, eller flere nyanser av disse to, var sjeldent. Faktumet er at kvinner gjør opp halvparten av jordens befolkning og bidrar til den like mye som menn, men likevel blir de konstant satt i roller som viser dem som intet mer enn håpløse romantiske slaver og tjenere for menn. (Haskell, 1974, s. 3)

Kvinnebevegelsen har spiret i vesten siden sent i opplysningstiden, da kvinner gjennom folkeopplysningen ble bevisstgjort på sin egen underlegne situasjon i samfunnet og i hjemmet. I årene som skulle komme fra sent på 1800-tallet til tidlig på 1900-tallet kjempet følgere av det som ble kalt suffragett-bevegelsen for stemmerett for kvinner på samme linje med menn, som var en av de første store kampsakene for det som skulle bli en del av bevegelsen. Dette blir kalt den første feministbølgen. Feministene kjempet for å få en mer balansert makt mellom kjønnene, både når det gjaldt det politiske, det økonomiske, det sosiale og det personlige. Men bevegelsen blomstret ikke for fullt før på slutten av 60-tallet og begynnelsen av 70-tallet, da den andre bølgen med feminisme regnes å begynne.

(Danielsen, 2013, s. 22) Verk som *The Second Sex* (1949) av den franske forfatteren og filosofen Simone de Beauvoir og amerikanske Betty Friedans *The Feminine Mystique* (1963) er blant noen av de mest kjente verkene som har preget denne perioden. Førstnevnte er også anerkjent for å ha vært med på å starte den andre feministiske bølgen. Den ble utgitt i tåken av slutten på den andre verdenskrig, da den feministiske bevegelsen opplevde en motstand som kom i etterkant av krigen. Boken ga da feministene et intellektuelt grunnlag å stå på slik at de kunne fremme idéene til tross for motstanden. (Chaudhuri, 2006, s. 15) Hennes feministiske idéer var inspirert av eksistensialismen, en filosofisk bevegelse som hun selv var med på å forme sammen med Jean Paul Sartre. Sartre mente blant annet at mennesket både eksisterer *i seg selv* og *for seg selv*, til forskjell fra objekter som bare eksisterer i seg selv. Beauvoir tolker denne tanken i boken sin slik : Mannen har satt seg selv i posisjonen som subjektet, og for å beholde posisjonen har han redusert kvinnen til et slags objektivisert “annet”. (Chaudhuri, 2006, s. 16) Tankene Beauvoir og Friedan skriver om i sine verk har også vært med på å forme flere tradisjoner og teoretiske perspektiver, blant annet det vi kaller *feministisk filmteori*.

Feministisk filmteori ble dannet som en sentral retning innenfor et fagfelt som har hatt som mål å gjøre seg forstått på film som en kulturell praksis og hvorfor representasjoner på kvinner og femininitet i film er slik den er. Den feministiske filmteorien kritiserte blant annet den klassiske filmen for å fremme stereotypier og myter om hva og hvordan en kvinne skulle være. I *Feminist Film Theory : A Reader* (1999) skriver Sue Thornham i innledningen at kvinner er tydelig undertrykket i filmindustrien. De er forkledd som sekretærer, resepsjonister, “rekvisitter”, ofre og sexobjekter for de mannlige rollene, og får ikke en like helhetlig, fullverdig karakterrolle på samme måte som de mannlige karakterene får. (Thornham, 1999, s. 9) Klassiske filmer romantiserer det heteroseksuelle ekteskapet og de tradisjonelle kjønnsrollene og har formet en fantasi, en drøm, om at det er et ideal. Molly Haskell skriver at kvinnens intelligens og ambisjoner nærmest var fraværende, eller alltid underdanig den mannlige motspillerens. En kvinnelige hovedperson kan være en heltinne på samme linje med en helt, men underkaster seg mannens kjærlighet i klimakset. Filmer portretterer kvinnen og mannens interesser og personligheter som grunnleggende forskjellige, hvor mannen er seg selv mest når han streber etter sine ambisjoner og mål, mens kvinnen er seg selv mest når hun gir seg etter for kjærligheten og er sårbar. (Haskell, 1974, s. 4)

Problemene knyttet til fremstillingen av kjønnsrollene og til stereotypiseringen av kvinner, var hovedfokuset i tidlig feministisk filmforskning.

Helt i begynnelsen av det som skulle bli feministisk filmteori var fokuset altså på historien i seg selv, filmens narrativ. Ett av de mest brukte argumentene for hvorfor kvinner var plasserte i rollene de ble tildelt, var at kjønn, altså kvinner og menn, hadde egne roller og var avgjørende for hva narrativet i en film skulle føre til. Disse tradisjonelle kjønnsrollene, de stereotypiske forskjellene på de to kjønnene var altså nyttige til å skape mening og handling i filmer, og gjorde det lettere å drive handlingen fremover. Ved bruk av marxistisk ideologikritikk, psykoanalyse og semiotikk kom forskerne frem til at film er mer enn bare refleksjoner av sosiale relasjoner : film er noe som aktivt konstruerer og former betydninger for hva og hvordan et kjønn og seksualitet skal være. Fagfeltet gikk etter hvert også bak selve filmen og så på hvem det var som sto bak produktet og hvordan kvinners posisjon i denne bransjen var. (Smelik, 2016, s. 1) Begrepet “women’s cinema” dukket opp og kan defineres som filmer som er laget av kvinner, adressert til kvinner, som omhandler kvinner - eller alle tre. Det er ikke en spesifikk sjanger eller en bevegelse innenfor filmhistorie, men er et begrep som over tid har blitt konstruert av akademikere, publikum, filmskapere og journalister. (Butler, 2002, s. 2) Kvinner har vært en del av filmproduksjon siden det starten, men har i store deler vært ignorert eller glemt opp gjennom historien. Man kan blant annet nevne franske Alice Guy Blanché (1873-1968), en av de aller første kvinnelige regissørene i verden og som var med på å produsere og regissere hundrevis av både langfilmer og kortfilmer i løpet av sin levetid. Men til tross for sin pionérposisjon og involvering i filmindustrien, var Blanchés navn sjeldent nevnt i historien før i nyere tid. (Bridges & Robson, 2016, s. 7) Feministisk filmteori handler mye om *hvem* som ser og *hva*, og hvem som står bak filmene vi ser har definitivt noe å si når man ser på såkalte seer-perspektiver.

I begynnelsen av 90-tallet gikk fagfeltet etter hvert bort ifra at kjønn og seksualitet er noe binært og fastsatt, og åpnet opp for en mer mangfoldig forståelse for flere kjønnsidentiteter. Dette førte til at forskningen beveget seg i en retning som stilte spørsmål ved maskulinitet og femininitet, og som begynte å se mer på “queer”-teori og ulike etnisiteter. Blant annet er Judith Butlers *Gender Trouble* (1990) et viktig feministisk verk fra nyere tid der hun blant annet debatterer for at kjønn er noe som er konstruert av samfunnet. Hun kritiserer tidligere forskning ikke bare for å ha sett på kjønn som noe så binært som opposisjonen mann/kvinne

eller maskulin/feminin, men også for å ha ignorert faktorer som etnisitet, seksuell orientasjon og klasse. Hun mener disse faktorene har mye å si når man ser på maktrelasjoner mellom kjønnene, og at feministisk teori som en tradisjon og bevegelse må utvide horisonten sin for å kunne oppnå det feminismen streber etter. (Butler, 1990, s. 4-5) I dag, i 2018, har mye innen film forandret seg. Diskusjoner om kvinnens rolle i film tas nå opp i det offentlige rom, på sosiale medier og i massemediene, og den tredje og fjerde feministiske bølgen har definitivt preget debatten og forskningen. Den tredje bølgen, som regnes å ha startet rundt tusenårsskiftet, har fokusert mer på individualisme og interseksjonalitet enn tidligere. Det at kvinner med ulike bakgrunner har ulike utfordringer og at ulike diskrimineringsgrunnlag kan sammenvirkes har fått et fokus, og har gjort at blant annet minoritetskvinner og transkvinner har fått en tydeligere stemme i debatten. Den fjerde bølgen vi befinner oss i nå er sterkt preget av utviklingen av internett. Sosiale medier og netttforum har gjort det enklere å mobilisere aktivisme og å nå ut til flere, og har gitt feminismen en ny oppblomstring.

2.2 Blikket - Det mannlige og det imperialistiske blikket

Kunstkritikeren John Berger skrev i essaysamlingen *Ways of Seeing* (1972) om seer-perspektiver i måten vi ser kunst på og skriver blant annet om at det å se og å bli sett på handler om noe mer enn som så. Det handler om maktstrukturer, både på et sosialt og seksuelt nivå. (Butler, 2002, s. 4) Berger var en av de aller første som konseptualiserte *blikket* vi ser bilder gjennom og stilte spørsmål ved måten kunst tradisjonelt har portrettert kvinnebilder :

“Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at. This determines not only the most relations between men and women, but also the relation of women to themselves. The surveyor of woman in herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object - the most particularly an object of vision - a sight.” (Berger, 1972, s. 47)

Han mente at kvinnene i vestlig kunst og propaganda eksisterte for å mette menns øyne og deres seksuelle appetitt, mens kvinnen selv simpelt ikke har et begjær. Hun eksisterer kun for å bli sett på, og blir presentert på en måte som ikke viser hennes eget bilde slik hun ser seg selv. Bildet av kvinnen er utformet og komponert på en måte som skal få menn til å finne

henne attraktiv - for eksempel er plettfri hud, hårløse kropper og lengtende blick noe som er å finne i en stor del av bildene av kvinner i kunsten. Måten kvinnene kulturelt har blitt fremstilt på opp gjennom historien har definitivt preget måten de ser seg selv på. Hun er aldri seg selv, men hun er seg selv slik andre ser henne.

I 1975, et par år etter Berger sitt verk, publiserte Laura Mulvey artikkelen sin "Visual Pleasure and Narrative Cinema". Det nye begrepet og konseptet hun introduserte, *The Male Gaze* (det mannlige blick) ble raskt et stort tema for debatt innenfor feministisk filmteori. På samme måte som John Berger argumenterer Mulvey for at blikket vi ser film gjennom, alltid er et mannlige blick. Hun mener at seeren blir oppfordret til å identifisere seg med den mannlige helten i filmen, mens den kvinnelige heltinnen får den passive posisjonen som blir erotisert og objektivisert. (Mulvey, 1999, s. 837-838) I artikkelen skriver hun blant annet om at patriarkatet er selve roten til at dette blikket finnes. Patriarki, som kommer fra det greske ordet *patér*, kan oversettes til "farsstyre". Ordet patriarki refererer til en sosial struktur og kultur betinget på at menn er de regjerende og styrende i et samfunn, noe som fører til at de får flere muligheter og større makt enn kvinner. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 8-9) Mulvey mener at det patriarkalske samfunnet har formet filmindustrien og måten vi ser kvinner og menn på, og at vi som mennesker finner en slags fornøyelse i å se på noen som objekter i en film. I psykologien skriver Sigmund Freud om den voyeuristiske fasen barn er i når de er små : deres nysgjerrighet til det å se og observere, spesielt ting som er "hemmelig", som kjønn. Det starter med deres eget speilbilde, der barnet finner glede i å se seg selv i speilet, og utvikler seg deretter videre til det å se på andre. Freud assosierte dette blikket med det å finne fornøyelse i å se på andre mennesker som objekter, og å holde dem med et kontrollert og nysgjerrig blick. (Mulvey, 1999, s. 834-835) Som filmseere blir vi automatisk dratt inn i en form av voyeurisme, blir en slags "peeping tom" og finner underholdning eller glede i å se på karakterene på skjermen. Mørket rundt kinosalen eller TV-skjermen kan gi oss en følelse av å se inn til noe hemmelig og privat, nesten som å kikke inn i et nøkkelhull. Vi ser scener utspille seg på skjermen og får et innblikk i karakterenes verden - uten å bli sett selv.

I lang tid fokuserte feministisk filmteori som et fagfelt på å bryte med det patriarkalske synet filmen hadde på kvinner, men dette gjaldt i hovedsak den hvite, heterofile kvinnen. Judith Butler kritiserte som nevnt tidligere tidligere forskning for å ha ignorert at kvinner med andre

forskjellige seksuelle legninger og kjønnsidentiteter har andre utfordringer enn heterofile cis-kvinner, og i boken *Looking for the Other* (1997) skriver E. Ann Kaplan at 70- og 80-tallets feministisk filmteori i stor grad overså problemer knyttet til etnisitet og raseproblematikk. (Kaplan, 1997, Forord s. XI-XII) Her mener hun at tidligere filmforskning har sett bort ifra minoritetskvinner som en gruppe, og at problemene som hvite kvinner har ikke kan sidestilles med det fargede kvinner har. Hun retter kritikk mot den såkalte "hvite" feministiske filmteorien og presenterer noe hun kaller *The Imperial Gaze* (det imperialistiske blikket). Dette er et konsept om at det hvite, vestlige subjektet står i sentrum og at seeren gjennom å se filmen både ser den gjennom dette blikket og blir definert av dette blikket. Hun peker på at Jane Gaines var en av de første til å skrive om dette problemet i sin "White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory" fra 1988. Gaines skriver også at minoritetskvinner i vestlig film både har ulempen med å være kvinne og derfor blir sett på med et mannlig blikk - og er i tillegg en etnisk minoritet som blir marginalisert og stereotypisert av den hvite filmindustrien. Minoritetskvinner som publikum kan derfor føle seg tvunget til å velge mellom solidaritet med enten *kvinner* eller *minoritetsmenn*, noe som gjør det problematisk at mye av tidligere feministisk forskning innen film har ignorert dem som en gruppe. (Gaines, 1999, s. 296-297)

Disse seer-relasjonene er, som alt annet innenfor kultur, bestemt av historie, maktrelasjoner, økonomi og politikk. *The Imperial Gaze* som et konsept trekker linjer fra kolonitiden da engelskmennene tok over land i det som skulle bli USA. Møtet med urbefolkningen er en seer-relasjon der den ene har makt over den andre, og skaper derfor et hierarki. Den britiske filmskaperen og feministiske aktivisten Pratibha Parmar skrev i 1990 et essay der hun forklarer hvorfor det er viktig å la etniske minoriteter fortelle sine historier på film slik de kjenner den :

"Historically, photographic images of black people all over the world have been captured by intrepid white photographers looking for the 'exotic', the 'different', the 'anthropological native types' for 'local colour' - creating myths, fictions and fantasies which have in turn shaped the nature of encounters between contemporary black and migrant settlers and the predominantly white populace of the metropolis." (Parmar, 1990, s. 115)

Parmar mener altså at det historisk har vært normalisert å eksotifisere og å fremmedgjøre minoriteter ved at man har fokusert på å se på de mest kuriøse aspektene ved deres kulturer.

Kaplans forteller om at hvite feminister har problematisert og aktualisert det mannlige blikk, men fullstendig ignorert hvordan fargede mennesker (mer konkret kvinner) opplever dette blikket. Hun mener også at det kun er hvite mennesker, på grunn av den historiske konteksten og fordi det er de som blir sett på som subjekter i film, som kan være bærere av det imperialistiske blikk. (Kaplan, 1997, s.7) Et annet begrep som ofte dukker opp når man snakker om blikk-relasjoner i film er det psykoanalytiske uttrykket *suture*. Det blir direkte oversatt “å sy sammen” og er et begrep som blir anvendt i filmteorien som en beskrivelse på de forskjellige måtene en seer blir dratt inn i en films narrativ og identifiserer seg med karakterene på. Kameraet, eller kamera-perspektivet i seg selv blir vårt øye og har en makt til å se, høre og vite alt hva som skal skje i filmen. Denne relasjonen gjør at vi som seere underkaster oss filmens blikk, og gjør at vi i underbevisstheten “glemmer” at filmens bilder er sammensatt og konstruert, og ikke noe som er realitet. Det klassiske shot/reverse-grepet er et godt eksempel på et virkemiddel som kan lede seeren til hvem av karakterene sine blikk hen skal følge. Et eksempel kan være at vi først får presentert et klipp av en bygning, for å så få se et klipp av en karakter som ser utover. Det første klippet blir da “sammensydd” det andre klippet, og blir en slags indikasjon for at karakteren ser på bygningen. Seeren får da presentert et blikk som gjør at hen identifiserer seg med den fiksjonelle personen. Det skaper rett og slett en slags relasjon mellom den som ser filmen og skjermen. (Chaudhuri, 2006, s. 49) Forskjellige seer-perspektiver skapes stadig, og med utviklingen av den digitale verden vi lever i med fotografier, fjernsyn og datamaskiner får vi mennesker flere og flere måter å se oss selv og andre gjennom. (Kaplan, 1997, s. 4-5)

2.3 Minoritetskvinner i amerikansk film

Helt siden oppfinnelsen av mediet i slutten av 1800-tallet har film vært en av de viktigste kultur og kunst-formene vi har. I begynnelsen av den amerikanske filmindustrien var det ikke mange fargede mennesker, verken kvinner eller menn, som fikk være skuespillere i spillefilmer. Men jo mer multikulturelt USA har blitt opp gjennom årene, jo mer fargerikt har også castingen blitt. Om vi ser tilbake på hvordan minoritetskvinner - og menn, ble portrettert i filmer på slutten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet, finner man svært stereotypiserte og til tider direkte rasistiske rollefigurer. Som noe som kom etter teater, musikk og bøker, hentet filmer mye karakter-inspirasjon fra andre kulturelle grener. Noen av de første svarte rollefigurene som gikk igjen i teatre var minstrel-showene, som gikk stort sett

ut på at hvite skuespillere malte seg med sort maling i ansiktet (også kalt “blackface”) og spilte ut komiske og musikalske scenarioer der de imiterte afro-amerikanere. De ble ofte portrettert som late, dumme, uansvarlige og godtroende. Disse karakterene var bygget på overdrevne stereotypier, og slike karakterer ble etter hvert også overført til film. I klassisk Hollywood-film fortsatte de rasistiske stereotypiene. Man kan blant annet nevne den kjente stumfilmen *The Birth of a Nation* (1915), nå beryktet for sitt rasistiske tema, og som i sin tid ble brukt av Ku Klux Klan til å rekruttere medlemmer. Filmen viser de svarte og hvites liv etter slavetiden, der de svarte blir portrettert som aggressive, onde, hypermaskuline og ute etter å ta makten fra de hvite i sørstatene. Filmen inneholder også et fåtall “gode” svarte karakterer, men er altså de som er trofaste til sine hvite overordnede. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 79-80)

Også andre etniske minoriteter, som asiater, latinamerikanere og den amerikanske urbefolkningen (indianerne) har vært med i filmer siden begynnelsen. Etter at Christopher Columbus koloniserte Amerika og urbefolkningen ble fratatt makten over landet, var det mye spenning mellom de forskjellige folkegruppene. De nye amerikanerne skrev om indianerne i bøker, i fortellinger og tidsskrifter, der de ble beskrevet som blodtørstige villmenn som mentalt var primitive og ute etter hevn. Disse stereotypiene fortsatte også inn i filmindustrien, der Indianerne ble sterkt forbundet med western-sjangeren. Westernfilmene var spesielt populære tidlig på 1900-tallet - noe som ga seerne en uriktig fremstilling av deres kultur og som ofte portretterte indianerne som protagonistens fiende eller sidekick. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 103) Rollefigurer fra Asia, verdens største kontinent med mange forskjellige land, var (og er) i lang tid redusert til å være én type asiater i film uansett hvor de kommer fra. Skillen mellom portretteringen av ulike asiatiske kulturer er fortsatt noe som sjeldent blir vist i spillefilmer, og blir ofte vist som en kombinert kultur der typiske ting fra alle landene blir presentert som én og samme. Hollywood har laget en standardisert form for asiatiske karakterer som ofte er mystiske, submissive, hardtarbeidende og snakker dårlig engelsk - selv når karakteren er amerikansk. Mange asiatiske rollefigurer ble også i Hollywoods gullalder spilt av hvite skuespillere som fikk påsminket skrå øyne, høye kinnbein og andre stereotypiske asiatiske trekk. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 125-126) Dette er noe som nå har fått navnet “yellowface” og er fortsatt noe som blir gjort i filmproduksjoner, men som i nyere tid har fått mer og mer motstand. Også latinamerikanere har vært utsatt for stereotypisering i

lang tid, og ett av de tidligste og mest berømte karaktertypene er nok “greaseren”, en latinamerikansk antagonist med mørk hud og tjukk bart som enten var voldelig og sint eller lat og likegyldig. En annen populær stereotypi har vært den sensuelle elskereren til den hvite mannen eller kvinnen, der den latinamerikanske karakteren ble portrettert som forlokkende og hyperseksuell. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 145)

Problemer og utfordringer knyttet til representasjon av forskjellige etnisiteter i film er et tema som de siste årene har blitt mer og mer tatt opp i offentligheten. Selv om tydelige rasistiske konsepter som blackface har falmet bort og mennesker av alle nasjonaliteter har fått muligheter i filmverden de ikke hadde før, blir etniske minoriteter fortsatt marginalisert og stereotypisert i bransjen. Tidligere i år skrev blant annet *Variety* en lengre artikkel om at filmer med et etnisk mangfoldig skuespiller-lag har en tendens til å tjene inn store summer, men at Hollywood fremdeles velger å ikke lage flere av dem :

“As major studios struggle to fend off digital rivals like Netflix and Hulu, the box office performances of these kinds of diverse films provide a blueprint for how studios need to adapt to competition from television, where inclusive representation is greater and the quality of shows has increased dramatically in recent years. Audiences have shifted to TV in droves, increasing pressure on studios to offer films that reflect the world at large. In that respect, movies have failed year after year, according to nine years of data analyzed by USC’s Media, Diversity and Social Change Initiative, which shows that women and minorities continue to be underrepresented on the big screen. Of more than 39,500 speaking roles across 900 films studied, women made up just 30.5% of those roles. In the top 100 films of 2016, Latinos, who make up roughly half of Los Angeles residents, were represented by just 3% of speaking parts.” (Lopez, 2017)

Med opprop på sosiale medier med hashtagger som #OscarsSoWhite fra Oscar-utdelingen i 2016 viste brukere på plattformer som Twitter og Instagram at det amerikanske film-markedet har et mangfoldighetsproblem. “A newly released study suggests diversity in TV and film is so bad, the hashtag #OscarsSoWhite should probably be changed to #HollywoodSoWhite.”, skriver Eric Deggans i en artikkel publisert av NPR. “(Deggans, 2016) I en forskning gjort av forskere ved Universitetet i California (USC) viser rapporten, som inkluderte analyser av 21 000 karakterer og filmskapere som jobber bak kamera i 400 filmer laget mellom 2014 og 2015, at etniske minoriteter er underrepresentert både i film og TV i forhold til det virkelige demografiske landskapet i USA. Blant annet fant de ut at 71.7% av karakterene i de utvalgte filmene var hvite, 12,2% svarte, 5,8% latinamerikanske, 5,1% Asiatere, 2,3% midtøstlige og 3,1% kategorisert som “annet”. Det betyr at kun 28.3% av alle

karakterene med replikker representert er etniske minoriteter, sammenlignet med at den virkelige prosentandelen på minoriteter i USA som ligger på 37,9%. (Smith, S., Choueiti, M & Pieper, K., 2016, s.7) Det er ingen hemmelighet at majoriteten av menneskene som arbeider i den amerikanske filmbransjen er hvite, og at den største makten ligger hos menn. En av de mest marginaliserte gruppene på skjermen er uten tvil minoritetskvinner.

I følge Kaplan har det vestlige film-publikummets øyne blitt “imperialisert” (imperialized) gjennom filmhistorien. Med dette mener hun at etniske minoriteter gjennom lang tid har blitt kategorisert som “de andre” opp gjennom historien, og blir derfor sett på som noe annet enn det vestlige mennesket. Hollywood, som er verdens største produsenter og eksportører av film, har også satt en standard for resten av filmverden som de fortsetter å følge. (Kaplan, 1997, s. 219) Mange av Kaplans teorier handler om at minoritetskvinner enten blir stereotypisert eller blir fremstilt som noe “eksotisk” i vestlig film. Tania Modleski skriver at mange amerikanske filmer portretterer svarte kvinner som enten en karakter som er redusert til hennes biologiske kjønn, eller som en maskulin versjon av den hvite kvinnen. For at denne marginaliseringen skal stoppes, mener Modleski at kvinner som ikke er etniske minoriteter må forstå og anerkjenne den diskrimineringen minoritetskvinner opplever i forhold til deres kjønn og etnisitet, noe som er svært viktig både for å slå ned på den patriarkalske filmindustrien - og i filmkritikk og teori. (Modleski, 1999, s. 333)

Minoritetskvinner er en gruppe mennesker som langt oftere enn hvite kvinner blir marginalisert i film på grunn av korrelasjonen mellom mannlige blikket og imperialistiske blikket. Dette har ført til at måten de har blitt portrettert på i film ofte har vært basert på en blanding av rase-stereotypier og tradisjonelle kjønnsroller eller en total ekskludering av dem. Medias praksis for stereotypiseringen og utestengingen av dem har i lang tid fremmet en normalisering av rasistiske og sexistiske tanker om hva det vil si å være en minoritetskvinne, noe som undertrykker dem både i form av representasjon på skjermen, måten de blir oppfattet på i det reelle samfunnet og systematisk de kvinnene som arbeider i filmbransjen. De fleste som ser film går ikke fra kinosalen eller sofaen totalt uberørt fra det de nettopp har sett, og selv om det er pågående debatter i forskningsmiljøet om hvor mye film faktisk påvirker oss, viser flere kontemporære studier at budskaper og bilder vi får servert gjennom film har innflytelse på oss og at de kan endre virkelighetsoppfatningen vår. I tillegg til den tallmessige

underrepresentasjonen, som handler om et systematisk inkluderingsproblem den amerikanske filmbransjen har hatt i alle år, er det også foruroligende at disse få rollene ofte sees gjennom hvite, mannlige blikk. (Eschholz, Bufkin & Long, 2002, s. 300-301) Det hvite, mannlige og heteronormative idealet i vesten har skapt et bilde av minoritetskvinner som noe annet enn den hvite kvinnen (som allerede er undertrykket i det patriarkalske samfunnet), samtidig som hun historisk sett har blitt eksotifisert av den. Forskere og teoretikere som anvender psykoanalyse har for eksempel tolket den mannlige fantasien om å undertrykke kvinner som en slags forsvarsmekanisme for kastreringsangst (Freud). Gina Marchetti mener dette da også må være noe som er reelt for for andre undertrykte grupper som kan endre den hvite, mannlige diskursen, som for eksempel etniske minoriteter. Skyld og paranoia blandes og skaper fantasier og danner konspirasjoner om hvordan minoritetskvinner er. Hollywoods fargede kvinner i nød ble for eksempel ofte på slutten av filmen avslørt å egentlig være spioner, tyver eller mordere. (Marchetti, 1994, s. 8-9) Forskjellige minoritetskvinner lider ofte av ulike stereotyper som degraderer dem til endimensjonale, flate karakterer basert på myter, noe gir minoritetskvinner i det reelle samfunnet svært marginale karakterer å se seg selv gjennom. Ofte ser vi også filmen gjennom mannlige eller hvite blikk selv om karakteren er en minoritetskvinne, noe gjør representasjon et langt mer komplisert tema enn bare om fysisk representasjon.

3. USA - Filmindustriens Supermakt

3.1 USA, representasjon og den amerikanske drømmen

Som den største eksportøren av film, musikk og fjernsynsprogrammer internasjonalt er det ikke uten grunn at USA kalles verdens mektigste supermakt innenfor popkultur. Bildene som blir produsert og eksportert fra USA har stor påvirkningskraft og lager ofte ringvirkninger i resten av verden. Før vi begynner å analysere filmer med mennesker av ulike kjønn og etnisiteter er det viktig å forstå hvordan mennesker og ting blir representert i film og de sosiokulturelle strukturene i USA som gjør at dette fungerer slik det gjør. Film kommer i mange former og sjangre. De forskjellige filmsjangrene har alle sine egne sett med rammer og konvensjoner som forekommer i ulike fortellermåter, cinematografiske virkemidler, lyddesign, scenografi og klipping. Valg innenfor fortellermåte og filmens narrativ innebærer

selve historien, filmens handling, karakteroppbygging, dialog og alt som kommer med manuset. Alle disse faktorene har sine funksjoner og må tas i betraktning når man ser på film som en helhet. Måten en scene er lyssatt på kan sette ulik stemning for handlingen, og valg av et nærbilde i stedet for et totalutsnitt kan forandre hvordan vi som seere oppfatter karakterene. For å kunne analysere en film og for å forstå hvordan film kommuniserer med seeren og skaper mening med sitt produkt kan man derfor ikke bare se på filmens historie, men også filmens form og kunstneriske uttrykk. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 3-4) Disse grunnleggende virkemidlene er med på å skape en mening ikke bare i filmen i seg selv, men kan også gjenspeiles i seernes egne virkelighet.

USA sees ofte på som en smeltedigel av mennesker fra forskjellige kulturer og etnisiteter, og er en nasjon som på mange måter er bygget på innvandring fra andre land. Thomas Jefferson sa som kjent at "*all men are created equal*", men USAs historie, som med mange andre land, var lenge preget av undertrykkelse av både kvinner og etniske minoriteter. Kvinner hadde ikke stemmerett før i 1920, og hadde ikke mange muligheter utenfor husets fire vegger. Lovlig slavehandel av de svarte varte helt frem til 1863, men sporene fra slavetiden var tydelige i mange år fremover. I dagens USA har de aller fleste en felles forståelse for at alle mennesker er likeverdige og skal ha tilgang til de samme mulighetene i livet. Likevel er det mange som opplever forskjellsbehandling fra ulike hold basert på sin etnisitet, kultur, kjønn, seksualitet, religion eller andre faktorer som skaper deres identitet. De fleste av oss forhåndsdømmer mennesker ubevisst. Vi har på forhånd bygget oss opp et spekter med stereotypier vi pålegger mennesker i ulike kategorier. Man hører til dømes ofte at kvinner er mer emosjonelle enn menn, at asiater er gode i matematikk eller at homofile menn er flamboyante. Disse stereotypiene er som oftest basert på løse myter og kan ikke representere en hel gruppe. Man kan gjerne si at *noen* mennesker innenfor disse gruppene bærer disse egenskapene, men å sette forskjellige mennesker i slike båser kan gjøre mer skade enn man kanskje tror. Slike enkle, unyanserte stereotypier blir ofte brukt i film og i TV-programmer og har gjennom lengre tid blitt nokså standardiserte. Problemet starter når disse fiktive karakterenes trekk overføres til hvordan man oppfatter folk av samme gruppe i det virkelige liv. Å anta at visse typer mennesker er naturlige bærere av visse egenskaper reduserer det mangfoldige, komplekse mennesket til simple, dømmende antagelser. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 6-7)

Opp gjennom USAs historie, fra koloniseringstiden til i dag, har landet vært styrt av en hvit patriarkalsk kapitalisme. Med dette menes det at menneskene som har makten i landet hovedsakelig er hvite menn, noe som også reflekteres i filmlandskapet. I det patriarkalske samfunnet der menn har den overordnede makten blir de tradisjonelle kjønnsrollene ivaretatt. Kvinnens rolle som mødre og en manns hustru henger også sammen med det tradisjonelle synet på at et forhold skal være forbeholdt mellom heterofile menn og kvinner. Det kapitalistiske aspektet i denne problemstillingen handler om at systemet tilrettelegges for at det bygges opp høyere økonomiske og sosiale forskjeller mellom folk. Kapitalisme er et økonomisk system og en ideologi som satt på spissen handler om at ens suksess og verdi er målt i ens materielle rikdom. Foruten at den amerikanske filmindustrien er sterkt drevet av økonomisk vinning i form av blockbustere, oppfølgere og såkalte “reboots” av eldre filmer, er det noe man også finner spor av i filmene i seg selv. Den amerikanske drømmen, “Dream”, er et ideal og uttrykk som dukket opp under USAs uavhengighetserklæring på starten av 1900-tallet og er noe som fortsatt blir mye brukt i både politikk og dagligtale. Idealet, som først ble navngitt av historikeren James Truslow Adams i sin bok *The Epic of America* (1931), handler om at den amerikanske livsstilen - at man skal kunne oppnå det man vil ut i fra hardt arbeid uansett hvor eller hva man kommer fra. Dette er ganske paradoksalt i forhold til at idealet ofte baserer seg på at man skal strebe etter materielle goder som et stort hus, fin bil, pene klær og dyre ferier - noe som støtter et kapitalistisk samfunn som gir mindre til de fattige og mer til de rike. Harry M. Benshoff og Sean Griffin skriver i *America on Film : Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies* (2009) hvordan denne dominerende ideologien undertrykker minoriteter og kvinner :

“The ideology of white patriarchal capitalism works not only to naturalize the idea that wealthy white men deserve greater social privilege, but to protect those privileges by naturalizing various beliefs that degrade other groups - thus making it seem obvious that those groups should not be afforded the same privileges. (...) Since this wealthy group has almost exclusively been comprised of white men, the dissemination of racist and sexist stereotypes has helped keep people of color and women from moving ahead economically.” (Benshoff & Griffin, 2009, s. 9)

Dette gjelder også andre faktorer som klasse og seksuell orientering. Minoritetsgrupper har fortsatt, til tross for teknisk likestilling uansett etnisitet, vanskeligere for å komme seg opp og

frem på mange fronter. Den økonomiske forskjellen mellom de forskjellige gruppene betyr også sosiale forskjeller, som igjen skaper klasseforskjeller. Dette er ting som mange aksepterer helt underbevisst fordi det er så integrert i kulturen, men som ofte blir gjenspeilet i populærkulturen. Film er ett av de mest kommersielle mediene vi har, og er noe de aller fleste har et forhold til. Det som vises på film og på fjernsyn er med på å forme samfunnet og dens kultur ved å sette et eksempel på hvordan ting er og skal være. Til dømes ser vi ofte bilder og video som er filmet eller skal finne sted i andre land - vi trenger ikke nødvendigvis ha vært der selv, men får likevel en representasjon av landet gjennom bildene. Personer som aldri har vært i Japan som får se representasjoner av landet gjennom filmer som for eksempel *Kill Bill (2003)* får et ganske så misvisende bilde av hvordan det er der. Selv om det er en film som veldig åpenbart ikke er basert på sanne hendelser, plukker vi opp stereotypiene og innlemmer dem inn i vårt eget sett med fordommer. Et annet eksempel er den tallmessige ubalansen mellom kvinner og menn i hovedroller : å hele tiden se menn bli favorisert som den ledende rollen kan bli dekodet av publikum som et tegn på at menn er mer viktige eller gjør viktigere ting enn kvinner. Ser man noe mange ganger nok, er det ikke vanskelig å begynne å tro at noe faktisk *er* slik. Veldig ofte vil ikke filmskapere at deres publikum skal stille spørsmål ved de politiske sidene i filmene de lager. Hollywood promoterer filmene sine som underholdende virkelighetsflukt, og som oftest noe som skal være upolitisk. Men vi må ikke glemme at ideologier er mest effektive når de påvirker oss helt ubemerket. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 16)

3.2 - Hollywood - Et systematisk problem?

Hollywoods måte å lage film på har lenge vært den ledende for resten av verden. De store filmene med kjente skuespillere er de som får mest oppmerksomhet og de som drar inn mest penger, og er dermed også de som setter standarden for resten av filmbransjen. Ofte velger filmselskaper å produsere filmer som som tjener inn større summer på bekostning av god historiefortelling. Blockbustere kan være vel så gode filmer, men er konstruert til å appellere til et massepublikum, selge tilhørende merchandise og generere salg. Dette er et godt eksempel på kapitalismen i praksis. Giganter som Universal, 20th Century Fox, Warner Brothers, MGM Studios og Paramount har alle stor ideologisk og økonomisk makt, og har med det også et ansvar.

En av grunnene til at Hollywood har klart å dominere film-markedet i USA, er dannelsen av såkalte oligopol - en markedsform der et fåtall selskaper inngår et samarbeid som gjør de sterke sammen og som igjen utelukker mindre ressurssterke selskaper i å konkurrere med de. Dette har ikke bare resultert i at små filmselskaper ikke kommer seg opp og frem, men gjør også at filmskaperne som lager filmer som ikke passer inn i de Hollywood-standardiserte rammene ikke får innpass. Den klassiske narrative formen innenfor Hollywood-filmer har tradisjonelt vært lineære, kronologiske fortellinger som er lette å forstå og oppbyggingen er som oftest basert på den dramaturgiske Hollywood-modellen med et tydelig anslag, oppbygging, klimaks og avslutning. Klippingen er kontinuerlig i riktig tidsmessig rekkefølge, kameraet er fokusert på det viktigste i bildet, lyddesignet brukes til å veilede publikum og karakterene er ofte ganske enkle. Grensen mellom det gode og det onde er tydelig, og ofte finnes det en kjærlighetsinteresse for protagonisten.

Som tidligere nevnt er USA et av mange land som ideologisk sett er styrt av en hvit patriarkalsk ideologi, noe som også reflekteres i film. Det som er problematisk, er at de som lager filmer som ikke passer inn i denne ideologien, blir ekskludert - og dermed blir ikke nye tenkemåter og ideologier frontet. De uavhengige filmene som tar for seg historier som er anti-patriarkalske, ikke-hvite eller ikke-kapitalistiske, har det mye vanskeligere å bli distribuert og vist frem. På denne måten kan vi derfor også si at Hollywood er et kulturelt imperium som har makt over hva vi ser og hvem vi ser - og dermed også hva og hvordan vi skal tenke. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 29) Eksempelvis kan vi nevne superheltefilmen *Black Panther* (2018), som ble produsert av Marvel Entertainment og distribuert av Walt Disney Studios, og som i løpet av den korte tiden den har gått på kino har fått stor oppmerksomhet - spesielt på grunn av sitt mangfoldige karaktergalleri. Filmen er regissert av den afroamerikanske regissøren Ryan Coogler, hovedrollene er tildelt i hovedsak svarte skuespillere som både er kvinner og menn og den er LGBTQ-inkluderende. Dette er den første store filmen i denne sjangeren som viser en svart superhelt i USA. "Black Panther" gives voices to people we rarely see in big-budget, mythology-heavy Hollywood productions(...)", skriver Huffington post i sin filmanmeldelse av Marvel-suksessen. (Jacobs, 2018) Det at en film som dette får så stor oppmerksomhet kun fordi den inkluderer et lag av etniske minoriteter, er nok et bevis på hvor mye USA trenger mer representasjon - av alle slag, på skjermen.

I dag er temaer som feminisme, etnisk mangfold, kulturell appropriasjon og whitewashing en åpen samtale i det offentlige rom, og kanskje spesielt på internett. I Hollywood produseres det filmer hver dag, men selv om samtalen om representasjon i film går fremover, er det sjeldent vi ser filmer på toppen av listene som bryter med normene eller som utfordrer allerede eksisterende idéer. Da Marc Forsters drama *Monster's Ball* kom i 2001 ble Halle Berry hyllet for sitt arbeid i filmen med en Oscar-nominasjon for beste skuespillerinne i en hovedrolle og skrev med det Oscar-historie som den første minoritetskvinnen noensinne som har vunnet prisen. 16 år senere er hun fortsatt den eneste. I et intervju med *Teen Vogue* i 2016, midt i kjølvannet av #OscarSoWhite, snakket hun ut om representasjonsproblemet i bransjen:

“These kinds of groups have to start changing and have to become more conscious and more inclusive. I think black people.. people of color.. only have a chance to win based on how much we’re allowed to put out. That says to me that we need more people of color writing, directing, producing - not just starring. We have to start telling stories that include us.” (Mignucci, 2017)

En stor filmpris som Oscar-prisen betyr anerkjennelse og hyllest for godt arbeid, men også mye oppmerksomhet - som deretter genererer mer salg. På den måten kan prisene sees på som symboler på hvem som har makten i filmbransjen. Målet burde uansett ikke være å vinne flere priser, men å vise de som ser på at det er *mulig* uansett hvilket kjønn eller etnisitet du tilhører. Den britiske regissøren Andrea Arnolds road-drama *American Honey* (2016) er en film som kan kategoriseres som en indiefilm, men som har fått mye positiv oppmerksomhet internasjonalt. Den hadde sin premiere på Filmfestivalen i Cannes og ble for mange filmanmeldere og kritikere beskrevet som en av de beste filmene fra 2016. Sasha Lane, som spiller hovedrollen i filmen, svarte følgende i et intervju med *Refinery29* om representasjonen av minoritetskvinner på skjermen :

(...) I know that I just don’t want to be used as a form of, ‘Oh we can get this in here.’ I’m still aware that there’s a lot of posturing. It’s just plopping people in. (...) I’m so used to watching the same types of movies as everyone. So you see the same type of girl, you see the same type of roles, you see the same type of family dynamic. And there’s just so much more there could be. That’s not the only kind of people watching these movies.” (Todd, 2016)

Filmer med en minoritetskvinne i hovedrollen blir nesten uunngåelig sett på som et politisk valg fra regissørens side, rett og slett fordi det er skjer så sjeldent. Et tredje eksempel er *Everly* (2014), regissert av Joe Lynch med Salma Hayek i hovedrollen. Den er ved første øyekast en typisk actionfilm med en kvinnelig protagonist og mye vold. Men til sammenligning med filmer som *Tomb Raider* (2001), *Sucker Punch* (2011) og *Atomic Blonde* (2017) føyer den seg inn i en rekke av filmer med kvinnelige, lettkledde heltinner som slåss mot fiender og som spiller mye på karakterens seksualitet. I motsetning til *Monster's Ball* og *American Honey*, som støtter seg mye mer på dialog, er *Everly* en actiontung film der det meste styres av fysisk handling. Alle disse tre er eksempler på filmer med minoritetskvinner i hovedrollen, men hvorfor er det ikke flere av dem? Og gjentar disse filmene bare stereotypiene på hva en minoritetskvinne er?

Uttrykket “gatekeeping” blir ofte brukt i filmindustrien om de metaforiske “portene” man må gjennom for å få en film produsert og distribuert. De som har makten til å bestemme hvilke filmer som skal bli laget og vist frem eller ikke, er i dag i stor grad dominert av hvite menn : i roller som regissører, produsenter, talentspeidere, manusforfattere, direktører - som beslutningstagere. På grunn av dette er det mannlige blikket er nesten uunngåelig.

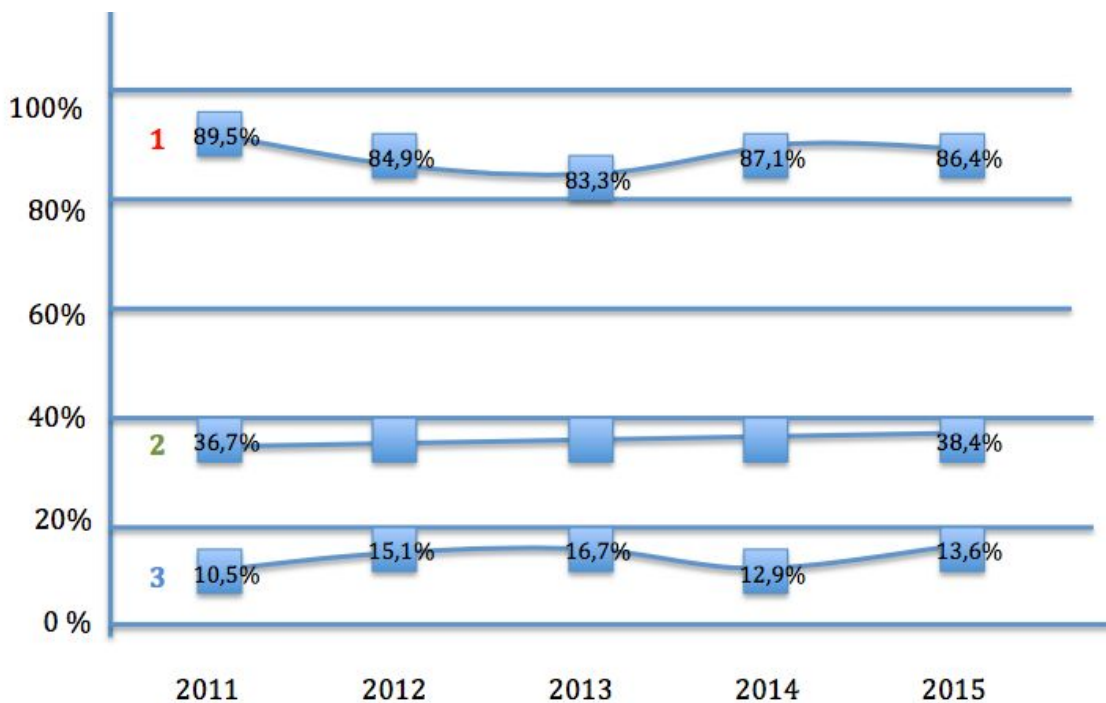
“In narrative cinema, women plays a ‘traditional exhibitionistic role’ - her body is held up as a passive erotic object for the gaze of male spectators, so they can project their fantasies on to her. She connotes ‘to-be-looked-at-ness’. The men on screen, on the other hand, are agents of the look, with whom spectators identify to enjoy vicarious control and possession of the woman. We can see, in almost any classical Hollywood film, that the heroine is an object to be looked at : she is filmed in soft focus, coded for strong visual and erotic impact” (Mulvey, 1989, s. 19)

På grunn av at minoritetskvinner nesten er usynlige i det store bildet i beslutningstagende roller, er filmer med minoritetskvinner i hovedrollen i stor grad skrevet og produsert av mennesker som ikke selv er minoritetskvinner. To av filmene vi skal se nærmere på i denne oppgaven er regissert av regissører som selv er hvite menn. Dette kan skape en interessant blikk-relasjon : Det mannlige blikket som Laura Mulvey forteller om, sammen med det imperialistiske blikket Ann Kaplan forteller om kan sammensveises til et hvitt, mannlige blikk minoritetskvinner må se seg selv gjennom, og som publikum ser dem gjennom.

3.3 Statistikk over minoritetskvinner i amerikansk film

Som tidligere nevnt har en studie fra USC i California funnet ut at både kvinner og minoriteter på skjermen i stor grad blir marginalisert i filmbransjen. (Smith, S., Choueiti, M & Pieper, K., 2016) For å støtte opp mot dette, vil jeg også inkludere en annen rapport som er publisert som utforsker tallmessig representasjon i amerikansk film. Hvert år publiserer UCLA en kvantitativ rapport om mangfoldet i amerikansk spillefilm der de ser på fordelingen av roller mellom de ulike kjønnene og etnisitetene. Rapporten er basert på en analyse av rundt 168 filmer for hvert år rapporten har blitt utgitt. Hollywood Diversity Report 2017, som baserer seg på forskning av spillefilmer fra 2011-2015, rapporterer at etniske minoriteter i 2013 hadde høyest antall hovedroller med 16,7%. I forhold til den reelle befolkningsprosenten, som ligger nokså flatt på rundt 37% etniske minoriteter gjennom 2011-2015, ser man at representasjonen av minoriteter er sterkt underrepresenterte i hovedroller. Hvite skuespillere i hovedroller ligger i gjennomsnitt på rundt 86%, og står dermed sterkt representert i forhold til de reelle 63% av befolkningen. (Figur A)

A. Statistikk over etniske minoriteter i amerikansk film (hovedrolle) mellom 2011-2015



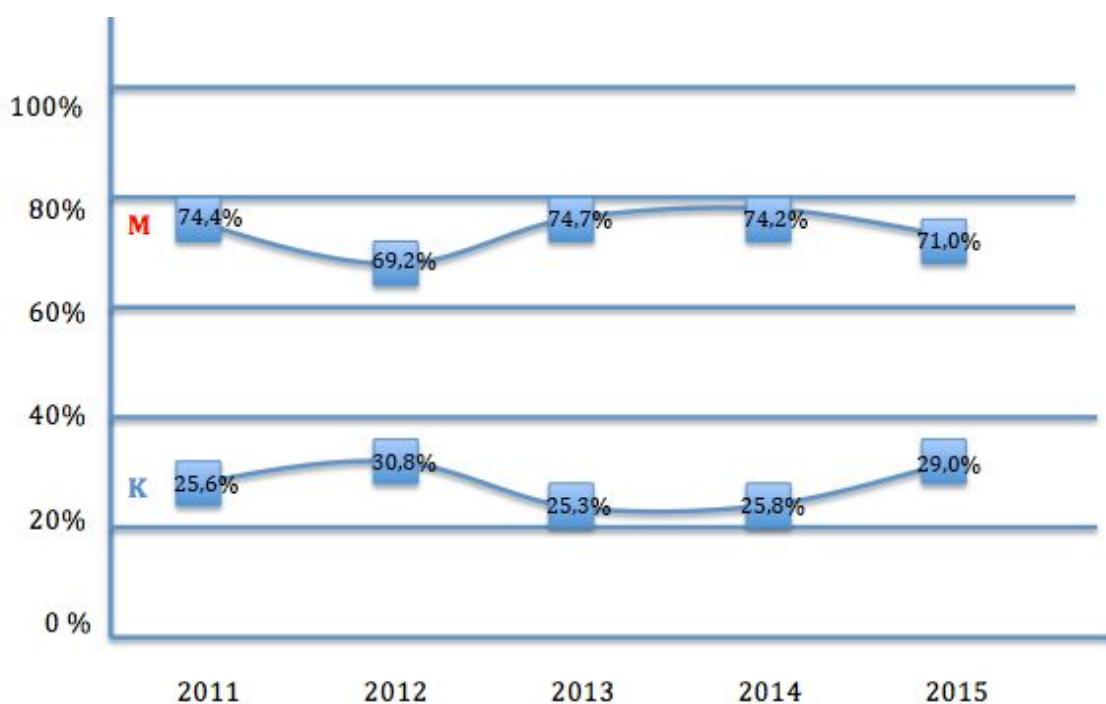
1: Hvite skuespillere i en hovedrolle

2: Etniske Minoriteter i USA

3: Minoritetsskuespillere i en hovedrolle

Ut ifra en kjønnsfordeling på cirka 50/50 i USA, er også kvinnelige hovedroller godt underrepresenterte i forhold til den reelle befolkningen. Kvinnelige skuespillere i amerikansk film nådde sin topp i 2012 der de utgjorde 30,8% av hovedrollene, mens menn hadde sin høyeste prosentandel i 74,7% ledende roller i 2013. På sitt laveste lå den kvinnelige prosenten altså på 25,3%. (Figur B)

B. Statistikk over kvinner og menn i amerikansk film (hovedrolle) mellom 2011-2015



M: Menn

K: Kvinner

(Hunt & Ramón et.al. 2017, s. 11) Rapporten forteller oss også at etniske minoriteter kjøpte hele 45% av alle kinobillettene solgt i USA i 2015. Latinamerikanske kinogåere var spesielt mange, og kjøpte opp 23% av de solgte billettene. (Hunt & Ramón et.al. 2017, s. 6) Disse tallene forteller oss at mange av de som har sett filmene som har vært laget ikke har sett seg selv representert i en hovedrolle på skjermen. Det betyr også at skuespillere som både er kvinner og etniske minoriteter nesten har vært usynlige i ledende roller mellom 2011-2015, noe burde sees på som bekymringsfullt. Om grunnen til at dette skjer er på grunn av et systematisk problem i filmbransjen, er usikkert. Men når statistikkene viser så lav prosent blant minoritetskvinner i ledende roller, kan dette i minste fall vise til tendenser til at noe er

ufungerende i bransjen. I de kommende kapitlene skal jeg ta for meg studier av tre ulike filmer som alle *har* en minoritetskvinne i hovedrollen. På grunn av den minimale representasjonen av dem i den amerikanske film har de få eksisterende bildene som produseres av dem ekstra mye makt og påvirkningskraft, noe som vil være interessant å se på fra et feministisk og filmteoretisk perspektiv.

4. Analyse : American Honey, Everly & Monster's Ball

I de neste avsnittene skal vi se nærmere på tre filmer : *American Honey*, *Everly* og *Monster's Ball*. Disse filmene er valgt ut i fra at de alle har en minoritetskvinne i en ledende rolle, og på grunn av at de ulike historiene de forteller. Jeg har valgt å fokusere på filmer som ikke handler om minoritetskvinner i en historisk kontekst der det er naturlig at de blir portrettert i undertrykte roller, og har valgt å fokusere på filmer inneholder nok realisme til at handlingen kunne ha foregått i den reelle verden. Filmene er også kontemporære nok til at de kan fortelle oss noe om hvordan minoritetskvinner blir portrettert anno 2018, og kan forhåpentligvis gi meg svar på spørsmålene jeg stiller meg i problemstillingen min.

5. Studie : American Honey

Av de tre filmene vi skal se nærmere på i denne oppgaven, er Andrea Arnolds' *American Honey* den mest kontemporære. Andrea Arnold ble i 2006 beskrevet av *The Guardian* som en av Storbritannias nye, lovende regissører etter at hun debuterte med sin første langfilm *Red Road* (2006). (Leigh, 2006) Drøye tre år senere kom *Fish Tank* (2008), som på samme måte som *Red Road* vant den gjeve juryprisen ved filmfestivalen i Cannes. Arnold har etter hvert blitt kjent for å lage filmer som omhandler unge kvinner og har fokusert på historier som omhandler mennesker og miljøer i arbeiderklassen. Da hun i 2015 lette etter skuespillere til sin neste film benyttet Arnold seg av såkalt streetcasting, som går ut på å lete etter potensielle skuespillere på gaten, eller hvor de selv befinner seg til vanlig. Sasha Lane, som ble oppdaget mens hun var på en strandfest med venner, ble til slutt valgt til å spille hovedrollen i det som skulle bli *American Honey* (2016). Flere av filmens resterende skuespillere er hentet rett fra USAs gater, de fleste av dem uten tidligere skuespillererfaring. I et intervju med *Independent* snakker hun om hvor viktig det er for henne med genuin autensitet i filmene sine :

"I'm always trying to make things as authentically as I can, so I'm always - I don't know quite where I got this idea from - trying to find real people. When I spoke to people who had been on mag crews, they told me that with a lot of the crews, people would come from all over America and I wanted to reflect that." (Loughrey, 2016)

Filmens handling dreier seg rundt tenåringsjenta Star, som bor i en trailerpark med to små barn og deres far. Mens hun prøver å haie seg skyss hjem får hun øye på en gjeng med unge voksne og blir tydelig smittet av deres frie, utagerende væremåte og får et spesielt godt øye til Jake, spilt av Shia LaBeouf. Når hun får tilbud om å droppe livet hun kjenner til mot å jobbe som magasinselger sammen med en gjeng rebelske tenåringer med en hedonistisk holdning til livet, blir hun med på en reise som ender med å handle om mye mer enn bare å selge magasiner. Av de utvalgte filmene er dette den eneste som er regissert av en kvinne, og den kan tydelig plasseres under det vi kaller women's cinema. Andrea Arnold har som regissør flere ganger uttalt seg om hvor problematisk det er at så få filmer er regissert av kvinner. Alle hennes fire store filmer har sentrert seg rundt historier som handler om kvinner, med en kvinnelig hovedrolle. I et intervju med BBC angående den lave kvinneandelen sier hun :

"We've grown up mainly on male stories, and most of the films have been written and directed by men - and that's only half of the human race. I remember going to a women's film festival and feeling a slight amount of trepidation, but actually it was fantastic. Some of the films made me cry because they really spoke to me. (...) It was then I realised up till then I had mostly been spoken to by men in cinema." (Jones, 2016)

Som kvinnelig regissør utfordrer hun det mannlige blikk ved å fortelle historien gjennom øynene til kvinnelige karakterer, noe som er en sentral del innenfor women's cinema. Klassisk film har de samme trekkene som stammer fra et samfunn som i alle år har vært preget av en patriarkalsk kultur - der kvinnen er et objekt som er til for å bli sett på, og som ikke er et subjekt man ser filmen gjennom eller har makt til å drive historien fremover. Butler mener at for at kvinner skal få et eierskap og en stemme i film, må vi starte med å sette dem bak kamera. Arnold som regissør har vært veldig bevisst på å fortelle historier fra kvinners perspektiver, men *American Honey* er den første filmen hun lager med en minoritetskvinne i en signifikant rolle. *American Honey* kan også klassifiseres som en indiefilm på grunn av at den er laget utenfor de store filmstudioene og for dens "lave" budsjett på 3,5 millioner amerikanske dollar, og den er uten tvil en film av det eksperimentelle slaget. Mange feministiske teoretikere har skrevet om affiniteten mellom women's cinema og

avant-garde-film, som begge ofte forbindes med selvuttrykk. Selv om avant-garde-bevegelsen i de tidligere årene ekskluderte kvinner, har den i nyere tid blitt ett av stedene kvinnelige regissører har kunnet vokse gjennom på grunn av åpenheten rundt temaer som kjønn og seksualitet i begge bevegelsene. Den britiske forfatteren Annette Kuhn mener at båndet mellom disse kan bunne i at begge parter er mindre investert i penger i forhold til de store studioene og at både avant-garde-bevegelsen og kvinnebevegelsen har vært opptatt av det å uttrykke seg selv (avant-garde) og den private sfæren (feminisme). (Butler, 2002, s. 57)

Allerede ved første sekund kan vi se at *American Honey* inneholder et utypisk filmgrep i nyere tid : Den er filmet i en boksete aspect ratio på 4:3, som var standarden for TV-skjermer i flere tiår før widescreen-formatet kom på banen. I en tidsalder der alle storfilmer vil dekke så mye av skjermen som overhodet mulig, er det å plutselig se noe i 4:3 både uvanlig og gir en følelse av at man hele tiden ikke får sett alt som egentlig foregår på skjermen. Det gjør også at vi kommer nærmere på karakterene siden hvert utsnitt blir mindre. Hovedrollen i *American Honey*, Star, er en rastløs 18-åring som lever som en del av underklassen i Oklahoma. I åpningsscenen, som starter i medias res, får vi se Star og to små barn klatre oppi en søppeldunk for å finne mat. Forbi dem kjører en bil med teksten “God is coming”, nesten plassert som en slags småkomisk latterliggjøring av karakterenes situasjon. Det tette utsnittet gjenspeiler den klaustrofobiske hverdagen og de trange karene Star lever i, samtidig kan det vise til de små fremtidsutsiktene hun har. Hovedrollen i filmen er på flere måter en ganske utypisk karakter på skjermen til å begynne med. Hun er en ung afro-amerikansk kvinne som lever under fattigdomsgrensen, noe som er en svært vanlig demografisk gruppe i det virkelige USA, men høyst uvanlig å se som et hovedfokus i en film. Jeg kom til å tenke på Céline Sciammas *Girlhood* fra 2014 som portretterte en svart, fransk ung kvinne i lignende situasjon som Star, som en av få ganger jeg har sett en ung minoritetskvinn i en hovedrolle.

5.1 Stars estetiske uttrykk

*American Honey*s estetiske uttrykk er utvilsomt vakkert, Robbie Ryans cinematografi bruker mye naturlig sollys som skinner på karakterene og tette nærbilder. Cinematografien og kostymedesignet balanserer på mange måter hverandre ut, der sistnevnte spiller på et (i mangel på et bedre ord) “trashy” uttrykk som gjenspeiler kulturen filmen foregår i. Filmens handling tar for seg en glemt underklasse av unge mennesker som lever dag til dag på

moteller og som er en del av en kultur som ofte forbindes med lav sosial og økonomisk status. Lite fortelles om Stars bakgrunn, annet enn av hun passer på to barn som ser ut til å være hennes yngre stesøsken og bor i et hus med en stefar som seksuelt trakasserer henne. Gjengen hun møter på den lokale matvarebutikken er sammensveiset og utagerende, noe som tiltrekker henne som en kontrast til hennes vanlige liv. Mens Rihanna sin EDM-låt “We Found Love (In a Hopeless Place)” passende nok spilles i bakgrunnen, mister filmens mannlige hovedkarakter Jake den strassbelagte mobilen sin på gulvet, noe som fører de to sammen i et møte på parkeringsplassen. Samtalen deres er lekende og flørtende, og scenen hopper frem og tilbake mellom Star og Jake. Utsnittene er nære, og fokuserer ekstra mye på ansiktsuttrykkene til Star. Strasset på mobilen glitrer som et gjenskinn i ansiktet hennes og vi får nærbilder av tatoveringen under den korte shortsene hennes. Dette kan vi trekke frem som et eksempel på det kunstprofessoren Patricia Mellencamp mener er estetiske forskjeller i måten kvinner og menn blir portrettert på når det gjelder stilistisk komposisjon på skjermen. Mellencamp mener at måten film har vært konstruert på foruten det narrative aspektet, men i form og stil historisk sett har blitt oversett som en faktor som spiller inn i hvordan vi som et samfunn ser på kjønn og rase. Hun mener at rammene for det rent estetiske ved hvordan karakterene blir vist frem på, som for eksempel måten de er lyssatt på, hvordan de er sminket og hva slags perspektiv de er filmet fra, er ulike for de forskjellige kjønnene. Star har et lys som reflekteres i øynene hennes, og kameraet går nærmere henne. Dette fremhever hennes skjønnhet, mens fokuset på Jake ligger i hans karakter. (Mellencamp, 1995, s. 24) Deretter tilbyr han henne en jobb som innebærer å reise rundt landet før de blir avbrutt av at gjengen hans kommer for å plukke han opp. “I think they want you”, sier Star. “Everybody wants me”, svarer han. “I don’t.” svarer hun igjen. “Yeah you do.” svarer han til slutt, før han forsvinner inn i bilen som kjører av gårde. Denne siste replikken fungerer som et stikk til Stars situasjon : Jake er det som kan redde henne fra den miserable hverdagen hun lever i. Hun “trenger” han, og han vet det.

Etter å ha tatt med seg de to barna til deres biologiske mor som ikke vil ha dem, løper hun fra sitt vanlige liv til Jake og gjengen hans. Der møter hun resten av tenåringene hun skal jobbe og reise sammen med, blant annet Krystal, gjengens sjef og Jakes av-og-på-kjæreste. Sammen kjører de til Kansas, der de skal selge magasiner. Noe som nesten er umulig å ikke legge merke til, er hvor annerledes Star ser ut i forhold til resten av filmens rollefigurer. Hun

er den eneste minoritetskvinnen gjennom hele filmens løp, har mørk hud, annerledes ansiktstrekk og tykke dreadlocks satt opp i en dult på hodet. Hun ser nesten ut som en fremmed som ikke hører til i filmens univers, og blir noe “annet” enn resten. På denne måten blir hun nesten litt eksotifisert selv om det ikke er noe ved henne selv som tilsier at hun burde bli det. Med begrepet eksotifisering menes det en aktiv, kulturell og ofte ubevisst maktprosess der ens overblikk og overlegenhet over en minoritet blir konstruert ved å utforske noe “annet” eller uvant det en vanligvis er vant til, som blir noe eksotisk. (Bolin, Comerford & Forsman, 1994, s. 2) Det må poengteres at eksotifisering i denne konteksten ikke betyr at Star automatisk blir eksotifisert på grunn av hennes etnisitet, men på grunn av at universet rundt henne eksotifiserer henne. Alle rundt henne som er signifikante karakterer er hvite menn og kvinner, noe jeg mener kan være et bevisst valg fra Andrea Arnolds side for å nettopp vise hvordan det er å være en minoritetskvinne i de amerikanske sørstatene, men fører dessverre også med seg at Star blir portrettert som noe annet og underordnet maktpersonene i filmens narrativ. Stars posisjon i gruppen er naturlig underordnet fordi at hun er “den nye jenta”, men det hadde vært flott å se minoritetskvinner representert i andre roller i også for å balansere maktposisjonene i filmen. Spesielt kan man nevne Jakes konstante kontroll over henne og posisjonen Star har som “den andre kvinnen” i trekantdramaet mellom henne, Jake og Krystal som eksempler for hvordan hun blir portrettert som mindre sterk enn de andre karakterene i filmen, men det portretterer likevel en realistisk historie og viser henne som en kompleks karakter, som absolutt har en verdi i seg selv. Fremmedgjøringen av hovedpersonen er på en positiv side et virkemiddel som kan fungere godt som en metafor på underrepresentasjonen av minoritetskvinner på skjermen. Stars følelse av å være malplassert og det konstante jaget etter frihet kan minne om de samme problemene minoritetskvinner i filmbransjen og som seere står overfor. Det å se film er nokså eksotisk i seg selv. Vi setter oss ned, demper lysene og setter på en film som skal lede oss gjennom noe vi ikke ser til vanlig - vi reiser til et eksotisk “land” bort fra hverdagen vår, og ser handlingen gjennom skjermen som en voyeur. I *American Honey* ser vi historien gjennom en minoritetskvinne, men blikkene hovedrollen selv blir utsatt for, er hvite. Alle menneskene rundt hovedkarakteren som har makt over henne er hvite fra start til slutt, fra hennes stefar til Jake og Krystal. Jake og Krystal har på flere måter makt over Star : De er hennes sjef, hun er forelsket i Jake og Jake er Krystals kjæreste. Så selv om Star er i hovedrollen som en minoritetskvinne og er i utgangspunktet blikket vi ser filmen gjennom, gjør hennes

underdanige posisjon det vanskelig å ikke også se deler av historien gjennom et hvitt blikk fordi hun som karakter selv nesten kun blir sett på av hvite karakterer.

Etter å ha kommet frem til Kansas, deler gjengen seg opp for å selge magasiner fra dør til dør. Star blir med Jake for å få en opplæring i hvordan man selger magasiner ved å fortelle oppdiktete historier til potensielle kunder, og vi får se dem rusle gjennom asfaltbelagte forstader mellom grønne trær og varmt sollys. Han er kledd opp i en svart dressjakke og bukser, mens hun er kledd i en singlet og shorts. I en scene der de går nedover en gate og kranbler om en pistol Jake har i lommen sin for “nødssituasjoner”, skinner solen direkte på dem. De to karakterene bytter på hvem som går fremst og hvem som går bakerst, en måte å vise den flørtende energien mellom de på. Vekslingen mellom dem viser også hvem som har overtaket i samtalen deres, noe som topper seg når Star tar pistolen fra Jake for å vise ham hvordan den lades. Gjennom denne scenen har Jake ofte sollyset direkte på seg, med harde skygger under øynene. Kameraet er også nokså lang ifra han i total eller halvtotalt utsnitt. Star vises oftere i nære utsnitt, med diffust sollys som skinner bak håret hennes som en slags glorie rundt henne. Lyset Star får som backlight er uten tvil det som er mest estetisk vakkert, og også det som vies mest tid til. Forskjellen mellom det feminine og maskuline mellom de to karakterene blir tydeliggjort av både kostymedesign og lyssetting. Mulvey mener på samme måte som Mellencamp at kvinners utseende blir viet mer tid og krefter på enn menn i film for å maksimere hennes tiltrekningskraft til det heterofile, mannlige subjektet. Med hennes egne ord mener hun at alle de tre blikkene som finnes i bildet (blikket fra kameraet, blikket karakterene har til hverandre og blikket til seeren) er mannlige, selv når protagonisten selv er kvinne. Når de tre forskjellige blikkene blir vevd sammen i en film som ett produkt, blir blikket til slutt det samme mannlige blikket. For eksempel er det et faktum at kvinner mye oftere enn menn får kostymer som viser mye hud eller som fremhever hennes former. Mulvey argumenterer for at grunnen til at de blir vist frem som objekter for det mannlige blikk, er at undertrykkelsen av kvinner skal opprettholdes i den patriarkalske ideologien vi følger. (Mulvey, 1999, s. 843) I *American Honey* er både de kvinnelige og de mannlige karakterene kledd opp i lett sommertøy, og nakenhet er ikke fremmed for noen av kjønnene. Forskjellen ligger i de cinematografiske virkemidlene, spesielt på hovedpersonene. De nære utsnittene av hennes kropp, glorien rundt håret hennes og fokuset på hennes øyne som ofte reflekterer sollys er nesten eksklusivt tildelt Star. Hun er hovedpersonen og det er naturlig at det legges

mer fokus på henne enn de andre karakterene, men til eksempel får Jakes fysiske utseende aldri like mye oppmerksomhet som hennes selv om han er den mannlige hovedrollen. Utsnittene hans gjennom hele filmen viser han som oftest i helfigur eller i det minste i et halvtotalt utsnitt, der han vises som et helt menneske og ikke som fragmenterte close-ups. Hans utadvendte karakter gjør at han beveger seg mye i scenene han deler med Star, mens hun på sin side er en mer beskjeden karakter og står mye stille. Dermed kan vi også si at han styrer mye av hvor kameraet skal (blikket) bevege seg og hva vi skal se.

Stars identitet som svart kvinne anerkjennes i de mange nære bildene. Den brune huden, den store hårfrisuren, de mørke øynene og hennes fyldige lepper er trekk som blir fremhevet som noe vakkert i *American Honey*, noe som utfordrer det hvite skjønnhetsidealet vi finner i de fleste kulturer i dag. Men det blir også fremhevet som noe distinkt og annerledes, spesielt i forhold til de hvite kvinnene i filmen. I typisk Hollywoodfilm kan kvinner ofte bli fetichisert gjennom slike estetiske grep, der den kvinnelige kroppen blir brutt i stykker av kameraet eller i klippe-prosessen til mindre deler av en hel kropp, og da også et helt menneske. (Benhoff & Griffin, 2016, s. 247) For eksempel kan vi trekke frem igjen scenen der Star møter Jake for første gang, der noen av klippene kun er nærbilder av Stars øyne, munn, armer og bein. Disse bildene kan tolkes å bli sett fra Jakes øyne, et subjektivt kameraperspektiv. I disse klippene kan vi virkelig trekke linjer til Mulveys teori om at menn er bærere av blikket og kvinner som objekter for blikket.

5.2 Det hvite subjektet

I en scene ringer de på hos et stort hus og blir de møtt av en ung jente. Jake flørter med henne og Star blir synlig sjalu. Vi får et nærbilde av at den unge jenta drar håret bak øret, før de blir invitert inn av jentas mor. Den unge jenta går ut i hagen til venninnene sine og begynner å danse forførende mens hun holder et blick på Jake, noe Star tydelig blir irritert over.

Gjennom denne scenen blir Star påminnet om alt hun ikke har : penger, en familie, stabilitet og et hjem. Den unge jenta blir i denne konteksten en ren kontrast til Star, og blir brukt som et symbol på alt hun ikke er. De holder øye med hverandre gjennom hver sin side av glassdøren mens de unge jentene fortsatt danser. Star ser lengtende mot dem. I denne blick-vekslingen mellom en gruppe rike, privilegerte, hvite, kvinner (jenter) og en fattig, svart kvinne som kjemper om oppmerksomheten til en hvit mann (Jake), er Star den mest

underlegne parten. De hvite jentene blir sett på av Jake med sitt lengtende blikk mot dem mens Star veksler mellom å se på jentene og Jake. Det er Jake som har makten over de andre karakterene i denne scenen. På mange måter er det også han som blir portrettert som den mest komplette, menneskelige figuren : Han snakker nesten gjennom hele scenen (i et forsøk på å selge magasiner til husets mor) og lyver om sitt eget liv, men fremstår som karismatisk. Han begjæres av alle de kvinnelige karakterene som kjemper i det stille om han. Star derimot, blir redusert til et taust blikk. Hun får få replikker, og selv når hun får snakke blir hun avbrutt av enten Jake eller husets mor fordi hun ikke sier de riktige tingene, noe som fører til at hun opptrer kverulant. Kameraet følger blikket hennes som beveger seg rundt i rommet der hun får øye på materielle goder hun ikke har selv, før det klippes over til jentene som danser. Ved å først vise seeren Star, som ser lengtende på ting hun ikke har, for å så vise oss et klipp av jentene, kobler vi automatisk disse klippene sammen og former en mening ut ifra det vi nettopp har sett. Vi får en indikasjon på at Star skulle ønske hun hadde de materielle godene hun ser i huset, og derfor også at hun skulle ønske hun var jenta som bor i huset.

Portretteringen av den hvite, rike, perfekte familien minner nesten om idealet om den amerikanske drømmen - noe Star, som en minoritetskvinne, bare kan ønske hun var en del av. Passende nok er lyssettingen der jentene danser glødende, med naturlig lys som skinner rett på de hvite antrekkene deres. Inni huset der Star står er det mørkt rundt henne, det eneste lyspunktet rettet på henne kommer fra vinduet fra de andre jentene, som om de er et lyspunkt i seg selv. Det kan også argumenteres om Star også begjærer jentenes *hvit* (og alt som følger med det), et annet privilegium hun ikke har. De sosiohistoriske og cinematiske konstruksjonene rundt det å være "hvit" på amerikansk film har historisk vært å presentere dem som subjektene. Harry Benshoff mener at de aller fleste som ser film ikke tenker på temaer om raseproblematikk med mindre filmen handler spesifikt om etniske minoriteter. For eksempel kan vi trekke frem at *Black Panther* (2018) ble omtalt av både publikum og mediene som "en superhelt-film om en svart superhelt", mens lignende filmer som *Ant Man* (2015) og *Doctor Strange* (2016) ikke blir omtalt som filmer med hvite superhelter, men heller bare som "en superheltefilm". Dette viser at Hollywood antar at alle som ser filmene, uansett etnisitet, kan identifisere seg med hvite rollefigurer. Den klassiske narrative strukturen de fleste Hollywood-filmer er basert på oppmuntrer seere til akkurat dette, noe som altfor ofte går ubemerket for de fleste. Filmteoretikeren Richard Dyer har tidligere skrevet om hvordan denne hvit-sentrerte holdningen i filmverden kan være symptomer på

mye større problem i det reelle samfunnet angående raseproblematikk. Som tidligere nevnt er ideologier som påvirker oss helt ubemerket de som fungerer best - når sosiale konstruksjoner når mennesker ubevisst på individnivå. (Benhoff & Griffin, 2016, s. 52-53) Vi kan også argumentere for at Star på en måte utfordrer dette blikket fordi vi ser handlingen fra hennes perspektiv, men i akkurat denne scenen er hun underlegen i en hvit-sentrert verden. De hvite jentene i denne scenen brukes til å trigge Stars sjalusi (og forelskelse) og plassert som et midtpunkt til Jakes blikk, men de kan også fungere som et slags symbol på det hvite subjektet Benhoff forteller om. Og Star, som minoritetskvinne, lengter etter å være dette subjektet. Det *hvite* hun ikke har kan også kobles opp mot den svarte feminiteten som har vært undertrykket opp gjennom den amerikanske historien. Sue Thornham peker på at synet på hva som betegnes som feminint i amerikansk kultur (og i all vestlig kultur) er forbeholdt hvite kvinner, noe som har gjort at den svarte kvinnen i klassisk feministisk teori har blitt sett på som noe “annet” enn den hvite kvinnen. Svarte kvinner blir derfor ikke stemplet som “objektivisert” på samme måte som hvite kvinner fordi det er hvite kvinner feministiske teorier har vært basert på, noe som gjør objektiviseringen av dem ofte blir ignorert som minoritetskvinner. (Thornham, 1999, 288) Vi kan derfor si at Stars sjalusi for de hvite jentene betyr at hun både lengter etter å bli objektivisert som en hvit kvinne fordi det er tiltrekkende for den hvite mannen (Jake) og fordi det i det minste ikke betyr at hun blir ignorert som en svart kvinne.

5.3 N-ordet og Lady Antebellum

Flere av *American Honeys* lengre scener foregår inni bilen gjengen reiser rundt i. Det er dialogtungt, og ofte er Star en passiv observatør som foretrekker å høre på samtalene mellom de andre karakterene fremfor å snakke selv. Noe som går igjen, er hip-hop-musikken som spilles mens de reiser sammen. Som en musikkgenre og subkultur er hip-hop noe som stammer fra de afroamerikanske miljøene i Bronx i New York på 70-tallet, der de ofte rappet om reelle problemer i hverdagen til de etniske minoritetene. På grunn av et samfunn som sviktet dem, høy arbeidsledighet, dårlig økonomi og opprør blant disse menneskene, spiret hiphop-kulturen opp som en slags kunstnerisk utløp for disse menneskene som levde under et forfallent og hardt miljø. (Aahlin, 2016) Et ord som lenge har vært kontroversielt i hiphop, er ordet “n*gga”, som er et ord som historisk sett ble brukt av hvite mennesker som et rasistisk slangord for svarte mennesker og som har røtter fra kolonitiden. Det er et ord som flittig har

blitt brukt i en stor andel av musikk sjangeren, som oftest av svarte mennesker selv. Mens rollebesetningen vi følger er på veien, blir hiphop-låter som nevner dette ordet spilt på høyttalerne deres mens alle synger for full hals sammen. Kevin Gates' låt *Out The Mud* og E-40s *Choices (Yup)* er to av flere låter i filmen med flittig bruk av n-ordet, noe som kan finnes problematisk på flere måter. På en side kan musikken være et virkemiddel som viser at ungdommene er ungdommer, at de er fri for konvensjonelle normer og hører på en type musikk som ofte forteller om det å leve vanskelige liv. Det føles autentisk at ungdommer hører på denne typen musikk som tilfeldigvis har et rasistisk slang i seg. Afro-amerikansk kultur har i 2018 blitt en del av mainstream-kulturen selv om det fremdeles lever sitt eget liv under det hvite, patriarkalske samfunnet. På en annen side får musikkens bruk av n-ordet en annen betydning når Star er den eneste svarte personen i bildet. Og ikke bare finnes n-ordet i filmens soundtrack, men brukes også flittig av de andre hvite karakterene, selv om det aldri blir direkte rettet mot hovedpersonen selv. Men på grunn av at hun er alene som en svart person i denne settingen, i en van full av hvite mennesker som burde vite bedre, blir det på en måte rettet mot henne likevel. Star blir satt i en posisjon som utsetter henne for marginalisering og diskriminerende ordbruk uten at noe ved disse scenene tilsier at det er noe negativt i det. På den måten blir hun portrettert som taus og passiv i forhold til resten av karaktergalleriet fordi hun er den eneste mørkhudede personen der og ikke viser noe motstand. Og på grunn av at de hvite karakterene ikke får motstand i den flittige bruken av ordet, blir det "akseptert" i filmens univers. De oppfatter ikke bruken av ordet som noe hånende, og ignorerer derfor Stars posisjon som en svart kvinne.

American Honey handler i bunn og grunn om en glemte, underprivilegert yngre generasjon som prøver å finne sin plass i verden. Det at hovedpersonen er av en annen etnisitet blir aldri tatt opp direkte i handlingen, men blir hintet til på subtile måter. Filmen finner sted i USAs sørstater, et sted som notorisk (og stereotypisk) har vært kjent for å være mer konservative og tradisjonelle enn de fleste andre steder i landet. Å plassere en Star i et slikt landskap er nok et bevisst valg fra regissørens side for å fremheve følelsen mange bærer på, det å ikke føle seg hjemme og ikke vite hvor man skal. For ungdommene i filmen er ikke "hjem" et fysisk sted, de lever en vagabond-livsstil som gjør at de har frihet til å reise dit de vil og feste så mye de vil, men lever i konstant usikkerhet i forhold til fremtiden sin. At Star er mørkhudet i et nokså kritthvitt landskap brukes som et virkemiddel for å fremheve akkurat dette, noe som

dessverre går på bekostning av å belyse hennes egne problemer som en minoritetskvinne. Om Stars afroamerikanske etnisitet var noe Andrea Arnold hadde i tankene da hun skrev manuset er vanskelig å si, men å ikke stille seg kritisk til å bruke et n-ordet så mange ganger uten at det skal ha en hensikt, er unødvendig. En ting er å bruke ordet én eller to ganger for å vise at ungdommene er tilhengere av en viss type kultur eller er viss type mennesker, men å bruke det så konstant svekker både Star som karakter og filmen i seg selv.

Ann Kaplan stiller seg spørsmålet om forskjellige raser virkelig, på et reelt nivå, kan forstå hverandre. I en postkolonialistisk verden der mange etniske grupper fortsatt lider av historiske traumer som ødela generasjoner, er ett av eksemplene hun trekker frem den eurosentrisk konsensusen vi har i dag, der vi ser på vesten som verdens sentrum og som vi alltid ser til som hva som er “riktig”. Hun trekker frem teoretikeren Bill Readings konklusjon om at “one can never *know* the other”, at man aldri helt og fullt kan sette seg inn i hverandres liv og problemer på grunn av at man helt enkelt ikke er hverandre. Readings drar frem et eksempel om at hvite, som aldri har vært undertrykket, aldri klarer helt å forstå hvordan det å være, la oss si, aboriginer. I filmen *Where the Green Ants Dream* (1984) for eksempel, prøver de vestlige å ta i bruk land som betyr noe viktig aboriginerne, noe de vestlige ikke forstår hvorfor er så viktig for dem. Det bunner i at vi i vesten ser på oss selv som bærere av hva som er rett og hva som er galt. Readings mener at det eneste man kan gjøre for å ytterst forstå hvordan det er å være “de andre” er å overgi seg den mulige tanken om å noen gang vite og likevel kjempe *med* “dem” mot undertrykkelse. (Kaplan, 1997, s. 158-159) Readings teori kan relateres til Stars posisjon i det n-ordet blir kastet frem og tilbake mellom hennes reisepartnere, der hennes minoritetsstatus ikke blir anerkjent som en faktor. Hennes sjenerte natur gjør at hun blir portrettert som likegyldig til bruken ordet, noe som setter henne i en posisjon som gjør henne underlegen.

Musikkbruken i *American Honey* er stort sett basert på hiphop og pop-sjangeren, men én viktig låt mot filmens siste minutter er et unntak. I en av de siste scenene i filmen kjører gjengen på veien i solnedgangen mens Lady Antebellums låt *American Honey*, som denne filmen i seg selv er kalt opp etter, spilles. Mange karakterene begynner å synge med mens Star igjen er taus, men på grunn av at flere av de andre karakterene ser på henne mens de synger, får vi følelsen av at de synger til henne. Scenen, som inkluderer låten i sitt fulle

format på nesten fire minutter, fungerer som en del av en avslutning for Stars reise, og fader ut som en slags konklusjon for filmen. Låten tildeles med andre ord stor plass, og er et viktig virkemiddel. Lady Antebellum tar navnet sitt fra Antebellum-perioden i USA, som var en periode rett før den amerikanske borgerkrigen på 1800-tallet der den økonomiske veksten blomstret i sørstatene, mye på grunn av slaveri. Denne perioden ble for mange hvite amerikanere en tid med velstand samtidig som flere og flere motstandere begynte å ta avstand fra slaveri, noe som skapte store polariseringer i samfunnet. (HistoryNet, 2018) Lady Antebellum er et veldig populært countryband som har oppnådd stor suksess for sin musikk, men som også har opplevd kontroverser på grunn av bandnavnet som glorifiserer en tid i historien som undertrykte fargede mennesker. Om ikke problematisk kan man påstå at det i det minste fall er et politisk ukorrekt og usensitivt navn å bruke i 2018. Teksten på låten forteller om en jente som vokser opp i sørstatene og om å lengte tilbake til gamledager : *She grew up on the side of the road, where the church bell rings and strong love grows, she grew up good, she grew up slow, like american honey. Steady as a preacher, free as a weed, couldn't wait to get going, but wasn't quite ready to leave, so innocent, pure and sweet, like american honey*, låter det. Teksten forteller om et liv og en oppvekst som er langt ifra det Star har hatt, og kan være brukt til å skape en kontrast mellom det tradisjonelle amerikanske sørstats-idealet og Stars realitet for å peke på hennes posisjon som en svart kvinne. Metaforene låten peker på, i tillegg til at alle bandmedlemmene er hvite, forteller oss at kvinnen som de synger om mest sannsynlig er hvit. Tami Winfrey Harris skrev i det feministiske magasinet *Ms. Magazine* i 2011 at det er problematisk av bandet å romantisere antebellum-perioden fordi det er med på å renske den for den undertrykkende, rasistiske ideologien som dominerte under den tiden :

“It’s not the music; it’s the name. “Lady Antebellum” seems to me an example of the way we still—nearly 150 years after the end of the Civil War, nearly 50 years after the Civil Rights Act; and in a supposedly post-racial country led by a biracial president—glorify a culture that was based on the violent oppression of people of color (...) No one thinks of the people who were denied their freedom and humanity so that the Southern economy could rise, and that all those Rhett and Scarlett could sit in their fine houses, showing off their fancy clothes and manners. That America forgets my ancestors, while longing for the “glory days” that their enslavement made possible, is offensive.” (Harris, 2011)

Låtbruken kan derfor virke som et tosidig sverd der den på en måte kan gi noe til filmens tematikk ved å sammenligne Stars liv med livet til en privilegert kvinne og dermed belyse hennes problemer som en svart kvinne, men blir samtidig et paradoks på grunn av det ukritiske band-valget. Om Arnold har brukt låten for å gjøre et poeng ut av å den, kan det virke unødvendig å i det hele tatt støtte bandet med å bruke deres låt og å vie så mye plass til den i en film som forteller en historie om en minoritetskvinne.

5.4 Sørstatskorset og blikket

En av de mest signifikante scenene i *American Honey* er når de skal overnatte på et av de mange hotellene og Star blir bedt om å komme inn på soverommet til Krystal for en prat. Krystal har, gjennom hele filmen, et klart overtak på Star. Hun er gjengens overhode, den som har autoritet over alle i gruppen. Som en av de mest figurerende karakterene er hun det nærmeste man kommer en antagonist i filmen. Hun har også kvaliteter som forbindes med det man kan se på som en typisk, sterk kvinnelig karakter : hun har makt, er smart, uavhengig av andre og får filmens handling til å gå fremover. Men som Stars kjærlighets-rival blir hun også portrettert på en måte som kommer negativt ut for henne. I det Star kommer inn på hotellrommet som er belyst av et gult, nesten rødlig lys, sitter Krystal i en seng dekket av dollarsedler med en sigarett i munnen. Hun har på seg en bikini som er dekorert i det samme mønsteret som i det Amerikanske Konfødererte Staters flagg, ofte kalt “sørstatskorset”. Flagget har sin opprinnelse etter at president Abraham Lincoln innførte lover mot slaveri på 1860-tallet, som frem til den tid hadde vært fullt lovlig i USA. Flagget ble brukt av de som var imot den nye lovgivningen, som først og fremst var en del av befolkningen i sørstatene som økonomisk var avhengige av slavebruk. Selv om de Konfødererte Stater aldri ble regelrett anerkjent, har flagget siden blitt brukt som et symbol på den konservative høyresiden i landet. Under 50- og 60-tallet ble det også brukt av Ku Klux Klan. Flagget er svært kontroversielt i USA, og er for mange et symbol på hat mot minoriteter og *white supremacy*. (Henderson, 2015) Krystal snur seg uttrykksløst mot Star og spør henne om hun vet hvorfor Jake har solgt så lite magasiner siden hun begynte, og henter til at hun vet at Jake har et godt øye til henne. Krystal roper på Jake, som har vært inne på badet siden før Star kom inn på rommet og beordrer ham til å smøre inn kroppen hennes med krem. Mens han smører, står Krystal og støtter seg til en dørkarm og ser Star rett i øynene mens hun kjefter på

henne. Det er en scene som viser trekantdramaet i høyspenn, og har noen veldig interessante ting å se nærmere på.

Krystal, en hvit kvinne, har på seg en bikini med konføderasjonens flagg mens hun kjefter på Star, en minoritetskvinne. Bikinien er en iøyenfallende detalj som definitivt gjør denne scenen mye mer politisk enn det den ville vært uten den, fordi den bærer på konnotasjoner til rasisme. På den måten opptrer Krystal automatisk enda mer dominant i forhold til Star, i tillegg til å være hennes sjef. Bikinien trekker også linjer til Stars "far", som hadde dette flagget opphengt i stueveggen tidligere i filmen mens hun ble seksuelt trakassert av ham. Dette skaper en slags tråd mellom faren og Krystal som antagonistiske roller der begge prøver å degradere henne på et vis. Krystals hvite kropp i bikini tar opp mye av plassen på skjermen, som oftest i et halvtotalt utsnitt i bevegelse som sakte viser henne som en hel kropp. Lyset på henne er konstant, og flere ganger ser vi bare skyggen av det som er Star i rommet. Det finnes to lyskilder i denne scenen : En lampe i hovedrommet og lyset som kommer fra det lille badet der Jake står. Star, som står på samme sted i hovedrommet gjennom hele scenen, får lyset indirekte i ansiktet slik at fokuset ligger på ansiktsuttrykkene hennes. Klippene av henne blir også, i kontrast til Krystal, filmet i et nært utsnitt der vi ikke kan se kroppen hennes. Som seere blir vi oppfordret til å se på Krystals kropp fordi hun rent cinematografisk får mer plass i hvert utsnitt, fordi lyssettingen er i hennes favør og fordi hun er lettkledd mens de andre i rommet er fullt påkledd. En interessant ting å bite merke i er at selv om hun er nokså avkledd, er hun ikke objektivisert til den grad at hun mister sin makt i scenen. Kameraet panorerer opp og ned på kroppen hennes i halvnære utsnitt i det Jake smører henne inn mens Juicy Js låt *Bounce it* (som forøvrig er en svært seksuelt ladet låt om en mann som er på strippeklubb) spilles i bakgrunnen. På en side blir hun et subjekt for et blikk som tilfredsstiller et mannlige begjær, men på en annen side har hun definitivt en overlegen makt over de to andre karakterene. Jake har også en spesiell posisjon i denne scenen : Han er på en side under Krystals kontroll i og med at han er hennes underordnede i jobben, på en annen side har han et overtak på begge jentene i og med at han er begges kjærlighetsinteresse. Dette gjør Star til den definitivt svakeste parten av trioen. Sean Griffin mener at det er typisk for filmer å assosiere kvinnens makt i film med hennes evne til å bruke hennes seksuelle tiltrekningskraft til å få handlingen til å gå fremover. Kvinnelige karakterer evner ikke, eller gis ikke samme evne som mannlige karakterer, til å handle. Da blir evnene

hennes redusert til å kun kunne dra oppmerksomheten til det mannlige blikket slik at hun på en måte kan dra det narrative haltende fremover. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 246) Når Star i denne scenen “taper” mot Krystal i kampen om Jake taper hun derfor også en del av evnen til å dra historien frem i akkurat denne scenen.

På et tidspunkt blokkerer Krystal badersinngangen slik at hun “burer” Jake inne på badet med kroppen sin mens hun kjefter på Star, slik at hun skiller dem. Noe som er interessant å notere er at denne scenen, er skutt i shot-reverse mellom Star og Krystal/Jake. Jake og Krystal opptrer hele tiden i samme klipp, mens Star står alene i sine klipp. Bikinien får derfor også en effekt på Jake som en bærer av dens konnotasjoner, selv om han ikke fysisk har den på selv. Linken mellom Krystal, Jake, Stars “far” og sørstatskorset er tydelig symbolbruk fra Andrea Arnold sin side, der alle fire symboliserer Stars motbør på vei mot livet hun ønsker. I denne scenen har Arnold vært veldig tydelig på at vi skal se handlingen fra hovedpersonens perspektiv, og legger blikket på hennes side : klippene vi ser av Krystal/Jake er alltid filmet fra hennes subjektive perspektiv, mens de få klippene av Star er skutt i objektivt slik at Krystal/Jake sitt perspektiv på Star aldri vises. I typisk amerikansk film er det som oftest omvendt, der menn ser på kvinner fra sitt subjektive perspektiv slik at seeren identifiserer seg med mannen. Kvinnen, som blir sett på fra dette subjektive perspektivet blir sett på med et mannlige blikk som ofte er objektiviserende og vi som seere får et innblikk inni hodet på karakteren, noe som er voyeuristisk tilfredsstillende. Å klippe sammen klipp av mennesker som ser og hva de ser, er ett av de mest grunnleggende virkemidlene i filmfortelling, og kan påvirke måten vi oppfatter handlingen på. Valget om å gi denne typen makt til Star her gjør at hennes øyne også blir “våre” øyne slik at vi kan se handlingen fra hennes side i en underlegen posisjon. Men selv om posisjonen er underlegen, gir Arnold likevel publikum muligheten til å se det fra Stars blikk, noe som indikerer at regissøren har tenkt å vise frem et viktig poeng : At det er Star som er subjektet i filmen. Star styrer *hvordan* vi ser scenen, og styrer derfor også hvordan vi skal *oppfatte* den. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 242-243)

Bell Hooks skriver i kapittelet “The Oppositional Gaze : Black Female Spectators” i boken sin fra 1992 at slavene i USA ble straffet for å se og å møte blikket til de hvite, og at friheten deres til å *se* på den måten gjennom historien ble nektet dem som svarte mennesker. Hun argumenterer for at selv om slavetiden heldigvis er langt forbi, finnes fortsatt strukturer og

krefter i det amerikanske samfunnet som gjør at det svarte blikket blir undertrykket det hvite. Derfor er det å gi en svart karakter muligheten til å vise seeren hva hun ser, også en mulighet til å endre den standardiserte maktstrukturen og utfordre det dominante (hvite) blikket i film. Dette blikket kaller hun the *oppositional gaze* eller det opposisjonelle blikket, og som navnet tilsier handler det om å være en motpart til noe som er så integrert i amerikansk film at det påvirker hvordan svarte blir sett på i det reelle samfunnet. Dette blikket er også en betegnelse på måten fargede kvinnelige tilskuere har lært seg å stå imot de undertrykkende blikkene de ofte må se seg selv gjennom, ved å utvikle et kritisk blikk. (Hooks, 1992, s. 115-116) Vi kan derfor også si at Stars blikk i denne scenen er et opposisjonelt blikk, noe som gir henne muligheten til å styre måten vi ser historien på, og dermed også dra den fremover på sitt vis.

Det burde nevnes at hele *American Honey* er filmet med håndholdt kamera på rigg slik at det gir en følelse av å flyte gjennom filmens univers, som om man er en del av det. I det Krystals kropp blir smurt inn av en knebøyd Jake, glir Stars øyne over kroppen hennes og viser oss at hun først ser på bikinien, men at fokuset hennes ligger på Jake. Det klippes så over tilbake til Star. Hun er åpenbart ukomfortabel med situasjonen. Gjennom hele filmen får man en følelse av at den romantiske relasjonen mellom de to hovedpersonene både er en drivkraft for hvorfor hun i det hele tatt har tatt valget om å bli med på reisen, samtidig som det er noe som konstant holder henne tilbake. Allerede i de første scenene får vi inntrykk av at forholdet deres ikke er sunt og at Jake, som er en del år eldre enn Star, bruker begjæret hennes til sin egen vinning. Etter å ha fått tydelig beskjed av Krystal at hun må tjene mer penger for å kunne bli, klippes det over til en scene der Star og Jake går nedover en vei for å selge dør til dør. "I can do this shit by myself, I don't need you", sier hun mens de krangler. "Yeah? You're fucked without me, do you understand?", svarer han. I et forsøk på å bevise at hun klarer det alene, tar Star saken i egne hender og hopper inn i bilen til tre eldre, rike menn for å selge. Jake, som ikke kan gjøre annet enn å vise henne fingeren og å skrike fornærmelser etter dem, forsvinner i bakgrunnen mens bilen kjører. Kjøreturen ender opp hjemme hos de hvite mennene, som bor i en stor villa med badebasseng, hester og vakre møbler. Hun får servert mat og alkohol, og etter hvert også et tilbud av dem om å spise en larve som har ligget i en whiskeyflaske mot at de kjøper magasiner for 140 dollar. Hun gjør det, og får pengene. Gjennom denne scenen skjer det et skifte mellom blikkrelasjonene : De fire karakterene står i en sirkel med et bord i midten, og i første del får vi se objektive klipp av hver av mennene

mens de snakker om larven, mens de ser på Star. Star selv er i ufokus i forgrunnen, slik at vi får følelsen av at vi “er” henne og blir sett på av de hvite mennene. I andre del skifter kameraet over til Star i et nært utsnitt slik at vi ser ansiktsuttrykket hennes klart og tydelig. Vi får også halvnære bilder av mennene som blar opp pengesedler, der fokuset er på pengene og hodene deres er kuttet av slik at vi bare ser overkroppen deres. Måten det klippes frem og tilbake igjen på mellom det entusiastiske uttrykket i ansiktet hennes og pengesedlene som blir bladd opp viser tydelig at Star vil ha pengene - ikke bare for seg selv, men også for å bevise Jake at hun *kan*.

Her blir vi som seere satt i en posisjon der vi først ser hvordan de hvite mennene ser på Star med sine blikk, og opplever blikkene slik hun opplever det fra hennes perspektiv. Deretter “kuttet” mennenes ansikter (og da også blikkene) fra scenen slik at det kun er fragmenter av dem som synes i det de blar opp pengene. Kameraets blikk, som i dette tilfellet er det samme som Stars blikk, endrer seg derfor fra å *bli sett på* av de hvite mennene til å *selv se* uten å måtte bli sett på. Arnold tar bort de tre karakterenes dominerende hvite, mannlige blikk og gir Star ene og alene makten til å fortelle sin historie. Det er dette svarte, kvinnelige, uforstyrrede blikket som Hooks mener har vært totalt fraværende fra amerikansk film opp gjennom historien, noe som har forårsaket at svarte kvinner har måtte sett seg selv gjennom blikket til hvite menn og kvinner. Hun mener at den tradisjonelle feministiske filmteorien ikke har anerkjent posisjonen minoritetskvinner er i fordi de kun ser på opposisjonen kvinne/mann og totalt ignorerer raseproblematikk, og forteller om at det opposisjonelle blikket mange minoritetskvinner har utviklet når de ser film er svært viktig. Det handler om å bevisstgjøre den undertrykkende posisjonen de selv har blitt satt i og å ta tilbake det undertrykkende blikket de har blitt sett på med i så lang tid. For å kunne snu den lange historien med usynliggjøring og stereotypisering av minoritetskvinner er det derfor viktig å vise ektefølte karakterer som viser reelle følelser og som viser at de kan handle. (Hooks, 1992, s. 122-123) Star er et godt eksempel på en karakter som på mange måter tildeles et blikk der hun gir seeren muligheten til å se handlingen fra hennes perspektiv som minoritetskvinne, noe *American Honey* burde hylles for. Slike scener inviterer seere til å se minoritetskvinner som virkelige subjekter. Andrea Arnold utfordrer med dette det standardiserte, hvite, mannlige blikket det amerikanske filmlandskapet er dominert av.

Etter å ha fått pengene hører vi lyden av Jake i bakgrunnen før han kommer styrtende inn i eiendommen med en pistol som han fyrer av som en trussel til de tre mennene. Han holder Star med et godt grep om armen hennes og ber henne ta pengene og bilnøkklene før de forsvinner i den stjalne bilen. Det er tydelig at hun ikke vil, men går med på det uansett. Vi får se Star i en posisjon der hun blir tatt i Jakes kontroll mens hun prøver å gjøre noe eget, han “ødelegger” hennes mulighet til å tjene egne penger og kupper situasjonen på en måte hun ikke er med på selv. Vi kan se på det som en måte for Jake å hindre Star i å dra handlingen fremover - hun prøver flere ganger gjennom filmen å gå sine egne veier og å ta egne valg, men blir stoppet av Jakes possessive handlinger. Etter ranet endrer også Stars reaksjon raskt fra irritasjon til beundring, og synes det er søtt at han “redder henne” fra situasjonen. Scenen avsluttes med en sekvens av klipp der de to karakterene flørter i bilen mens Mazzy Stars kjærlighetslåt *Fade Into You* spilles i bakgrunnen, og til slutt viser filmen for første gang at de har sex. Det som tilsynelatende kunne vært en scene som hadde styrket hennes selvstendighet som karakter, blir dermed sabotert av en karakter som konstant holder henne i en underliggende posisjon og deretter romantisert. Mulvey skriver at kvinnelige karakterer i film har hatt en lang historie med å bli straffet for å ta egne valg og for å prøve å gå inn i den mannsdominerte subjekt-rollen. I Stars forsøk på å få tak i pengene selv blir hun først fratatt muligheten til å være scenens heltinne da den mannlige karakteren stjeler showet, deretter blir mystikken hennes avdekket av han ved at de har sex. Dette kan vi koble opp mot det Mulvey mener er to virkemidler filmbransjen bruker mot kvinnelige karakterer for å opprettholde den patriarkalske dominansen over dem : med straff og gjennomskuelse. I mange filmer blir mannlige karakterer (og dermed også mannlige tilskuere) tildelt makten til å bryte ned den kvinnelige karakterens makt ved å avduke eller “finne ut av” hennes hemmelige sider, og det er akkurat dette Jake gjør i denne scenen. Hun bruker Alfred Hitchcocks klassiker *Vertigo* (1958) for å eksemplifisere fenomenet : I filmen blir hovedpersonen og detektiven Scottie fascinert av den vakre, femme-fatale-aktige Madeleine. Det vises mange subjektive klipp at han ser på henne uten at hun ser tilbake på han, og som detektiv vises det gjennom hele filmen at han prøver å løse mysteriet Madeleine. Etter at hun blir drept ved filmens slutt får vi vite at han har blitt utsatt for en løgn hele tiden. Kvinnen i denne filmen blir altså straffet for makten hun har hatt over den mannlige hovedpersonen, akkurat som Star blir straffet for å ha makt over Jake. (Mulvey, 1999, s. 840-841)

Maktsymbolikken i pengene blir også fremhevet i neste scene, der han tvinger Star til å gi fra

seg pengene til han slik at han selv kan gi de til og skvære opp med Krystal. Dette kan vi se på i forhold til Mulveys teori som Stars straff for å ha oppsøkt selvstendighet.

Prosessen med å straff og gjennomskuelse gjør også at det mannlige blikket blir enda mer intenst, fordi det oppfordrer oss til å søke med den mannlige karakteren. Men det som er viktig å bite seg merke i *American Honey* er at hovedpersonen gis makten til å *se tilbake*. Selv om Star i mange situasjoner gjennom filmen blir satt i en underdanig posisjon, får hun nesten alltid muligheten til å være subjektet blikkmessig. Det er ikke noe selvsagt som en kvinnelig karakter selv om man er i en hovedrolle. Da Kaplan ga ut *Looking for the Other* i 1997 skrev hun om at flere og flere kvinner, både hvite og minoritetskvinner, har begynt å lage sin egen plass i filmverden. Den nye historiske konteksten som har blitt til har også formet nye bilder av hva det vil si å være en minoritetskvinne på skjermen, og disse bildene er helt essensielle for at likestillingskampen skal kunne gå fremover også i det virkelige liv fordi de speiler virkeligheten og omvendt. Målet med disse bildene er derfor ikke å skape en ny virkelighet, men å gripe inn i det imaginære og å portrettere minoritetskvinner slik de alltid egentlig har vært gjennom å redefinere utdaterte stereotypier. (Kaplan, 1997, s. 219) Kvinnelige filmskapere som Andrea Arnold er med på å produsere nye måter å se på, nye måter å se lese fortiden på og nye måter å utfordre det mannlige og det imperialistiske blikket på ved å portrettere en minoritetskvinne i en rolle der hun får sjansen til å vise oss som seere det hun ser fra sitt ståsted, selv når hun befinner seg i en undertrykket situasjon - noe som er svært viktig for å få publikum til å identifisere seg med Star og for å bryte ned de dominerende blikkene.

I en av filmens siste scener får vi se at hovedpersonen prøver å selge magasiner til et hus der noen fattige småbarn og deres rusavhengige mor bor. I stedet for å gå fra stedet, går hun og kjøper mat til de fordi hun ser seg selv i dem. Barna, som er av blandet minoritetsbakgrunn, kan sees på som et metafor på Star. I denne scenen tar hun derfor ikke bare vare på barna, men også seg selv. Dette er en signifikant scene fordi det viser henne i en slags gjenfødelse der hun på metaforisk vis hjelper seg selv i fortiden. Hun tar tilbake sin egen selvstendighet og innser at hun må ta tak i sitt eget liv. Det er i denne scenen Star vokser mest gjennom hele filmen, og vi får se at karakteren hennes gjør en fremgang uten å måtte støtte seg på andre. Etter denne scenen viser hun at hun ikke er bunden av Jakes kontroll lenger ved å gi slipp på

en skilpadde-baby hun får av han ut i havet i filmens aller siste scene. Til tross for at hun gjennom hele filmen har vært i kontroll av noen andre enn seg selv, beviser hun i disse sluttscenene at hun har vokst, har gjenopprettet sin selvstendighet og *frigjør seg selv* fra det som har holdt henne nede. Det handler ikke kun om Jake eller hennes turbulente oppvekst, men kan også tolkes som en metafor på at Star frigjør seg fra patriarkatet.

Det at Stars annerledeshet som en farget kvinne aldri blir direkte kommentert eller tatt opp gjennom filmens nesten tre timer kan både være en negativ og en positiv ting. På en måte kan man nesten lure på om man egentlig har sett en film om en hvit kvinne på grunn av den vage fremstillingen av hovedpersonens bakgrunn og på grunn av det nesten kritthvite landskapet hun befinner seg i som en minoritetskvinne. Hvorfor er Star taus og likegyldig når n-ordet hyppig blir brukt i flere av filmens scener? Hvorfor blir sørstatskorset brukt av Krystal og Stars “far” når det ikke gjøres et argument ut av det? Og hvorfor er disse tingene så ukritisk brukt når etnisitet ikke er et tema i filmen? Mye forblir usagt, og spesielt av tingene som kunne gitt filmen en tydeligere politisk stemme i filmlandskapet. På en annen måte er det forfriskende å se en minoritetskvinne i en hovedrolle uten at raseproblematikk gjøres til filmens hovedfokus og at Sasha Lane får blomstre i sin karakter som minoritetskvinne slik hvite kvinner har fått rom til uten å måtte stille seg politisk til sin egen etnisitet. Kaplan skriver om “healing imperialized eyes” som en av de tingene filmskapere burde strebe for å bryte ned det imperialistiske blikket som har eksistert i så mange år. For å helbrede blikkene våre som seere er det viktig å få se en motsetning til det undetrykte, dominerende blikket, noe som for eksempel kan gjøres gjennom å fortelle historien fra deres vinkel. (Kaplan, 1997, s. 221) og dét er noe *American Honey* absolutt har klart. Dermed kan vi håpe på at Andrea Arnolds film kan være en del av en ny generasjon av filmer som kan portrettere minoritetskvinner som komplekse karakterer og historiefortellere, og ikke kun som passive token-karakterer som brukes for å fremme mangfold eller som bare som hvite kvinner i fargede masker.

6. Studie : Everly

Åpningsscenen til *Everly* (2014) starter med et helsvart bilde med en kvinne som skriker og gråter i bakgrunnen. Hun er åpenbart i smerte, og vi hører etter hvert også latter og brøling fra flere mannlige stemmer. Det svarte bildet fader inn i et bad der en skjelvende, naken kvinne kommer inn døren. Kameraet zoomer inn på ryggen hennes som er heldekket av en

japansk-inspirert tatovering og på det blodige ansiktet hennes som er dekket av det svarte, krøllete håret hennes. Hun finner frem en telefon, en medaljong og en pistol hun har gjemt på badet og åpner smykket, der det er et bilde av datteren hennes. Gråtende holder hun pistolen opp mot hodet sitt. Bildet går i svart i det vi hører et skudd. Så klippes det over til at pistolen nå rettes mot en halvnaken asiatisk mann, før vi får se at hovedpersonen selv har bestemt seg for å ta livet av mennene som har voldtatt og mishandlet henne i stedet for å ta sitt eget liv. Slik introduseres protagonisten Everly, spilt av meksikansk-amerikanske Salma Hayek, i Joe Lynchs actionfilm med samme navn. Action-heltinner som Leeloo fra *The Fifth Element* (1997), Foxy fra *Foxy Brown* (1974) og The Bride fra *Kill Bill* (2003) er eksempler på kvinnelige hovedroller i action-sjangeren som fryktløst kaster seg inn i kamper med hva enn som måtte stå i deres vei for å nå målet sitt, noe karakteren Everly kan sammenlignes med. De siste tiårene har action-heltinner i alle filmsjangere blitt mer og mer vanlig å se på skjermen, og vi har fått sett mange kvinnelige karakterer sparke gjennom dører, skyte ned sine fiender og lage blodsprut på vegger. Kvinnelige karakterer har i mange tiår vært den mannlige heltens sidekick og/eller kjærlighetsinteresse, men har i nyere tid endelig fått blomstret i roller der de selv kan være den som redder dagen. Den moderne actionheltinnen har en svært interessant historie : Hun er bygget på flere tradisjonelle “typer” kvinnelige karakterer, som for eksempel den mystiske femme fatale fra film noir-sjangeren, den smarte kvinnelige detektiven á la *Nancy Drew*, den hevntørstige heltinnen fra blaxploitation-filmer som *Cleopatra Jones* (1973) og de sexy kvinnelige detektivene i tv-serien *Charlie's Angels*. Men dette betyr på ingen måte at det er vanlig med kvinnelige heltinner, noe som bevises med den store oppmerksomheten rundt dem hver gang en stor actionfilm ledes av en kvinnelig rolle. Denne typen rolle har også fått mye oppmerksomhet blant mange filmteoretikere på grunn av at hun på samme tid både problematiserer og støtter de mest grunnleggende prinsippene i feministisk filmteori i måten hun portretterer kjønn på. (Brown, 2011, s. 5-7)

Joe Lynchs film har i pressen stort sett fått dårlig til middelmådig kritikk. Blant annet skrev *Variety* at den virket som en flat, resirkulert versjon av asiatiske thrillere (Chang, 2015), mens *Slant Magazine* slaktet den på grunn av det som beskrives som sexistiske temaer og et repetitivt narrativ. (Bowen, 2015) Men noe flere hyller den for, er det etnisk mangfoldige karaktergalleriet og faktumet at hovedpersonen er en minoritetskvinne. På grunn av denne

store mangelen på kvinnelige hovedroller, har flere av intervjuene om *Everly* gitt av regissøren inkludert spørsmål om hvorfor han har valgt å fortelle en historie fra et kvinnelig perspektiv. Lynch sier selv i et intervju med *Wegotthiscovered* at hovedrollen på et tidspunkt ble tilbudt Kate Hudson, men at de endte opp med Hayek til slutt. (Donato, 2014) Dette indikerer at rollen først ikke var skrevet som en minoritetskvinne, men at de har gjort justeringer i manuset for å tilpasse rollen til Hayek. Det blir også presisert at det hadde blitt en helt annen film om Hudson hadde endt opp med rollen som en hvit kvinne. I intervjuet snakker han om at han i utgangspunktet ikke ville lage en film som sentrerte seg rundt en kvinnelig hovedrolle kun fordi hun er en kvinne, men en film som baserer seg på en karakter som tilfeldigvis er en kvinne. Han forklarer også at han ville lage en film inspirert av sin egen mor og andre sterke kvinner :

“This is a movie where she’s the center of it, she has to shoot guns, she has to protect her family, and she has to survive the night. It all hinges on her. It was worth changing the script to know I was going to have such an emotionally powerful actress come in here and give it life. Even on page, if I wanted to make it a guy – that was another thing! I never said “I’m going to do *Die Hard* with a girl!” No one ever said that’s the hook. *Everly* is this character’s story. This was ninety minutes of me embodying the old adage of the woman who picks up her bus to save her kid. That’s what I wanted to make.” (Donato, 2014)

Lynch mener altså at filmen ikke er motivert av kjønnspolitikk eller for å fylle et rom der det sårt trengs (minoritets)kvinner, men at han har vært opptatt av å fortelle historien fra tittelkarakterens perspektiv, hva enn det måtte være :

“With *Everly*, and with bad-ass females, in general, it’s more about making her relatable, which should be across the board for any character. When you take Ellen Ripley, the moment in *Aliens* when she finds out that she was a mother and that her child is now dead, it immediately put so much humanity into it. And then, later on in the movie, you have that iconic moment where she’s got the gun strapped on, but she’s also cradling a child. That really is one of the most iconic shots in movies, ever. That dichotomy of the masculine gaze, with the gun and the low angle, with the tender, innocent child being cradled over her shoulder is the best bad-ass because it’s not gender specific. You could put a man in that moment and it could still somewhat resonate. On a human level, if you can make that feel real, then it’s bad-ass. Boobs are optional, so to speak.” (Radish, 2015)

Av de tre filmene vi ser på i denne oppgaven er *Everly* den som har mest ytre handling. Der *American Honey* og *Monster’s Ball* er nokså saktegående dramafilmer, kan denne filmen kategoriseres i action-genren med en dose komedie. Tittelrollen er en kvinne som er tatt til fange av den japanske gjenglederen Taiko, som leder en kriminell undergrunnsvirksomhet (Yakuza) med mange undersåtter. Man får vite at hun mest sannsynlig er prostituert, og at

hun er Taikos (ufrivillige) elsker. Etter å ha fått høre at Everly jobber med politiet for å bryte ned virksomheten, sender han sine menn til hennes rom for å torturere henne og drepe henne. Dette tar en overraskende vending når Everly bestemmer seg for å ta hevn på Taiko og for å redde sin datter fra å bli drept av han, samtidig som antagonisten selv sender snikmordere og prostituerte for å ta livet av henne for penger. Hele filmen foregår i en bygning og stort sett i et rom, noe som skaper et kammerspill-aktig uttrykk og som gir en følelse av at karakteren er i et plattformspill og må bekjempe forskjellige fiender før hun ender opp med byggets "sjef". Everly portretteres som en heltinne som med smidighet, styrke og pistoler tar tilbake sitt eget liv og som redder datteren sin. Men blir hun, i likhet med mange andre kvinnelige figurer i sjangeren, egentlig portrettert like mye et heroisk subjekt og som et seksuelt objekt?

6.1 Cinematisk objektivisering og fetisjisme

I det Everly åpner døren til soverommet og skyter løs på en hel gjeng japanske menn etter å ha brutt sammen på badet, får vi en følelse av at hun er sterk og modig, samtidig som vi heier på henne på grunn av det hun har gjennomgått. Mens hun sitter i sjokk på rommet etter å ha drept dem, kommer det en annen kvinne inn døren. Hun er hvit, har på seg et skoleuniform-antrekk og musefletter, noe som viser at hovedpersonen ikke er den eneste prostituerte i bygget. Everly har på seg en lys, kort og gjennomsiktig nattkjole med dyp utringning, noe som ofte er fokuset i de mange av klippene av henne. Blant annet kan vi nevne et scene rett etter at hun har skutt de japanske mennene og skal sjekke et sår hun fikk av et skudd i magen. Kameraet panorerer fra ansiktet hennes ned til utringningen hennes, for å så vise at såret har blødd gjennom kjolen. Hun trekker opp den blodige kjolen mens kameraet fokuserer på magen og undertøy hennes før kameraet beveger seg mot det faktiske såret. Funksjonen med å vise antrekket og kroppen hennes kan være å vise hvem hun er som karakter og at hun er sexarbeider, noe som kan gi noe til historien. Men faktumet er at kvinner i alle år har blitt objektivisert på denne måten. Hayeks kropp blir fokuset i mange av filmens scener der det er helt unødvendig i forhold til det narrative og karakterutviklingen hennes, noe ingen mannlige karakterer i filmen blir utsatt for. Som karakter fremstår Everly som både intelligent, morsom og kjærlig, men alle disse kvalitetene ved henne ser ut til å være sekundære for hennes karakterbygging fordi det legges mest vekt på hennes fysiske ferdigheter - ikke bare at hun kan sloss, men også at hun klarer å tilfredsstille det mannlige blikk ved å cinematisk bli objektivisert. For eksempel kan man trekke frem en scene der hun

lindrer sårene og kuttene hun har på kroppen med gaffateip og stoffbiter på badet : Vi ser at hun kan passe på seg selv i det hun gjør seg klar for å sloss med filmens antagonist ved at hun lader en pistol, noe som gir oss et bilde av henne som en tøff og hardbarket karakter som ikke lar seg bryte ned. Samtidig har hun på seg undertøy som fremhever hennes former, noe som virkelig blir satt i fokus i slutten av scenen når hun snur seg til oss slik at vi ser både refleksjonen av hennes lettkledde kropp bakfra og brystpartiet hennes forfra. Hodet hennes blir så kuttet av kamerautsnittet slik at vi kun ser et bilde av en kvinnekropp i undertøy. Til slutt går hun struttende ut av badet med pistolen i hånden for å fortsette sin kamp. Hennes karakter blir altså i flere scener redusert til å bare være en seksualisert kropp. Ifølge Mulvey er fetisjering av kvinner på skjermen en måte for det patriarkalske Hollywood å kontrollere deres makt på. Fetisjering innebærer overflødig seksuell og/eller emosjonell investering i en spesiell del av noen eller noe i stedet for å fokusere på individet som en helhet. (Mulvey, 1999, s. 841) Freud koblet ofte fetisjering spesifisert til mannens frykt på manglende kontroll, i et forsøk på å “ta tilbake” en følelse av å ha makt. Fetisjering fungerer altså som en måte å objektivisere kvinner på for å gjøre de til en mindre trussel når de blir for truende for det mannlige egoet. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 247) Everly blir portrettert som en kvinne som kan bekjempe selv de røffeste, sterkeste menn, men ikke uten at hun blir holdt igjen av bilder som både objektiviserer henne og som holder henne igjen i den tradisjonelle kvinnerollen. Om kvinner blir sett på som objekter, blir de også sett på som ikke-fullverdige mennesker og som ikke er i stand til å gjøre det menn kan (som i vårt samfunn blir sett på som den “reelle” måten å være sterk på), noe som kan være med på å holde dem i en submissiv posisjon. Sana Loue forteller at sexisme og objektivisering rettet mot fargede kvinner ofte tar en spesifikk rasistisk tone, og at dette er spesielt synlig når det gjelder seksuelle stereotypier og myter om dem som er så prominent i dagens samfunn. Stereotypier om ulike typer minoritetskvinnens seksualitet basert på deres etnisitet gjør at sexismen som vanligvis “bare” rettes mot kvinnens kjønn forsterkes ved at det i tillegg legges vekt på hennes etnisitet på en negativ måte. For eksempel kan vi nevne at stereotypier rundt svarte kvinners seksualitet kan kobles tilbake til slavetiden i USA, da de ofte ble sett på som seksuelt promiskuøse av de hvite. Mytene om latinamerikanske kvinner kan kobles til kolonitiden da hvite europeerne tok makten i de latinamerikanske landene, og stereotypiene på dem som ofte går ut på at de er kriminelle, umoralske og hyperseksuelle lever fremdeles i dag. Disse stereotypiene er fremdeles synlig i måten minoritetskvinner blir representert på i filmer og i annen populærkultur, og på den

måten blir de tvunget til å se seg selv gjennom slike representasjoner og kan, uten et opposisjonelt blikk, internalisere disse bildene. (Loue, 2009, s. 50)

Filmen, som er produsert, regissert og skrevet nesten eksklusivt av hvite menn, bærer sterke preg av å være et produkt av et mannlige blikk. I en av scenene kan vi se tittelkarakteren gjøre seg klar til å kjempe mot en av antagonistene der hun henter frem sine høye platåsko (!) og tar dem på seg før hun skal gå. Dette virker både ulogisk og upraktisk og har ingen annen funksjon annet enn at det er en del av kostymedesignet som er med på å gjøre Everly mer estetisk attraktiv for det mannlige øye. Til og med i filmplakaten, som består av et bilde av Hayek med et gevær i armene, er hun naken uten en tråd på kroppen selv om hun gjennom majoriteten av filmen er mer påkledd enn som så. Bildet av henne virker mer som en guttefantasi enn et bilde av et heroisk ideal. Hvorfor kan ikke kvinnelige helter være helter uten å måtte være et sexobjekt? Den allmennkjente sannheten er at sex og nakenhet selger, i de aller fleste tilfeller på en måte som gjør at det er kvinnelige roller som blir objektivisert. Kvinnelige heltinner på skjermen er også generelt mindre suksessfulle i forhold til mannlige helter, for selv om figurer som Ellen Ripley fra *Alien* (1979) og Sarah Connor fra *Terminator* (1984) var utrolig populære karakterer på 80 og 90-tallet og at nyere filmer som *Red Sparrow* (2018) har gjort det bra med billettsalg, oppnår kvinnelige rollefigurer sjeldent like stor kommersiell suksess som mannlige. (Brown, 2011, s. 9) Det er langt mellom hver suksesshistorie, men vi kan blant annet nevne ett av fjorårets største og mest populære filmer, *Wonder Woman* (2017), som ble en av de bestselgende filmene i 2017. Den typiske superhelt/actionfilmen tiltrekker seg flere mannlige seere enn kvinnelige seere, men her klarte DC Comics-filmen å trekke rundt like mange kvinner som menn til kinosalene i USA. Hovedrollen, som spilles av israelske Gal Gadot, har helt klart mye med suksessen å gjøre. Det kvinnelige publikum har like mye kjøpekraft som det mannlige, og beviste i dette tilfellet at de *vil* bruke denne makten om produktet når ut til dem. (Dillon, 2017) På samme måte som menn har kvinner et ønske om å se en refleksjon av “seg selv” på en verdig måte uten å bli seksualisert av et undertrykkende blikk på skjermen, også minoritetskvinner. Filmskapere har et ansvar i å vise et mangfold av karakterer på grunn av at det kan få mennesker til å føle seg mer akseptert og inkludert i samfunnet og være med på å bryte ned negative, utdaterte stereotypier om kjønn og etnisitet. Regissøren av *Wonder Woman*, Patty Jenkins, sa i

intervjuet sitt med *Forbes Women's Summit 2017* at den amerikanske filmbransjen må innse at det er en vinn-vinn situasjon å for dem å vise kvinner i sterke roller :

“The market is there, and the money is there. As long as you're obsessed with young male audiences and you're writing stories with men and directing them with men, nothing will change. The world is changing, so if Hollywood wants to get rich, pay attention to this: Women are our biggest audience in the world right now. It would be wise to go after them.” (Robehmed, 2017)

Håpet om en sterk kvinnelig protagonist som kan personifisere en mer eller mindre radikal kulturell endring i måten vi blir portrettert på følger alltid med en bekymring over om karakteren vi får presentert egentlig er laget for å være et estetisk lokkemiddel for det mannlige publikum. Det er på høy tid av filmskapere, spesielt mannlige, å begynne å se på kvinner som en målgruppe å sikte mot. Å konstant presentere erotifiserte bilder av kvinnelige actionheltinner er ikke bare nedverdiggende for de som må se seg selv gjennom bildene, men burde også bli sett på som negativt av det mannlige publikum. Som forbrukere blir de på denne måten indirekte fortalt at de som menn ikke kan nyte en film kun basert på god historiefortelling og uten at de kvinnelige karakterene må ha på seg tettsittende, lett-kledde antrekk. Brown presiserer at debatten rundt antrekk og synlighet av hud i film heller ikke burde sees på som et enten/eller-scenario, da dette blir å ignorere kompleksiteten rundt temaet. (Brown, 2011, s. 9) Objektiviseringen vi ser i *Everly* og mange andre filmer med kvinnelige hovedroller er likevel et bevis på at mange filmskapere tar seg friheten til å anta at menneskene som skal se filmen er menn, og hovedsakelig *hvite* menn. Dette gjør at kvinner, og spesielt minoritetskvinner, har en stor mangel på karakterer de kan identifisere seg med.

6.2 Kjønnsmessig og rasemessig identifikasjon

I Carol J. Clover sitt essay om kjønn i slasher-film skriver hun at relasjonen mellom kjønnene i filmene svært ofte handler om en mannlige antagonist og en kvinnelig protagonist. Morderen er nesten alltid en mann, og hans motivasjon til å drepe eller torturere den kvinnelige protagonisten er ofte knyttet til hennes seksualitet. Hun er alltid vakker, og blir torturert på brutale måter mens de mannlige karakterene (og publikum) ser på. Dette kan vi også koble til *Everly*, selv om filmen er i en annen sjanger enn Clover skriver om. Hovedpersonen er en kvinne som prøver å komme seg fri fra mannen som holder henne fanget som en sexslave, og blir straffet av han for å gjøre det. Dette er filmens premiss. Hun blir skutt, voldtatt og banket opp i praksis av både menn og kvinner, men det er Taiko som står bak alle angrepene. De

andre kvinnelige karakterenes motivasjon for å drepe Everly er uansett penger til en billett ut fra fangenskapet, og kan også settes i samme boks som hovedpersonen selv. (Clover, 1999, s. 234) Slasher-filmer ender ofte med at en siste “final girl”, en type stock-karakter, står igjen som den som skal bekjempe og vinne over antagonistene som en slags offer-helt. Selv om *Everly* sentrerer seg rundt én hovedkarakter som er vårt fokus gjennom hele filmen, er det flere likheter mellom final girl-karakteren og Everly. De blir begge sett på som usannsynlige helter som vinner over antagonistene til tross for misbruket de har gjennomgått, og må gå gjennom svært mye smerte før hun finner styrken til det. Taiko får Everly til å kjempe ved å terrorisere henne med truende telefonsamtaler og voldelige katt og mus-leker, og selv om det er hun som er hovedpersonen, er det Taiko som i realiteten styrer filmens narrativ. Clover stiller seg spørsmålet om kvinner og menn kan identifisere seg med det motsatte kjønn på skjermen og hva dette kan si for hvorfor det som oftest er kvinner som ender opp med offerrollen i film og ikke motsatt. Mange filmteoretikere har stilt seg spørsmålet om kvinnelige seere egentlig ser filmen gjennom et mannlige blikk (Mulvey), men kan mannlige seere identifisere seg med kvinnelige karakterer? Og kan hvite kvinner identifisere seg med Everly? Clover mener at den kvinnelige offerrollen er et produkt av tradisjonelle kjønnsroller som gjenspeiles på skjermen, noe som åpner opp for impulser der vold (som tradisjonelt er et maskulint trekk) blir utført av menn og der den submissive (som tradisjonelt er et feminint trekk) offer-posisjonen blir tildelt kvinner. Noen filmkritikere har derfor diskutert om kvinner som ser kvinnelige karakterer som for eksempel har masochistiske, narsissistiske eller andre personlighetstrekk som sees på som negative, kan forråde sitt eget kjønn og heller identifisere seg med den mannlige synsvinkel på grunn av dette. Dette mener hun vi kan koble til at kvinner har vært svært underrepresenterte i varierte og spesielt sterke roller opp gjennom historien og er derfor lettere utsatt for å identifisere seg med mannlige karakterer om karakteren virker mer appellerende, selv om han er en antagonist. Menn, som har fått mye mer bredde i måten de blir representert på, er ikke like sårbare. (Clover, 1999, s. 235) Taiko er også en karakter som ikke vises fysisk før helt i slutten av filmen, etter at hovedpersonen har kjempet seg gjennom de mange menneskene han har sendt for å myrde henne. I scenen der han vises for første gang får vi kun se en silhuett av han i et vindu mens Everly trår inn i et godt belyst område i scenen der vi kan se hele ansiktet og kroppen hennes tydelig. Hun ser på Taiko, som ser tilbake på henne uten at vi ser han tydelig nok til å se ansiktsuttrykkene hans. Han vises i små glimt, og opptrer som en skummel skikkelse som kan sammenlignes med typiske

antagonister i slasher-filmer. Gjennom hele filmen har han kun hatt dialoger med Everly gjennom mystiske telefonsamtaler, noe som gir en følelse av at hun konstant er overvåket av han. Clover argumenterer for at slike virkemidler, som får oss til å føle at vi er med antagonist og “jakter” på kvinnen, tvinger oss til å identifisere oss med han selv om vi egentlig heier på henne. På denne måten blir vi også koblet til Taiko fra filmens start selv om vi ikke kan se han. Etter at to av Taikos undersåtter har fanget Everly og de to endelig møtes ansikt til ansikt, trer han fram i lyset med sverdet sitt. Han er pent dresskledd og fri for skader, en kontrast i forhold til Everly som på dette punktet er dekket av sår og blod. Lyset som skinner på han kommer ovenfra og han blir filmet fra et perspektiv underfra som gjør at han ser mektig ut. Everly blir dyttet ned i og bundet fast i en seng mens hun skriker i smerte. Taiko drar deretter sverdet sitt og lar den gli nedover kroppen hennes mens han antaster henne med den andre hånden. Kameraet følger med på bevegelsene hans og mens fokuset ligger på hennes kropp bakfra slik at vi ikke ser ansiktet hennes. Igjen blir Hayeks kropp portrettert som et seksuelt objekt, men denne gangen med en mannlig karakter som leder kameraets blikk i tillegg. Dette er et godt eksempel på bildet av en *passiv* kvinnelig karakter med et *aktivt* mannlig blikk som Mulvey har basert sin teori på. (Mulvey, 1999, 843)

Gjennom den brutale kampen de to har i denne scenen blir Everly torturert med tau, kniv, riving av hår, kveling og med nedsettende kommentarer mens hun blir satt i posisjoner som åpenbart er seksuelle. Taiko selv kommer ikke til skade før scenens slutt, der han blir skutt én gang, får et lite elektroshock og til slutt drept av Everly med sverdet. Sluttscenen er uten tvil grotesk og den mest grafiske scenen i hele filmen, men går raskt over i forhold til all torturen hovedpersonen har gått gjennom. Hun er en åpenbar heltinne etter denne scenen, spørsmålet er bare om kombinasjonen av de objektiviserende bildene og det indirekte budskapet *Everly* fører om å bruke seksualiteten din som et våpen gjør at hun appellerer mer til det mannlige publikum enn det kvinnelige.

Typisk amerikansk film har sjeldent flere enn én etnisk minoritet i hovedrollene, men i *Everly* finner man mennesker av mange ulike etnisiteter : Everly er selv latino, Taiko og resten av hans menn er asiatiske og de andre sexarbeiderne i huset er hvite og svarte. Lynch viser et bredt spekter av mennesker med forskjellige hudfarger, noe som i seg selv burde bli sett på som et godt tegn i forhold til hvor lite multikulturelt den amerikanske filmbransjen er ellers. Som tidligere nevnt har Lynch sagt i flere intervjuer at hovedrollen først var skrevet

med en hvit kvinne i hovedrollen, men ved å caste Salma Hayek i rollen endrer dette dynamikken mellom de forskjellige etnisitetene i filmen totalt. En ting er å skrive en rolle spesifikt for en farget kvinne, men det ligger også en verdi i en rolle som kunne blitt spilt av skuespillere uansett hvilken hudfarge de har, og at rollen lander på en minoritetskvinne. I filmen snakker Hayek både engelsk med sin egen latinamerikanske aksent og på spansk med hennes mor, noe som gjør oss bevisst på hennes etnisitet uten at eksotifisere kulturen hennes. Uansett om temaet i filmen tar opp hennes etnisitet eller ikke, er disse tingene noe som er viktig i kampen om mer mangfold på skjermen. Noe som er interessant i Everly er at alle kvinnene i filmen enten blir portrettert som sexarbeidere eller mødre. Det blir aldri klargjort om de andre sexarbeiderne også blir holdt til fange på samme måte som hovedpersonen eller om de er der av fri vilje, men ingen av dem er såkalte “svake” kvinnelige figurer uansett om de er sexarbeidere og lettkledd eller ikke. I en av de tidligere scenene rett etter at Taiko har annonsert at den som dreper Everly får penger i belønning, ser vi at flere av kvinnene tar saken i egne hender og dreper de mennene som står i veien for dem før de går etter Everly. Alle kvinnene er tildelt styrke på samme måte som hovedpersonen, og vi kan se at de først eliminerer mennene før de går løs på hverandre som de sterkeste som står igjen av de som er i rommet. Både de hvite og svarte sexarbeiderne forsvinner relativt tidlig fra filmen, men det er interessant at de feminine og maskuline sidene ved dem blir verdsatt på lik måte med hverandre uansett hvilken hudfarge de har. Som tidligere nevnt har for eksempel svarte kvinner i film alltid blitt sett på som noe annet enn den hvite kvinnen, der det ikke er sjeldent at hun blir portrettert som enten en mer maskulin hvit kvinne eller som en legemliggjøring av en hvit kvinnes seksualitet. Tania Modleski skriver i essayet sitt “Cinema and the Dark Continent” om forholdet mellom representasjonen av rasemessige og kjønnsmessige forskjeller innenfor mainstream-film og hvordan dette kan sees fra et psykoanalytisk perspektiv. Både forfatteren Frantz Fanons og teoretikeren Homi Bhabhas verk har tidligere gitt et psykoanalytisk perspektiv på hvordan mennesker av forskjellig rase og kjønn blir stereotypisert og marginalisert i en postkolonialistisk verden. Bhabha sammenligner Sigmund Freuds kjønnsteori med dette. Freud har en teori om at kvinner helt fra de er barn kan føle seg som om de er en “kastret mann”, altså at de er mindreverdige enn menn, som er et bilde som både sier at det finnes kjønnsmessige forskjeller og som samtidig avkrefter det ved å si at kvinner bare er “mindre” mann. Postkolonialistiske rase-stereotypier mener han har den samme formen for ambivalens, der den både bekrefter og avkrefter at det finnes forskjeller

mellom raser ved å for eksempel si at den svarte kvinnen bare en kvinne som mangler det hvite (og er derfor mindre ønskelig). Dette mener Modleski blant annet har gjort at minoritetskvinner ofte sliter med å identifisere seg med portretteringen av dem. (Modleski, s. 1999, s. 322-323) På samme måte som at fetisering av kvinnekroppen er en metode det patriarkalske samfunnet og filmbransjen bruker for å holde kvinnelig makt nede i frykt for at de selv skal miste makt, er det hvite imperialistiske blikket og den konstante marginaliseringen av dem en måte å holde etniske minoriteter undertrykket på.

Det at kvinner portrettert som faktiske kvinner i det store bildet har vært fraværende i film og at den amerikanske filmbransjen i hovedsak er styrt av hvite menn har gjort minoritetskvinner til den mest sårbare og mest marginaliserte gruppen i bransjen. Akkurat som den fargede kvinnen ofte finner seg selv i en posisjon der hun må velge mellom å enten sympatisere med minoritetsmenn eller med hvite kvinner, kan hvite kvinner føle revet mellom å sympatisere med hvite menn og minoritetskvinner fordi hun både er kvinne og hvit. Forskjellen mellom disse to gruppene ligger i at hvite menn historisk sett aldri har vært undertrykket, mens minoritetskvinner har dobbelt opp med biologiske "ulemper". På grunn av at *Everly* ikke har noen signifikante karakterer som er hvite menn, kan vi argumentere for at hvite kvinner i dette tilfellet naturlig identifiserer seg med hovedpersonen på grunn av mangelen på et hvitt, mannlige blikk. Men man kan også argumentere for at den mektigste personen i *Everly*, regissøren, har laget filmen gjennom et hvitt, mannlige blikk som indirekte blir portrettert gjennom de hvite kvinnene og minoritetsmennene. Det imperialistiske blikket er ikke begrenset til hvite, mannlige karakterer som fysisk opptrer på en filmskjerm, men kan som en struktur penetrere skjermen i form av et blikk som unnlater å forstå at ikke-hvite mennesker har egne komplekse kulturer og liv som fungerer på et annerledes sett enn den vestlige normen, for eksempel gjennom en regissør som er en hvit mann. Rase-stereotyper i *Everly*, som jeg skal fortelle mer om i avsnittet under, er én av tingene som reflekterer dette. Det imperialistiske blikket reflekterer antagelsen om at det hvite subjektet er i sentrum på samme måte som det mannlige blikket setter menn i sentrum. (Kaplan, 1997, s. 78) "White women become surrogates for men when there is a need to show male power wanting", skriver Kaplan. Med det mener hun at hvite kvinner, selv om de er kvinner og er undertrykket på grunn av sitt kjønn, kan bære et blikk som undertrykker minoritetskvinner på grunn av at de fortsatt har makten til å se dem gjennom et imperialistisk blikk. (Kaplan, 1997, s. 81) Modleski

mener også at feministisk filmteori alt for ofte har ignorert det hierarkiske forholdet og strukturen mellom minoritetskvinner og hvite kvinner og at det er en svakhet i forskningsfeltet at den hvite, artikulerte middelklasse-kvinnen ofte blir sett på som normen. De siste årene har vi heldigvis sett en skift i den offentlige samtalen om rase og kjønn i feminismen, og forhåpentligvis vil dette fokuset også påvirke hvordan den feministiske filmteorien legger sitt fokus. Den metaforiske døren mellom minoritetskvinnene og de hvite kvinnene må åpnes for at vi sammen kan bryte ned det hvite heteronormative patriarkatet, og på grunn av at hvite kvinner i mange tilfeller har vært med på å holde den låst og er de kvinnene som har mest makt i samfunnet, er det også deres ansvar være med å åpne denne døren. (Modleski, 1999, s. 334)

6.3 Rase-stereotypier

Spenningen mellom forskjellige etnisiteter i det amerikanske samfunnet har definitivt vært et av de mest populære temaene i året som har gått, mye grunnet den ustabile politiske sfæren i landet. Dette, sammen med feminismens seneste oppsving, har blant annet også ledet til en debatt rundt representasjon i populærkulturen der filmmediet uten tvil er det som har fått mest oppmerksomhet. Mange har blitt mer klar over hvor mye representasjon av ulike etnisiteter, kjønn og seksuell legning har å si for hvordan mennesker blir oppfattet i det reelle samfunnet, noe som har gjort at mange har tatt bladet fra både munnen og tastaturet. Det å stereotypisere forskjellige typer mennesker basert på deres etnisitet er en norm i filmkulturen som gjør at vi kan begynne å tro at alle innenfor disse gruppene er naturlig tilbøyelige til å ha visse egenskaper eller personlighetstrekk, noe som gjør at vi undergraver kompleksiteten i det å være menneske uansett etnisitet. Stereotypier vist på skjermen kan også bli problematisk om vi begynner å favorisere enkelte grupper mennesker foran andre, noe som dessverre er et vanlig problem i både filmlandskapet og i det reelle samfunnet. Amerikansk film har generelt sentrert seg rundt hvite, heterofile menn som skal finne lykken eller oppnå suksess, noe som fortsatt er normen i 2018. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 7) Derfor er det veldig forfriskende å se et så bredt spekter av etniske minoriteter, både kvinner og menn, i *Everly*. Japanske Hiroyuki Watanabe, som spiller Taiko, er en av mange asiatiske menn i filmen. Minoritetsmenn, som i denne filmen er selve antagonistene, er de som har den overordnede makten i forhold til at Taiko styrer handlingen ved å sende sine menn på *Everly*. Det er han som har holdt henne fanget og som initierer den sadistiske leken som skaper filmens plot,

mens filmens fokus ligger på hvordan hun klarer å kjempe seg gjennom det. Asiatiske menn har opp gjennom filmhistorien ofte blitt castet i biroller i for eksempel dramaer og komedier som nerdete, smarte og submissive karakterer, samt som den typiske asiatiske sidekicken som kan kung-fu i actionfilmer. Sistnevnte kan man finne spor av i Taiko og hans menn. Joe Lynch sier selv i flere intervjuer at han er inspirert av japanske actionfilmer og japansk kultur, og at han ville lage *Everly* med Yakuza som antagonister fordi han finner dem mystiske og fascinerende som en kriminell gruppe. (Barone, 2015) Dette er noe som definitivt vises i det ferdige produktet.

I filmen er det tre navngitte antagonister (foruten de mange undersåttene til Taiko) hovedpersonen må komme seg gjennom for å befri seg selv og redde sin datter : Taiko selv, “The Sadist” spilt av Togo Igawa og “The Masochist” spilt av Masashi Fujimoto. Etter at hun suksessfullt har fått sin mor og datter trygt inn i bygget slik at de ikke blir drept, møter hun både The Sadist og The Masochist i et rom hun blir ledet til. Førstnevnte presenterer seg selv og snakker nesten kun på japansk gjennom hele scenen, og holder sistnevnte fanget inni et torturkammer før han slipper han løs på Everly. The Masochist snakker også kun japansk, noe som gjør at denne scenen nesten bare består av japanske replikker. The Sadist snakker stadig til Everly uten at hun virker å forstå noe særlig av det han sier, og har derfor ingen mulighet til å svare tilbake. Rommet er pyntet med japansk kunst og The Sadist har med fire hjelpere som alle har på seg tradisjonelle japanske folkedrakter, geisha-masker og kinahatter. Everly treffer The Masochist med flere skudd, noe som til slutt virker å ha drept han. Deretter blir hun selv fanget i torturkammeret mens The Sadist finner frem små flasker med etsende væske som skal brukes til å torturere henne. Det som er pussig, er at han uttaler navnet på alle væskene på godt engelsk, noe som gjør at den lange japanske monologen virker unødvendig om han kunne sagt de samme replikkene på et språk både hovedpersonen og vi som seere hadde skjønt. Dette, sammen med de klisjéaktige asiatiske tropene i scenen, tyder på stereotypisering av de asiatiske karakterene i filmen. Man kan trekke linjer mellom disse karakterene til måten asiater tradisjonelt har blitt portrettert på i Hollywood, noe som stammer fra *orientalisme*. Dette begrepet blir i vår tid brukt som et ord for det vestlige synet på østlig kultur, og kom opprinnelig til uttrykk som stereotypier i fremstillingen av asiatisk kultur og asiatiske mennesker der det ofte ble sett på som en negativ versjon av vesten (oksiderten). Denne eurosentrisk måten å se Asia på, som vi også kan knytte til det

imperialistiske blikket, handler om hvordan hvite vestlige kulturer ser for seg hvordan Asia er slik vi har fått presentert det innad vår egen kultur gjennom stereotypier vi hører om i for eksempel populærkultur, og refererer ikke til hvordan disse kulturene og menneskene er i virkeligheten. (Fosshagen, 2016) Orientalisme er en teori om hvordan den vestlige verden definerte seg selv gjennom å lage et bilde av den såkalte orienten, og eksotifiserte den samtidig som de fremmedgjorde menneskene som noe “annet” enn seg selv. Joe Lynch portretterer den japanske kulturen på en svært orientalistisk måte ved å for det første tegne et stereotypisert bilde av japanere i full kimono-drakt og i masker med skrå, smale øyne. Disse hjelperne til *The Sadist* har ingen replikker, og fungerer ikke som noe mer enn ansiktsløse, stemmeløse rekvisitter som kun tilfører scenen flere utdaterte troper. Scenografien og kostymedesignet er hentet fra edo-perioden i Japan, og blir brukt på en så eksessiv måte at vi kan kalle det kulturell appropriasjon. Everly blir på sin side ikke stereotypisert like sterkt for sin etniske bakgrunn, men blir i stedet for tydeliggjort i sammenheng med objektifiseringen av henne som kvinne.

Filmprofessoren Celine Parreñas Shimizu forteller som Mulvey at kvinner i det mannlige blikk nesten alltid blir portrettert som noe å begjære, men inkluderer at denne kjønnsmessige stereotypiseringen er spesielt undertrykkende for minoritetskvinner fordi det blir forsterket ved at hun i tillegg er en etnisk minoritet. (Shimizu, 2016, s. 305) Hayeks karakter kan også sees på som en versjon av den typiske “latin lover”-stereotypen fra 1920-tallet som mange latinamerikanske karakterer ble satt i. I filmer ble de portrettert som mer sensuelle og seksuelle enn de hvite kvinnene, og ble karakterisert som å være svært emosjonelle og aggressive, lidenskapelige elskere. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 145-146) Selv om Everly er tatt til fange og etter alt burde vært sint på Taiko for både å ha torturert henne og truet med å kidnappe hennes datter, flørter hun med han i kampscenen mellom de. Hun er sint og skriker til han at hun hater han, men gir han likevel flørtende blikk. Rollen hennes som Taikos elskerinne og etter hvert sexslave som kvinne sender for det første ut et potensielt skadelig budskap til kvinner om hva som er kjærlighet, men kan også være også med på å forsterke stereotypier om latinamerikanske kvinner som hyperseksuelle og eksplosive elskerinner. Den cinematiske objektifiseringen av hennes kropp er med på å forsterke dette. Selv om *Everly* er overraskende multikulturell og at det er positivt at mennesker av ulike etnisiteter får plass i filmer, er det vanskelig å se på den som en bevisst politisk gestur som vil ha noen betydelig

innvirkning på hvordan vi ser fargede kvinner (og menn) i populærkulturen. De tradisjonelle, utdaterte rase-stereotypene i forhold til både måten de latin-amerikanske og japanske karakterene blir portrettert på viser tydelig at filmen er laget av og for et hvitt publikum. Her er det viktig å trekke frem at det er en forskjell på å lage filmer *av* og med minoritetskvinner og å lage filmer *for* dem. Lynch hadde, som sagt i tidligere nevnte intervjuer, ikke noen intensjon om å lage en film som spesifikt forteller om hvordan Everly som en farget kvinne kommer seg gjennom filmens plot, hovedkarakteren var tross alt først skrevet til Kate Hudson. I Stuart Halls “The West and the Rest: Discourse and Power” forteller sosiologen at en stor del av fokuset innenfor historien, sosiologi, teori, og politikk er fokusert på “the west” mens resten av verden, “the rest” ofte blir ignorert eller glemte. Hall trekker også frem at stereotypisering handler om å trekke konklusjoner for en hel folkegruppe basert på ensidige, forenklete og overdrevende beskrivelser av dem, og at disse karakteristikkene etter hvert blir sett på som integrerte “fakta”. (Hall, 1992, s. 308) Everly er et godt eksempel på en film som kan virke fremdrivende på grunn av mangfoldet i karakterene, men som under overflaten ikke gir en historie som er laget for å representere minoritetene. Når slike stereotyper blir sett på som selve essensen av hele folkegrupper, kan dette gjøre at roller som for eksempel minoritetskvinner kan fylle bli svært marginale. For å få mer mangfold i filmindustrien, må vi også lage rom og roller for minoritetene uten at stereotypisering skal måtte være ett av kriteriene. Joe Lynchs film viser at det fortsatt er en vei å gå på dette punktet.

6.4 Everly i morsrollen

Edgar Allen Poe sa som kjent at en vakker kvinnes død uten tvil er det mest poetiske som finnes i verden, noe mange filmer, til dømes *Everly*, virker å omfavne. Etter å ha drept Taiko og alle hans menn, gjenforenes Everly endelig med datteren Maisey sin i en scene i en korridor lyst opp av lamper som skinner på dem ovenfra. Hun ligger på gulvet, sliten og blodig etter sine kamper, og ber datteren sette seg ved siden av henne. Vi har fått vite tidligere i filmen at Maisey ikke har sett henne siden hun var en baby på grunn av at hun har blitt holdt fanget av Taiko, og at datteren har bodd sammen med sin bestemor. Ettersom Everlys mor blir skutt og drept av Taiko, blir Everly nødt til å overleve for at datteren skal ha noen igjen som kan passe på henne. I sine siste sekunder i filmen virker det som om hun dør i sin datters favn etter å ha suksessfullt reddet henne, før skjermen kuttet til svart og vi får høre et klassisk, dypt innpust som et tegn på at hun ikke er død likevel. Filmens historie leker

likevel med hennes liv, der hun gang etter gang *nesten* blir drept, men ender opp med å overleve. Everlys død hadde betydning at datteren hennes hadde fått en utrygg fremtid, og å forhindre dette er selve drivkraften bak alt hun gjør i filmen. I åpningsscenen kan vi se henne åpne medaljongen der det er et bilde av Maisey som baby før hun tar smykket på seg og bestemmer seg for å ta hevn på Taiko. Everlys motivasjon som protagonist er derfor å redde sin datter i sin rolle som mor.

Det finnes veldig mange filmer vi kan sammenligne *Everly* med handlingsmessig.

Fortellingen om en forelder som skal redde barn i en kamp mot klokken er nesten blitt en undersjanger i actionsjangeren : *Taken* (2008), *Die Hard 4.0* (2007) og *Terminator 2: Judgement Day* (1991) er eksempler på tre veldig suksessfulle filmer som handler om helter som motiveres av å beskytte eller redde sine barn fra dystre skjebner. Som mange andre sterke protagonister i filmbransjen tar denne typen helterolle hovedsakelig form i en mannlig kropp, der han ofte enten skal redde sin egen datter eller noen andres datter. I *Taken* blir for eksempel hovedrollens datter kidnappet og utsatt for menneskehandel. Hun skal selges til en rik, eldre mann for sin jomfrudom, men blir til slutt reddet av sin far. På mange måter kan vi se dette ut i fra et patriarkalsk perspektiv der jenter som både kidnappes av menn og må reddes av menn blir portrettert som forsvarsløse og som har behov for at menn skal passe på henne. Det amerikanske samfunnet er som resten av verden styrt av et patriarkalsk ideal, noe som nok er en av grunnene til at vi ikke har sett så mange kvinner i helteroller. De tradisjonelle kjønnsrollene forteller oss at kvinner skal føde og oppdra barn og at hun ikke er en hel kvinne om hun går i mot disse normene. Som kvinne er hun mest seg selv når hun gir kjærlighet og omsorg til barna sine (og mannen sin). For menn er det motsatt. (Haskell, 1974, s. 4-5) Morsrollen er selve toppen av det vi som et samfunn ser på som femininitet, og det å ha barn blir derfor sett på som noe mer viktig for kvinner enn for menn. I en film som *Everly* er derfor rollen hennes som mor mye mer sårbar for henne som karakter enn for eksempel for Liam Neesons rolle som far i *Taken*. Men hvorfor kan ikke Everly befri seg fra Taikos mishandling for *seg selv*? Å gi henne en datter forsterker nok hennes vilje til å kjempe seg fri, men forteller samtidig også at det ikke er nok med at hun selv blir mishandlet før hun kan bryte ut av slaveriet hun går gjennom. Taikos sadistiske lek gjør at hun må gjennom voldtekt og tortur for å få motivasjonen redde Maisey, og etter det nesten dø for filmens narrativ. På grunn av at morsrollen er så sterkt bundet til femininitets-aspektet, blir Maisey også et

symbol på hovedpersonens feminitet. Det som gjør dette problematisk, er den seksuelle mishandlingen Everly går gjennom for å redde henne. Å definere moderskap ut i fra seksualitet ikke et nytt konsept, Kaplan skriver for eksempel at det ligger et stigma rundt morsroller som er seksuelt frigjorte i teaterstykker og i skjønnlitteratur på grunn av at mødres seksualitet har blitt så lite utforsket i populærkulturen, noe vi også kan si om mødre på film. På grunn av den patriarkalske tanken om at kvinner nesten blir aseksuelle med en gang de får barn, blir det ofte forbundet med det å være en dårlig mor å være seksuell. (Kaplan, 1992, s. 225) Everly blir portrettert som et seksuelt vesen, noe som er spesielt synlig i den siste scenen med Taiko. Gjennom dette og den cinematiske objektiviseringen av kroppen hennes blir hun derfor portrettert som sensuell samtidig som hun prøver å være en kjærlig mor som skal redde datteren sin. Disse to tingene, som ikke burde være problematiske sammen, blir derimot noe annet når Everlys seksualitet blir tatt fra henne når hun blir voldtatt i filmens åpningsscene. På denne voldelige og degraderende måten blir morsrollen hennes “svakket” i det patriarkalske øyet. Noe annet som virker svært lite gjennomtenkt er at hun ikke ser ut til å ha noen traumer etter å ha blitt voldtatt. Siden hele filmen utspiller seg på en kveld, er det problematisk at hovedpersonen virker å være totalt upåvirket av hendelsen(e). Alt dette viser at *Everly* forteller en historie som appellerer mer til en mannssjåvinistisk fantasi enn til kvinner.

Hennes rolle som minoritetskvinne drukner fullstendig i denne portretteringen av henne som et seksuelt objekt og mor. På den positive siden kan trekke frem at Everly får friheten til å snakke sitt spanske morsmål med sin mor uten at det virker unaturlig og påtatt eller generaliserende (til forskjell fra måten de japanske karakterene), noe som gir oss en bekreftelse på at Lynch ikke har totalt ignorert hva slags karakter han har valgt å lage film om. Likevel er representasjonen av minoritetskvinner i *Everly* både objektiviserende og full av utdaterte stereotypier. Som en hvit, mannlig regissør har Joe Lynch et privilegium som ikke burde blitt brukt til å tegne et slikt bilde, noe som også mange regissører og filmskapere i den amerikanske filmbransjen tar for gitt. Men for fargede kvinner, som er sultne etter hvilke som helst representasjon av seg selv på grunn av marginaliseringen av dem, kan det å se en farget skuespillerinne på skjermen uansett være bekræftende selv om portretteringen er negativ. *Everly* har et multikulturelt karaktergalleri og en minoritetskvinne i hovedrollen som er like sterk som sine mannlige motstandere, noe den burde få ros for til tross for de negative

aspektene fra et feministisk perspektiv. Det betyr ikke at minoritetskvinner nødvendigvis identifiserer seg med henne, men tallmessig representasjon kan uansett være en liten seier.

7. Studie : **Monster's Ball**

Da Marc Forsters dramafilm med Halle Berry i hovedrollen kom ut i 2001 ble den hyllet av filmkritikeren Roger Ebert som et eksempel på en film som alle filmstudenter burde studere på grunn av dens smarte kompleksitet og måten historien utfolder seg på gjennom de to hovedkarakterene. (Ebert, 2001) *New York Times* mente det var en vakker portrettering av en historie som kunne ta pusten fra deg, og skrøt spesielt av skuespillet i filmen. (Scott, 2001) De mange gode anmeldelsene og publikumsresepsjonen toppet seg i en Oscar-statuetten for Berry for beste skuespillerinne i en hovedrolle, og ble som tidligere nevnt den første og hittil eneste minoritetskvinnen som noen gang har vunnet prisen. For tysk-sveitsiske Forster, som blant annet har regissert andre kritikerroste filmer som *The Kite Runner* (2007), *Finding Neverland* (2004) og *Stranger than Fiction* (2006), ble *Monster's Ball* den første filmen han regisserte med en minoritetskvinne i en av hovedrollene. Handlingen går for seg i Georgia i USA og forteller en historie om Hank, en enkemann som jobber som fengselsbetjent og Leticia, en afroamerikansk kvinne som jobber på en diner. Hank, som blir spilt av skuespiller Billy Bob Thornton, bor sammen med sin pensjonerte og åpent rasistiske far og sin sønn som også jobber i det samme fengselet. Leticia bor sammen med sin tretten år gamle, overvektige sønn mens mannen hennes Lawrence har fått en dødsdom og skal bli henrettet i fengselet Hank og sønnen jobber i. Etter henrettelsen begår også sønnen til Hank, Sonny, selvmord. Forholdet mellom de tre generasjonene fengselsbetjenter er alltid anspent og det er tydelig at selvmordet er påvirket av at Sonny ikke blir akseptert av sin far og bestefar. Det komplekse forholdet Hank har til Sonny kan også sammenlignes med forholdet Leticia har til sin sønn Tyrell : Hun er også både lettere fysisk og verbalt voldelig mot han, noe Hank også er mot Sonny, men hun har likevel kjærlighet og omsorg for Tyrell i motsetning til Hank. Begge foreldrene virker å ta ut sine aggresjoner på barnet sitt, og havner i samme situasjon når Tyrell blir påkjørt av en bil. Hank kjører tilfeldigvis forbi og hjelper dem til sykehuset der Tyrell blir erklært død. På grunn begges tap av sine barn (og ektefeller), begynner de deretter å innlede et romantisk forhold. Hank finner nokså tidlig ut i forholdet at Leticia er enken til Lawrence, men sier ingenting om at han var delaktig i mannens henrettelse. Filmens handling dreier seg rundt en minoritetskvinne og en hvit mann som tilsynelatende faller for hverandre i

et miljø der forholdet mellom de svarte og hvite er svært anspent, satt i en sår tid i livene deres.

I et videointervju med *VPRO Cinema* forteller Forster at han først ikke ville ha Berry i hovedrollen på grunn av at hun var for konvensjonelt vakker, og at det ville ødelegge filmens narrativ slik han ville ha den. “I thought who doesn’t want to sleep with Halle Berry? She’s one of the most beautiful women in the world” sier han, og viser til at filmens handling og tema ikke måtte bli overskygget av hennes skjønnhet. Berry spiller en minoritetskvinne som er i den sosiale og økonomiske underklassen på samme måte som Star i *American Honey*, og ville ikke at utseende hennes ikke skulle stå i stil med temaet. Han følger så opp med at denne tanken var trangsynt av han å ha, da det finnes konvensjonelt vakre mennesker i alle folkeslag og sosiale klasser, og endte derfor til slutt opp med Berry. I videoen snakker han også om at han har møtt mennesker som har opplevd at filmen har endret holdningen deres til multietniske forhold, noe som for han var god nok grunn alene til å ha laget filmen.

Monster’s Ball fokuserer mest på Hanks historie, vi får til dømes vite langt mer om hans bakgrunn og liv enn Leticia. Vi får innblikk i begge karakterenes hverdag, men ser det stort sett fra Hanks perspektiv. Likevel ble filmen av allmennheten kjent for Halle Berrys opptreden, og i takketalen da hun mottok Oscar-statuetten sa hun gråtende : “It’s for the women that stand beside me, Jada Pinkett [Smith], Angela Bassett, Vivica Fox. And it’s for every nameless, faceless woman of color that now has a chance because this door tonight has been opened. Thank you. I’m so honored.” (Anderson, 2017) Lite visste hun at hun fortsatt ville være den første minoritetskvinnen som mottar prisen - seksten år etter. *Monster’s Ball* er en interessant film å se ut i fra et feministisk filmteoretisk perspektiv på grunn av sin tematikk og forholdet mellom de to hovedrollene - multietniske forhold har svært ofte blitt portrettert som problematiske i populærkulturen, og spesielt forholdet mellom svarte og hvite mennesker. På grunn av den historiske konteksten mellom den svarte og hvite befolkningen i USA opplever mennesker som er i slike kjærlighetsforhold ofte stigmatisering, noe som også reflekteres i film.

7.1 Forholdet mellom Leticia og Hank

“You’re like a goddamn woman. You’re like your fucking mother”, sier Hank til sønnen sin Sonny etter at han har kastet opp mens de følger Lawrence til den elektriske stolen han

henrettes i. Han slår han til blods og kaster han i bakken før de andre fengselsbetjente klarer å skille dem fra hverandre. Etter dette truer Hank med å kaste sønnen ut av huset, og provoserer han nok til at han trekker pistolen mot faren. Sonny spør faren om han hater ham, noe Hank bekrefter at han gjør og alltid har gjort, noe som fører til at Sonny skyter seg selv og dør. Hanks mannsjåvinisme og rasistiske tendenser virker å være arvet av sin far Buck, holdninger Sonny ikke har. Derfor blir han sett på som “svak” av faren og bestefaren. I en av filmens første scener ser vi Buck se på to afroamerikanske gutter fra kjøkkenvinduet mens han spør Hank hva de “neg*rne” gjør i hagen hans og kaller dem apekatter. Han klager også over at det er feil at svarte og hvite mennesker “blandes” (som et frempek på noe som kommer til å skje senere i filmen) og sender sønnen ut for å jage bort barna ved å true dem med en rifle, noe som gjør at de løper bort i frykt. Filmen er saktegående, og det går nesten førti minutter før de to hovedkarakterene i det hele tatt møter hverandre ansikt til ansikt og faktisk sier noe til hverandre. Mange av de positive anmeldelsene Forster fikk gikk ut på den gode portretteringen hans av det kontroversielle temaet som er rasisme og på tiden de bruker på å bygge opp filmen, men mellom all rosen filmen fikk dukket det selvsagt også opp kritikker. I flere av anmeldelsene av filmen kritiseres den for å fokusere på den rasistiske, hvite mannen og hans vei til en slags forløsning gjennom den svarte kvinnen (og henrettelsen av hennes svarte mann). Om *Monster’s Ball* er ute etter å forteller en historie om rasisme og sexisme, hvem sin historie og hva slags historie er det den forteller? Lawrence’s henrettelse er det som på mange måter får i gang filmens narrativ. Det trigger Sonny’s selvmord, noe som fører til at Hank sier opp jobben og som igjen fører til at han møter Leticia. Henrettelsen av den svarte mannen blir i denne konteksten brukt som et virkemiddel for å drive den hvite mannens narrativ fremover. Sharon Holland, som har skrevet en artikkel om *Monster’s Ball* og dens portrettering av døden, skriver kritisk at Hank viser en hvit mann som endrer sine rasistiske holdninger akkurat nok til at han kan ha sex med en svart kvinne, og går fra å være en emosjonelt utilgjengelig far som ikke er i stand til å elske sitt eget barn til å bli en omtentksom kjæreste som er villig til å gi opp alt for Leticia. Denne endringen mener hun er en av filmens svakheter på grunn at vi ikke får se et punkt der han gjør fremskritt i sin tankegang når den er så radikal i forhold til hans karakter. Hun argumenterer for at den scenen i filmen man virkelig ser en menneskelig endring i Hank er en scene der han leier en hvit, platinablond prostituert kalt Vera etter sønnens død som både han og Sonny begge vanligvis har kjøpt sex av. (Holland, 2006, s. 796) I det de skal til å ha sex spør hun hvordan

det går med Sonny, noe som får han reagere med at han ser bort fra kvinnen i et par sekunder før han slipper taket på henne. "I can't", sier han, og sier at hun kan beholde pengene. Denne scenen viser at han ikke klarer å gjøre noe han vanligvis betaler for å få gjøre, noe som for han er rutine. Holland mener at dette er det eneste momentet i filmen som viser at Hank føler noen form for skyld og forstyrrelse i hans tankegang og handlinger : det viser en endring, en vekst i han som karakter. Hank og den blonde sexarbeideren har ingen emosjonell tilknytning til hverandre og deler ingenting i denne scenen, ikke engang det hvite hun visuelt forsterker og det han figurativt representerer. Hans positive endring tar uansett form gjennom den eneste levende hvite kvinnen i filmen som har en signifikant rolle, og ikke den svarte kvinnen som Leticia representerer. Etter denne scenen får vi også se en sammensatt scene som viser Hank tankefull i bilen samtidig som det klippes mellom klipp av svarte arbeidere på vei til jobb, noe som forteller oss at han tenker på hans eget forhold til dem. Scenen ender opp med at han drar til sjefen sin for å si opp jobben sin som fengselsbetjent for å starte et nytt liv, og det er først etter alt dette forholdet mellom Leticia og Hank starter.

På vei hjem fra servitørjobben der hun har med sønnen sin stjeler Leticia med seg en paraply fra et heng fordi det regner ute. Det klippes så over til Hank som kjører i regnet mens vi hører en svak lyd fra det som kan være en trafikkulykke i bakgrunnen. Leticia skriker etter hjelp mens Tyrell ligger livløs på den våte asfalten, noe Hank først reagerer med å kjøre forbi, men ender opp med å rygge tilbake for å hjelpe. De kjører til sykehuset, der Tyrell blir ført inn i et rom der han dør mens Leticia står hjelpesløs på den andre siden av glassdøren. Hun er hysterisk og gråter for sin sønn mens Hank snakker med politiet. Etter å ha fått roet seg ned, henter Hank den blodige vesken hennes og gir den til Leticia. Hun bryter sammen i tårer mens hun klemmer en ukomfortabel Hank, som får beskjed av politiet om å kjøre henne hjem. Utenfor boligen hennes henger det en lapp som truer med utkastelse om leien ikke blir betalt, noe som forteller oss at hun ikke er økonomisk rustet til å bo der, hun er fattig. I den første skikkelige dialogen de to hovedpersonene har, sitter Leticia i sofaen mens Hank står ved inngangsdøren. : "They told me to call the coroner's office, said they were going to have an autopsy, I don't know why they are going to do an autopsy, he was hit by a car.", sier hun, noe Hank svarer med "I imagine that'll help them find out who did it.". "He's a black kid, you think they going to do that?" svarer hun. I denne scenen setter Leticia ord på tematikken Forsters film baserer seg rundt, som er raseforskjellen mellom de to karakterene. Tyrell er

svart, noe Leticia mener er grunn nok til at hans død ikke skal bli tatt like seriøst som et hvitt barn. Med dette stadfester hun også indirekte at hennes (og Tyrells) etnisitet er noe annet enn Hanks og gjør det klart at hun er veldig bevisst på undertrykkelsen minoriteter gjennomgår, noe han selv inntil nylig har ignorert. Forholdet deres og problematikken rundt det forankres i denne forskjellen mellom dem gjennom hele filmen - hennes underprivilegerte status som en minoritetskvinne og hans privilegerte status som en hvit mann. Filmen handler om dem begge, men fortelles ofte fra Hanks perspektiv. Vi får for eksempel ikke vite noe særlig om Leticias bakgrunn eller familie og får ikke et innblikk i tankene hennes på samme måte som hennes mannlige motpart, noe som dessverre gjør at *Monster's Ball* ikke blir fortalt gjennom hennes blikk. Om Forster ville lage en film om rasisme, gjør han det gjennom blikket til en hvit mann og ikke gjennom en farget kvinne, altså fra en overlegen posisjon. Den narrative strukturen i filmer om minoritetskvinnens liv knyttet til sosiale problemer og utfordringene de har i samfunnet har historisk sett ofte vært understøttet av et hvitt perspektiv, spesielt i filmer som havner i mainstreamkulturen. Mange filmer i den brede social problem-sjangeren, som var spesielt populær på 40- og 50-tallet etter andre verdenskrig, tok for eksempel opp temaet rasisme fra dette hvite perspektivet, ofte for å utestenge de fargede skuespillerne fra større roller i frykt for å miste sin makt. For eksempel kan vi nevne krimdramaet *Intruder in the Dust* (1949) som handler om en svart mann som feilaktig blir siktet for mordet på en hvit mann, men som velger å fokusere på en hvit mann og hans sønn i stedet for på den svarte mannen historien faktisk dreier seg rundt. Denne måten å fortelle en historie om rasisme på er noe Hollywood ser ut til å bruke for å trekke det hvite publikummet, noe som skaper en mangel på representasjon av etniske minoriteter, og spesielt minoritetskvinner, i filmverden. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 85)

Etter Tyrells død utvikler de to karakterene et forhold til hverandre som starter med at Hank hjelper Leticia gjennom å kjøre henne til jobben, å holde henne med selskap på jobben og å prate med henne. Begge er foreldre som sørger over sine døde barn og bånder med hverandre gjennom sorgen uten at de egentlig snakker om den. I en scene der Leticia skal til å gå ut av bilen etter å ha fått skyss hjem, spør hun han hvorfor han valgte å hjelpe henne kvelden Tyrell ble påkjørt. "I don't know .. I just was doing the right thing I guess" svarer han, noe hun nikker forstående til. Han forteller henne så for første gang om Sonnys død og at det at han ikke var noen god far var noe av grunnen til at han stoppet bilen for å hjelpe. Om hans ønske

om å hjelpe Leticia er bunnet i at han er forelsket i henne eller om han gjør det for sin egen gjenfødelse som en ikke-rasistisk mann er ikke helt klart, noe som både er filmens styrke og svakhet. Rent filmatisk sett kan vi se på det som en fantastisk kompleks tematikk som åpner opp for mange ulike tolkninger, samtidig som det kan være problematisk sett fra et kritisk feministisk ståsted i og med at det skaper en ambivalens i forholdet mellom den svarte kvinnen og den hvite mannen. Makthierarkiet mellom dem er også en faktor som burde tas i betraktning når vi analyserer forholdet mellom de to hovedpersonene : Rasismen og kvinnehatet som ligger i familien til Hank blir personifisert i Leticia, som både er svart og kvinne. På grunn av at fortellingen stort sett blir fortalt fra hans side, er det derfor vanskelig å ikke se *Monster's Ball* som en historie om en hvit mann som vil godtgjøre for sine tidligere synder. Etter hvert som forholdet deres utvikler seg, gir han henne en bil i gave og oppkaller bensinstasjonen han har kjøpt opp etter henne. Hun selger også giftingen sin for å få råd til å kjøpe en hatt til han i gave og kjører til huset hans for å gi det til han. I stedet for å møte på Hank møtes hun at Buck, som spør henne hvorfor hun er der. Når Leticia svarer at hun har en gave til Hank, svarer han henne med det som er den mest rasistiske replikken gjennom hele filmen : “.. in my prime, I had a thing for n*gger juice myself. Hank is just like his daddy. You aint a man until you split dark oak.” I denne scenen får hun vite om familiens rasistiske bakgrunn, noe som ender opp med at hun blir sint og trekker seg tilbake fra forholdet. Buck blir så ufrivillig flyttet til et eldre hjem på grunn av dette, som et slags siste symbolsk steg i Hanks renselsesprosess. Når Leticia blir kastet ut av boligen sin mot slutten av filmen kommer han og redder henne fra å bli hjemløs ved å tilby henne å flytte inn hos han, noe hun til slutt godtar. Flytter hun inn fordi hun vil? Fordi hun må? Den allerede underlegne posisjonen hennes som minoritetskvinne blir forsterket ved at hun også blir portrettert som sosialt og økonomisk underlegen Hank, i tillegg til at vi ikke får se filmen gjennom hennes øyne. Det finnes ingen ekstreme stereotyper eller bilder som er særlig objektiviserende av Leticia som de vi fant i *Everly*, men hun blir likevel portrettert som en karakter som er til for at den hvite mannen skal komme gjennom med sitt personlige narrativ. Leticias makt og fremgang i filmen kommer nesten ene og alene med hjelp fra Hank, og det lille hun får av karakterutvikling er vinklet i hans favør. Ved å se en historie som denne om undertrykkelse fra et dominerende blikk får vi i følge Bell Hooks en representasjon av svarte kvinner som ofte reproducerer de eksisterende imperialistiske og patriarkalske bildene av dem. Svarte kvinner har i alle år måttet utvikle seer-relasjonene sine gjennom en cinematisk kontekst som

konstruerer deres tilstedeværelse i film som fraværende fra subjekt-rollen. Bildene av dem reflekterer ofte en hvit ideologi og er fortalt fra et perspektiv hun kaller “phallogentric”, altså med det mannlige i fokus. (Hooks, 1992, s. 118) For en film som er kodet til å handle om raseproblematikk og som tar opp temaer som mannssjåvinisme er det derfor skuffende å se at den ender opp med å handle om den hvite mannens befrielse fra sin fortid i stedet for å fortelle den fra den svarte kvinnens perspektiv.

Tanya Kennedy argumenterer kritisk for at portretteringen av Leticia ikke er til for at minoritetskvinnene skal relatere til henne, men for at det skal få det hvite publikummet til å tenke over sine egne moralske konflikter gjennom å vise henne gjennom Hanks blikk. Historien handler ikke om å eksponere og problematisere institusjonaliseringen av det hvite patriarkatet, men om Hanks befrielse fra sin fortid som rasist. For at Hanks fortid skal bli forløst gjennom dette narrativet må derfor Leticia også bære på noe hun må forløse, som i hennes tilfelle blir hennes forhold til sin sønn Tyrell. Gjennom første del av filmen før hans død ser vi at Leticia både kjefter og slår gutten fordi han er overvektig og snikspiser godteri, noe som viser henne som en dårlig mor. Hun er ikke på samme måte som Hank direkte ansvarlig for sin sønns død, men blir likevel ikke portrettert som en forelder som tar fullstendig vare på barnet sitt. (Kennedy, 2017, s. 188-189) Denne bristen i hennes karakter skaper et rom for Hank å fylle etter Tyrells død. I filmens siste minutter finner Leticia ut gjennom å finne tegninger som Lawrence har laget i Hanks hus at han har vært med på å henrette hennes ektemann. Hun begynner å gråte og viser både sinne og sorg, men møter Hank når han kommer hjem uten å si noe om det. I stedet for replikker gir hun han et langt, tomt blikk mens han snakker til henne. I filmens avsluttende scene setter de seg sammen ute på trappen for å spise is mens begge ser utover. Leticia vender blikket mot de to gravstenene i hagen der Hanks mor og kone og sønn ligger begravd, alle døde. Blir hun hos han fordi hun er forelsket? Fordi hun synes synd på han? Fordi hun ikke har et annet valg? Dette er et spørsmål som Forster lar være ubesvart, og avslutter med en åpen slutt der hennes fremtid forblir uviss. Mens Hank har oppnådd en slags løsning på sine problemer og blir satt fri fra sin fortid gjennom Leticia, sitter hun selv igjen med langt flere uløste problemer enn en avklaring.

7.2 Sex

Det *Monster's Ball* ble mest kjent for etter utgivelsen var den nokså eksplisitte, nesten fire minutter lange sex-scenen mellom Berry og Thornton. *LA Times* kunne melde etter Berry hadde vunnet Oscar-statuetten at skuespillerinnen i tillegg til mye ros også hadde fått kritikk fra det afroamerikanske miljøet for å ha tatt på seg en rolle i en film med et så kontroversielt tema (Braxton & Valdespino, 2002). Etter at Leticia har fått vite om Sonnys død inviterer hun Hank med seg inn i hjemmet sitt der de to hovedkarakterene virker å finne trøst i hverandre og deler den felles sorgen de begge har holdt inni seg i en tåke av alkoholrus. Hun begynner å gråte når hun snakker om sin døde sønn og viser frem tegninger Lawrence har laget, noe som får Hank til å innse at hun er enken til mannen han var med på å henrette. Han blir satt ut, men sier ingenting til henne. Dialogen mellom dem kommer stort sett fra henne, der hun får emosjonelt utløp for sorgen. Når Leticia begynner å kle av seg og kaster seg over han virker han først litt nølende, men går med på akten. Scenen viser dem begge fullstendig avkledd, kun dekket av objekter i forgrunnen som skygger for de mest intime delene. På grunn av portretteringen av forholdet mellom afroamerikanske Leticia og den tidligere rasistiske Hank mente flere at den seksuelle naturen i filmen var problematisk, og peker spesielt på denne scenen som en solidifisering av dette. Den afroamerikanske skuespillerinnen Angela Bassett, som også ble tilbudt å prøvespille i rollen som Leticia, var en av de som kom med sterk kritikk mot filmens bilde av den svarte kvinnen :

“In "Monster's Ball," which won Halle Berry an Oscar, a black waitress has a graphic, tortured --and, Bassett believed, demeaning affair with her husband's executioner. "I wasn't going to be a prostitute on film," she says. "I couldn't do that because it's such a stereotype about black women and sexuality." Bassett is clear she isn't criticizing Berry--just the way Hollywood views women in general and black women in particular. Several actresses, including Vanessa Williams, passed on "Monster's Ball" as well. "Film is forever," says Bassett. "It's about putting something out there you can be proud of 10 years later. I mean, Meryl Streep won Oscars without all that.” (Samuels, 2002)

Andre kritikere av denne portretteringen gikk ut på at scenen, som viser Berry som den høylytte og aggressive parten i sex-akten, viser en svært stereotypisert bilde av minoritetskvinnens seksualitet, som i lang tid har blitt fetisjert i vestlig film. Blant annet mente regissøren Roy Campanella materialet i filmen fremstilte Leticias seksualitet som animalistisk, noe som lett kan bli oppfattet som nedverdiggende for svarte kvinner på grunn av den historiske konteksten. (Braxton & Valdespino, 2002) Scenen viser dem begge fullstendig nakne, men har et ekstra fokus på Berrys kropp. Både hennes ansikt, bryster og rumpe er fullstendig blottlagt, mens hennes mannlige motpart slipper unna med å stort sett få

overkroppen og ryggen eksponert. Sexen er trigget av Leticias søk etter en trøst for smerten og ensomheten hun har følt på etter Lawrences og Tyrells død, og er et punkt i filmen der hennes emosjonelle sårbarhet etter dette er mest synlig. Scenen er en blanding av sorg, skyld og tabuer, både fra Leticia og Hanks side. Kaplan skriver at Freuds metaforiske beskrivelse av kvinnens seksualitet som et “dark continent” (mørkt kontinent) i psykoanalysen kan kobles opp mot hvordan vi ser minoritetskvinnens seksualitet i en imperialistisk kontekst. Den walisisk-amerikanske oppdageren Henry Morton Stanley brukte også den samme betegnelsen som Freud da han skulle referere til Afrika i sine tekster. Det mystiske mørke kontinentet i det vestlige blikket er et ukjent, eksotisk land, noe Kaplan linker til måten vi ser minoritetskvinner på i film. Hun mener at penetreringen av det afrikanske kontinentet under imperialismen og kolonialismen har gjort at den vestlige psyken ser på dem med det imperialistiske blikket, og at spesielt fargede kvinners seksualitet og psyke i film har vært undertrykket av dette. (Kaplan, 1997, s. 99-100) Leticias kropp som en svart kvinne blir på en måte et mørkt, ukjent landskap for den hvite, (tidligere) rasistiske og sexistiske Hank, som i denne scenen trækker over sine egne tabuer ved å ha sex med Leticia. Begge karakterene bruker hverandre for å få en form for flukt fra sine tragiske liv, og relasjonen deres sett i denne scenen er langt mer primal enn den er romantisk. Hun er den som initierer til akten og er aggressiv i måten hun gjør det på, både psykisk og ordmessig. “Make me feel good!” roper Leticia mens hun trekker ned toppen og løfter beinet opp mot Hanks fang. Gjennom hele denne scenen er det hun som virker å få mest ut av akten både emosjonelt og fysisk, noe som står i sterk kontrast til den apatiske måten sexarbeideren Vera og Hank skal til å ha sex på i starten av filmen - fullt påkledd, statisk og upersonlig. Hennes svarthet blir definert som noe vilt og eksotisk i forhold til denne kontrasten, spesielt med tanke på at vi ser filmen gjennom Hanks hvite perspektiv. Det cinematisk fokuset som ligger på hennes kropp er også med på å styrke dette, noe som både seksualiserer henne og viser henne i en underlegen posisjon på grunn av filmens tema. På den positive siden viser scenen lidenskap og råhet gjennom cinematisk virkemidler som lyssetting, kameravinkler og valg av utsnitt, noe scenene med Vera, både sammen med Sonny og Hank, ikke hadde. Det viser en forskjell i de to scenene på den måten at sexen mellom Leticia og Hank ikke blir vist som en form for prostitusjon og at den ikke er upersonlig, men ekte. Både Hank og vi som seere vet at Leticia har sex med en mann som har vært med på å henrette sin ektemann, noe hun ikke vet selv. Dette er noe som for det første kan få en til å stille spørsmål over Hanks moralske kompass (og derfor også hva

regissøren vil fortelle med dette), men gjør også at denne sexscenen blir ladet med en undertrykkelse av hennes rett til sannhet. Måten han bruker hennes uvisshet på, enten om han er romantisk interessert i henne på eller ikke, svekker troverdigheten i forholdet deres og i Hank som en forvandlet mann. Dette gjør at Leticia ikke er i en posisjon der hun har makt til å endre filmens narrativ fordi hun helt enkelt uansett ikke vet sannheten. Hennes kropp og psyke som et “mørkt kontinent” blir derfor både fysisk og psykisk utforsket av det hvite subjektet mens hun selv finner en falsk trygghet og trøst i Hank.

Scenen viser hennes desperasjon etter noe eller noen som kan hjelpe henne, noe hun gjør gjennom å forføre Hank seksuelt. Det Buck sier til Leticia etter at hun kommer med gaven senere i filmen, “You aint a man until you split dark oak”, er et virkemiddel filmskaperne har lagt til for å skape en slags ubehag hos seeren angående den tidligere sex-scenen for å få frem filmens poeng. På denne måten tvinger det seeren til å konfrontere de to karakterenes motstridende sosiale posisjoner som en svart kvinne og en hvit mann. Tragediene i Leticia sitt liv blir konstant mer og mer formet av den statlige og sosiale undertrykkelsen Hank har arbeidet for hele sitt liv, selv om det er noe han selv prøver å legge bak seg. Både Lawrences og Tyrells død er påvirket av denne undertrykkelsen, noe som gjør det ekstra kontroversielt at Hank velger å ha sex med henne uten å la henne vite sannheten. Filmskaperne har valgt å tvinge frem dette selv om de vet at det gjør at vi automatisk tenker på den forrige sexscenen som en slags “voldtekt” av Leticia, noe som igjen skaper et bilde av henne som et offer. Sex-scenen mellom dem er uunngåelig problematisk fordi den er konstruert til å være kontroversiell, noe som dessverre går på bekostning av Leticia. Hele filmen mister hun ting som hun prøver å erstatte : ektemannen, sønnen, huset og sin egen velvære - alt dette erstattes i form av den hvite mannen og de privilegiene han har. Etter sex-scenen tar Hank flere grep som viser å være store steg i hans forandringsprosess. Han sender Buck på eldrehjem slik at han ikke kan påvirke han mer med sine rasistiske og sexistiske meninger og skværer opp med de afroamerikanske guttene han truet i starten av filmen. Hans indre liv fornyes gjennom hennes seksualitet. Den kvinnelige hovedrollen er en motsetning til dette : en portrettering av en svart kvinne som er flat, undertrykket, og som nesten ikke får noen karakterutvikling.

Ella Shohat skriver at det vestlige filmatiske bildet vi har av “the other” eller *de andre*, som i dette tilfellet er en svart kvinne, er direkte arvet fra kolonialismen. Vesten, spesielt USA, har

hatt et internasjonalt monopol i filmdistribusjonen til Asia, Afrika og Latin-amerika, noe som har skapt et dominerende system som fører til en videreføring av de gammeldagse representasjonene av etnisitet. Hun skriver spesifikt om Hollywoods bilde av Asia, og mener at det ukjente lenge har vært en metafor for eksotifisert seksualitet. Leticia blir portrettert som et ukjent landskap som må utforskes og demystifiseres av Hank for at hans narrativ skal gå fremover. Hennes svarte kropp er noe som har vært tabu i hans liv frem til nå på grunn av hans rasistiske bakgrunn, og er derfor noe som har vært “utilgjengelig” for han. Minoritetskvinner blir ofte portrettert slik (samtidig som de paradoksalt nok blir overseksualiserte), noe som gjenspeiler mystikken det ukjente land i seg selv : “It is this process of exposing the female Other, of literally denuding her, which comes to allegorize the Western masculinist power of possession, that she, as a metaphor for her land, becomes available for western penetration and knowledge.” (Shohat, 1991, s. 57)

7.3 Representasjoner av det svarte og det hvite

“I need you. I need you so much.” hvisker Leticia til Hank etter at de har hatt sex sammen. Vi får tidlig i filmen vite at hun har holdt livet sitt gående i elleve år alene med sønnen mens mannen har vært i fengsel og at hun er lei. “I’m tired,” sier hun til Lawrence for siste gang før han blir leiet ut av besøkslokalet av vaktene. Hun blir først og fremst introdusert til oss som konen til en dødsdømt mann og moren til en gutt, noe som følger de tradisjonelle mønstrene i film der kvinner ofte blir karakterisert gjennom deres forhold til mannlige karakterer og i deres rolle som mor. Hun er en økonomisk fattig svart kvinne som hører til i den sosiale underklassen med små fremtidsutsikter på lik måte som Star i *American Honey*, bare i en langt mer dyster historie. I tillegg mishandler hun sønnen sin og blir på den måten portrettert som en dårlig mor. Den stereotypiske historien om en svart far som ikke er til stede for barnet sitt og hans kjæreste som må lide på grunn av det er en godt brukt historie som finnes i svært mange filmer, noe som gjør at Lawrence føyer seg inn i en lang rekke svarte mannlige karakterer som blir nedslått av systemet og som ikke klarer å holde familielivet sammen. Hank blir på mange måter en stand-in for Lawrence etter hans død, der han tar vare på Leticia økonomisk, emosjonelt og seksuelt på en måte han ikke har klart på grunn av dommen. Først blir vi introdusert til Hank gjennom å vise at han er rasist ved at han truer de svarte guttene med geværet sitt, for å så vise at han også er en godt likt mann når han setter seg ned på stamcaféen sin der han prater vennskapelig med servitørene. Han tar kaffen svart og bestiller

sjokoladeiskrem, som også er det han og Leticia spiser sammen i filmens aller siste scene. Det er flere stereotyper som spiller inn i måten de forskjellige karakterene blir portrettert på, men de er langt mer subtile enn de vi fikk se i *Everly*. Det gjør dem ikke uproblematisk. Det som er interessant med *Monster's Ball*, er dens representasjoner av det svarte og det hvite. Hooks mener at de hvites autoritære dominans, imperialisme, kolonialisme og rasisme gjennom historien aktivt har tvunget svarte mennesker til å internalisere undertrykkende tanker om det å være svart og til å skamme seg over sin hudfarge. Dette har ført til at mange svarte ser på det hvite som et ønskelig ideal som oppfordres av det hvite amerikanske samfunnet, selv om det er et ideal som undertrykker dem. (Hooks, 1992, s. 166) På grunn av at Leticia har blitt definert gjennom sin rolle som mor og kone, mister hun også de to primære faktorene som gjør hennes karakter til den hun er etter at de begge dør. Når Hank entrer livet hennes mens hun er i denne sårbare posisjonen finner de begge trøst i hverandres selskap, men på to forskjellige måter. Gjennom Hank får Leticia plutselig oppleve hvordan det er å bo i et hus uten å måtte bekymre seg for penger, hun får materielle gaver og en trygghet som Lawrence ikke kunne gi henne. Hanks privilegier kan også kobles til hans hvithet - som en hvit mann har han hatt muligheter og tilgang til ting Leticia og Lawrence ikke har hatt, noe som kan tolkes som en av faktorene for hvorfor hun søker trygghet og trøst fra han. Hvithet beskrives av Hooks som synonymt med godhet og skjønnhet i samfunnet, et konsept man ikke bare finner i USA og andre vestlige land, men over hele verden. Hun trekker også frem en teori av Richard Dyer som handler om at det vestlige konseptet om hvithet og svarthet kan kobles til våre visuelle konnotasjoner - vi assosierer hvitt med lys og derfor trygghet, og assosierer svart med mørke og derfor fare. Disse assosiasjonene skaper rom for å bruke dem som virkemidler, noe som kan påvirke måten både svarte og hvite blir portrettert på. (Hooks, 1992, s. 169) I *Monster's Ball* er Leticia og familien hennes personifiseringen av det mørke. Lawrence som en svart mann har begått en forbrytelse som er stor nok til at han må bli henrettet for det, Tyrell er en overvektig gutt som overspiser mens moren hans slår han for det og Leticia er en "dårlig mor" som drikker bort sine sorger. Situasjonen deres er sørgelig, og er konstruert slik på grunn av filmens narrativ i bunn og grunn handler om at Hank skal frigjøres og gjenfødtes fra det rasistiske livet han har levd. Det er et nokså generaliserende bilde av en svart familie, men står i stil med filmens tema. Foran et bakteppe om personlig tap står Leticia igjen som en ensom svart kvinne som har mistet sine to nærmeste og som trenger en redning. Denne redningen blir den hvite mannen. Når hun sier til Hank at hun

trenger han mener hun neppe at hun trenger hans hvithet rent figurativt, men det er en tolkning som nesten blir presset på oss som seere på grunn av historiens natur. På grunn av at filmen tar opp temaet raseproblematikk, forteller den indirekte at den svarte kvinnen trenger den hvite mannen for å overleve i et hvitt, patriarkalsk samfunn. Siden filmen også blir fortalt fra Hanks perspektiv, mister Leticia også mye stemmen hun kunne hatt som en hovedrolle.

Filmens tittel refererer direkte til betegnelsen på en sammenkomst mellom de som skal henrette den drapsdømte. I filmen nevnes det at “monster’s ball” er navnet på “festen” de har for nye fengselsbetjenter før de opplever sin første henrettelse. Dette forsterker den symbolske kastreringen av den svarte mannlige karakteren der Lawrence symboliserer et “monster” som har begått en forbrytelse og må straffes for det og Tyrell er et symbol på det som har gått galt i livet til Leticia - han er sykkelig overvektig, usunn og trøstespiser, noe Leticia åpenbart er misfornøyd med når hun verbalt skjeller han ut for vekten sin. Etter at begge de to svarte familiemedlemmene dør er det ingen av dem som får en form for hyllest eller emosjonelt oppgjør med Leticia, begge forsvinner ut av filmen i form av to byrder hun har måttet ta vare på. At de svarte mennene blir portrettert som problematiske og negative i livet hennes og at de erstattes med en hvit mann som er fri for slike feil er drøyt nok i seg selv, men at filmen i tillegg har rasisme som tema gjør det enda mer problematisk. Carlyle Van Thompson mener også at forholdet mellom de to hovedkarakterene kan sammenlignes med en *plaçage*, som var et system i franske og spanske kolonier i Nord-Amerika som gikk ut på at økonomisk sterke hvite menn gikk inn i forhold med fattige fargede kvinner som en måte å inngå unioner med hverandre på, som i et morganatisk ekteskap. Innenfor kulturen og ikonografien i den overlegne, hvite ideologien har den svarte kroppen uansett kjønn alltid vært representert gjennom å være biologisk og intellektuelt mindre verdig enn den hvite kroppen, noe karakteren Leticia ikke er med på å utfordre. (Thompson, 2006, s. 6) Hvithet er fortsatt idealet i amerikansk film. Det å være hvit er ofte synonymt med å være moralsk og god, og noe som er standarden på hvem vi ser på som protagonisten i film. Foruten at hvitheten deres blir pekt på som et poeng i filmen, som det blir gjort i *Monster’s Ball*, blir den sett på som normen som historien skal baseres rundt. Hvithet baseres også oftere på hva det *ikke er* enn hva det *er*, for om hvithet skal opprettholdes som en dominant standard, kan den kun bli anerkjent som hvit når den blir plassert i en sammenligning til noe eller noen som ikke er hvit(t). (Benshoff & Griffin, 2009, s. 53) På grunn av denne standarden “tilgir” vi

Hank for hans fortid selv om den er problematisk. Selv om Hank først blir introdusert til oss som en hatefulle rasist som ikke er i stand til å elske sønnen sin, blir han altså raskt konvertert til å være en god og moralsk karakter som vi heier på. Den svarte mannens død blir nokså irrelevant i forhold til hans karakterutvikling, men blir i stedet en byrde som den svarte kvinnen må bære selv. I filmens avsluttende scene virker dem begge å akseptere situasjonen slik den er, usagt og totalt ignorert av Hank. Leticias karakter er, om noe, karakterisert gjennom hennes mangel på makt og kontroll. Alt hun får kastet mot sin vei i filmen har en negativ påvirkning på livet hennes på en eller annen måte, noe vi kan koble til de stereotypiske assosiasjonene til hennes svarthet. Hadde hun vært hvit, hadde hun mest sannsynlig hatt en sosial sirkel rundt seg i forhold til jobben sin, sønnen sin og nabolaget sitt, men til tross for alle disse menneskeorienterte tingene rundt hennes liv blir hun forlatt til seg selv uten noen form for støtte, venner eller sosialt nettverk. Når Hanks sønn dør, fortsetter han å være en del av den sosiale verden og blir til og med venner med sine svarte naboer. Mens Hank vokser i sorgen, er Leticia ensom, knust og ikke i stand til å ta vare på seg selv. Enslige svarte kvinner er en stereotypi som kan stamme fra den overnevnte stereotypien på svarte menn som fraværende farsfigurer, der de ofte viser seg å bli overlatt til seg selv når det ikke er en maskulin figur til stede. Det svarte i *Monster's Ball* blir altså roten til det som er miserabelt i Leticias liv. (Fischer & Wiebe, 2003, s. 75) "I wanna take care of you", sier Hank. "Good. Because I need to be taken care of." svarer Leticia mens de ligger i sengen sammen etter at hun har blitt kastet ut av boligen sin og flyttet inn hos han. Han gir henne oralsex, en scene som kutter Hank totalt bort fra skjermen med fullt fokus på Leticia. Vi ser et halvnært utsnitt av hennes ansiktet og kroppen hennes mens hun stønner. Dette kan vi tolke som en symbolsk scene som viser at Hank er en uselvisk elsker - og derfor også en mann som kommer til å ta vare på henne som en slags kontrast til Lawrence. Hun tilbyr han hennes svarte kropp til konsumpsjon i bytte mot hans trygghet. Hun rømmer fra svarte som har brakt med seg så mye smerte, fattigdom og traumer i livet hennes gjennom Hank, som er en hvit helt. (Thompson, 2006, s. 4) Etter dette sier han passende nok til henne at han har lyst på sjokoladeiskrem, som også er symbolsk i forhold til portretteringen av svarthet i filmen - konsumert av det hvite.

Selv om historien i *Monster's Ball* fortelles fra Hanks perspektiv, ble dette både i mediene og i populærkulturen ansett å være "Halle Berrys film". Den nå svært berømte sexscenen mellom

de to karakterene er definitivt en grunn til at filmen fikk så mye oppmerksomhet da den kom ut på grunn av at den var så eksplisitt, men skuespillet til Berry er også anerkjent å være fantastisk godt i filmen, som definitivt har vært en av hovedfaktorene til suksessen i tillegg til det kontroversielle temaet. Som protagonist er ikke Leticia den som har utfordret de allerede eksisterende normene mest, men på grunn av at hun i seg selv ikke blir utsatt for ekstreme stereotypier og at hun i bunn og grunn er en realistisk fortolkning av hvordan livet kan være som en minoritetskvinne, burde *Monster's Ball* i det minste få ros for at den klarte å skape en debatt rundt portrettering av minoritetskvinner. Dette er den eldste av de tre filmene vi har sett på i denne oppgaven, og mye har forandret seg i både filmlandskapet og det amerikanske samfunnet siden 2001. I dag ville den mest sannsynlig fått mye mer kritikk mot seg angående både tema og portrettering av det multietniske forholdet mellom Leticia og Hank, både på grunn av sosiale medier som gjør det lettere for kritikere å komme til i debatten og på grunn av samfunnsmessige endringer som har gjort at flere har blitt klar over undertrykkelsen minoritetskvinner har gått gjennom på skjermen og i den reelle verden.

8.1 Funn og viktigheten av representasjon

Både *American Honey*, *Everly* og *Monster's Ball* er filmer som har fått oppmerksomhet angående valget om å ha en minoritetskvinne i hovedrollen. På grunn av at de er så underrepresentert i film, er det nesten umulig å unngå å være politisk selv om det kanskje ikke er intensjonen. Det siste året har samtalen rundt representasjon fått en kraftig vekst, kanskje spesielt i lys av *#metoo*-kampanjen som først startet som en hashtag-kampanje på *Twitter* mot seksuell trakassering, og som etter hvert også utviklet seg til å bli en debatt om representasjon som en grunn til den kjønnsmessige ubalansen i maktposisjoner. Bekymringer rundt de cinematiske skildringene av kvinnelige karakterer der de blir portrettert som overseksualiserte vesener, submissive tjenere og som ofre for vold og overgrep er noe av det som har stått i sentrum, men også diskusjoner rundt minoritetskvinner har vært tatt opp. *Huffington Post* skrev blant annet en artikkel om at mange fargede kvinner har følt seg utelatt fra diskusjonen på grunn av mangelen på fokus rundt de ulike måtene kvinner blir diskriminert når rase-faktoren spiller inn :

" (...) harassment and assault perpetrated against people of color can often involve fetishization, objectification based on race or ethnicity, and a host of other issues white women might not face, even

as the victims are less likely to be believed. The lack of representation in the movement could be tied to larger structural obstacles related to speaking out as a person of color." (Prois & Moreno, 2018)

Den tidlige feministiske filmteorien har på samme måte gjennom historien utelatt minoritetskvinner i deres fagfelt, noe som var problematisk nettopp på grunn av at det førte til at mange av de allerede undertrykte stemmene i det som var den feministiske debatten ble ignorert eller utelatt. I nyere tid har feministisk filmteori heldigvis rettet et større fokus på minoritetskvinner som et forskningsfelt gjennom teoretikere som Kaplan og Hooks, noe som viser at kritiske stemmer kan føre til endringer i dominante strukturer. Den offentlige samtalen rundt representasjon på skjermen har stort sett foregått på internett, og på grunn av muligheten til mobilisering av aktivisme gjennom sosiale medier, har mange stemmer deltatt i debatten. Et raskt søk på hashtaggen *#representationmatters* på plattformer som *Instagram*, *Twitter* og *Facebook* viser svært mange mennesker som legger ut bilder og innlegg om viktigheten av representasjon på forskjellige måter : både i arbeidslivet, i lederposisjoner i samfunnet, i politikken og i kulturen. På *Youtube* finner man tusener av personlige videoer av mennesker som diskuterer viktigheten rundt det å bli representert, og mest populært er debatten rundt filmatisk representasjon i populærkulturen. *Broadly* skrev en artikkel om *Black Panthers* nylige suksess som et eksempel på god representasjon av etniske minoritetsgrupper og argumenterer for at det kan ha en pedagogisk virkning på både samfunnet og enkeltindividet å se mangfold på skjermen. (Lawson, 2018) *Independent* er en av mange aviser og magasiner som i løpet av året har skrevet om Hollywoods representasjonsproblem med såkalt whitewashing - å gjøre portretter fargede karakterer gjennom hvite skuespillere. (Tierney, 2017) Den hvite skuespillerinnen Scarlett Johansson fikk i fjor mye kritikk for sin portrettering av den japanske hovedrollen i *Ghost in the Shell* (2017), noe som skapte lange diskusjoner i kommentarfeltene om mangelen på asiatiske karakterer på skjermen. Blockbusteren *Crazy Rich Asians* (2018) har nylig fått veldig mye positiv oppmerksomhet rundt sitt asiatiske karaktergalleri ledet av Constance Wu i hovedrollen, der mange artikler og andre hyllester rundt dens sjeldne portrettering av minoritetskvinner har blitt publisert. (Masukor, 2018) Kjendiser, som er noen av de sterkeste stemmene i den offentlige sfæren, har en etter en snakket om temaet både på fjernsyn og på sosiale medier. Spesielt gjelder dette for de som er av etnisk minoritetsbakgrunn, blant annet har Michelle Obama både twitret og snakket åpent om temaet :

“There are folks who now know black families - like the Johnsons on *Black-ish* or the folks on *Modern Family*. They become part of who you are. You share their pains. You understand their fears. They make you laugh, and they change how you see the world. And that is particularly true in a country where there are still millions of people who live in communities where they can live their whole lives not having contact or exposure with people who aren't like them, whether that is race or religion or simply lifestyle. The only way that millions of people get to know other folks and the way they live, is through the power of television and movies.” (Jones, 2016)

Samtalen rundt representasjonen av minoritetskvinner i film er med andre ord noe som er i vinden, spesielt i USA. Den offentlige samtalen har gått mye ut på å kreve at filmskaperne lager filmer som ikke stereotypiserer karakterene sine på grunn av sin etnisitet eller kjønn fordi det kun viderefører allerede eksisterende diskriminerende syn på hva en minoritetskvinne er. I *Everly* fant vi ekstreme tilfeller av stereotypisering av de japanske karakterene, men også i tittelkarakteren. *Everly* viste trekk vi kan koble til gamle, utdaterte stereotyper på latinamerikanske kvinner som aggressive og hyperseksuelle, mens Leticia i *Monster's Ball* ble portrettert i en rolle som satte henne i en underdanig posisjon som en stereotypisk svart, mislykket kvinne som må reddes av den hvite mannen. Stereotyper, uansett hvor lite eller mye sannhet det finnes i dem, er en form for representasjoner. Akkurat som fiksjon er de laget for å være erstatninger for noe som er reelt. De er altså ikke til for å fortelle historier slik de er, men for å forenkle narrativer og oppfordrer derfor til å produsere myte-baserte bilder av forskjellige folkegrupper. Bildene av Everly og Leticia er fantasier som blir produsert av den dominante kulturen for å gjøre minoriteter mindre truende og som er med på å opprettholde undertrykkelsen av de som allerede er undertrykte. (Hooks, 1992, s. 170) *American Honey* har på sin side forholdt seg til stereotypiene sine på en måte som ikke skader noen av karakterene, Star blir for eksempel aldri stereotypisert på grunn av hennes etnisitet. Hele gjengen hun reiser med er like naive og rebelske som henne samtidig som de har sine egne personligheter, og de blir kun stereotypisert på noe filmen viser som en del av deres felles kultur. Man kan likevel argumentere for at stereotyper, uansett om de er “positive” eller negative, er skadelig på en eller annen måte fordi det er med på å gruppere mennesker basert på myter. Den nigerianske forfatteren Chimamanda Ngozi Adichie sa i sin *TED talk* om stereotyper at “the single story creates stereotypes. The thing about stereotypes is not that they are untrue, but that they are incomplete.” Med dette mener hun at vi er med på å ta bort folks menneskelighet i det vi begynner å redusere historier om komplekse mennesker ned til én enkelt fortelling. (Brooks, 2016) Leticia, som gjennom sin fraværende

dødsdømte ektemann og overvektige sønn blir karakterisert som en mislykket, fattig kvinne som ikke klarer å ta vare på seg selv, er et eksempel på en stereotypi om svarte kvinner som både er knyttet til hennes kjønn og hennes hudfarge. Ved å definere henne gjennom hennes evne til å ta vare på og tilfredsstille mennene i livet hennes, forteller man også at hun ikke er i stand til å ta vare på seg selv på egenhånd. Å vise bunnløs sorg er ikke problemet, problemet ligger i hennes redning som kommer i form av en hvit mann når historien handler om rasisme. Hennes historie som en svart kvinne kommer som en ettertanke etter den hvite mannens narrativ, i en svært undertrykkende form. Denne typen offerrolle i film er nesten eksklusivt forbeholdt kvinner i filmer som både har kvinnelige og mannlige karakterer, og er basert på patriarkalske strukturer som forteller oss at kvinner er det svakere kjønn.

(Benshoff & Griffin, 2009, s. 214) Slike stereotyper skaper ikke bare flate, underutviklede karakterer, men gjør også at rollene minoritetskvinner kan ta på seg kan bli svært marginale. Om alle rollene skuespillerinnene som er minoritetskvinner kan fylle er basert på stereotyper, blir allsidigheten deres som skuespillere for det første begrenset til et fåtalls “type” karakterer, noe som fører til færre roller. For det andre støtter de stereotypiske representasjonene opp under den dominante strukturen i det vestlige samfunnet som er med på å holde minoritetskvinnens muligheter nede. Sosiologiprofessoren Gaye Tuchman mener at billedlig representasjon er svært viktig, spesielt for unge mennesker. Medier som film former våre ønsker, behov og forventninger. Når bildene man ser seg selv gjennom konstant og gjentagende er undertrykkende eller ydmykende og man aldri får se noen som ligner på deg selv i sterke, komplekse roller, kan dette være med på å opprettholde de utdaterte kjønnsrollene og de negative holdningene vesten har hatt til etniske minoriteter. Uttrykket *symbolic annihilation*, som først ble brukt av George Gerbner i 1976, beskriver nettopp denne underrepresentasjon av visse grupper mennesker i media som Tuchman mener fører til en skjevhet i samfunnet mellom mennesker av ulik etnisk opphav, kjønn eller seksuell legning. (Tuchman, 2000, s. 150-151)

Det mannlige og det imperialistiske blikket har vært til stede flere steder i filmene vi har sett på : I *Everly* kunne vi se tittelkarakteren bli objektivisert gjennom cinematisk virkemidler som kameravinkler og kostymedesign, noe som undergraver rollen hennes som en heltinne ved å legge fokuset på hennes kropp som et seksuelt objekt i stedet for hennes karakter. I *Monster's Ball* så vi en sexscene som fokuserte på Leticias nakne kropp selv om filmen i

hovedsak handler om Hank, noe som er spesielt problematisk på grunn av filmens raserelaterte tema. Den seksuelle dimensjonen av rasisme gjennom historien gjenspeiles fortsatt i måten levende bilder fremstiller minoritetskvinner. Hun er oftes et produkt av en hvit manns fantasi eller et produkt av den hvite kvinnens tanker om henne, noe som har vært spesielt synlig i *Monster's Ball*. Hennes aggressive seksualitet metter Hanks mannlige fantasi og viser et undertrykkende bilde av svarte kvinner fordi seksualiteten hennes brukes som et virkemiddel for å dra hans narrativ fremover. Leticias svarthet "hvitvaskes", og blir fremstilt som en forbedring av hennes liv. Historien rundt Everly er styrt av Taiko (som også blir utsatt for kulturelle stereotypier som en minoritetsmann), der vi blir oppfordret til å identifisere oss med den mannlige protagonisten gjennom et aktivt, mannlige blikk. Vi snakket tidligere om at det er forskjell mellom å lage filmer *av* minoritetskvinner og *for* dem : ved å fetisjere heltinnen gjennom det hvite, mannlige blikket gjør filmskaperne det klart at de ikke har laget filmen med tanke på å appellere til det kvinnelige publikum. Det imperialistiske blikket på den japanske kulturen i *Everly* kan også fortelle oss at den er laget av og for et hvitt publikum, ergo ikke for å styrke minoritetskvinner. Her vil jeg trekke frem *American Honey* som et eksempel på en film som har klart å fortelle en historie om en minoritetskvinne på et vis som viser henne som filmens reelle subjekt, en sjeldenhet i det amerikanske filmlandskapet. Arnolds film ga oss muligheten til å se historien fra Stars subjektive perspektiv, og skapte dermed et opposisjonelt blikk som kan være med på å utfordre det dominante blikket. Selv om hennes etnisitet aldri blir direkte poengtert og at hun blir fremstilt som den svake parten i mange av scenene (som i scenen jeg diskuterer i kapittel 5.2 og 5.4), gis vi alltid muligheten til å se undertrykkelsen fra hennes egen side. I motsetning til Everly og Leticia styrer hun også sitt eget narrativ : hun velger selv å dra fra hjembyen sin, å hoppe i bilen med de tre mennene og å hjelpe ungene hun møter på mot slutten av filmen. Selv om Jakes karakter er dominerende i mange deler av filmen, viser hun evnen til å ta egne valg og at hun kan fungere fint uavhengig av han. *American Honey* avsluttes med at Star får en metaforisk og symbolsk gjenfødelse i form av å "hjelpe seg selv" gjennom disse barna, og ender derfor opp med å være sin egen heltinne - gjennom sitt eget blikk.

Blikk-relasjoner er viktige i forhold til hvem i filmen vi identifiserer oss med. Dette gjelder både det fysiske blikket vi kan se på skjermen skapt av cinematisk virkemidler og det metaforiske blikket vi ser filmen gjennom. Den imperialistiske blikket i *Everly* og *Monster's*

Ball viser at vi trenger filmskapere som er mer bevisste på hvem de gir blikket til og hvordan dette brukes som et virkemiddel. De hegemoniske tankene om hva som er femininitet og maskulinitet, hva som er dominant og submissivt og hva som vises som godt og ondt, burde på høy tid utfordres. Den amerikanske filmbransjen må forstå at sporene fra den patriarkalske kulturen, kolonialisme og imperialisme har skapt et dominant blikk som berører de mest undertrykte i samfunnet, og at den eneste måten å fikse dette på, er å gi de undertrykte makten til å fortelle sine historier. (Kaplan. 1997, s. 22-23) Som regissør viste Andrea Arnold gjennom *Star* at en minoritetskvinne kan være en kompleks og interessant figur uten å måtte seksualisere henne eller redusere henne til en stereotyp. Dette er noe som ikke burde være unntaket, men normalen.

Som en allerede tallmessig underrepresentert demografisk gruppe på skjermen burde bildene som produseres av dem i det minste være komplekse og mangfoldige, noe de tre filmene vi har sett på i denne analysen har kan vise tendenser til at de ofte ikke er. Funnene viser klart at det de konvensjonelle kjønnsrollene fortsatt blir brukt som virkemidler, noe som ikke er overraskende siden film ofte speiler samfunnsmønstre. Men positive funn i den nyeste filmen av de tre, *American Honey*, kan tyde på at filmbransjen er på riktig vei. I marxistisk feministisk teori, som fokuserer på undertrykkelsen av kvinner i det kapitalistiske samfunn, spiller faktoren *rase* en løs rolle som på samme måte som seksuell legning. De befinner seg i en posisjon med løse tråder. Jane Gaines mener at undertrykte grupper innenfor disse kategoriene, som for eksempel minoritetskvinner, ofte blir malplasserte i det teoretiske bildet som baserer seg på klasserelasjoner i en kapitalistisk verden. Forskerne innenfor feltet som ser på raserelaterte problemer som en slags klassekamp mener for eksempel at mange marxistiske feminister mangler innsikt i hva som skjer når faktorer som kjønn og rase krysses. Akkurat slik som den marxistiske modellen innenfor klasse undergraver kjønnsaspektet (at de forskjellige kjønnene innenfor de samme klassene ikke har de samme problemene og privilegiene), undergraver den feministiske modellen innenfor kjønn (opposisjonen kvinne/mann under det patriarkalske samfunnet) rase-aspektet. Faktumet er at hvite kvinner og fargede kvinner ikke har de samme utgangspunktene i det amerikanske samfunnet, noe som også ofte blir ignorert når bilder av minoritetskvinner produseres. Gaines påstår også at den dominante feministiske paradigmen faktisk oppmuntrer oss til å ikke tenke på andre faktorer for undertrykkelse enn kvinnelig underlegenhet og mannlig dominans.

(Gaines, 1999, s. 294) Derfor er det viktig at både den feministiske likestillingskampen og feministisk filmteori ser nærmere på hvordan rase-aspektet påvirker maktstrukturer og inkludere det mer i videre forskning.

9. Konklusjon

I denne oppgaven har jeg sett på hvordan minoritetskvinner har blitt fremstilt i tre ulike filmer ved hjelp av feministisk filmteori. Jeg har rettet et analytisk blikk mot tre filmer som alle har minoritetskvinner i hovedrollen, og sett på de samfunnsmessige, kulturelle og industrielle faktorene som spiller inn i portretteringen av dem. Gjennom en kvalitativ analyse av innholdet i *American Honey*, *Everly* og *Monster's Ball* med spesielt vekt på filmens hovedkarakterer, har jeg kommet frem til funn som kan si noe om oppfatningen vi har av kjønn og rase i det amerikanske samfunnet. Hva har vi funnet ut av?

Fortellingen om rasisme i *Monster's Ball* gjennom et hvitt, mannlige subjekt viser for det første tendenser til at det finnes kulturelle strukturer som gjør at vi ser på standarden for et subjekt som hvitt og mannlige. Leticia er en flat, underutviklet karakter som ikke får muligheten til å skape sin egen handling og som portretteres som en hjelpeløs svart kvinne som må reddes fra det miserable mørket som finnes i livet hennes. Filmen forteller en historie som fører henne fra en underlegen posisjon til en annen uten at hun kan gjøre noe særlig med det, hun har ingen kontroll på historien foruten i sexscenen mellom de to hovedkarakterene, der hun er den som oppfordrer til akten. Samtidig som filmen gjennom Hank og hans far forteller oss at rasisme er feil, er den også selvmotsigende fordi den viser representasjoner av det svarte (Lawrence of Tyrell) som noe dårlig, eller noe som i det minste begrenser Leticias liv. Som svart kvinne legger hun alt av selvaksept og hele hennes verdi i den hvite mannens hender. Filmen infantiliserer Leticia og reduserer hennes karakter til et sexobjekt gjennom å "imperialisere" hennes kropp. Dette, i tillegg til det faktumet at hun ikke får vite om Hanks involvering i henrettelsen av Lawrence før hun til slutt finner det ut selv, fører til at hun ikke oppnår noen form for befrielse eller ro fra verken sin fortid eller nåtid.

Everly overrasket med sitt mangfoldige karaktergalleri, men beviste at billedlig representasjon i seg selv ikke alltid er nok. Selv om det å se en minoritetskvinne i en hovedrolle i seg selv er bra, hjelper det lite når hun ikke utfordrer utdaterte stereotypier om

både kjønn og etnisitet. Premisset for filmen er en mann som har som mål å torturere tittelkarakteren mest mulig og på værst mulig måte, der voldtekt og stump vold blir brukt som virkemidler for underholdning på en totalt ukritisk måte. Disse virkemidlene brukes heller ikke i en samfunnskritisk forstand der det blir gjort et poeng ut av det, men blandes med humoristiske virkemidler som tvert imot ufarliggjør dem. Everlys kropp blir også gjennom de seksualiserte bildene av henne fetisjert, og bærer sterke spor av å være laget for og av det hvite, mannlige publikum. Fetisjering, både på grunn av kjønn og etnisitet, er som tidligere nevnt en måte den dominante kulturen ufarliggjør ellers sterke karakterer på. (Benshoff & Griffin, 2009, s. 247) Det stereotypiske og hvit-sentrerte bildene filmen tegner av ikke-vestlige kulturer viser at gammeldagse stereotypier fremdeles lever, og at de må utfordres. Ved å kontinuerlig portrettere minoriteter som noe *annet*, er man med på å skape en distanse mellom mennesker av forskjellig opphav fordi det fremmedgjør dem.

Som eneste minoritetskvinne i *American Honey* sett bort i fra barna hun møter på helt i slutten av filmen, er Star en karakter som på mange måter lever i et hvitt landskap. Selv om hennes posisjon er underlegen Jake og Krystal fordi de er hennes sjefer og at hun ved flere tilfeller blir "straffet" av Jake for å ikke følge hans instruksjoner, blir hun likevel tildelt evnen og makten til å styre sitt eget narrativ. Hun er veldig tydelig filmens subjekt, og har evnen til å dra historien fremover uten at det går på bekostning av hennes eget, opposisjonelle blikk. Cinematisk sett får hun mye mer oppmerksomhet enn for eksempel sin mannlige motpart gjennom nære kamerautsnitt der bildene av henne er mer "pyntet" av lys og andre visuelle virkemidler. Dette forteller oss at filmskaperne har viet mer tid til hennes utseende enn Jake, noe vi kan koble til Mellencamps teori om at kvinnelige karakterer langt oftere enn mannlige blir karakterisert gjennom sin skjønnhet i stedet for sin karakter. (Mellencamp, 1995, s. 24) Dette er noe som er langt mer ekstremt i *Everlys* tilfelle, men vi kan argumentere for at den cinematisk fragmenteringen av Star i det minste ikke objektiverer henne eller gjør henne svakere som karakter. Hun styrer fortsatt hva vi ser og hvordan vi skal se, og forteller en historie der minoritetskvinner kan se seg selv som subjektet. Det er viktig at filmer viser et mangfold i hvem som kan være bærere av blikket både på grunn av at det kan være med på å styrke undertrykte grupper ved å gi dem makten til å fortelle historier fra deres synspunkt og fordi det bidrar til mer forståelse og aksept av dem i samfunnet. Film kan være med på å forme mennesker, verdier og samfunnets oppfatning av dem. Derfor er det viktig at mer

varierte og mer komplekse representasjoner av minoritetskvinner får mer plass. På grunn av USAs posisjon som verdens største eksportør av film, spesielt av typen som får stor oppmerksomhet i populærkulturen og som selger hundretusenvis av billetter, kan vi også si at de har et ekstra ansvar når det gjelder dette.

Litteraturliste :

Aahlin, A. (2016) Hiphop [Internett] Oslo: Store Norske Leksikon. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/hiphop>> [Lest 14.05.18]

Aas, K. (2016) Feminisme [Internett] Oslo: Store Norske Leksikon. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/feminisme>> [Lest 14.04.17]

Anderson, T. (2017) Halle Berry is still the only woman of color to win the lead actress oscar. *Los Angeles Times* [Internett], Tilgjengelig fra: <<http://www.latimes.com/entertainment/la-oscars-2017-89th-academy-awards-halle-berry-is-still-the-only-woman-of-1487796002-htmstory.html>> [Lest 12.07.18]

American Honey. reg. Andrea Arnold. British Film Institute, Film4 Productions, Maven Pictures, ManDown Pictures & Pulse Films. 2016

Barone, M. (2015) The Badass Interview : Joe Lynch on EVERLY. *Birth Movies Death* [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://birthmoviesdeath.com/2015/02/26/the-badass-interview-joe-lynch-on-everly>> [Lest 31.07.18]

Benshoff, H. & Griffin, S. (2009) *America on Film - Representing Race, Class, Gender and Sexuality at the Movies*. New Jersey: Wiley-Blackwell Publishing

Berger, J. (1972) *Ways of Seeing*. London : Penguin Books

Bolin, G., Comerford, M. & Forsman, M. (1994) *Filmhäftet - Kritisk Tidskrift för Analys av Rörliga Bilder*, nr. 3 årgång 22, s. 2-3

Bowen, C. (2015) Everly. *Slant Magazine* [Internett] Tilgjengelig fra: <<https://www.slantmagazine.com/film/review/everly>> [Lest 08.08.18]

Braxton, G. & Valdespino, A. (2002) Dust-Up Over an Oscar Role. *Los Angeles Times* [Internett] Tilgjengelig fra:

<<http://articles.latimes.com/2002/jul/01/entertainment/et-braxton1>> [Lest 20.08.18].

Bridges, M. & Robson, C. (2016) *Silent Women - Pioneers of Cinema*. London: Supernova Books

Brooks, D. (2016) The Danger of a Single Story. *New York Times* [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://www.nytimes.com/2016/04/19/opinion/the-danger-of-a-single-story.html>> [Lest 21.08.18]

Brown, J. (2011) *Dangerous Curves - Action Heroines, Gender, Fetishism and Popular Culture*. Jackson: University Press of Mississippi

Butler, A. (2002) *Women's Cinema - The Contested Screen*. London: Wallflower Press

Chang, J. (2015) Film Review : 'Everly'. *Variety* [Internett], Tilgjengelig fra:

<<https://variety.com/2015/film/reviews/film-review-everly-1201442683/>> [Lest 07.08.18]

Clover, C. (1999) 'Her Body, Himself : Gender in The Slasher Film' I: Thornham, S. red. *Feminist Film Theory - A Reader*. New York: New York University Press, s. 234-250

Chaudhuri, S. (2006) *Feminist Film Theorists*. New York: Routledge

Chuba, K. (2018) 'Black Panther' Reviews - What the Critics Are Saying. *Variety* [Internett], Tilgjengelig fra:

<<https://variety.com/2018/film/news/black-panther-review-roundup-marvel-chadwick-boseman-ryan-coogler-1202688947/>> [Lest 09.04.18]

Danielsen, H. (2013) "Pasjonert politikk- Danningen av den frigjorte kvinnen på 1970-tallet" I: Danielsen, H. red. *Da det personlige ble politisk*. Oslo: Spartacus Forlag, s. 21-60

Dillon, A. (2017) Why Wonder Woman's Box Office Success is So Important [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://www.cbr.com/why-wonder-woman-success-important/>> [Lest 30.07.18]

Donato, M. (2014) 'Exclusive Interview with Joe Lynch On Everly' *Wegotthiscovered* [Internett], Tilgjengelig fra: <<http://wegotthiscovered.com/movies/exclusive-interview-joe-lynch-everly/2/>> [Lest 09.07.18]

Ebert, R. (2001) Monster's Ball [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://www.rogerebert.com/reviews/monsters-ball-2002>> [Lest 13.08.18].

Eschholz, S., Bufkin, J. & Long, J. (2002) Symbolic Reality Bites: Women and Racial Ethnic Minorities in Modern Film. I: Taylor & Francis - *The Sociological Spectrum* VOL 22. Taylor & Francis Group, s. 299-334

Everly. reg. Joe Lynch. Crime Scene Pictures & Vega Baby!. 2014

Fischer, C. & Wiebe, C. (2003) Race and Sexual Redemption in Monster's Ball. *Ethnic Studies Review*. [Internett], 2003, vol. 26, s. 68-80 Tilgjengelig fra: <<https://scholarscompass.vcu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1197&context=esr>> [Lest 24.08.18]

Fosshagen, K. (2016) Orientalisme [Internett] Oslo: Store Norske Leksikon. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/orientalisme>> [Lest 10.08.18].

Gaines, J. (1999) White Privilege and Looking Relations : Race and Gender in Feminist Film Theory. I: Thornham, S. red. *Feminist Film Theory - A Reader*. New York: New York University Press, s. 293-306

Hall, S. (1992) 'The West and The Rest : Discourse and Power'. I: Hall, S. & Gieben, B. red. *The Formations of Modernity - Understanding Modern Societies : An Introduction*, Book 1. Oxford: Polity Press, s. 276-331

Harris, T. (2011) Lady Antebellum and the Glorification of the Pre-Civil War South. *Ms. Magazine*. *Ms Magazine* [Internett], 17. februar. Tilgjengelig fra:

<<http://msmagazine.com/blog/2011/02/17/lady-antebellum-and-the-glorification-of-the-precivil-war-south/>> [Lest 12.07.18]

Haskell, M. (1974) *From Reverence to Rape : The Treatment of Women in the Movies*. First Edition. New York: Holt, Rinehart and Winston

Henderson, B. (2015) Confederate Flag : What is it and why is it Controversial? *The Telegraph* [Internett] Tilgjengelig fra:

<<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/northamerica/usa/11692452/Confederate-flag-what-is-it-and-why-is-it-controversial.html>> [Lest 13.05.18]

HistoryNet (2018) Antebellum Period. *HistoryNet* [Internett]. Virginia : Weirder History Group. Tilgjengelig fra: <<http://www.historynet.com/antebellum-period>> [Lest 09.07.18]

Holland, S. (2006) Death in Black and White: A Reading of Marc Forster's *Monster's Ball* I: Doyle, J. & Jones, A. red. *Sights : New Feminist Theories of Visual Culture*. Chicago: University of Chicago Press, s. 785-813

Hooks, B. (1992) *Black Looks - Race and Representation*. Boston: South End Press

Hope, C. (2018) The Effects of #Metoo on Film's Violent Male Gaze. *Jezebel* [Internett] Tilgjengelig

fra:<<https://themuse.jezebel.com/the-effects-of-metoo-on-films-violent-male-gaze-1823371088>> [Lest 17.08.18]

Hunt, D. & Ramón, A. et.al (2017) Hollywood Diversity Report 2017 - Setting The Record Straight. Rapport Nr. 4. Los Angeles: UCLA

Jacobs, M. (2018) 'Black Panther' Is What Superhero Movies Are Meant To Be. *Huffington Post* [Internett] Tilgjengelig fra:

<https://www.huffingtonpost.com/entry/black-panther-review_us_5a819d48e4b0c6726e156447> [Lest 13.04.18]

Jones, E. (2016) Director Andrea Arnold 'Shocked' by Lack of Women in Film. *BBC* [Internett], Tilgjengelig fra: <<http://www.bbc.com/news/entertainment-arts-37551382>> [Lest 01.04.18]

Jones, N. (2016) Michelle Obama Explains Why Representation in Pop Culture Matters. *Vulture* [Internett], Tilgjengelig fra: <<http://www.vulture.com/2016/08/michelle-obama-on-why-tv-representation-matters.html>> [Lest 20.08.18]

Kaplan, A. (1992) *Motherhood and Representation : The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London: Routledge

Kaplan, A. (1997) *Looking for the Other : Feminism, Film and The Imperial Gaze*. London: Routledge

Kennedy, T. (2017) *Historicizing Post-Discourses - Postfeminism and Postracialism in United States Culture*. New York: State University of New York Press

Lawson, K. (2018) Why Seeing Yourself Represented on Screen Is So Important. *Vice* [Internett] Tilgjengelig fra: <https://broadly.vice.com/en_us/article/zmwq3x/why-diversity-on-screen-is-important-black-panther> [Lest 25.08.18]

Leigh, D. (2006) 'I Like Darkness'. *The Guardian* [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://www.theguardian.com/film/2006/oct/18/londonfilmfestival2006.londonfilmfestival1>> [Lest 04.06.18]

Lopez, Ricardo (2017) Despite Dollars in Diversity, Hollywood Still Averse to Making Inclusive Films. *Variety* [Internett] : Los Angeles California: Variety. Tilgjengelig fra: <<http://variety.com/2017/film/news/diversity-box-office-winners-hollywood-1202603438/>> [Lest 26.11.17]

Loue, S. (2009) *Sexualities and Identities of Minority Women*. Cleveland: Springer

Loughrey, C. (2016) Andrea Arnold interview: On American Honey, Chasing people in Walmart, and the Power of Rihanna. *The Independent* [Internett], Tilgjengelig fra: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/american-honey-interview-andrea-arnold-a7358326.html>> [Lest 25.01.18]

Marchetti, G. (1994) Pass Och Förförelse - Hollywoods bild av Asien. *Filmhäftet - Kritisk Tidskrift för Analys av Rörliga Bilder*, 1994, Nr. 87, s. 5-12

Masukor, S. (2018) Crazy Rich Asians: Kevin Kwan adaptation delivers Hollywood a blockbuster moment for representation on screen. *ABC News* [Internett] Tilgjengelig fra: <<http://www.abc.net.au/news/2018-08-25/crazy-rich-asians-review-hollywood-blockbuster-representation/10155768>> [Lest 19.08.18]

Melancon, T. & Braxton, J. (2015) *Black Female Sexualities*. New Jersey: Rutgers University Press

Mellenkamp, P. (1995) *A Fine Romance - Five Ages of Film Feminism*. Philadelphia: Temple University Press

Mignucci, M. (2017) Halle Berry In Conversation With Elaine Welteroth at Cannes Lions 2017. *Teen Vogue* [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://www.teenvogue.com/story/halle-berry-in-conversation-with-elaine-welteroth-at-cannes-lions-2017>> [Lest 10.05.18]

Modleski, T. (1999) Cinema and the Dark Continent : Race and Gender in Popular Film I: Thornham, S. red. *Feminist Film Theory - A Reader*. New York: New York University Press, s. 321-335

Monster's Ball. reg. Marc Forster. Lee Daniels Entertainment & Lionsgate Films. 2001

Mulvey, L (1999) Visual Pleasure and Narrative Cinema. I: Braudy, L & Cohen, M. red. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings*. New York: Oxford University Press, s. 833-844

Mulvey, L. (1989) *Visual and Other Pleasures*. London: Palgrave Macmillan

Prois, J. & Moreno, C. (2018) The #MeToo Movement Looks Different For Women Of Color. Here Are 10 Stories. *Huffington Post* [Internett], Tilgjengelig fra: <https://www.huffingtonpost.com/entry/women-of-color-me-too_us_5a442d73e4b0b0e5a7a4992c> [Lest 21.08.18]

Radish, C. (2015) Director Joe Lynch talks EVERLY, Salma Hayek and Bad-Ass Female Leads. *Collider* [Internett], Tilgjengelig fra: <<http://collider.com/everly-director-joe-lynch-interview/>> [Lest 21.07.18]

Robehmed, N. (2017) ‘Wonder Woman’ Director Patty Jenkins On Her Superhuman Box Office Triumph. *Forbes* [Internett] Tilgjengelig fra: <<https://www.forbes.com/sites/natalierobehmed/2017/06/13/wonder-woman-director-patty-jenkins-on-her-superhuman-box-office-triumph/#7f2b515b2dfa>> [29.07.18]

Samuels, A. (2002) Angela’s Fire. *Newsweek* [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://www.newsweek.com/angelas-fire-145863>> [Lest 21.08.18]

Scott, A. (2001) FILM REVIEW; Courtesy and Decency Play Sneaky With a Tough Guy. *New York Times* [Internett], Tilgjengelig fra: <<https://www.nytimes.com/2001/12/26/movies/film-review-courtesy-and-decency-play-sneaky-with-a-tough-guy.html>> [Lest 13.08.18]

Shohat, E. (1991) Gender and Culture of Empire : Towards a Feminist ethnography of the Cinema. [Internett] Tilgjengelig fra : <<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/10509209109361370>>

Smelik, A. (2016) Feminist Film Theory [Internett] Tilgjengelig fra : <[Link:http://www.annekesmelik.nl/wp-content/uploads/2015/08/Feminist-Film-Theory-Wiley_Smelik.pdf](http://www.annekesmelik.nl/wp-content/uploads/2015/08/Feminist-Film-Theory-Wiley_Smelik.pdf)>

Smith, S., Choueiti, M. & Pieper, K. (2016) "Inclusion or Invisibility? Comprehensive Annenberg Report on Diversity in Entertainment" [Forskningsrapport] California: USC Annenberg School of Communications and Journalism

Todd, C. (2016) Meet American Honey's Breakout Star Sasha Lane. *Refinery29* [Internett], Tilgjengelig fra:
<<https://www.refinery29.com/2016/09/124722/american-honey-sasha-lane-interview>> [Lest 28.06.18]

Thompson, C. (2006) *Eating the Black Body : Miscegenation as Sexual Consumption in African American Literature and Culture*. New York: Peter Lang Publishing Group

Thornham, S. (red.) (1999) *Feminist Film Theory - A Reader*. New York: New York University Press

Tierney, D. (2017) From Breakfast at Tiffany's to Hellboy: The ongoing problem of Hollywood 'whitewashing' *The Independent* [Internett] Tilgjengelig fra:
<<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/breakfast-at-tiffany-hellboy-hollywood-whitewashing-a7932581.html>> [Lest 23.08.18]

Tuchman, G. (2000) The Symbolic Annihilation of Women by the Mass Media. I: Crothers, L & Lockhart, C. red. *Culture and Politics - A Reader*. New York: St. Martin's Press, s. 150-174

VPRO (2015) 'Marc Forster looking back on Monster's Ball (2001)'. [digital video]. Tilgjengelig fra: <<https://www.youtube.com/watch?v=TBDS8QR5Pio>> [Hentet 16.08.18]

Wæhle, E. (2015) Minoritet [Internett] Oslo: Store Norske Leksikon. Tilgjengelig fra: <<https://snl.no/minoritet>> [Lest 10.01.18]