

# **Møtet mellom kvinne og abortrestriksjoner**

En næranalyse av kvinners erfaring  
i fire moderne fiksjonsfilmer



**Johanne Mikkelsen Espeland**

Masteroppgave i medier og kommunikasjon  
Institutt for informasjon- og medievitenskap

Universitetet i Bergen

Høsten 2023

## **Abstract**

This thesis takes the long-standing struggle between pro-life advocates and feminists as its starting point. From war pictures of dead fetuses to the iconic coat hanger, the two sides of the ideological divide have tried to use pictures to illustrate their stand. Feminist critics claim that the surplus of the fetus image has left the female experience invisible. The thesis proposes that the fiction film may contribute complexity and context to this experience, where previous feminist attempts have fallen short.

Through a phenomenological close reading of the films *4 months, 3 weeks and 2 days* (2007), *Never Rarely Sometimes Always* (2020), *Unpregnant* (2020) and *Happening* (2021), the thesis seeks to illustrate how the films give insight into the psychological and bodily dimensions of the abortion experience. By looking at such diverse fields as feminism, affect theory, moral philosophy and film theory, the thesis demonstrates both how we may gain insight into these experiences through fiction, but also what fiction can offer political subjects such as abortion.

## Sammendrag

Det er få andre politiske saker hvor det visuelle har vært så dominerende som i abortsaken. Fra pro-life demonstranter sin bruk av «krigsbilder» til det ikoniske kleshengersymbolet, så har de ulike sidene i debatten forsøkt å fremme sine argumenter visuelt. Feministiske kritikere mener denne kampen har vært overstrømmet av blodige bilder av fosteret, slik at kvinnen selv har blitt usynlig i diskursen. Denne masteroppgaven tar denne kampen som utgangspunkt i møte med en ny bølge med «progressiv» abortfilm som vrir blikket over på konsekvensene mangelen på en abortlov får for kvinnene det gjelder.

Gjennom en fenomenologisk næranalyse av representasjonen av kvinners erfaring med abortrestriksjoner i de fire filmene *4 måneder, 3 uker og 2 dager* (2007), *Never Rarely Sometimes Always* (2020), *Unpregnant* (2020) og *Hendelsen* (2021), beskriver oppgaven hva fiksjonsfilm kan tilby en politisk sak som abortsaken. Analysen viser hvordan filmene representerer de kvinnelige karakterenes psykologiske og kroppslige erfaring i møte med et samfunn med begrenset tilgang til trygg abort. Perspektiver fra moralfilosofi, feminisme, filmteori, og affektteori anvendes for å belyse hvordan tilskueren tar del i denne erfaringen, og hvilke innsikter dette kan åpne opp for.

Utvalget viser en nyansert fremstilling av erfaringen ved ta i bruk ulike estetiske tilnærminger til tematikken. Et særlig skille i utvalget er i form av en brytning mellom alvorspregede, vonde fremstillinger, satt opp mot fremstillinger som representerer kvinnen det gjelder som en opprørsk figur. Oppgaven argumenterer for at spesielt den affektive dimensjonen ved filmopplevelsen kan bidra til at disse filmene uttrykker en kompleksitet ved erfaringen som har vært fraværende fra tidligere estetiske fremstillinger. Ved å kun reflektere erfaringene til hvite, unge kvinner, bidrar filmene likevel ikke til å belyse erfaringene til underrepresenterte grupper innenfor abortdiskursen.

## **Forord**

Denne oppgaven markerer (kanskje) slutten på min tid ved universitetet. Veien har tatt meg fra HF til SV, og avsluttes nå med en master i medier og kommunikasjon. Etter å ha arbeidet med denne masteren i et og et halvt år er det flere som fortjener en takk.

Først og fremst en stor takk til alle mine flotte medstudenter på infomedia, som har gjort det å jobbe med master mye mindre kjipt. Spesielt takk til alle dere som har holdt meg med selskap på sal 635. Tiril, Kristine, Hanna og Andreas; dere stod for mye trengt oppmuntring i form av både latter og bobler, som gjør at jeg til tider vil savne sjette etasje på SV.

En takk til min veileder Asbjørn Grønstad som har bidratt med gode diskusjoner og vært tilgjengelig gjennom hele prosessen. En spesiell takk til Tiril og Beate som tok seg tid til å lese over det nesten ferdige produktet i siste innsjutt, og med det har gjort oppgaven mer leservennlig.

Siste, men ikke minst takk til min samboer Einar, som bydde på en skulder å gråte på når ting ble litt mye. Jeg har vært heldig som kunne komme hjem til deg etter lange dager på sal.

## Innholdsfortegnelse

<b><i>Innholdsfortegnelse</i></b> .....	<b>5</b>
<b><i>Introduksjon</i></b> .....	<b>7</b>
Tidligere forskning.....	8
Utvalg .....	9
Abortsaken i dag .....	9
Teoretisk rammeverk: .....	10
Oppgavens struktur .....	12
<b><i>Kapittel 1: Fosteret i offentligheten</i></b> .....	<b>13</b>
Fosteret i livmoren (In utero) .....	14
Bruken av “Krigsbilder” .....	15
Døde kvinner og kleshengere.....	16
Oppsummering .....	18
<b><i>Kapittel 2: Abort i filmhistorien</i></b> .....	<b>19</b>
Tidlig abortfilm: Moraliserende narrativ.....	19
Abortsensur under Hays .....	21
Uplanlagt graviditet i valgets epoke .....	22
Moderne abortfilm.....	23
Oppsummering .....	25
<b><i>Kapittel 3. Abort som fiksjon</i></b> .....	<b>26</b>
Kreativ frihet.....	26
Fiksjons moralske funksjon .....	27
Den affektive dimensjonen.....	29
Avsluttende merknad .....	31
<b><i>Kapittel 4. Subjektiv erfaring i film</i></b> .....	<b>32</b>
Erfaring og subjektivitet innen feminisme .....	32
Subjektivitet innenfor narratologi .....	34
Fenomenologisk feministisk filmteori .....	35
Det affektive nærbildet .....	37
Oppsummering .....	38
<b><i>Kapittel 5: Aborterfaringen som traume</i></b> .....	<b>40</b>
Barrierer gjennom kvinnens øyne (NRSA).....	40
Innsikt i følelseslivet .....	42
Intimitet i storbyen .....	45
Abort i et totalitært regime .....	46
Distansert “overvåkende” blick .....	47

Kvinnenes begrensede muligheter .....	48
<b>Effekten av representasjonen i NRSA og 4 måneder .....</b>	<b>51</b>
<b>Oppsummering .....</b>	<b>53</b>
<b><i>Kapittel 6: Abort som kilde til styrke .....</i></b>	<b>55</b>
<b>Abortreisen som kilde til glede (<i>Unpregnant</i>) .....</b>	<b>55</b>
Abortreisen som parodi .....	56
Latter som affekt .....	57
Avmystifiserer abortopplevelsen .....	59
<b><i>En thriller fra innsiden av kroppen (Hendelsen).....</i></b>	<b>60</b>
" Grafisk" abort .....	63
<b>Effekten av representasjon i <i>Unpregnant</i> og <i>Hendelsen</i> .....</b>	<b>65</b>
<b>Oppsummering .....</b>	<b>67</b>
<b><i>Kapittel 7: Avslutning .....</i></b>	<b>68</b>
<b>Affekt som feministisk strategi .....</b>	<b>69</b>
<b>Begrensninger ved representasjonen .....</b>	<b>70</b>
<b>Avsluttende merknader .....</b>	<b>72</b>
<b>Filmliste: .....</b>	<b>73</b>
<b>Referanseliste: .....</b>	<b>74</b>

## Introduksjon

I Juni 2022 ble abort igjen forbudt i en rekke amerikanske stater, som følge av at lovgivningen Roe v. Wade fra 1973 ble forkastet i den amerikanske høyesterettsdomstolen. Dette har igjen satt abortsaken på dagsordenen. Abortsaken er en politisk sak som er koblet til helsepolitikk, befolkningspolitikk, moral, rasisme og feminisme. Det er en polariserende sak som gjerne bringer frem sterke følelser hos de ulike partene i debatten. På tross av at abort har vært debattert helt siden tidlig kvinnekamp på begynnelsen av 1900-tallet, har kun et begrenset antall filmer og andre estetiske uttrykk rørt tematikken. Ifølge en artikkel fra *The New York Times* er det fremdeles få kunstverk å finne om abort i amerikanske museer (Solomon, 2022). Av 150.000 verk på Brooklyn Museum kunne og 1.5 millioner på Metropolitan Museum of Art, klarte ikke ledelsen komme på et eneste verk som handlet om abort. I kontrast til kunstfeltet har det derimot her vært en overraskende mengde filmer omkring tematikken, spesielt etter 2000-tallet. Representasjonen her har derimot stort sett vært moraliserende eller ikke endt i abort i det hele. Slik kan abort synes å lenge ha vært et tabubelagt tema innenfor både kunst og film, senere fremstillinger tyder på at dette tilsynelatende er i endring. Den siste tiden har stadig flere gallerier satt opp utstillinger om tematikken, og en ny bølge filmer viser til en endring i hvordan abort representeres på det store lerretet.

Det er få andre politiske saker der bilder, og det visuelle generelt, har spilt en like sentral rolle som i abortdebatten (Sandlos, 2000:80). Fra 70-tallet til i dag har enkelte bevegelser som kjemper for en mer restriktiv abortlov tatt i bruk bilder av fosteret for å illustrere "livet" som går tapt. Dette er mest dominerende i USA, men har også kommet til å prege retorikken i andre deler av verden (Vinograd, 2016; Siferlin og Streck, 2023). Bruken av bilder som dette har utfordret abortforkjempere til å finne motargumenter som kan kommuniseres like effektivt visuelt. Flere har hevdet at feminister, og abortforkjempere, har tapt den "visuelle" kampen. En av disse er Rosalind Petchesky, som i essayet "Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction" påpeker at: "feminists and other pro-choice advocates have all too readily ceded the visual terrain" (Petchesky, 1987:264). Samtidig som abortdebatten har kommet og gått i mediebildet, har abort derimot blitt stadig mer vanlig å se på den store og lille skjermen. Ifølge det pågående forskningsprosjektet Abortion on Screen (ANSIRH), har filmer og TV-serier som viser og handler om abort blitt vanligere de siste årene (Herold og

Sisson, 2020). En artikkel fra strømmetjenesten Mubi refererer til denne nye bølgen av abortfilm som en renessanse av progressive fremstillinger av abort (Sachs, 2022).

I denne masteroppgaven vil jeg se nærmere på hvordan denne nye bølgen abortfilmer fremstiller kvinners erfaring med abortrestriksjoner, og om filmene kan sies å lykkes i å vri oppmerksomheten over på kvinnen. Disse nyere filmene skiller seg ut historisk sett ved å vektlegge abortrestriksjoner i hvert av samfunnene i filmene. Dermed er problemstillingen i prosjektet: Hvordan er kvinners erfaring med abortrestriksjoner fremstilt i moderne film? Den visuelle kampen som har utspilt seg i debatten vil fungere som et bakteppe. Her vil jeg ta som utgangspunkt at det stemmer at fosterbilder, som brukt av abortmotstandere, har dominert i diskursen. Jeg vil beskrive abortforkjemperes forsøk på å imøtegå denne retorikken som et forsøk på å flytte blikket fra fosteret over på kvinnen, før jeg fokuserer på tematikken innenfor filmmediet. For å studere dette vil jeg se på hvordan aborterfaringen er fremstilt på tvers av de fire nyere fiksjonsfilmene *4 måneder, 3 uker og 2 dager* (2007), *Unpregnant* (2020), *Hendelsen* (2021) og *Never Rarely Sometimes Always* (2020).

### Tidligere forskning

Filmer om abort har økt i mengde de siste årene, ifølge ANSIRH ledet av de amerikanske forskerne Gretchen Sisson og Steph Herold ved universitetet i California. ANSIRH skriver på sine nettsider at de har som formål å studere hvilken innvirkning disse filmene har på vår forståelse av abort. Blant annet har de opprettet en database hvor de kartlegger filmer og tv-serier som viser eller handler om abort. Forskningen gjennomført her vil bli referert til i sammenheng med hvordan fremstillingen av abort har endret seg gjennom filmhistorien, og har bidratt til å gi oversikt over hvor mange filmer/tv-serier som tar opp tematikken. Studier gjennomført av Sisson med andre, viser for eksempel til hvilken narrativ funksjon abort har i TV (Sisson, 2019), hvordan selve aborten er representert (Sisson og Herold, 2020), og hvordan abortrepresentasjon reflekterer virkeligheten (Sisson og Kimport, 2016). Situasjonen i USA gjør videre at mange har analysert spesielt amerikansk film med særlig vekt på amerikansk samtid og post-Trump politikk (Engle og Freeman, 2022; Freeman, 2022; Wayne, 2017). Fiksjonsfilm, og andre estetiske medier, har slik viet noe oppmerksomhet til abort og uønsket graviditet, men de psykologiske konsekvensene det kan ha for den enkelte har hatt mindre fokus.



## Utvalg

Filmene i utvalget er valgt ut i et forsøk på å etterstrebe aktualitet. Heller enn å kun fokusere på amerikansk film har jeg derfor satt to nyere amerikanske filmer i dialog med to europeiske. Den franske filmen *Hendelsen* (2021) regissert av Audrey Diwan, de amerikanske filmene *Unpregnant* (2020), regissert av Rachel Lee Goldberg, og *Never Rarely Sometimes Always* (2020) (heretter *NRSA*), regissert av Eliza Hittman, er alle blant de nyeste filmene jeg har klart å oppdrive, hvor kvinnenes møte med abortrestriksjoner er i fokus. Dette fokuset utelukket andre nyere filmer som *Call Jane* (Nagy, 2022), *Lingui*, *Sacred bonds* (Haroun, 2021) og *Swallow* (Mirabella-Davis, 2019). Av filmer utenfor USA er en av de mer kjente og kritikerroste den romanske filmen *4 måneder, 3 uker og 2 dager* (2007) (heretter forkortet til *4 måneder*). Denne hadde premiere på Cannes i 2007, og mottok gullpalmen, kritikernes internasjonale Grand Prix og den europeiske filmprisen i to klasser. Den står av den grunn som en milepæl i abortfilm-sjangeren, og har inspirert andre regissører i ettertid. Jeg har inkludert denne i utvalget for å skape en balanse som kan passe i et komparativt perspektiv. To av filmene er slik amerikanske og satt til moderne samtid, og to er produsert i Europa med handling satt til en fortid der abort er kriminalisert, sammen er disse tilstrekkelige til å svare på problemstillingen.

## Abortsaken i dag

Etter forkastelsen av *Roe v. Wade* har det blitt ulovlig for kvinner å gjennomføre abort i flere amerikanske delstater. Flere abortklinikker har stengt ned, slik at kvinner gjerne må reise lange avstander for å få gjennomført prosedyren. Det er likevel viktig å påpeke at majoriteten i USA er for kvinners rett til abort. Ifølge Pew Research Center mener 6 av 10 amerikanere, at abort bør være lovlig i de fleste eller alle tilfeller (Hartig, 2022). På tross av dette er det mange som er tydelige motstandere. Wikipedia artikkelen “Anti-abortion organisations in the US”, lister opp 93 ulike amerikanske organisasjoner, blant dem Live Action, March for Life, og Susan B. Anthony List som alle er aktive i dag. Abortdebatten er ofte knyttet til religiøse synspunkter om retten til liv, hvor liv blir tolket som fra øyeblikket der sædcellen treffer livmoren. Det er dermed helst i land som USA, Polen og Italia, der kristendommen står sterkt, at abortloven er truet. Saken er svært personlig for mange, og har blitt en fanesak for de ulike sidene i dagens kulturkamp.

USA vil ofte stå som eksempel gjennom oppgaven, fordi det gjerne er abortmotstand her som dukker opp i forbindelse med abortsaken i media og på grunn av aktualiteten tilknyttet Roe v. Wade. Kontroversen koblet til abort er derimot ikke unik i amerikansk kontekst. Totalt er det rundt 22 land hvor abort fortsatt er ulovlig i verden i dag, og rundt 100 land har en begrenset abortlov (Center for Reproductive Rights, 2022). I Europa har spesielt Polen strenge abortregler, og enkelte frykter at Italia vil følge etter, etter at de i fjor fikk sin første høyre-radikale regjering siden andre verdenskrig (Strand og Christiansen, 2023; Nissen, 2022). Selv her i Norge hvor vi har en mer liberal abortlov blir debatten løftet med jevne mellomrom. Våren 2014 og 2019 samlet tusener av demonstranter seg i protest mot forslag fra regjeringen om innskrenking av retten til selvbestemt abort, og organisasjoner som *Menneskeverd* (etablert i 2002) og pro-life Norge jobber fortsatt aktivt for en mer begrenset abortlov.

#### Teoretisk rammeverk:

Prosjektet har to nivåer. Det ene “overordnede” nivået vil se på filmene som en del av en større problemstilling koblet til hvilken innsikt fiksjon kan gi oss om abortsaken. Prosjektet ser på fiksjonsfilmene som et forsøk på å gi innsikt i og illustrere en erfaring som feminismen tidligere ikke har klart å tilstrekkelig fremstille estetisk. Ved å studere den nye bølgen abortfilm, vil jeg derfor diskutere hvilke innsikter fiksjonsfilm som medium tilbyr over andre medier. Det underordnede nivået forsøker å belyse denne problemstillingen ved å se på representasjon av subjektiv erfaring innenfor utvalget. Oppgaven har en feministisk vending ved å studere en sak som har vært av spesielt interesse for feminismen, og hvilken innsikt filmene kan gi gjennom representasjonen av subjektive erfaringer. Sistnevnte er et område feminismen har vært spesielt opptatt av, og filmene kan slik betraktes som en del av en lenger feministisk tradisjon som har forsøkt å synliggjøre disse opplevelsene. Det er derfor flere feministiske perspektiv som lett lar seg anvende i kontakt med filmene og analyse av representasjon av erfaring. Spørsmål om hva filmene kan tilby over andre medier og hvordan man kan belyse en erfaring som er underrepresentert, gjør at det er spesielt relevant å bruke en fenomenologisk inngang i nærlesningen som metode.

Bredden i prosjektet har medført at jeg tar i bruk ulike teoretiske perspektiver. I den overordnede diskusjonen om fiksjonsfilm ser jeg til moralfilosofi og affektteori for å illustrere hvordan fiksjonsfilmen skiller seg fra mer faktabaserte medier. Filosofene Martha Nussbaum

og Iris Murdoch argumenterer begge for hvordan fiksjon kan bidra til en form for moralsk oppdragelse. I kontakt med fiksjonsfilmen kan man, i tråd med deres perspektiver, lære hvordan det er å være en annen. Subjektivitetsbegrepet innenfor filmteori handler blant annet om hvilket perspektiv man inntar, og hvordan man får inntrykk av at filmfortellingen er en del av denne karakterens erfaring. Nussbaum og Murdochs perspektiver kan slik bidra til å utforske effekten av denne subjektiviteten. For eksempel om filmen gjennom sine særegne virkemidler kan bidra til at man får empati med karakterene det gjelder. Her kan affekt også spille inn. Hvordan en film oppleves i kroppen til publikum kan bidra til både innsikt i erfaringen og i hvilken grad filmen skaper sympati med karakteren. Affektteori er særlig relevant tilknyttet abort, som en politisk sak som er tilknyttet en svært kroppslig opplevelse. På den ene siden belyser affekt hvordan film kan appellere til sanser som skjønnlitteraturen ikke gjør, og slik kan skape innsikt som andre medier ikke gjør. På den andre siden er affektteori relevant tilknyttet fokuset på subjektivitet. Den “affektive vendingen” innenfor humaniora og samfunnsvitenskapen handler om at spontane kroppslige reaksjoner også er en del av hvordan vi tolker verden rundt oss. Perspektiver innenfor affektteori kan dermed belyse hvordan filmen kan fremstille også denne dimensjonen ved erfaringen.

For å studere hvordan subjektiv erfaring kan representeres innenfor fiksjonsfilmen og effekten av dette, har jeg brukt to ulike metodiske tilnærminger. Analysekapitlene ser på filmene i et komparativt perspektiv hvor *NRSA* og *4 måneder* inngår som et eget kapittel etterfulgt av et kapittel om *Hendelsen* og *Unpregnant*. De fire filmene er svært ulike i sin estetiske tilnærming til aborterfaringen, alle metodiske kombinasjoner ville med det hatt sine styrker og svakheter. Strukturen i analysekapitlene er motivert av en narrativ likhet i form av hvordan erfaringen og karakteren er representert. *4 måneder* og *NRSA* fremstiller begge erfaringen som en vond opplevelse for kvinnene det gjelder, og bruker stilistiske grep som lange takninger og lokasjonsfilming. *Unpregnant* og *Hendelsen* vil på sin side studeres med fokus på hvordan de kan skape affekt som glede og appellere til sanser utover synet. Fellesnevneren mellom de sistnevnte er at de, på to svært ulike måter, representerer erfaringen som styrkende for kvinnene, der aborten representerer en brytning med samfunnets forventninger. Nærlesningen av filmene vil kunne gi et svar på hvordan filmene representerer erfaringen med abortrestriksjoner.

## Oppgavens struktur

Oppgaven er delt inn i tre deler:

Første del vil danne bakgrunnsteppe med en kort gjennomgang av det offentlige fosteret, etterfulgt av en gjennomgang av den historiske utviklingen av abort i film. Første kapittel beskriver det feministiske kritikere har referert til som den visuelle kampen mellom kvinne og foster. Med tanke på at fokuset i denne masteroppgaven er på fiksjonsfilm, er neste kapittel viet til en kort gjennomgang av særlige trekk innenfor filmhistorien. Dette kapitlet ser spesielt på abortfilm før *Roe v. Wade*, etterfulgt av tidlig 2000-tallet og det jeg refererer til som moderne abortfilm.

Andre del beskriver det konseptuelle rammeverket for oppgaven. Som jeg har beskrevet i avsnittene over anvender jeg perspektiver fra ulike disipliner for å komme nærmere 1) hva fiksjon kan tilby av innsikt, og 2) hvordan man kan fremstille, og studere, subjektive erfaringer. Kapittel tre vil være spesielt viktig som rammeverk for oppgaven. Her beskriver jeg tre ulike aspekter som skiller fiksjonsfilm fra andre medier: en kreativ frihet, at den åpner opp for empati og at fiksjonsfilm er særlig affektiv. Dette kapitlet følges opp av et teorikapittel som forsøker å beskrive hva som menes med begrepene subjektivitet og erfaring, ved å kort beskrive hvordan disse brukes innenfor feminisme og filmteori.

Næranalysen av filmene utgjør tredje del av oppgaven. Analysen vil først se på filmene *NRSA* og *4 måneder* under overskriften "Aborterfaringen som traume". Dette kapitlet er særlig opptatt av hvilken effekt opplevelsen av nærhet og distanse til karakterene skaper. Det påfølgende analysekapitlet ser på *Unpregnant* og *Hendelsen* med en særlig vekt på hvordan følelsen av glede og sanser utover synet blir aktivert, og hvilken innvirkning dette har på inntrykket av filmen.

Masteroppgaven konkluderes med et avsluttende kapittel som gjentar hovedmomentene fra oppgaven og diskuterer eventuelle begrensninger.

## Kapittel 1: Fosteret i offentligheten

Fra midten av 60-tallet gjorde ultralydteknologi det mulig for oss å se innsiden av en kvinnes mage for første gang. Det tok ikke lang tid før disse bildene ble appropriert av antiabort-bevegelsen som vokste frem i Norge og internasjonalt. Utover 70- og 80-tallet ble bilder av fosteret tatt ut av sin opprinnelige kontekst, og har siden den gang hatt en betydningsfull rolle i å sikre fosterets plass i det politiske narrative omkring abort. To kjente eksemplene på dette er bruken av anti-abort filmer som *The Silent Scream* (Dabner, 1984) og Lennart Nilssons fotografi «Romfareren». Den kulturelle betydningen slike fosterbilder har fått har blitt kalt “det offentlige fosteret”, og blir beskrevet som “fetishisering” av fosteret av feministiske teoretikere som Barbara Duden (1993). I likhet med Duden, hevder flere av disse at fokuset på fosteret slik har gjort kvinnen selv usynlig i debatten. Hvor konservative kristne og antiabortbevegelser har rettet fokus mot fosteret, har feminister på sin side forsøkt å rette søkelyset over på kvinners individuelle opplevelse. Slik kan abortkampen beskrives som en dragkamp mellom fosteret og moren som antagonist.

I dette kapitlet retter jeg fokus mot hvilken rolle det visuelle har spilt i abortdebatten tidligere, og delvis fortsatt spiller. Antiabortbevegelsen bruker fosteret som retorisk virkemiddel på to måter: Skrekkpropaganda eller “krigsbilder”, og bilder tatt av fosteret i livmoren (“in utero”). Førstnevnte er ment å ha en traumatisk effekt på tilskueren. Ønsket effekt er at den gravide kvinnen skal revurdere om hun vil “skade” fosteret ved å gjennomføre en abort. Den andre fremstillingen er tenkt å skape et bånd mellom mor og foster, og vektlegge graviditet som noe vakkert ved å koble foster til “liv” (Taylor, 1992). Dette er grunnlaget for at det i enkelte delstater er pålagt for gravide kvinner å se bilde av egen ultralyd, før de får gjennomføre en abort. De som argumenterer for kvinners rettigheter, har på sin side hatt problemer med å finne uttrykksmåter som er like visuelt slående (Warren, 2015; Petchesky, 1987). I første del av dette kapitlet vil jeg se nærmere på visuelle fremstillinger av fosteret i et historisk perspektiv. Jeg vil med det gi en beskrivelse av det som i litteraturen blir referert til som det offentlige fosteret, og det politiske materialet som blir tatt i bruk av anti-abort-organisasjoner spesielt i USA. Dette vil deretter sees opp mot feministiske ikoner som Gerri Santoro og kleshengeren.

## Fosteret i livmoren (In utero)

Vår kollektive forestilling om hvordan et foster ser ut startet i det ultralyd ble en standard del av den medisinske prosedyren tilknyttet svangerskapsundersøkelse på 70-tallet. Denne teknologiske nyvinningen gjorde at man for første gang kunne se gjennom hud og blod, inn på barnet i kvinnens mage. Begrepet “det offentlige fosteret” viser til betydningen fosterbilder har fått utenfor den private og medisinske konteksten, og da spesielt slike in utero bilder. En slik offentlig betydning er spesielt knyttet til abortmotstandsbevegelsens bruk av bildene. Dette kan være kopier av ultralydbilder, eller små babyer i behagelige nyanser, gjerne satt ved siden av en hånd eller finger for å vise til hvor lite og uskyldig vesenet er. Akademikeren Janelle Taylor påpeker at slike bilder har blitt brukt så ofte i en offentlig kontekst som dette, at vi assosierer annen bruk av bilder som disse med narrativet abortmotstandsbevegelsen forsøker å fremme. I artikkelen “The Public Fetus and The Family Car” fra 1992, skriver hun om en Volvo-reklame der et ultralydbilde er tatt i bruk. Reklamen viser et stort foster med teksten: «Is something inside telling you to buy a Volvo?» (Taylor, 1992). I reklamen forsøker Volvo å appellere til et ønske om å beskytte barn og familie, de samme verdiene som abortmotstandsbevegelsen forsøker å fremme. Taylor påpeker at det at et slik bilde brukes på denne måten i en reklame, viser til at konnotasjoner mellom foster til liv og familie har fått fotfeste i offentligheten (1992:69). Når abortmotstandsbevegelsen bruker in utero bilder er det samme retorikk som tas i bruk, nemlig at fosteret er en uskyldig baby som må beskyttes. På denne måten illustrerer denne reklamen hvordan fosterbilder har fått en betydning utenfor sin opprinnelige, medisinske kontekst.

Ved å ta i bruk ultralydbildet på denne måten låner antiabortbevegelsen fra troverdigheten bildene har som medisinske dokument. Spesielt in utero-bilder er derfor tenkt å være en sannferdig fremstilling av hvordan et foster ser ut. Det mest kjente eksempelet på fosterets inntreden i offentligheten er Lennart Nilssons bilder publisert i magasinet *Life* i 1965. Forsiden av utgivelsen avbildet et foster med tydelige menneskelige trekk som flyter i et tilsynelatende tomt, svart rom. Bildet er passende kalt «Romfareren»; lik en astronaut koblet til romskipet, flyter fosteret i rommet koblet til livmoren gjennom navlestrengen. Denne metaforen har blitt kritisert for å gi fosteret autonomi, og dermed utelate at fosteret befinner seg inne i en kvinnes kropp (Petchesky, 2022:270). Da bildet ble publisert var etterlatt inntrykk at bildet viste et virkelig foster, som følge av likhet til vitenskapelige dokumenter. Nilssons bilder er derimot tatt av døde foster som har blitt kirurgisk fjernet fra moren, og er

slik ikke en korrekt fremstilling av et foster i tidlig stadium av et svangerskap (Sturken and Cartwright, 2009:368). Bildet er også blitt forstørret og tilsatt farger slik at fosteret ser mer utenomjordisk ut enn hva som er realiteten. Denne formen for bilderedigering gjelder store deler av materialet som blir tatt i bruk av abortmotstandsbevegelsen. Mange er klare over at bildene ikke er sannferdige fremstillinger av fosteret, men bildene kan fortsatt oppfattes som virkelige og dermed likevel ha stor effekt (Sturken og Cartwright, 2009:367; Petchesky, 1987:74).

Bruken av in utero-bilder er å finne på plakater og flyere, men mange amerikanske kvinner møter denne retorikken spesielt ved Crisis Pregnancy Centers (CPC). Dette er en ikke-statlig organisasjon som jobber for å overtale kvinner til å velge bort abort, og som har flere klinikker i USA som tilbyr ultralydsjekk til gravide kvinner. I disse sentrene er det en vanlig praksis å tvinge kvinner til å se ultralydbildet av eget foster, slik at hun ikke skal ønske å gjennomføre aborten. Her er det vanlig at kvinner gjerne blir vist filmer som *The Silent Scream* (Dabner, 1984). Dette er en 30 minutter lang video der en “lege”, Dr. Bernard Nathanson, beskriver hvordan en abort finner sted. Den har blitt vist i flere klasserom i USA etter den ble produsert, og låner fra autoriteten til medisin og dokumentarfilmen. Den er tenkt å være spesielt effektiv som følge av en scene mot slutten av videoen som skal være eksempel på hvordan en abort finner sted. Videoen viser en ultralyd der kommentarene fra Nathanson forteller publikum at det vi ser er fosterets lydløse “skrik” i det fosteret blir “drept”. Denne retorikken skiller seg derimot fra bildene over, som skal minne oss på at fosteret er noe vakkert og hellig, i det videoen viser den “forferdelige sannheten” om at aborter dreper disse uskyldige vesenene. Sistnevnte blir referert til som “krigsbilder” innenfor abortmotstandsbevegelsen (Halfmann og Young, 2010).

### Bruken av “Krigsbilder”

Krigsbilder låner fra en retorikk som var vanlig blant motstandere av Vietnamkrigen ved å vektlegge abort som en forferdelig og grotesk handling. Solveig Jülich beskriver i en artikkel om fosterbilder i Sverige at en av grunnene til hvorfor abortmotstandsbevegelsen vant frem på 70-tallet var nettopp fordi den begynte å ta i bruk slike bilder (Jülich, 2018:282). Der fremstillingen nevnt over viser “babyen” før fødsel, forsøker denne metoden å rette søkelyset mot konsekvensene av abort. Dette inkluderer bilder av døde foster, avkuttete små føtter eller blodige babyer. Organisasjonen Operation Rescue i USA har, for eksempel, kjørt rundt med

slike bilder på sine “truth trucks” (Halfmann og Young, 2010:15). I disse tilfellene er fosteret gjerne gitt tydelige menneskelige trekk som ansikt og fingre, på tross av at foster i tidlige stadier av svangerskapet når det er vanlig å ta abort ikke likner disse avbildningene. Her kan man legge til at man også har sett denne typen virkemiddel i Norge. På 80- og 90-tallet drev prestene Ludvig Nessa og Børre Knudsen anti-abort-aksjoner hvor de helte blod over seg og arrangerte symbolske begravelser for aborterte foster (Hove, 2023). De demonstrerte gjerne ikledd prestekjoler og hadde med seg likkister og plastfostre innsmyrt med griseblod.

Formålet med “krigsbilder” som disse er at de skal skape voldsomme emosjonelle reaksjoner ved å vise oss bilder som sjokkerer og gjør oss ukomfortable, for eksempel i form av avsky. Drew Halfmann og Michael Young (2010) bruker begrepet “det groteske” i sin analyse av pro-life materiale, for å påpeke evnen bildene har til å ryste oss. Her må det understrekes at denne formen for politisk materiale er spesielt vanlig i USA den dag i dag, og er bilder man ikke vil møte i like stor grad i andre land. Den groteske fremstillingen har likevel gjort at det er en retorikk mange kjenner til også utenfor statene, og som har spredd seg til andre land (Siferlin og Streck, 2023; Vinogard, 2016). På tross av at det har vært en utbredt bruk av slike bilder, er de kontroversielle selv innenfor abortmotstandsbevegelsen. Halfmann og Young skriver at enkelte abortdemonstranter mener bildene er ukristelige; at de ikke viser respekt for fosteret og er upassende for barn og unge (2010:18). Krigsbilder som disse kan likevel synes å ha vært effektive i å etablere narrativet om fosteret som en baby og abort som mord. En forklaring på dette er at krigsbilder og in utero-bilder jobber godt sammen, og sammen skaper de en overbevisende fortelling. Janelle Taylor påpeker at kombinasjonen mellom disse på den ene siden får frem mirakelet ved et barns unnfangelse og på den andre det groteske ved å gjøre slutt på et slikt mirakel (Taylor, 1993). På denne måten har antiabortbevegelsen klart å skape sterke konnotasjoner til fosterbilder i offentligheten, og klart å etablere et overbevisende argument for mange.

### Døde kvinner og kleshengere

Rollen både in utero- og krigsbilder fikk på 70- og 80-tallet tvang feminister og andre abortforkjempere til å finne egne måter å visualisere sitt standpunkt på. I 1973 publiserte det feministiske magasinet *Ms* dermed et bilde av en kvinne som hadde betalt med livet for å bli kvitt en uønsket graviditet. Kvinnen på bildet var anonym og ble gitt navnet Gerri Santoro. Bildet viser en død kvinne bakfra, med en blodpøl mellom bena. Kvinnen døde av en mislykket hjemmeabort, og bildet er ment å illustrere de mange kvinnene som tidligere har



måttet betale med livet i forsøk på å bli kvitt en uønsket graviditet. Bildet spredde seg og har, sammen med kleshengersymbolet, blitt ikonisk innenfor abortbevegelsen. Begge disse tar i bruk samme retorikk som krigsbildene beskrevet tidligere, ved å bruke sjokk for å få frem sitt poeng. Kleshengeren og bilder av døde kvinner viser på samme vis til konsekvenser. I dette tilfellet konsekvensene av en restriktiv abortlov, hvor bildene symboliserer hvor voldelige og skadelige hjemmeaborter kan være for kvinner. Hvorfor har ikke disse klart å få samme fotfeste som fosterbildene over?

Innad i bevegelsen har bildene vært effektive, men enkelte vil hevde at disse ikke har klart å nå ut til mennesker som ikke allerede har tatt et tydelig standpunkt for abort. Celeste Michelle Condit i boken *Decoding Abortion Rhetoric* påpeker tre årsaker til at bildet av Gerri Santoro og kleshengeren ikke har hatt samme retoriske effekt som foster-bildene (Condit, 1990:92-93). For det første oppsummerer bildet argumentet, heller enn å tilføye noe mer. For det andre er det slik at disse bildene, selv om de henviser til noe grusomt, ikke kan måle seg med det døde fosteret i sin visuelle kraft. Til slutt; krever kleshengeren at publikum allerede har grunnleggende forkunnskaper (1990:93). Bildet av Santoro og kleshengeren henviser til en konsekvens av en restriktiv abortlov, men vil ha mindre effekt om man ikke har kjennskap til at mange kvinner har mistet livet som følge av hjemmeaborter. På denne måten er narrativet de forsøker å fremme mer komplekst enn motstanderne sitt narrativ.

Abortmotstandsbevegelsen kan på sin side hvile sine argumenter på retten til liv ved å påpeke at dette er et uskyldig barn. Det er mer utfordrende å formidle de mange grunnene til at kvinner søker illegale aborter, og at dette har kostet mange kvinner livet.

Det er et åpenbart skille mellom materialet beskrevet over og fokuset i dette masterprosjektet som må påpekes her. Med unntak av *The Silent Scream*, er eksemplene beskrevet over fotografier, mens jeg i dette prosjektet vil vie fokus til film. Michelle Condit påpeker om *The Silent Scream* at den retoriske effekten filmen har ikke er som følge av fosteret i seg selv, men kombinasjonen av legens kommentarer og det visuelle. Det er kombinasjonen mellom lyd og bilde som skaper den retoriske innvirkningen (Condit, 1990:87). Et bilde er mer utfordrende å kontrollere enn en film, da det kan endre mening basert på kontekst og hvilke kommentarer som legges til. Dette er ultralydbilder et eksempel på, sett utenfor sin opprinnelige kontekst får det ny betydning. En film ivaretar på sin side sitt narrativ selv om den vises i nye sammenhenger. Det kan tenkes at film også er mer passende som medium for å formidle kompleksiteten i kvinnens opplevelse. Et spesielt relevant argument i tilknytning til dette masterprosjektet er at film åpner opp for at man kan få innsikt i ulike dimensjoner ved

opplevelsen, samt at film er bedre egnet til å etablere kontekst til hva man ser. Rosalind Petchesky påpeker i sin analyse av det offentlige fosteret: “Contexts do not neatly condense into symbols; they must be told through stories that give them mass and dimension” (1987:287). Spørsmålet er da om film kan være mer passende som medium for å formidle kompleksiteten i kvinnes opplevelse med abort. Altså, om historien til Gerri Santoro kunne hatt større innvirkningskraft om samme narrativ ble formidlet slik at konteksten ble tydelig formidlet. I neste kapittel vil jeg se på hvordan abort har blitt fremstilt gjennom filmhistorien.

### Oppsummering

Shilyh Warren skriver i artikkelen “Abortion, abortion, abortion, still: Documentary show and tell” om forsøk på å fremstille erfaringen i dokumentarfilmen, at svaret på dødt foster alltid har vært død kvinne (2015:771). Bruken av abortbilder som vist over har til felles at de er unyanserte, ifølge feministiske teoretikere. Flere av disse har påpekt hvordan kvinnens erfaring med abort ikke har fått tilstrekkelig plass i debatten, som følge av at fosteret har fått en dominerende rolle i offentligheten. Abortkampen har på mange måter blitt det Rosalind Petchesky beskriver som en kamp om fosterets symbolske betydning (1987:263) - en kamp abortmotstandsbevegelsen tilsynelatende har vunnet.

## Kapittel 2: Abort i filmhistorien

Utover 1900-tallet blir abortkampen sentral for kvinnebevegelsen i USA og flere steder i Europa. I 1972 får USA sin abortlov, og Norge følger deres eksempel i 1975. I løpet av denne tiden er ikke abortkampen videre synlig i film og TV. Sensur av filmmediet gjorde at abort og graviditet var relativt fraværende gjennom store deler av 1900-tallet. På 90-tallet skjer det en endring der den gravide kvinnekroppen blir noe mer synlig i media. Kunstnere som Paula Rego og Tracy Emin formidler sin opplevelse med abort gjennom kunsten, og bildet av en naken og gravid Demi Moore får mye oppmerksomhet når hun er å finne på forsiden av *Vanity Fair* i 1991. Siden den gang har antall filmer og TV-serier som omhandler abort økt hvert tiår, med en spesielt høy økning etter årtusenskiftet (Sisson og Kimport, 2014:415). I dag er totalt 570 ulike plott registrert av databasen Abortion On Screen (Sisson, Harold og Kimport, 2022). Ettersom denne oppgaven konsentrerer seg om filmmediet, er det kun dette jeg vil se til her. Jeg vil imidlertid påpeke at flere TV-serier også har avbildet abort, her kan *Grey's Anatomy*, *Scandal* og *Bridgerton* stå som eksempel (Johnson og Waxman, 2022). Jeg vil i dette kapitlet se på det som kan karakterisere tre ulike "epoker" innenfor utviklingen av abort i film: Moraliserende film, abortsensur, og uønsket graviditet. Til slutt vil jeg kort se på tendenser innenfor moderne filmer om abort.

### Tidlig abortfilm: Moraliserende narrativ

Abortregulering i USA startet i 1821, og i 1910 var abort kriminalisert i alle stater. På denne tiden inngikk abort som en del av debatter om befolkningskontroll, prevensjon og eugenikk. Samtidig som disse diskusjonene foregikk utviklet film seg betydelig. Det vi kan beskrive som den første epoken med abortfilm var spesielt karakterisert av sensur av filmmediet, og en fremstilling av abort som umoralsk. Ifølge en historisk gjennomgang av strømmetjenesten Mubi var de første filmene som omhandlet abort *The Divinity of Motherhood* (1914) og *The Miracle of Life* (1915), begge regissert av Harry Polland (Sachs, 2022). Kvinnen i den førstnevnte filmen mener hun er skjebnebestemt til å bringe liv til verden, og kvinnen i den sistnevnte aborterer fosteret med den konsekvens at mannen forlater henne. De fleste trekker derimot frem stumfilmen *Where Are My Children?* (1916) regissert av Phillips Smalley og Lois Weber som historiens første abortfilm. I denne følger man en advokat som anklager en lege for å ha gjennomført en rekke illegale aborter, og som senere innser at flere kvinner fra

hans egen omgangskrets har tatt i bruk legens tjenester. Prevensjon var ikke allment tilgjengelig i USA på denne tiden. Weber brukte slik filmen til å diskutere prevensjon og familieplanlegging, noe hun var for, men filmen er likevel tydelig imot abort (MacGibbon, 2007:21).

Ifølge Heather MacGibbon, som har undersøkt abortnarrativ i amerikansk film på 1900-tallet (2007), illustrerer *Where Are My Children?* en generell tendens som går igjen i tidlig abortfilm. I filmen blir den gravide kvinnen som velger abort fremfor morskap, straffet for sin avgjørelse. MacGibbon mener at kvinnene i *Where Are My Children?* representerer to stereotyper som går igjen i tiden før Hays-koden, stereotyper hun kaller primadonnaen og martyren (MacGibbon, 2007:29-40). Primadonnaen er gjerne en hvit kvinne fra middelklassen, eller øvre middelklasse, som ønsker å unngå morskap av egoisme. Karakteren Mrs. Carlo i *Where Are My Children?* ønsker å dra på fest neste måned, noe som skaper motivasjonen for å avslutte svangerskapet (MacGibbon, 2007:33). Hun angreer senere på avgjørelsen og blir "straffet" med å leve et barnløst liv. Denne fremstillingen av kvinnen som egoistisk velger sin egen frigjøring fremfor å ta på seg rollen som mor går igjen historisk sett, ifølge MacGibbon. Den andre stereotypen, martyren, viser til en ung, uskyldig kvinne som blir forført av en umoralsk mann. Lillian i *Where Are My Children?*, går i hvite klær og blir referert til som datter eller ung skapning, og dør i slutten av filmen som følge av komplikasjoner etter aborten (MacGibbon, 2007:36).

Abortfilmer i tidlig filmhistorie var slik gjerne moraliserende og forsøkte å advare kvinner om konsekvensen av abort og graviditet utenfor ekteskap, forklarer Gretchen Sisson til *Times Magazin* (Haynes, 2020). I filmer som *Where Are My Children?* (Weber og Smalley, 1916) og, post-Hays, *Men in White* (Bolesławski, 1934), blir kvinnene straffet med sosial utestenging, eller i flere tilfeller død, som følge av sine handlinger. På denne måten advarte filmene om faren ved å oppsøke abort. Likevel er det nevneverdig at karakterene i denne epoken gjennomførte aborten, noe som skiller dem fra abortfilmer produsert nærmere 2000-tallet (Sisson and Kimport, 2014:416). Det finnes også enkelte unntak, men da tilsynelatende helst utenfor amerikansk kontekst. Her trekker gjennomgangen fra Mubi frem tyske *The Woman's Crusade* (Berger, 1926), laget i opposisjon til Tysklands abortlov, russiske *Bed and Sofa* (Room, 1927) og *Misery and Fortune of Women* (Tisse, 1929) (Sachs, 2022).

## Abortsensur under Hays

Fra 1915 ble det innført en ny lovgivning som begrenset hvilken tematikk som kunne tas opp i film, i forbindelse med *Mutual Film Corp. v. Industrial Commission of Ohio*. Den virkelige sensuren ble imidlertid innført fra 1930-tallet og ble kaldt The Motion Picture Code, eller Hays-koden. Denne skulle kontrollere hva folk så på storskjermen og hvilke fortellinger som ble produsert her. Koden sa blant annet at man ikke skulle vise “scenes of passion” med mindre scenen var essensiell for handlingen, og fødsel skulle aldri bli vist eller hintet til (Hays-koden, § II, 2, 8). Den innledende delen av Hays-koden sier følgende:

1. No picture shall be produced that will lower the moral standards of those who see it. Hence the sympathy of the audience should never be thrown to the side of crime, wrongdoing, evil or sin (General principles, 1).

Abort er ikke nevnt eksplisitt i regelverket, men ettersom abort ble sett på som moralsk uakseptabelt, følger det at det var noe filmmediet ikke skulle vise. Det amerikanske filmselskapet MGM forsøkte likevel i 1949 å produsere en film med tittelen *The Doctor and The Girl* (Bernhardt, 1949), men fikk avslag med Hays-koden som begrunnelse (Sachs, 2022). Begrunnelsen var følgende, ifølge strømmetjenesten Mubi: “We have taken the stand that this one subject, which while not specifically mentioned in the Code, is not suited for screen dramatization, before mixed audiences, in theatres” (Sachs, 2022). Mellom 1934 og 1968 ble dermed graviditet og abort nærmest ikke nevnt i Hollywood-film.

På tross av innføringen av Hays-koden var det likevel forsøk på å produsere filmer som tok opp tematikken. Overnevnte *Men in White* (Boleslawski, 1934), som handler om en lege som gjør en sykepleier gravid, er et nevneverdig eksempel som brøt med Hays-koden. På grunn av tematikken ble flere linjer fjernet fra manus før den kunne bli vist foran et publikum. På tross av sensureringen møtte den likevel sterke reaksjoner fra religiøse grupper og den nyoppstartede National Legion of Decency, som jobbet for å identifisere og forhindre filmer som gikk mot kristen moral (Sachs, 2022). Andre filmer nådde gjennom nåløyen ved å kun insinuere at en abort finner sted eller ved å stå som en advarsel om konsekvensene en abort kan ha. I *Smart Money* (Green, 1931) gir hovedkarakteren penger til en kvinne til noe som aldri er nevnt ved ord. *Street Corner* (Kelley, 1948) handler om en kvinne som nesten dør etter en abort, og avsluttes med en undervisningstime om seksuell hygiene. Den ble av den

grunn sett på som lærerik (Sachs, 2022). Hays-koden gjaldt kun for USA, men tematikken var fremdeles kontroversiell og gjerne sensurert også i andre land på denne tiden. Filmene som tok opp aborttematikken på denne tiden var derfor gjerne produsert utenfor mainstreamen.

### Uplanlagt graviditet i valgets epoke

Fjernsynet som massemedium slo igjennom på slutten av 50-tallet i USA, og flere såpeserier inneholdt etter hvert et underplot der abort eller uønsket graviditet ble tatt opp. I filmen var abort derimot relativt fraværende helt frem til 2000-tallet. Noen filmer står som et unntak, som *Fast Times at Ridgemont High* (Heckerling, 1982) og *Dirty Dancing* (Ardolino, 1987), men i disse filmene er abort også kun et underplott. På 90-tallet er et nevneverdig eksempel satire-filmen *Citizen Ruth* (Payne, 1996), som forsøkte å latterliggjøre begge sidene av den amerikanske abortdebatten. Filmene *The Cider House Rules* (Hallström, 1999) og *Vera Drake* (Leigh, 2004) tok en annen tilnærming til tematikken ved å sette kvakksalveren selv i et empatisk lys. Andre nevneverdige dramafilmer er *Blue Valentine* (Cianfrance, 2010) og *Revolutionary Road* (Mendes, 2008), som begge inneholder abortscener. Selv om det derfor var noe representasjon på denne tiden, var det tilsynelatende langt flere filmer som på begynnelsen av 2000-tallet tok opp den nærliggende tematikken uønsket graviditet. Filmer om uønsket graviditet fra denne tiden er gjerne komedier, og skiller seg ut ved at kvinnene det gjelder velger å beholde barnet fremfor å avslutte svangerskapet. På denne måten tar slike filmer opp aborttematikken ved å fokusere på valget om å gjennomføre svangerskapet eller ei.

Spesielt filmene *Juno* (Reitman, 2007) og *Knocked Up* (Apatow, 2007), blir hyppig trukket frem i litteraturen om tematikken (Hoerl og Kelly, 2010; Thoma, 2009; Latimer, 2009). *Knocked Up* handler om en ung karrierekvinne som blir gravid etter et one-night stand. Hun har ingen ambisjoner om å bli mor, og ønsker i utgangspunktet ikke å være med barnets far som er fremstilt som hennes motsetning. På tross av dette er abort aldri fremstilt som et reelt alternativ. Dette understrekes ved at abort kun er referert til som «smooshmortion» i filmen (Hoerl og Kelly, 2010:368). *Juno* behandler tematikken mer direkte. Filmen handler om 16 år gamle Juno som blir gravid. Etter hun oppdager at hun er gravid bestemmer hun seg for å gjennomføre en abort, og oppsøker en abortklinikk. På abortklinikken møter hun en abortmotstander, og ombestemmer seg etter hun blir informert om at fosteret har fingerneglar. Hun bestemmer seg derfor for å adoptere bort barnet. Dette valget blir fremstilt som det moralsk riktige, noe som er bakgrunnen for at filmen i ettertid har blitt tolket som bærer av

antiabort-budskap (Bergeson, 2022). Manusforfatter Diablo Cody har senere uttalt at hun derfor ikke ville ha skrevet filmen i lys av dagens situasjon (Bergeson, 2022). Filmen var ment å fokusere på forholdet mellom Juno og adoptivmoren Vanessa. På lignende vis fokuserer *Knocked Up* i større grad på om hovedpersonen skal være med barnets far, heller enn valget om å beholde barnet.

I forskningslitteraturen om filmene er de gjerne tolket som uttrykk for post-feminisme, som følge av fokuset på valg (Hoerl og Kelly, 2010; Thoma, 2009). Post-feministisk diskurs fremhever gjerne kvinnens rett til å velge som et feministisk prinsipp der kvinnen står fritt til å velge tradisjonelle kjønnsroller så vel som å foreta mer utradisjonelle valg. Fokuset på valg i dette tilfellet gjelder hvite, middelklassekvinner, et valg som ikke er like gjeldende for andre grupper. I *Knocked Up* er, for eksempel, ikke økonomiske ressurser en del av overveielser i det karakteren vurderer om hun skal beholde barnet eller ei, på tross av at dette er en avgjørende årsak for mange (Biggs, Gould og Foster, 2013). Forskere Hoerl og Kelly påpeker at fokuset på selve valget, gjør at man ikke vier oppmerksomhet til strukturelle årsaker som kan ha innvirkning på valget (2010:370). De henviser til Elspeth Probyn som kaller dette choiceoisie, det individuelle valget blir applaudert uten at strukturene som påvirker valget blir kritisert (Hoerl og Kelly, 2010:370). I disse filmene er det å beholde barnet fremstilt som det åpenbart 'riktige', slik at det ikke kommer som en overraskelse på publikum når aborten ikke finner sted. På denne måten stigmatiseres kvinner som velger å avslutte svangerskapet (Hoerl og Kelly, 2010:376).

### Moderne abortfilm

Jeg har så langt i dette kapitlet gitt en kortfattet gjennomgang av hovedtendenser i representasjonen av abort gjennom filmhistorien. Det må nevnes at den begrensede representasjonen omkring kvinners erfaring med abort, henger sammen med at det gjennom filmhistorien generelt har vært begrenset representasjon av kvinners erfaringer. Abort og graviditet er kvinnesaker, og derfor ikke noe som har vært særlig belyst også etter Hays-koden og feminismens andre bølge. Dette henger sammen med at det gjennom filmhistorien har vært begrenset med kvinner som har fått muligheten til å ha avgjørende roller bak kamera. For eksempel tok det 87 år før en kvinnelig regissør mottok en Oscar, Kathryn Biglow i 2008 for *The Hurt Locker*. Så langt er hun kun etterfulgt av ytterligere to kvinner. En studie fra 2014 så på kvinnelig representasjon i de 600 mest populære filmene mellom 2007 og 2013,

hvor et av funnene viser at blant 4.500 karakterer med replikker var 1 av 3 kvinner (referert til i Dargis, 2023). En studie gjennomført av Martha Lauzen viser at blant de 250 mest populære filmene i USA i 2022, var 24 prosent kvinner (Lauzen, 2022). Samtidig er det i dag en større bevissthet rundt kvinner og film. Opprettelsen av organisasjoner som Le Collectif 50/50 etter Weinstein-saken viser til dette. Dette underbygges videre ved at filmer om kvinners erfaring med abort, som ikke er sentrert rundt valget, får se lyset. Det har som nevnt i innledningen til dette kapittelet vært stadig flere filmer hvor kvinner gjennomfører en abort på skjermen, med en spesielt høy økning i 2020 med totalt 13 filmer mot 3 året før, ifølge *Abortion On Screen* (2022).

Året 2014 kan stå som en milepæl når det kommer til fremstillinger av abort i film. *Obvious Child* (Robspierre, 2014) fra dette året regnes som den første komedien hvor en karakter ender med å gjennomføre en abort, og er en av de få filmene nevnt her regissert av en kvinne. Grunnen til at denne gjerne fremheves er at den fremstiller abort som en vanlig og ukomplisert del av livet. Professor Shilyh Warren mener det er den mest realistiske representasjonen av abort som noen gang er laget. Hun skriver: “*Obvious Child* stands out dramatically against a backdrop of contemporary fiction films in which abortion is usually completely unthinkable, impossibly traumatic, or fatal” (Warren, 2015:757). I kontrast til filmene beskrevet over er valget om å gjennomføre aborten selvsagt. Hovedpersonen Donna synes det er vanskelig å snakke om valget med familie og barnets far, men hun snakker åpenlyst om det til slutt og avgjørelsen blir tatt godt imot av både barnets far og hennes egne familiemedlemmer. Klinikken er ren og lite spennende. Adrian Horton i *The Guardian*, mener at en slik fremstilling har blitt vanligere, men at den i lys av dagens politiske klima ikke er realistisk i en amerikansk kontekst (Horton, 2021). Det vil si at selv om forskere som Sisson og Kimport fremhever viktigheten av slike usensasjonelle fremstillinger, er abortopplevelsen for mange kvinner i dag fremdeles utfordrende.

Filmene fra de siste årene reflekterer derimot dette. Forskerne Olivia Engel og Cordelia Freeman skriver at heller enn “dramaet” rundt valget handler abortfilm i økende grad om andre sosio-politiske problemer: “The lack of abortion clinics, the distance required to travel, legal rights for adolescents, the cost of the procedure, and the opinions of family and friends [...] take centerstage” (Engle og Freeman, 2022:1). Innenfor amerikansk film har det dermed vært spesielt vanlig med abort innenfor “roadtrip”-sjangeren. Filmer som *Grandma* (Weitz, 2015), *Unpregnant* (Goldberg, 2020) og *Plan B* (Morales, 2021) er alle lettbenete komedier



som fokuserer på problemer som følge av reiseavstand knyttet til stengning av abortklinikker i USA. Andre moderne abortfilmer fokuserer på lovgivning ved å plassere handlingen til en fortid der abort er kriminalisert, blant annet filmer om det amerikanske Jane-kollektivet som *Ask for Jane* (Carey, 2018), *Call Jane* (Nagy, 2022) og dokumentaren *The Janes* (Pildes og Lessin, 2022). Utenfor USA har den historiske filmen blitt tatt i bruk for å rette søkelyset mot konsekvenser av abortrestriksjoner, som i *Hendelsen* (Diwan, 2021) og *4 måneder* (Mungiu, 2007). Selv om det er noe flere filmer om aborterfaringen i dag er tematikken tilsynelatende fortsatt primært representert i filmer utenfor mainstreamen. I tillegg til de foregående eksemplene er *24 uker* (Berrached, 2016), *Saint Francis* (Thompson, 2019), *Portrett av en kvinne i flammer* (Sciamma, 2019), og *Never Rarely Sometimes Always* (Hittman, 2020), eksempler på dette.

## Oppsummering

Gjennomgangen i dette kapittelet viser at det er en mengde filmer som har behandlet aborttematikken, men at det lenge har vært en mangel på nyanserte fremstillinger med fokus på kvinnen selv. De siste årene ser man derimot at det er stadig flere som setter kvinners erfaring i forsetet. Dette kan ha en sammenheng med at flere kvinner får plass i regissørstolen. Med unntak av *Where Are My Children?* regissert av Lois Weber, er det ingen av filmene nevnt her før Gillian Robspierres film *Obvious Child* i 2014, som er regissert av en kvinne. Dette er derimot i endring, noe utvalget i denne oppgaven, hvor tre av de fire filmene er regissert av en kvinne, viser til. Gretchen Sisson har uttalt til *Time Magasin* at ANSIRH nå ser flere narrativ som fokuserer på kvinners erfaring og som har mer fokus på *hvordan* man kan fortelle om abort – noe som medfører at det også er flere ulike sjangere som tar opp abort enn vi har sett tidligere (Haynes, 2020). Det foregår slik tilsynelatende en endring innenfor filmfeltet, der kvinners erfaringer med abort nå får se lyset. Noe som leder oss til fokuset i dette prosjektet – hvilke fremstillinger av kvinners erfaring med abortrestriksjoner blir vist i disse nyere filmene? Og hvilke inntrykk gir de oss av aborterfaringen?

## Kapittel 3. Abort som fiksjon

Regissør av *NRSA*, Eliza Hittman, uttalte i et intervju med *The Guardian* i 2020 at *NRSA* tidlig ble møtt med spørsmål om tematikken ikke var mer passende i en dokumentarfilm, heller enn en spillefilm. Dette, mener Hittman, viser til at det er et stigma rundt representasjon av kvinners erfaringer i fiksjonsfilm: “Documentaries are presenting information about topics people don’t know about and that’s the medium to explore – quote – *issues*,” forteller hun (Aroesti, 2020). En slik uttalelse impliserer at det er et sett med normer for hva man kan eller ikke kan kommunisere som fiksjon, og at dokumentaren blir sett på som den riktige måten å kommunisere sensitiv tematikk, som abort, på. Det har imidlertid vært økt fokus på fiksjon som kommunikasjonsform sammenliknet med fakta eller dokumentarer den siste tiden. Spesielt i forbindelse med klimakrisen har enkelte tatt til orde for et behov for nye narrativ som formidler politiske saker på andre og nye måter enn for eksempel forskningsartikler og sakprosa. I boken *Learning to Die in The Anthropocene* skriver forfatter Roy Scranton at i en verden preget av klimakrise har vi behovet for nye myter og fortellinger, det han beskriver som “a new conceptual understanding of reality” (Scranton, 2015:19). I motsetning til dokumentarfilmen er fiksjonsfilmen gjerne tenkt å ha en større affektiv påvirkningskraft, større frihet i hvordan tematikken blir behandlet og, som følge av denne friheten, evnen til å gi en egen innsikt i andre muligheter for hvordan livet kan se ut.

### Kreativ frihet

Alle filmene i utvalget har røtter i det virkelige liv. Filmen *Hendelsen* av Audrey Diwan er basert på en memoar med samme navn av den franske nobelprisvinneren Annie Ernaux. *NRSA* er inspirert av historien til irske Savita Halappanavar, en 28-åring som i 2012 døde i fødsel etter hun ble nektet tilgang til abort (Mitchell, 2020). Cristian Mungiu (*4 måneder*) gjennomførte en rekke intervju med kvinner om deres opplevelse med abort under Nicolae Ceausecus regime, med intensjon om å skape en realistisk fremstilling av kvinnene på denne tiden (Porton, 2008). Både regissør Audrey Diwan (*Happening*) og Rachel Lee Goldberg (*Unpregnant*) har vært åpne om sine egne opplevelser med abort og at dette var med på å inspirere dem til å lage filmene. Når alle filmene på denne måten i utgangspunktet er uttrykk for virkelige erfaringer, hva kan fiksjonsfilmen tilføye?

I filmteori skilles det mellom fremstilling av hva som skjer, e.g. handlingen, karakterene, settingen (innhold), og dens hvordan, hvilke virkemidler eller grep som er brukt til å formidle dette (form). Andre bruker begrepene 'historie' og 'diskurs' om dette skillet, men betydningen er den samme. Skillet mellom fiksjon og dokumentar er blitt mer utfordrende i nyere tid, ettersom disse sjangrenes form har blitt likere. Enkelte spillefilmer tar i dag i bruk grep som tradisjonelt ble sett på som typisk for dokumentaren, e.g. "found footage" eller håndholdt kamera, og enkelte dokumentarer bruker kreative virkemidler, som dramatisering av hendelser, som er vanligere i spillefilm. John Grierson var blant de første som forsøkte å definere dokumentaren. Han så på den som en form for "creative treatment of actuality", som en kunstform heller enn et rent fotografisk dokument (sitert av Nichols, 2017:5). Definisjonen viser til vanskeligheten ved å balansere en respekt for virkelighetskontrakten dokumentaren inngår med seeren, og den kreative friheten den åpner opp for. Det er derimot nettopp i en mangel på en slik virkelighetskontrakt at fiksjonen kan åpne opp for egne muligheter for innsikt. Dokumentariske medier må inneholde et aspekt av det Grierson kaller "actuality". En måte å tolke dette på er at en dokumentar gjerne har et materiale som utgangspunkt, som deretter kan bearbeides på kreative måter, e.g. intervju, dokumenter og taleopptak. En dokumentarist kan vri og vende på disse på ulike måter, men må fortsatt forholde seg til kildematerialet i motsetning til fiksjonsfilmen. Fiksjonsfilmen er derimot særegen i hvordan den kan fremstille karakterers indre liv. I fiksjonsfilm kan en karakters følelser, tanker og sinnsstemninger komme til uttrykk, på en måte som skiller seg fra dokumentaren. Det er spesielt en gjennom en slik effekt at fiksjonsfilmen egner seg godt til å, for eksempel, skape empati.

### Fiksjons moralske funksjon

I denne oppgaven argumenterer jeg spesielt for hvorfor fiksjonsfilmen kan være et viktig bidrag til å synliggjøre kvinners erfaring (noe som ikke er blitt tydelig representert innenfor visuell kultur tidligere). Det er flere som har påpekt fiksjons evne til å lære oss å bli mer empatiske ved å la oss innta perspektivet til noen som er annerledes enn oss selv.

Fiksjonsfilmen kan av den grunn sies å tilby en form for innlevelse som dokumentarfilmen ikke tilbyr i like stor grad. En av de mest siterte på området er den amerikanske filosofen Martha C. Nussbaum. Hun er kjent som en forkjemper for rollen skjønnlitteraturen kan spille i den offentlige samtale og dermed demokratiet. Hovedargumentet hennes er at vi gjennom lesning av skjønnlitteratur kan lære oss å innta andres perspektiver, noe som vil kunne gjøre oss til bedre medborgere i det virkelige liv (Nussbaum, 2016). I artikkelen "Den narrative

forestillingsevne” skriver hun at lesning kan “gi en utvidelse av sympati og innlevelse som virkeligheten ikke kan gi oss i like stor grad” (2016:56). Skjønnlitteratur gjør at vi kan få innblikk i hvordan det er å leve under forhold som man selv aldri hadde opplevd, for eksempel kan en hvit mann få innblikk i hvordan det er å bli utsatt for rasisme eller sexisme. Nussbaum er hovedsakelig interessert i skjønnlitteraturen, men hennes argumenter lar seg overføre i kontakt med filmen.

Nussbaum mener imidlertid at om fiksjon skal inngå i en form for moralsk oppdragelse, så krever det både innlevelse og en kritisk distanse til det som skjer på skjermen. For at fiksjon skal kunne inngå i den moralske oppdragelse må man innta “den skjønnsomme tilskuers” perspektiv. Ikke alle litterære verk under alle forhold, har evnen til å inngå den moralske oppdragelsen hun beskriver. Nussbaum poengterer at man ikke kan “stole naivt og ukritisk” på fiksjon, men må bruke egne erfaringer og moral i møte med teksten (2016:194). Hun låner derfor begrepet den skjønnsomme tilskuer fra økonomen Adam Smith. Dette er beskrevet som en “filtreringsmetode” som er nødvendig for at følelser kan spille den rollen hun beskriver for offentligheten (2016:189). En skjønnsom tilskuer ser på det som skjer på skjermen som om det gjaldt en venn. Det vil si at tilskueren bryr seg om det som skjer, men med en viss følelsesmessig avstand velvitende om at en selv er trygg (2016:190). Når man leser en tekst har man på denne måten en viss distanse til det som skjer, som man ikke ville hatt dersom man var en del av situasjonen selv, som gjør at fiksjon er passende som middel for å foreta moralske overveielser (2016:194).

Filosofen Iris Murdoch deler Nussbaums syn på skjønnlitteraturens moralske potensial, blant annet i form av en slik distanse mellom leser og fiksjon. I *Det godes suverenitet* skriver hun:

Det viktigste og mest grunnleggende aspektet ved kulturen er studiet av litteratur, siden dette er en utdanning i hvordan man kan forestille seg og forstå menneskelige situasjoner (2021:76)

Murdoch har derimot et større fokus på våre indre moralske liv, heller enn rollen litteraturlæsning kan ha for demokrati og medborgerskap, som hos Nussbaum. Murdoch mener at vi “vokser gjennom å observere” (Murdoch, 2021:73). Bruken av synsmetaforen og fokuset på observasjon hos Murdoch er spesielt passende i kontakt med film, hvor man direkte *observerer* andre. Hun mener at det å lære å lytte og se (observere) andre mennesker er en sentral del av å bli et bedre menneske. Begrepet oppmerksomhet blir derfor ofte brukt hos Murdoch, lånt fra Simone Weil, forstått som et “rettferdig og kjærlig blikk rettet mot en

individuell virkelighet” (2021:76). Fiksjon kan på denne måten gjøre oss til bedre mennesker, fordi fiksjon gjør at man retter konsentrasjonen (oppmerksomheten) mot individuelle menneskers liv.

Både Nussbaum og Murdoch påpeker slik at leseren selv må imøtegå teksten på en viss måte for at den skal ha innvirkning. Det å hevde at all lesning alltid har en moralsk innvirkning kunne virket noe naivt, ettersom det ville tilsagt at man alltid forbedres moralsk i kontakt med fiksjon. Perspektivene de kommer med underbygger i stedet hva fiksjonen *kan* gjøre, altså fiksjonens potensial. De foreslår derfor begrep som skjønnsom tilskuer og kjærlig blikk, for å vise til at man må ha en viss åpenhet i møte med teksten. Her kan man legge til at man i møte med et fiktivt verk gjerne er klar for å innta perspektivet til en annen, ettersom man som publikummer vet, i det man begynner å se filmen, at man i løpet av de neste to timene vil få innblikk i hvordan det er å være en person i en annen livssituasjon enn en selv. Nussbaum bruker spesielt realistiske romaner som Dickens eller greske tragedier som eksempler i sin argumentasjon (2016:41). Det kan slik tenkes at hun mener spesielt disse kan være viktige for samfunnsoppdragelsen. Det mest avgjørende er likevel at man er åpen og kritisk i møte med disse verkene. En viss åpenhet er videre avgjørende for om et verk skal ha en affektiv effekt på publikum.

### Den affektive dimensjonen

Den siste fordelen med fiksjonsfilmen er dens affektive påvirkningskraft. Nussbaum mener en av årsakene til skjønnlitteraturens innvirkning er de følelsesmessige reaksjonene det kan skape, men hun foretrekker følelser som begrep heller enn affekt. Fordelen med å også trekke inn affekt her er at det å se en film er en opplevelse som aktiverer flere sanser enn romanen, og som har klare koblinger til erfaringsbegrepet. Filmteoretiker Vivian Sobchack mener at om man skal forstå filmerfaringen og hvorfor den er meningsfull for publikum, må man studere den som situert i kroppen (Sobchack, 2004). Tradisjonelt har begrepet følelser gjerne blitt brukt innenfor humaniora, mens affekt gjerne har vært mest vanlig innenfor biologi og medisin. Denne splittelsen viser til uenighet i om man skal tolke affekt som koblet til kognisjon eller kroppen. Affektteori forsøker å bygge bro mellom et slik kartiansk skille mellom kropp/sinn. Affekt skaper rom for å diskutere kroppslige reaksjoner som befinner seg mellom en slik dualitet. I artikkelen “Inventory of shimmers”, er en slik in-between-ness et element av affekt, som her defineres på følgende måte: “Affect [...] is the name we give to those forces [...] generally other than conscious knowing, vital forces insisting beyond

emotion, that can serve to drive us toward movement, toward thought and extension” (Seigworth og Gregg, 2010:1). Denne definisjonen viser til både at affekt er noe utover følelser, og henter til at slike reaksjoner kan ha innvirkning på tanker.

Affektteori handler overordnet om å ta slike spontane, ikke diskursive, kroppslige erfaringer på alvor som noe som bør analyseres og forskes på. Fiksjonsfilmen kan ha fordeler over romanen ved at den aktiverer flere sanser som følge av kombinasjon mellom bilde og lyd. Dette gjør at filmen lettere skaper spontane kroppslige reaksjoner – affekt – som å skvette eller gi oss gåsehud, i tillegg til å bringe frem tårer og latter. Gregg og Seigworths definisjon vektlegger at dette ikke er følelser, men det som driver mot en følelse eller tanke som man da kan bli bevisst. Affektteori har fått økt oppmerksomhet siden 90-tallet, hvor blant annet humaniora og samfunnsvitenskap har hatt en form for affektiv vending (Gregg og Sigworth, 2010; Liljeström og Paasonen, 2010; Liljeström, 2016). Innenfor de ulike disiplinene som har hatt en slik vending, brukes derimot ulike forståelser og definisjoner av hva affekt er. Gregg og Seigworth, nevnt over, forsøkte i 2010 med *The Affect Theory Reader* å samle og solidifisere noe av dette mangfoldet. Innledningsvis kartlegger de åtte ulike retninger som spenner fra humaniora og psykologi til geografi og antropologi (2010:6-8). Jeg vil ikke gå videre inn på dette mangfoldet her, men dette viser til at det har vært en interesse på området innenfor flere disipliner.

Oppgavens fokus på kvinners subjektivitet og erfaring, gjør imidlertid at det er av spesiell relevans å se til affekt innenfor feministisk teori. Fokuset på affekt innenfor feministisk teori har for flere teoretikere vært en videreføring av slagordet “det personlige er politisk” (som jeg kommer tilbake til i neste kapittel). Personlige, eller subjektive, opplevelser er ikke kun rasjonelle, men også kroppslig situerte. Av den grunn spiller affekt en avgjørende rolle for hvordan vi tolker verden rundt oss. Finske Marianne Liljeström peker på noen likheter ved feministiske teoretikere som er opptatt av affekt i *The Oxford Handbook of Feminist Theory* (2015), samt som redaktør for *Working with Affects in Feminist Readings* (2010). For eksempel fokuserer enkelte på hvordan makt og undertrykkelse kan manifestere seg i følelser (2015:17-18). Den feministiske teoretikeren Sara Ahmed er en av disse. Hun forstår affekt som noe som sirkulerer mellom mennesker, og som kan “klebre” seg på objekter eller grupper mennesker (2021:29). Som eksempel beskriver hun hvordan asylsøkere kan bli gjenstand for hat i det de blir festet sammen med terrorisme. Denne klebringen vokser i det bildet beveger seg mellom mennesker, for eksempel i måten man snakker på eller via media. Jeg trekker spesielt frem Ahmed ettersom hennes bruk av “affektive økonomier”, viser til hvordan affekt

kan inngå i politisk retorikk som er av interesse i oppgavens kontekst. En av årsakene til at fosterbilder, spesielt krigsbilder, er effektive retoriske verktøy kan er at de skaper affektiv respons som avsky.

#### Avsluttende merknad

“Seeing characters have abortions on television [or in film] may be the first time someone sees abortion as a personal issue, not just a political issue,” sa Steph Herold, fra ANSIRH prosjektet, til CNN (Andrew, 2022). Om man ikke har opplevd uønsket graviditet selv, eller ikke kjenner noen som har det, kan det være utfordrende å forestille seg hvordan dette oppleves for den det gjelder. Fiksjonelle historier er dermed gjerne første, og eneste, gang man får innblikk i de personlige konsekvensene av politiske beslutninger som Decree 770 eller avskaffingen av Roe v. Wade. Fiksjonsfilm muliggjør kort sagt en form for subjektivitet som verken andre kunstformer eller dokumentaren tilbyr. Det vil si at filmen muliggjør at vi kan få innsikt, ikke bare i situasjonen som utspiller seg, men også de psykologiske og kroppslige erfaringene situasjonen bringer med seg. Det er derfor spesielt passende å studere subjektivitet og erfaring i forbindelse med abortsaken – en politisk sak som går direkte utover liv, helse og kroppen til den det gjelder. Hvordan kan man så studere representasjonen av slik erfaring i film?

## Kapittel 4. Subjektiv erfaring i film

Begrepene erfaring og subjektivitet har lenge hatt en viktig rolle innenfor feminismen. På 70-tallet, under feminismens andre bølge, tilrettela feministiske grupper for arrangementer der kvinner samlet seg for å fortelle om sine erfaringer, blant annet erfaringer om abort og uønsket graviditet. Formålet til disse gruppene, som passende nok ble kalt "consciousness-raising groups," var å skape økt bevissthet rundt kvinners erfaringer. Erfaringene som ble delt i disse gruppene var med på å danne grunnlaget for politikk som kritiserte undertrykkende strukturer i samfunnet, under slagordet "det personlige er politisk" (Grant, 1993). Dette var et slagord som fremhevet både kvinner som subjekt, og inkluderte hverdagslige erfaringer som politisk relevante. Hvordan man kan synliggjøre kvinners erfaringer, er dermed noe feminismen har forsøkt å finne ut siden sin unnfangelse. Den nyere trenden ved å fokusere på slike erfaringer innenfor fiksjonsfilm, bygger derfor på en lenger feministisk tradisjon. Som beskrevet i kapittel 1, er kvinners erfaring med abort kompleks og derfor gjerne utfordrende å fremstille estetisk. Det var muntlige beretninger som var formålet i disse gruppene, et fokus feministiske filmskapere tok med seg inn i dokumentarfilmen, slik det primært var det å fortelle som ble måten feministene fremmet kvinners erfaringer på også her (Warren, 2015). I dette kapitlet vil jeg se på hvordan fiksjonsfilmen kan gi oss innblikk i den subjektive erfaringen. Jeg vil først forsøke å beskrive begrepene subjektivitet og erfaring innen film og feminisme. Til slutt, vil jeg gå til filmteori for å beskrive hvordan film kan representere psykologiske og kroppslige erfaringer.

### Erfaring og subjektivitet innen feminisme

Før feminismens andre bølge ble politikk sett på som en arena hvor følelser og hverdagens utfordringer ikke hørte hjemme, ifølge Judith Grant i boken *Fundamental feminism* (1993). Ved å fremheve subjektivitet og kvinners erfaringer forsøkte tidlig feminisme å finne bevis for at kvinners virkelighet skilte seg fra det dominerende verdensbildet. Radikale feministene mente all kunnskap lagt frem som objektiv, i virkeligheten var uttrykk for en patriarkalsk form for viten, der mannens perspektiv ble tatt for å være den objektive sannheten, forklarer Grant (1993:41). Spesielt for tidlig feminisme handlet erfaring om personlige opplevelser, og at kvinners personlige opplevelser tradisjonelt ikke har blitt sett på som troverdige (e.g.



følelser og affekt). Dette er sentralt å få frem, for å understreke hvordan filmene i utvalget kan tolkes som en del av en lenger feministisk tradisjon.

Raymond Williams definerer erfaring, noe forenklet, som (1) kunnskap opparbeidet gjennom tidligere opplevelser, og (2) en type bevissthet, som kan skilles fra fornuft og kunnskap (siteret av Scott, 1991:781). Kjønnsforsker Joan Scott kritiserer Williams definisjon i sin diskusjon om begrepet i den innflytelsesrike artikkelen “Evidence of Experience” fra 1991, hvor hun plasserer begrepet innenfor en større historisk kontekst. Hun argumenterer for at historikere tidligere har brukt ‘erfaring’ for å hevde autoritet (Scott, 1991:783). Scott påpeker at Williams definisjon ikke tar innover seg hvordan erfaring bidrar til produksjonen av selvet, og videre at definisjonen med det nøytraliserer hvordan aspekter som rase og kjønn, kan påvirke erfaring. Hun viser derfor til E. P. Thompson, som beskriver begrepet som en prosess, hvor erfaringer skaper en sosial bevissthet som samler en sosial gruppe (i hans tilfelle arbeiderklassen) (Scott, 1991:785). Problemet med dette er, ifølge Scott, at han med det gjør erfaring avgjørende for hva som definerer denne gruppen. En kritikk hun også retter mot feministiske fokus der erfaring gjøres til en avgjørende del av kategorien kvinne. Problemet med dette er at erfaring blir behandlet som noe permanent heller enn noe som preges av andre faktorer, som sosiale strukturer, samtiden og kultur.

I stedet argumenterer hun for å se på erfaring på en alternativ måte, som et skifte bort fra fokus på erfaring som en overføring av kunnskap. Hun skriver:

Experience is at once always already an interpretation and something that needs to be interpreted. What counts as experience is neither self-evident nor straightforward; it is always contested, and always therefore political (Scott, 1991:780).

På denne måten mener hun at man heller enn å se til erfaring som selve grunnlaget for kunnskap, må anvende det som et materiale som så må studeres. Samtidig som man må være bevisst på å ikke gjøre en persons erfaring til grunnlaget for en hel gruppes erfaringer. Filmene i dette prosjektet kan beskrives som en tolkning av erfaringer, samtidig som man i møte med filmene må forholde seg kritisk til denne erfaringen og tolke den ut fra egne opplevelser og samtid.

## Subjektivitet innenfor narratologi

Tradisjonelt har subjektivitetsbegrepet innenfor film vært koblet til narratologi, i.e. hvem som forteller historien. David Bordwell beskriver i boken *Narration in the Fiction Film*, en allvitende fortellerposisjon, der kamera viser hele scenen eller fokuserer på de mest vesentlige delene for å kunne fortelle historien, som et kjennetegn på den klassiske fiksjonsfilmen (Bordwell, 1985:161). I den klassiske filmen utfolder fortellingen seg for seeren i det hendelsene skjer foran kamera, og ofte blir informasjonen kommunisert gjennom dialogen (ibid.). Spesielt *Unpregnant* (Golberg, 2020) kan illustrere en slik fortellerposisjon. Dette er en relativt konvensjonell komedie hvor fokuset primært er på filmfortellingen. Her er det lite bruk av elementer som POV og ekstreme nærbilder, og hver scene fokuserer på det som er mest vesentlig for at publikum skal kunne følge historien. I motsetning til dette vil mer alternative filmer som kunstfilmen gjerne representere rent mentale opplevelser som drømmer, minner og hallusinasjoner, som om de er en del av den objektive virkeligheten (1985:206-207). Dette er derimot noe som ikke fremkommer i utvalget på den måten Bordwell beskriver. I hver av disse tilfellene er det ‘noen’ som forteller og ‘noen’ som ser posisjonert fra publikums perspektiv. I de tilfellene der en karakter i filmfortellingen er opphavet til det man ser, brukes begrepet subjektivitet.

Narratologer trekker spesielt frem to former for subjektivitet: direkte og indirekte. Sistnevnte er gjerne i form av representasjon av rent mentale opplevelser som drømmer og minner, mens førstnevnte gjerne kobles til kameravinkler som POV. På denne måten kan man skille mellom representasjon av det optiske perspektiv til en gitt karakter og representasjon av bevissthetens innhold. For enkelhets skyld kan man bruke tre nivåer av fremstilling: 1) innsiden av karakterens psyke, for eksempel i form av tanker, drømmer eller minner, 2) den diegetiske verden slik den fremtrer for karakteren, og 3) den ufiltrerte “objektive” diegetiske virkeligheten. En film kan skifte mellom disse nivåene, for eksempel ved et fleksibelt eller vekslende perspektiv der filmen på et tidspunkt viser en karakter sine drømmer og i neste den ufiltrerte diegetiske verden.

Flere teoretikere har skrevet om subjektivitet i film som uttrykk for spesifikke filmgrep som man kan koble til en av karakterenes opplevelse. En av de mest fremtredende er Edward Branigan med verket *Point of View in Cinema* fra 1984. Her definerer han subjektivitet som et narrativt nivå hvor handlingen blir tilskrevet en gitt karakter, formidlet som om man befinner

seg i karakterens posisjon (Branigan, 1984:73). Han legger til at det er snakk om en karakters subjektivitet om man kan trekke en link mellom en karakters opplevelse av rommet (det han kaller “framing of space”) og det som skjer i rammen til enhver tid (1984:73-76). Dette kommer for eksempel tydelig frem i *NRSA* (Hittman, 2020), hvor det vekselvis klippes til karakterens blikk og det karakteren ser. Når man studerer subjektivitet i film vil publikum, ifølge en slik tilnærming, aktivt prøve å finne linkene mellom det man ser, til *hvem* som har innvirkning på det man ser.

Branigan beskriver spesielt kameraposisjoner, metaforer og optiske effekter som uttrykk for subjektivitet. Subjektivitet kan derimot også fremkomme på andre måter, som i form av ikke-diegetisk musikk, lyd, kroppsspråk, dialog og utvalget av handlinger som er med i filmfortellingen. I noen filmer kan subjektivitet fremkomme kun som følge av nærheten til en av karakterene. Audun Engelstad, med henvisning til den klassiske narratologen Seymour Chatman (1990), bruker begrepet narrativt interessefokus om tilfeller der nærheten til karakteren har innvirkning på hvordan seeren tolker karakterenes erfaringer (2022:178). Lars Thomas Braaten, et norsk bidrag på området, påpeker at det i mange tilfeller er utfordrende å skulle skille ut isolerte grep som uttrykk for subjektivitet (1984:28). Dette blant annet som følge av at samme filmgrep kan ha ulike fortellermessige og retoriske funksjoner i ulike filmer og kontekster. Nærbildet har for eksempel ulike funksjoner i filmene *NRSA* og *Hendelsen*, hvor førstnevnte legger særlig vekt på karakterenes indre og sistnevnte på karakterens kroppslige erfaring. I utvalget fremkommer subjektivitet som beskrevet her både som følge av direkte subjektivitet som POV og som følge av et narrativt interessefokus som leder oss til å tolke filmen som preget av en av hovedkarakterene. Narratologiske perspektiver som disse har derimot ikke som intensjon å si noe om subjektivitet forstått som erfaring. Narratologer forstår heller subjektivitet som noe teknisk ved filmen, og er helst opptatt av hvordan det påvirker meningen i teksten, ikke vår opplevelse av den.

### Fenomenologisk feministisk filmteori

I kontrast er fenomenologiske filmteori spesielt opptatt av film som erfaring. I boken *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture* skriver Vivian Sobchack: “We do not experience any movie only through our eyes. We see and comprehend and feel films with our entire bodily being” (2000:63). Utgivelser som Sobchacks *Address of the Eye* (1992) markerer et skifte innenfor feministisk filmteori med fokus på film som en kroppslig situert

erfaring. Dette er referert til som en fenomenologisk vending innenfor filmteori, og kan sees på som en del av den økte interessen for affekt innen feminisme og andre disipliner som vist i forrige kapittel. Det er ulike grunner til den økte interessen innenfor filmteori fra 90-tallet. Anu Koivunen beskriver interessen som en respons til lingvistiske modeller innen strukturalisme og poststrukturalisme, som begge ser på film som et språk med egne koder som gjør dem meningsskapende (2015:12). I et intervju beskriver Martine Beugnet og Laura Mulvey vendingen som en kritikk mot det dominerende fokuset på det visuelle og syn innenfor feministisk filmteori (2015:194-196). Det fenomenologiske, eller haptiske fokuset, blir tenkt å kunne destabilisere maktforholdet mellom 'å se' og 'å bli sett' ved at publikum blir involvert gjennom kroppen via for eksempel taktile bilder. Mulvey og Beugnet diskuterer at et fokus mot film som en kroppslig situert erfaring derfor kan fungere som en feministisk strategi (2015:196). Tankegangen om at affekt kan fungere som en form for feministisk strategi er noe jeg vil se nærmere på i møte med filmene.

Hovedpoenget til filmteoretikere som Sobchack, og etterfølgeren Laura Marks, er at øynene kan fungere som "organs of touch" ved å appellere til 'kroppslige' minner om hvordan noe kjennes ut (Marks, 200:162). Dette viser spesielt en film som *Hendelsen* (Diwan, 2021) til, ved å inkludere scener som viser hender mot hud eller vann mot hud. I *The Skin of The Film* refererer Marks til dette som 'haptic visuality' (2000). Poenget her er at film på denne måten appellerer til sanser utover synet, som ikke kan representeres visuelt, som det taktile, smak og lukt. I filmer om graviditet, og derfor også abort, er representasjonen av erfaringer som dette spesielt sentralt. Om formålet til en film er å representere en slik erfaring, kan den ikke unnlate å formidle hva som skjer i og med kroppen. Det vil si at man ikke kommer bort fra at graviditet er en kroppslig erfaring. Dette er grunnen til at det er vanlig innenfor filmer som tar opp graviditet å vise til fysiske endringer som morgenkvalme og endret matlyst. Filmer som kan beskrives som haptiske eller affektive, slik som Marks og Sobchack beskriver, vil derimot gå utover kun å representere dette, ved hente frem minner om liknende opplevelser hos publikum. Filmer involverer dermed kroppen til publikum, slik at man er en del av filmopplevelsen fremfor en passiv tilskuer. En fenomenologisk tilnærming til film kan av den grunn egne seg godt til å belyse erfaringer som har vært underrepresentert innenfor feminismen tidligere, og er spesielt relevante i møte med filmer som handler om abort. Haptiske bilder, eller bilder som skaper affekt, er gjerne nærbilder der kamera forblir på det gitte utsnittet i en lengre takning.

## Det affektive nærbildet

Begrepet nærbilde refererer til alle tilfeller der kamera nærmer seg en detalj slik den fyller opp hele bilderammen. Dette kan være et objekt, en kroppsdel eller ansiktet til en karakter. *NRSA* brukes nærbilder av blikk og hender for å skape empati, mens i *Hendelsen* brukes nærbilder for å belyse spesifikke sanseinntrykk. Gjennom dette grepet får den gitte detaljen økt mening i det publikums oppmerksomhet blir rettet mot den. Marks skriver at slike bilder, blant annet, tvinger publikum til å reflektere over bildet i seg selv, heller enn at man blir dratt inn i filmfortellingen (Marks, 2000:163). Filosof Gilles Deleuze i *Cinema I* påpeker at eksempler som nærbildet av en klippe, bladet til en kniv, en klokkeviser, er tilfeller av 'faceicity', der objekter blir gitt et "fjes" som kan uttrykke en følelse. Deleuze mener at objekter på denne måten kan skape affekt, på samme måte som et ansikt, hvor for eksempel en klippe kan uttrykke frykt på lik linje med et nærbilde av et ansikt (Deleuze, 2005:98-99). Nærbildet kan slik spesielt kobles til affektive og fenomenologiske aspekter ved filmen.

Spesielt nærbildet av ansikt er noe filmteoretikere har vært opptatt av siden stumfilmens tid. Denne formen for nærbilde er spesielt relevant ettersom det gjerne er tenkt å kunne gi publikum et særlig innblikk i en karakters følelsesliv og derfor karakterens subjektive erfaring. Walter Benjamin, sitert av Mary Ann Doane, knytter nærbildet til det ubevisste, i det det synliggjør følelser som går upåaktet hen i hverdagen (2003:90). Benjamin hintet til at man gjennom nærbilde av ansikt får innsikt i en form for følelsesmessig erfaring som står skrevet på ansiktet. I artikkelen "The Close-Up", som henvisingen er hentet fra, påpekes det at en slik effekt er særegen for filmen. Doane åpner artikkelen med å henvise til begrepet *photogenie*, et begrep som forsøker å beskrive det som ikke kan beskrives med ord, som må formidles visuelt. Den affektive innvirkningen et ansikt kan ha er et eksempel på dette, det er noe man ikke kan sette ord på. Når man møter et menneske i det virkelige liv, kan man til tider intuitivt forstå hvordan en person har det. I filmen kan man hevde at denne effekten er fordoblet; i sine økte dimensjoner er det vanskelig å ikke tenke på hva som befinner seg bak, på innsiden. Nærbilder av ansikt er av den grunn tenkt å ha en spesielt affektiv påvirkningskraft, som kan bidra til at publikum får innsikt i karakterens psykologiske erfaring.

Slike nærbilder foregår gjerne i en lenger takning, som gjør at man tvinges til å virkelig se vedkommende. Deleuze siterer Béla Balázs, som påpeker hvordan nærbildet frakobler det gitte subjektet, eller objektet, fra dens spatio-temporale koordinater (2005:98-99). Når et subjekt fyller opp rammen ser man gjerne ikke bakgrunnen eller omgivelsene, slik at det vi ser kan være hvor-som-helst og når-som-helst tatt ut av kontekst (i Deleuze sine ord 'any-space-whatever'). Dette er en del av det som gjør at nærbildet av ansiktet i film blir uttrykk for noe mer enn dette individet i den gitte situasjonen. Når nærbildet brukes i filmer med tydelig kobling til virkeligheten, slik som en politisk sak som abortsaken, kan man ifølge en slik teori trekke paralleller til kvinner som har opplevd en liknende situasjon. Doane skriver følgende: "The Face, usually the mark of individuality, becomes tantamount to a theorem in its generalizability. In the close-up, it is truly bigger than life" (Doane, 2003:94). Både filmkritiker Jean Epstein og Béla Baláz sier noe lignende, men sitatet illustrerer poenget godt. Når ansiktet blåses opp i unaturlig størrelse kan vi 'se oss selv', og gjenkjenne følelser vi selv har hatt eller sett. Nærbildet av karakterene i utvalget kan slik tolkes som uttrykk for opplevelser andre kunne ha opplevd i den gitte situasjonen. Bildet er ikke lenger kun uttrykk for dette individet, som er en del av denne gitte fortellingen, men et uttrykk for universalitet.

## Oppsummering

I dette kapittelet har jeg forsøkt å gi en oversikt over noe av mangfoldet som subjektivitet og erfaringsbegrepet impliserer for å komme nærmere hvordan dette kan komme til uttrykk i fiksjonsfilmen. Erfaring er et sentralt begrep innenfor feminismen generelt, hvor feministisk teori har forsøkt å finne frem til hvordan man skal forstå dette begrepet og bruke det. Tradisjonelt har sentrale spørsmål innenfor feminismen vært knyttet til hvordan man kan synliggjøre undertrykkelse og legitimere kvinners erfaringer som troverdig kilde til kunnskap. Relevant for dette prosjektet er hva fiksjonsfilmen kan bidra med her. Innenfor filmteori er subjektivitet gjerne brukt i forbindelse med narratologi, som et teknisk begrep som gir uttrykk for hvem som preger filmfortellingen. Her kan en mengde ulike filmtekniske grep tolkes som uttrykk for en karakters subjektivitet, hvor flere fremkommer i filmene i utvalget. Feministisk filmteori har siden 90-tallet vært opptatt av affekt og fenomenologi, altså film som en kroppslig situert erfaring. Denne tilnærmingen fanger opp hvordan filmene kan gi publikum innsikt i den subjektive erfaringen til karakterene. I møte med en film tar vi med oss alle tidligere minner og opplevelser. Dette er minner vi tar av for å forstå filmene, og som bidrar

til at de kan være affektive. I næranalysen under vil jeg se på hvordan filmene kan gi publikum innsikt i kvinnenes erfaring.

## Kapittel 5: Aborterfaringen som traume

I *What is Cinema* argumenterer filmkritiker André Bazin for den virkelighetsnære effekten elementer som dybdefokus og breddebildet skaper (2004). Bazin mente at filmer som bruker slike virkemidler, e.g. italiensk neorealisme, er å foretrekke ettersom slike grep gir publikum frihet til å la blikket vandre og selv tolke bildet. I motsetning gjør en montage-regissør all redigering, og meningsskapning, og serverer den til publikum. Her refererer han til kameragrep som nærbildet som “the too violent impact of which would make the audience conscious of the cutting” (Bazin, 2004:32). Regissør av *4 måneder*, Cristian Mungiu synes å dele en slik innstilling. I filmen har han bevisst unngått bruk av nærbilder eller ikke-diegetisk musikk, begge grep han mener vil være uærlige mot publikum, for å reflektere reisen og tankeprosessen til hovedkarakteren Otilia (Porton, 2008). I stedet ønsket han å skape en distanse til subjektet, i tro om at dette skaper en mer sannferdig fremstilling av det som skjer (ibid.). Det motsatte er gjeldende for den amerikanske indiefilmen *NRSA*, hvor publikum kontinuerlig gjennom filmen er i fysisk nærhet til karakterene. Her er kamera tett inntil karakterene og det er ofte mulig å tydelig koble bildet man ser til en av karakterenes subjektivitet. Der hvor *4 måneder* holder seg på armlengdes avstand, drar *NRSA* slik publikum inn i nære perspektiver.

Begge kan ses på som etterfølgere av italiensk neorealisme. De har blant annet svært begrenset med dialog, noe som innebærer at det visuelle blir gitt større vekt. Samtidig illustrerer de to filmene to ulike tilnærminger til hvordan man kan bruke filmens estetiske virkemidler til å gi innsikt i kvinnenes erfaring. I dette kapitlet vil jeg derfor se på hvilken konsekvens disse ulike tilnærmingene til subjektivitet får for representasjonen av aborterfaringen, og dermed filmopplevelsen.

### Barrierer gjennom kvinnens øyne (NRSA)

*NRSA* åpner med et talentshow med 60-tallstema; en tid for seksuell revolusjon, men også en tid der mange kvinner ikke hadde tilgang på trygg abort. Autumn blir introdusert i et temposkifte fra energisk rock n’ roll, til en melankolsk akustisk versjon av «He’s Got the Power» av The Exciters (1963). Sangen inneholder tekst som «he makes me do things I don’t want to do». Denne scenen etablerer stemningen som kommer til å prege resten av filmen. *NRSA* handler om 17 år gamle Autumn, som tidlig i filmen finner ut at hun er gravid. Hun



oppsøker først et Crisis Pregnancy Center i hjemstaten Pennsylvania, hvor det er tydelig at hun ikke vil få hjelp til aborten hun ønsker. I stedet må hun reise sammen med søskenbarnet Skylar til New York, den nærmeste staten som tilbyr abort til mindreårige uten foresattes samtykke. Trygt på plass hos Planned Parenthood klinikken i NY, finner Autumn ut at CPC klinikken har løyet til henne om hvor langt hun er på vei i svangerskapet. Hun er ikke 10 uker på vei, men 18 uker som plasserer henne i siste trimester. Dette gjør at jentenes planlagte dagstur, blir til tre dager uten sted å bo i urbane NY. Her må de klare seg med minimalt med penger og takle uønsket oppmerksomhet fra menn. Filmen avsluttes med at aborten er gjennomført, slik at jentene kan reise hjem. Filmen veksler mellom tre ulike kamerainnstillinger som alle reflekterer hovedpersonen Autumns subjektivitet, og med det at det er hennes erfaring man tar del i.

I åpningsscenen blir Autumn avbrutt av en mannlig klassekamerat som roper “slut” og fniser. Kamera vendes over på publikum fra Autumns perspektiv. Vi ser det uttrykksløse publikummet som ikke viser tegn til reaksjon. Publikum i salen er her en henvisning til publikum som ser filmen, som representerer samfunnet, og hvordan karakterene i den diegetiske verdenen ser på hovedkarakteren. Blikkene det vises til, samfunnets blick og det mannlige blikket, utgjør en sentral del av filmen. I tillegg til klassekameraten i åpningsscenen opplever Autumn at en mannlig medelev imiterer en blow-job mot henne, hun blir trakassert av sjefen på jobben, og en mann masturberer foran dem på undergrunnen i NY. I alle disse tilfellene brukes en subjektiv kamerainnstilling der det klippes fra nærbilde av Autumns blick til den aktuelle karakteren. Regissør Hittman har uttalt i et intervju med *Musée Magazin* at hun på denne måten ønsket at publikum skulle oppleve denne sexistiske stemningen rundt Autumn: “I really wanted to immerse the audience in the point-of-view of the main character. [...] I wanted them to experience the atmosphere around her” (Ehms, 2020). Verdenen man får innblikk i er derfor svært patriarkalsk, hvor alle menn uten unntak er fremstilt som privilegerte og usympatiske. Spesielt kamerainnstillingene reflekterer her hvordan Autumn ser og opplever de mannlige karakterene. Hver av disse mannlige karakterene, uten unntak, seksualiserer henne. På denne måten reflekterer kameraperspektivene også hvordan hun opplever å bli sett. Effekten av dette er at publikum opplever hvordan det er å bli sett på denne måten.

Møtene med menn i filmen er ikke direkte koblet til aborterfaringen. Det er likevel et så dominerende aspekt av opplevelsen til jentene at det får konsekvenser for det helhetlige inntrykket av deres erfaring. I disse scenene inntar man perspektivet til jentene og gjennom

deres blikk får man inntrykk av et samfunn preget av patriarkalske holdninger, noe som har klare paralleller til aborttematikken. Gjennom disse blikkene kommuniseres samfunnets kvinnesyn. Den samme subjektive kamerainnstilling er også brukt i forbindelse med Autumnns møter med mennesker med pro-life-holdninger. Dette antyder at også disse blikkene er preget av et spesifikt kvinnesyn, som Autumnn føler på. Etter at Autumnn uttrykker ovenfor CPC-klinikken at hun ikke ønsker å beholde barnet, blir hun vist en video med tittelen “Hard Truth”. På samme vis som beskrevet tidligere klippes det mellom Autumnns blikk og skjermen der videoen avspilles. Videoen er en klar referanse til en vanlig praksis hos slike sentre i USA der filmer som *The Silent Scream* gjerne blir vist (Halfmann og Young, 2010). Videoen viser et foster, in utero, og zoomer gradvis inn mot fosterets hender. I det videoen zoomer inn, får videoen dominere hele skjermen slik at alt publikum ser er disse hendene. Filmen gir oss ikke inntrykk av hvordan dette påvirker Autumnn. Hensikten med scenen virker å være å vise hvordan hun blir behandlet av CPC-klinikken.

Når hun befinner seg alene, kommer det imidlertid frem hvordan andres ‘blikk’ påvirker henne. I det hun er alene hjemme brukes speil til å kommunisere hvordan Autumnn ser på seg selv. Speil er en relativt konvensjonell måte å uttrykke for seeren øyeblikk som omhandler karakterens identitet eller tilfeller av refleksjon. Alle slike tilfeller i *NRSA* forekommer direkte etter en scene som de beskrevet over, noe som indikerer hvordan andres blikk utfordrer hennes eget selvbylde. Umiddelbart etter hun har kommet seg hjem etter talentshowet i starten av filmen ser vi henne kle av seg foran et speil. Hun står og ser på seg selv i speilet før øynene beveger seg ned mot magen. Senere ser vi henne på samme måte etter de to besøkene ved CPC-klinikken. Etter første møte forsøker hun å ta kontroll over egen kropp ved å sette en piercing i nesen med en sikkerhetsnål. Etter andre ser vi henne gråtkvalt i speilet samtidig som hun slår seg på magen for å trigge en spontanabort. I øynene til de rundt henne er hun enten en hore, et seksuelt objekt (menns blikk), eller en fødende kropp (CPC-klinikken, staten). Det er slik et manglende samsvar på hvordan samfunnet ser henne og hvordan hun ser seg selv. Når hun er forlatt til seg selv borte fra disse blikkene, forsøker hun å slippe unna “identitetene” gjennom nytteløse forsøk på å selv ta kontroll over egen kropp og identitet.

### Innsikt i følelseslivet

Autumn opplever likevel som relativt passiv gjennom store deler av filmen. På tross av at de fleste scenene vier henne oppmerksomhet, er det begrenset med scener hvor publikum får

eksplisitt inntrykk av hennes følelsesliv. Uttrykksløsheten hos Autumn gjør imidlertid at subtile endringer i ansiktsuttrykk legges ekstra merke til, noe som har innvirkning på den affektive effekten nærbildet kan ha. Et slik tilfeller forekommer under ultralydtiden ved hennes andre besøk hos CPC-klinikken i Pennsylvania. Scenen åpner med et nærbilde av magen hennes i det ultralydgelen smøres utover. Kamera zoomer ut, og vi får oversikt over hele scenen der Autumn ligger på sykesengen og den klinikkansatte står ved ultralydmonitoren. Monitoren viser tydelig konturer av et foster som refereres til som “your beautiful baby”. Den klinikkansatte følger opp med replikken: “And this is the most magical sound you will ever hear” etterfulgt av lyden av hjertebank. Samtidig som denne lyden fyller rommet vises følgende bildesekvens: Nærbilde av Autumns ansikt fra siden, bilde av ultralydmonitoren med et tydelig foster fra Autumns POV. Det kuttet til Autumns ansikt igjen, denne gangen i et ekstremt nærbilde. Kamera følger Autumn i det hun vrir hodet sakte bort fra monitoren. Ansiktsuttrykket hennes tyder på at situasjonen oppleves som ubehagelig i det hun snur seg bort og lukker øynene for å holde tårene tilbake. Siste bilde viser Autumns ansikt med konturene av bildet på monitoren i bakgrunnen.

I denne scenen kobles ubehaget Autumn opplever til bildet av fosteret på skjermen som følge av klippingen mellom de to bildene. Dette er som nevnt i kapittel 1 en situasjon mange amerikanske kvinner opplever. Slike møter med bilder av ultralyd er et eksempel på det Rosalind Petchesky beskriver som “the public fetus as a moral abstraction” (1987:281). Med dette mener hun at når unge kvinner blir tvunget til å se sitt eget ultralydbilde, er det også konservative idéer om morskap og familie som blir presentert for dem. Ubehaget kommer delvis av at kvinnen befinner seg i en privat og sårbar situasjon, slik at det kan oppleves som spesielt inngripende å møte ‘det offentlige fosteret’ her. Selv om man ikke kjenner til bruken av ultralyd for å hindre aborter, så opplever publikum situasjonen som ubehagelig som følge av koblingen mellom Autumns ansiktsuttrykk, den dominerende lyden av hjertebank og synet av ultralydmonitoren. På denne måten reflekteres ubehaget slike bilder kan skape for en kvinne som er uønsket gravid. Dette underbygges av fraværet av samme retorikk ved besøket hos Planned Parenthood i NY. Scenene i hver av disse tilfellene er strukturert på samme måte for å underbygge hvor ulikt besøkene oppleves for Autumn. Hos Planned Parenthood må Autumn igjen gjennomføre en ultralyd for å sikre at hun kan få gjennomført aborten. Igjen åpner scenen med et nærbilde av magen hennes, denne gangen dekket av blåmerker etter forsøket på å selv avslutte svangerskapet. I dette tilfellet glir kameraet sømløst fra magen, over kroppen, opp på ansikt og over i et POV bilde av taket på klinikken. Tolkningen av

scenen i dette tilfellet blir informert av at vi har sett samme scene tidligere. Det blir slik gjort et poeng ut av at Autumn her får la tankene gå, i stedet for at tankene hennes tvinges over på det som befinner seg inni henne.

Planned Parenthood er generelt fremstilt som mer behagelig og imøtekomende enn Autumns møte med CPC-senteret. Scenene hos Planned Parenthood er mer kliniske, hvor de estetisk ligner et vanlig legebesøk. Klinikken brukt her er en faktisk PP-klinikk og skuespillerne er faktiske ansatte ved klinikken, noe som er bevisst for å skape et autentisk bilde av hvordan en abort finner sted (Mitchell, 2020). I det jentene ankommer Planned Parenthood er en stor folkemengde med abortdemonstranter samlet utenfor, syngende på “Jesus, remember me” av Taize. Scenen er igjen formidlet gjennom vekslende klipping mellom omgivelser og nærbilde av ansikt. Lyden av syngingen følger dem inn i det de må gjennom en sikkerhetskontroll. Demonstrantene her er virkelige demonstranter som var til stede i det filmen skulle spilles inn, noe som vitner om at møte med abortdemonstranter er en nærmest uunngåelig del av abortopplevelsen i USA. Dette er verdt å nevne for å illustrere Hittmans forsøk på å reflektere en autentisk abortopplevelse, noe som er unikt innenfor abortfilm. Publikum får se, steg for steg, hvordan prosessen er under et besøk ved slike klinikker. Det første som møter kvinner som ønsker abort er demonstranter etterfulgt av en sikkerhetskontroll. Dette er noe man ikke hadde støtt på ved andre helseklinikker.

Aborterfaringen avmystifiseres ved at usensasjonelle scener som registrering og møte med to rådgivere er inkludert, i tillegg til en scene av den faktiske aborten. Dette er alle elementer som bidrar til en virkelighetsnær effekt, som gjør at man opplever situasjonen som troverdig.

Det er først i møtet med Planned Parenthood at publikum får informasjon om årsaken til Autumns graviditet, og med det innsikt i karakterens følelsesliv. Scenen jeg referer til er en tre minutter lang takning av Autumns ansikt, der hun blir spurt en rekke rutinespørsmål. I scenen ser man Autumn i frontalt perspektiv når hun blir bedt om å svare med et av svaralternativene som sammen gir filmen sin tittel: Never, rarely, sometimes, always. Hun blir gradvis mer ukomfortabel i løpet av spørreunden; hun viker med blikket og vrir seg ukomfortabelt på stolen. «Has your partner ever physically hurt you? [...] Has anyone ever forced you into a sexual act? Yes or no», spør den klinikkansatte. Ansiktsuttrykket til Autumn forteller her mengder om bakgrunnen for graviditeten i det hun når bristepunktet og lar tårene komme. I motsetning til nærbildene beskrevet over, er publikums fortolkning av ansiktet her ikke preget av klipping. Omgivelsene er ikke tydelige for publikum, i stedet er publikums oppmerksomhet kun rettet mot dette ansiktet. Publikum er med det konsentrerte om å tolke

hva som ligger bak Autumns reaksjoner. Med tanke på at informasjon om Autumns graviditet bevisst er holdt tilbake forsøker man aktivt å finne svar på hva som kan tvinge henne til å begi seg ut på denne reisen.

Dette er en scene som har truffet en nerve hos flere, da den nærmest uten unntak blir trukket frem som et høydepunkt i artikler og anmeldelser om filmen (Murphy, 2020; Dargis 2020; Tallerico, 2020). Dette tyder på at publikum opplever sympati med karakteren spesielt i dette tilfellet. Nærbilder av ansikt som dette er som nevnt i forrige kapittel gjerne tenkt å være spesielt affektive. Mary Ann Doane skriver at når man ser et nærbilde av et ansikt er det nærmest umulig å ikke tenke på hva personen tenker, føler, eller gjennomgår (2003:9). I scenen er publikum gjennom nærbildet og den lange takningen tvunget til å rette oppmerksomheten mot denne individuelle virkeligheten. Publikum må derfor tenke over hva som har forårsaket at en ung jente som Autumn befinner seg i situasjonen som utspiller seg foran øyene våre. På denne måten tvinges man til å sette seg i karakterens sted og reflektere over hva man selv hadde opplevd i samme situasjon. Her bidrar selve lengden av takningen og den repetitive, rolige utspørringen til oppbygningen av scenen, slik det oppleves som spesielt hjerteskjærende i det man ser karakteren gråte.

### Intimitet i storbyen

Et siste poeng som er illustrerende for å fremstille Autumn som empatisk er måten intimiteten mellom henne og Skylar settes opp mot NY som lokasjon. Byen New York som er skildret i filmen, er ikke det romantiserte bildet kommersiell amerikansk film gjerne skildrer. Byen er fremstilt som kaotisk og fiendtlig - et sted som gjør det vanskelig for to unge jenter å navigere. Kamera følger jentene tett langs trange fortau med en koffert trillende bak seg, og menneskene de møter er lite vennlige, med unntak av de ansatte på klinikken. Urbanitet er gjerne også koblet til utenforskap og ensomhet, i det man i en storby som dette aldri kommer helt nær andre. I filmen bidrar slike konnotasjoner til å belyse intimiteten mellom Skylar og Autumn i kontrast til byen rundt seg. Som nevnt innledningsvis er det få replikker i filmen, og de to hovedkarakterene har aldri lengre samtaler om hva som skjer. Likevel opplever man en spesiell ømhet med vennskapet deres, som bidrar til å gjøre situasjonen menneskelig. På et tidspunkt blir de avhengige av karakteren Jasper, en gutt de møtte på bussen til NY, for å skaffe penger til bussbilletten hjem. På samme vis som de andre mannlige karakterene i filmen, oppleves interessen han viser jentene som upassende. Skylar blir med ham bort fra Autumn for å ta ut penger. I neste scene finner Autumn dem kysende bak et hjørne. Kamera

er i ekstrem close-up på Skylars ansikt som er i tydelig ubehag. Autumn gjemmer seg bak dem, og sniker lillefingeren sin inn i Skylars. Handlingen blir her gitt økt oppmerksomhet i det kamera fokuserer på hendene deres i ekstrem close-up. Scenen viser slik til intimiteten som finner sted mellom dem på tross av den vanskelige situasjonen de befinner seg i. Her kan det legges til at det, spesielt i scener hvor de beveger seg fra et sted til et annet, er tatt i bruk en ambient ikke-diegetisk musikk som bidrar til denne tolkningen. Heller enn å operere med et totalt fravær av musikk eller la musikken illustrere melankoli, bidrar musikken til å belyse at det finnes intimitet og nærhet i en ellers utfordrende situasjon.

*NRSA* gir oss på denne måten innblikk i Autumns subjektive opplevelse gjennom vekslende kamerainnstillinger som viser til hvordan hun ser samfunnet rundt seg, hvordan hun ser seg selv, og til slutt ved å gi publikum et privilegert innblikk i hennes følelser via nærbildet. Perspektivene som viser til blick og nærbilde er i dialog med hverandre for å skape et inntrykk av aborterfaringen. Scener som spørreskjema-scenen og lille-finger-scenen, oppleves som spesielt effektive som følge av innsikten man får i hvordan jenter som dette blir sett i samfunnet de er en del av. Publikum får tidlig innblikk i hvordan verden er for jentene, den uønskede seksualiserte oppmerksomheten og mangelen på støtte til å få gjennomført aborten. Slike kamerainnstillinger gjør at publikum er tvunget til å rette blikket mot jentenes virkelighet. Grepene kan med det tolkes som et standpunkt i seg selv, der filmen holder publikums blick rettet mot et perspektiv som gjerne har blitt utelatt tidligere. Samtidig kan tilnærmingen stå i fare for å støte bort enkelte publikummere. Enkelte kan oppfatte *NRSA* som påtvingende i sin tilnærming til opplevelsen, i det den tvinger publikum til å innta en spesifikk posisjon hvor alle menn er fremstilt som usympatiske. Dette kan medføre at man blir mindre mottakelige for filmens budskap. I tråd med en slik tankegang kan en mer distansert tilnærming, som Mungiu argumenterer for, være mer hensiktsmessig.

### Abort i et totalitært regime

*4 måneder* (Mungiu, 2007) handler om studenten Otilias reise for å skaffe venninnen Gabita en ulovlig abort i løpet av én dag i 1980-tallets Romania. Abort var på denne tiden kriminalisert som følge av Decree 770, en lovgiving som skulle sikre den romanske befolkningens vekst ved å hindre kvinner fra å gjennomføre abort og ha tilgang til prevensjon. Handlingen følger hovedkarakteren Otilia mellom ulike oppgaver som må utføres for å tilrettelegge for Gabitas abort. Hun må blant annet skaffe penger til hotellrommet der aborten

skal finne sted, booke om hotellrommet, og hente kvakksalveren Bebe. Handlingen er slik sentrert rundt Otilias opplevelse, heller enn kvinnen som behøver aborten. Dette valget gjør at de praktiske utfordringene blir gitt forrang over andre aspekter av opplevelsen. Hadde Mungiu valgt å bruke Gabita i hovedrollen kunne for eksempel den kroppslige dimensjonen ved abort blitt gjort mer fremtredende. Filmen avsluttes med et bilde av Gabita og Otilia der de begge sitter ved et middagsbord i hotellets restaurant etter aborten. De sitter i stillhet, uten å kunne snakke om hendelsene som har funnet sted. Otilia vrir hodet og ser direkte i kamera ut på publikum.

Distansert "overvåkende" blikk

*4 måneder* er som nevnt en av de mest kjente, og mest studerte, av filmene i utvalget. Tidligere analyser er gjerne opptatt av hvordan Mungiu skildrer nettopp livet under Nicolae Ceaușescus regime, en tid preget av en økonomisk politikk som skapte vanskelige leveforhold for borgerne (David, 2022; Uricaru 2008; Palmer-Mehta og Haliluc, 2011). Mindre fokus har blitt viet til hvordan flere av de samme grepene lar oss få innsikt i Otilias indre opplevelse. De to dimensjonene er derimot uomtvistelig knyttet til hverandre, hvor tegn på økonomisk nedgang og kontroll preger inntrykket vårt av Otilias opplevelse. Den generelle atmosfæren i filmen er en viktig del av dette. Verdenen Gabita og Otilia lever i er kald og fattig. Det er senhøst, været er grått, og bygningene er gamle og nedslitte. Slike omgivelser, e.g. miljø, årstid og tiden på døgnet, bidrar til stemningen i filmen og gir oss innblikk i karakterenes indre tilstand. Senhøst, mangel på farger og mørke gir en dyster fremtoning, som gjenspeiler et nedstemt indre. Omgivelsene signaliserer videre at borgerne i denne virkeligheten ikke lever under de beste forholdene. Publikum har så langt ikke blitt informert om hva som skal skje i filmen, eller hva Otilia trenger pengene til. Likevel gjør inntrykket vårt de første femten minuttene at man kan forutse at har Otilia ubehag i vente.

Distansen som er tatt i bruk fra start er med på å skape dette inntrykket. I åpningen av filmen møter vi Gabita og Otilia i det de gjør seg klare for dagen. Vi følger hovedkarakteren Otilia som beveger seg gjennom mørke hybelganger for å kjøpe en pakke sigaretter på svartebørsen. Kameraperspektivet minner om et overvåkningsopptak, et grep som går igjen i løpet av filmen. Dette gjør at man får umiddelbart innsikt i hvilket samfunn fortellingen finner sted. Det er et sted hvor salg av produkter og tjenester foregår i det skjulte og borgerne voktes med argusøyne. Et håndholdt kamera er tatt i bruk og bevarer en viss distanse til subjektet, samtidig som det alltid følger med på hvor Otilia befinner seg.

Mot slutten av filmen er grepet gjentatt. Det har nå blitt kveld og Otilia skal gjennomføre sitt siste gjøremål - å bli kvitt fosteret. Mungiu legger ikke til annen belysning, slik at omgivelsene er totalt omsluttet av mørke. Otilia har fått streng beskjed av kvakksalveren Bebe om at fosteret ikke skal graves ned eller kastes i nærheten. Hun skal sette seg på en buss, gå av ved en boligblokk, dra opp til den øverste etasjen og kaste fosteret ned søppelsjakten. Et håndholdt kamera er, likt de innledende scenene, rettet mot Otilias bakhode i det hun beveger seg gjennom de mørklagte gatene. Vi skimter blant annet konturene hennes i det hun bøyer seg over for å spy. Bruken av håndholdt kamera filmet bakfra gjør at det fremstår som om hun blir forfulgt. Handelen på svartebørs informerer seeren om at dette er et samfunn med strenge reguleringer, der sigaretter gjerne ikke er tilgjengelig på det åpne markedet. I den andre scenen bidrar det til en følelse av frykt for å bli tatt, som underbygges av et lydbilde der ting knuser og løshunder bjeffer. Her reflekterer kamerainnstillingene spesielt risikoen hun utsetter seg for. Kvinnene har nå begått en kriminell handling, om hun blir oppdaget risikerer hun fengsling.

Sammen med den generelle atmosfæren i filmen, skaper kamerainnstillingene på denne måten opplevelsen av å alltid være under overvåkning. I motsetning til blikkene i *NRSA*, hvor Autumn kan se og hvordan de rundt henne ser henne, er blikket man inntar her frakoblet et holdepunkt som kan trekkes til en karakter i handlingen. Vi er i stedet satt i en posisjon hvor man iakttar Otilia og ser henne oppleve å bli iakttatt av statens overvåkende blick. Dette kan kobles til potensielle konsekvenser Otilia står ovenfor og hennes egen frykt for å bli oppdaget. Distansen og kulden i kamerainnstillingen, kombinert med lys, lyd og beskrivelsen av omgivelsene, understreker samfunnets syn på kvinner. I *NRSAs* intime perspektiver ser man Autumn med en viss ømhet, mens kvinnene her er sett på med kald distanse. På denne måten skaper distansen mellom kamera og subjekt, en distanse mellom karakteren og publikum, som igjen reflekterer avstanden mellom borger og stat i et samfunn hvor kvinner er sett på som lite mer enn reproduktive maskiner.

#### Kvinnenes begrensede muligheter

Det er derimot flere scener som kan sies å humanisere kvinnene for publikum. Disse viser dem som mennesker som er satt i en umulig situasjon med begrensede muligheter. Allerede i første bilde blir dette formidlet metaforisk, gjennom et bilde av en firkantet fiskebolle med to fisker som svømmer rundt. Det er ikke nok vann til at fiskene kan svømme fritt. Kameraet zoomer ut og vi møter to kvinner som begge befinner seg i en like restriktiv situasjon som fiskene. På liknende vis fungerer perspektivene analysert over metaforisk for å belyse



begrensningene i situasjonen kvinnene er i. Spesielt to scener i filmen reflekterer situasjonen kvinnene er satt i metaforisk og affektivt.

I det Otilia ankommer hotellrommet med kvakksalveren Bebe er Gabita allerede til stede. De begynner raskt en diskusjon om hvordan kvinnene skal betale for aborten. Etter mye frem og tilbake sier kvinnene seg til slutt villige til "prisen". Hver av kvinnene går etter tur inn på toalettet, mens venninnen blir igjen for å «betale» for aborten. Publikums informasjon begrenses ved at denne "betalingen" foregår offscreen. Diskusjonen som innleder scenen og bruken av offscreen-space, understreker her hvordan kvinnenes kropp blir sett på som et produkt som kan brukes for betaling. Vi forblir med kvinnene på badet i stillhet vel vitende om hva som foregår i rommet ved siden av. Fra filmens bildeside ser man her først Gabita rastløs og angrøgende ute på gangen, og deretter sittende på toalettet i det lille blå badet. Hun skrur på kranen for å unngå å høre noe fra rommet ved siden av, på tross det totale fraværet av lyd. Gabita kommer bukseløs inn og vasker underlivet. Så "stopper" filmen opp. Bildet viser Otilias bakhode i 14 sekunder, uten bevegelse eller lyd. Denne sekvensen har flere følger for tolkningen og opplevelsen av filmen. Her tvinges man, som blant andre Valerie Palmer-Mehta og Alina Hailiuc påpeker, til å tenke over kvinner som lever under lignende forhold i dag (2011:120).

Mest sentralt er derimot konsekvensene scenen har for fortolkningen av kvinnenes erfaring i disse tilfellene. I det Otilia kommer inn på badet sier ikke kvinnene et ord til hverandre. Selv ikke etter Bebe har forlatt værelse snakker de sammen før Gabita bryter stillheten med et kort "tak". Når Otilia først svarer har det gått nesten et kvarter siden voldtekten fant sted. Bildet viser Otilias ansikt fra siden, hvorav ansiktsuttrykket hennes gir inntrykk av at hun er i en sjokktilstand og forsøker å forstå hva som akkurat har skjedd. Både etter aborten og under voldtekten er det et fokus på ansikt, hvor lengden av takningen og stillheten holder på oppmerksomheten til publikum. Kombinasjonen av elementer her minner om spørreskjema-scenen i *NRSA*. I *4 måneder* får man derimot aldri full oversikt over ansiktene deres, og dermed ikke det fulle følelsesregisteret. Vi ser Otilia i et medium close-up fra siden i gangen og på badet er hun litt vendt bort fra publikum. I tilfeller der vi får se hele ansiktet, er det på avstand eller via badetrommspeilet. Scenene med fokus på ansikter har av den grunn ikke samme effekt som i *NRSA*. Publikum er forhindret fra å få total innsikt i hvilke følelser ansiktet deres avslører. Man må i stede sitte i sammen med dem og føle på Otilias uro, i det en tragisk hendelse passerer uten at man får direkte innsikt i hvordan det oppleves for

karakterene. Den eneste følelsen man har tilgang til er angsten man selv opplever ved å sitte i stillheten.

Senere forlater Otilia hotellrommet for å dra i en bursdagsfest hos kjæresten Adi. Hun hilser på gjestene og setter seg ned med middagsbordet. Så følger en scene som blir trukket frem i de fleste analyser av filmen. Bildet viser Otilia i sentrum av rammen i et frontalperspektiv fra bordplaten, hvor de andre gjestene er kuttet av slik man kun ser hendene deres i det de gestikulerer. Kamera bevarer dette perspektivet når andre karakterer snakker til Otilia og til hverandre, heller enn å la kamera naturlig følge samtalen. Ved å holde på en slik unaturlig vinkel i nærmere åtte minutter, oppleves scenen som svært klaustrofobisk. Publikums blikk er låst til Otilia. Ansiktsuttrykkene hennes avslører hvordan hun opplever i situasjonen ved middagsbordet, der middagsgjestene snakker nedsettende om hennes klassebakgrunn. Samtidig som dette foregår driver tankene hennes over på Gabita som ligger igjen på hotellrommet, og risikerer komplikasjoner som følge av aborten. På denne måten settes man inn i Otilias indre liv. Hun er fanget i situasjonen som utspiller seg ved middagsbordet og metaforisk låst til en situasjon med begrensede muligheter i forbindelse med aborten. På liknende vis er man som publikum fanget, der friheten vår gjennom å la blikket vandre er begrenset til dette perspektivet i en lang tagning.

Med tanke på den dominerende rollen fosterbilder har hatt innenfor abortdiskursen kan man ikke unnlate å beskrive synet som møter Otilia i det hun kommer tilbake fra middagen. Gabita forteller henne at «det» ligger på baderomsgulvet. Neste bilde viser et lite foster med klare menneskelige trekk tullet inn i et håndkle gjennom et nærbilde, et bilde som er svært likt krigsbilder tatt i bruk av abortdemonstranter. Gabita ser tryglende opp mot Otilia, før hun begynner å pakke det inn for å bli kvitt det. Regissør Mungiu har selv uttalt følgende:

This was as much part of what was happening to her during this day. Since she spends the last thirty minutes of the film dealing with what she experiences in the bathroom, you can't really avoid showing the fetus (Porton og Mungiu, 2008:37).

Han forsvarer scenen med at fosteret er en del av opplevelsen, og derfor ikke kan utelates. Man kan argumentere for at fosteret i filmen ikke har samme effekt som det offentlige fosteret, som følge av at det ikke kobles til et moralsk argument. Konteksten her gjør i stedet at fosteret kobles til kvinnenens opplevelse. Det kan slik argumenteres for at inkluderingen av bildet er viktig for å la publikum ta del i Otilias erfaring. Bildet er ubehagelig å være vitne til, på samme måte som krigsbilder. Den affektive reaksjonen bildet skaper gir uttrykk for uroen

som også Otilia opplever ved synet av fosteret, som hun i neste scene må plukke opp å frakte med seg i vesken. At publikum selv har vært vitne til hva hun bærer på i de siste scenene, kan videre medføre at man ikke tenker på hva hun bærer med seg, så mye som hvordan det oppleves å måtte bære på den blodige klumpen. Publikum kan slik vie fokuset til Otilia selv, og hennes erfaring.

### Effekten av representasjonen i *NRSA* og *4 måneder*

Jeg har i dette kapittelet viet oppmerksomhet til blick og kameraperspektiver som uttrykk for karakterenes subjektivitet. Filmene kan gjennom disse inntrykkene beskrives som å representere det Martha C. Nussbaum formulerer som «samfunnets manglende vilje til å se» (2016:29). Abortsaken i det amerikanske samfunn er forsvart som et moralsk spørsmål, samtidig reflekterer abortrestriksjoner et gitt kvinnesyn. Blikkene fra samfunnet rundt karakterene i disse filmene reflekterer slike kvinnesyn, og forsøker å synliggjøre hvordan det oppleves å ikke bli ‘virkelig’ sett. Som jeg har beskrevet over brukes vekslende perspektiver og nærbilder i *NRSA*, og et overvåkende blick i *4 måneder* for å gi innsikt i hvordan kvinnene opplever at de blir sett av samfunnet. Det er derimot ikke nok at man inntar deres perspektiv på denne måten for å skape empati med karakterene. Her har jeg trukket frem hvordan scener som kan beskrives som affektive spiller inn. Nærbilder, slik de brukes i *NRSA*, appellerer til en form for ‘kjærlig blick’ ved å la publikum være vitne til følelsene som er å lese på karakterens ansikt i en lang tagning. Ifølge Murdoch, kan man hevde at scener som spørreskjema-scenen kan utfordre moral som følge av at man vier vår oppmerksomhet til hva denne personen opplever. Etter en slik tolkning vil det ikke være avgjørende hva karakteren faktisk tenker eller føler, så mye som at publikum inntar en posisjon hvor man forsøker å forstå. Og i forlengelse av dette - hva de selv hadde følt om de var i en slik situasjon.

Det samme kan sies om *4 måneder*, som på liknende vis forsøker å la publikum sitte i situasjonen med karakterene ved å bruke lange takninger og stillhet. Scenene her skiller seg imidlertid ut i sin effekt. Scener som under middagen eller når kvinnene sitter i stillhet på baderommet, lar publikum kjenne på klaustrofobien og mangelen på muligheter kvinnene opplever. Det er ikke følelser som tristhet og medlidenhet det appelleres til, så mye som en form for frustrasjon, når publikum og karakterene ikke unnslipper kameras blick. Makten staten har over kvinnene manifesterer seg slik i kroppen til publikum. Publikum selv får ikke

mulighet til å komme seg ut av situasjonen, slik som kvinnene ikke får slippe fri. Nussbaum mener at man gjennom å betrakte andres liv på denne måten får inntrykk av hvordan omstendigheter former livet til mennesker (2016:29). *4 måneder* viser spesielt til hvordan omstendigheter bestemmer kvinnenens handlingsrom, her en totalitær stat, og hvordan dette går utover håp og forventinger. Nussbaum beskriver ikke affekt, men her kan man legge til at den affektive responsen scener som disse skaper, bidrar til dette inntrykket.

Måten relasjonen mellom de to venneparene er fremstilt kan illustrere kontrasten mellom filmene. Filmfortellingen leder oss til å tolke relasjonene mellom dem som svært nær. Autumn og Skylar deler en uuttalt støtte gjennom reisen, på tross av ubehaget de møter. Selv om de ikke snakker med hverandre, informerer det estetiske uttrykket oss om at de forstår hverandre. Otilia og Gabita klarer nærmest ikke å se på hverandre. Otilia og Gabita er avhengige av hverandre på samme vis, om ikke mer enn Skylar og Autumn, men i Mungius film er det også en fremmedgjøring involvert i relasjonen mellom dem. Dette illustreres i den siste scenen før rulleteksten, hvor de sitter tause og ser ned i bordplaten. De ser ikke på hverandre, men sitter i samme stillhet som har dominert gjennom filmen. Intimiteten mellom Skylar og Autumn viser derimot til at det finnes lyspunkt i en mørk situasjon. *NRSA* gjør situasjonen menneskelig ved å inkludere scener som lille-finger scenen og scener der jentene sminker seg og kjøper kake. *4 måneder* illustrerer på sin side hvordan behandlingen av kvinner i dette samfunnet får konsekvenser også for mellommenneskelige relasjoner. Dette skillet er også en naturlig konsekvens av de ulike samfunnene vi får innblikk i, hvor situasjonen under et totalitært regime naturligvis vil være mer utfordrende enn samtidens USA. På denne måten reflekterer relasjonene ulike konsekvenser abortrestriksjoner kan ha for kvinnene det går utover.

Synet av fosteret i begge filmene inkluderer et aspekt av erfaringen som få filmer har inkludert tidligere. Effekten av dette er at man får innblikk i hvordan interaksjonen med fosterbilder eller fosteret i seg selv påvirker erfaringen. Spesielt i USA, hvor krigsbilder er særlig utbredt, vil dette være en opplevelse mange kvinner kan kjenne seg igjen i. Som beskrevet i kapittel 1 er hver av sidene i abortdebatten opptatt av å formidle konsekvenser, enten for kvinne eller for foster. Bruk av fosterbilder i disse filmene kan bryte med en slik dikotomi ved å ikke utelukke noen av disse. Abortmotstandsbevegelsens bruk av fosterbilder simplifiserer en kompleks debatt. Ved å interagere med bildene i filmene, tar de et steg tilbake og kompliserer diskursen ved å vise kvinnen og fosteret – ulikt det politiske materiale som

kun velger å trekke frem én av disse. Det kan dermed argumenteres for at fosterbilder i filmene gjør at publikum interagerer med begge sidene av debatten, noe som kan fungere stabiliserende, og gjøre at man får innblikk i den totale aborterfaringen. Den affektive dimensjonen ved å se ultralyd eller et dødt foster for kvinnene det gjelder er slik representert, heller enn bruken av disse bildene for å fremme et moralsk standpunkt om tapt liv.

Begge filmene viser oss slik inntrykk og kontekst som har vært fraværende i tidligere filmhistorie ved å vise oss levende kvinner og konkrete utfordringer som har utslag for hvordan de har det. Det må imidlertid påpekes at de begge er preget av alvor og negative konsekvenser. På samme vis som tidligere feministiske forsøk fokuserer filmene fortsatt på negative, traumatiske, og ubehagelige aspekter av denne opplevelsen. Alvor, realisme, og fokus på slike negative konsekvenser kan risikere å ligne noe på tidligere forsøk fra feminister og abortmotstandsbevegelsen. En annen fare er at kvinnene reduseres til passive offer for patriarkalske og totalitære samfunn. På den ene siden kan dette skape et ubehag for publikum, som kan lede til ytterligere refleksjon om kvinner som blir nektet abort. Her kan affekten som spesifikke kamerainnstillinger og inkluderingen av reaksjoner på fosterbilder skaper åpne opp for refleksjon. På den andre siden fremstilles kvinnene som passive og maktesløse i møte med staten. Dermed kan det argumenteres for at filmene taper noe ved å ikke representere, for eksempel, motet en slik handling krever.

## Oppsummering

*4 måneder* og *NRSA* vrir blikkene våre over på kvinnens erfaring og holder dem der, om det så er ved å tvinge publikums øyne på ansiktet til et gråtende voldtektsoffer eller på en kvinne som må forbli på et middagsselskap etter at hun samme dag har betalt for en abort med sin egen kropp. Historiene disse to filmene forteller er tragiske, de gir oss innblikk i to tragiske skjebner, og gjør publikum bevisst på «at man selv er sårbar» for en like tragisk opplevelse. Samtidig kan man spekulere i om filmene egentlig er så ulike tidligere forsøk på å snu abortnarrativet. Tidligere nevnte ikoner og abortfilmer som ender med død, vektla også det tragiske ved at kvinner blir hindret fra å gjennomføre aborter. Disse filmene muliggjør, på den ene siden, innsikt i spesifikke dimensjoner ved erfaringen som ikke har blitt formidlet på liknende vis tidligere. På den andre siden, er retorikken fremdeles noe lik Alvoret som for eksempel Gerri Santoro formidler. En konsekvens av slik fremstilling kan være at kvinnene

oppleves som maktesløse, slik at de trenger hjelp for å få tilbake autonomien over egen kropp. Regissøren bak *Unpregnant*, Rachel Lee Goldberg, mener fremstillinger som disse er noe ensidig, i det hun uttalte til *The Guardian*: “Putting abortion on a pedestal where the only way to feature it is in a depressing well of sadness is very anti-choice thinking” (Pronger, 2022). *Hendelsen* og *Unpregnant* representerer et alternativ til fremstillinger preget av alvor.

## Kapittel 6: Abort som kilde til styrke

Ved første øyekast kan det å sette *Hendelsen* (Diwan, 2021) og *Unpregnant* (Goldberg, 2020) sammen synes som et snodig valg, da de skiller seg fra hverandre på en rekke områder som nasjonalitet, handling og form. Den franske dramafilmen *Hendelsen* er mer lik filmene i forrige kapittel med sin realistiske setting og lange takninger. Den skiller seg imidlertid ut i sin fremstilling av kvinnen som en rebelsk figur heller enn et offer. Her er ikke reisen mot aborten utelukkende en kilde til ubehag, men også en kilde til styrke. På liknende vis skaper abortreisen glede for karakterene i *Unpregnant*. *Hendelsen* og *Unpregnant* fremviser videre hvordan fiksjonsfilmen kan gi en egen innsikt i erfaringen ved å appellere til det taktile og kroppslige (*Hendelsen*) og ved å produsere affekt som glede og latter (*Unpregnant*). På denne måten vil filmene her illustrere hvordan publikums kropp kan involveres i filmopplevelsen, og konsekvensen dette har for publikums fortolkning. I dette kapittelet vil jeg argumentere for at dette bidrar til opplevelsen av kvinnene som opprørske figurer, og hvordan denne estetiske erfaringen kan rykke oss ut fra vante måter å se ting på.

### Abortreisen som kilde til glede (*Unpregnant*)

Den amerikanske komedien *Unpregnant* står i kontrast til alle filmene i utvalget, dermed tilbyr den nyanse i hvordan erfaringen kan representeres. Komedien har lenge blitt oppfattet som en kontroversiell måte å håndtere aborttematikken på (Pronger, 2022; Sisson, 2019). Latter er imidlertid en kroppslig respons som kan bidra til å ufarliggjøre tematikker og slik virke forløsende. Abortkomedien *Unpregnant* kan slik sies å 'lette på trykket' ved å åpne opp for at abort kan være en kilde til glede. Filmen handler om 17-år gamle Veronica, som har blitt gravid. For å avslutte svangerskapet setter hun ut på en reise med barndomsvenninnen Bailey, fra Missouri til Albuquerque, den nærmeste staten som tillater abort til mindreårige uten foreldrenes samtykke. På veien møter de en rekke fargerike karakterer som hjelper dem eller skaper utfordringer. Fra popmusikken som følger jentene gjennom reisen til filmens fargepalett, gir filmens form et overdrevent optimistisk inntrykk som har som funksjon å latterliggjøre situasjonen jentene er satt i. Samtidig gjør dette estetiske uttrykket at filmen oppleves som gøy for den som ser på (Lee, 2020), hvor en anmeldere beskrev den som «feel good» (Proctor, 2020), i.e. en film som får publikum til å føle glede. Under vil jeg se på

hvilke estetiske uttrykk som bidrar til dette.

#### Abortreisen som parodi

Som påpekt i kapittel 2 har det vært en trend innenfor amerikansk abortfilm de siste årene, med roadtrip-filmer som fokuserer på konsekvensene av selve abortreisen. Bruken av slike sjangerkonvensjoner som ramme for fortellingen er interessant, da det er en sjanger hvor kvinner tradisjonelt ikke har hatt en plass. I tradisjonelle amerikanske road trip filmer er “veien” gjerne romantisert som et sted som symboliserer frihet og muligheter, som Jack Kerouac’s roman *On the Road* (1957) eller filmer som *Easy Rider* (Hopper, 1969). I slike klassiske eksempler handler fortellingene gjerne om menn som finner glede i et liv utenfor samfunnets normer (Engel og Freeman, 2022). Et unntak som må nevnes her er *Thelma & Louise* (Scott, 1991), en film *Unpregnant* også henviser til. *Unpregnant* tar i bruk flere sjangerkonvensjoner som er typiske innenfor roadtrip undersjangeren; scener av det amerikanske ørkenlandskapet, amerikansk diner, vintagebiler og karakterer som er hverandres motsetninger. Hovedkarakteren Veronica er konservativ og minimalistisk, og Bailey er høylytt, fargerik og homofil. Når filmen lener seg på typiske trekk ved sjangeren henvises det til ironien i at kvinner er tvunget ut på en slik ferd for å reise til en abortklinikk. Ulikt sine maskuline motparter er veien slik ikke utelukkende et sted som representerer frihet. Samtidig brukes veien som metafor, slik som i for eksempel *On the Road*, som uttrykk for glede og motstand mot samfunnets normer.

Den siste tolkningen spiller på abortreisen som et alternativ til forventningen om å bli mor. Det kommer frem i filmfortellingen at søsteren til Veronika ble gravid som ung, og at det er forventet at hun skal gjøre samme valg. Sara Ahmed bruker begrepet “object of happiness” om det som er forventet å skape lykke, e.g. familielivet, hvor de som velger annerledes blir sett på som en ‘gledesdreper’ (2010a). For eksempel er enkelte levesett eller mål som familie, eller morskap for kvinner, assosiert med glede og et lykkelig liv. De som beveger seg mot en slik forestilling eller nekter å være en del av den, identifiseres som årsaken til «unhappiness» (Ahmed, 2010a). Fremstillingen av kjæresten Kevin som en stereotypisk og komisk karakter er første tegn på en brytning med forventningene om hva som er lykkelige objekter i filmen. Veronika er en typisk flink pike; veggene i huset deres er dekket av premier og diplomer og hun er opptatt av å opprettholde en fasade ovenfor de rundt seg. Kjæresten er en del av dette bilde, og han burde vært en årsak til glede. I stedet er han en parodi på menn som forventer



belønning for vennlighet og omtanke. I det Veronika har kommet seg frem til klinikken og uttrykker at hun ikke ønsker å være med ham lenger, sier han: “But I was just like, so nice [...] It’s like you don’t realize that I had a lot of things going on this weekend”. Han tar ikke et nei for et nei når hun avslår frieriet hans, og følger dem på vei mot klinikken. Det latterlige ved karakteren er slik et uttrykk for en endring i hva som representerer glede for Veronika.

I stedet er det reisen bort fra tradisjonelle valg og forventninger som skaper lykke, hos karakteren og hos publikum. Scenene som inkluderes er for det meste optimistiske. Med et unntak, som jeg skal se på under, er det positive erfaringer som er involvert i abortreisen. Veien er et sted der slike positive opplevelser finner sted, der jentene kan være seg selv og ha det gøy. En scene der de stopper ved et tivoli, kan stå som illustrasjon på hvordan abortreisen er fremstilt. Funksjonen til et tivoli er at man skal ha det gøy. Det er gjenstand for glede og nostalgi for mange. Fargene er ekstra sterke og musikken ekstra optimistisk. Her kan Bailey og Veronika bryte med tabuer, og rope ut “we’re gay and pregnant” i en berg-og-dal-bane. På denne måten er abortreisen, som gjerne bærer konnotasjoner til vansker og ubehageligheter slik som i *NRSA*, omskapt til et sted for positive opplevelser. I Ahmedske ordlag kan denne formen for fremstilling bidra til å “avklistre” abortreisen fra affekter som gjør det til et utelukkende negativt objekt. Dette er ikke nødvendigvis kun positivt, da en slik fremstilling kan risikere at det virker som jentene, for å sitere Simone De Beauvoir, “glorifiserer deres eget fengsel” (sitert av Ahmed, 2010b). Altså at kritikken mot abortrestriksjoner ikke når frem til publikum, når reisen er fremhevet som noe positivt. *Unpregnant* er derimot så direkte i sin kritikk at det aldri er tvil om filmens intensjon og hvordan man er ment å tolke det politiske budskapet. Et slikt eksempel er i det jentene er strandet i ørkenen mot slutten av filmen og Veronika roper ut: “I should be able to just walk down the street, open a door and just walk right inn and say hi my name is Veronica, my boyfriend is an asshole, here’s my 500 dollars. But no, NO!”.

#### Latter som affekt

Formålet med komedier er å få publikum til å le. Latter er noe som ikke alltid er beskrevet som en affekt, men som jeg mener passer beskrivelsen av affekt i dette prosjektet som en spontan kroppslig reaksjon som kommer før bevisst refleksjon. Over har jeg poengtert at filmen skaper glede, og at abortreisen er fremstilt som positivt. Mesteparten av humoren finner sted i dialogen mellom Veronika og Bailey. I slike tilfeller bidrar humoren til å skape empati med karakterene, hvor internhumor reflekterer til et langt vennskap. Humor er

subjektivt, men tydelige karikerte scener som den jeg vil vise til her, gjør at man tydelig tolker Goldbergs intensjon.

Jentene må på et tidspunkt forlate bilen de har stjålet, og får etter en stund skyss av et ektepar de møter ved tivoliet. I det jentene møter paret fremstår de som imøtekommende og vennlige. Konservativ Veronika velger å stole på disse menneskene heller enn en lesbisk monstertruck-sjåfør for å komme seg videre på veien. Jentene sovner og våkner opp ved huset til paret. I løpet av den påfølgende scenen brukes en rekke elementer fra skrekkfilmsjangeren for å skape en komisk effekt. Huset til paret er filmet froskeperspektiv i åpningsbildet. Bailey påpeker at det ser ut som et hus fra skrekkfranchisen *The Conjuring*. Jentene setter seg og spiser frokost, der kameraperspektivene forblir i froskeperspektiv fra bordplaten. Etter en stund drar Bailey for å se etter toalettet. I sann skrekkfilm ånd senkes belysningen og musikken øker i det hun går mot en dør i enden av gangen. Det er en tydelig knirke-lyd fra døren i det hun åpner den og avslører et rom dekket av politisk materiale med pro-life budskap. Etter dette følger en bilscene der jentene blir forfulgt av paret i en stor varebil med et bilde av en stor baby på fronten, en henvisning til amerikanske Truth Trucks.

Jeg opplever denne scenen som spesielt morsom. Her lekes det med sjangerkonvensjoner som publikum allerede er godt kjent med, slik at publikum opplever at de er med på vitsen. I scenen bygges det opp spenning, som blir forløst når det som befinner seg bak døren går mot publikums forventinger. Scenen er videre så overdrevet at det er latterlig. Paret er svært karikerte. De referer til hverandre som mor og far, har syv barn og mener graviditet er "the miracle of life". Faren tror jentene snakker i tunger i det de forsøker å kommunisere med hverandre på røverspråk. Den store Crisis Pregnancy Center-bilen er prikken over i-en i det den kjører ut av garasjen. Scenen kan leses som et forsøk på å snu maktforholdet innenfor abortdiskursen. Pro-life siden av diskursen har, som denne oppgaven bygger på, lenge fått styre narrativet om abort i USA. Scenen kan med det leses som et forsøk på å undergrave denne makten gjennom å fremstille abortmotstandere som fanatiske kidnappere. Samtidig er det en viss fare i å bruke en så tydelig humor om «de andre». Her er vitsen preget av at filmen kan tolkes som uttrykk for overlegenhetsteorier, som beskriver humor preget av skadefryd rettet mot en spesifikk gruppe. Til forskjell fra filmer som *Juno* (2007) eller *Citizen Ruth* (1996) hvor abortdebatten i seg selv er latterliggjort, er humoren her kun rettet mot pro-life siden av debatten. Valg om å ta et så tydelig politisk budskap kan medføre at enkelte publikummer støtes bort, noe en rotten tomato score med 92 prosent hos kritikere, og 15

prosent hos publikum kan tyde på. På denne måten kan det synes som filmen spesielt appellerer til dem som allerede er på pro-choice siden av diskursen.

#### Avmystifiserer abortopplevelsen

Behandling av abort innenfor komedien er kontroversiell fordi det kan risikere å trivialisere tematikken. Det som hindrer at filmen går over i å bli respektløs er at tydelige humoristiske sekvenser brukes slik jeg har beskrevet over. I scener som kunne risikert å trivialisere alvoret i opplevelsen, er dette alvoret ivaretatt. Spesielt viktig er det at selve fremstillingen av abortklinikken og prosedyren er klinisk fremstilt. Publikum blir med Veronika i det hun skal gjennomføre aborten. Hun må, likt *NRSA*, først ha en samtale med en av de ansatte. Hun forklarer henne steg-for-steg hvordan prosedyren vil foregå. På denne måten avmystifiseres opplevelsen for publikum. Samtidig som hun snakker beveger scenen seg over i en sekvens som viser Veronica, først under selve aborten og deretter ventende med andre kvinner. Scenen er antiklimaktisk sett sammen med den turbulente ferden som ledet jentene hit. Et slik antiklimaks kan derfor bidra til å underbygge at det er abortrestriksjoner og konseptet abortreise som er det latterlige.

Et annet slik tilfelle finner sted etter jentene er trygt tilbake i hjemstaten Missouri. Veronika åpner seg opp om situasjonen til moren i en scene som skiller seg fra energien i resten av filmen. Kamera glir over veggene på Veronicas soverom som er dekket av diplomer og premier. Moren sitter klar på sengekanten i dempet belysning og forklarer at hun er skuffet over avgjørelsen datteren har tatt, men er glad i henne på tross:

Veronika: «I'm really scared you're going to hate me».

Moren: «I love you [...] but the choice you made, it's not the choice I would've made».

På denne måten viser moren i denne talehandlingen at hun opplever misnøye. Denne misnøyen kan tolkes som å stamme fra at hun mener abort vil gjøre datteren ulykkelig på sikt, som et umoralsk valg. Veronika opplever glede frem til dette øyeblikket, som markerer et punkt der morens misnøye, som har vært Veronikas frykt gjennom filmen, skaper ulykke for Veronika. Dette reflekteres i det estetiske uttrykket i scenen, en mørkere belysning akkompagnert av en mer melankolsk musikk. Scenen bærer slik preg av et alvor som ikke er til stede i resten av filmen. Her er både moren og Veronika (og publikum) "ulykkelige". For moren er dette som følge av datterens valg, og for Veronika som følge av morens misnøye.

Veronika er her et eksempel på det Ahmed kaller en feministisk gledesdreper (2021), når hun bryter illusjonen om at begge er enige om hva som produserer glede.

I filmen er det dette møtet som er fremstilt som kilden til frykt, mer enn frykt tilknyttet en potensiell graviditet. Erfaringen til Veronika er på denne måten spesielt preget av holdningen til abort i sin egen familie og nærmiljø. Den estetiske erfaringen filmen utgjør er derimot mer preget av gleden hun opplever borte fra slike forventninger. Scenen over er ikke viet nok vekt til at den preger den helhetlige filmopplevelsen nevneverdig. Filmene dveler ikke ved at aborten skaper en spenning mellom moren og Veronika. I den påfølgende scenen ser man en selvsikker Veronika som er tilbake på skolen, fri til å være seg selv og tilsynelatende fri fra bekymringer. På denne måten er publikum oppmuntret til å oppleve samme forløsning etter filmens slutt.

### En thriller fra innsiden av kroppen (*Hendelsen*)

Det samme gjelder for den franske dramafilmen *Hendelsen* (Diwan, 2021). Filmene er satt til Frankrike på 1960-tallet. Abort er kriminalisert, og det er forventet at kvinner skal bli husmødre ved graviditet. Anne er en ung og ambisiøs litteraturstudent, som har blitt gravid etter et one-night-stand. Studiet hun går på er krevende og konkurransedrevet, og det blir påpekt at flere ikke vil klare å gå opp til eksamen og fullføre studiet. En graviditet vil dermed medføre at hun ikke vil klare å oppnå livet hun ønsker seg, som hun selv sier i filmen er hun rammet av “sykdommen som gjør kvinner til husmødre”. Kriminalisering gjør at hun må trå forsiktig i søken om alternative muligheter. Når hun forteller andre om ønsket om å avslutte graviditeten, er reaksjonen gjerne frykt for det hun henter til. Når Anne uttaler at “det finnes metoder”, svarer venninnen: “Er du gal? Ikke si sånt, ikke engang som en spøk”. Alle karakterene rundt henne trekker seg bort i det det blir klart hva hun er forberedt på å gjøre. Anne klarer til slutt å finne veien til en kvakksalver som gjennomfører aborten som nesten koster henne livet. Mot slutten av filmen har hun blitt kvitt fosteret og får gjennomført eksamen.

Likt *Unpregnant* er det forventet at Anne skal rette seg mot forventningene av samfunnet og den sosiale verden. Ikke ha sex og avslutte studiet ved graviditet. På samme måte som *Unpregnant* avsluttes filmen med ‘forløsning’, hvor Anne er fri til å leve livet hun selv ønsker. Der stopper tilsynelatende likhetene. Kvinnene i *Hendelsen* holder seg tilsynelatende

borte fra sex, som noe som skal spares til ekteskapet, hvor de ser frem til når de kan ha sex med den rette. Det å bli gravid nå er derimot ikke aktuelt: «Alt annet enn det. Det vil bety slutten på alt» sier en av Annes venninner. På denne måten er morskap ikke forbundet med glede på dette tidspunktet i livet deres, men sett på som noe som kommer til å skje en dag. Det som imidlertid vil være fokuset i nærlesningen av *Hendelsen* er hvordan en estetikk som appellerer til det taktile og kroppslige, medfører at Anne ikke fremstilles som et offer. Gleden er assosiert med livet hun ønsker seg, drømmen om å bli forfatter drar henne fremover.

Regissør Diwan har uttalt til *The Guardian* at hun i *Hendelsen* ønsket å gi publikum inntrykk av å *være* Anne, heller enn å følge henne (Elkin, 2022). Ønsket var at publikum ikke kun skulle se verden som Anne *ser* den, men også gi publikum opplevelsen av å befinne seg i kroppen hennes. For å oppnå dette holder kamera seg tett inntil Anne gjennom filmen, et grep som skaper en klaustrofobi som underbygges av et kvadratisk 4:3 sideformat heller enn vanlig breddeformat. Kameraperspektivene er på denne måten ulike fra nærheten i *NRSA* hvor nærheten brukes for å vise til det perseptuelle ved jentenes erfaring. I *Hendelsen* brukes nærheten i stedet for å vie fokus til gitte handlinger og hennes opplevelse av rommene hun inntar. Førstnevnte fremkommer i tilfeller der Anne er alene. Når hun vasker ansiktet, er kamera helt inntil handlingen. Når hun på et tidspunkt drar for å besøke barnets far Maxim, er vi med henne i det hun svømmer ut i sjøen hvor kamera er situert slik man opplever bølgene som går inn og ut av synsfeltet. To tilfeller som forsøker å formidle ikke bare subjektivitet i form av hvordan verden fremstår, men med formål om å trekke assosiasjoner til den sanselige opplevelsen der vann treffer hud.

Laura Marks kaller dette haptisk visualitet (“haptic visuality”), et begrep som bygger på en idé om at man har et lager av minner om hvordan noe følte, e.g. taktile inntrykk (2000:162). Marks’ hypotese er slik at man i det man ser et bilde av noe som gir klare assosiasjoner til et slik minne vil kroppen reagere. Et annet tydelig taktilt eksempel som illustrerer dette, er i den eneste sex-scenen i utvalget. Anne blir stigmatisert og utstøtt som følge av avgjørelsen hun har tatt; menneskene rundt henne trekker seg bort og oppfatter henne som løssluppen. På et tidspunkt går hun lei og bestemmer seg for å omfavne andres forventning til henne ved å ha tilfeldig sex. Sex-scenen her vier fokus til hud mot hud, hender mot hud og langsomme kamerabevegelser som er spesielt taktile. Den kunne lett blitt noe pornografisk, på en måte som kunne risikert å seksualisere Anne og blitt voyeuristisk for publikum. Ved at kamera her insisterer på at publikum skal føle på det taktile ved opplevelsen, så involveres publikum på

en måte som forhindrer at scenen oppleves som voyeristisk. Publikum er involvert i handlingen heller enn at man kun passivt ser på Anne. Martine Beugnet og Laura Mulvey påpeker i et intervju at 'transgressiv' filmer: "testify to a willingness to evoke a relationship based in reciprocity and debunk a tendency towards vision as consumption" (2015:196). Det samme kan bli sagt om scener som denne. Den reflekterer i stedet at Anne tar kontroll over hvordan hun blir sett og forventningene om hvordan hun skal leve livet sitt.

I en annen scene demonstrerer Annes venninne Birgitte hvordan hun ville hatt sex om hun kunne ved å sette seg over en pute. Kamera skifter mellom å vise oss Birgitte og Anne som ser på handlingen. Scenen etter viser Anne som spyr over doskålen med kamera plassert direkte bak henne til lyden av spyet som treffer doskålen. I tillegg til at filmen appellerer til minner om det taktile, forsøker den på denne måten å appellere til andre sanser som skal gi inntrykk av de kroppslige endringene som finner sted i kroppen til Anne. På et tidspunkt er kamera tett inntil Anne i det hun lukter på maten i det kollektive kjøleskapet på hybelen til en tydelig lyd av at hun trekker inn lukten. Her representerer både bilde og lyd en sanseerfaring utover både syn, hørsel og det taktile. På denne måten blir selv publikummere som ikke har mulighet for å bli gravide innviet i forandringene i Annes kropp.

Det er på denne måten flere tilfeller som appellerer til kroppslige erfaringer for å henvise til noe som foregår i karakterens egen kropp. I tillegg til bilde- og lydsiden som vist over, kommer dette frem av sceneutvalget. Flere scener som man vanligvis ikke ser på film, som oppleves som private eller intime, er inkludert i filmen. Vi er med på legebesøk, hvor hun må ta av seg undertøyet og ligge naken under legens hender, vi er med inn i kvinnegarderoben omringet av nakne kvinnekropper, og ser Annes halvnakne kropp i det hun mistenker graviditeten foran speilet. Alle disse tilfellene konnoterer kropp og hud, og er scener man vanligvis ikke ser i mainstreamfilm. Utover konnotasjonene slike scener skaper, bidrar disse scenene til å trekke tankene til publikums egen kropp og samtidig det som skjer inne i Annes kropp.

Som underoverskriften henviser til, er filmen gjerne beskrevet som en thriller på tross av at den ikke inneholder typiske sjangerkonvensjoner som man gjerne assosierer med slike filmer. Spenningen i filmfortellingen kommer av (1) den kriminelle handlingen hun er i ferd med å gjennomføre, og (2) det som vokser inni henne. Filmene er delt opp i kapitler som skal vise til hvor langt Anne er på vei, og viser med det til opplevelsen av hast. Konnotasjonene til kropp

og bruken av en ikke-diegetisk musikk hentet fra thrilleren, minner publikum på at noe vokser inni henne og skaper en uhygge forbundet med fosteret. *Rosmary's Baby* (1968) og *Alien-filmene* (1979-) er kun noen eksempler på skrekkfilmer der skrekken på liknende vis sirkler rundt at "noe" fremmed på innsiden av egen kropp. Forfatter Annie Ernaux skriver på liknende vis i boken *Hendelsen*: «[Tiden] ble en uformelig størrelse som skred frem inni meg, og som for enhver pris måtte tilintetgjøres» (2020:21). Både *4 måneder* og *NRSA* henviser til fosteret, men ingen av filmene i utvalget viser til uhyggen ved å ha noe som vokser inni seg som man ikke blir kvitt slik som her. I *Hendelsen* er det på sin side en slik 'thriller' på innsiden av kroppen som vies oppmerksomhet, og som publikum er oppmuntret til å føle på i sin egen kropp.

#### "Grafisk" abort

Spesielt skrekkfilmen kan sies å være en sjanger som appellerer til kroppen, som det Linda Williams refererer til som 'genre of excess', som følge av at formålet med slike filmer er å skape kroppslige reaksjoner som avsky (1991). Et element som skiller *Hendelsen* ut fra utvalget er at den viser til de mer voldelige konsekvensene kriminalisering av abort kan føre til. En artikkel fra *Vanity Fair* beskriver fremstillingen av abort i nyere film som mer grafisk enn noen gang før, med henvisning til *Hendelsen* (Macabasco, 2022). Filmen inkluderer imidlertid ikke scener som man gjerne forbinder med begrepet grafisk, som vold og blod. Samtidig er den en grafisk film i det den viser oss nakenhet og de kroppslige aspektene av Annes opplevelse, som nevnt over. Beskrivelsen tyder med det på at filmen viser noe som vi ikke er vant med å se, og som skaper ubehag. Det er spesielt to scener som blir trukket frem i resepsjonen av filmen, og som i artikkelen refereres til som svært grafiske som jeg vil se nærmere på her.

I filmen oppsøker Anne først to leger for å få hjelp til å avslutte graviditeten. Den siste hun oppsøker skriver motvillig ut et legemiddel som skal hjelpe henne. Middelet legen forskriver, finner Anne senere ut, blir brukt til å forhindre spontanabort ved å styrke fosteret. Uten andre muligheter, stjeler hun en strikkepinne for å sette i gang aborten selv. Selve scenen begynner med et nærbilde av steriliseringen av strikkenålen med en lighter, noe som minner om klargjøringen av et våpen før en voldshandling. Kamera skyr ikke bort fra den lange strikkepinne som føres inn i skjeden eller ansiktet som vrir seg i smerte. På liknende vis som i analysen av lange takninger i forrige kapittel er effekten at publikum tvinges til å være vitne

til smerten og ubehaget Anne opplever. Tross at denne scenen har blitt referert til som grafisk, er det ingen deler av scenen som er utpreget blodige eller voldsomme. I størsteparten av scenen er kamera kun rettet mot ansiktet til Anne akkompagnert av lydene av strikkepinnen som beveger seg i kroppen. Ernaux har uttalt om scenen at hun i boken opplevde det som viktig å tørre å konfrontere seeren med et bilde som for mange vil være uutholdelig å være vitne til (Pronger, 2022). På samme vis føler man et fysisk ubehag i møte med scenen som gjør at kroppen vår spenner seg.

Enkelte har opplevd filmen som vanskelig å se på som følge av denne scenen. Forfatteren av en bloggpost på Publicbooks.org beskriver at hun opplevde at hun skulle besvime, mens sidemannen dekket til øynene (Pugh, 2022). En årsak til at scenen skaper slike reaksjoner kan komme av at man har vært så involvert i den kroppslige erfaringen fra starten. Gjennom filmen har publikum blitt oppmuntret til å identifisere seg med Annes kropp. I scenen vies minimalt med tid til selve kroppen, i stedet vies det tid til ansiktet. Ettersom publikum har blitt "primet" til å føle det Anne føler på kroppen, oppleves likevel et kroppslig ubehag i møte med scenen. På samme vis som sex-scenen over risikerer å bli voyueristisk, kan scener som denne risikere å bikke over til en form for 'trauma porn', i.e. at erfaringen blir kommersialisert for publikums underholdning. Lengden av tagningen, identifiseringen med Annes kropp, og fokuset på ansiktet med fravær av ikke-diegetisk musikk hindrer dette.

En liknende scene finner sted mot slutten av filmen. Filmene bygges opp mot "målet", hvor Anne endelig klarer å oppsøke en kvakksalver som kan utføre aborten. Anne er nå i 12 uke og aborten vil ikke settes i gang. Hun oppsøker med det kvakksalveren en andre gang, med økt risiko for eget liv i det en stav nummer to føres opp i underlivet hennes. Denne gangen settes aborten i gang umiddelbart. Hun snubler seg tilbake til hybelen, hvor hun vrir seg i smerte, filmet i close-up, og blør på sengetøyet (POV). Smerten stopper tilsynelatende opp, og hun finner veien til toalettene. På toalettet fokuserer kamera på Annes svette ansikt i det man hører et tydelig 'plopp' av fosteret som faller ned i doskålen. Her viser kamera navlestrengene som leder ned i doskålen hvor fosteret befinner seg. En kollektiv venn må hente en saks og klippe av navlestrengelen som igjen gir en ubehagelig lyd. I den påfølgende bildesekvensen er lydene og omgivelsene tilslørt, i det vi forblir tett inntil Anne mens hun fraktes til sykehuset. Legene erklærer hendelsen for en spontanabort. Hadde legene erklært hendelsen som abort ville hun blitt fengslet, dermed har hun vunnet "lotteriet". Skjermen går i hvitt, og den



avsluttende scenen viser henne på skolen benken hvor hun nå kan fullføre eksamen og ambisjonen om å bli forfatter.

En kritikk som kan blitt rettet mot slike scener er at de kan mistolkes og få kvinner til å styre unna abort. *4 måneder*, som på samme vis er satt til en tid der abort er kriminalisert, har blitt tolket av enkelte som 'pro-life'. Den står oppført, sammen med filmene *Juno* og *Knocked Up*, på den amerikanske pro-life organisasjonen Students for Life sin liste over filmer med pro-life budskap (Students for Life, 2023). *Hendelsen* kan på sin side beskrives som en feministisk film. I motsetning til Otilia og Gabita i *4 måneder* er Anne, som følge av både narrativ og publikums involvering, representert som autonom. Det er Anne som kontrollerer handlingen og hvor hvert valg er foretatt med bevisst mål om at det vil lede henne mot livet hun ønsker seg. Det er hun som leder oss fra sted til sted; hun som bevisst har sex for nytelse; hun som velger å svømme tross kjærestens advarsler; hun som tar en strikkenål inni seg og hun som til slutt gjennomfører aborten som kan drepe henne. Før aborten beskrevet over finner sted, ser hun direkte inn i kamera, i et bilde som minner om maleriet *Untitled I* i Paula Regos bildeserie *Abortion Pastels*, som viser en kvinne som ser direkte på tilskueren med beina spredt (bilde 3). I boken *Paula Rego*, skriver Fiona Bradley at Rego: "makes it clear that what is happening is the intention of each woman, who fully accepts her role as protagonist in the action. Crucially, they are not having it done to them: it is their right and their choice" (Bradley sitert av Wilson 2008:20). Dette sitatet er passende også for denne siste avgjørende scenen. Når Anne ser direkte inn i kamera, og på publikum, understrekes det at dette er hennes valg.

### Effekten av representasjon i *Unpregnant* og *Hendelsen*

*Hendelsen* og *Unpregnant* er to svært ulike filmer, noe som gjør dem utfordrende å sammenlikne som estetiske objekter. Sammenlikningsgrunnlaget i dette kapittelet har derfor vært rotet i at de begge kan leses som mer «bekreftende» representasjoner av aborterfaringen enn filmene i kapittel 5, som følge av hvilken effekt de kan ha på publikums kropp. Anne og Veronika er ikke offer for systemet, men heller opprørere som aktivt jobber for livet de ønsker seg. Når erfaringen er fremstilt som underholdende, kan man undre om noe som er virkelige, vonde opplevelser for den det gjelder, gjøres til et produkt som kan selges som underholdning. Spesielt komedien kan lett risikere å trivialisere opplevelsen, og en mer grafisk fremstilling av abort som i *Hendelsen* kunne risikert å kommodifisere kvinners

aborterfaring. Representasjonen av kvinnene som opprørere heller enn offer, samt at publikum involveres affektivt, hindrer dette. Om jentene i *Unpregnant* hadde vært fremstilt som offer i situasjonen, kunne man risikert at humoren skiftet over til å le av jentene heller enn med dem. I representasjonen av abortmotstandere og abortreisen som humoristisk, og kvinnene som autonome, hindres dette. Den estetiske opplevelsen av *Hendelsen* gjør på sin side at publikum gjøres 'delaktige' i erfaringen. Når publikum trekkes inn i den kroppslige opplevelsen på denne måten, hindres den fra å oppleves som voyeuristisk. Faktisk kan man hevde at en slik involvering øker vår sympati med karakterene. Gjennom kroppslige reaksjoner blir man bevisst sin egen kropp, og i det man blir bevisst dette blir man også bevisst hvordan volden karakteren opplever kunne vært for en selv.

Filmene skiller seg fra filmene i det foregående kapittelet i en slik mer optimistisk representasjon av aborterfaringen. Enkelte feministiske kritikere har tatt til orde for en slik mer optimistisk feminisme som trekker frem positive følelser heller enn kun negative. På tross av at *Hendelsen* er en grusom film på flere områder, mener jeg den likevel kan inngå i en slik beskrivelse. Ahmed siterer den feministiske teoretikeren Rosi Braidotti som sier, «I actively yearn [...] for a political economy that foregrounds positivity, not gloom» (2010a:50). Abortdiskursen er et eksempel på dette, hvor det fra feminismens side er representasjon av negative konsekvenser som har blitt gitt forrang. I *Unpregnant* og *Hendelsen* opplever publikum derimot forløsning etter siste scene: jentene har seiret, oppnådd målet og kan fortsette med livet, som om ingenting har hendt. En potensielt negativ konsekvens av slik positiv representasjon er at man glemmer at konsekvensen av abortrestriksjoner er negativ. Sara Ahmed skriver, i forbindelse med hva som regnes som "lykke", at om urettferdighet representeres som å ha negative konsekvenser så ender ikke fortellingen her (2010a:50). I motsetning kan en optimistisk representasjon som ender med forløsning risikere å 'lukke' muligheten for videre diskusjon om uretten som blir begått. Denne tanken kan lede oss til å tolke representasjonen i filmene i dette kapittelet som samtalestopperer som følge av at jentene klarer seg, og til og med kan finne glede i reisen. Samtidig illustrerer filmene hvordan jentene selv kan skape sin egen vei til glede, selv om deres versjon av glede ikke sammenfaller med forventningene til samfunnet rundt dem.

*Hendelsen* og *Unpregnant* viser at det finnes flere alternativ til hvordan aborterfaringen kan representeres. På denne måten bryter de med forventningene til hvordan aborterfaringen «skal» fremstilles. Ulikt *4 måneder* og *NRSA* viser de en ny måte å tenke om erfaringen på,

som ikke har vært fremstilt tidligere innenfor filmmediet. Selve kontrasten i dette kan være tankevekkende. Nussbaum påpeker i «Den narrative forestillingsevne» at en av kunstens viktigste roller er å utfordre konvensjonelle sannheter og verdier (2016:42). Dette viser til en utbredt tanke innenfor estetisk teori om at kunst kan rykke oss ut av vår vante måte å se ting. Filmer som bryter med etablerte konvensjoner, har en egen verdi ved å tvinge at man omstiller seg og lærer å se ting fra ulike sider. Filmer som appellerer til kroppen, kan være mer sannsynlige å ha en slik effekt. Latter og humor kan tenkes å være spesielt mektig i å snu frykt-økonomien som har preget abortdiskursen. Appellen til mer taktile sensasjoner kan på sin side medføre at man opplever vante bilder på nye måter. Laura Marks skriver følgende i *The Skin of the Film*: “Haptic images give the impression of seeing for the first time. Gradually discovering what is in the image rather than coming in to the image already knowing what it is” (2000:178). På denne måten kan filmer som *Hendelsen* tenkes å danne grunnlag for moralske overveielser slik som Nussbaum argumenterer for. Heller enn at man tar med seg sine fordommer om hva abort er, kan affekt bidra til at man åpnes opp for å se erfaringen på en ny måte. Her må det imidlertid presiseres at på liknende vis som Nussbaums beskrivelse av innlevelse, krevde film at man til en viss grad gir slipp og åpner seg for den estetiske erfaringen for at en film skal ha en slik virkning.

## Oppsummering

*Hendelsen* og *Unpregnant* reflekterer slik ulike måter publikum kan involveres i opplevelsen. I møte med *Hendelsen* føler man avsky og fysisk spenner kroppen i det Anne stikker nålen inn i seg, mens man i møte med en komedie som *Unpregnant* fysisk trekker på smilebåndet i det jentene unnslipper to gale abortdemonstranter. Dette har som effekt at det hindrer at en vond erfaring kommodifiseres, og kan bidra til ytterligere refleksjon ved å tvinge publikum til å tenke annerledes rundt abortsaken.

## Kapittel 7: Avslutning

Representasjoner av kvinners erfaring har vært relativt fraværende fra den visuelle kulturen som omkranser abortsaken. Den nye bølgen av abortfilmer studert her er unik i filmhistorisk sammenheng ved at den representere kvinners erfaring, og ved å synliggjøre konsekvensene av abortrestriksjoner. I disse filmene er det moralske dilemmaet flyttet fra spørsmål om retten til liv, over på konsekvensene restriksjoner har for kvinner. Kompleksiteten i en kvinnes erfaring med abort og det å bli nektet autonomi over egen kropp, er noe som er utfordrende å skulle fange med et fotografi. Det er slik ikke overraskende at tidligere forsøk på å formidle konsekvensene av en restriktiv abortlov ikke har lyktes. Bilder som Gerri Santoro klarer ikke å formidle verken kontekst eller de følelsesmessige, psykologiske og kroppslige dimensjonene som er en del av en slik erfaring. Fiksjonsfilm kan på sin side klare å fange opp denne kompleksiteten. Filmene *4 måneder, 3 uker og 2 dager* (Mungiu, 2007), *Hendelsen* (Diwan, 2021), *Never Rarely Sometimes Always* (Hittman, 2020) og *Unpregnant* (Goldberg, 2020), gjør alle dette på ulike måter. I dette masterprosjektet har jeg argumentert for at dette er filmer som kan stå som et viktig supplement til abortdiskursen. I nærlesningen av filmene har jeg sett på hvordan den estetiske erfaringen de tilbyr kan mane til refleksjon som følge av representasjon av subjektivitet og filmenes affektive påvirkningskraft. Avslutningsvis vil jeg her kort gjengi hovedpunktene fra oppgaven.

### Aborterfaring preget av alvor og optimisme

De to analysekapitlene viser til et skille i utvalget hvor to av filmene kan beskrives som mørkere og mer pessimistiske i sin fremstilling, og de to neste hvordan abortreisen også kan være en kilde til styrke for karakterene. *NRSA* og *4 måneder* bærer begge preg av et realistisk estetisk uttrykk som gir forrang til negative og traumatiske deler av en slik opplevelse. På den ene siden risikerer dette at filmene ikke tilføyer noe nytt, og, på den andre, at kvinnene blir fremstilt som offer. *Unpregnant* og *Hendelsen* reflekterer her et alternativ til hvordan aborterfaringen kan representeres, som skiller seg fra feminismens tidligere forsøk ved å fremstille håp. Sammen illustrerer filmene et erfaringsmangfold, som både viser til at abortrestriksjoner kan ha fatale konsekvenser og at kvinner selv har autonomi og vilje til å ta valg til eget beste. Dette kan nyansere inntrykket vårt av erfaringen. En utelukkende optimistisk tilnærming kan gi inntrykk av at abortsaken ikke er noe som krever vår

oppmerksomhet, og, som man har sett, er ikke en utelukkende negativ fremstilling like retorisk effektiv. En behandling av tematikken der kvinner kan være et offer for samfunnets kvinnesyn, og samtidig få være modige gir slik en nyanse.

Sara Ahmed forstår lykke som en sosial konstruksjon, og er opptatt av forventninger som stilles til mennesker i samfunnet. I hver av disse filmene legger restriksjonene opp til visse forventninger av kvinner, nemlig at de skal velge 'riktig' og bli mødre. Jeg har anvendt Ahmeds perspektiv i kontakt med *Unpregnant*, primært idéen om at vi har en forventning om hva som bringer lykke, som i tilfeller som dette er morskap. Veronika kan her tolkes som uttrykk for en feministisk gledesdreper, det vil si en person som bryter med denne forventningen om hva som skal bringe glede ved å gi ord til urett (2021). Representasjonen av Anne i *Hendelsen* og Veronika i *Unpregnant* setter begge i tvil hva som er lykkelige objekter ved at lykken de opplever er knyttet til andre områder enn det som er forventet. Det viktige med slike representasjoner, satt opp mot den man møter i *4 måneder* og *NRSA*, er slik at det får oss til å tenke over, blant annet, forventningene man stiller til kvinner. I tråd med Ahmeds affektive økonomier, er det positivt om forskjellige fremstillinger av erfaringen får sirkulere slik. Når ulike estetiske fremstillinger av erfaringen og kvinnene selv får sirkulere er det mindre sannsynlig at en gitt affektiv respons fester seg til disse fremstillingene. Dette er positivt fordi det igjen kan nyansere en politisk sak preget av sterke følelser, og dermed lede til refleksjon utover dualiteten mellom foster og kvinne.

### Affekt som feministisk strategi

I møte med en film tar vi med oss alle tidligere erfaringer, inkludert tidligere sanseerfaringer. Vivian Sobchack og Laura Marks mener at vi ikke bare ser en film, men opplever den og tolker den med hele kroppen. Perspektiv som dette støtter opp om argumenter omkring fiksjons moralske funksjon. Filosofier som Martha C. Nussbaum mener fiksjon kan gjøre oss til bedre samfunnsborgere, fordi fiksjon åpner opp for at man kan se for seg hvordan det er å være andre som lever under andre forhold enn en selv. I sine affektframkallende egenskaper åpner filmen opp for at man kan få innsikt i andres erfaringer gjennom hele kroppen. Spesielt er dette vanlig i bruken av nærbilde, men kan også fremkomme på andre måter. I filmene i utvalget får man innsikt i både den kroppslige og psykologiske dimensjonen ved erfaringen. *Hendelsen* og *NRSA* oppnår dette spesielt gjennom ekstremt nære perspektiver. Spesielt i førstnevnte appelleres det til sanseopplevelser utover synet for å involvere tilskueren. Flere av

bildene i *NRSA* kan beskrives som haptiske, for eksempel nærbilde av mage der ultralydgelen smøres utover. Dette er derimot ikke like dominerende her som i *Hendelsen*. I *NRSA* er de nære dimensjonene snarere brukt for å involvere seeren i karakterens følelsesliv. Denne formen for nærhet er tenkt å ha en spesielt affekt fremkallende effekt. Tross at andre kameraperspektiver er brukt, kan både *4 måneder* og *Unpregnant* beskrives som å være affektive. I *Unpregnant* føler man glede med, og på vegne av, hovedkarakteren som følge av at tonen på filmen velger å fokusere på optimisme. I *4 måneder* settes man inn i opplevelsen av distanse og begrensninger som Otilia selv opplever.

Denne dimensjonen ved filmene har spesielt to følger som jeg har løftet i denne oppgaven. For det første åpner filmene opp for en særegen innsikt. Affekt teori handler om å ta ikke-diskursive, kroppslige, erfaringer som kommer før bevisst tanke på alvor som meningsbærende. Jeg har argumentert for at affekt gjør at man lettere drives til å reflektere over det som skjer. Dette er et perspektiv som både Marks og Nussbaum kan støtte opp. Marks mener at haptiske bilder tvinger tilskueren til å tenke over hva han/hun egentlig ser. Nussbaum mener følelser gjør at man opplever en annens livssituasjon, og, som følge av dette, manes til å reflektere over hvordan det er å være en annen. For det andre, kan en slik form for identifisering med en karakter fungere som en form for feministisk strategi. I det filmene appellerer til affekt, spesielt forsvart i kap 6, involveres publikum som 'medsammensvorne' heller enn passive tilskuere. I det man kjenner på kroppen hvordan det er å være disse kvinnene hindres det dermed at erfaringene deres oppfattes som ren underholdning. Flere oppsøker fiksjonsfilm for å bli underholdt. Det kan dermed bli oppfattet som upassende å ta opp en tematikk som abort innenfor fiksjonsfilmen, noe flere har påpekt. Hovedargumentet her er at man kan risikere at erfaringen trivialiseres eller kommodifiseres. Alvorlige fremstillinger står i fare for å brikke over i det som i media har blitt referert til som 'trauma porn', og tematikken innenfor komedien kan oppfattes som upassende (Elkin, 2022). Spesielt via de affektive dimensjonene ved filmene, så forhindres dette.

### Begrensninger ved representasjonen

Fokuset filmene har på å synliggjøre den individuelle kvinnens opplevelse kan imidlertid være gjenstand for liknende kritikk som feminismen har møtt tidligere. Det alle disse filmene har til felles, og som er årsaken til at de ble valgt til dette prosjektet, er at de alle forsøker å formidle opplevelsen til kvinner som blir nektet fri tilgang til abort. Filmene representerer

denne opplevelsen, som nevnt, ved å innvie publikum i den psykologiske og kroppslige erfaringen som oppstår som en konsekvens. Abortsaken er imidlertid først og fremst en politisk sak, hvor lovverket har konsekvenser utover kun det som gjelder hvert individ. Marianne Liljeström referer til Kristyn Gorton, hun mener at fokus på individuelle historier, som under slagordet “det personlige er politisk”, kan gå på bekostning av den sosiale kampen (Liljeström, 2015:18). Tanken synes å være at et fokus på individet kan forhindre at man retter oppmerksomheten mot systemiske problemer. En annen kritikk rettet mot den dominerende rollen erfaringsbegrepet har innenfor feminisme, er at et individfokus kan stå i fare for å hevde at det finnes én helhetlig kvinneerfaring.

Denne kritikken tar derimot ikke bort fra filmene det at de lykkes med å synliggjøre dimensjoner ved abortsaken som ikke har blitt estetisk representert tidligere og som har relevans for abortdiskursen. Videre hevder forskere som Olivia Engle og Cordelia Freeman at filmer som *Unpregnant* og *NRSA*, med sitt fokus på abortrestriksjoner, snarere trekker oppmerksomheten bort fra individet og over på lovgivning og barrierer (2022). De mener at fordi filmer som disse spesielt belyser konsekvensene av barrierer som hindrer kvinnene i å oppnå aborten, er det dette som er i søkelyset heller enn individet. På denne måten settes det fokus på at abortsaken til syvende og sist er politisk. I fiksjon blir karakterene representanter for en større gruppe, de står som symboler for en mengde kvinner som kan oppleve det samme. Samtidig er også personlige historier viktig for å forstå konsekvensene av lovgivning som går ut over kroppen til den enkelte. Jeg har videre argumentert for at den estetiske erfaringen fiksjonsfilmen åpner opp for involverer publikum på en måte som går utover empati med denne personen. Selv om det kan ha sine begrensninger å vektlegge personlige historier, er det en viktig dimensjon for å forstå konsekvensene av lovgivning.

På tross av dette er representasjonen noe begrenset ved at alle filmene fremstiller erfaringene til unge, hvite kvinner. Majoriteten av kvinner som har behovet for abort i USA i dag er kvinner i 20-30 års alderen, og seks av ti kvinner har barn fra før, ifølge Pew Research Center (Diamant og Mohamed, 2023). Spesielt sistnevnte, samt kvinner med andre etniske bakgrunner, kan synes å fremdeles være underrepresentert innenfor fiksjonsfilm. Dette er et funn som også har blitt trukket frem av kvantitative studier om film og TV tidligere. En studie gjennomført av Gretchen Sisson og Stephanie Herold i ANSIRH prosjektet fra 2015 viste til det samme. I amerikansk TV mellom 2005-2015 var unge, hvite kvinner overrepresentert, mens eldre kvinner, fattige kvinner, mødre og andre etnisiteter var underrepresentert (Herold

og Sisson, 2020). De fire filmene som utgjør dette utvalget kan konsolidere denne observasjonen. Prosjekter som ANSIRH har bidratt viktig forskning på området, men det er fremdeles minimalt med forskning som har sett på representasjon av kvinnes erfaring i et større estetisk perspektiv. Representasjoner av kvinner som tilhører en av disse tilsynelatende underrepresenterte gruppene, er noe det bør forskes videre på.

### Avsluttende merknader

I 2022 mistet flere kvinner i USA tilgang til trygg abort i egen hjemstat, noe som medfører at flere må krysse statsgrenser til nærmeste abortklinik. I høst skrev norske medier om Polens opptrapping av kampen mot abort (Lien, 2023; Strand og Christiansen, 2023). Dette medfører at flere polske kvinner nå reiser til Tyskland for å få hjelpen de trenger, slik 'abortreisen' igjen er gjort aktuell (Siferlin og Streck, 2023). Den nåværende politiske situasjonen i flere land i dag viser slik til behovet for alternative måter å formidle saker som abortsaken på. I lys av dette kan filmer som de jeg har løftet frem i dette prosjektet ha en spesielt viktig funksjon. I etterkant av *Roe v. Wade* har Tiktok-trender med farlige tips til hvordan selv avslutte et svangerskap florerte på nettet (Aavik Stoltze, 2022). Denne formen for representasjon har virkelige konsekvenser for unge kvinner. Estetiske erfaringer som den fiksjonsfilm åpner opp for kan her tilføye en menneskelighet som er viktig å synliggjøre. Hvordan man reagerer, eller interagerer med filmene, vil også være preget av egen samtid. Samtiden vår har innvirkning på hvilke historier som får se dagens lys, hvordan man reagerer affektivt, og hvordan man tolker et verk. I lys av dagens politiske situasjon kan filmene leses som en grim påminnelse om at menneskerettigheter må opprettholdes. Det vitner likevel om en progresjon i samfunnet at filmer som de jeg har viet oppmerksomhet til i denne masteroppgaven blir produsert.



## Filmliste:

*24 uker.* Berrached, Anne Zohra. 2016.  
*4 måneder, 3 uker og 2 dager.* Mungiu, Cristian. 2007.  
*Ask for Jane.* Carey, Rachel. 2018.  
*Bed and Sofa.* Room, Abram. 1927.  
*Call Jane.* Nagy, Phyllis. 2022.  
*Citizen Ruth.* Payne, Alexander. 1998.  
*Dirty Dancing.* Ardolino, Emile. 1987.  
*Fast Times at Ridgemont High.* Heckerling, Amy. 1982.  
*Grandma.* Weitz, Paul. 2015.  
*Hendelsen.* Diwan, Audrey. 2021.  
*Juno.* Reitman, Jason. 2007.  
*Knocked Up.* Apatow, Judd. 2007.  
*Lingui, Sacred Bonds.* Haroun, Mahamat-Saleh. 2022.  
*Men in White.* Boleslawski, Richard. 1934.  
*Miracle of Life.* Polland, Henry. 1915.  
*Misery and Fortune of Women.* Tisse, Eduard. 1930.  
*Never Rarely Sometimes Always.* Hitman, Eliza. 2020.  
*Obvious Child.* Robspierre, Gillian. 2014.  
*Plan B.* Morales, Natalie. 2021.  
*Portrett av en kvinne i flammer.* Sciamma, Céline. 2019.  
*Saint Francis.* Thompson, Alex. 2016.  
*Swallow.* Mirabella-Davis, Carlo. 2019.  
*Smart Money.* Green, Alfred. 1931.  
*Street Corner.* Kelley, Albert H. 1948.  
*The Cider House Rules.* Hallström, Lasse. 1999.  
*The Divinity of Motherhood.* Polland, Henry. 2014.  
*The Doctor and The Girl.* Bernhardt, Curtis. 1949.  
*The Hurt Locker.* Bigelow, Kathryn. 2008.  
*The Janes.* Pildes, Emma og Lessin, Tia. 2022.  
*The Silent Scream.* Dabner, Jack. 1984.  
*The Woman's Crusade.* Berger, Martin. 1926.  
*Unpregnant.* Goldenberg, Rachel Lee. 2020.

*Vera Drake*. Leigh, Mike. 2005.

*Where Are My Children*. Weber, Lois og Smalley, Philip. 1916.

#### Referanseliste:

Aavik Stoltze, K. (2022) «Gjør det selv abort» går viralt på TikTok: – Det var slik kvinner døde før i tiden, VG, 12. Juli. Hentet fra: <https://www.vg.no/i/Jxj3wm> (Besøkt: 1.05.2023).

Ahmed, S. (2010a) Happy Objects, i Gregg, M. og Sigworth, G. J. (red.) *The Affect Theory Reader*. S. 29.

Ahmed, S. (2010b) *Creating disturbance: Feminism, Happiness and Affected Differences*, I Liljeström, M. og Paasonen, S. (red.). *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Florence, United Kingdom: Taylor & Francis Group, Available at: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=487995> (Besøkt: 25.10.2023).

Ahmed, S. (2021) *Gledesdrepende essays*. Oslo: Cappelen Damm akademisk (Cappelens upopulære skrifter).

Andrew, S. (2022) 'How abortion storylines in film and TV have evolved in recent years', *CNN*, 02. Juni. Hentet fra: <https://edition.cnn.com/2022/06/02/entertainment/abortion-film-tv-representation-cec/index.html> (Besøkt: 10.04.2023).

Aroesti, R. (2020) "“Women’s stories are seen as niche”: Eliza Hittman on her timely new film', *The Guardian*, 16. mai. Hentet fra: <https://www.theguardian.com/film/2020/may/16/womens-stories-are-seen-as-niche-eliza-hittman-on-her-timely-new-film-never-rarely-sometimes-always> (Besøkt: 10.04.2023).

Bergeson, S. (2022). 'Diablo Cody: It “Horripifies Me” That “Juno” Is Viewed as Anti-Choice Amid Roe v. Wade Overturn', *IndieWire*, 16. juli. Hentet fra: <https://www.indiewire.com/2022/07/juno-diablo-cody-horrified-anti-choice-roe-v-wade-1234742508/> (Besøkt: 10.04.2023).

Biggs, M.A., Gould, H. og Foster, D.G. (2013). "Understanding why women seek abortions in the US", *BMC Women’s Health*, 13(1), p. 29. Hentet fra: <https://doi.org/10.1186/1472-6874-13-29>.

Bazin, A. (2004) *What is cinema?. : Volume 1*. Berkeley: University of California Press.

Beugnet, M. og Mulvey, L. (2015) *Film, Corporeality, Transgressive Cinema: A Feminist Perspective*, I Rogers, A.B. og Mulvey, L. (red.). *Feminisms : Diversity, Difference and Multiplicity in Contemporary Film Cultures*. Amsterdam: Amsterdam University Press (The key debates. Mutations and appropriations in European film studies).

- Bordwell, D. (1985) *Narration in the Fiction Film*. London: Methuen.
- Braaten, L.T. (1984) *Filmfortelling og subjektivitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Branigan, E. (1984) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton Publishers.
- Center for Reproductive Rights. (2022) The Worlds Abortion Laws. Hentet fra: <https://reproductiverights.org/maps/worlds-abortion-laws/> (Besøkt: 01.12.23)
- Condit, C.M. (1990) *Decoding Abortion Rhetoric: Dommunvating Social Change*. Urbana og Chicago: University of Illinois Press.
- Dargis, M. (2020) “‘Never Rarely Sometimes Always’ Review: A Woman’s Heroic Journey’, *The New York Times*, 12.03. Hentet fra: <https://www.nytimes.com/2020/03/12/movies/never-rarely-sometimes-always-review.html> (Besøkt: 21.09.2023).
- Dargis, M. (2023) For the First Time Ever, I’m Optimistic About Women in the Movie World, *The New York Times*, 26. januar. Hentet fra: <https://www.nytimes.com/2023/01/26/movies/women-hollywood-optimism.html> (Besøkt: 10.10.2023).
- David, M. (2022) “The Representation of the Socialist Abortion Ban as Women’s Reproductive Burden in Postsocialist Romanian Cinema”, *Studies in Eastern European Cinema*, pp. 1–17. Hentet fra: <https://doi.org/10.1080/2040350X.2022.2087342>.
- Deleuze, G. (2005) *Cinema 1: The movement image*. Continuum.
- Diamant, J. og Mohamed, B. (2023) What the data says about abortion in the U.S., *Pew Research Center*. Available at: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2023/01/11/what-the-data-says-about-abortion-in-the-u-s-2/> (Besøkt: 10.04.2023).
- Doane, M.A. (2003) “The Close-Up: Scale and Detail in the Cinema”, *differences*, 14(3), pp. 89–111. Hentet fra: <https://doi.org/10.1215/10407391-14-3-89>.
- Ehms, M. (2020) “Interview with Eliza Hittman, Musée Magazine”. Hentet fra: <https://museemagazine.com/features/2020/4/14/interview-with-eliza-hittman> (Besøkt: 20.09.2023).
- Elkin, L. (2022) “‘It plunged me back to waiting for a period’: Annie Ernaux and Audrey Diwan on abortion film *Happening*’, *The Observer*, 3.04. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2022/apr/03/audrey-diwan-annie-ernaux-happening-interview> (Accessed: 12 April 2023).
- Engelstad, A. (2022) *Film og fortelling*. 2nd edn. Bergen: Fagbokforlaget.

- Engle, O. og Freeman, C. (2022) “‘All this way, all this money, for a five-minute procedure’”: barriers, mobilities, and representation on the US abortion road trip’, *Mobilities*, pp. 1–15. Available at: <https://doi.org/10.1080/17450101.2022.2092887>.
- Ernaux, A. (2020) *Hendelsen*. Oversatt av H.M. Solberg. Oslo: Gyldendal.
- Freeman, C. (2022) ‘Feeling better: representing abortion in “feminist” television’, *Culture, Health & Sexuality*, 24(5), pp. 597–611. Available at: <https://doi.org/10.1080/13691058.2021.1874053>.
- Grant, J. (1993) *Fundamental feminism: Contesting the Core Concepts of Feminist Theory*. New York: Routledge.
- Halfmann, D. og Young, M. (2010) ‘War Pictures: The Grotesque as a Mobilizing Tactic’, *Mobilization: An International Quarterly*, 15(1), pp. 1–24. Available at: <https://doi.org/10.17813/maiq.15.1.y561981851788672>.
- Hartig, H. (2022) ‘About six-in-ten Americans say abortion should be legal in all or most cases’, *Pew Research Center*. Available at: <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2022/06/13/about-six-in-ten-americans-say-abortion-should-be-legal-in-all-or-most-cases-2/> (Accessed: 20 April 2023).
- Haynes, S. (2020) *How a Crop of New Movies Is Changing the Narrative About Abortion*, *Time*. Available at: <https://time.com/5799385/abortion-onscreen-representation/> (Accessed: 20 April 2023).
- Hays-koden. 1930, § II, 2, 8. Hentet fra: <http://faculty.xavierhs.org/vargasv/TheMotionPictureProductionCodeof1930.pdf>
- Herold, S. and Sisson, G. (2020) ‘Abortion on American television: An update on recent portrayals, 2015–2019’, *Contraception*, 102(6), pp. 421–423. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.contraception.2020.08.012>.
- Hoerl, K. og Kelly, C.R. (2010) ‘The Post-Nuclear Family and the Depoliticization of Unplanned Pregnancy in *Knocked Up*, *Juno*, and *Waitress*’, *Communication and Critical/Cultural Studies*, 7(4), pp. 360–380. Available at: <https://doi.org/10.1080/14791420.2010.523432>.
- Horton, A. (2021) ‘How Hollywood finally reckoned with reproductive rights in America’, *The Guardian*, 3 June. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2021/jun/02/plan-b-unpregnant-movies-us-reproductive-rights> (Accessed: 20 April 2023).
- Hove, O.S. (2023) ‘Børre Knudsen’, *Norsk biografisk leksikon*. Available at: [https://nbl.snl.no/B%C3%B8rre\\_Knudsen](https://nbl.snl.no/B%C3%B8rre_Knudsen) (Accessed: 10 April 2023).
- Johnson, A.D. og Waxman, O.B. (2022) *Here’s How Depictions of Abortion in Movies and TV Shows Have Changed Over the Years*, *Time*. Available at: <https://time.com/6193797/abortion-movies-tv-depictions/> (Accessed: 20 April 2023).

- Julich, S. (2018) 'Picturing Abortion Opposition in Sweden: Lennart Nilsson's Early Photographs of Embryos and Fetuses', *Social History of Medicine*, 31(2), pp. 278–307. Available at: <https://doi.org/10.1093/shm/hkv114>.
- Koivunen, A. (2015) An affective turn? Reimagining the subject of feminist theory, I Liljeström, M. og Paasonen, S. (red.). *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Taylor & Francis Group, 2010. ProQuest Ebook Central, <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=487995>.
- Latimer, H. (2009) 'Popular culture and reproductive politics: Juno, Knocked Up and the enduring legacy of The Handmaid's Tale', *Feminist Theory*, 10(2), pp. 211–226. Available at: <https://doi.org/10.1177/1464700109104925>.
- Lauzen, D.M.M. (2022) 'Employment of Behind-the-Scenes Women on Top Grossing U.S. Films in 2022'.
- Lee, B. (2020) 'Unpregnant review – road-trip abortion comedy is a fun if rocky ride', *the Guardian*, 10 September. Available at: <http://www.theguardian.com/film/2020/sep/10/unpregnant-abortion-road-trip-hbo-max> (Accessed: 17 November 2023).
- Lien, K. (2023) Hjalp kvinne med abort: Ble dømt, VG, 2. oktober. Hentet fra: <https://www.vg.no/i/veKy8m> (Accessed: 29 November 2023).
- Liljeström, M. (2016) 'Affect', i Disch, L. og Hawkesworth, M. (red.) *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. Oxford University Press, p. 0. Available at: <https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199328581.013.3>.
- Liljeström, M. og Paasonen, S. (2010) *Working with Affect in Feminist Readings: Disturbing Differences*. Florence, United Kingdom: Taylor & Francis Group. Available at: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=487995> (Accessed: 25 October 2023).
- List of of anti-abortion organizations in the United States. *Wikipedia*. Hentet fra: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_anti-abortion\\_organizations\\_in\\_the\\_United\\_States](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_anti-abortion_organizations_in_the_United_States) (01.12.23)
- Macabasco, L.W. (2022) Movies With Abortion Scenes Are Becoming More Graphic—And More Vital, *Vanity Fair*, 4. Mai. Available at: <https://www.vanityfair.com/hollywood/2022/05/abortion-movies-roe-v-wade-happening> (Accessed: 10 April 2023).
- MacGibbon, H. (2007) 'The Abortion Narrative in American Film: 1900-2000', p. 302.
- Marks, L.U. (2000) *The skin of the film: intercultural cinema, embodiment, and the senses*. Durham: Duke University Press.
- Mitchell, W. (2020) Eliza Hittman's eight-year journey to make 'Never Rarely Sometimes Always', *Screen*, 13. Mai. Hentet fra: <https://www.screendaily.com/features/eliza-hittmans-eight-year-journey-to-make-never-rarely-sometimes-always/5149745.article>

(Accessed: 10 April 2023).

- Murdoch, I. (2021) *Det godes suverenitet*. Oslo: Cappelen Damm akademisk (Cappelens upopulære skrifter).
- Murphy, M. (2020) 'How "Never Rarely Sometimes Always" Answers Tough Questions', *The New York Times*, 6 April. Hentet fra: <https://www.nytimes.com/2020/04/06/movies/never-rarely-sometimes-always-answers-clip.html> (Accessed: 20 May 2023).
- Nichols, B. (2017) *Introduction to documentary*. 3rd edn. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Nissen, S. G. (2022) Hun kan bli Italias første høyre-radikale leder siden Mussolini. Hvem er Giorgia Meloni?, i *Aftenposten*, 01. August. Hentet fra: <https://www.aftenposten.no/verden/i/9K598d/hun-kan-bli-italias-foerste-hoeyreradikale-leder-siden-mussolini-hvem-er-giorgia-meloni> (Besøkt: 01.12.23).
- Nussbaum, M. (2016) *Litteraturens etikk*. Translated by A. Øye. Oslo: Pax Forlag.
- Palmer-Mehta, V. og Haliliuc, A. (2011) 'The Performance of Silence in Cristian Mungiu's *4 Months, 3 Weeks, and 2 Days*', *Text and Performance Quarterly*, 31(2), pp. 111–129. Available at: <https://doi.org/10.1080/10462937.2010.531282>.
- Petchesky, R.P. (1987) 'Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction', *Feminist Studies*, 13(2), pp. 263–292.
- Porton, R. og Mungiu, C. (2008) 'Not Just an Abortion Film: An Interview with Cristian Mungiu', *Cinéaste*, 33(2), pp. 35–39.
- Proctor, E. (2020) "'Unpregnant' Is A Feel-Good Abortion Comedy, and This Is Why I Think You Should Watch It', *Medium*, 12 September. Available at: <https://ejproctor.medium.com/unpregnant-is-a-feel-good-abortion-comedy-and-this-is-why-i-think-you-should-watch-it-4b44e4b314a> (Accessed: 17 November 2023).
- Pronger, R. (2022) "'Silence guarantees nothing will change": film-makers challenge the anti-abortion movement', *The Guardian*, 22 April. Available at: <https://www.theguardian.com/film/2022/apr/22/silence-guarantees-nothing-will-change-film-makers-challenge-the-anti-abortion-movement> (Accessed: 10 April 2023).
- Pugh, A. (2022) 'Can You Feel It? "Happening" and Sensory Cinema', *Public Books*, 19 August. Available at: <https://www.publicbooks.org/audrey-diwan-happening-sensory-cinema-abortion/> (Accessed: 8 November 2023).
- Rotten Tomatoes. Unpregnant. Hentet fra: <https://www.rottentomatoes.com/m/unpregnant> (Besøkt 01.12.23).



- Sachs, K. (2022) *Notebook Primer: Abortion in Cinema*, MUBI. Available at: <https://mubi.com/notebook/posts/notebook-primer-abortion-in-cinema> (Accessed: 3 May 2023).
- Scott, J.W. (1991) 'The Evidence of Experience', *Critical Inquiry*, 17(4), pp. 773–797.
- Scranton, R. (2015) *Learning to die in the Anthropocene: reflections on the end of a civilization*. San Francisco, CA: City Lights Books.
- Seigworth, G.J. og Gregg, M. (eds) (2010) *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.
- Siferlin, A. og Streck, K. (2023) 'It's Almost Impossible to Get an Abortion in Poland. These Women Crossed the Border to Germany for Help', *TIME.com*. Available at: <https://time.com/poland-abortion-laws-protest/> (Accessed: 29 November 2023).
- Sisson, G., Herold, S., Kimport, K. *Abortion Onscreen Database*. 2022. Advancing New Standards in Reproductive Health (ANSIRH): University of California, San Francisco. Available: [abortiononscreen.org](http://abortiononscreen.org).
- Sisson, G. (2019) 'From humor to horror: genre and narrative purpose in abortion stories on American television', *Feminist Media Studies*, 19(2), pp. 239–256. Available at: <https://doi.org/10.1080/14680777.2017.1414864>.
- Sisson, G. og Kimport, K. (2014) 'Telling stories about abortion: abortion-related plots in American film and television, 1916–2013', *Contraception*, 89(5), pp. 413–418. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.contraception.2013.12.015>.
- Sisson, G. og Kimport, K. (2016) 'Facts and fictions: Characters seeking abortion on American television, 2005–2014', *Contraception*, 93(5), pp. 446–451. Available at: <https://doi.org/10.1016/j.contraception.2015.11.015>.
- Sobchack, V. (2004) *Carnal Thoughts: Embodiment and Moving Image Culture*. Berkeley, UNITED STATES: University of California Press. Available at: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/bergen-ebooks/detail.action?docID=224220> (Accessed: 24 November 2023).
- Solomon, D. (2022) 'After Decades of Silence, Art About Abortion (Cautiously) Enters the Establishment', *The New York Times*, 10 September. Available at: <https://www.nytimes.com/2022/09/10/arts/design/art-abortion-whitney-javits-museums-galleries.html> (Accessed: 28 November 2023).
- Strand, R.H. og Christiansen, T.W. (2023) *Kvinner som tar abort, blir forfulgt i Polen. Nå kan de teste om kvinner har tatt abortpiller*. Hentet fra: <https://www.aftenposten.no/verden/i/mQ9b6q/kvinner-som-tar-abort-blir-forfulgt-i-polen-naa-kan-de-teste-om-kvinner-har-tatt-abortpiller> (Accessed: 29 November 2023).
- Students for Life of America (2023) *Pro-Life Movies, Students For Life of America*. Available at: <https://studentsforlife.org/pro-life-movies/> (Accessed: 10 May 2023).

- Sturken, M. og Cartwright, L. (2009) *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*. 2nd edn. New York: Oxford University Press.
- Tallerico, B. (2020) *Never, Rarely, Sometimes, Always* movie review (2020) | Roger Ebert, <https://www.rogerebert.com/>. Hentet fra: <https://www.rogerebert.com/reviews/never-rarely-sometimes-always-2020> (Accessed: 28 November 2023).
- Taylor, J.S. (1992) 'The Public Fetus and the Family Car: From Abortion Politics to a Volvo Advertisement', *Public Culture*, 4(2), pp. 67–80. Available at: <https://doi.org/10.1215/08992363-4-2-67>.
- Thoma, P. (2009) 'Buying up baby: Modern feminine subjectivity, assertions of "choice," and the repudiation of reproductive justice in postfeminist unwanted pregnancy films', *Feminist Media Studies*, 9(4), pp. 409–425. Available at: <https://doi.org/10.1080/14680770903233001>.
- Uricaru, I. (2008) '4 Months, 3 Weeks and 2 Days : The Corruption of Intimacy', *Film Quarterly*, 61(4), pp. 12–17. Hentet fra: <https://doi.org/10.1525/fq.2008.61.4.12>.
- Warren, S. (2015) 'Abortion, Abortion, Abortion, Still: Documentary Show and Tell', *South Atlantic Quarterly*, 114(4), pp. 755–779. Hentet fra: <https://doi.org/10.1215/00382876-3157122>.
- Wayne, M. (2017) 'Burying Abortion in Stigma: The Fundamental Right No One Wants to Discuss. Abortion Portrayal on Film and Television', 16.
- Williams, L. (1991) 'Film Bodies: Gender, Genre, and Excess', *Film Quarterly*, 44(4), pp. 2–13. Available at: <https://doi.org/10.2307/1212758>.
- Wilson, E. (2008) '4 Months, 3 Weeks and 2 Days : An "Abortion Movie"?'', *Film Quarterly*, 61(4), pp. 18–23. Available at: <https://doi.org/10.1525/fq.2008.61.4.18>.