

Resyme

Masteroppgaven *Om tøffe jenter og drømmen om et sagbruk – filmatiske bearbeidelser av kvinners vold* ser på hvordan kvinners vold blir bearbeidet på film.

Bakgrunnen for prosjektet er en utvikling fra 1970-tallet hvor kvinner har blitt mer synlige som voldsutøvere i populærkulturen, kanskje spesielt på film. Prosjektet tar for seg fire ulike filmer hvor hovedpersonene er voldelige kvinner som opptrer sammen og analyserer måten filmene bearbeider kvinnenens vold. I forlengelsen av analysene spør også prosjektet hva feminister og likestillingsorienterte kan lære av hvordan filmene bearbeider kvinnenens vold.

Etter bakgrunnen kommer teoridelen av prosjektet hvor prosjektets analytiske inngang presenteres. Den analytiske inngangen bruker en hermeneutisk forståelse og er valgt for å kunne sette ord på aspekter ved filmene som er relevant for problemstillingen. Metod delen følger teoridelen. Her blir valget av filmer og temaer for analysen diskutert samt at arbeidet med filmene og utformingen av teksten i prosjektet blir beskrevet. Tilslutt spisses også problemstillingen ved å inkorporere analysetemaene i problemstillingen.

Temaet i det første analysekapittelet er motivasjoner og rettferdiggjøring av kvinnenens vold i prosjektets filmer. Gjennom å se på kvinnenens posisjon i samfunnet blir motivasjonene til volden presentert. Legitimeringen av henger sammen konsekvensene volden får og dette ses i sammenheng med det landskapet som de voldelige fortellingene utspiller seg i.

Det andre analysekapittelet tar for seg filmtilskuerens ubehag når kvinner utøver vold. Ubegag ved voldsscener knyttes til hvor intim og kroppslig volden som fremstilles er. Dette gjør at scener i filmene varierer med tanke på hvor ubehagelige fremstår for publikum. Å kunne skape ubegag er også viktig for hvor troverdig kvinnenens vold fremstår.

Klasse og etnisitet er det siste analysetemaet i prosjektet og her blir de voldsutøvende kvinneskikkelsene knyttet til marginaliserte grupper. Evnen og viljen til å bruke vold knyttes gjennom et begrep om de lovløse sammen med klassebakgrunn og etnisitet.

Oppgaven avsluttes med en avsluttende diskusjon som trekker sammen og fremhever noen tråder i oppgaven samt at den tar opp problemstillingens spørsmål om hva en eventuelt kan lære av hvordan filmene bearbeider kvinners vold.

- Marius Enge Bøe

MARIUS ENGE BØE

**OM TØFFE JENTER OG DRØMMEN OM ET
SAGBRUK**

- FILMATISKE BEARBEIDELSER AV KVINNERS VOLD

Masteroppgave i tverrfaglige kultur- og kjønnsstudier

Institutt for tverrfaglige kulturstudier

NTNU

Trondheim 2013

Førord

Arbeidet med denne masteroppgaven har til tider vært tungt og slitsomt. Det har vært mange og blandede følelser underveis. Når jeg ser tilbake er det likevel en prosess som har gitt meg utrolig mye, nettopp fordi den har vært krevende. Det gir en ekstra grunn til å være stolt og glad for at arbeidet nå er avsluttet.

Jeg vil også takke mange av dem som har hjulpet meg i arbeidet med oppgaven. Først og fremst en stor takk til min eminente veileder Agnes Bolsø for å ha hatt tro på prosjektet hele veien, kommet med gode innspill til teksten og gitt mye støtte underveis.

Takk også til stipendiater på Institutt for tverrfaglige kulturstudier; Stine Helena Bang Svendsen og Ane Marit Willmann for deres blikk på filmene tidlig i prosjektet. Spesiell takk til Elisabeth Stubberud for faglige diskusjoner og tilbakemeldinger på både filmer og tekst. Jeg må også takke førsteamanuensis Priscilla Ringrose for tilbakemeldinger på deler av teksten; og til seniorkonsulent Jan Groven Grande for støtte og tilpassninger underveis i prosessen.

Stor takk til alle mine medstudenter og venner! Dere vet hvem dere er. Spesielt stor takk til min svigerfamilie for positive vibber og mye støtte.

Oppgaven hadde ikke blitt til uten min gode venninne Christine Vean. Du er grunnen til at jeg kan noe om tøffe kvinner.

Jeg takke også min far, Gunnvald Bøe, for alt jeg kan om språk, god korrekturlesing og uendelig mye støtte gjennom livet. Jeg setter stor pris på at du stiller opp. Jeg vil også takke mamma; fordi ingen er som deg og for at du ikke liker vold.

Tilslutt takk til min samboer Karin, fordi du ventet og er glad i meg uansett. Alt ordner seg!

Innhold

FORORD	I
INNHold	II
KAPITTEL 1: BAKGRUNN FOR OPPGAVEN	1
OVERORDNET PROBLEMSTILLING.....	2
TEKSTENS OPPBYGNING	3
KAPITTEL 2: KULTURANALYSE AV FILM – EN TEORETISK REFLEKSJON	4
HERMENEUTIKK	4
CLIFFORD GEERTZ – TYKKE BESKRIVELSER.....	6
HERMENEUTIKKEN OG FILM SOM TEKST	7
FILMENE SOM SUBJEKT I ANALYSEN	9
KAPITTEL 3: METODE	10
VOLDELIG KVINNER PÅ FILM.....	10
UTVALGET AV FILMER.....	12
VALG AV ANALYSETEMA	14
ARBEIDET MED FILMENE	15
UTFORMING AV TEKSTEN	16
PROBLEMSTILLING	17
KAPITTEL 4: PRESENTASJON AV FILMENE	19
<i>BAD GIRLS</i> (1994).....	19
<i>SET IT OFF</i> (1996)	20
<i>BAISE-MOI</i> (2000)	21
<i>DEATH PROOF</i> (2007).....	23
KAPITTEL 5: MOTIVASJON OG RETTFERDIGGJØRING AV KVINNERS VOLDSBRUK PÅ FILM	26
”WE NEED SOMETHING TO SET IT OFF WITH.”- OPPRØR I GETTOEN.....	28
”I’M DONE WITH THAT” – TØFFE JENTER OG DRØMMEN OM ET SAGBRUK.....	29
”BUT UNTIL THEN, IT’S THE WILD WEST MOTHERFUCKER” – FRIGJORTE DAMER SLÅR TILBAKE	31
KVINNER I DET LOVLØSE LANDSKAPET	33
OPPSUMMERING: RETTFERDIGGJØRING.....	35
KAPITTEL 6: VOLDENS KARAKTER – KJØNN, INTIMITET OG DISTANSE	36
DEN FYSISKE VOLDEN – SLAG OG SPARK	37
VOLD PÅ AVSTAND - SKUDDVEKSLINGEN	41
OPPSUMMERING	42

KAPITTEL 7: KLASSE OG ETNISITET	45
FABRIKKDRØMMER I <i>SET IT OFF</i>	46
GRÜNDERASPIRASJONER I <i>BAD GIRLS</i>	47
FLYTENDE KLASSEBEGREP I <i>DEATH PROOF</i>	48
KLASSE OG EVNEN TIL VOLD	49
VOLDSKOMPETANSE	50
PISTOLEN: DEN LOVLØSES VÅPEN.....	51
LOVLØSHET OG VOLDSKOMPETANSE.....	51
OPPSUMMERING	55
KAPITTEL 8: AVSLUTTENDE DISKUSJON - ET MANGFOLD AV VOLDELIGE KVINNER.....	57
DET URBANE LANDSKAPETS DØDE HELTINNER.....	57
GRENSELANDET – DET LOVLØSE ROMMET.....	58
MANGFOLDET I FREMSTILLINGENE.....	59
LITTERATURLISTE.....	62
FILMOGRAFI.....	65

Kapittel 1: Bakgrunn for oppgaven

Både vold og fortellinger om vold er sentralt innen vår kultur og vår historie, samtidig som vold er et sosialt og et politisk problem. Vold knyttet til familieliv, gjerne kalt vold i nære relasjoner, og den legitime voldsmakten tilknyttet staten er både et utfordrende og spennende tema. Kjønn blir sjeldent problematisert og utforsket i forbindelse med fortellingene om vold som vi omgir oss med, og det er det jeg ønsker å gjøre med denne masteroppgaven.

In the seventies women entered film genres that until then had been thought of as "male": action films, science fiction films, westerns, war movies, martial arts films, revenge films. The world of action and violence was no longer a man's world (Schubart 2007:5).

Sitatet er fra den danske filmviteren Rikke Schubarts introduksjon i boken *Super bitches and action babes – The female hero in popular cinema 1970-2006* (2007). Denne boken utgjør noe av bakgrunnen for at jeg har ønsket å skrive om kvinner og vold på film. Schubarts bok viser en dobbelhet i hvordan kvinner kan fremstilles som tøffe, men må også være sexy for å være vellykket på film. Hun fokuserer på såkalt lavkulturelle filmsjangre, som nevnt i sitatet ovenfor, og for meg har alltid fremstillinger i lavkulturen vært mer fasinerte og analytisk interessante enn i det som gjerne kalles høykultur. Lavkulturelle, eller populærkulturelle, fremstillinger er i større grad tilgjengelige og utgjør den største delen av fortellingene vi omgir oss med.¹ Jeg synes det har vært interessant å reflektere over hvor gjennomtrukt min egen barndom og ungdom har vært av populærkulturen, på tross av at jeg også har oppsøkt andre typer kulturelle uttrykk. Den høye tilgjengeligheten og det uomgjengelige aspektet ved lav- og populærkultur i dagens samfunn gjør det også analytisk interessant.

På 1970-tallet kom kvinnene inn i "exploitation-film", en type filmer hvor vold og sex var viktige ingredienser. Exploitationsjangeren handlet om å lokke publikum til filmer som hadde lav produksjonskostnad. Nakenhet, vold og sex ble sentrale ingredienser i filmer som ble laget fort og billig. Filmene var i stor grad tiltenkt et mannlige publikum. Det fremstår kanskje som paradoksal, men utnyttelsen av kvinnekroppen som lokkemat for nysgjerrige og sensasjonshungrige menn åpnet døren for andre typer roller for kvinner i disse sjangerfilmene enn det som var tilgjengelig i andre sjangre.

Laura Mulveys essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* fra 1973 satte i gang en feministisk filmkritikk. Mulveys artikkel viste hvordan film produseres

¹ Her bør det nevnes at når jeg bruker begrepene populærkultur og lavkultur synonymt er de i denne sammenhengen ikke analytiske begreper, men et forsøk på en beskrivelse av noen typer kulturelle fenomener. Den amerikanske medieviteren Douglas Kellner fremfører gode argumenter for at merkelapper som "lav" og "populær" på kulturelle uttrykk er analytisk problematiske, men det er ikke viktig i denne oppgaven (Kellner 1995:33-35).

med et aktivt maskulint blikk hvor kvinnen gjerne reduseres til et passivt objekt for et mannlig blikk. Narrativ film tilbyr, ifølge Mulvey, bare et mannlig blikk som alle tilskuere tar del i uavhengig av deres eget kjønn. Artikkelen skapte mye debatt om kvinner i film og om kvinner som filmpublikum (Chaudhuri 2006). Hvordan de aktive og voldelige kvinnelige karakterene som vokste frem på 70-tallet kan forstås, har også blitt preget av Mulveys sine teorier.

Fra 70-tallet beveget den voldelige kvinnen på film seg ut av sjangerfilmen. I 1986 kom filmen *Aliens* med Sigourney Weaver som en tøff kvinneskikkelse som må kjempe mot monster i verdensrommet. I 1991 dreper *Thelma & Louise* en voldtektsmann og legger ut på en flukt fra både politi og ektemenn som ender med døden for de to kvinnene. Fra midten av 90-tallet ble også TV en viktig drivkraft i denne utviklingen på grunn av populariteten til serier som *Buffy the Vampire Slayer* og *Xena: Warrior Princess*.

På 90-tallet hadde også feministisk litteratur om kvinner på film endret seg, kanskje spesielt med tanke på vold og kvinner. I første omgang var det debattene rundt *Thelma & Louise*, og senere også rundt *Buffy*- og *Xena*-seriene, viktige for å endre fagdiskusjonene rundt dette fenomenet. Samtidig var feminismen i endring og overgangen til en post-strukturalistisk informert feminisme hvor også skeive perspektiver tok større plass åpnet for nye måter å behandle filmer med voldelige kvinner. Gjennom begreper som "Girl Power" så den tredje bølgen innen feminismen for seg en frigjøring som i stedet for å forkaste gamle kjønnsstereotyper skulle klare å fordreie betydningen av disse stereotypene.

I arbeidet med dette prosjektet har tankene mine ofte rettet seg mot noen politiske implikasjoner av fremstillinger av kvinners vold. Det vært et naturlig ønske for meg, som har kommet til kulturstudier via filosofi og historie, å forfølge disse spørsmålene innenfor rammen av et prosjekt i kulturstudier. Utviklingen siden 70-tallet i fremstillingen av voldelige kvinner på film har falt sammen med en utvikling i samfunnet hvor kvinner i større grad har fått tilgang til nye arenaer. Å innta posisjonen som den voldsutøvende hovedpersonen på film har vært en av disse arenaene.

Overordnet problemstilling

I vår kultur er vold tett knyttet til menn og til maskulinitet. Både på film og i virkeligheten er det hovedsakelig menn som utøver vold. Det er derfor kvinner som bruker vold på film skaper oppmerksomhet. Utenfor filmverdenen får også vold utøvd av kvinner oppmerksomhet på en annen måte enn menns vold (Natland 2009). Dette henger sammen med hvordan kjønnes roller blir definert i vår kultur. I de siste tiårene har en endring av kjønne falt sammen med en voldsom vekst i kommersiell populærkultur, kanskje spesielt film. Hva skjer når kvinner utøver vold i film, og kan feminister og andre likestillingsorienterte lære noe av det?

Dette prosjektet er en kulturanalyse med film som empiriske materiale. Tanken er å analysere filmene på egne premisser og samtidig se om filmatiske representasjoner av voldelige kvinner kan si noe om sammenhengen mellom kjønn og vold i samfunnet. Fra å fokusere på spørsmålet om hva som skjer med volden på film når kvinner utøver den, nærmer jeg meg i siste kapittel i masteroppgaven en diskusjon om kjønn, vold og samfunn.

Det er ikke kjønnsforskjeller som er fokus i analysen, men forskjeller i voldsutøvelsen i ulike fremstillinger av kvinner som bruker vold. Den overordnede problemstillingen er: *På hvilke måter bearbeider film spørsmål knyttet til kvinners vold, og kan vi lære noe av det?*

I kapitlet om metode skal jeg komme tilbake til problemstillingen og spisse den ytterligere i forhold til temaene jeg har valgt å analysere.

Tekstens oppbygning

Oppgaven følger en struktur med et teorkapitel først. I denne delen vil jeg redegjøre for den analytiske tilnærmingen jeg har brukt i prosjektet. Etter dette følger metodekapitlet, kapittel 3, hvor jeg beskriver både fenomenet kvinners vold på film, arbeidet med filmene og gjør en ytterligere presisering av den overordnede problemstillingen overfor. Her kommer jeg også inn på valget av analysetemaer for analysekapitlene.

Kapittel 4 er en presentasjon av de fire filmene som utgjør mitt empiriske materiale, hvor jeg gir et overblikk over fortellingene i filmene. Dette kapitlet skal støtte leseren og gjøre de mer detaljerte analysene i analysekapitlene lettere å følge.

Analysekapitlene, kapittel 5 til 7, følger tre temaer som går inn i hverandre på ulike måter. I det første av analysekapitelene ser jeg på hvordan volden i filmene legitimeres og stiller spørsmål om hva det er som gjør at volden blir akseptabel for filmens publikum. Det andre analysekapitlet fokuserer på voldens karakter. Er volden de utøver mer eller mindre brutal enn volden som kvinnene utsettes for, og hvordan fremstår de som voldsutøvere? Det tredje kapitlet knytter volden til kvinnenes klassetilhørighet og etnisitet. Hvilken klassebakgrunn og hudfarge kvinnene har og hvordan henger det sammen med volden de utøver i filmene.

Det siste kapitlet er en avsluttende diskusjon, hvor jeg på bakgrunn av analysekapitlene diskuterer kvinners vold på film og samfunnet rundt oss.

Kapittel 2: Kulturanalyse av film – en teoretisk refleksjon

I dette kapittelet skal jeg gjøre rede for de teoretiske perspektivene jeg har brukt i oppgaven. Utfordringen har vært å få datamaterialet ”i tale” slik at jeg kan få tak i det filmene sier om de temaene jeg er interessert i forske på. Derfor bygger analysen av datamaterialet på en analytisk inngang som er både eklektisk og strategisk lagt opp.

Innen både filmanalyse og kulturstudier er ikke alltid skillett mellom teori og metode veldig skarpt. De vanligste teoretiske inngangene innen disse fagretningene har derfor det kjennetegnet at de skal gi forskeren redskaper og begreper for å forstå og fortolke et materiale som forskeren kjenner fra innsiden. Jeg har i dette prosjektet valgt å skille mellom metode og analytisk tilnærming, altså en begrunnelse for hvordan jeg analyserer filmene mine slik jeg gjør. Dette er det jeg skal gå igjennom i dette kapittelet. Metodiske hensyn, som i større grad knytter seg til hvordan jeg praktisk har jobbet med datamaterialet, skal jeg gjøre rede for i metodekapittelet.

Jeg ville i utgangspunktet forstå hvordan filmer fremstiller kvinners vold på en kritisk og reflekterende måte. Dette er masterprosjektets kjerne. Forståelse er ikke et enkelt begrep og det er heller ikke ukomplisert å kunne forstå på en kritisk og reflekterende måte. For å kunne gjøre dette har jeg hatt hermeneutikk som en overordnet teoretisk inngang.

Det analytiske perspektivet jeg benytter i dette prosjektet knytter forskeren og datamaterialet tett sammen. Forholdet mellom forsker og datamateriale er både situert og kontekststøttet. Forskningen avhenger av en beskrivelse av den analytiske inngangen for å være lesbar og kunne vurderes av andre enn forskeren selv. I dette kapittelet skal jeg gjøre rede for hermeneutikken som en tradisjon og en måte å analysere tekster på som tar høyde for forskerens situering og kontekst, samtidig som den gjør det mulig å lese filmene som meningsfulle tekster som kan gi en bedre forståelse av de temaene jeg fokuserer på i dette prosjektet.

Hermeneutikk

Hermeneutikken har en lang historie og finnes i ulike utforminger. Opprinnelig stammer begrepet fra det greske *hermeneuein*, som betyr å fortolke eller utlegge. Siden 1700-tallet har hermeneutikken utviklet seg, fra sitt utspring i bibelfortolkning, til en mer generell forståelselære gjennom tenkere som Friedrich Schleiermacher og Wilhelm Dilthey (Lægneid og Skorgen 2001:sidetall). I det forrige århundre ble hermeneutikken utviklet videre av filosofen Hans-Georg Gadamer i retning av en filosofisk hermeneutikk. Gadamers uttrykk om at ”væren som kan bli forstått, er språk” utvidet drastisk hermeneutikken fra å være en forståelselære som var nyttig innen studiet av

tekst til å bli en filosofi om hvordan vi forstår verden (Læg Reid og Skorgen 2001:9).

Gjennom arbeidene til antropologen Clifford Geertz blir også hermeneutikken viktig for antropologiske studier av samfunn. For mitt prosjekt har Geertz sine tykke beskrivelser vært en viktig del i hvordan jeg har arbeidet med filmene.

Det kan være krevende, på så begrenset plass, å utlegge hva hermeneutikk er. I innledningen til antologien *Hermeneutisk lesebok* kaller kulturviterne Sissel Læg Reid og Torgeir Skorgen hermeneutikken for en forståelsesakt som ”utløses i forhold til språklige ytringer og andre meningsbærende strukturer som for eksempel billedkunst, gester, drømmer, handlinger og sosiale situasjoner” (Læg Reid og Skorgen 2001:9).

Videre deler Læg Reid og Skorgen i sin beskrivelse hermeneutikken i tre ulike deler hvor den første er forståelse og fortolkning av tegn og tegnsystemer. Den andre er de spesialhermeneutiske praksiser som brukes innen ulike fagtradisjoner for behandling av spesifikke dokumenter og den tredje beskrivelsen av hermeneutikk peker på at den er en teori om forståelse, gjerne kalt filosofisk eller allmenn hermeneutikk (Læg Reid og Skorgen 2001:9).

Det er som forståelsesteori at hermeneutikken er viktig for filmanalysene i dette prosjektet. Den hermeneutiske forståelsen er implisitt i måten jeg forstår filmene på. Gadamer beskriver forståelse som en sirkelbevegelse mellom delene og helheten.

Fortolkerenes forståelse vil alltid være betinget av hans individuelle og historiske utgangspunkt: Han kan ikke tre ut av forståelsens sirkel og anskue gjenstanden under evighetenes synsvinkel –objektivt og uavhengig. Han er henvist til å begynne der han (sic) står, men på bakgrunn av de erfaringer han gjør seg i møte med gjenstanden, settes han i stand til gradvis å nærme seg en riktig forståelse. Forståelsen blir derfor en uendelig prosess, en stadig tilbakvending til utgangspunktet, som hele tiden modifiseres i lys av nye erkjennelser (Skorgen 2006:223).

For Gadamer er altså forståelse alltid avhengig av kontekst. Fortolkning skjer alltid ut i fra fortolkerens egen historisk-kulturelle situering. Dette er det som gjerne kalles den hermeneutiske sirkel. Det er gjennom en sirkelbevegelse mellom helheten og delene i teksten som fortolkes, og mellom tekstens innhold og leserens fordommer at en kommer frem til en forståelse av teksten. Samtidig som jeg her bruker Gadamers hermeneutiske sirkel som en inngang til å fortolke mitt eget materiale vil jeg ta avstand fra Gadamers mål om å oppnå en riktig forståelse av gjenstanden jeg fortolker. Å skulle komme frem til en riktig, i betydning av den eneste gyldige, forståelse av mine filmer er verken hensiktsmessig for, eller målet, med dette prosjektet.

Gadamer understreker også behovet for å ta med seg sin egen historisk-kulturelle bakgrunn inn i fortolkningen av tekster. Dette er det Gadamer omtaler

som fordommer, som for ham er et positivt begrep siden forståelse ikke er mulig uten å ta med seg den samtidige og kulturelle konteksten. Fordommer legitimeres i Gadamer's system gjennom autoriteten som ligger i tradisjonen gjennom en appell til den romantiske kritikken av opplysningstidens idealer. Gadamer peker på den autoriteten som ligger i våre historisk overleverte tradisjoner og effekten disse tradisjonene har på våre på liv. Blant annet forklarer han at oppdragelsen er avhengig av dette fordi den nettopp har som rolle å overlevere tradisjoner. Videre understreker Gadamer at det er umulig å frigjøre seg helt fra dette overleverte utgangspunktet (Gadamer 2001a:129-130).

Her har jeg på mange måter vanskelig for å følge Gadamer når det på overflaten fremstår som om han appellerer til en blind tro på tradisjoner. På dette punktet har også Gadamer blitt kritisert av filosofen Jürgen Habermas som mener at en kritisk refleksjon over ens egne fordommer også må inngå i fortolkningslæren. Jeg er enig med Habermas når han peker på at også undertrykking og en legitimering av gamle maktstrukturer overleveres gjennom tradisjonen og at ikke Gadamer tar tilstrekkelig hensyn til dette i sin hermeneutikk (Lægneid og Skorgen 2001). I dette prosjektet har jeg tatt høyde for Habermas sin kritikk av Gadamer på dette punktet ved at selve analysen innebærer en kritisk refleksjon over innholdet i filmene mine.

Clifford Geertz – Tykke beskrivelser

Antropologen Clifford Geertz er påvirket av hermeneutikken og hans begrep om tykke beskrivelser har vært viktig for hvordan jeg har skrevet mine filmanalyser i dette prosjektet. Essayet *Thick Descriptions: Toward an Interpretive Theory of Culture* er både en inspirerende tekst og en antropologisk klassiker. Det synet på kultur og kulturanalyse som Geertz etablerer i essayet har vært viktig for den typen analyse som jeg har ønsket å gjøre i dette prosjektet. Geertz tar kulturanalyse for å være: ”not an experimental science in search of law but an interpretive one in search of meaning” (1974:5), noe som umiddelbart bringer inn behovet for å kunne fortolke.

For Geertz er det viktig å minne om at etnografen er den som skriver ned beskrivelser, og dermed også fortolkninger, av sosialt liv.² Slike tykke beskrivelser av sosialt liv har som mål og nå en dypere forståelse av for eksempel kultur. Dette er beskrivelser som bringer leseren inn i kjernen av materialet. Geertz argumenter her mot for strenge fortolkningsystemer i antropologien fordi han mener at det er en fare for å miste ”the informal logic of actual life” av synet (Geertz 1974:17).

² Slik jeg leser Geertz på dette punktet blir det umulig å lage det han kaller tykke beskrivelser uten samtidig å fortolke. Han fremhever at antropologien finnes i form av tekst og at skillet mellom ”(...) mode of representation and substantive content is as undrawable in cultural analysis as it is in painting (...)” (Geertz 1974:16)

Jeg har anvendt Geertz sin tankegang i filmanalyse ut i fra det synet at film er produkter av kultur. I sin beskrivelse av kultur låner Geertz en metafor fra Max Weber og sier at "(...) man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun, i take culture to be those webs(...)" (Geertz 1974:5).

Underholdningsfilm utgjør en del av dette meningsfulle vevet i en globalisert verden hvor kinosalen (og hjemmekinoen) har overtatt for, eller i hvert fall supplerer, fortellingene og vitsene ved arbeidsbenken og rundt leirbålet.

Filmer er selvfølgelig fiksjoner og i den forstand ikke en del av den sosiale flyten som entografen undersøker, men Geertz påpeker at i antropologien er beskrivelser ofte både andre og tredjehånds. Samtidig er de beskrivelsene som entografen gjør også fiksjoner i den forstand at de er noe som er laget, uten å nødvendigvis være oppdiktet. Forskjellen mellom en etnografisk beskrivelse og Gustave Flauberts roman *Madam Bovary* ligger i poenget med hvorfor de ble skapt skriver Geertz, men fastholder likevel at begge er skapte fortellinger. Geertz beskriver det videre som umulig å trekke en linje mellom representasjonens form og innholdet i en kulturell analyse og han påpeker at det kan virke som dette truer den objektive statusen til antropologisk kunnskap ved å avsløre kilden som akademisk verk istedenfor sosial virkelighet (1974:15-16). Geertz sin løsning på dette problemet peker tilbake til de tykke beskrivelsene:

The claim to attention of an ethnographic account does not rest on its author's ability to capture primitive facts in faraway places and carry them home like a mask or a carving, but on the degree to which he is able to clarify what goes on in such places, to reduce the puzzlement (...) to which unfamiliar acts emerging out of unknown backgrounds naturally give rise (Geertz 1974:16).

Nettopp ved de tykke beskrivelsene, som evner å forklare ukjente handlinger med ukjent bakgrunn, ønsker Geertz at hans arbeid skal vurderes. Altså blir tykke beskrivelser et kriterium på en god analyse.

I mitt prosjekt utforsker jeg filmatiske beskrivelser av kvinners vold. Tykke beskrivelser av filmene og relevante scener, og fortolkningen av disse, har vært det redskapet som jeg har anvendt i prosessen med å analysere volden i filmene.

Hermeneutikken og film som tekst

Som nevnt overfor var hermeneutikken i utgangspunktet en lære i å forstå og fortolke tekster. Gadamer utvidet hermeneutikken til også å omfatte estetiske uttrykk som for eksempel kunstverk. For Gadamers filosofiske hermeneutikk er alt som sier oss noe, alt som kan forstås, gjenstand for hermeneutisk fortolkning (Skorgen 2006:220).

Underholdningsfilm forstår jeg som en uttrykksform som eksisterer i randsonen av det som gjerne forstås som kunst, men samtidig synes jeg at det er ganske

åpenbart at underholdningsfilm, som annen populærkultur, sier noe til sine lesere eller tilskuere. I prosjektet har filmene blitt analysert som tekst gjennom at jeg har lagd beskrivelser av enkeltscener og filmhistoriene som grunnlag for analysene.

Filmteoretikeren Robert Stam gir i boken *Film Theory* en bakgrunn for en tekstlig filmanalyse som han knytter eksplisitt til en poststrukturalistisk bevegelse innen humaniora (2000). Videre understreker han at å kunne gjøre en tekstlig analyse av film også berettiger film, på samme måte som litteratur, som et medium som er verdig seriøs analyse. Stam understreker at

(...) the film text is a function of semiology's focus on film as the site of systematically organized discourse rather than as a random "slice of life" (Stam 2000:186).

Dette sitatet bygger opp under oppfatningen av at film er noe mer enn underholdning og, at film, på linje med litteratur, er et sted hvor våre ideer og kulturelle koder både informeres og forhandles.

At film blir tekst tydeliggjør også at filmer er historiske og kulturelle artefakter som ikke bare imiterer, men som også er med på å skape virkeligheten rundt seg.

The concept of "text" – etymologically "tissue" or "weave" – conceptualizes film not as an imitation of reality but rather as an artifact, a construct (Stam 2000:186).

I dette prosjektet har det vært viktig for meg å kunne se filmene jeg analyserer nettopp som konstruksjoner hvor ulike fremtoninger av kvinners vold kommer til syne. Gjennom å forstå filmene som tekst har jeg bedre kunnet nærme meg filmtekstene med en forventning om å kunne avlese de relevante kulturelle kodene for mitt prosjekt.

Stam trekker også på den franske litteraturteoretikeren Roland Barthes sin distinksjon mellom det Barthes kalte en "leserlig" eller en "forfatterlig" tilnærming til tekster. I en "leserlig" tilnærming henvises leseren til å godta forfatterens makt, mens den "forfatterlige" tilnærmingen til teksten gjør det mulig for leseren å aktivt fortolke teksten og produsere sine egen mening (Stam 2000:186).

Det Barthes kaller en "forfatterlig" tilnærming til teksten resonnerer også med å bruke hermeneutikk som teoretisk inngang til filmene. I en hermeneutisk forståelse er nettopp de fordommer som leseren bringer inn viktig for å kunne fortolke og forstå teksten. I Torgeir Skorgen sitt kapittel om Gadamer i boken *Hermeneutikk – en innføring* forklarer han det slik:

Det avgjørende blir her altså det gjensidige betingelsesforholdet mellom tekstens utsagn og den forforståelsen vi anvender for å få den i tale. Slik oppstår et rom for dialog, hvor våre forutmeninger prøves ut og korrigeres gjennom tekstens og overleveringens tilsvarende (Skorgen 2006:230).

Dialogen med filmene i den hermeneutiske fremgangsmåten og Stam sin påkalling av Barthes "forfatterlige" tilnærming som bakgrunn for filmanalyse, utgjør plattformen for den måten jeg har lest filmene som tekst på i dette prosjektet.

Filmene som subjekt i analysen

Det kan være fristende å tilskrive filmene fordommer som er like det filmenes opphavsmenn hadde, gitt at filmene har et historisk utgangspunkt og at filmskaperne på et tidspunkt har fylt filmene med et meningsinnhold. Dette ville i så fall gi filmskaperne og ikke filmene subjektstatus i analysen. For meg har det vært viktig å analysere filmene slik de fremstår i dag. Derfor blir det Gadamer skriver i essayet *Estetikk og hermeneutikk* relevant:

Kunstverkets virkelighet og dets utsagnkraft lar seg ikke avgrense til den opprinnelige historiske horisonten(...). Kunsterfaringen viser snarere at kunstverket alltid har sin samtid, at det bare i betinget grad fastholder sin historiske opprinnelse og særlig er uttrykk for en sannhet, som på ingen måte er sammenfallende med den som verkets åndelige opphavsmann hadde i tankene (Gadamer 2001b:137).

I mitt prosjekt forholder jeg meg til filmene som en tekst som jeg fortolker uavhengig av filmenes historiske utgangspunkt og opphavsmennenes intensjoner. Utover at filmenes historiske kontekst implisitt har formet filmenes innhold, er ikke dette en viktig del av det jeg analyserer i dette prosjektet.

I dette prosjektet skal jeg gjøre mine fortolkninger av hvordan filmene behandler kvinners vold og si noe om hvordan vi kan forholde oss til, og eventuelt lære av, disse fremstillingene. For å kunne gjøre dette har jeg vært nødt til å velge ut filmer og arbeide med dem for å kunne gjøre disse fortolkningene. Dette arbeidet har vært påvirket av den analytiske inngangen jeg har beskrevet i dette kapitlet, men har også innebåret metodiske valg som jeg skal gjøre rede for i neste kapittel.

Kapittel 3: Metode

Etter gjennomgangen av den analytiske tilnærmingen for prosjektet er det viktig å beskrive den prosessen som ligger bak analysene. Innenfor det som kalles kvalitativ metode er en runddans mellom teori, data og metode et av særtrekkene (Thagaard 2003). Dette prosjektet har også vært preget av at de ulike delene av forskningsprosjektet har påvirket hverandre. I motsetning til et prosjekt med kvantitative data har min prosess vært mer preget av en kontinuerlig sirkelbevegelse mellom den teoretiske tilnærmingen til datamaterialet og analysene av det samme materialet. Underveis har jeg forsøkt å være fleksibel i forhold til tilnærmingen for ikke å overse de analysemulighetene som finnes i datamaterialet.

Film som datamateriale er komplisert. Bilde, lyd og tale (eller tekst) er i en film komponert sammen for å fortelle en historie. I forhold til mange kulturelle uttrykk er film svært sammensatt. Samtidig gjør dette film til et tiltalende analyseobjekt i en fleksibel kvalitativ prosess fordi film ofte har mange lag og nivåer. Dette gir igjen mange muligheter for analyser. Filmene er også svært tilgjengelige og de kan, i motsetning til observasjoner av sosialt liv, ses om igjen og om igjen.

Min fasinasjon av kvinner som voldsutøvere på film har jeg redegjort for i bakgrunnen for oppgaven. Her skal jeg derimot begrunne valget av filmer for analyse, og starter med et historisk bakteppe. Ved en historisk oppsummering av hvordan voldelige kvinner fremstilles på film, vil jeg si noe om hvilket landskap av filmer jeg har å velge fra.

Videre i kapittelet skal jeg se på de mer praktiske sidene av fremgangsmåten jeg har brukt og valgene av tematiske fokusområder for filmene.

Voldelig kvinner på film

Historisk er voldelige kvinner på film et sammensatt fenomen og det er vanskelig å ta hensyn til alle filmer og sjangre når fenomenet skal presenteres. *Femme fatale*-arketyper var levende i 30-tallets og 40-årenes *film noir*-bølge. Dette var kvinner som brøt grensene for en akseptabel borgerlig seksualitet, men som på grunn av tidens filmsensur kunne dette bare antydes gjennom en samling symboler, sigaretten med munnstykket, sløret og de sorte kjolene. De var farlige, ambisiøse og hensynsløse kvinner i den amoralske verden som *film noir* utspiller seg i, men de brukte ikke nødvendigvis vold selv. I stedet manipulerte de sine elskere til å drepe for seg og bare i siste instans kunne de selv ty til sin lille damerevolver for å fullføre sin plan og skyte noen i ryggen. Kvinnenes vold var ikke det som gjorde dem farlige i *film noir*, det var derimot deres seksualitet (Place 1998).

Seksualitet er også viktig i den nye bølgen med filmer med voldelige kvinner som dukket opp på 70-tallet samtidig med både en gryende feministbevegelse og den seksuelle revolusjon. Dette var hovedsakelig en type B-filmer, exploitationfilmer, som brukte nakenhet, grov vold og annet spekulativt innhold for å tiltrekke seg tilskuere. I denne sjangeren finner vi noen av de første stjernene, blant annet den afroamerikanske skuespillerinnen Pam Grier i filmer som *Foxy Brown* og *Coffy*, som ble kjent for å spille tøffe, sexy og voldelige kvinner på film. Fenomenet utviklet også på TV under 70-tallet med TV-serier som *Bionic Woman* og *Charlie's Angels*.³

En ny utvikling for kvinners vold på film kom på 90-tallet, med filmen *Thelma & Louise*. Denne filmen ble både kritisert og hyllet for sin fortelling om to kvinner fra en amerikansk forstad som etter å ha drept en voldtektsmann legger på ut flukt fra både politi og samfunn. Filmen gjorde også noe nytt ved at den tydelig koblet sammen feminisme og vold. Det mannsdominerte samfunnet tjente som legitimerende kontekst for den volden som Thelma og Louise utøvde. Fra akademiske hold fikk *Thelma & Louise* mye oppmerksomhet og det ble skrevet mye om filmen. Det er i kjølvannet av diskusjonene rundt denne filmen at det vokste frem en bredere akademisk diskusjon knyttet til vold, kvinner og feminisme på film.

I flere antologier (McCaughey og King 2001, Early og Kennedy 2003, Inness 2004, Gjelsvik og Schubart 2004) fra begynnelsen av 2000-tallet blir utviklingen av voldelige kvinner på film og TV i løpet av 90-tallet både beskrevet og analysert. Det er spesielt kjente TV-figurer som Xena og Buffy som fanger oppmerksomheten, men også dataspillfigurer som Lara Croft. Antologiene bærer også preg av en stort sett positiv innstilling til det utvidede repertoaret med kvinneroller i underholdningsbransjen, men synet er delt i forhold til om den seksualiserte fremstillingen av de voldelige kvinnene representerer et tilbakeslag for det frigjørende potensialet i disse fremstillingene.

Schubarts bok *Super bitches and action babes* (2007) gir en dyptgående og kritisk analyse av fenomenet. Schubart viser til kritikk fra ulike feministiske hold av hvordan voldelige kvinner fremstilles. Hennes egen analyse vektlegger også ambivalensen i de seksualiserte fremstillingene i filmene.

For meg har det vært interessant å gå inn i fremstillingene av voldelige kvinner på bakgrunn av at jeg, siden tenårene, har vært fasinert av å se filmer hvor voldelige kvinner har figurert samtidig som jeg også har utviklet en bevissthet i forhold til mitt eget ståsted med tanke på problemstillinger knyttet til kjønn og feminisme. Gjennom å utforske disse spørsmålene har jeg både kunnet være

³ Charlie's Angels ble også gjenskapt som en film regissert av kunstnernavnet McG i 2000, med Drew Barrymore, Cameron Diaz og Lucy Liu i hovedrollene. En oppfølger kalt Charlie's Angels: Full Throttle kom i 2003. Disse filmene kan sies å være med å flytte kvinnelige helter tilbake til kinolerretet etter at de hadde kommet til TV på 90-tallet. Den opprinnelige TV-serien Charlie's Angels gikk fra 1976-1981 i USA.

selvkritisk i forhold til mitt eget forhold til fremstillingen av kvinner, men også i hvilken grad filmer med voldelige kvinner har påvirket utviklingen av min egen feministiske identitet og forholdet til spørsmål knyttet til kjønn. Utforskningen har gjort meg mer bevisst på at forholdet mellom fremstillinger av kvinner og feminisme er komplisert og sammensatt, spesielt hvor slike fremstillinger interagerer med politikk. Mine tanker om at fremstilling av tøffe kvinner som noe tydelig frigjørende har blitt utfordret. Slik sett er det hovedsakelig min feministiske horisont som har blitt utvidet. Samtidig synes jeg fremdeles det er et potensial for frigjørende fremstillinger av tøffe kvinner på film.

Utvalget av filmer

Ovenfor har jeg gått gjennom fenomenet voldelige kvinner på film som en utvikling fra 70-tallet. Jeg har ønsket å fokusere på filmer hvor kvinnene ikke presenteres som helter, men mer som vanlige kvinner, og har derfor styrt unna typiske sjangerfilmer, som rene action- eller skrekkfilmer, og filmer med kvinnelige action- eller superhelter. Dette har også hjulpet til å begrense antallet filmer siden andelen av mer typiske sjangerfilmer med voldelige kvinner er høy.

Utvalget av filmer kom jeg frem til ved å gå gjennom filmer jeg selv husket å ha sett hvor kvinner og voldsbruk står sentralt og gjennom tips fra veileder, filmforskere og andre. Noen av de viktigste kriteriene for å velge de filmene jeg har valgt, har vært at de har omhandlet kvinner som utøver vold og at filmene har vært noenlunde *mainstream*. Med *mainstream* mener jeg i denne sammenhengen filmer som er produsert av et større filmselskap, har bred distribusjon over hele verden og har kjente skuespillere i hovedrollene.

Disse begrensingene reduserte antallet filmer som kunne være aktuelle for min analyse. Valget falt på følgende fire filmer:

- *Bad Girls* (1994)
- *Set it off* (1996)
- *Baise-moi* (2000)
- *Death Proof* (2007)

Alle disse filmene, bortsett fra *Baise-moi*, har gått på kino i Norge.

Filmene jeg har valgt å analysere i dette prosjektet er også en del av historien om hvordan voldelige kvinner gjøres på film. Spesielt tydelig er forbindelsen til filmen *Thelma & Louise*. To av filmene, *Bad Girls* og *Set it off*, følger også tett etter *Thelma & Louise* i tid og kan nok ha blitt produsert med bakgrunn i suksessen og oppmerksomheten som *Thelma & Louise* fikk. Den franske filmen *Baise-moi* ligner også *Thelma & Louise* på mange måter, samtidig skiller den seg også kraftig fra denne filmen med tanke på filmens estetiske uttrykk. Den siste av de utvalgte filmene er Quentin Tarantino sin *Death Proof*, som er lengst ifra *Thelma and Louise* i både tid og innhold, men har igjen klare referanser til

exploitationsjangeren på 70-tallet. *Death Proof* er den av filmene som har tydeligst trekk av sjangerfilm, men den blander også ulike sjangere og jeg vil derfor ikke kalle den en typisk sjangerfilm. I alle filmene i prosjektet planlegger og utøver kvinnene volden sammen med andre kvinner. Det er, bortsett fra i *Baise-moi*, snakk om en gruppe kvinner, altså flere enn to.

I tillegg til hovedsakelig mainstream filmer har jeg inkludert den uavhengige franske filmen *Baise-moi*, som fikk stor oppmerksomhet da den kom ut, kanskje først og fremst fordi den ble forbudt flere steder. I utgangspunktet tenkte jeg at *Baise-moi* kunne tjene som en kontrast til, eller kontroll av, de andre filmene som er tydeligere preget av Hollywood-filmens konvensjoner, men etter hvert så jeg at *Baise-moi* gjerne kunne leses sammen med, og på samme måte som, de andre filmene. Argumentet for å beholde den i analysen ble i stedet at jeg ønsker å ha et utvalg filmer som ikke fremstår som ensartet, men at filmene i større grad reflekterer en utvikling fra 90-tallet i måten voldelige kvinner fremstilles på.

Norske forskere har skrevet en del om *Baise-moi* (Vik 2003, Mühleissen 2004 og 2005). Filmviteren Siss Vik har skrevet om hvordan *Baise-moi* sin lavkulturelle pornoestetikk var med å undergrave filmens muligheter for å bli tatt alvorlig som en kunsterisk og politisk relevant film. Daværende kinosjef i Oslo, Ingeborg Moræus Hanssen, besluttet å ikke vise *Baise-moi* noe som også førte til at den stort sett bare har blitt vist på filmklubber i Norge. Blant annet sammenligner Vik den med Catherine Breilats sin film *Romance* som også er en fransk seksuelt eksplisitt film, men den lever opp til en høykulturell uttrykksform og kunne derfor, ifølge Vik, vises på kino.

Kjønns- og medieforskeren Wenke Mühleisen sine to artikler om filmen, *Baise-moi and feminism's filmic intercourse with the aesthetics of pornography* (2004) og *Realism of Convention and Realism of Queering: Sexual Violence in two European Art Films* (2005), dreier seg om filmens fremstilling av voldtekt og bruken av eksplisitte seksuelle scener i filmer med et feministisk politisk innhold. Mühleisen går langt i å se *Baise-moi* som en progressiv feministisk kunstfilm som særdeles representerer et brudd med den klassiske fremstillingen av voldtekt på film. Selv om min analyse følger et annet spor enn Mühleisen sine artikler, var de likevel en del av begrunnelsen for å velge å se på *Baise-moi* med de temaene jeg har valgt å fokusere på i dette prosjektet.

Alle de fire filmene jeg har valgt ut er både ulike filmer og del av en tradisjon med fremstillinger av voldelige kvinner på film. Dette utvalget følte jeg gav meg et godt utgangspunkt for å arbeide med analyser med tanke på disse fremstillingene. Filmene er presentert med handlingssammendrag i neste kapittel. Videre i dette kapittelet skal jeg beskrive hvordan jeg har arbeidet med filmene jeg har valgt, men først vil jeg si noe om hvordan jeg valgte analysetemaer for prosjektet.

Valg av analysetema

Analysen i prosjektet følger tre tematiske områder. Jeg bestemte, i samråd med veileder, ganske tidlig at prosjektet skulle ha en tematisk oppbygning, men temaene ble i stor grad valgt og utviklet underveis i arbeidet med filmene. Alternativet til en tematisk oppbygning var å analysere filmene hver for seg og så gjøre et forsøk på å trekke noen felles konklusjoner, men et tematisk fokus gjorde det lettere å fremstille datamaterialet på en måte som kunne synliggjøre viktige tendenser. Temaene og dermed også prosjektets oppbygging, ble revidert på ulike punkter i prosessen. Temaene jeg tilslutt valgte er:

- Legitimering av vold i filmene
- Voldens ubehagelige karakter
- Vold knyttet til klasse og etnisitet

Temaet om legitimeringen av volden er det som har fulgt prosjektet lengst. Både når jeg så gjennom filmene de første gangene, og i litteraturen om kvinners vold på film, skilte dette temaet seg ut som relevant. Dette fordi filmskapere som lager filmer med kvinner som utøver vold alltid må svare på spørsmålet om hvorfor disse kvinnene velger å bruke vold. Dette er fordi den stereotypiske fremstillingen av kvinner på film ikke har vold, men heller skjønnhet som hovedingrediens. Kjønn- og filmforskeren Knut Kolnar sin analyse av vold og maskulinitet i boken *Mannedyret* (2005) var en inspirasjon for dette temaet og gav meg begreper som gjorde at jeg kunne se på volden i forbindelse med marginalisering i samfunnet.

Den relativt store forskjellen i hvor ubehagelig det var å se ulike voldsscener, førte etter hvert frem til det andre analysetemaet i prosjektet. Jeg ville si noe om hva som inngikk i de reelt ubehagelige scenene fordi det å utøve vold som skaper en følelsesmessig effekt i større grad gjør de voldelige kvinnene mer troverdige og øker potensialet for en estetikk som også kan virke politisk. Her var Anne Gjelsvik sin bok om vold på film, *Vondt og vakkert* (2007), viktig for mitt fokus på kroppslighet og intimitet i volden som faktor for opplevelsen av ubehag.

Det siste temaet om klasse og etnisitet knyttet til fremstillinger av voldelige kvinner var kanskje det vanskeligste temaet å få på plass. Spesielt var det filmen *Set it off* sitt fokus på afro-amerikanske kvinners situasjon som ledet meg mot dette temaet. Den afroamerikanske jussprofessoren Kimberlé Williams Crenshaw sin artikkel *Mapping the margins* (2006) fikk meg til å innse hvor vanskelig det var å løsne kjønn fra andre kategorier som rase og klasse i filmene i prosjektet. Flere av filmene utgir seg også for å ville noe politisk. Dette gjorde det også mer spennende å ta inn hvordan klasse og rase virker på volden som filmene fremstiller.

Disse temaene var noe som ble utviklet samtidig som prosjektet skred frem og jeg prøvde å svare på den overordnede problemstillingen (se s.3). Alle temaene mer eller mindre tvang seg frem gjennom den runddansen jeg har beskrevet mellom meg, de fire filmene i prosjektet og teksten i masteroppgaven. Det var bare temaet om legitimering som jeg var klar over at ville bli relevant ved starten av prosjektet. Runddansen mellom datamaterialet, den analytiske inngangen og måten jeg har arbeidet med filmene på har altså vært svært viktig for hvordan utformingen av prosjektet ble. Derfor skal jeg fortsette med å si noe om dette arbeidet.

Arbeidet med filmene

Å arbeide med filmene i dette prosjektet har vært både tidkrevende, spennende og komplisert. Som datamateriale har film den fordelen at det er lett tilgjengelig og som forsker kan jeg gå tilbake til materialet igjen og igjen i løpet av prosessen. Dette har også preget mitt arbeid med filmene, da jeg flere ganger i prosessen har gått tilbake til filmene både for å vurdere analyser og for å finne nye analytiske innfallsvinkler. En annen faktor er også at filmer kan ses i ulike kontekster som kan påvirke analysen. Utviklingen av denne bevegelsen mellom først å se og notere, så analysere og skrive for så å gå tilbake til å se filmene igjen, i ulike kontekster, skal jeg beskrive nedenfor.

Helt fra starten av dette prosjektet har jeg vært nær på filmene. Før prosjektet startet hadde jeg allerede sett alle filmene, bortsett fra *Death Proof*, men noen av dem hadde jeg ikke sett på lang tid. Prosessen startet med å se filmene og gjøre meg innledende tanker om hvilke tematiske analyser som kunne være interessante. I denne perioden så jeg bare gjennom filmene og gjorde ingen notater underveis, men gjorde notater basert på inntrykket jeg hadde etter å ha sett filmene.

Etter hvert som både analysetemaer og problemstilling tok form gjennom dialog med veileder og medstudenter, forandret jeg også måten jeg så filmene på til å ta flere pauser og gjøre notater underveis. Loggføring i etterkant av veiledningen gjorde det mulig å følge opp innspill fra medstudenter og veileder mens jeg så filmen. Jeg lot innspillene føre blikket til bestemte temaer eller deler av filmene for å utforske hvilke muligheter som lå i å analysere disse temaene.

Når temaene for analysen begynte å komme på plass avholdt jeg også filmvisninger for veileder, noen medstudenter og andre forskere. Etter disse filmvisningene fikk jeg både en umiddelbar respons og en mulighet til å diskutere de temaene jeg hadde presentert. Samtidig fikk jeg spisset, og i noen grad nyansert, de temaene som jeg allerede hadde vurdert. Det ble også enda mer tydelig for meg at film kan leses på mange måter og at det fantes mange mulige temaer og nivåer for analyse. Derfor måtte jeg etter hvert gjøre et valg av

temaer for analysen som kunne virke sammen mot et svar på problemstillingen i oppgaven.

I etterkant av filmvisningene gikk jeg på nytt tilbake til filmene og begynte å skrive på analyser av ulike scener som var forbundet med de temaene jeg hadde valgt ut. Skrivningen gikk lenge i rykk og napp fordi jeg hele tiden hadde et behov for å gå tilbake til filmene for å gjenoppleve scenene. Blikket mitt ble nemlig gradvis skjerpet og påvirket av at jeg samtidig leste teori og andre analyser av lignende filmer.

Sirkelbevegelsen mellom meg selv og filmene er noe av det som har preget mitt arbeid med filmene i prosjektet. Gjennom den hermeneutiske sirkelen (se teorikapittelet) får jeg møte filmene med mine fordommer, som for Gadamer representerer det individuelle og historiske utgangspunktet til den som fortolker, for så å la min opplevelse av filmenes innhold modifisere mitt eget utgangspunkt kommer jeg nærmere å kunne utlegge en forståelse av filmene. Filmenes innhold er igjen et produkt av et eget historisk og produksjonsmessig utgangspunkt. Gjennom arbeidet kunne jeg la filmenes innhold og mine fordommer møtes og gjennom dette møtet, eller sammensmeltningen, skrive ut relevante analyser.

Det er teksten hvor analysene presenteres som utgjør hoveddelen av dette prosjektet. Arbeidet har i så måte endt opp i en tekst. I en kvalitativ filmanalyse er den analyserende teksten det som presenterer resultatet av analysene, men med den konstruktivistiske forståelsen som ligger til grunn for dette prosjektet kan det også sies at teksten i seg selv er resultatet av analysene. Derfor vil jeg avslutte denne metoddelen med å si noe om prosessen ved utformingen av teksten i denne oppgaven.

Utforming av teksten

Det å gjøre en fortolkning, enten det er film, litteratur eller sosialt liv, handler gjerne om å lage en tekst om teksten. Den teksten jeg skriver i denne oppgaven er uttrykk for den fortolkning som jeg, gjennom min analytiske inngang, har gjort av filmene i prosjektet. En filmanalyse vil også være kvalitativ fremfor kvantitativ.

Arbeidet med filmene har, som nevnt, vært en sirkelbevegelse mellom å se filmene og å skrive om filmene. Det har vært et langsgående prosjekt å utvikle og den har hatt mange former som har korrespondert med hvor jeg befant meg i prosjektet. Formålet med teksten har hele tiden vært å kunne overbringe en forståelse av filmenes historier om voldelige kvinner til en leser. Thagaard forklarer formålet med den kvalitative teksten slik:

Formålet med den kvalitative teksten er at den skal formidle en meningsammenheng som gir leseren en forståelse av de sosiale fenomenene teksten handler om. Den kvalitative tekstens meningsbærende

karakter er knyttet til fortolkende teoretiske tilnærminger. Tekstens meningsinnhold gjenspeiler forskerens fortolkninger av de fenomenene som studeres (Thagaard 2003:193).

I denne sammenhengen blir filmenes innhold de sosiale fenomenene som Thagaard snakker om.

For å kunne kommunisere denne forståelsen, har jeg hele tiden brukt filmene som utgangspunkt. Ved å beskrive i min egen tekst både filmenes handling og utvalgte scener har jeg kunnet påkalle filmene for å belegge analysene i de ulike analysekapitlene. Samtidig har filmens komplekse uttrykksform, som forbinder både bevegelige bilder og lyd, gjort det praktisk umulig å gjøre om filmene til tekst. Ordtaket ”et bilde er verdt mer enn tusen ord” er her på sin plass. Å skulle transkribere en film til tekst er ikke mulig innenfor rammen av et mastergradsprosjekt.

Dette har hatt to konsekvenser for utformingen av teksten i prosjektet. For det første er mine beskrivelser fra filmene begrenset til visse scener. De scenene jeg har valgt ut er de som best får frem det meningsinnhold som fortolkningen av filmene har gitt meg. Scenene jeg har valgt ut er i så måte ikke hele grunnlaget for den aktuelle analysen, men den eller de, scenene som for meg best gir en forståelse av kvinnenes filmvold. Noen scener er også valgt fremfor andre viktige scener fordi de er enklere å formidle som tekst og derfor vil tjene formålet med min analytiske tekst bedre.

Den andre konsekvensen er at de utvalgte scenene er presentert gjennom mine ord for å sette fokus på et bestemt tema eller elementer i scenene. Flere av disse elementene ble først tydelige for meg gjennom å ha sett filmene eller scenene gjentatte ganger og gjennom både refleksjon og samtaler med veileder, andre filmforskere og medstudenter. Dette er det viktig å nevne fordi noen av de viktige elementene i analysene ikke alltid vil være åpenbare når en ser filmene uten å tenke over dem. Noen scener blir også relevante fordi de settes i sammenheng med filmfortellingen i helhet eller ses sammen med andre scener fra de andre filmene i prosjektet.

Gjennom måten jeg har bygget opp teksten har jeg hatt et fokus på de fenomenene jeg har ønsket å analysere. Teksten min er i så måte ikke en tekst om filmene i sin helhet, men en tekst som forsøker å fange relevante elementer i filmtekstene ved å sette ord på dem og bringe dem ut slik jeg får et bedre grunnlag å diskutere disse filmene på.

Problemstilling

I det første kapittelet i oppgaven presenterte jeg en overordnet problemstilling på denne måten: *På hvilke måter bearbeider film spørsmål knyttet til kvinners vold, og kan vi lære noe av det?* Det sentrale med denne overordnede

problemstillingen var å ha et forskningsspørsmål å forholde meg til når jeg gikk til filmene for å forske.

Den overordnede problemstillingen er så brutt ned til tre tematiske underproblemstillinger, som alle hver på sin måte skal bidra til å besvare den. Det første temaet gjelder begrunnelsen som filmen gir for voldsutøvelsen. Hvordan blir vold utøvd av kvinner legitim? Det andre temaet er voldens karakter. Vold er mer eller mindre ubehagelig å se på for tilskueren. Hvordan forhandles voldens potensielle ubehag i filmene? Blir kvinnene satt i stand til å utøve den ubehagelige volden? Det tredje og siste temaet gjelder klasse og etnisitet. Hvilke klasseforskjeller og etniske forskjeller opererer filmskaperne med, og hvilken betydning har det for voldsutøvelsen?

Disse underproblemstillingene knytter analysetemaene inn i problemstillingen. De tre temaene er, som jeg har vist tidligere, selvsagt ikke tilfeldig valgt. Gjennom å bli kjent med filmene, det enkelte filmunivers, dets persongalleri og narrativ har temaene vokst frem underveis, og blitt bøyer jeg måtte runde for å kunne gi gode svar på problemstillingen. Ulikheter i fremstillingene av vold i filmene var også med å peke på de tre analysetemaene. Først når jeg hadde analysetemaene var det også mulig å innsnevre den overordnede problemstillingen til noe mer håndgripelig.

Kapittel 4: Presentasjon av filmene

For å gjøre analysene av filmene lettere å følge, presenterer jeg her de fire filmene.

Bad Girls (1994)

Filmen *Bad Girls* er en westernfilm regissert av Jonathan Kaplan og bygger på et manus av Yolande Turner og Ken Friedman.⁴ Filmen dreier seg om de fire kvinnene Anita, Cody, Lilly og Eileen, som i filmens begynnelse arbeider som prostituerte i en liten by i den amerikanske ville vesten mot slutten av det 19. århundre.

Fortellingen i filmen starter med at Cody dreper en kunde, kalt "Obersten", som forgriper seg på Anita. Cody blir tatt av en rasende mobb og skal lynesjes for drapet. I tillegg blir hun uthengt for å livnære seg som prostituert. I siste øyeblikk blir hun reddet av Anita, Lilly og Eileen, og de fire kvinnene flykter fra byen sammen. Under flukten legger de fire kvinnene planer for sin nye fremtid etter prostitusjonen. Anita har et skjøte til et stykke land hvor hun og hennes avdøde ektemann planla å bygge et sagbruk og Cody har plassert penger i en bank som de ønsker å investere i sagbruksprosjektet.

Når de skal hente pengene i banken møter de bandelederen og psykopaten Kid Jarret som er i ferd med å rane banken. Cody har en fortid sammen med faren til Kid Jarret, Frank Jarret og banden hans. Kid Jarret er interresert i Cody og tar pengene hennes for å tvinge henne til å oppsøke ham. Når Cody senere prøver å forhandle om å få pengene tilbake fra Kid Jarret, blir hun mishandlet og voldtatt for så å bli reddet av den kjekke cowboyen og dusørjegeren Josh McCoy.

Parallelt med dette har Eileen møtt den jordnære rancheieren William Tucker etter å ha blitt arrestert i etterkant av Kid Jarrets bankran. De to forelsker seg i hverandre, og når Anita og Lilly redder Eileen fra fengslet søker de tilflukt på ranchen til William Tucker. Hit kommer også Cody etter at Anita finner henne hos en kinesisk familie hvor McCoy etterlot henne. William Tucker godtar, på grunn av sine følelser for Eileen, at gjengen bruker ranchen hans som base mens de planlegger hvordan de skal få pengene tilbake fra Kid Jarret.

Cody har fått greie på at Kid Jarret har planer om å stjele et gatlingvåpen⁵ fra den amerikanske hæren. Kvinnene legger seg i bakhold for å stjele våpenet fra ham for så å selge det tilbake med den hensikt å få tilbake pengene han har stjålet fra dem. Under bakholdet får de på nytt hjelp av Josh McCoy. Kvinnene

⁴ Kaplan erstattet den opprinnelige regissøren Tamra Davis bare få dager ut i filmingen. Det opprinnelige manuset av Yolande Turner og Becky Johnston ble omskrevet av Ken Friedman. Jeg tar ikke opp dette spesielt i mine analyser av filmen, men bakgrunnshistorien til *Bad Girls* viser at noe som opprinnelig var et svært kvinne-dominert prosjekt etter hvert ble overtatt av menn.

⁵ Et Gatlingvåpen er en tidlig form for maskingevær, som ble oppfunnet av den amerikanske oppfinneren Richard Jordan Gatling på midten av 1800-tallet. (Gatling Gun 2013)

sikrer seg våpenet og tar Frank Jarret til fange, men Lilly blir også tatt til fange av Kid Jarret.

Josh McCoy og Cody har på dette tidspunktet utviklet romantiske følelser for hverandre. Dette har hele tiden ligget i kortene. Samtidig er McCoy ute etter å drepe Frank Jarret, som hevn over sin egen familie. Etter bakholdsangrepet planlegger Cody å bruke Frank som gissel og bytte ham mot Lilly samtidig som kvinnene selger gatlingvåpnet tilbake til Kid Jarret. Problemet er at Frank klarer å provosere Josh McCoy som skyter og dreper ham. Frank Jarret har vært Codys elsker da Cody var i tenårene. Hans insinuasjoner om at han tok Codys jomfrudom og at han innrømmer å ha voldtatt og tatt livet av McCoy sin mor, gjør at det renner over for den ellers rettskafne cowboyen. Etter denne hendelsen føler Cody seg sveket av Josh, fordi hun var avhengig av Frank for å redde Lilly og kaster Josh på dør.

Som fange hos banden til Kid Jarret blir den modige og trassige Lilly truet av bandemedlemmene og tvinges til å kle av seg foran dem før hun blir voldtatt av Kid Jarret. Etter voldtekten skal Kid overlevere henne til Ned, et av bandemedlemmene sine, men da blir bandeleiren angrepet av Josh McCoy. Lilly unnslipper og treffer de andre kvinnene som er på vei til Kid Jarret mens Josh selv blir tatt til fange.

I filmens avslutning konfronterer kvinnene Kid Jarret. De tilbyr ham gatlingvåpnet for Josh McCoy sitt liv, men Kid Jarret dreper McCoy før han gir dem pengene i stedet. Kvinnen prøver å unngå kamp og trekker seg ut av leiren på tross av Codys sinne over drapet på Josh. På vei ut av leiren provoserer banditten Ned, som ble avbrutt idet han skulle voldta henne, Lilly ved å sende henne et slengkyss og invitere henne tilbake til leiren. Lilly reagerer med å skyte ham ned. I skuddvekslingen som følger bekjemper kvinnene banden til Kid Jarret. Kid Jarret flykter inn i et hus, men blir tatt igjen av Cody som utfordrer ham til en duell hvor hun trekker raskest og dreper ham.

Filmen avrundes med at vi får vite at Eileen og William Tucker skal gifte seg, mens Cody, Anita og Lilly begir seg av gårde med pengene for å starte sagbruket sitt.

Set it off (1996)

Set it off er et actiondrama regissert F. Gary Gray og skrevet av Takashi Bufford. Hovedrolleinnhaverne i filmen, Vivica A. Fox, Jada Pinkett Smith og Queen Latifah hadde sine gjennombrudd i denne og andre filmer i den samme tidsperioden.

Filmen forteller om fire svarte kvinner Frankie, Stony, Tisean og Cleo fra gettoen i sør-Los Angeles. I filmens åpningsscene ranes banken som Frankie jobber i. Da det blir kjent for den hvite banksjefen av Frankie kanskje kjenner

ranerne og hun mister jobben. Dermed må hun begynne å vaske kontorer på nattetid sammen med de andre kvinnene.

Stonys bror, Stevie, har muligheter for å komme seg inn på college og dermed få et liv utenfor gettoen, men verken han eller Stony har mulighet til å betale skolepengene. Stony ser ingen annen mulighet enn å prostituere seg til en lokal bilforhandler for å få låne pengene. Like etterpå blir Stevie skutt av politiet som tar ham for å være en kjent gangster.

Tisean står i fare for å miste sønnen sin hvis hun ikke klarer å betale barnepass for ham, mens hun er på arbeid og den lesbiske Cleo ønsker seg både høyere status blant gangsterne i gettoen og å kunne kjøpe fine gaver til kjæresten sin, Ursula.

Alle kvinnene har altså et behov for penger og en følelse av å være holdt utenfor samfunnet. De bestemmer seg for å rane en bank for å skaffe penger. Det første ranet går bra, men politiet kommer etter hvert på sporet av dem og, uten at kvinnene vet det, begynner nettet å snøres sammen.

De gjennomfører nok et bankran med et så stort utbytte at de bestemmer seg for å stoppe, men så blir pengene stjålet av arbeidsgiveren deres, Luther. Cleo dreper Luther, men pengene er fortsatt bort så de bestemmer seg for et siste ran.

Parallelt med ranene har Stony utviklet et romantisk forhold til Keith, en svart mann med utdannelse fra Harvard, som jobber i en av bankene de har reknognosert. Denne veien ut av gettoen settes på spill når det siste ranet rettes mot banken hvor Keith jobber.

Politiet avslører også planen om det siste ranet og det blir en skuddveksling mellom kvinnene og politiet hvor Tisean blir drept. De tre andre flykter. Under flukten prøver Cleo å tiltrekke seg politiets oppmerksomhet ved å angripe dem, slik at Frankie og Stony skal komme seg unna. Cleo dør i en spektakulær scene. Like etterpå blir også Frankie omringet av politi, men nekter å overgi seg og blir skutt.

I filmens siste scene er Stony på flukt et sted i Latin-Amerika og ringer til Keith, som svarer, men Stony sier ingenting.

***Baise-moi* (2000)**

*Baise-moi*⁶ er en roadmovie fra 2000 som er regissert av Coralie Trinh Thi og Virginie Despentes. Filmen bygger på en bok med samme tittel som Virgine

⁶ Like etter at den ble sluppet ble filmen tatt bort fra franske kinoer etter press fra konservative grupper som protesterte mot at den hadde fått 16års aldersgrense, som på dette tidspunktet var den høyeste aldersgrensen i Frankrike. Filmen ble så sluppet på nytt med en klassifisering som pornofilm og kunne dermed ikke vises på franske kinoer. Dette førte til protester fra ytringsfrihetsforkjempere. Tilslutt gjeninnførte den daværende franske kulturministeren en 18 årsgrense på franske kinoer som gjorde det mulig å vise filmen. Filmen ble også forbudt i

Despentes utgav i 1994. Denne boken ble også utgitt på norsk med tittelen *Knoll Meg* i 2006.

Filmen handler om de to kvinnene Nadine og Manu som bor i en av de fattigere forstedene i Paris. Nadine livnærer seg som prostituert, har en doplanger som bestevenn og bruker dagene sine på å ligge hjemme på sofaen å se sadomasochistisk pornografi. Manu går på trygd når filmen åpner og har spilt i pornofilmer tidligere. Hun har en kjæreste⁷ som driver en bar og en yngre bror som har kommet i klammeri med østeuropeiske kriminelle.

Sammen med en venninne blir Manu brutalt voldtatt av en gruppe menn. Under voldteken nekter Manu å vise frykt eller smerte. Hun blir i stedet passiv og nekter å oppføre seg som forventet av et voldtektsoffer. Dette frustrerer voldtektsmennene som mislykkes med å bli tilfredsstilt av voldteken. Etter voldteken forklarer Manu at hun ikke har tenkt å la opplevelsen traumatiserer henne.

Nadine på sin side blir vitne til at bestevennen blir skutt og drept av rivaliserende langere like etter at han gav Nadine et oppdrag om å hente en forsendelse med narkotika på grensen til Sveits.

Like etterpå begår både Nadine og Manu sine første drap. Manu skyter kjæresten sin når han antyder at hun selv hadde skyld i voldteken. Nadine dreper kvinnen hun deler leilighet med etter at hun snakker nedsettende om den avdøde bestevennen.

Med hvert sitt drap på samvittigheten forlater begge kvinnene Paris. De møtes på en t-banestasjon hvor Nadine har en bil og Manu til å begynne med tar henne som gissel. Snart gjenkjenner Nadine henne fra pornofilmer hun har sett og de to begynner et nært, men svært blodig vennskap. Resten av filmen utvikles forholdet mellom Nadine og Manu mens de raner, dreper og drikker seg gjennom Frankrike.

Et av de første drapene de begår, er på eieren av en våpenbutikk hvor de stjeler våpen. De besøker også et kasino hvor de først sjekker opp og så dreper en mann som krever å få bruke kondom under sex. Jentene oppfatter kravet om å bruke kondom som om mannen kaller dem horer og impliserer at de er skitne. Jentene sjekker også opp og har sex med to menn som de ikke dreper, men de kaster ut den ene mannen etter at han foreslår at Nadine og Manu kan ha sex med

land som Malaysia, Singapore, Irland og Australia. I Norge er filmen godkjent av Statens filmtilsyn men daværende kinosjef i Oslo Ingeborg Moræus Hansen ønsket ikke å sette opp filmen med det argumentet at den var en for dårlig film (Sharkey 2002 og Vik 2002).

⁷ Siss Vik (2002) og Mühleisen (2004) omtaler denne karakteren, Manu sitt første drapsoffer, som broren til Manu. Relasjonen mellom Manu og drapsofferet kommer ikke helt klart frem i filmen eller opplysninger om filmen, men jeg har oppfattet at forholdet mellom dem er et kjæresteforhold. Jeg støtter meg også til Virginie Despentes bok *Baise-moi* hvor det fremstår som tydelig at Manus første drapsoffer ikke er broren.

hverandre mens mennene ser på. I stedet inntar Manu kikkerrollen mens Nadine har sex med den andre mannen.

Forholdet mellom Manu og Nadine blir aldri seksuelt, men har utover i filmen erotiske overtoner, samtidig som det sterke vennskapet mellom dem understrekes en rekke ganger. Mot slutten av filmen diskuterer Manu og Nadine også døden, og de snakker om måter å begå selvmord på.

Etter at de har utført et juvelran som også ender med drap, finner de to kvinnene seg en sexklubb hvor de etter hvert massakrerer flertallet av gjestene. Denne scenen representerer et slags klimax i voldelig utagering for de to kvinnene og kombineres med eksplisitte, pornografiske bilder, fra sexklubben. Etter denne scenen hentes også kvinnene raskt inn av skjebnen når Manu blir skutt mens hun prøver å rane en bensinstasjon. Nadine dreper eieren av bensinstasjonen som hevn for drapet og tar med seg kroppen til Manu ut i skogen, kysser veninnen farvel og tenner på kroppen.

Filmen avsluttes med at Nadine tilbringer en natt oppløst i gråt før hun bestemmer seg for å ta sitt eget liv. Bilder av Nadine sittende med en pistol mot hodet krysses med tilbakeblikk fra filmen av scener som viser både vennskapet og den erotiske tiltrekningen mellom Manu og Nadine. Det kommer aldri noe skudd fra Nadines pistol. I stedet blir hun plutselig lagt i bakken og omringet av politi før filmen slutter.

Death Proof (2007)

Death Proof fra 2007 er regissert av Quentin Tarantino. Filmen er en thriller, som er influert av slasherfilmsjangeren.⁸ Filmen ble gitt ut som den andre delen av *Grindhouse*⁹ (2007) som var et prosjekt filmskaperne Quentin Tarantino og Robert Rodriguez stod bak. *Grindhouse* var et dobbelt filmprogram med filmene *Planet Terror* av Rodriguez og *Death Proof* av Tarantino. Begge disse filmene er inspirert av, og hyller, B-filmer i action og skrekk sjangeren fra 70-tallet.

Filmen begynner med at den lokale radiostjernen Jungle Julia, og hennes to venninner Shanna og Arlene planlegger en kveld på byen i forbindelse med Julia sin fødselsdag. De tre venninnene ender opp på baren "Texas Chili Parlor" hvor de treffer Stuntman Mike. I første omgang fremstår han som en raring, men som vi skjønner at har fulgt etter de tre venninnene til baren. Stuntman Mike deklamerer så et dikt som Jungle Julia har annonsert på radioshowet sitt og lovet

⁸ Slasherfilm er en undersjanger av skrekkfilmer som fokuserer på en gruppe mennesker, gjerne ungdommer, som blir drept en etter en av en morderskikkelse. Drapene kommer hyppigere og blir ofte gradvis mer bestialske utover i filmen. Et vanlig sjangertrekk er at den siste overlevende, som i noen tilfeller også overviner morderen, er en ung kvinne (Se fotnote 12). *Black Christmas* (1974) er kjent som den første slasherfilmen. De mest kjente slasherfilmene er *Halloween* (1978) og *Friday the 13th* (1980), begge disse titlene har flere oppfølgere og nyinnspillinger. Den norske filmen *Fritt Vilt* (2006) og dens oppfølgere er også en del av denne sjangeren.

⁹ Selve begrepet "grindhouse" viser til kinoer som spesialiserte seg på B-filmer. På disse kinoene var gjerne programmet dobbelt slik at en fikk se to filmer for en inngangsbillett.

at den som deklamerer diktet til Arlene skal få en ”lap dance”.¹⁰ Selv om hun er mistenksom, danser Arlene for Mike.

I baren møter kvinnene også blondinen Pam som skal bli Stuntman Mike sitt første offer, når hun spør om å få skyss hjem av Mike. Når Pam så setter seg inn i den dødssikre bilen til Stunman Mike, påpeker han at den ikke er dødssikker for passasjeren før han krasjer bilen og på den måten dreper den ubeskyttede Pam.

Etter dette første drapet følger vi Arlene, Jungle Julia, Shanna og en fjerde venninne, marijuanalangeren Anna Frank, på tur ut mot sommerhuset. De fire kvinnene aner fred og ingen fare, men mot dem kommer Stuntman Mike i høy fart og uten frontlys. Kollisjonen, filmet i sakte film som fokus på ødeleggelsen av kvinnenes kropp, dreper de fire kvinnene. Stuntman Mike overlever kollisjonen og havner på sykehus hvor en eldre politimann mistenker at kollisjonen ikke var en ulykke, men på grunn av vanskeligheter med å bevise en slik sak, orker han ikke å følge opp etterforskningen.

På dette punktet i filmen introduseres vi for en ny gruppe kvinner som jobber på en filminnspilling. Stuntkvinnen Kim, frisøren Abernathy og skuespillerinnen Lee har hentet Zoe, som også er stuntkvinne, på flyplassen. Vi får også vite at Stuntman Mike holder øye med denne gruppen kvinner.

Siden kvinnene har noen dager fri, blir de enige om å dra ut til en gård og utgi seg for å ville kjøpe en klassisk amerikansk sportsbil. Dette gjør de for å overbevise eieren til å la dem prøvekjøre den. Zoe, som er fra New Zealand, har lenge ønsket å kjøre slik bil fordi hun liker bilfilmer hvor denne typen biler er populære. For å overbevise eieren setter Abernathy, Kim og Zoe også igjen Lee hos eieren som ”pant” for at de skal komme tilbake med bilen.

Etter at de legger ut med den nye bilen, klarer Zoe å overtale Kim til å prøve et bilstunt hvor Zoe holder seg fast på panseret mens Kim kjører bilen i høy hastighet. Kim er motvillig, men går tilslutt med på stuntet. Under dette stuntet dukker Stuntman Mike opp og prøver å tvinge bilen med kvinnene av veien. Etter en lang biljakt presser han dem av veien og Zoe blir kastet ut i en grøft. Kim har en pistol og hun skyter Mike, som stikker av.

Det viser seg at Zoe klarte seg uskadd gjennom fallet og kvinnene bestemmer seg for å følge etter og hevne seg på Stuntman Mike. En ny biljakt følger hvor Zoe blant annet går løs på den sårede Mike med et jernrør og Kim flere ganger nesten presser ham av veien. Mike er mer og mer desperat og ynkelig mens han

¹⁰ Ifølge Wikipedia: ”A lap dance is a type of sex work performed in some strip clubs in which a dancer performs an erotic dance either in immediate contact (contact dancing) with a seated patron, or within a very short distance.” (Lap dance s.a)

prøver å komme seg unna. Han lykkes ikke og tilslutt krasjer kvinnene bilen hans totalt. Så drar de ham ut av vraket, omringer ham og går løs på ham med slag og spark til han faller om. I et siste klipp, som er plassert etter at rulleteksten har begynt, henretter de Mike med et siste spark mot hodet.

Kapittel 5: Motivasjon og rettferdiggjøring av kvinners voldsbruk på film

Det eksisterer en oppfatning om legitim voldsbruk i vår kultur. At myndighetene har gitt politiet mulighet til å bruke vold innenfor visse rammer for å forhindre ytterligere skade, er ikke sett på som kontroversielt. Bare i de situasjoner hvor politiet mistenkes for å ha tråkket over grensene for sin legitimerede voldsbruk, når en tjenestemann har beveget seg fra å utøve myndighetenes vold til å utøve en mer privat, f.eks rasistisk motivert vold, blir det kontroverser.¹¹

Den tyske sosiologen Max Weber sin definisjon på stat inkluderer at staten har et voldsmonopol. At staten som en sosial institusjon gjør krav på å være den eneste legitime utøver av vold innenfor et gitt territorium (Weber 1995:4). Dette er en del av den moderne statens maktgrunnlag, men helt tilbake til middelalderen finner vi også distinksjoner mellom rettmessige og urettmessige drap. Historikeren Aundun Kjus har blant annet vist at det var en prosess i middelalderens Norge hvor den private retten og plikten til hevndrap ble erstattet av en dødsstraff som skulle forvaltes av myndighetene (Kjus 2011).

I ulike fortellinger opp gjennom historien har vold også hatt en rettmessig og en urettmessig dimensjon. Den onde skurken bruker gjerne vold urettmessig, mens den gode helten er en rettmessig utøver av vold, noen ganger som stedfortreder for en fornærmet part. Den personen vi identifiserer oss med i fortellingen, er gjerne den som rettmessig utøver volden, enten det er James Bond med sin ”rett til å drepe” eller det er ”den siste jenta” i et utall skrekkfilmer¹² som i hevn eller nødverge dreper masse-morderen ved filmens slutt. Vi, som tilskuere, vet at denne volden er rettmessig. Det som gjør den rettmessig er ulikt i ulike filmunivers. Sjangerkonvensjoner og landskap er elementer som gjerne avgjør hva som er rettmessig vold. En oppfatning av at volden er selvforsvar finnes i mange filmer, men også hevn er et legitimt motiv i mange typer filmunivers, for eksempel der helten er stedfortreder kan hevn eller selvforsvar oppstå på vegne av både jomfruer i nød, barn, et lokalsamfunn eller nasjonale interesser.

I de ulike filmfortellingene jeg skal presentere i dette prosjektet, er legitimeringen av voldsbruken helt sentral. Fortellingene i filmene dveler rundt spørsmål om kvinnes motivasjon og om volden kan rettferdiggjøres. Spørsmålet om volden er en legitim strategi, og på hvilken måte den i så fall er det, er et moment i alle filmene. I filmene jeg ser på er også kjønn en viktig

¹¹ Eksempler på dette fra Trondheim er Obiora-saken fra 2006 (Brandvoll 2009) og Baidoo-saken fra 1999 (Myhr 1999).

¹² ”The final girl” eller ”den siste jenta” eller er et vanlig sjangertrekk i klassiske slasherfilmer (Se fotnote 8), en undersjanger av skrekkfilmen. Dette er en plottstruktur hvor det siste offeret klarer å bekjempe masse-morderen eller monstret. Dette siste offeret er ofte en kvinne som har skilt seg ut fra de andre karakterene ved f.eks ikke å ha sex, altså fremstå som moralsk ren, i løpet av filmen.

dimensjon av legitimeringen. Filmviteren Anne Gjelsvik påpeker at vold ofte oppfattes annerledes når den utøves av kvinner (2007).

Jeg vil også argumentere for at en kvinnelig karakter oppleves som voldelig på en ny måte. ”(...) De voldelige strategiene problematiseres, eller i alle fall tydeliggjøres i kraft av kvinnerollene (...) (Gjelsvik 2007: s.131-132)”. Der den maskuline helten er konvensjonalisert og normalisert som voldsutøver, tydeliggjøres de kvinnelige karakterenes valg om å bruke vold. Det er denne tydeliggjøringen som jeg ønsker å se nærmere på i dette kapittelet. På ulike måter problematiserer alle filmene bruken av vold. Gjennom å se på hvordan valget om å bruke vold fremstår i filmene, vil jeg også kunne si noe om hvordan voldsbruken blir rettferdiggjort i filmenes univers.

Jeg skal se på hvilke motivasjoner som ligger til grunn for å bruke vold i disse filmene. I tråd med det Gjelsvik hevder, bruker også filmene i mitt prosjekt mye tid på å etablere en motivasjon for kvinnenes voldsbruk. Det er en nødvendighet for filmskaperne at publikum forstår hvorfor disse kvinnene griper til vold som en løsning. Dette kan knyttes til at vold forstås som en del av et maskulinitetsrepertoar og det krever ekstra forklaring når kvinner utøver vold.

Samtidig ønsker jeg å se på volden sin retning på det samfunnsmessige planet. Motivasjonen for voldsbruk er i flere av filmene knyttet direkte til kvinnenes undertrykte stilling i samfunnet, selv om denne noen ganger får et mer symbolsk og ikke et åpenbart politisk uttrykk. Den samfunnsmessige retningen til volden og kjønnet til voldsutøveren er koblet tett sammen i flere av filmene jeg bruker. Når det kommer til voldens retning vil jeg støtte meg til begrepene *sentripitale* og *peripitale* voldshandlinger, som Kolnar bruker i sin bok *Mannedyret* (2005):

Den peripitale volden utgjør de voldsformene som marginaliserer individet, eller driver det ut i periferien av et samfunnsmessig felt. Den sentripitale volden utgjør de voldsformene bidrar til å legitimere det enkelte mannlige jeg. Disse driver individet inn mot et sentrum. Dette kan være et sentralt samfunnsmessig eller familiemessig sentrum, (...) (Kolnar 2005:88)

Kolnar diskuterer filmverdens mannlige voldsutøvere i sin bok, men jeg mener at disse begrepene også kan brukes til å si noe om kvinners vold og hvordan kvinners vold kan forstås.

Kolnar knytter sentripital vold til en oppfatning av mannlighet, eller i hvert fall til en mulig legitimering av en voldelig mannlighet (Kolnar 2005). Kvinners vold oppfattes gjerne som peripital, siden kvinner tradisjonelt oppfattes som mindre voldelige, og det er derfor de voldelige strategiene kvinner bruker oftere blir problematisert i større grad. Det kreves på et vis mer for å rettferdiggjøre kvinnelig vold, jamfør sitatet fra Gjelsvik overfor.

Jeg mener at hvordan vi forstår og problematiserer disse valgene på et samfunnsmessig nivå, er like interessant som å forstå det på et individuelt eller psykologisk nivå. Gjennom å se på bruken av voldelige strategier på samfunnsnivået kommer de ulike forforståelsene som gjør seg gjeldende i filmene i fokus gjennom at rommet for, og forståelsen av, voldsbruk hos kvinnene varierer mye. Et viktig spørsmål er hvilke konsekvenser i forhold til deres omverden kvinnenes voldelige utagering får. Dette må også stå i forhold til den motivasjonen de har for å bruke vold. Hvordan passer kvinnenes vold inn i de filmuniversene som filmskaperne fremstiller? Det er mange eksempler i disse filmene på at vold kan være en strategi for frigjøring, men det kan også stilles spørsmålstegn ved bruken av vold på denne måten.

Jeg skal begynne med å se på hvordan kvinnene i to av filmene motiveres av ekstremt vanskelige livssituasjoner for å gripe til voldelige midler.

”We need something to set it off with.”- Opprør i gettoen

I filmen *Set it off* (1994) følger fortellingen de fire kvinnene Stony, Frankie, Tisean og Cleo som bor i en svart getto i Los Angeles. Alle fire kvinnene opplever ulike situasjoner som fører frem til at de begynner å rane banker sammen. Frankie mister jobben som bankansatt etter at banken hun jobber i blir ranet av svarte menn som hun kjenner fra gettoen. Tisean står i fare for å miste barnet sitt hvis hun ikke klarer å betale for barnepass. Cleo er en biltyv og en gangster, hun vil ha status på lik linje med mennene i gettoen.

Stony, som er hovedpersonen, har den mest sammensatte begrunnelsen. Hun ofrer mye for at lillebroren skal kunne begynne på høyere utdanning. Ikke bare jobber hun hardt og prøver å disiplinere broren, hun må også prostituere seg for å kunne betale skolepengene hans. Likevel kommer ikke broren inn og litt senere blir han skutt av politiet som mistar ham for å være en bevæpnet gangster.

Disse historiene veves sammen og gir både motivasjon og mulighet til at de fire kvinnene velger å begå ett bankran. Etter at de har gjennomført det første ranet, fortsetter begivenhetene å motarbeide planen deres om å kunne forlate gettoen. Slik blir de presset og lokket til å begå flere mer dramatiske ran i en eskalerende spiral som etter hvert fører til en voldelig og, for flere av kvinnene, fatal konfrontasjon med politiet.

I den franske roadmovien *Baise-moi* møter vi de to karakterene Nadine og Manu. De kommer fra et arbeiderklassestrøk i Paris og begge er på kant med sine omgivelser. Manu har en kjæreste som slår henne og moraliserer over at hun ikke jobber. Nadine livnærer seg gjennom prostitusjon, har en narkolanger som bestevenn og krangler mye med romvenninnen sin. Begge fremstilles som marginaliserte kvinner i et brutalt samfunn.

Tilslutt renner det over for både Manu og Nadine. Nadine kveler romvenninnen Severine når hun snakker stygt om Francis, som er Nadines narkolangende bestevenn. Manu på sin side blir brutalt voldtatt sammen med en venninne av en gruppe menn. Kjæresten til Manu blir umiddelbart mer opptatt av å hevne voldtekten, enn av hvordan hun har det etter overgrepet. Han legger til og med skylden for den brutale voldtekten på henne, hvorpå hun skyter og dreper ham. Etter dette møtes de to kvinnene og legger ut på reise sammen hvor de fortsetter å utføre brutale drap.

Eksemplene fra *Baise-moi* og *Set it off* viser oss det jeg vil kalle for en peripital form for vold. Peripital vold forstått som vold som marginaliserer individet (Kolnar 2005). Kvinnene er i vanskelige, marginaliserte, situasjoner, men volden flytter dem bare enda lenger bort fra samfunnet. Slik filmene *Baise-moi* og *Set it off* utvikler seg blir også dette et sentralt poeng. Konsekvensen av denne peripitale voldsformen er at kvinnene blir drept, satt i fengsel eller må leve et liv på flukt.

Kvinnene i både *Baise-moi* og *Set it off* tyr til vold for å bryte ut av samfunnet. De gjør opprør mot en ekstremt vanskelig situasjon og et undertrykkende samfunn, og gjennom disse handlingene gjør kvinnene seg til samfunnets fiender som tilslutt blir drept eller sperret inne. Dette er ikke uvanlige skjebner for karakterer som tilhører grupper som har vært marginaliserte. I dokumentarfilmen *The Celluloid Closet* fra 1995 viser regissørene Rob Epstein og Jeffrey Freidman hvordan skeive karakterer gjerne har blitt disiplinert på samme måte som kvinnene i *Baise-moi* og *Set it off* ved å bli drept eller sperret inne ved filmfortellingens slutt. Begge filmene inneholder også roller med en skeiv seksualitet. I *Baise-moi* spilles den erotiske tiltrekningen i forholdet til Nadine og Manu opp, og i *Set it off* er karakteren Cleo i et lesbisk forhold. Det er også Cleo som får den mest voldsomme døden av kvinnene i *Set it off* når hun omringet av flere titalls politifolk åpner ild mot dem, for å gi sine venninner mer tid til å flykte, og blir drept i en skur av kuler. Den skeive karakteren Cleo blir altså ofret i filmfortellingen for at den heteroseksuelle Stony, som gjennom filmen har fått et forhold til en mann, skal overleve.

Samtidig prøver de gjennom sin bruk av vold å skape en ny situasjon, et nytt liv i *Set it off* eller en ny frihet i *Baise-moi*. Volden deres er i den forstand kreativ, i og med at den utøves i ett forsøk på å skape noe nytt. Å utøve vold for å skape seg en ny livssituasjon skal jeg se mer på nedenfor, gjennom å trekke inn et eksempel fra filmen *Bad Girls*, men i denne filmen går volden delvis i en annen retning.

”I’m done with that” – Tøffe jenter og drømmen om et sagbruk

I filmen *Bad Girls* presenteres fire prostituerte kvinner (Anita, Cody, Lilly og Eileen). Filmen åpner med at Cody dreper en av Anita sine kunder som forgriper

seg på henne. Dette fører til at Cody blir ettersøkt og sammen med de andre kvinnene havner på rømmen. I en scene litt senere i filmen snakker de fire kvinnene om hva de skal gjøre videre.

Lilly starter samtalen med spørsmål om de skal finne en ny saloon, implisitt for å gjenoppta livet som prostituerte. Cody avskjærer med en gang denne muligheten. «I'm done with that», slår hun fast og svaret vekker et beundrende blick fra Anita. Dette fører til at Anita finner frem et skjøte etter sin døde ektemann og foreslår at de fire kvinnene skal reise til Oregon for å starte et sagbruk. Cody forklarer at hun har penger i banken som de kan bruke til å investere i prosjektet. Selv om både Eileen og Lilly uttrykker skepsis til planen, blir de tilslutt med på det. Herfra har fortellingen i *Bad Girls* et tydelig fokus. Jeg, som tilskuer, vet nå at drømmen til disse kvinnene er å få tak i penger for å reise til Oregon for å starte et sagbruk. Drivkraften videre i filmfortellingen knyttes til realiseringen av denne planen.

Denne scenen i *Bad Girls* gir oss en av de bakenforliggende motivasjonene for å velge en voldelig strategi. Kvinnene er i likhet med kvinnene i *Set it off* og *Baise-moi* i en uholdbar situasjon, men de øyner en mulighet for å få et bedre liv. De er prostituerte og lovløse, dermed er de marginaliserte i samfunnet. Skjøtet til sagbruket og pengene Cody har i banken, gir en mulighet til å vinne en bedre posisjon i samfunnet, men gjennom filmens historie opplever kvinnene flere ganger at de må bruke vold for å oppnå denne posisjonen.

I *Bad Girls* er kvinnene også marginaliserte i begynnelsen av filmen og den første voldshandlingen kan ses som en peripital voldshandling som gjør at Cody og vennene blir lovløse og dermed forfulgte. Etter scenen hvor planen om sagbruket bringes på banen endrer derimot voldsformen seg. Riktignok er kvinnene i filmen fremdeles på flukt og utenfor lovens beskyttelse, men de utøver nå volden som ledd i en plan for å etablere seg som entreprenører. Det skjer dermed en vridning i fortellingen fra den peripitale voldshandlingen som drev kvinnene på flukt og til den mer sentripitale volden som de utøver for å bygge seg et liv som sagbruksentreprenører. For å lykkes med dette må de nemlig bekjempe en bande røvere, ledet av psykopaten og Codys tidligere elsker, Kid Jarrett. Jeg vil underbygge dette videre med to poenger:

I scenene som introduserer Kid Jarrett og banden hans, er de i en skuddveksling med sheriffen i byen hvor Kid Jarrett har ranet en bank. Sheriffen er lovens håndhever og den som representerer den sentripitale voldsbruken. Han fremstår også som en sympatisk karakter og det overlates til hans assistent å være den som skaper vansker for hovedpersonene. Mot slutten av filmen, etter at Cody og de andre har bekjempet Kid Jarrett, nevnes det også at kvinnene kan bli store helter i denne byen. Det andre punktet er at filmen er en westernfilm og det følger av sjangerens konvensjoner at også lovløse eller kriminelle kan

representere det som er godt og riktig samt utøve sentripal vold for å beskytte eller fremkalle det «gode» i filmuniverset.

”But until then, it’s the wild west motherfucker” – Frigjorte damer slår tilbake

I Quentin Tarantinos film *Death Proof* (2007) foregår også mye av handlingen i et landskap som kan knyttes til westernfilmen. I den første delen følger vi en gruppe kvinner på en kveld på byen. I løpet av denne byturen treffer de den merkelige machomannen Stuntman Mike, en massekiller som bruker en dødssikker stuntbil til å drepe kvinner med. Den første gruppen med kvinner ender som Stuntman Mike sine ofre, før tilskuerne presenteres for den andre gruppen med kvinner.

Landskapet rundt den andre gruppen av kvinner er preget av det ville vesten. Åpne sletter, rancher og jordbruksland. Hadde bilene i *Death Proof* vært byttet ut med hester hadde filmen visuelt lignet *Bad Girls*. Dette kan godt være et uttrykk for amerikansk nostalgi fra filmskaperens side, men det skaper også en forbindelse til en tilstand som vi kjenner igjen fra begrepet om det ville vesten. Denne tilstanden beskriver en sentral del av den amerikanske mytologien hvor fravær av kontroll, frihet fra autoriteter og moralsk selvregulering er viktige elementer.

Den andre gruppen kvinner består av stunkvinnene Kim og Zoe, frisøren Abernathy og skuespilleren Lee. Kvinnene er på biltur sammen siden de har noen dager fri fra en filminnspilling. Zoe, som er fra New Zealand, ønsker å prøvekjøre en ordentlig amerikansk bil som er til salgs fra en gård i nærheten. Kvinnene får låne bilen til prøvekjøring og setter igjen den pene og naive Lee som pant hos gårdseieren. Under prøvekjøringen leker de to stunkvinnene «skipsmast», et stunt hvor Zoe holder seg fast på bilpanseret mens Kim kjører. Midt under stuntet blir de angrepet av Stuntman Mike som prøver å presse dem av veien i sin dødssikre bil.

Dette angrepet plasserer kvinnene i en utsatt posisjon, men det er en utsatthet som de selv har valgt. Faktisk har Zoe måttet presse Kim til å gjennomføre stuntet. Abernathy har kranglet seg til å få være med og ikke bli satt på sidelinjen som Lee ble. Til slutt presser Stuntman Mike kvinnene av veien og Zoe blir kastet av panseret hvorpå Kim skyter og sårer ham. Da flykter han. Dette er en spontan selvforsvarshandling av Kim som går med pistol for å kunne beskytte seg. Det mest interessante er likevel det som skjer like etterpå når Kim og Abernathy finner ut at Zoe er uskadet, og bestemmer likevel seg for å ta Stuntman Mike.

I klippet hvor de tre kvinnene setter etter Stuntman Mike sitter Zoe overskrevet på bildøren mens hun holder et metallrør under armen. Måten hun blir framstilt

på er en åpenbar parallell til bildet av en ridder til hest med senket lanse som stormer av gårde for å drepe dragen som terroriserer de uskyldige, i dette tilfellet Stuntman Mike. Kvinnene finner ham raskt igjen og angriper, først gjennom å presse ham med bilen sin og når de får presset ham av veien går de løs på ham med slag og spark.

Gjennom de siste biljaktscenene bruker de seksuelle metaforer på sin dominans over Stuntman Mike. Kim roper blant annet at hun skal ta ham i rumpa før hun kjører inn i bakenden på bilen hans. Idet bilene treffer hverandre skriker Stuntman Mike ut i redsel mens kvinnene jubler. ”I’m the horniest motherfucker on the road” roper Kim mens hun fortsetter å kjøre inn i bilbakenden. Scenen er åpenbart en metaforisk voldtekt av Stuntman Mike som hyler, ynker seg og er helt klart livredd for kvinnene gjennom biljakten, helt i motsetning til hvordan han har fremstått tidligere i filmen.

Filmen slutter brått mens kvinnene mishandler den fremdeles livredde Stuntman Mike etter at han har blitt presset av veien. Kvinnene omringer ham og juler ham opp. Etter hvert faller han blodig i bakken og filmen avsluttes, men et siste klipp under rulleteksten av at Abernathy sparker ham i hodet gjør det klart at Stuntman Mike ikke overlever behandlingen. At Stuntman Mike drepes på slutten av filmen understrekes også av musikkvalget til rulleteksten. Teksten til låta Chick Habit av April March dreier seg om hvordan menn som bruker kvinner vil møte en grusom og dødelig hevn. Dette spesielle klippet av Stunman Mikes endelikt skal jeg komme tilbake til i neste analysekapittel.

Det finnes ikke noe utgangspunkt i *Death Proof* hvor kvinnene er i sosialt utsatte roller. Faktisk har de lukrative jobber i filmbransjen eller media. De er unge og pene heteroseksuelle kvinner, som ikke fremstår som spesielt undertrykket. Her skiller *Death Proof* seg fra de andre filmene. Kvinnene fremstår heller som frigjorte, men deres frigjorte posisjon blir angrepet av Stuntman Mike. Den første gruppen med kvinner blir drept, men den andre gruppen overlever og bestemmer seg for å sette en stopper for Stuntman Mikes herjinger.

Ifølge Kolnars begreper om voldsformer finnes det ikke noen klar peripital vold i *Death Proof*. Motivasjonen til kvinnene, og samtidig rettferdiggjøringen av voldshandlingene deres, er å eliminere en trussel mot dem selv og i forlengelsen av dette, deres frigjorte posisjon. Vi kan åpenbart se dette som selvforsvar. Samtidig ligger det også noe mer i kvinnes aggressive oppførsel som peker ut over rent forsvar for å avverge en konkret trussel mot dem selv. Det er ganske åpenbart at Stuntman Mike ikke vil slutte med å være en trussel mot andre kvinner hvis han overlever. Vi har allerede sett ham havne på sykehus etter at han drepte den første gruppen. Det er selvforsvar på vegne av alle kvinner, altså et kollektivt selvforsvar, som gjør at Stuntman Mike må dø. Siden Zoe, Kim og Abernathy selv marginaliserer venninnen Lee, som godt kan oppfattes som

mindre frigjort, mener jeg også at det er den frigjorte statusen som disse kvinnene har som både legitimerer volden, som kollektivt selvforsvar, og som blir truet i de siste scenene av *Death Proof*. Trusselen i *Death Proof*, altså Stuntman Mike, representerer en bestemt form for mannlighet, en machokultur som på mange måter er på vikende front og som ikke er kompatibel med den frigjorte kvinneskikkelsen som fremstilles i *Death Proof*. Det er derfor Stuntman Mike må dø, fordi han representerer en undertrykkende mannskultur like mye som en fysisk konkret trussel mot kvinner i *Death Proof*.

Kvinner i det lovløse landskapet

Både i *Bad Girls* og i *Death Proof* inntar kvinnene rollen som heltene som kjemper mot onde, delvis psykopatiske, skurker. Fortellingene dreier seg om hvorfor og hvordan disse kvinnene bekjemper disse skurkene. Det legges ikke vekt på konsekvensene av volden verken for utøver eller offer.

Forskjellen på de to filmene er at *Bad Girls* åpner på samme måte som *Baise-moi* og *Set it off*, med et angrep på en undertrykkende samfunnsstruktur. I filmene *Baise-moi* og *Set it off* er disse angrepene hovedmotivasjonen for voldshandlingene. Hovedpersonene i filmene går til angrep på samfunnet rundt seg. Dette låser dem i en sentripital voldsspiral, som tilslutt plasserer dem utenfor samfunnet. Som tilskuere opplever vi konsekvensen av denne voldsspiralen når vi ser hvordan hovedpersonene blir drept, fanget eller må leve på flukt.

Fellespunktet mellom *Death Proof* og *Bad Girls* er det lovløse landskapet som fortellingene utspiller seg i. Det kan være vanskelig å vite hva en skal legge i denne dimensjonen, men når filmskaperne legger handlingen til et landskap hvor vi er vant til at en bestemt type fortelling foregår formes tilskuerens forventning. Dette er altså sjangerkonvensjoner og det knytter seg til westernfilmen og den typen bilfilm som *Death Proof* representerer, en forventning om at landskapet fortellingen utspiller seg i skal være lovløst.¹³

Siden *Bad Girls* og *Death Proof* utspiller seg i et lovløst amerikansk landskap forventer vi ikke at de samme samfunnsnormene skal gjelde. Et lovløst samfunn er et samfunn hvor konvensjonelle samfunnsnormer ikke står så fast som de gjør i de mindre nostalgiske urbane landskapene *Baise-moi* og *Set it off* utspiller seg i. Dette gjelder også for konvensjoner som angår kjønn og konsekvensene av å bruke vold.

Det hadde vært vanskelig å fortelle historien i *Set it off* uten å ta med konsekvensene av voldsbruken. Som tilskuere forventer vi at bankranere i

¹³ Jeg våger å påstå at bilfilmer som *Death Proof* og filmene den referer til (f.eks *Vanishing Point* fra 1971) også tilhører westernfilmsjangeren, men satt i en kontemporær setting hvor bilen har erstattet hesten. Det åpne, uregulerte og dermed lovløse landskapet er i alle fall trekk ved alle disse filmene.

storbyen Los Angeles kommer til å bli etterforsket og mest sannsynlig tatt av myndighetene. I *Baise-moi* tilbys ikke tilskueren en forventning om at alt skal ordne seg for Nadine og Manu. Det klassemessige marginaliserte utgangspunktet som de kommer fra henger ved dem gjennom hele filmen. Filmene fremstiller kvinner som bryter med konvensjonene for det som er definert som akseptabel kvinnelig oppførsel. Dermed forventer vi at de må oppleve konsekvenser. I film er disse gjerne minst like dramatiske som handlingene som forårsaker dem, altså mordere dør ofte en mer grusom død enn sine ofre.

Det samme bruddet med kjønnskonvensjoner skjer i *Death Proof* og *Bad Girls*, men landskapet som handlingen utspiller seg i er slik at vi ikke nødvendigvis forventer konsekvenser, fordi som Kim sier i en scene i *Death Proof*: ”But until then, it’s the wild west motherfucker”. Her maner Kim frem bildet av den ville vesten, sivilisasjonenes grenseland, hvor sikkerhet, lov og rettferdighet må vinnes med våpen i hånd.¹⁴ Dette lovløse landskapet, eller grenselandet i periferien av sivilisasjonen, rommer et potensial for å skape noe helt nytt, men det kreves også makt i form av kompetanse for, og en vilje til, å utøve vold for å realisere dette potensialet.

Motivasjonene for å bruke vold er nokså ulike i alle filmene jeg har sett på, men de deler en felles dimensjon. Kvinnene i alle filmene er hensatte til sårbare posisjoner, enten det er langvarig og systematisk eller spontant og tilfeldig. I *Set it off* og *Baise-moi* kommer den sårbare posisjonen fra de sosiale omgivelsene og det samfunnet som omgir karakterene. Enten det er gettoen i Los Angeles eller en forstad til Paris er arbeidsledighet og brutal kriminalitet noe som går igjen i begge filmene og gjør at vi opplever den sårbare posisjonen.

I *Bad Girls* er kvinnene i utgangspunktet prostituerte men vi opplever ikke denne posisjonen som så utsatt i filmen. At livet som prostituert setter kvinnene i en sårbar posisjon er mer en underforstått del av filmfortellingen, og etter at kvinnene har kommet seg unna drapet på en brutal kunde vris fortellingen til å dreie seg om kvinnenens problemer når de prøver å etablere seg i ”mennenes verden”. Gjennom det meste av filmen opplever kvinnene diskriminering i forhold til et entrepenør-prosjekt og at de utsettes for voldtekt og trusler av en psykopat som er kjernen i deres utsatte posisjon. Angrepet fra psykopaten utgjør også kjernen i den plutselige utsatte posisjonen som hovedpersonene i *Death Proof* opplever. I denne filmen er den utsatte posisjonen ikke strukturell, men er spontan og tilfeldig. I alle filmene tyr kvinnene til vold for å komme ut av den sårbare posisjonen. De kjemper i alle filmene på sine egne, eventuelt sine barns

¹⁴ Her oversetter jeg begrepet ”the frontier”, skillet mellom sivilisasjon og villmark, som professor i Nord-Amerikastudier Ole O. Moen beskriver som viktig for amerikanernes selvforståelse i boken *USA – Annerledeslandet i en ny tid* (2009).

vegne. Volden deres kan være målrettet eller blind, som i *Baise-moi*, men motivasjonen er å komme seg ut av den sårbare posisjonen.

Oppsummering: Rettferdiggjøring

Det er rettferdiggjøring som er problemstillingen i dette kapittelet. Jeg har påpekt at filmens landskap har noe å si for hvilket rom for vold som finnes. Jeg har også vist at det jeg kaller sentripetal vold, som kvinnene i *Bad Girls* og *Death Proof* utøver, bare finnes i det jeg kaller for et lovløst rom.

Rettferdiggjøringen av denne sentripetale volden gir seg på noen måter selv. Dette er vold som beskytter eller gjenoppretter samfunnet. Selv om valget av vold som strategi selvfølgelig kan problematiseres er den sentripetale volden nødvendig for at menneskene i et samfunn skal føle trygghet. At filmene gir kvinner rollen som samfunnsopprettende voldsutøvere, på lik linje med politi og riddere, kan vi se på som progressivt, men en slik dom avhenger av flere faktorer som jeg ikke har gått inn på i dette kapittelet, som for eksempel om deres rolle er troverdig utført.

Det er den peripetale volden som krever rettferdiggjøring fra filmskapernes side. Et filmpublikum vil stille spørsmål rundt hvorfor disse kvinnene raner banker eller dreper. Filmene *Set it off* og *Baise-moi* er ulike når de svarer på dette spørsmålet. I *Set it off* er det kampen mot undertrykkelsen som er rettferdiggjøringen. Filmen bruker kvinnenes valg om å bruke vold for å sette fokus på det undertrykkende samfunnet som filmens hovedpersoner lever i. Denne filmvolden kan dermed sies å være en politisk filmvold, fordi volden brukes til å sette fokus på virkelighetens undertrykkelse. Publikum blir som den hvite politimannen i filmen. Etter å ha jaktet på kvinnene viser han sympati med dem og prøver å unngå at kvinnene blir drept. Han lykkes selvfølgelig ikke. Kvinnenes død er det siste virkemiddelet for å få filmens publikum til å forstå dybden av kvinnenes undertrykte posisjon.

I dette kapittelet har jeg snakket om vold som et ganske unynasert begrep, men det er viktig å påpeke at voldens karakter, hvordan den utføres og hvordan et filmpublikum kan reagere på den, varierer mellom filmene i prosjektet. Dette skal jeg gå nærmere inn på i neste kapittel.

Kapittel 6: Voldens karakter – kjønn, intimitet og distanse

I det foregående kapittelet så jeg på rettferdiggjøringen av kvinnenes voldsbruk i mine filmer. I dette kapittelet skal jeg rette oppmerksomheten mot voldens karakter i de fire filmene i oppgaven.

Hva legger jeg i voldens karakter? Det er opplagt at voldelige skildringer på film har ulik karakter. Volden i *Monty Python and the Holy Grail* (1975) er for eksempel komisk og ment for å vekke latter. Voldtektsscenene i filmer som *Baise-moi* (2000) og Gaspar Noés *Irreversible* (2002) derimot, kan være vanskelig å se på. Denne typen rå og usminkede voldsscener er bedre til å formidle smerten og redselen til ofrene og brutaliteten i handlingene. Det er voldens karakter som avgjør hvordan vi forstår både volden og voldsutøverne.

Gjeldsvik har analysert vold på film og hun beskriver i boka *Vondt og vakkert – Vold i audiovisuelle medier* (2007) en mangefasettert analysemetodikk. Blant annet legger hun vekt på å inkludere mange elementer og perspektiver i en analyse av voldelige filmscener. Hvilken betydning voldsframstillingen har, avhenger av mange faktorer, for eksempel sjanger, stil, virkemidler, framstillingen av fiksjonskarakterene (f.eks hvilket kjønn de har), tematikken i filmene, om det er en underholdningsfilm eller et kunstnerisk ambisiøst verk, og så videre. (Gjeldsvik 2007:88-89)

Inspirert av denne fremgangsmåten vil jeg se på flere forhold ved voldens karakter. Gitt at så mange faktorer spiller inn på hvordan vold fremstilles i filmene, er det nødvendig å være eklektisk når jeg velger hvilke faktorer jeg ønsker å fokusere på. Gjennom arbeidet med filmene har jeg ofte tenkt på hvor distansert volden i noen sammenhenger virker og hvordan den i andre sammenhenger kommer nærmere, ubehagelig mye nærmere. Jeg har også reflektert over hvordan filmene og de voldelige scenene har påvirket meg følelsesmessig.

Volden i for eksempel *Baise-moi* berører meg på annen måte enn volden i *Bad Girls*. Noe i framstillingen av volden, både de konkrete scenene og filmens atmosfære, får meg til å reagere både intellektuelt og følelsesmessig. Reaksjonen er knyttet til hvor nær jeg kommer volden og de voldelige karakterene. Ut i fra denne opplevelsen har jeg kommet til at begrepet intimitet er viktig i mine filmer.

Slik jeg forstår begrepet intimitet viser det til noe nært og privat.

Ordboksdefinisjonen av ordet intimitet viser at det dreier som noe: ”som angår privatlivet (...), angår (legemlige) ting som man ikke pleier å drøfte åpenlyst(...), (som situasjon, adferd ell. lign.) som har erotisk ell. seksuelt preg ell. innhold” (Intim s.a). Definisjonen støtter slik sett min forståelse av begrepet. At intimitet bærer med seg en seksuell eller kjønnslig dimensjon, gjør også

begrepet kroppslig og kan derfor knyttes til vold og de effektene av voldshandlinger vi observerer som filmtilskuere.

Jeg vil understreke at den seksualiserte volden gjerne er den mest ubehagelige å oppleve som filmtilskuer på grunn av den kroppslige, intime, dimensjonen denne volden har. Dette ligger nært opp til et av poengene som Gjelsvik fremholder: ”Et hovedpoeng for meg er at det ubehagelige er tett forbundet med noe kroppslig, både knyttet til tilskueren og til filmkarakteren” (2007). Dette reflekter også, som nevnt ovenfor, mine opplevelser med filmene. Jeg tror dette også i stor grad gjelder skildringer av vold utenfor filmlerretet. Seksuelle overgrep, voldtekt og vold i nære relasjoner er mer intime voldshandlinger og følelsesmessig mer komplisert å vise på film enn skuddvekslinger og krigshandlinger. På film er det gjerne kvinner som er utsatt for denne typen intim vold. Følgende vil jeg særlig se på betydningen av intimitet i voldshandlingene i mine filmer.

Jeg skal nå utforske voldens karakter ved å se den i lys av intimiteten i volden. Gjennom noen utsnitt fra *Baise-moi* og *Death Proof* skal jeg forfølge min antagelse om ubehag og intimitet i voldsscenene.

Den fysiske volden – slag og spark

I filmen *Baise-moi* får vi som publikum servert en rekke scener med ubehagelig vold, inkludert den volden som utføres av filmens to kvinnelige protagonister Nadine og Manu. Vik beskriver en av de mest voldsomme scenene i *Baise-moi* slik:

Voldsspiralen ender på en sexklubb, hvor de to (Nadine og Manu) meier ned samtlige gjester og (...) tvinger en mann til å grynte ved å kjøre pistolen opp i baken på ham, og så blåse hodet av ham derfra (Vik, 2002).

Denne scenen preges av blandingen av de pornografiske aktivitetene på sexklubben og de drapene som Manu og Nadine utfører.

En annen scene hvor volden fremstår som intim og nært kroppslig, og også som svært ubehagelig, er scenen hvor Nadine og Manu dreper en mann de har sjekket opp på et kasino. Mannen fremstår som usikker og er tydelig uvant med oppmerksomhet fra kvinner. Likevel insisterer han på å bruke kondom. Nadine og Manu oppfatter det negativt, det er som om han kaller dem horer. Etter at Manu kaster opp over penisens hans mens hun gir ham oralsex, følger de to kvinnene opp med å sparke mannen til døde.

Denne scenen kobler også kroppslighet med brutal vold. Ikke bare offerets kroppslighet, men også de aggressive kvinnenes som utfører brutaliteten med slag og spark. Det forsterker inntrykket av intimitet at volden har et seksuelt forspill. I tillegg foregår hele drapsscenen på et lite rom hvor de angripende

kvinnene hele tiden er fysisk veldig tett på offeret sitt. Dette gir scenen en klaustrofobisk følelse som øker ubehaget. Filmskaperne har også lagt inn flere klipp av mannen som blør fra hodet og ansiktet, mens han skriker under angrepet. I kontrast til mannens sårbarhet viser ikke Nadine og Manu noe annet enn avsky og sinne overfor offeret sitt.

I denne scenen, og flere i *Baise-moi*, er Nadine og Manu den aggressive parten og de utfører en vold som i stor grad er både intim og ubehagelig. Samtidig er volden de selv utsettes for, blant annet den mye omtalte voldtektsscenen,¹⁵ også svært intim og ubehagelig. I takt med hovedtendensen som jeg har beskrevet, seksualiseres også volden mot kvinnene i *Baise-moi* gjennom voldtektsscenen.

Stuntkvinnene, og frisøren Abernathy, i *Death Proof* utfører også voldshandlinger med kroppen. I sluttscenen av *Death Proof* banker de opp antagonisten Stuntman Mike med slag og spark. Scenen er såpass teknisk og koreografert at den kanskje ikke vekker det samme ubehaget som scenene i *Baise-moi*. Slåsskampen foregår på en åpen landevei og er heller ikke klaustrofobisk på samme måte som den ovenfor nevnte scenen i *Baise-moi*.

I utgangspunktet virker ikke den siste slåsskampen mot Stuntman Mike så brutal i forhold til andre scener i filmen, men etter at rulleteksten har begynt å gå, vises et kort klipp hvor Abernathy sparker ham i hodet og knuser hodet hans. Brutaliteten i kvinnes vold kommer med ett frem gjennom dette sparket, men siden det er plassert utenfor filmen, som en del av rulleteksten, får det en uklar betydning i forhold til resten.

Ifølge min analyse vil klippet av hodet som knuses gjøre voldsutøvelsen til kvinnene i *Death Proof* enda mer intim gjennom å fokusere på Stuntman Mike sin fysiske krenkbarhet. Samtidig kan filmklippet bidra til å problematisere kvinnes vold gjennom å gi en følelse av at kvinnene går for langt. De har allerede beseiret ham og å drepe ham på denne måten kan virke unødvendig brutalt. Den katarsiske effekten av at kvinnene vinner blir forstyrret av den brutale handlingen. Siden dette er helt på slutten av filmen, blir tilskueren sittende igjen med en bismak, en usikkerhet, på hva han eller hun egentlig har vært vitne til.

Det er klart at klippet med sparket virker både brutalt og ubehagelig, i hvert fall sjokkerende når en er vitne til det første gang. At det er kvinner som utøver brutaliteten tjener til å forsterke effekten. Det samme gjør den krenkbarheten

¹⁵ Det har vært reist spørsmål om ikke voldtektsscenen i *Baise-moi* representerer en annen form for motstand mot overgrep. Wencke Mühleisen har presentert slike perspektiver i artikkelene *Baise-moi and feminism's filmic intercourse with the aesthetics of pornography* (2004) og *Realism of Convention and Realism of Queering: Sexual Violence in two European Art Films* (2005). Dette er interessante perspektiver, og scenen er helt klart åpen for flertydige lesninger.

som Stuntman Mike viser i de siste scenene i filmen hvor han tydelig er redd og trygler om nåde. Dette er en oppførsel som gjerne ses på som umandig.

Filmskaperen, Quentin Tarantino, skaper gjennom å legge inn sparket en antydning om sterke kvinner som er i stand til å være kroppslig brutale når det kreves, men han slipper å stå for det på samme eksplisitte måte som i *Baise-moi* ved å plassere brutaliteten helt i utkanten av filmfortellingen. Ordene "the end" vises på skjermen før sparket vises. Filmpublikum har fått med seg at filmfortellingen er avsluttet før Tarantino legger inn et ekstra, og svært brutalt, punktum. Sparket kan leses som om det gjør kvinnenes evne til brutalitet til et viktigere poeng, men plasseringen av klippet gjør det vanskelig å lese på denne måten.

Gjennom å gjøre sparket vanskelig å lese kan Tarantino slippe fri fra kjønnskonvensjonene i Hollywood. Han unngår at filmen oppfattes som for kontroversiell eller eksplisitt politisk, noe vi kan tenke oss at kan skade salgstallene. Det er umulig for meg, gjennom å analysere filmen, å uttale meg om hva filmskaperne har tenkt, men det er klart at det ligger en kapitalistisk markedsstrategi i å lage filmer med et flertydig ideologisk innhold fordi dette åpner et større marked for filmen og jeg mener at Tarantino i denne sammenhengen kan mistenkes for å med vilje åpne filmen for ulike tolkninger.

Det er et kroppslig element til stede i *Death Proof* også før sparket på slutten. Tidligere i filmen leker Zoe og Kim skipsmast. Dette stuntet innebærer at Zoe holder seg fast på bilpanseret mens Kim kjører bilen i høy hastighet langs landeveien. Det er under denne stunkjøringen at kvinnene blir angrepet av Stuntman Mike, noe som øker den fysiske utfordringen for Zoe. Scenene demonstrer at Zoe er kroppslig overlegen. Det er hennes styrke og trente kropp som gjør skipsmaststuntet mulig. Her er ikke bildene ubehagelige i seg selv, men mye av spenningen kommer av at Zoe er i en sårbar posisjon når angrepet kommer.

Sårbarheten til Zoe i skipsmaststuntet understrekes av hvordan Stuntman Mike har drept sine offer tidligere i filmen. Det første drapet utfører han gjennom å lokke en kvinne, Pam, inn i den dødssikre bilen på passasjersiden hvor det verken er bilbelter eller et ordentlig bilsete. Pam blir plassert i en situasjon hvor kroppen hennes blir eksponert for mulig skade. Stuntman Mike mishandler deretter Pam til døde gjennom å råkjøre mens hun blir kastet frem og tilbake som om hun skulle blitt slått gjentatte ganger. I den siste scenen i den første delen av filmen dreper Stuntman Mike en gruppe kvinner ved å kjøre på bilen de sitter i med sin dødssikre bil. Kollisjonsscenen er brutal og viser i saktefilm hvordan kvinnenes kropp blir ødelagt i kollisjonen.

Andre scener i *Death Proof* toner ned kroppsligheten til hovedpersonene. I scenen som følger skipsmaststuntet og den første biljakten skyter Kim Stuntman

Mike i armen. Skuddene faller etter at han har presset bilen til kvinnene av veien. Såret flykter han fra kvinnene. Tidligere i filmen har vi fått vite at Kim bærer pistol for å kunne forsvare seg mot mulige voldtektsmenn. I denne diskusjonen påpeker Kim og Zoe at kvinner må ty til våpen når de skal forsvare seg siden de fysisk er svakere enn menn. Her blir altså teknologi og kompetanse på våpen en løsning når kvinnene oppfatter seg som svakere enn menn. Dette peker mot våpen som symbolsk viktig for det jeg kaller voldskompetanse, som jeg kommer tilbake til i neste kapittel.

Etter scenen hvor Kim skyter Stuntman Mike, får vi en ny scene hvor de tre kvinnene forfølger ham. I biljakten som følger bruker Kim et seksuelt ladet språk når hun gang på gang kjører inn i bilen til Stuntman Mike. Jeg mener at dette kan ses som at hennes ferdigheter som stuntkvinne overgår Stuntman Mike sine ferdigheter. Hun mestrer bilen bedre enn ham og kommer dermed i en dominant posisjon. I den første biljakten hadde Kim en ulempe ved at hun måtte ta hensyn til Zoe som klamret seg fast på panseret hennes. I den nye biljakten er situasjonen og dermed maktposisjonen endret. Kim tar i bruk en seksuelt dominerende uttrykksform for å vise, både venninnene sine og filmpublikum, at hun er best og at hun har makt over Stuntman Mike.

Stuntkvinnene bruker i disse scenene en annen form for vold enn den kroppslige som brukes i den siste scenen. De scenene jeg nevner overfor kobler mindre intime former for vold til kroppslig krenkbarhet gjennom at det intime påkalles også i scener hvor biler og pistoler dominerer. Når Nadine og Manu mot slutten av filmen massakrerer gjestene på en sexklubb, tvinger de en av mennene til å stå avkledd på alle fire oppå et bord mens Manu fører en revolver inn i rumpa hans. Så tvinger de ham til å grynte som en gris før Manu skyter ham. I denne scenen er bruken av revolveren sentral, men scenen er i aller høyeste grad intim og fokuserer på kroppslig krenkbarhet.

Det samme gjøres i scenene hvor kvinnene i *Death Proof* bruker bilen sin som våpen mot Stuntman Mike i den siste biljakten. Den seksuelt dominerende språkbruken i scenen påkaller kroppslighet og gjør scenen intim gjennom å metaforisk referere til voldtekt. Kvinnene bruker også en teknisk kompetanse, dyktighet i bilkjøring, for å krenke Stuntman Mike. Det er gjennom å mestre den teknologiske kompetansen at stuntkvinnene avslører hans kroppslige krenkbarhet. Det å være kroppslig krenkbar, åpen for penetrasjon, er med på å feminisere ham i biljakten. Hans feminine posisjon forsterkes ytterligere av at kroppen hans blir krenket gjennom kvinnes bruk av symbolsk maskuline redskaper. Både bilen og pistolen har en historie som falliske symboler, i tillegg har jeg i forrige kapittel beskrevet hvordan Zoe bruker en metallstang som lanse når de starter jakten på Stuntman Mike. Hovedpersonene viser at kvinner også mestrer bruken av disse redskapene og kan dermed innta den maskuline posisjonen. Da blir det nærliggende å lese den siste biljakten som en symbolsk

voldtekt av Stuntman Mike og volden blir da intim i hvert fall på et symbolsk nivå.

Her vil jeg vende tilbake til ubehaget som voldsscenene kan vekke. Tidligere har jeg knyttet ubehag ved vold til intimitet. Derfor er det på sin plass å si noe om i hvilken grad jeg oppfatter volden i sluttscenene av *Death Proof* som ubehagelige.

Jeg hevder at ubehaget i disse scenene er knyttet til avmaskuliniseringen av Stuntman Mike. På overflaten er ikke disse voldsscenene intime. De er, som nevnt, mindre kroppsnære, seksuelle og klaustrofobiske enn scenene i *Baise-moi*. Symbolsk tar kvinnene over den maskuline posisjonen og at Stuntman Mike blir gjort umandig. Den tøffe maskuliniteten som både gjorde ham interessant tidligere i filmen svikter og vi ser hvor ynkelig han egentlig er. Skiftet i posisjon og tapet av maskulinitet hos Stuntman Mike medfører et ubehag. Selv om vi, som filmpublikum, vet at han får det han fortjener. Ubahaget kommer fra det symbolsk intime ved scenene. Når vi forstår at den siste biljakten representerer en voldtekt og Stuntman Mike sin frykt avslører at han er krenkbar når volden rettes mot kroppen hans, og ikke mot den dødssikre bilen. Sparket som knuser hodet hans er også et siste punktum som understreker den krenkbare kroppen hans.

Likevel beholder jeg sympatien for kvinnene som helter gjennom disse scenene. Her ligger det en beundring for kvinner som inntar sterke posisjoner og selv om det er ubehagelig, innser jeg nødvendigheten av å stanse, og dermed også krenke, Stuntman Mike. At det å krenke Stuntman Mike er nødvendig går tilbake til hvordan filmene rettferdiggjør volden gjennom først å understreke kvinnenens status som offer før de tilkjemper seg makten og kan stanse overgriperen. I forrige kapittel hevdet jeg at det i *Death Proof* sitt lovløse landskap er mulig for kvinnene å tilkjempe seg makten over Stuntman Mike og dermed stanse ham fra å skade andre kvinner, mens det for kvinnene i *Baise-moi* ikke finnes rom for deres maktbruk og opprøret slår i siste instans tilbake på dem selv. I *Baise-moi* knyttes heller kvinnenens motivasjon for å ty til vold sammen med muligheten for å utøve ubehagelig, ekte vold som har både reelle effekter og alvorlige konsekvenser i fortellingen. Det voldelige opprøret som Nadine og Manu setter i gang i *Baise-moi* har ingen mulighet til å lykkes på noen annen måte enn å skape et ektefølt ubehag hos filmtilskueren.

Vold på avstand - Skuddvekslingen

I filmen *Bad Girls* tar de fire hovedpersonene banden til Kid Jarret i bakhold. De ønsker å stjele et våpen som han har stjålet fra den amerikanske hæren for å selge det tilbake til ham. Bakholdet er et viktig og spennende punkt i fortellingen og det viser et offensivt fremstøt av de kvinnelige hovedpersonene.

Gjennom hele skuddvekslingen viser rollene seg innenfor de rammene som har blitt etablert for dem tidligere i fortellingen. Det er slående hvor organisert og rent angrepet fremstår i filmen. Kvinnene filmes stort sett hver for seg. Cody, som er lederen, opererer effektivt i situasjonen og det er hun som gir ordre til de andre kvinnene. Anita har gjemt seg i nærheten av vognen og er forsiktig. Hun bruker ikke våpen, i motsetning til Lilly som entusiastisk fyrer løs med to revolvere. Eileen er også tilbaketrasket i forhold til Cody og Lilly, men deltar og bruker våpen. Bare når William Tucker blir såret i løpet av skuddvekslingen, kaster hun geværet for å ta seg av ham i stedet.

Det er fokus på karakterene og at de handler innenfor de rammer som er blitt satt for dem. Det vises ingen frykt og nesten ingen følelser. Det er ingen kroppslig nærkontakt mellom kvinnene og de farlige bandittene de kjemper mot. I det meste av scenen er ikke de kvinnelige heltene i samme bilde som bandittene de kjemper mot. Effekten er følelsen av distanse. Tilskueren vet ikke hvor nær hverandre de kjempende partene er og når skuespillerne ikke viser frykt eller tegn på ubehag, forsvinner også følelsen av frykt og ubehag fra filmopplevelsen.

Måten skuddvekslingen er fremstilt på i filmen, viser at intimitet i voldshandlinger kan være ubehagelig, mens en skuddveksling ikke trenger å være det. Ingen av kvinnene blir såret, det vises ikke noe blod og klippene av banditter som blir skutt er svært korte. I det hele tatt er det fokusert på effekter som demper, heller enn forsterker ubehaget ved scenen. Vi får i stedet vrinskende hester, eksplosjoner med mye røyk og blanke skytevåpen som glitrer i solskinnet. Dermed fremstår hele skuddvekslingen som en staffasje, det er andre ting som skal oppta tilskueren enn å tenke over volden som kvinnene utfører og effekten av den volden. Det er karakterene og historien som egentlig er i fokus.

Denne scenen sier noe om voldens karakter i *Bad Girls* ved at de voldelige handlingene deres fremstår litt som et koreografert opptrinn eller en idrettsøvelse. Sminken og klærne blir ikke nevneverdig merket av volden de utøver og slett ikke kroppene til de kvinnelige hovedpersonene. Slik unngår filmskaperne å gjøre volden ubehagelig å være vitne til og samtidig distanseres volden fra kvinnene og deres agenda. Kvinnenes vold gjøres til staffasje. På denne måten blir ikke fremstillingen av vakre kvinner med en agenda for å realisere seg forstyrret av volden de utøver.

Oppsummering

I dette kapitlet har jeg forsøkt å trekke frem en rekke ulike eksempler på både ubehagelig og intim vold, og på vold som ikke oppfattes som like ubehagelig. De fire filmene har ulike hensikter når det kommer til hvordan volden fremstilles, men det sentrale for mitt prosjekt blir å sette fokus på hvordan intimitet inngår i voldens karakter.

Gjennom å dele opp volden i en distansert kategori, som best eksemplifiseres ved bruken av skytevåpen, og en kategori for kroppslig vold, vil jeg peke på ulikheter i fermstillingen av kvinnes voldsbruk.

Det første poenget, som gjør seg gjeldende i alle filmene, er at kvinnene alltid utsettes for en intim og fysisk vold. Ingen av filmene lar volden kvinnene utøver være like intim og ubehagelig som den volden de utsettes for, eller er i fare for å utsettes for. Delvis er det for ikke å lage problemer for legitimeringen av kvinnes voldsbruk. Filmpublikum ville kanskje miste sympatien for de kvinnelige hovedpersonene hvis deres handlinger hadde vært like ubehagelige som mennene de kjemper mot, samtidig viser legitimeringen av volden i *Death Proof* at ganske ekstrem vold fra kvinnes side kan godtas så lenge rettferdiggjøringen er god nok.¹⁶

Her vil jeg også påpeke at kvinnes sårbarhet er en viktig forståelsesramme for fortellingene. Denne sårbarheten, eller krenkbarheten, er i noen tilfeller bare underforstått i filmene, men jeg mener at den er til stede i diskursen som vi som publikum bruker når vi opplever filmene. Hadde kvinnene i større grad avslørt krenkbarheten til mennene de øver vold mot, hadde deres egen sårbarhet fremstått som mindre. Dette er uttrykk for en kjønnsforståelse hvor kvinner er sett på som mer sårbare enn menn. Altså er det lettere å vise kvinner i sårbare situasjoner siden sårbarheten deres er en del av rammen for å forstå filmene. Dette er, som nevnt tidligere, et av hovedpoengene i min analyse av de siste scenene i *Death Proof*.

I filmen *Baise-moi* kommer det en tydelig reaksjon på denne oppfatningen av kjønn. Her gjøres kvinnes innforståthet med sin sårbare posisjon til en styrke gjennom en nihilistisk nullpunktstankegang. Siden kvinnene allerede er på bunnen av hierarkiet, har de heller ingenting å miste og blir derfor usårlige i all sin sårbarhet.

Både i *Baise-moi* og *Death Proof* ser vi eksempler på at menn utsettes for intim vold, noe som umiddelbart blir ubehagelig fordi en vanlig kjønnsforståelse vi si at menn er mindre sårbare enn kvinner. Den samme tankegangen, bare motsatt, gjør seg så gjeldende for mennene. Gjennom å være minst sårbare har de mest å tape og er derfor svært utsatte for å bli krenket. Forskjellen mellom *Baise-moi* og *Death Proof* i denne sammenhengen er at volden er mer eksplisitt og ubehagelig i *Baise-moi*. I *Death Proof* må publikum tolke scenene på et symbolsk nivå. Likevel fremstår den mannlige skurken sin krenkbarhet som ubehagelig å se på.

¹⁶ Det er også mulig å si at det gjenspeiler en utvikling innenfor den amerikanske underholdningsindustrien hvor regissører har blitt modigere til å vise kvinner som utøver brutal vold. Det er et spenn på over 15 år mellom den eldste (*Bad Girls*) og den nyeste (*Death Proof*) av filmene i prosjektet mitt.

Et annet poeng er hvordan filmene i stor grad prøver å kompensere for kvinnenes sårbarhet gjennom å fremvise voldskompetanse. Filmene legger vekt på vise hvordan kvinnene behersker maskulint konnoterte ferdigheter, gjerne fremhevet gjennom bruken av skytevåpen eller biler. I flere av filmene blir denne voldskompetansen fremstilt som en positiv ressurs som kan utnyttes for å bryte ut av en sårbar posisjon. Filmene gir kvinnene på ulike måter kompetanse til å kompensere for sin sårbarhet. De gir dem en mulighet til å hevde seg på menns område, uten å skape problemer for kjønnsforståelsen i seg selv.

Kapittel 7: Klasse og etnisitet

I dette kapittelet skal jeg se på hvordan klasse og etnisitet spiller inn på fremstillingen av de voldelige kvinnene i prosjektet mitt. De fleste av filmene utspiller seg i en amerikansk kontekst hvor forholdet mellom rase og klasse har en spesiell historie. I USA blir gjerne hvithet en markør for middelklassen og selv om det finnes en hvit arbeiderklasse, endrer ikke det på forutforståelsen av at en svart identitet er noe annet enn middelklasse.

Fremstillingen av afroamerikanske kvinner på film har vært preget av stereotype oppfatninger om at afroamerikanske kvinner er voldelige. Ulike forskere omtaler ”the Sapphire” som en slik stereotyp fremstilling. ”The Sapphire” er en høylytt og bestemt kvinne som stiller krav og har en fremtoning som går på tvers av (det hvite) borgerskapets sosiale koder. Dette er kvinner som mangler ”home training”, en begrepsbruk som peker tilbake til slaveriet i USA. Bildet på denne kvinnetypen har vært brukt for å demonstrere afroamerikanske menn sin avmakt overfor umulige afroamerikanske kvinner, og stereotypien har blitt brukt som sydebukk for manglende sosial mobilitet hos afroamerikanere påpeker den amerikanske kjønnsforskeren Kimberly Springer (2001).¹⁷

I prosjektet mitt er det fremstillinger av både rase og klasse. *Set it off* er den av filmene som mest eksplisitt tematiserer at rase og klasse henger sammen. Filmen *Baise-moi* har utgangspunkt i et arbeider- og immigrantmiljø i Frankrike og kvinnene, som livnærer seg gjennom trygdeordninger og prostitusjon, har ikke engang en arbeiderklassetilørighet. Kvinnene i *Baise-moi* tilhører en deklassert arbeiderklasse, et filleproletariat,¹⁸ som ikke engang har arbeidet som adelsmerke. I filmen *Death Proof* er bildet mindre tydelig og i denne filmen kan en argumentere for at det er middelklassens kvinner som tyr til vold. *Bad Girls* er derimot den filmen hvor kvinnene må forstås som en del av middelklassen gjennom fokus på både entrepenørskap og verdighet.

Lovløshet er også et gjennomgripende tema i filmene jeg bruker. *Bad Girls*, *Set it off* og *Baise-moi* følger kvinner som går utenfor loven. *Death Proof* ligner mer på slasherfilmen hvor kvinnene må fjerne en trussel og gjenopprette orden ved å drepe masseorderen Stuntman Mike. Samtidig befinner kvinnene i *Death Proof* seg i en lovløs setting. De reiser i et landskap som referer til det amerikanske grenselandet fra den ville vesten. Dette er et landskap hvor de ikke trenger å forholde seg til sivilisasjonenes rammer.

¹⁷ Springer har ekspertise i afroamerikanske studier og har skrevet om svarte kvinner i populærkulturen. Hun har også skrevet om *Set it off* filmen (Springer 2001).

¹⁸ Begrepet filleproletariat er hentet fra Karl Marx som beskriver dem slik: ”The ’dangerous class,’ the social scum, that passively rotting mass thrown off by the lowest layers of old society (...)” (Marx 1988:65). Mer generelt viser begrepet til de mest vanskeligstilte delene av arbeiderklassen, men inkluderer også kriminelle og vagabonder.

Utover i dette kapittelet skal jeg vende tilbake til lovløsheten gjennom å peke på bestemte scener som jeg mener plasserer karakterene i mine filmer som lovløse. Den underliggende antakelsen er at det er bestemte etniske kategorier og klasses tilhørigheter som gjør det å være lovløse relevant i disse filmene. Det første jeg lurer på i denne sammenhengen er om filmenes karakterer knyttes til bestemte klasseidentiteter og hvordan etnisitet knyttes sammen med klasse i filmene mine.

Fabrikkdrømmer i *Set it off*

I filmen *Set it off* er raseidentitet et viktig tema. De fire kvinnelige hovedpersonene er alle afroamerikanske fra den samme ghettoen i Los Angeles. Helt fra filmens åpningsscene, hvor banken som Frankie jobber i blir ranet av svarte gjengmedlemmer, signaliseres det at rasetilhørighet er et viktig tema i filmen. Bankens kulturelle og samfunnsmessige hvithet fremheves i scenen. Alle kundene og de som jobber der er hvite. I tillegg til Frankie er bankranerne de eneste svarte i banken.

Ranet er hendelsen som knytter klasse og rase sammen i den påfølgende scenen hvor Frankie mistenkes, på grunn av sin hudfarge og tilhørighet til ghettoen, for å stå i ledtog med bankranerne. Dette fører til at hun mister jobben og hun får heller ingen referanse for å kunne søke nytt arbeid. Bankjobben er det som gir Frankie en tilknytning til middelklassen og det hvite samfunnet. Etter ranet avsløres det hvor hun kommer fra. Når den hvite bankdirektøren får vite om Frankies bakgrunn fra gettoen, avskjærer han Frankie sine muligheter for å være en del middelklassen. Det hjelper ikke at hun har jobbet hardt i banken. Middelklassen dreier seg ikke om hardt arbeid i *Set it off*. I stedet handler det, i hvert fall implisitt, om hvithet. Slik blir hvithet og middelklasse synonymt med hverandre og på grunn av rasisme kan ikke Frankie passere som middelklasse.

Filmen knytter flere ganger sammen rase- og klasseidentitet. I en av scenene sitter de fire kvinnene på et tak og røyker marijuana mens de betrakter et nedlagt industriområde. Cleo forteller de andre om hvor godt det var da det fantes arbeid på disse fabrikkene. Hele scenen er utpreget nostalgisk. Den maner frem et romantisk bilde av en arbeiderklasses tilværelse, og sett i lys av den tidligere scenen med Frankie, fremhever den i enda større grad urettferdigheten i rasismen som kvinnene møter. Ikke bare er de uønsket av middelklassen, men muligheten for fabrikkarbeidertilværelsen er også tatt ifra dem. Det er underforstått at de som svarte arbeiderklassekvinner rammes hardere av økonomiske nedskjæringer enn hvite arbeidere. De blir redusert til sin hudfarge og ender opp i en deklassert situasjon i likhet med kvinnene i *Baise-moi*. Igjen er det, i hvert fall implisitt, det hvite samfunnet som står bak for å kunne maksimere sin egen profitt.

Gründeraspirasjoner i *Bad Girls*

I westernfilmen *Bad Girls* er jentene fremstilt som hvite prostituerte i de første minuttene av filmen. Prostitusjon knyttes gjerne til fattigdom og den prostituerte, på linje med svarte, jamfør analysen av *Set it off* ovenfor, er nesten alltid ekskludert fra middelklassen. Prostituerte befinner seg gjerne innenfor filleproletariatet på lik linje med kvinnene i *Baise-moi*. Likevel vil jeg hevde at fortellingen i *Bad Girls* egentlig fremstiller kvinnene som noe annet enn prostituerte og vil vise til noen scener for å illustrere dette.

Det første jeg vil peke på er når tre av de fire kvinnene flykter fra bordellet etter at Cody har drept en av kundene deres. I et nokså kort klipp ser vi hvordan kvinnene laster koffertene proppfulle med kjoler og hatteesker opp i en vogn. De har altså en bevissthet på å kle seg pent og riktig. Gjennom hele filmen ser vi at kvinnene dyrker en personlig klesstil. De skifter også klær i bestemte scener, blant annet når Lilly skal forføre en sheriffassistent for å befri venninnen Eileen og når Cody raner til seg en kjole før hun skal i banken for å ta ut pengene sine. Dette fokuset på klær og skjønnhet kan virke malplassert i forhold til historien i *Bad Girls*, men det viser en tydelig kobling mellom hovedpersonene i filmen og et bilde av den moderne og frigjorte kvinnen i et forbrukersamfunn. I *Bad Girls* er dette et poeng fordi det både fremhever filmens liberalfeministiske ståsted og fordi den kan gjøre filmen mer gjenkjennelig for dens tiltenkte publikum. Likevel er det et annet element som knytter kvinnene i *Bad Girls* enda nærmere middelklassen.

Selv om *Bad Girls* utgir seg for å være en film om prostituerte kvinner på flukt fra loven, er den vel så mye en historie om kvinnelige entreprenører. Tidlig i filmen får vi vite at Anita har skjøtet til et stykke skog hvor de hadde tenkt å bygge et sagbruk. Dette sagbruket var drømmen som hun og ektemannen hadde før han døde. Anita inkluderer de andre kvinnene i denne planen, siden de er enige om at prostitusjon er en uverdigg tilværelse. Når det så viser seg at Cody har penger i banken har de også muligheten til å realisere drømmen.

Kvinnene får altså brått tilgang til både naturressurser og kapital bare minutter ut i filmen, like etter flukten fra bordellet. Resten av filmen dreier seg om å realisere denne drømmen og å overvinne de nye hindringene som står i veien for de fire kvinnene. Her mener jeg at *Bad Girls* gjør et brudd med de kvinnelige hovedpersonenes prostitusjonsbakgrunn og fokuserer på en fortelling om hvite middelklassekvinner som ønsker å bli entreprenører i et mannsdominert samfunn.

Prostitusjonsbakgrunnen, og deklasseringen fra arbeiderklassen den innebærer i filmer som *Baise-moi*, tjener ikke i *Bad Girls* som beveggrunn for å bli lovløse og ty til vold. I stedet avfeies prostitusjonen som uverdigg ut i fra moralske

hevsyn og kvinnene utrustes i stedet med ressurser og evner, men ikke politiske rettigheter og lovlig eiendomsrett, på lik linje med mennene i filmen.

Flytende klassebegrep i *Death Proof*

Death Proof er den mest kompliserte av filmene med tanke på både klasse og rase. Filmen er også av betraktelig nyere dato enn de andre i filmene i prosjektet. Den følger utviklingen i den amerikanske filmindustrien hvor det å sette sammen en gruppe karakterer med ulik etnisitet blir vanlig, noe som igjen fører til at filmen blir mer kompleks å lese.

Gjennom *Death Proof* følger vi to grupper kvinner. Begge gruppene er satt sammen av personer med ulik etnisk tilhørighet, hvite, afro- og latinamerikanske kvinner. Venenskapene går også på tvers av hudfarge og etniske grupper. Det er et multikulturelt USA Tarantino viser oss.

Kim er afroamerikansk stuntkvinne og venninnen med den andre stuntkvinnen Zoe, som er hvit og fra New Zealand. Med seg har de frisøren Abernathy og skuespillerinnen Lee. Abernathy er latinamerikansk, mens Lee er hvit og på mange måter den som skiller seg mest ut fra de andre i gruppa. Lee fremstår som naiv og uskyldig sammenlignet med de andre kvinnene. Hun har ikke den samme røffe humoren som de andre og hun mangler tøffheten. Naiviteten og uskylden understrekes ved at hun går rundt i et cheerleaderkostyme under filmen. Språket hennes er mer raffinert enn de andres og hun fremstår som en representant for hvit borgerlighet og middelklasse. Det er uklart om middelklassen Lee representerer er ment å være konservativ eller liberal. Jeg leser Lee som en naiv småbyjente, noe som også gjør det lett å tenke på henne som en konservativ røst. Det åpner i så fall for å lese en politisk dimensjon inn i scenen der de andre kvinnene forlater Lee hos bonden de kjøper en bil av mens de setter av gårde for å gjøre farlige stunt.

I motsetning til Lee fremstår de tre andre kvinnene som tøffe. De har en røff humor, snakker åpent om sex og forteller historier om fyll og fester. De har erfaringer med at verden ikke er rosenrød og de har ingen tålmodighet for drømmer. På mange vis fremstår de, på tvers av etnisitet, som ganske maskuline og macho. Abernathy og hennes venenskap med Lee myker opp dette inntrykket noe. Spesielt gjennom deres interesse for mote og den italienske utgaven av bladet Vogue. Måten de snakker på om dette temaet kan peke i retning av at Abernathy tilhører middelklassen i stedet for arbeiderklassen. Likevel tenker jeg at Abernathy i større grad har en aspirasjon om en annen klassetilhørighet snarere enn at hun allerede er en del av Lee sin middelklasse. Abernathy sin posisjon er unektelig en bro mellom Lee og de to stuntkvinnene. Hun har en fot i begge leire. Dette understreker at klassebegrepet i *Death Proof* er mer flytende enn i de andre filmene.

Kim og Zoey er stuntkvinner og begge har trekk som knytter dem til en macho arbeiderklassekultur. De liker biler og bilfilmer, samtidig er arbeidet de utfører både kroppslig, teknisk og farlig. Det er bare i en scene at Kim antyder at hun som kvinne er i en annerledes posisjon enn menn. Dette er i scenen hvor venninnene diskuterer hvorfor Kim bærer pistol. Da påpeker Kim at hun, som kvinne, har en større risiko for å bli utsatt for overgrep og derfor trenger å bære pistol. Våpenets symbolikk kommer jeg tilbake til i delen om voldskompetanse nedenfor.

Klasse og evnen til vold

Eksemplene jeg har vist til i dette kapittelet åpner opp for spørsmål om hvordan de voldelige kvinnekarakterene i filmene kan knyttes til ulike klassetilørigheter. I *Death Proof* er det arbeiderklassen som gjelder for både de hvite og de afroamerikanske kvinnene. Både *Baise-moi* og *Set it off* preges av en deklassert arbeiderklasse. De svarte kvinnene i *Set it off* står i fare for å elimineres fra arbeiderklassen og blir redusert til raseidentiteten som kontinuerlig gjør dem utsatt for rasisme i filmen. Kvinnene i *Bad Girls* er hvite og slik jeg har vist knyttet til middelklassen.

Det er de hvite som trekkes i retning av middelklassen i de fleste av filmene. Dette har også implikasjoner for hvor troverdige de fremstår som voldsutøvere. Det er kvinnene som går i retning av arbeiderklassen eller en klasseløs situasjon, som er troverdige voldsutøvere. At filmene knytter voldelige kvinner til arbeiderklassen og i mindre grad til middelklassen kommer, slik jeg ser filmene, av en kobling til det å inneha voldelige ressurser. Evne og vilje til å bruke vold for å nå målene sine fremstår i mine filmer som knyttet til arbeiderklassen, eller mer presist til faren for å skli ut av den. Dette er noe av det jeg mener med begrepet voldskompetanse, som jeg kommer tilbake til nedenfor.

Arbeiderklassekvinnenes vold kan ses som uttrykk for et opprør mot de undertrykkende forholdene de lever under. Samtidig problematiseres de voldelige strategiene. Spesielt i *Set it off* hvor alle kvinnene, bortsett fra Stony, etter hvert blir innhentet av lovens lange arm og drept. I *Death Proof* inkluderes det på slutten ett klipp av Abernathy som knuser hodet til Stuntman Mike, som setter på spill oppfatningen av dette som en legitim form for vold. Dette jeg har behandlet i det foregående analysekapittelet. Spørsmålet om legitim vold finnes ikke i *Bad Girls*, som innpakket i western-filmens svart-hvitt mytologi og slik jeg ser det, uten opprøret som begrunnelse for voldshandlingene, bortforklarer kvinnenes voldsbruk i en sky av liberalfeminisme og entusiasme for kvinnenes entrepenørprosjekt.

Det er i filmene hvor kvinnene viser sin arbeiderklassetilørighet at volden får karakter av å være kroppslig og ubehagelig. I *Bad Girls* er volden, som nevnt i forrige kapittel, å anse som staffasje. Dette kan knyttes til at *Bad Girls* handler

om hvite kvinner som fremstår som middelklasse. I de andre filmene i prosjektet er rase- og klassebakgrunn en annen.

Her vil jeg hente tilbake begrepet ”the Sapphire” hvor klasse og rase knyttes sammen i en lovløs-kategori, som i en amerikansk kontekst har med hudfarge å gjøre. Jeg mener å se paralleller mellom «the Sapphire» og noen av kvinnene i prosjektet mitt som stiller seg på utsiden av samfunnet. De lovløse kvinnene mangler også «home training» på ulike vis og lever utenfor både loven og samfunnet. En posisjon som lovløs kan både være påtvunget eller selvpålagt, uansett åpner den lovløse posisjonen for nye måter å endre samfunnet på. Samtidig er legitimeringen av volden, jamfør kapittel fire, knyttet til en samfunnsmessig posisjon som lovløs. Lovløsheten kommer ut i fra en håpløs og marginalisert posisjon, men denne posisjonen henger også sammen med den sårbare arbeiderklassetilhørigheten og frykten for å deklasseres slik at en havner utenfor det klassebaserte samfunnet. Å være utenfor samfunnet, en del av filleproletariatet, er å bli irrelevant, eller i hvert fall metaforisk utslettet, men innebærer også en radikal form for frihet til å forandre på sine omstendigheter.

I filmene mine virker det som om kvinnenes posisjon som lovløse, ut i fra deres marginaliserte posisjon i samfunnet, innebærer at de skal gripe til våpen. Samtidig er klassetilhørigheten, i arbeiderklassen eller i marginene av den, viktig for i hvor stor grad det er troverdig at de skal ty til vold. Denne sammenhengen mellom våpen og lovløse stereotyper i scener som innvolver å lære seg å bruke våpen eller demonstrere ferdigheter med våpen var slående i filmene. I det følgende skal jeg vise hvordan scener med våpen understreker sammenhengen mellom rase- og klassetilhørigheten, og posisjonen som lovløse kvinnene har i filmene, men først vil jeg forklare hva jeg legger i begrepet voldskompetanse.

Voldskompetanse

Ordet kompetanse forklares som: «fullgod forutsetning for å gjøre noe» eller som «tilstrekkelig dyktighet» (Kompetanse: s.a). Jeg mener at et begrep om voldskompetanse har i seg begge disse dimensjonene og at det derfor også inkluderer motiver for å øve vold, psykisk styrke så vel som en mental motstandskraft for å takle effektene både av å bli utsatt for og utsette andre for psykisk eller fysisk skade.

I populærkulturen finnes denne kompetansen overalt, men den spiller først en rolle i kulturelle produkter som til en viss grad har en realistisk modus. Derfor gir det ikke så mye mening å spørre om *Supermann* har voldskompetanse fordi det er en underforstått del av superheltsjangeren, mens karakterene i andre sjanger ofte fremstilles på bestemte måter for at vi skal skjønne at de besitter denne kompetansen. Dette gjøres ofte ved å plassere dem i samfunns- eller

yrkesroller, som politimenn, soldater eller kriminelle, hvor publikum antar at vold er en del av rollen.

I mine filmer er det gjerne i rollen som lovløs kvinnene plasserer seg. Siden denne rollen ikke er en konvensjonell kvinneverole, må filmen etablere den lovløse statusen til kvinnene. Dette gjøres på ulike måter, men i flere av filmene står scener med våpen sentralt og får meg til å spørre hva som etableres i disse scenene.

Pistolen: Den lovløses våpen

Pistolen har en symbolsk verdi som den lovløses våpen. I flere av filmene påkalles westernfilmens lovløse revolvermann som forståelsesramme for kvinnenens voldsbruk. I alle de fire filmene er pistolen, eller revolveren, det våpenet som kvinnene benytter seg av. Tidligere i prosjektet har jeg knyttet volden i flere av filmene til prosesser som marginaliserer de kvinnelige karakterene i forhold til det samfunnet de er en del av. Bruken av pistol som instrument for de marginaliserte kvinnene forsterker plasseringen deres innenfor den lovløse forståelsesrammen.

Her kan vi forstå den lovløse som en fiende av samfunnet, men de opptrer også som «gode» lovløse som påpeker og bekjemper urett i samfunnet ved å gå utenfor de vanlige reglene. Det å ta loven i egne hender er et ganske velkjent bilde fra amerikansk film hvor individet gjerne hylles i kampen mot systemet. I filmer hvor helten representerer samfunnsinteresser, for eksempel som polititjenestemann, er hun eller han også gjerne fremstilt som en som går sine egne veier og ofte bryter regler for å oppnå et ”gode” formål. Det er også for denne typen lovløse, som kjemper for det ”gode”, at pistolen og dyktigheten med pistolen blir et viktig symbol.¹⁹

Her er det nyttig å trekke inn den klassetilhørigheten som kvinnene i filmene viser. Den lovløse posisjonen vokser ut av at de identifiserer seg med arbeiderklassen og i frykt for å bli ytterligere marginalisert i klassesamfunnet. Dermed kan det være interessant å lese disse rollene som revolusjonære i forhold til klasse, men de bruker den individuelle lovløsheten, og ikke en organisert klassekamp, som sin revolusjonære strategi.

Lovløshet og voldskompetanse

I de fleste filmer er det tydelig hvem som har denne voldelige kompetansen. Vi kjenner godt de mannlige stereotypene fra John Wayne sine cowboyroller,

¹⁹ Når visse amerikanske samfunnsdebattanter referer til at det trengs flere ”good guys with guns” og foreslår bevegning av f.eks lærere virker det på meg som et uttrykk for en mistro mot det regulerte samfunnets evne til å beskytte enkeltmenneskets interesser. I stedet appellerer de til ”gode” lovløse med våpen for å beskytte seg.

gjennom Clint Eastwoods Dirty Harry og Sylvester Stallones John Rambo.²⁰ Bestemte autoritetsposisjoner, som politi eller militær, knyttes ofte til voldskompetanse i fiktive filmunivers, men også kriminelle og kanskje spesielt gangsterfiguren, innehar voldskompetanse. Det finnes naturlig nok unntak, menn med feminine trekk har for eksempel ofte blitt fremstilt som psykopater med en viss voldskompetanse, men likevel mener jeg at voldskompetanse i hovedsak knyttes til heteroseksuelle mannlige figurer på film. Jeg mener at bruken av våpen knytter seg opp til voldskompetanse.

I filmene jeg analyserer plasseres kvinnene gjerne i relasjon til stereotype voldskompetente roller, som cowboyer eller gangstere. Dette kommer tydelig frem i en scene fra *Set it off* hvor de fire kvinnene oppsøker en kriminell bakmann, kalt Black Sam, for å kjøpe ulovlige skytevåpen i forkant av det første ranet. Kvinnene er i denne scenen helt forskjellige i sin fremtoning og i omgang med våpen. For eksempel er Tisean, alenemoren, håpløs med våpen. Hun avfyrrer ett skudd før hun skremt slipper pistolen. Frankie var den som i utgangspunktet tok initiativ til bankranene. Hun fyrer løs med et intenst hevnlystent blikk i øynene. For Frankie er motivasjonen å ta hevn over det hvite samfunnet som har undertrykket henne. Filmens hovedperson Stony bruker våpenet følelsesløst, men effektivt. Vi tror på at hun kan bli, men blir ikke overbevist om at hun er, en gangster. Tilslutt får vi den butch-lesbiske Cleo som plaffer løs med to pistoler samtidig og smiler bredt mens hun gjør det. Cleo sin tilhørighet i den svarte gangsterverdenen er utvilsom.

Det kan sies mye om denne scenen, den er også beskrevet hos Springer (2001), men i denne sammenhengen er det viktigste å vise hvordan kompetanse med våpen brukes for å beskrive voldskompetanse. Her dreier voldskompetanse seg ikke bare om skyteferdighet eller det å håndtere våpen. Bare Tisean mangler ferdighetene som kreves. Likevel stiller ikke de tre andre likt. Stony og Frankie viser ikke den samme forutsetningen for å ty til vold som Cleo gjør. Tilskuerne skjønner at Stony og Frankie har begrensninger i forhold til når og hvordan de vil ty til vold. Den er bundet til bestemte situasjoner eller følelser. Cleo på den andre siden har et eierskap til volden hun utøver, den er en del av personligheten hennes og vi tror på at dette er en kvinne som kan og vil ty til vold. Hun fremstår som ukontrollerbar i motsetning til Stony og Frankie som har en mer avgrenset voldskompetanse. Samtidig skjønner vi at hun kan være farlig. Hun gir uttrykk for at hun trives med våpen i hånd mens hun plaffer løs. Farligheten og omgangen, ikke bare ferdigheten, med skytevåpnene gir henne også troverdighet som lovløs, i dette tilfellet som svart gangster eller gjengmedlem. Cleo er også gjennomgående fremstilt som mer stereotypisk maskulin enn sine

²⁰ Dirty Harry er hovedpersonen fra filmen *Dirty Harry* fra 1971. John Rambo er Sylvester Stallones rolle i filmen *First Blood* fra 1982. Begge disse filmene fikk flere oppfølgere og skikkelsene Rambo og Dirty Harry har en ikonisk status som harde, tøffe og voldelige menn. John Waynes opptredner i westernfilmer er utallige, men en av de mest kjente er *Rio Bravo* fra 1959.

venninner og dette medvirker også til å øke hennes troverdighet som voldsutøver. Det er Cleo som kjenner gangsteren Black Sam som kvinnene ønsker å kjøpe våpnene av. Black Sam-karakteren fremstår som en klassisk afroamerikansk gangster, en farlig mann som overfører noe av sin lovløse troverdighet til Cleo gjennom deres relasjon. Black Sam spilles av rapartisten Dr. Dre som har en offentlig persona som er knyttet til kriminalitet.²¹ Lovløsheten overføres altså fra Dr. Dre sin persona i det virkelige liv, til hans karakter i filmen og videre til Cleo.

I en scene tidlig i *Baise-moi* skaffer Nadine og Manu seg våpen ved å rane en våpenforretning og drepe innehaveren. I denne scenen forteller innehaveren Nadine om flere pistoler og han demonstrerer hvordan hun skal lade våpenet. Innehaveren fremstår som bråkjekk og han antar hele tiden at Nadine skal kjøpe pistolen til sin mann. Samtidig som han viser Nadine pistolen kommer Manu inn i butikken. Hun trekker sin pistol mot innehaveren og Nadine griper til seg våpenet som han har vist henne. Deretter skyter de mannen. I denne scenen foregår også en overføring av voldskompetanse, en læring, og gjennom denne læringen får kvinnene større troverdighet som farlige gangstere. Frem til dette punktet er det Manu som har hatt pistol av de to kvinnene, men i denne scenen får Nadine først en instruksjon i bruken av pistolen før hun og Manu vender sin økte voldskompetanse mot innehaveren av våpenbutikken. Det er spesielt Nadine som drar nytte av læringen i denne scenen. Dette faller sammen med hvordan de to karakterene utvikler seg gjennom filmen. I begynnelsen er det Manu som er førende, hun tar faktisk Nadine som gissel når de først møtes. Etter hvert som de får flere våpen og utfører flere drap blir de to mer likeverdige, før Nadine blir stående alene igjen ved slutten av filmen.

I den påfølgende scenen etter drapet i våpenforretningen kommenterer Manu og Nadine at de ikke er helt fornøyd med hvordan de fremstår når de dreper noen. Manu føler at de mangler den kule dialogen. Nadine påpeker at de i det minste har bevegelsene og at de kommer til å komme mer inn i gangstersjargongen etter hvert. Her knyttes våpen og voldskompetanse sammen med en gangsterfilm-estetikk. Kvinnene ønsker her å fremstå som troverdige og kule gjennom å referere til gangsterfilm og gangstersjargong. På samme måte som Cleo i scenen fra *Set it off* er det tilknytningen til en etablert type lovløse, her gangsteren, som skal gjøre Nadine og Manu troverdige. I motsetning til Cleo har ikke Manu og Nadine noe vennlig innstilt gangster i form av Black Sam å få sin lovløse troverdighet fra. Helt i tråd med punk-estetikken i resten av filmen må de i stedet ta saken i egne hender.²² Nadine og Manu blir selvlærte lovløse som

²¹ Innenfor den rapsjangeren som gjerne omtales som gangsterrap er en slik offentlig persona vanlig, men det er vanskelig å verifisere sannhetsgehalten i rappers selvpresentasjon. Nyhetsartikler som Berg (1997) omtaler at Dr. Dre har en kriminell fortid.

²² At Nadine og Manu i sin samtale referer til gangstersjargong på film, og ikke har en konkret figur i filmens univers å vise til, gjør at tilskueren blir trukket inn i handlingen. På meta-nivå snakker Nadine og Manu også til

stjeler kunnskap om våpen, før de vender kunnskapen mot kilden og utsletter den. Likevel er entusiasmen og naturligheten som Manu og Nadine viser når de utover vold, den samme som hos Cleo. Det kan sies at Manu og Nadine er på vei til å bli som Cleo, de utvikler gjennom hele fortellingen i *Baise-moi* sin voldskompetanse.

Jeg har argumentert for at begge scenene ovenfor underbygger at troverdighet som lovløs voldsutøver er knyttet til bruken av våpen. Andre faktorer, som sjargong, spiller også inn, men jeg synes likevel at pistolen igjen trer frem som et prominent symbol på lovløs troverdighet i filmene. I den siste skuddvekslingen i *Bad Girls* er det også et fokus på skytevåpen, men i denne filmen etterlater scenen et annet inntrykk enn i eksemplene fra *Baise-moi* og *Set it off* som jeg vist til ovenfor. Samtidig faller analysen av våpenbruken her sammen med analysene om voldens karakter i *Bad Girls*.

Den onde Kid Jarret har nettopp drept Codys elsker og banditten Ned har provosert Lilly til å starte skuddvekslingen. Skurkene har også tilgang til gatlingvåpnet som de har gjort klart til bruk mot kvinnene. Kvinnene fremstår som underlegne i denne situasjonen og dette er noe av det som gjør scenen spennende. Skuddvekslingen åpner med at Cody gir de andre kvinnene beskjed om å spre seg og de søker dekning mens de skyter mot skurkene som skyter tilbake. Eileen er bevæpnet med et gevær og hun trekker seg lengst bort mens hun roper at de andre må gi henne dekkild. Så løper hun i dekning bort til Lilly og overleverer geværet til henne. Skurkene fortsetter å skyte og tilskueren får ingen forklaring på hvorfor Lilly får geværet. Like etterpå er Anita tom for ammunisjon og Lilly kaster geværet til henne før hun kommer seg til hest. I noe som virker som en feil i klippingen i filmen har plutselig Eileen geværet igjen og hun skyter en av bandittene. Det neste klippet vi ser lader Anita geværet før hun kaster det videre til Cody. Lilly rir nå rundt bandittene som har gatlingvåpnet og hopper over en mur i sakte film før hun skyter en av bandittene. Når Cody endelig har fått geværet klarer hun å ta over gatlingvåpnet, som hun bruker for å tvinge Kid Jarrett til å søke dekning inne i et hus hvor de senere har en siste revolverduell.

I denne scenen viser kvinnene samarbeid og, for Lilly sin del rideferdigheter. Det er disse kvalitetene som gjør dem i stand til å vinne skuddvekslingen. Det fremstår som om samarbeidet om å sende geværet frem og tilbake som gjør at kvinnene vinner og bekjemper skurkene. Det kvinnene ikke demonstrerer er voldskompetanse slik jeg har definert det overfor.

Jeg oppfatter at kvinnene i *Bad Girls* representerer den moderne hvite middelklassen. De er smarte, de tenker fremover og viser evne til samarbeid. De

tilskueren ved å referere til filmer som tilskueren har sett. Bruken av rapperen Dr. Dre i scenen fra *Set it off* kommuniserer også med tilskueren ved å binde sammen filmens univers og vår virkelighet på meta-nivå.

viser ikke noen vilje eller evne til å bruke troverdig vold, men det er samarbeidet som gjør dem til heltene. Den mentale motstandskraften som jeg tillegger begrepet om voldskompetanse virker det heller ikke som kvinnene besitter.

Det er ikke like overraskende for filmtilskueren at Kim og Zoey er i stand til å utføre voldshandlingene de utfører i filmen. Maskuliniteten de viser gjør at filmtilskueren er forberedt. At frisøren Abernathy blir med på voldsutøvelsen, faktisk er det hun som utfører henrettelsen av Stuntman Mike, kan i første omgang være mer overraskende. Likevel utvikles Bildet av Abernathy er aldri entydig og utvikles gjennom filmen til å komme på like fot med Kim og Zoe. Hun tar del i den macho omgangstonen som stuntkvinnene har. Det er også klart at hun ser opp til de tøffe venninnene sine. I det siste klippet er det også Abernathy som retter det siste dødelige sparket mot Stuntman Mike. Gitt utviklingen hennes gjennom filmen kan dette sparket leses som en siste kvalifikasjon, et bevis, for at hun også er en tøff jente på samme måte som Zoe og Kim. Likevel vil problemene med å lese klippet som er plassert i rulleteksten, og som jeg har gjennomgått tidligere, fremdeles være gjeldende.

Oppsummering

Dette kapittelet har dreid seg om å vise hvordan kvinnene i mitt prosjekt kan forstås som del av ulike sosiale klasser og hvordan det jeg vil kalle voldskompetanse er knyttet til disse klassene. Jeg åpner kapittelet med å vise til ”Sapphire”-begrepet som ble brukt om afroamerikanske slaver som manglet den dannelsen som krevdes for å være en del av et borgerlig hushold. Gjennom min analyse av *Set it off* viser jeg hvordan rasisme holder kvinnene utenfor både middelklassen og arbeiderklassen. I likhet med Nadine og Manu er kvinnene fra gettoen i *Set it off* blitt del av en deklassert arbeiderklasse, et filleproletariat. Voldskompetansen i disse filmene knytter jeg sammen med å tilhøre et marginalisert sosialt sjikt, som jeg igjen forbinder med posisjonen som lovløs.

I *Death Proof* er tilhørigheten til en sosial klasse vanskeligere å lese inn i filmen, men jeg lander likevel på at de kvinnene som utfører volden har en tilknytning til arbeiderklassen. Det er koblingen av arbeiderklasse og en glidning mot den lovløse posisjonen som knyttes sammen med vold i disse filmene. Voldskompetansen har jeg illustrert gjennom bruken av våpen, men det er tydelig, i blant annet karakteren Cleo i *Set it off*, at også en vilje til å bruke vold er en del av voldskompetansen.

Det er de marginaliserte som har både vilje og evne til å bruke vold. Dette henger også sammen med legitimeringen av volden fra kapittel fem hvor volden til de marginaliserte kvinnene rettferdiggjøres som et opprør mot samfunnet.

I *Bad Girls* beholder kvinnene noe av lovløsheten, men deres marginalisering blir aldri ektefølt når det er entreprenørdrømmen som i stor grad driver dem til

voldshandlinger. I stedet blir de frustrerte middelklassekvinner som ønsker å hevde seg som forretningskvinner. Samtidig forsvinner både ubehaget i volden de utfører og voldskompetansen gjennom at de er bundet til middelklassens krav om pene kjoler, god moral og lite blod. I stedet fremheves en samarbeidskompetanse som passer godt med den forretningsverdenen de ønsker å være en del av.

Kapittel 8: Avsluttende diskusjon - Et mangfold av voldelige kvinner

Gjennom de tre foregående analysekapitlene har jeg trukket opp sentrale tema fra de fire filmene i prosjektet mitt. I denne avsluttende diskusjonen vil jeg se på noen av de observasjonene som har kommet ut av analysene og svaret på problemstillingen for oppgaven. Måten filmene har bearbeidet de ulike analysetemaene knyttet til kvinners vold ligger i kjernen av drøftingen.

Den overordnede problemstillingen min er: *På hvilke måter bearbeider film spørsmål knyttet til kvinners vold, og kan vi lære noe av det?* Gjennom tre tematiske analyser har jeg lagt grunnlaget for å besvare spørsmålene jeg har stilt. Som både problemstillingen åpner opp for, og kapitteloverskriften dessuten antyder, konkluderer jeg med at kvinner og vold blir portrettert og behandlet på en lite entydig måte. Det er forskjeller forbundet både med hvilken kontekst vold utføres i, hvilken vold som utføres og hvordan den inngår i sammenheng med klasse og etnisitet. Jeg skal avslutte masteroppgaven med en samlet diskusjon av dette, samt si noe om politiske og samfunnsmessige implikasjoner av kvinner som voldsutøvere på film.

Det urbane landskapets døde heltinner

En av de observasjonene jeg har vist til flere ganger i mine analyser er at kvinnene opptrer som lovløse. Filmene varierer derimot mye i forhold til hvordan rommet for de lovløse kvinnene er, og her finner jeg et utgangspunkt for denne diskusjonen.

I analysene av både *Set it off* og *Baise-moi* trekker jeg frem at konsekvensene av de voldshandlingene som kvinnene begår virker uunngåelige i det urbane landskapet som filmene utspiller seg i. På den andre siden hevder jeg at *Bad Girls* og *Death Proof* i denne forstand har mer rom for at kvinnene skal kunne lykkes, eller kanskje slippe unna, med sine voldelige utskielser. Dette knytter jeg så til det landskapet som filmenes handling utspiller seg i. Det er ruralt og mer preget av en amerikansk forestilling om grenselandet (*the frontier*) som er et utemmet og tilnærmet anarkistisk område.

Samtidig har jeg vist i analysene av klasse og rase at kvinnenes sosiale posisjon i *Set it off* og *Baise-moi*, som del av en deklassert arbeiderklasse med en lovløs posisjon, gir dem den nødvendige voldskompetansen de trenger for å hevde seg i filmuniversene. Dette blir en farlig posisjon som det ikke blir plass til i disse filmenes fremstilling av samfunnet. Kvinnene i både *Set it off* og *Baise-moi* må bøte med livet, eller befinner seg på flukt eller i politiets varetekt ved filmens slutt.

Etter denne gjennomgangen sitter jeg igjen med et bilde av at kvinnene i *Set it off* og *Baise-moi* er fratatt muligheten til å endre sin situasjon gjennom voldelig

opprør. Samfunnets rammer er i disse filmene slik at kvinnene blir holdt fast i den posisjonen de befinner seg i. De kan ikke bryte seg løs uten på et eller annet vis avstå fra å være en del av samfunnet. Kort sagt må de enten dø, leve i eksil som Stony på slutten av *Set it off* eller oppbevares av samfunnets maktinstitusjoner som Nadine i *Baise-moi*. Dette narrative er det som gjør både *Baise-moi* og *Set it off* til vellykkede filmfortellinger. Styrken i historien om det mislykkede opprøret er at det er sterke fortellinger som kan gripe tilskueren nettopp gjennom å vise, med alle de virkemidler som filmens medium har til rådighet, hvor urettferdig og meningsløs virkeligheten er for disse kvinnene. Dette gjelder spesielt hvis en har sympati for karakterene i utgangspunktet. Filmene fungerer dermed feministisk og samfunnskritisk.

Grenselandet – det lovløse rommet

Filmene *Death Proof* og *Bad Girls* påkaller grenselandet, det åpne landskapet hvor samfunnet ennå kan formes, for å la kvinnene lykkes i fortellingen. Det er målet for deres voldelige prosjekter som er ulikt i disse filmene.

Kvinnene i *Bad Girls* mangler en troverdig voldskompetanse. Ikke bare mangler de den, men de har heller ikke evnen til å utøve vold som føles ubehagelig, og dermed ekte for tilskueren. De tilhører også middelklassen i stedet for å befinne seg utenfor klassestrukturen som kvinnene i *Baise-moi* og *Set it off* gjør. Bakgrunnen deres som prostituerte blir i hovedsak et slag mot deres personlige verdighet og ære enn et resultat av samfunnsstrukturer. Kvinnefigurene i *Bad Girls* er for så vidt en form for lovløse, men deres voldelige kamp er ikke mot samfunnet. Det er mer en kamp om penger og hevn mot psykopaten Kid Jarret. Bevegrunnen deres er hovedsakelig at de har et prosjekt, et entreprenørskap, som de ønsker å realisere. At de er kvinner gjør det vanskelig for dem, men det er ikke derfor de tyr til vold. Det gjør de bare når de trues eller når det er strategisk riktig for entreprenørprosjektet. I *Bad Girls* er det altså ikke snakk om et opprør mot et undertrykkende samfunn, filmen nøyer seg med å vise at kvinner fortjener å være entrepenører i samfunnet på lik linje med menn.

Kvinnene i *Death Proof* bruker det lovløse landskapet som handlingen utspiller seg i til å utøve et kollektivt selvforsvar. De kan drepe sin psykopatiske fiende, Stuntman Mike, på landeveien for å redde andre kvinner fra å bli ofre for Mike og hans dødssikre bil. Kvinnene i *Death Proof* er vanskelig å definere innenfor tydelige grenser for sosial klasse, men de to stuntkvinnene, Kim og Zoe har noe av arbeiderklassens maskulinitet og tøffhet.

Volden har ingen politisk dimensjon eller samfunnsmessig retning i *Bad Girls* fra filmskaperens side. Den er med i filmen fordi den er et sjangertrekk ved westernfilmen, og den tjener som spektakulært skue understreket av de feminine stjerneskespillerinnenenes glamorøse utseende midt oppi skuddvekslingene. Kvinnene forsvarer sin middelklasseverdighet ved å avvise horestempelet og ta

avstand fra sin fortid som prostituerte, men følelsen av at dette er et kollektivt selvforsvar, likt det vi finner i *Death Proof*, finnes ikke her.

Av alle filmene er *Death Proof* den filmen som virkelig lar kvinnene utnytte det lovløse rommet. Filmen lar dem tre inn i roller som hevnende engler på vegne av alle kvinner som kan bli offer for den kvinnehatende machomannen Stuntman Mike. I det øyeblikket Zoe griper en metallstang og holder den som en lanse mens bilen suser av gårde etter at Kim, Abernathy og Zoe har bestemt seg for å stanse Stuntman Mike blir hun noe mer enn bare en tøff kvinneskikkelse. Hun blir ridderen som rykker ut for å drepe dragen på vegne av alle kvinner alle steder. Slutten på *Death Proof* er en kreativ fantasi om et kollektivt motivert selvforsvar utført av de sterke og kule damene som kombinerer både femininitet og tøffhet. Rollen til frisøren Abernathy kvalifiserer seg som hevnende engel gjennom å være med stuntkvinnene Zoe og Kim, og tilslutt blir det hun som henretter den onde Stuntman Mike.

Mangfoldet i fremstillingene

Det jeg har lært av arbeidet med dette prosjektet er at det er vanskelig å se at filmene jeg har analysert i dette prosjektet har en entydig måte å bearbeide kvinners vold på. Det er mange punkter innenfor alle de tre analysetemaene hvor filmene skiller seg fra hverandre. Slik blir også mangfold og flertydighet knyttet til populærkultur generelt, og film spesielt, noe av den lærdomen som jeg mener å kunne trekke fra dette prosjektet.

Gjennomgangen av måten filmfortellingene bruker det lovløse rommet på ovenfor viser at selv filmer om *Bad Girls* og *Death Proof* fremstiller kvinner i et lovløst landskap, og lar dette landskapet på mange måter legitimere voldsbruken deres, er likevel volden bearbeidet ulikt. I *Bad Girls* er volden lite troverdig og kombinert med en nostalgisk glamorøs atmosfære med fine kjoler og vakre landskap. *Death Proof* er hardere og mer troverdig. Kvinneskikkelsene her er postmoderne og kule fremfor å være glamorøse.

Estetisk skiller også *Baise-moi* og *Set it off* seg fra hverandre, men begge filmene viser i hvert fall det voldelige opprøret som en tragisk skjebne for de marginaliserte hovedpersonene i begge filmene. Samtidig er det lite annet enn å være marginaliserte som Nadine og Manu deler med Stony og hennes venninner fra gettoen i Los Angeles. *Set it off* er i bunn og grunn en fortelling om moralske kvinner som blir drevet for lang av et urettferdig samfunn. Nihilismen som preger *Baise-moi* lar oss egentlig ikke tro på at noen er gode. Nadine og Manu er så marginaliserte at de eksploderer, de har lite å vinne på sitt opprør utover en abstrakt følelse av frihet. I *Baise-moi* stiller egentlig aldri filmskaperne spørsmål om Nadine og Manu er gode fordi det ikke er relevant for fortellingen.

Det er et poeng her at det har gått cirka femten år mellom den eldste av filmene, *Bad Girls* fra 1993, og *Death Proof* fra 2008. Endringene i hvordan voldelige kvinner fremstilles er tydelig mellom filmene. Delvis kan nok dette tilskrives en utvikling i film- og underholdningsindustriens syn på hvilke historier om voldelige kvinner som skal fortelles og dette vil igjen henge sammen med en utvikling i samfunnets forståelse av både kvinner generelt og feminisme. Alle filmene i prosjektet mitt har en slags feministisk selvforståelse. De er filmer som viser kvinner som skaper brudd med den undertrykkende situasjonen de befinner seg i. Ved siden av sex, er vold det mest visuelt spektakulære og det mest salgbare elementet som film bruker for å tiltrekke seg et publikum.

Etter dette prosjektet sitter jeg igjen med et inntrykk av at filmskaperne ikke ønsker å bearbeide kvinners vold på en enhetlig måte. I stedet sitter jeg igjen med at kvinners vold kan tjene til ulike formål i en fortelling. Å bruke kvinner som voldsutøvere på film bryter med konvensjonelle kjønnsstereotyper, og det kan skape oppmerksomhet rundt filmene. Oppmerksomheten kan i neste omgang brukes til å stille relevante spørsmål i forhold til samfunnet, men kan også brukes for å få solgt flere DVDer og kinobilletter. Derfor er det også vanskelig å vite hva filmskaperne ønsker å oppnå med filmene sine, om de i det hele tatt ønsker å oppnå noe annet enn oppmerksomhet.

Likevel vil jeg si at det finnes et budskap om forandring utenfor filmuniverset i de brutale avslutningene i både *Baise-moi* og *Set it off*. Disse filmene henvender seg til sosiale og politiske bevegelser som har vært engasjert i å skape sosial omveltning. For *Set it off* dreier det seg om et mangfold av politiske og sosiale bevegelser og organisasjoner i kampen for afroamerikanske og andre etniske minoriteters rettigheter. *Baise-moi* snakker på samme måte til det franske punkmiljøet.²³ Ikke dermed sagt at det finnes en direkte forbindelseslinje mellom disse bevegelsene og filmene, men at filmenes budskap vanskelig kan forstås som noe annet enn en støtte, om enn litt vag støtte, til det disse sosiale bevegelsene står for.

Fortellinger har en funksjon i å overbringe forestillinger til mennesker som kan åpne for nye meningshorisonter hos tilhørerne. Samtidig har nok folk flest en trang til å høre fortellinger som forsterker det de allerede oppfatter som riktig. Alle filmene i dette prosjektet appellerer til ulike grupper og de har ulik intensitet i det budskapet de ønsker å overbringe. Jeg ser på det politiske budskapet i *Bad Girls* som påklistret og føler at filmen undergraver sitt eget budskap med nostalgi og staffasje. *Baise-moi* føles genuin i sin fremstilling av avmakt og undertrykt sinne. Mangfoldet i fremstillingene lar oss uansett velge den historien vi selv ønsker og voldelige kvinner på film er fremdeles et såpass

²³ Virginie Despentes, en av regissørene og forfatteren av boka *Baise-moi*, uttalte i en spørsmålsrunde om filmen at punkere var de eneste som forstod filmen (*Baise Moi - Women in Film Q&A 2002*). Spørreunden finnes som ekstrapmateriale på min DVD-utgivelse av *Baise-moi*.

tydelig brudd med de hegemoniske kjønnsoppfatningene at det fanger vår oppmerksomhet.

Tilslutt vil jeg trekke frem tittelen på dette prosjektet som jeg har kalt *Om tøffe jenter og drømmen om et sagbruk – Filmatiske bearbeidelser av kvinners vold*. De tøffe jentene i prosjektet finnes i filmene *Baise-moi*, *Death Proof* og *Set it off*. Jentene i *Bad Girls* lever ikke opp til det jeg forstår som tøffhet, men de har en drøm om et sagbruk. Jeg har tidligere nevnt at filmene forstår seg selv som feministiske i en eller annen betydning av begrepet og mangfoldet i filmfremstillingene kan nok også avspeile et mangfoldighet i hva som oppfattes som feministisk.

Litteraturliste

- Berg, Ronny (1996): "Gangsterrapper'n", *Verdens Gang*, 19.april, s.29.
- Brandvoll, Åse (2009): *Lærte av Obiora-saken*. Tilgjengelig fra:
<http://www.klassekampen.no/56680/article/item/null/larte-av-obiorasaken>
(Hentet 02.05.2013)
- Chaudhuri, Shohini (2006): *Feminist Film Theorists*. London og New York:
Routledge
- Crenshaw, Kimberlé W. [1991] (2006): "Mapping the margins". *Kvinder, køn & forskning*, 2-3(15), 7-20
- Despentes, Virginie (2004): *Knull meg*. Oslo: Spartacus
- Early, Frances og Kathleen Kennedy (2003): *Athena's Daughters – Television's new Women Warriors*. Syracuse: Syracuse University Press
- Flaubert, Gustave (1979): *Madame Bovary*. Uten sted
- Gadamer, Hans-Georg (2001a): "Fra Sannhet og Metode" i Lægheid, S. og Skorgen, T. (red.) *Hermenutisk lesebok*. Oslo: Spartacus
- Gadamer, Hans-Georg (2001b): "Estetikk og hermeneutikk" i Lægheid, S. og Skorgen, T. (red.) *Hermenutisk lesebok*. Oslo: Spartacus
- Gatling Gun (2013): *Encyclopædia Britannica Online*. Tilgjengelig fra:
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/226922/Gatling-gun> (Hentet 12.05. 2013)
- Geertz, Clifford (1974): "Thick description: Toward an Interpretive Theory of Culture" i Geertz, C. *The Interpretation of Cultures*. London: Fontana Press
- Gjelsvik, Anne (2007): *Vondt og vakkert – Vold i audiovisuelle medier*.
Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Gjelsvik, Anne og Rikke Schubart (2004): *Femme fatalities - representations of strong women in the media*. Gøteborg: Nordicom
- Inness, Sherrie A. (2004): *Action Chicks – New Images of Tough Women in Popular Culture*. New York og Basingstoke: Palgrave Macmillan
- Intim (s.a): I *Norsk riksmålsordbok*. Tilgjengelig frå: www.ordnett.no (Hentet 12.05.2013)
- Kellner, Douglas (1995): *Media Culture*. London og New York: Routledge

- Kjus, Audun (2011): *Død som straff i Middelalderen*. Oslo: Unipub
- Kolnar, Knut (2005): *Mannedyret – Begjær I modern film*. Oslo: Spartacus
- Kompetanse (s.a): I *Norsk Ordbok*. Tilgjengelig fra: www.ordnett.no (Hentet 12.05.2013)
- Lap Dance (s.a): *Wikipedia*. Tilgjengelig frå: http://en.wikipedia.org/wiki/Lap_dance (Hentet 09.05.2013)
- Lægreid, Sissel og Skorgen, Torgeir (2001): “Innledning” i Lægreid, S. og Skorgen, T. (red.) *Hermenutisk lesebok*. Oslo: Spartacus
- Marx, Karl [1848] (1988): *The Communist Manifesto*. London og New York: W.W. Norton
- McCaughey, Martha og Neal King (2001): *Reel Knockouts – Violent Women in the Movies*. Austin: Texas University Press
- Moen, Ole O. (2009): *USA – Annerledeslandet i en ny tid*. Oslo: Forlaget Historie & Kultur AS
- Mühleisen, Wencke (2004): “Baise-moi and feminism’s filmic intercourse with the aesthetics of pornography” i Gjelsvik, A. og Schubart, R.(red) *Femme fatalities - representations of strong women in the media*. Gøteborg: Nordicom
- Mühleisen, Wencke (2005): “Realism of Convention and Realism of Queering: Sexual Violence in two European Art Films”. *Nordic Journal of Women’s Studies*, 2 (13), 115-125
- Myhr, Kjell-Ivar (1999): *Anmeldt for vold mot politiet*. Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/nyheter/1999/10/15/180300.html> (Hentet 02.05.2013)
- Natland, Sidsel (2009): *Volden, horen og vennskapet*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag
- Place, Janey (1998): “Women in Film Noir” i Kaplan, E.A. (red) *Women in Film Noir*. London: BFI Publishing
- Schubart, Rikke (2007): *Super Bitches and Action Babes*. London: McFarland & Company, Inc., Publishers
- Sharkey, Alix (2002): *Scandale!* Tilgjengelig fra: <http://www.guardian.co.uk/film/2002/apr/14/filmcensorship.features> (Hentet 12.05.2013)

- Skorgen, Torgeir (2006): "Hans-Georg Gadamer – Fordommens productive mening og forståelsens universalitet" i Lægheid, S. og Skorgen, T. (red.) *Hermeneutikk – en innføring*. Oslo: Spartacus
- Springer, Kimberly (2001): "Waiting to Set it off: African american women and the Sapphire Fixation" i McCaughey, M og King, N (red) *Reel Knockouts – Violent Women in the Movies*. Austin: Texas University Press
- Stam, Robert (2000): *Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishing
- Thagaard, Tove (2003): *Systematikk og innlevelse*. Bergen: Fagbokforlaget
- Vik, Siss (2002): "Hvorfor Baise-moi gjør oss flau". *Norsk medietidsskrift*, 1 (årg.10), 139-146

Filmografi*

Primære

Bad Girls (1994) [DVD] Regi: Jonathan Kaplan, Manus: Ken Friedman og Yolande Finch, USA: Twentieth Century Fox.

Baise-moi (2000) [DVD] Regi: Virginie Despentes og Coralie Trinh Thi, Manus: Virginie Despentes og Coralie Trinh Thi, Frankrike: Canal + og Pan Européenne Production

Death Proof (2007) [DVD] Regi: Quentin Tarantino, Manus: Quentin Tarantino, USA: Dimension Films.

Set it off (1996) [DVD] Regi: F. Gary Gray, Manus: Takashi Buford og Kate Lanier, USA: New Line Cinema.

Sekundære

Aliens (1986) [DVD] Regi: James Cameron, Manus: James Cameron, David Giler og Walter Hill, USA: Twentieth Century Fox.

Baise Moi - Women in Film Q&A (2002) [DVD] Regi: Ukjent, Manus: Ukjent, u.s: Feature Film Co

Black Christmas (1974) [DVD] Regi: Bob Clark, Manus: Roy Moore, Canada: Film Funding Ltd. of Canada

Buffy the Vampire Slayer (1997-2003) [TV-serie] Regi: Joss Whedon m.fl., Manus: Joss Whedon m.fl., USA: Mutant Enemy

Charlie's Angels (1976-1981) [TV-serie] Regi: Dennis Donnelly, m.fl., Manus: Ivan Goff, Ben Roberts, m.fl., USA: Spelling-Goldberg Productions

Coffy (1973) [DVD] Regi: Jack Hill, Manus: Jack Hill, USA: American International Pictures

Dirty Harry (1971) [DVD] Regi: Don Siegel, Manus: Rita M. Fink, Dean Riesner og Harry Julian Fink, USA: The Malpasso Company

First Blood (1982) [DVD] Regi: Ted Kotcheff, Manus: David Morell, Michel Kozoll, William Sackheim og Sylvester Stallone, USA: Anabasis N.V.

Foxy Brown (1974) [DVD] Regi: Jack Hill, Manus: Jack Hill, USA: American International Pictures

* Jeg har valgt å skille mellom primære og sekundære kilder i denne filmografien. De primære kildene er de fire filmene jeg analyserer i prosjektet. Sekundær kildene er filmer som jeg ikke har analysert, men brukt i teksten for å trekke paralleller, vise kontraster og lignende.

Friday the 13th (1980) [DVD] Regi: Sean S. Cunningham, Manus: Sean S. Cunningham, Ron Kurz og Victor Miller, USA: Paramount Pictures

Fritt Vilt (2006) [DVD] Regi: Roar Uthaug, Manus: Thomas Moldestad, Roar Uthaug og Martin Sundland, Norge: Fantefilm

Halloween (1978) [DVD] Regi: John Carpenter, Manus: John Carpenter og Debra Hill, USA: Compass International Pictures

Monty Python and the Holy Grail (1975) [DVD] Regi: Terry Gilliam og Terry Jones, Manus: Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Terry Gilliam, Terry Jones og Michael Palin, Storbritannia: Michael White Productions

Rio Bravo (1959) [DVD] Regi: Howard Hawks, Manus: Jules Furthman, Leigh Brackett og B.H McCampbell, USA: Warner Bros

Romance (1999) [DVD] Regi: Catherine Breillat, Manus: Catherine Breillat, Frankrike: Flach Film

The Bionic Woman (1976-1978) [TV-serie] Regi: Alan J. Levi m.fl, Manus: Martin Caidin, Kenneth Johnson, m.fl., USA: Harve Bennett Productions

The Celluloid Closet (1995) [DVD] Regi: Rob Epstein og Jeffrey Friedman, Manus: Vito Russo, Rob Epstein, Jeffrey Friedman og Sharon Wood, USA: Arte

Thelma & Louise (1991) [DVD] Regi: Ridley Scott, Manus: Callie Khouri, USA: Pathé Entertainment

Vanishing Point (1971) [DVD] Regi: Richard C. Sarafian, Manus: Guillermo Cabrera Infante, Malcolm Hart og Barry Hall, USA: Cupid Productions.

Xena: Warrior Princess (1995-2001) [TV-serie] Regi: Garth Maxwell m.fl., Manus: John Schulian m.fl., USA: MCA Television