

Forord

Det er rart å tenke på at min tid på NTNU snart er over. Min utdannelse i filmvitenskap har gitt meg mye kunnskap, nye venner og en opplevelse for livet.

Dette siste året har vært en berg- og dalbane av følelser, der jeg har gått fra å kose meg med verdens beste masteroppgave, til å ville gi opp. Men nå er jeg her, ved sluttstreken – jeg klarte det!

Jeg håper at min masteroppgave om kvinnelige regissører i Hollywood kan bidra til å skape en større bevissthet rundt temaet. Om denne oppgaven kan bidra til at folk snakker om temaet – ja, da kan jeg si meg fornøyd.

Jeg må takke min familie for at dere har støttet meg de siste fem årene, og fått meg til å føle at det hele har vært verdt det. Takk til venner, som har vært gode samtalepartnere og vist meg viktigheten av å «koble ut» og ta én dag av gangen. Dere vet hvem dere er. Jeg må også takke min kjære samboer, som har tolerert meg når jeg har vært stresset, frustrert og sint på meg selv og alle rundt meg. Du er best.

Til slutt vil jeg takke min veileder Anne Gjelsvik, som alltid har hjulpet meg i riktig retning, selv når jeg har følt meg helt fortapt. Dine verdifulle og grundige tilbakemeldinger og din kunnskap har vært til enorm hjelp, og du har hjulpet meg mer enn du aner. Takk!

[Ord: 32.148 - Sider: 108]

Stina Ueland
Trondheim, mai 2017

Innholdsfortegnelse

1: Introduksjon	1
1.1 Tema og problemstilling	1
1.2 Disposisjon	2
1.3 Avgrensning	4
2: Hollywoods historie	7
2.1 Etableringen av «gutteklubbene»	7
2.2 Sensurkrisen i 1915 og etableringen av de store filmstudioene	8
3: Status for kvinnelige regissører i dag	11
3.1 The Celluloid Ceiling	11
3.1.1 Topp 250 filmer	11
3.1.2 Topp 100 filmer	14
3.1.3 Topp 500 filmer	15
3.1.4 Sammenligning av de forskjellige kategoriene	17
4: The Academy Awards	21
4.1 WMC Investigation: 10-Year Analysis of Gender & Oscar Nominations	22
4.1.1 «Beste regi»	24
4.1.2 «Beste film»	26
4.1.3 «Beste dokumentar»	28
4.1.4 Academy-medlemmer og reaksjoner	29
4.2 Sundance Film Festival	30
4.3 Oppsummering	32
5: Universal studios	35
5.1 Inaugural Feature Film Diversity Report	36
5.2 Universals historie	40
5.3 Én av de seks store	41
5.4 Kommende filmer	42
5.5 Står Universal frem som et godt eksempel?	43
6: Case-studier: fire kvinnelige regissører	45
6.1 Ava DuVernay	46
6.1.1 Biografi og karriereutvikling	46
<i>Selma</i> (2014)	
<i>Queen Sugar</i> (2016)	
<i>13th</i> (2016)	
<i>A Wrinkle in Time</i> (2017)	

6.1.2 Status og utvikling	50
6.1.3 <i>Selma</i> – en kort analyse	51
6.1.4 Én av dagens viktigste kvinnelige regissører	55
6.2 Kathryn Bigelow	57
6.2.1 Biografi og karriereutvikling	57
<i>K-19: The Widowmaker</i> (2002)	
<i>The Hurt Locker</i> (2008)	
<i>Zero Dark Thirty</i> (2012)	
<i>Detroit</i> (2017)	
6.2.2 <i>The Hurt Locker</i> – en kort analyse	61
6.2.3 En kvinnelig regissør som lager «filmer for menn»	65
6.3 Sofia Coppola	67
6.3.1 Biografi og karriereutvikling	67
<i>The Virgin Suicides</i> (1999)	
<i>Lost in Translation</i> (2003)	
<i>The Beguiled</i> (2017)	
6.3.2 <i>Lost in Translation</i> – en kort analyse	71
6.3.3 Med en forkjærlighet for uavhengig film	76
6.4 Patty Jenkins	77
6.4.1 Biografi og karriereutvikling	77
<i>Monster</i> (2003)	
TV-serier	
<i>Wonder Woman</i> (2017)	
6.4.2 <i>The Killing</i> , sesong 1 episode 1 – en kort analyse	82
6.4.3 Fra seriemordere til superhelter	86
6.5 Oppsummering	87
7: Konklusjon	91
8: Kildeliste	95
8.1 Litteratur	95
8.2 Internettkilder	95
8.3 Filmliste	100
8.4 TV-serier	103

1. Introduksjon

“Women have stormed the top tiers of government, business, literature, and media, but when it comes to certain art forms, they’re still dancing between raindrops.” (Jacobs, 2015).

I 80 år har The Walt Disney Company laget animasjonsfilmer med prinsesser, søte dyr og fengende sanger, men veldig få er klar over at ingen av disse filmene ble regissert av en kvinne før i 2013, når Jennifer Lee ble den første kvinnelige co-regissøren av en animert Disney-film med *Frozen* (Lewis, 2014). Kun én kvinne har mottatt en Academy Award i kategorien «Beste regi» i løpet av filmprisutdelingens 89 år lange historie, og kun fire kvinner har blitt nominert.

I 2017 kommer den neste store superhelt-filmen *Wonder Woman*, regissert av Patty Jenkins - en film som representerer første gangen en kvinnelig filmskaper regisserer en superhelt-film med et budsjett på over 100 millioner amerikanske dollar. Året etter kommer Disney-filmen *A Wrinkle in Time*, regissert av Ava DuVernay, også denne filmen har et budsjett på over 100 millioner dollar.

Det er en klar mangel på kvinnelige regissører blant høybudsjetterte studiofilmer i Hollywood, men nøyaktig hvor få kvinnelige regissører er det i Hollywood, og hva skal til for å lykkes i én av de mest mannsdominerte industriene i verden?

1.1 Tema og problemstilling

Denne oppgaven skal omhandle kvinnelige regissører i Hollywood. Valget av tema er preget av egne interesser, og av at jeg ser et klart behov for å øke bevisstheten rundt denne tematikken. Få mennesker er klar over hvor lite antall kvinnelige regissører det er som jobber med storproduksjons-filmer i Hollywood, og enda færre tenker over at dette er et problem. Min hensikt med denne oppgaven er å belyse temaet kvinnelige regissører i Hollywood, og min problemstilling er som følgende: «Hva er statusen til kvinnelige regissører i Hollywood i dag?».

I denne oppgaven skal jeg se nærmere på blant annet filmhistorie, antall kvinnelige regissører i Hollywood, The Academy Awards og Universal filmstudio. Ved å utforske forskjellige aspekter ved den amerikanske filmindustrien skal jeg forsøke å finne likhetstrekk som kan fortelle om statusen for kvinnelige regissører i dag, og hvilke utfordringer de står

overfor. Jeg har også gjennomført case-studier av fire forskjellige kvinnelige regissører som har oppnådd en suksessfull regikarriere i Hollywood, for å lære mer om deres status som kvinnelig regissør i en mannsdominert bransje, og hva som skiller dem ut fra andre regissører. Hvorfor klarte nettopp disse regissørene å oppnå kommersiell suksess i en bransje som er veldig vanskelig å trenge gjennom dersom man er en kvinne?

Denne masteroppgaven ser på statusen til kvinnelige regissører i Hollywood, med følgende underpunkter: a) Hva er situasjonen for kvinnelige regissører i dagens Hollywood, med noen pekere på hvordan det har vært tidligere. b) Årsaker til hvorfor kvinnelige regissører har fått lavere status og betydning enn mannlige regissører. c) Fire eksempler på kvinnelige regissører som har oppnådd suksess i Hollywood, med fokus på deres karriereutvikling og status som anerkjente kvinnelige regissører i dagens amerikanske filmindustri.

1.2 Disposisjon

For å få et godt overblikk over det aktuelle temaet er det nødvendig å presentere en kort, historisk innføring av kvinnens rolle bak kamera. Den første delen av oppgaven vil derfor omhandle en kort gjennomgang av Hollywoods historie, med fokus på utviklingen av statusen til kvinnelige regissører. I denne delen av oppgaven skal jeg etablere en forståelse for hvilket forhold Hollywood har hatt til kvinner bak kamera gjennom filmhistorien, og hvilken rolle den amerikanske filmindustrien har spilt for mangelen på kvinnelige regissører de siste hundre årene, med fokus på etableringen av de store filmstudioene.

Mitt hovedformål med denne oppgaven er å informere om statusen til kvinnelige regissører i dag – en status som i stor grad er preget av ekskludering og et lavt antall kvinnelige regissører blant høybudsjetterte studiofilmer. For å støtte opp min hypotese om at kvinner er kraftig underrepresentert bak kameraet i Hollywood i dag, skal jeg ta i bruk det årlige forskningsstudiet *The Celluloid Ceiling*, utført av Martha M. Lauzen. *The Celluloid Ceiling* er det mest detaljerte og lengstlevende studiet som omhandler ansettelse av kvinner bak kamera tilgjengelig i dag. Kapittel 3 er dedikert til dette studiet, der jeg skal dokumentere tall på hvor mange kvinnelige regissører som var involvert i de 100, 250 og 500 mest populære filmene i Hollywood i 2016, sammenlignet med tidligere år. *The Celluloid Ceiling*-undersøkelsen har vist seg å være svært nyttig for oppgaven min, og funnene fra denne undersøkelsen vil spille en sentral rolle i ikke bare kapittel 3, men i hele oppgaven.

I kapittel 4 skal omhandle The Academy Awards - en viktig del av den amerikanske filmindustrien og én av de tydeligste bevisene på underrepresentasjonen av kvinnelige

regissører i Hollywood. I denne delen av oppgaven skal jeg gjøre rede for antallet kvinnelige Oscar-nominerte de siste årene, med fokus på de tre kategoriene «Beste regi», «Beste film» og «Beste dokumentar». Mine funn er hentet fra Women's Media Centres undersøkelse fra 2016, *WMC Investigation: 10-Year Analysis of Gender & Oscar Nominations*. Denne undersøkelsen byr på en grundig og informerende oversikt over Oscar-nominasjoner fra 2006 til 2015, med fokus på skillet mellom kvinnelige og mannlige nominerte. Undersøkelsen har hjulpet meg til å få en bedre forståelse for The Academy Award sin rolle i ekskluderingen av kvinnelige filmarbeidere i Hollywood. Jeg skal sammenligne tallene i WMC's undersøkelse med Martha M. Lauzens *The Celluloid Ceiling*, for å se i hvilken grad de forskjellige funnene kan knyttes opp mot hverandre. I tillegg til å se på tidligere vinnere, nominerte og kontroversene rundt The Academy Awards skal jeg også se nærmere på Sundance Film Festival, en amerikansk filmfestival som i større grad praktiserer inkluderingen av kvinnelige filmskapere. Ved hjelp av en samarbeidsrapport mellom Sundance Institute og Women in Film Los Angeles, gjennomført av Female Filmmakers Initiative, skal jeg undersøke hvilke muligheter kvinnelige filmskapere har etter at deres filmer har blitt en del av programmet til Sundance Film Festival, og i hvilken grad funnene i denne rapporten kan knyttes opp mot The Academy Awards.

Det er ikke bare The Academy Awards som besitter et stort ansvar når det angår inkluderingen av kvinnelige regissører i Hollywood. Dominerende filmstudioer som Universal Studios produserer og distribuerer store deler av de filmene som blir lansert i USA hvert år, og om disse studioene velger å ikke bruke kvinnelige regissører i sine filmer resulterer det i en amerikansk filmindustri med en skeiv kjønnsfordeling, preget av mannlige filmarbeidere. I det femte kapittelet av denne oppgaven skal jeg se nærmere på ett av de seks største filmstudioene i dag, Universal, og avdekke i hvilken grad de har lagt til rette for kvinnelige regissører. Jeg skal presentere en kort historisk utvikling av filmstudioet, med fokus på Universals bruk av kvinnelige regissører mellom 1912 og 1919. Deretter skal jeg gjøre rede for antallet kvinnelige regissører blant de store filmstudioene, med fokus på Universal. Disse funnene kommer *Feature Film Diversity Report*, en rapport fra 2016, gjennomført av Directors Guild of America. Rapporten ser på kjønn og etnisitet blant regissørene av langfilmer produsert i USA i 2013 og 2014, og dokumenterer hvilke filmstudioer som er mest og minst villige til å velge kvinnelige regissører til sine filmprosjekter, og hvor stor andel kvinnelige regissører som finnes blant filmene lansert av de seks største filmstudioene. I den avsluttende delen av dette kapittelet vil jeg se nærmere på i

hvilken grad Universal har lagt til rette for kvinnelige regissører de siste årene, og hvor mange filmer av kvinnelige regissører de har planlagt å utgi i løpet av 2017 og 2018.

I den andre hoveddelen av denne oppgaven skal jeg utføre case-studier av fire av de mest suksessfulle kvinnelige regissørene i Hollywood i dag; Ava DuVernay, Kathryn Bigelow, Sofia Coppola og Patty Jenkins. Jeg skal skrive om deres biografi og karriereutvikling, med fokus på et utvalg av deres mest kjente filmer. Jeg skal også foreta en kort analyse av en film eller TV-serie fra hver av de fire kvinnelige regissørene, for å få en forståelse for deres filmatiske kjennetegn som regissører, og hva som skiller dem ut fra andre. Avslutningsvis skal jeg oppsummere mine viktigste funn og gjør rede for hvilken status de besitter som fire av de mest profilerte kvinnelige regissørene i Hollywood. Hensikten med disse case-studiene er å gi en detaljert oversikt over hva som gjør disse kvinnene til fire av de mest anerkjente kvinnelige regissørene i Hollywood i dag, og forsøke å finne svar på hvorfor disse fire kvinnene har klart å oppnå kommersiell suksess i en industri som i stor grad er preget og dominert av menn.

1.3 Avgrensninger

I mitt arbeid med denne oppgaven har jeg funnet flere artikler og undersøkelser om kvinnelige regissører i Hollywood, men ingen større, akademiske tekster som forsøker å gjøre rede for statusen til dagens kvinnelige regissører i Hollywood ved å se på flere aspekter ved den amerikanske filmindustrien. Jeg har tatt i bruk flere bokutgivelser i mitt arbeid med denne oppgaven, men alle disse er tilknyttet de delene som omhandler filmhistorie. Det var en utfordring å finne nyere bokutgivelser som omhandler dagens situasjon for kvinnelige regissører – et tema som er under stadig utvikling - og kildene i denne oppgaven er derfor sterkt basert på nettartikler, intervjuer og kvantitative forskningsundersøkelser.

Med utgangspunkt i et ønske om å skrive en så dagsaktuell oppgave som mulig bestemte meg for å fokusere på filmer produsert etter året 2010, med hovedfokus på nyere og kommende filmer. Som et resultat er filmene jeg nevner i de første kapitlene preget av å være relativt nye utgivelser. De fire regissørene jeg har valgt å skrive case-studier om har hatt en regikarriere som strekker seg over minst ti år – som et resultat er filmene jeg skriver om i dette kapitlet både av nyere og eldre utgivelser. Jeg ønsket å gjøre case-studier på fire regissører som har hatt en lang og spennende karriere, og som har oppnådd anerkjennelse ved hjelp av kommersiell suksess og utmerkelser i form av Oscar-nominasjoner, andre filmpriser og positive omtaler fra filmkritikere. Man kan argumentere for at mine case-studier representerer såkalte «suksesshistorier», og dette er til en viss grad sant. Jeg ønsket å vise til

fire kvinnelige regissører som har oppnådd kommersiell suksess og kritisk anerkjennelse i en industri som er preget av menn, og disse fire kvinnene representerer dette.

2. Hollywoods historie

Hollywoods historie, med fokus på dannelsen av de store, mannsdominerte filmstudioene, som fremdeles styrer store deler av den amerikanske filmindustrien, kan ta mye av skylden for mangelen på kvinnelige regissører de siste tiårene. Den amerikanske filmindustrien har skapt en standard filmoppskrift der innholdet skal være ren underholdning, ideelt med en mannlig protagonist og en mannlig regissør. Denne oppskriften er fremdeles dominerende i Hollywood i dag.

På 1910-tallet ble langfilmen etablert som filmmediets nye hovedform, en endring som gjorde at de tidligere ukentlige programmene av kortfilmer sakte men sikkert ble erstattet av lavbudsjetterte langfilmer. I løpet av dette tiåret ble også flere av de forskjellige bak-kamera-jobbene som finnes i dag skapt. Produsent-systemet, og skillet mellom regissør- og manusforfatter-rollen ble etablert. Filmstjerne-systemet ble utviklet, og med disse endringene kom det også endringer innen filmproduksjonen, reklame og filmforbruk. Los Angeles tok over rivalene som Chicago, Philadelphia, Fort Lee og Jacksonville, ble det geografiske hovedområdet for produksjon av film i USA, og Hollywood var kommet for å bli (Cooper, 2010: xvi).

2.1 Etableringen av «gutteklubbene»

På 1910- og tidlig 1920-tallet tilbød den amerikanske filmindustrien kvinner jobbmuligheter som ikke fantes på andre arbeidsplasser. Filmstjerner som Mabel Normand og Mary Pickford var blant de som hadde høyest lønninger i verden, og det var ikke uvanlig å se kvinner i kreative roller bak filmkamera i Hollywood, blant annet som regissører (Mahar, 2006: 1). Perioden mellom 1908 og 1916 skilte seg ut som en usedvanlig god periode for kvinner bak kamera i den amerikanske filmindustrien. Filmatterspørselen økte kraftig, og produsentene tok inspirasjon fra teaterindustrien, der kvinner hadde mye erfaring og makt. På denne tiden i Hollywood sin historie kunne man se fremveksten av filmstjerner, og disse filmstjernene ble fort så innflytelsesrike at de selv var involvert i å lage sine egne filmer, ofte i rollen som produsent, eller til og med regissør (Mahar, 2006: 27).

Mot slutten av denne perioden var det spesielt én kvinnelig filmskaper som skilte seg ut; Lois Weber (Mahar, 2006: 28). I 1916 erklærte avisen *Moving Picture Stories* henne som «the greatest woman director», og en av de seks beste regissørene i hele filmindustrien (Mahar, 2006: 97). Hun oppnådde størst suksess for sine mer kontroversielle filmer, som

utfordret den amerikanske filmindustrien og sensorene som var med på å redefinere film som et medium på denne tiden. Weber var gift, religiøs og hadde en bakgrunn som middelklassearbeider. Alle disse erfaringene gav henne muligheten til å lage filmer som mannlige filmskapere aldri hadde våget eller engang vurdert å lage. Men en av Weber's største bragder i løpet av sin karriere var mulighetene hun skapte for andre kvinner i den amerikanske filmindustrien. Ved hjelp av sine kontroversielle, relevante og samfunnskritiske filmer var Weber med på å synliggjøre at erfaringene og kunnskapen en kvinne hadde om de sosiale problemene som preget samfunnet bidro til å gjøre dem til en viktig del av filmindustrien (Mahar, 2006: 99).

Selv om kvinner fremdeles var en klar minoritet i den amerikanske filmindustrien, fikk de arbeidende kvinnene mye oppmerksomhet, og mange filmselskaper valgte å bruke kvinnelige regissører. I 1917 sto kvinnelige regissører i et av de største filmstudioene på denne tiden, Universal Studios, for hele 7% av studioets filmer (Cooper, 2010: xiv). I 1912 begynte mannlige filmarbeidere å grunnlegge sine egne organisasjoner - såkalte «gutteklubber». Etter at den første av disse organisasjonene/klubbene ble dannet det gikk det ikke lenge før lignende organisasjoner dukket opp over hele landet, også i Hollywood. Disse organisasjonene ble dannet *av og for* mannlige filmarbeidere, som produsenter, regissører, kameramenn etc. Hensikten bak disse organisasjonene var å gi den amerikanske filmindustrien en høyest mulig status, bygget på verdighet og respekt, og ifølge medlemmene skulle dette gjøres uten involveringen av kvinner (Mahar, 2006: 99). Slike grupperinger som oppstod i løpet av denne tiden i Hollywoods historie viser noen av utfordringene for kvinnelige regissører i årene etter.

2.2 Sensurkrisen i 1915 og etableringen av de store filmstudioene

Oppblomstringen av filmer med kontroversielle og viktige temaer resulterte i en sensurkrise i 1915, og innen ett år hadde Kongressen endret lovene for filmsensur. Filmer var ikke lenger beskyttet under loven, og filmmediet ble nå sett på som en ren forretnings sak. Den typen film som før hadde blitt promotert og hyllet ble nå støttet bort. Rene underholdningsfilmer med et stort filmbudsjett resulterte i en større bruttoinntekt, og denne typen film ble fort det mest populære produktet i Hollywood. Disse drastiske endringene innad i industrien gikk kraftig ut over kvinnene som jobbet bak kamera i Hollywood. Kvinner hadde tidligere hatt mye fleksibilitet, der de kunne jobbe med det selv ville og på den måten de selv ønsket, men dette var ikke lenger en mulighet. Sakte men sikkert ble kvinnelige filmarbeidere presset ut av Hollywood når filmbudsjettet økte, og man ikke lenger ville ta risikoen ved å ansette kvinner i

frykt for å tape penger. Tallet på de såkalte «gutteklubbene» økte stadig, og det ble en større og større utfordring for kvinnelige regissører å skape et nettverk, opprettholde kontakten med andre i industrien og å møte potensielle investorer.

På samme tid begynte Wall Street sine investorer å gi penger til integrasjonen av store filmstudioer, som senere ble kjent som «the majors». Dette betydde at noen få, men veldig store, filmstudioer laget store deler av filmene som ble lansert i Hollywood. Disse filmstudioene inkluderte på denne tiden Metro-Goldwyn-Mayer, United Artists og RKO. Dette resulterte i at selv kvinnelige regissører med mye erfaring ble stående utenfor studiene, med en veldig liten mulighet for å komme seg inn igjen i et system som nå laget nesten bare høybudsjettsfilmer (Mahar, 2006: 133).

De eneste kvinnene som fremdeles hadde litt makt bak kamera var filmstjernene. Kvinnelige filmstjerner som Mary Pickford og Lilian Gish hadde blitt stemplet som merkevarer, og i studioets frykt for å miste stjernene lot de dem ta del i filmproduksjonen. Disse filmstjernene fikk lov til å velge sine egne regissører og produsenter, og de fikk også muligheten til å ha en direkte rolle i filmens produksjon (Mahar, 2006: 155). Mot midten av 1920-tallet var filmstjernene fremdeles en viktig del av filmstudioets omdømme, men til nå hadde de mistet store deler av makten sin. Filmstjernene hadde ikke lenger krav på å bestemme hvem som skulle jobbe på filmprosjektene deres, og de ble fastlåst til filmstudioene gjennom kontrakter, som betydde at de måtte si ja til alle filmprosjektene studioene ville involvere dem i. Fokuset var ikke lenger på statusen og omdømmet til filmstjernen, men på å tjene mest mulig penger ved å lage mest mulig filmer på kortest mulig tid (Mahar, 2006: 177). Ingen kvinnelig filmstjerne ville igjen bli så populær eller ha så mye makt som Mary Pickford hadde på 1910- og 20 tallet (Mahar, 2006: 178). På midten av 1920-tallet var filmstjernetiden over, og de store filmstudioene hadde kommet for å bli. Alle regissørene var mannlige, og den eneste jobben kvinner fikk bak kamera var som manusforfattere, et yrke som var dårlig betalt og kom med lite makt og respekt (Mahar, 2006: 203). Lederskap og disiplin ble nå sett på som de viktigste egenskapene til en regissør, og kvinnelige regissører falt naturligvis utenfor, ettersom de hadde blitt stemplet som myke, emosjonelle og intuitive (Mahar, 2010: 199).

Ikke før på 1970-tallet ville kvinner igjen dukke opp som filmregissører i flertall, og ikke før på 80- og 90-tallet ble tallet såpass stort at kvinner regisserte mer enn 1% av høybudsjettsfilmene i Hollywood (Mahar, 2006: 208).

3. Status for kvinnelige regissører i dag

Det er en kraftig underrepresentasjon av kvinnelige regissører blant høybudsjetterte filmer i Hollywood, dette vet vi. Men nøyaktig hvor få kvinnelige regissører er det blant de største filmene som blir produsert i Hollywood hvert år?

I denne delen av oppgaven skal jeg gi en detaljert oversikt over antallet kvinnelige regissører som jobber bak kamera i Hollywood i dag, og hvordan dette tallet har endret seg de siste årene. For å finne svar på dette har jeg tatt i bruk en undersøkelse ved navn *The Celluloid Ceiling*, skrevet av Martha M. Lauzen ved San Diego University, USA. Jeg skal analysere Lauzens funn grundig, og bruke disse funnene til å videre diskutere statusen til kvinnelige regissører i Hollywood i dag. Mye av det jeg skriver om i dette kapitlet skal jeg komme tilbake til senere i oppgaven, og *Celluloid Ceiling*-undersøkelsen blir derfor en svært relevant og viktig del av denne masteroppgaven.

3.1 The Celluloid Ceiling

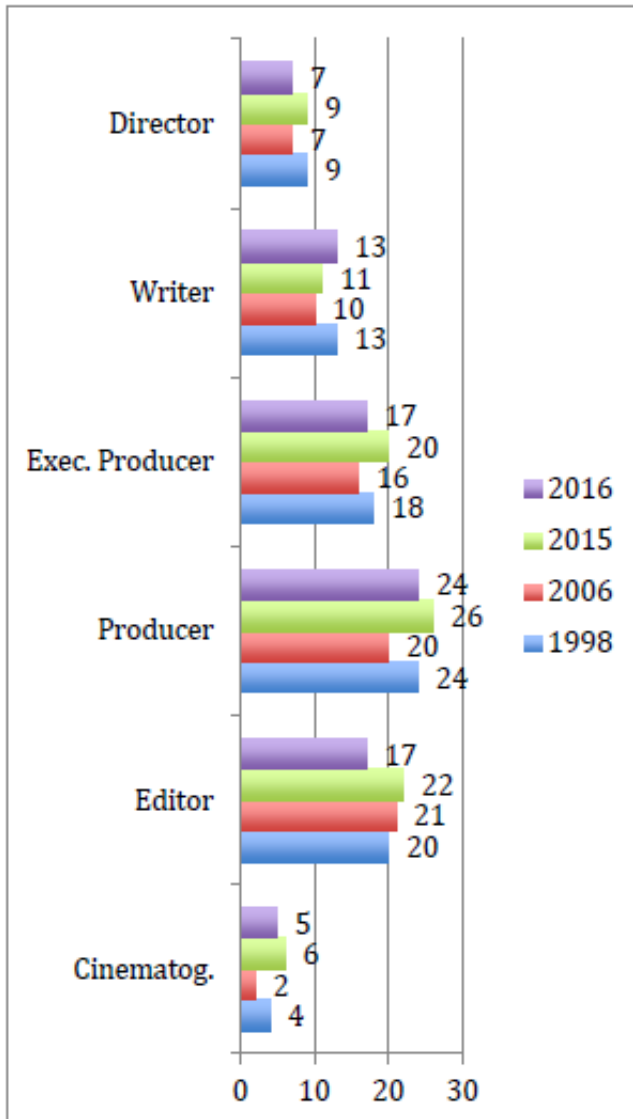
Martha M. Lauzen og The Centre for the Study of Women in Television and Film på San Diego State University står bak den lengstlevende og mest detaljerte undersøkelsen som omhandler ansettelse av kvinner i roller som regissører, manusforfattere, klippere osv., i såkalte «bak-kamera-roller». The Celluloid Ceiling-undersøkelsen blir sponset av Center for the Study of Women in Television and Film på San Diego State University, USA.

I 19 år har Martha M. Lauzen forsket på hvor mange kvinner som har jobbet bak kamera i de 250 største filmene i USA det året, som blant annet regissører, produsenter, klippere, og filmfotografer. Fra og med i 2015 begynte hun å forske på de 100 og 500 største filmene i USA, i tillegg til de 250 største. Dette har resultert i en tredelt undersøkelse, som byr på interessante resultater som kan gi oss et enda mer detaljert innblikk i situasjonen til kvinnelige regissører i Hollywood i dag. De følgende underkapitlene omhandler de tre følgende kategoriene; topp 250-, topp 100- og topp 500 filmer - med Lauzens funn og mine egne analyser rundt disse.

3.1.1 Topp 250 filmer

I 2016 sto kvinner for 17% av jobbene bak kamera i amerikansk film, men kun 7% prosent av disse var regissører (Lauzen, 2017: 1). I 2015 var tallet på kvinnelige regissører 9%, i 2006 7%, og i 1998, i undersøkelsens første år, lå prosentandelen på 9% (Lauzen, 2017: 2). Dette

viser oss at utviklingen av kvinnelige ansettelse bak kamera har vært i svært lite endring de siste 19 årene. Prosentandelen har, for det meste, ligget mellom 7% og 9%, de siste to tiårene, og til tross for økt bevissthet rundt temaet de siste årene, har tallet falt hele to prosent siden 2015.



Figur 1: Historisk sammenligning av prosentandelen kvinnelige ansettelse i topp 250-filmer (Lauzen, 2017: 2).

I 2016 hadde rundt 35% av de 250 største filmene ansatt ingen eller kun én kvinne i rollen som produsent, executive-produsent, regissør, manusforfatter, klipper eller filmfotograf. 52% av filmene ansatte mellom to til fem kvinner, 11% ansatte mellom seks til ni kvinner og kun 2% ansatte ti kvinner eller mer. Til sammenligning kan vi se på tallene for mannlige ansettelse. 2% av topp 250-filmene i 2016 ansatte ingen eller én mann. 3% ansatte to til fem menn, 19% ansatte seks til ni menn, og den gjenværende prosentandelen (76%) ansatte ti eller flere menn i store roller bak kamera (Lauzen, 2017: 2).

Disse funnene viser oss at det er like stor sannsynlighet for at ti eller flere kvinner blir ansatt til bak-kamera-roller (2%) under en høybudsjettet film som det er at kun én eller ingen menn blir ansatt for den samme jobben. Prosentandelen for mannlige filmarbeidere øker gradvis med antall ansettelser, fra 2% for én eller ingen til 76% for ti eller flere menn i store roller bak kamera. Prosentandelen for kvinnelige ansatte er, derimot, mer varierte. Den laveste prosentandelen for kvinner bak kamera er å finne ved ansettelse av ti eller flere kvinner (2%) og den høyeste prosentandelen gjelder to til fem kvinner (52%), en kategori der prosentandelen mannlige ansettelser lå på kun 3%.

Lauzen har også forsket på filmsjangrene innen de 250 største filmene fra 2016, og konkludert med at kvinner har minst sannsynlighet for å jobbe med følgende filmsjangre; action og skrekk. Disse to filmsjangrene hadde bare 11% og 12% kvinnelige ansettelser. De to sjangrene som mest kvinner jobbet med i 2016 var dokumentar og drama, og disse filmsjangrene sto for hele 24% og 20% kvinnelige ansettelser (Lauzen, 2017: 3). Hvilke filmsjangre som har vært mest og minst vanlig for kvinnelige regissører å jobbe med har vært under lite endring de siste årene. I *The Celluloid Ceiling*-rapporten fra 2011 skrev Lauzen at komedie, drama og dokumentar var de tre filmsjangrene det var mest vanlig for kvinnelige regissører å jobbe med, mens skrekk, action og animasjon var uvanlig.

Selv om vi har sett flere kvinnelige co-regissører blant animasjonsfilmer de siste årene, for eksempel Jennifer Lee med *Frozen* (2013) og Jennifer Yuh Nelson med *Kung Fu Panda 3* (2016), er filmer som Brenda Chapman og Mark Andrews' *Brave* (2012) unntaket, ikke normen, og animasjon er fremdeles i stor grad en filmsjanger som er sterkt preget av mannlige regissører. Action og skrekk er også en filmsjanger der det fra tid til annen dukker opp filmer av kvinnelige regissører. *The Hurt Locker* (2008) av Kathryn Bigelow, *Jennifer's Body* (2009) av Karyn Kasuma og *Wonder Woman* (2017) av Patty Jenkins er eksempler på dette, men i likhet med animasjon er også disse to filmsjangrene i stor grad dominert av mannlige regissører.

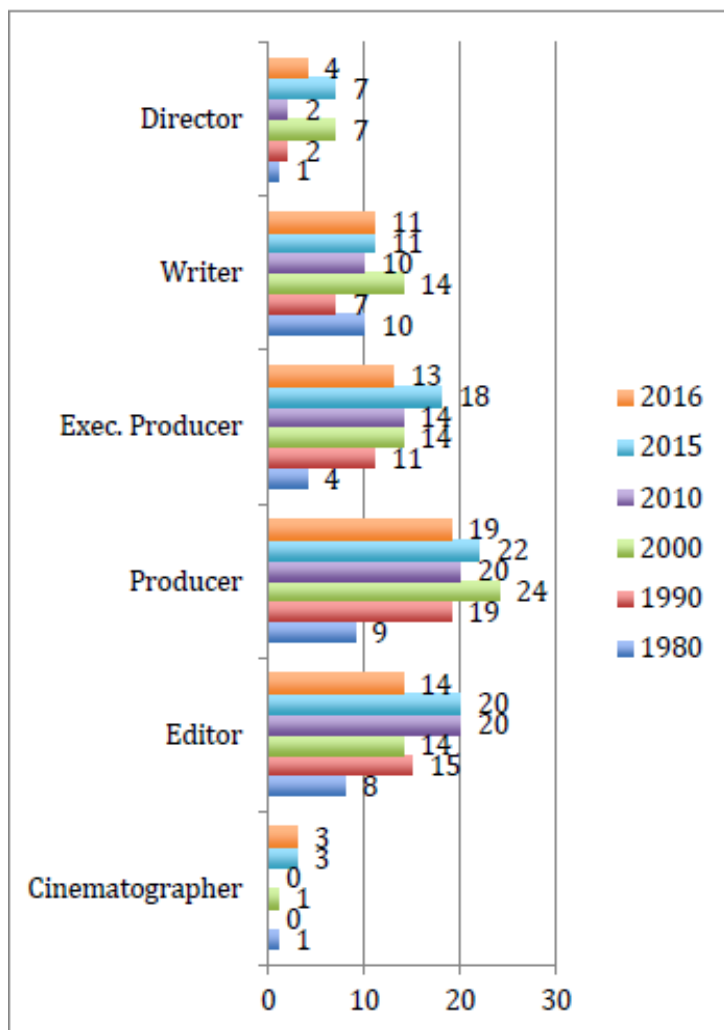
Komedie, drama og dokumentar er på den andre siden tre filmsjangre som i større grad er mottakelige for kvinnelige regissører. Blant disse filmsjangrene har vi de siste årene sett filmsuksesser som *Pitch Perfect 2* (Banks, 2015), *Fifty Shades of Grey* (Taylor-Johnson, 2015) og *Selma* (DuVernay, 2014) - filmer som har oppnådd store bruttoinntekter og som i tillegg er regissert av kun kvinner. Dokumentarfilm har i lang tid vært preget av en større andel kvinnelige regissører, og selv om dette ikke er en filmsjanger som fører til de høyeste bruttoinntektene i Hollywood, er dokumentar en sjanger som gradvis blir mer og mer populær. Dokumentarfilm kan også vise til to egen kategori under den mest prestisjefulle

filmprisutdelingen i Hollywood; The Academy Awards. Av de mest kjente dokumentarene regissert av kvinner de siste årene kan vi blant annet trekke frem Ava DuVernays *13th* (2016), Gabriela Cowperthwaites *Blackfish* (2013) og Laura Poitras' *Citizenfour* (2014). I 2015 ble *Citizenfour* utnevnt som Oscar-vinner i kategorien «Beste dokumentar, langfilm», og Ava DuVernay ble nominert for *13th* i 2017, i samme kategori. I neste kapittel, «The Academy Awards» skal jeg gå nærmere inn på kvinnelige Oscar-nominerte, blant annet i kategorien «Beste dokumentar».

3.1.2 Topp 100 filmer

Blant de 100 største amerikanske filmene fra 2016 sto kvinner for 14% av alle bak-kamera-jobbene i følgende stillinger; regissører, produsenter, executive-produsenter, klippere og filmfotografer. Dette er en nedgang på to prosent fra 2015, når prosentandelen for kvinner bak kamera lå på 16% (Lauzen, 2017: 4). Kvinner gjorde det best i rollen som produsenter (19%), etterfulgt av klippere (14%), executive-produsenter (13%), manusforfattere (11%), regissører (4%), og til slutt, filmfotografer (3%) (Lauzen, 2017: 4). Det lave antallet kvinnelige regissører har falt tre prosent siden 2015, da det lå på 7%. Til gjengjeld har prosentandelen av kvinnelige regissører økt siden 1980 og 1990, da det lå på 1% og 2% (Lauzen, 2017: 5). Men dersom man ser på oversikten nedenfor kan man også se at senest i 2010 var prosentandelen igjen nede på 2%.

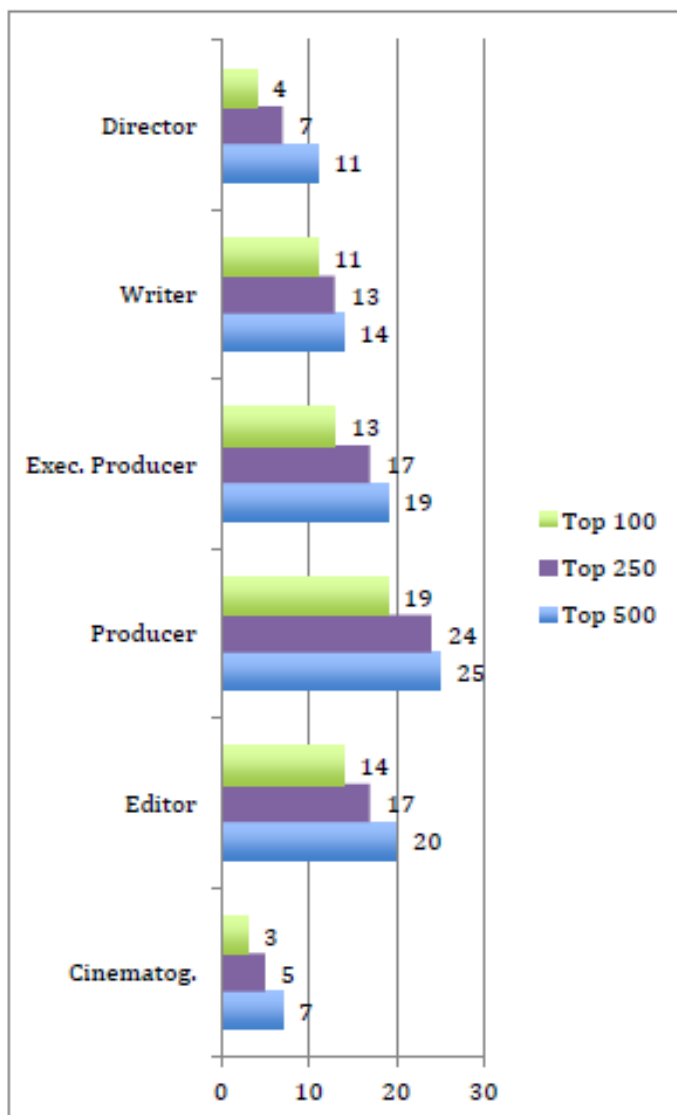
Prosentandelen for kvinnelige regissører blant de 100 største amerikanske filmene har vært under stadig endring de siste tiårene, og selv om antallet kvinnelige regissører ikke har vært så lavt som 1% siden 1980 er det ingen tvil om at det skal lite til før prosentandelen blir like lav som den var i 1990 og 2010. Jo mindre utvalg filmer man har å velge i, jo større sjanse er det for at prosentandelen på kvinnelige regissører kan både falle og øke drastisk. Andelen kvinnelige regissører blant disse 100 filmene er såpass liten at en økning på kun et par regissører kan resultere i en drastisk prosentendring.



Figur 2: Historisk sammenligning av prosentandelen kvinnelige ansettelser i topp 100-filmer (Lauzen, 2017: 4).

3.1.3 Topp 500 filmer

Blant de 500 største amerikanske filmene i 2016 sto kvinner for 17% av alle regissører, produsenter, executive-produsenter, klippere og filmfotografer - en nedgang på to prosent fra 2015. De høyeste tallene tilhørte produsentene (25%), etterfulgt av klipperne (20%), executive-produsentene (19%), manusforfattere (14%), regissørene (11%) og til slutt, filmfotografene (7%) (Lauzen, 2017: 5).

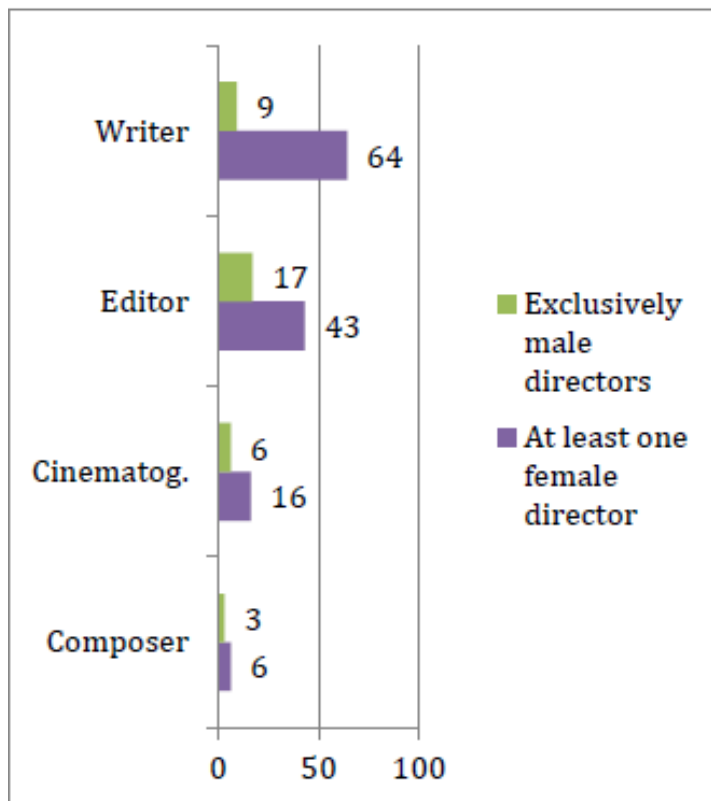


Figur 3: Sammenligning av kvinner som jobbet i bak-scenen-roller i topp 100, -250 og -500 filmene fra 2016 (Lauzen, 2017: 5).

Her ser vi en kraftig økning av kvinnelige regissører, sammenlignet med både topp 250- og topp 100-filmene. Jo flere filmer man har å velge i, jo større sannsynlighet er det for å finne en større andel kvinnelige regissører. Sammenlignet med topp 100-filmene var det nesten tre ganger flere kvinnelige regissører blant topp 500-filmene, 11% sammenlignet med 4%.

Blant filmer som hadde minst én kvinnelig regissør sammenlignet med filmer med eksklusivt mannlige regissører, kunne Lauzen vise til en klar forskjell i inkluderingen av kvinner i andre bak-kamera-roller. Filmer med minst én kvinnelige regissør praktiserte en klar inkludering av kvinner i andre viktige filmarbeider-roller, blant annet manusforfattere og klippere. Kvinnelige manusforfattere utgjorde hele 64% i filmer med minst én kvinnelig regissør, sammenlignet med kun 9% blant filmer med kun menn i regirollen. I filmer med

eksklusivt mannlige regissører utgjorde kvinnelige klippere 17%, sammenlignet med 43% i filmer med minst én kvinnelig regissør (Lauzen, 2017: 6).



Figur 4: Prosentandelen kvinner som jobbet i filmer med minst en kvinnelig regissør sammenlignet med kun mannlige regissører (Lauzen, 2017: 6).

Det er motiverende å se at kvinnelige regissører ser ut til å legge til rette for kvinner i andre bak-kamera-roller, med fokus på manusforfattere og klippere. Men på samme tid er det skuffende å se prosentandelen kvinnelige filmarbeidere dersom en mann er tilknyttet regi-rollen. Så lenge mannlige regissører og produsenter fortsetter å prioritere sitt eget kjønn til bak-kamera-roller vil ikke disse tallene endre seg. Den store endringen må komme fra selve kvinnene - med flere kvinnelige regissører og produsenter vil vi også komme til å se en økning av andelen kvinner i andre viktige bak-kamera-roller.

3.1.4 Sammenligning av de forskjellige kategoriene

Lauzens undersøkelse kan vise til en klar økning i prosentandelen kvinnelige filmarbeidere fra topp 100-, til topp 250-, videre til topp 500-filmene. Figur 3 viser oss at jo større antall filmer involvert, jo større sannsynlighet er det for å se kvinner i bak-kamera-roller. Kvinnelige regissører kan vise til en økning fra 4% (topp 100), til 7% (topp 250), videre til 11% (topp 500), noe som bekrefter påstanden om at de største filmene – de filmene som ender opp med

den største bruttoinntekten - sjelden tar i bruk en kvinnelig regissør. De ti største filmene fra 2016 viser nettopp dette. På toppen av listen finner vi superhelt-, animasjons-, og actionfilmer som *Rogue One: A Star Wars Story* (Edwards, 2016), *Finding Dory* (Stanton & MacLane, 2016) og *Captain America: Civil War* (Russo & Russo, 2016). Hverken noen av disse eller de resterende syv filmene på listen er regissert av en kvinne. Dette beviser Lauzens påstand om at kvinner har minst sannsynlighet for å regissere filmer i action- og animasjonssjangeren. For å finne en film fra 2016 regissert av minst én kvinnelig regissør må helt ned til 19. plass, med animasjonsfilmer *Kung Fu Panda 3* som ble co-regissert av Jennifer Yuh Nelson. For å finne en film regissert av kun én kvinne må man helt ned til 52. plass, med dramafilmen *Miracles From Heaven*, regissert av Patricia Riggen (Box Office Mojo, 2017a). På listen over de 100 største filmene fra 2016 må man altså helt ned til 52. plass for å finne en film regissert av en kvinne. Med dette tatt i betraktning er det kanskje ikke så overraskende at kvinner sto bak regien til kun 4% av de 100 største filmene dette året.

På listen over de største filmene fra 2015 var den første filmen regissert av en kvinne *Pitch Perfect 2*. Den lå på en 12. plass. I den samme oversikten finner vi også Sam Taylor-Johnsons *Fifty Shades of Grey* på en 17. plass (Box Office Mojo, 2016). I oversikten over de største filmene fra 2014 finner vi ikke én eneste film regissert av en kvinne før på 26. plass, med Angelina Jolies *Unbroken* (Box Office Mojo, 2015a). Disse funnene viser oss at selv om kvinnelige regissører er å finne på listen over de største filmene fra år til år, er de for langt nede på listen og i liten grad i selskap med andre kvinnelige regissører. Jo lenger ned på listen man kommer, jo større sjanse er det for å komme over en film regissert av en kvinne, som synliggjort med Lauzens tre forskjellige kategorier.

Analysene utført av Martha M. Lauzen beviser at kvinnelige regissører i den amerikanske filmbransjen er en stor minoritet, og at tallet på kvinnelige regissører kun har endret seg med små marginer siden undersøkelsens første år, 1998. Mine egne funn bekrefter dette, og det er ingen tvil om at det er for få kvinnelige regissører i Hollywood, i hvert fall blant de største og mest kjente filmene. Til tross for at undersøkelsen viser til en gradvis økning i antall kvinnelige regissører jo flere filmer tilgjengelig, er den høyeste prosentandelen kvinnelige regissører fra 2016 kun 11% blant de 500 største filmene - det er ikke til å legge skjul på at dette er et skuffende lavt tall.

Det kan diskuteres hva som kan skyldes dette lave tallet kvinnelige regissører i dagens ellers likestilte samfunn, men det er ikke å fornekte at kvinner blir nedprioriterte når det gjelder regijobber i Hollywood, og at industrien selv kan ta mye av skylden for dette. Det er ingenting som tyder på at kvinner lager dårligere filmer enn menn, eller at kvinner ikke

ønsker å jobbe med de filmsjangrene som tjener inn mest penger, men fremdeles velger filmstudioene og fortsette å ansette nesten bare menn til sine høybudsjetterte filmprosjekter. Kathryn Bigelow viste i 2008 at hun kunne lage en knakende god krigsfilm full av eksplosjoner og spenning, og *The Hurt Locker* endte opp med å forlate Oscar-utdelingen i 2010 med ikke bare én, men seks forskjellige statuetter, blant annet for «Beste film» og «Beste regi». Bigelow ble dermed den første kvinnen som mottok en Academy Award for «Beste regi», en bragd som ingen har oppnådd siden. Elizabeth Banks beviste med *Pitch Perfect 2* at en «jentefilm» med en kvinnelig regissør, manusforfatter og kvinnelige hovedroller kunne bli én av de største filmene i 2015 – denne filmen fikk en større bruttoinntekt enn Oscar-favoritter som *The Revenant* (Inárritu, 2015) og *Mad Max: Fury Road* (Miller, 2015). Og la oss ikke glemme *Fifty Shades of Grey*, filmsensasjonen som fikk folk til å strømme til kinosalene det samme året, og endte opp som én av de 20 mest suksessfulle filmene fra 2015. Kvinnelige regissører har bevist gang på gang at de, om gitt sjansen, kan lage høybudsjetterte filmer som tjener så mye penger at de blir én av årets største suksesser.

4. The Academy Awards

“The number of women film directors, especially black female directors, is abysmally low in an industry that too often is insular and resistant to change. The makeup of the Academy is only part of the problem. Most often, it’s the lack of opportunity available to women, and hits especially hard if you are a woman of color. It’s important to change the narrative for little girls so that they can picture themselves in the director’s chair—a position of strength, power, and prestige. Through the director’s lens, I have the ability to shape, create, entertain, educate, and inspire. I would only hope that my work as a screenwriter and director gives hope to young women.”

- Amma Asante, director, writer, and recipient of the WMC Award for Directorial Excellence (Women’s Media Centre, 2016: 5).

Når man skriver om det lave antallet kvinnelige regissører i Hollywood er det umulig å ikke nevne The Academy Awards. Hvert år holdes det en storslagen filmprisutdeling i Los Angeles, der årets største og beste filmer blir viet oppmerksomhet. De som blir nominert til og vinner disse prisene blir stemplet som «de beste» innen sitt felt i den amerikanske filmbransjen. I dette kapitlet jeg skal se nærmere på The Academy Award sin rolle i ekskluderingen av kvinnelige filmskapere i Hollywood. Jeg skal ta utgangspunkt i Women’s Media Centre sin undersøkelse fra 2016, *WMC Investigation: 10-Year Analysis of Gender & Oscar Nominations*, som byr på en grundig og informerende oversikt over Oscar-nominasjoner fra 2006 til 2015, med fokus på skillet mellom kvinnelige og mannlige nominerte. Ved hjelp av denne undersøkelsen skal jeg gjøre rede for antallet kvinnelige Oscar-nominerte i løpet av disse årene, og hva disse funnene betyr for kvinnelige filmskapere og kvinner i bak-kamera-roller i Hollywood. For å skape en kontrast til The Academy Awards skal jeg avslutningsvis trekke frem Sundance Film Festival, en filmfestival som i større grad inkluderer kvinnelige regissører. Dette gjør jeg for å vise at det ikke er en mangel på kvinnelige filmskapere i den amerikanske filmindustrien, og at den kraftige underrepresentasjonen av kvinnelige nominerte under The Academy Awards kunne vært unngått.

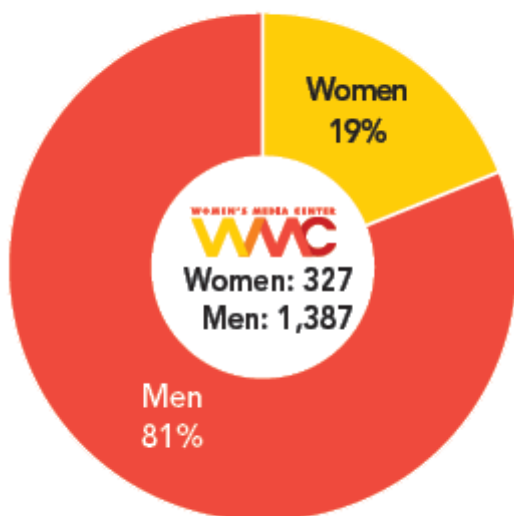
4.1 WMC Investigation: 10-Year Analysis of Gender & Oscar Nominations

“Women in film—and especially women of color—continue to face discriminatory hurdles. Hollywood is still an all-boys’ club.”

- Jane Fonda, WMC Co-Founder and Co-Chair (Stone, 2016: 5).

The Academy Awards, også kjent som Oscar-utdelingen, blir arrangert av The Academy of Motion Picture Arts and Sciences, den største og mest kjente organisasjonen for profesjonelle innen filmbransjen. Denne filmprisutdelingen tilbyr prestisje og anerkjennelse til sine vinnere og nominerte (Stone, 2016: 4). Filmprisutdeling har vært et årlig arrangement siden 1928. The Academy utgir priser i totalt 24 kategorier, som dekker alt fra manus, regi, produsering, skuespill og tekniske prestasjoner. Women’s Media Center har analysert tall fra 2006 til 2015 ved å se på nominasjonene og vinnerne blant 19 av disse 24 kategoriene. De fire skuespiller-kategoriene og kategorien for Beste fremmedspråklige film har blitt utelatt. Gjennom sin undersøkelse oppdaget forfatteren av *WMC Investigation: 10-Year Analysis of Gender & Oscar Nominations*, Sasha Stone, at i denne tidsperioden på ti år tilhørte kun 19% av nominasjonene innen ikke-skuespiller-kategoriene kvinner. I løpet av denne tidsperioden hadde 327 kvinner mottatt nominasjoner, sammenlignet med 1,387 menn. Til tross for at andelen kvinnelige nominerte for året 2015 var høyere enn noen gang før, er tallet fremdeles lavt - på kun 22% (Stone, 2016: 4).

10-year Total for Nominations in 19 Non-acting Categories, 2006-2015



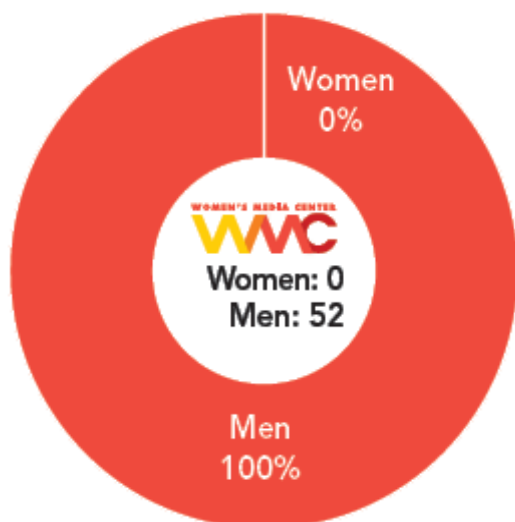
Source: Data Oscars.org;
Analysis Women’s Media Center

Figur 5: Nominasjoner for 19 Oscar-kategorier, 2006-2015 (Stone, 2016: 4).

De mest prestisjefulle kategoriene, de som representerer rollene med størst makt og innflytelse, har en tendens til å være dominert av menn – og som et resultat er nominasjonene for disse kategoriene kraftig dominert av menn. Disse kategoriene inkluderer filmfoto, manus, regi og klipping. Av alle disse kategoriene er det kun én som skiller seg positivt ut, med tanke på kvinnelige nominasjoner. Denne kategorien er klipping. Dette er en kategori som kan vise til mange nominasjoner av kvinnelige klippere, med 17% kvinnelige nominerte (Stone, 2016: 9). Et eksempel på en velkjent og kritikerrost kvinnelig filmklipper og Oscar-vinner er Thelma Shoonmaker, som har jobbet tett med regi-legenden Martin Scorsese og vunnet tre Academy Awards. Andre minneverdige kvinnelige klippere som har blitt nominert til én eller flere Academy Awards er Sally Menke, Verna Fields og Mary Jo Markey.

Det er spesielt én Oscar-kategori som skiller seg negativt ut blant alle de kategoriene WMC har forsket på i denne undersøkelsen. Filmfoto-kategorien har ikke bare de siste ti årene, men i løpet av hele Oscar-utdelingens historie vært helt dominert av mannlige nominerte. Ingen kvinnelig filmfotograf har noensinne blitt nominert til en Oscar i kategorien «Beste filmfoto». Kvinner er sterkere representert i kategoriene som omhandler visuell design, som kostymedesign og produksjonsdesign, i tillegg til kategoriene for kortfilm og dokumentar. Til tross for dette er det kun kategorien for kostymedesign som kan vise til en større andel kvinnelige nominerte enn mannlige. I perioden 2006 til 2015 var det hele 73% andel kvinner blant de nominerte i kategorien som omhandlet kostymedesign (Stone, 2016: 4). Det vil si at kun én av 19 kategorier kan vise til en større andel kvinnelige nominerte enn mannlige, og én Oscar-kategori har aldri hatt en kvinne blant de nominerte – til tross for at flere kvinnelige filmfotografer har fått sine filmer Oscar-nominert i kategorien «Beste film». Theodore Melfis *Hidden Figures* (2016) og Denzel Washingtons *Fences* (2016) var to av filmene som kjempet om statuetten for «Beste film» under Oscar-utdelingen i 2017, men hverken Charlotte Bruus Christensen eller Mandy Walker ble nominert for sitt arbeid med filmfoto i filmen.

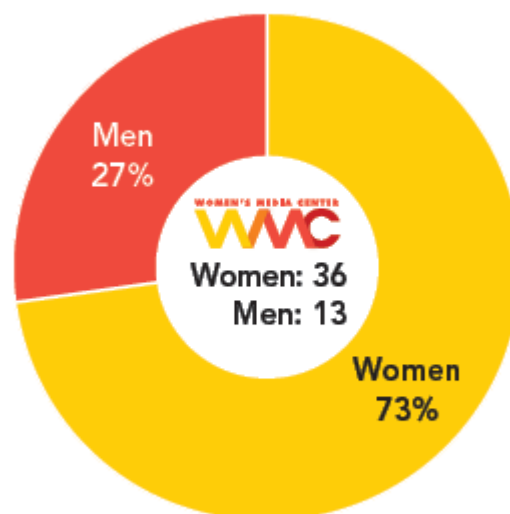
Academy Award Nominations
for Cinematography 2006-2015



Source: Data Oscars.org;
Analysis Women's Media Center

Figur 6: Oscar-nominasjonene for filmfotokategorien, 2006-2015 (Stone, 2016: 10).

Academy Award Nominations
for Costume Design 2006-2015

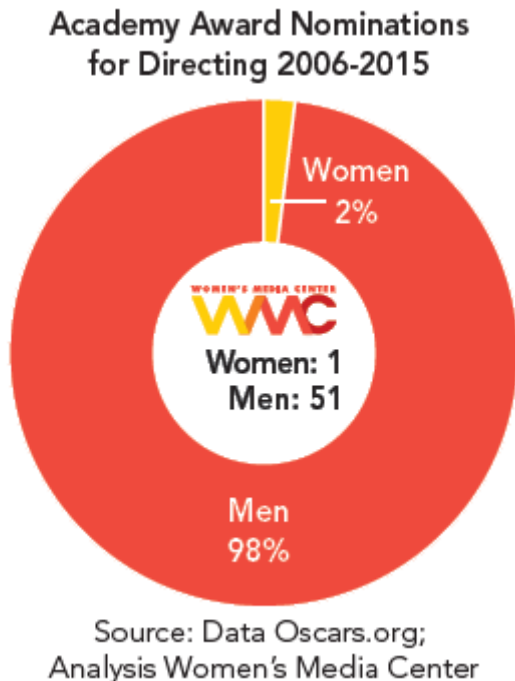


Source: Data Oscars.org;
Analysis Women's Media Center

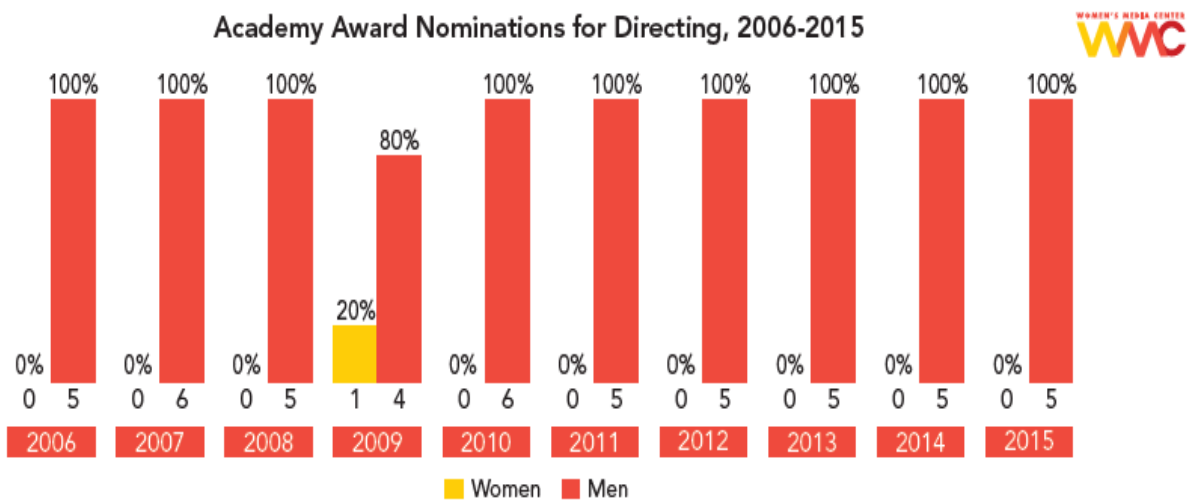
Figur 7: Oscar-nominasjonene for kostymedesignkategorien, 2006-2015 (Stone, 2016: 11).

4.1.1 «Beste regi»

Mellom 2006 og 2015 var det kun én kvinne som ble nominert i kategorien «Beste regi», blant totalt 52 nominerte. Prosentandelen kvinnelige regissører blant de nominerte i kategorien «Beste regi» lå dermed på 2% mellom 2006 og 2015. Det er mindre sannsynlig for en kvinne å motta en Oscar-nominasjon innen kategorien «Beste regi» enn for «Beste film». I løpet av den ti år lange perioden undersøkelsen omhandler ble syv filmer regissert av kvinner nominert til «Beste film», mens kun én kvinne ble nominert for sitt regiarbeid. I løpet av de 89 årene The Academy Awards har eksistert har kun tolv filmer regissert av kvinner blitt nominert i kategorien Beste film. Av disse tolv filmene har kun tre av dens regissører blitt nominert for «Beste regi». Og av disse tre nominasjonene har kun én kvinnelig regissør faktisk vunnet. Dette var Kathryn Bigelow i 2010 for *The Hurt Locker* (Stone, 2016: 7).



Figur 8: Oscar-nominasjonene for regi-kategorien, 2006-2015 (Stone, 2016: 7).



Figur 9: Oscar-nominasjonene for regi-kategorien, 2006-2015, fordelt på årstall (Stone, 2016: 20).

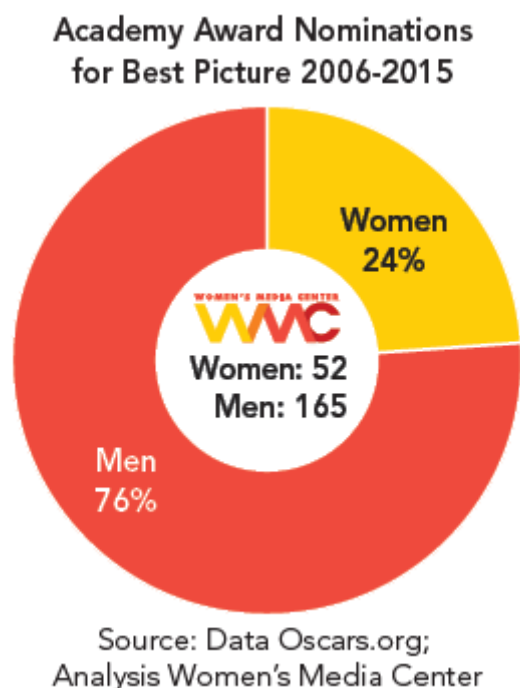
The Academy Awards har vært til stede i 89 år, men i løpet av disse årene har bare fire kvinner blitt nominert til en Academy Award for «Beste regi»; Lina Wertmuller for *Seven Beauties* (1976), Jane Campion for *The Piano* (1993), og Sofia Coppola for *Lost in Translation* (2003) Kathryn Bigelow for *The Hurt Locker* (2008) (Hess, 2015).

Senest i 2015 ble the Academy sterkt kritisert for å ha utelatt den kvinnelige regissøren Ava DuVernay for hennes innsats som regissør av filmen *Selma*. DuVernay var ikke blant de nominerte, selv om hun var en stor forhåndsfavoritt i denne kategorien, og *Selma* ble nominert

i kategoriene «Beste film» og «Beste originale sang». Men det er ikke bare det faktumet at kvinnelige hoved-regissører som blir stemplet som sterke Oscar-kandidater blir utelatt som har skapt diskusjon rundt mangelen på kvinnelige Oscar-nominerte. Også kvinnelige co-regissører har blitt utelatt, der kun den mannlige hoved-regissøren har blitt Oscar-nominert. Dette skjedde i 2004 når Fernando Meirelles ble nominert for *City of God*, mens co-regissøren Kátia Lund ikke ble nevnt. I 2009 ble Danny Boyle nominert, og endte opp med å vinne, for *Slumdog Millionaire*, mens co-regissøren Loveleen Tandan ble utelatt (Hess, 2015).

Det er nå syv år siden Kathryn Bigelow skapte Oscar-historie med sin seier i kategorien «Beste regi» for *The Hurt Locker*. Den historiske seieren skapte mange reaksjoner, og ikke minst håp for de som hadde reagert på den svært lave andelen kvinnelige regissører blant de hittil nominert. Derfor er det skuffende å se at ingen kvinnelige filmskapere har blitt nominert til denne kategorien siden.

4.1.2 «Beste film»



Figur 10: Oscar-nominasjonene for Beste film-kategorien, 2006-2015 (Stone, 2016: 6).

I løpet av Oscar-historien har 12 filmer regissert av kvinnelige regissører blitt nominert til kategorien «Beste film». Syv av disse tolv filmene har mottatt sine nominasjoner mellom 2006 og 2015. Disse syv filmene er Valerie Faris og Jonathan Daytons *Little Miss Sunshine* (2006), Kathryn Bigelows *The Hurt Locker* (2008), Lone Scherfigs *An Education* (2009), Lisa Cholodenkos *The Kids Are All Right* (2010), Debra Graniks *Winter's Bone* (2010), Kathryn

Bigelows *Zero Dark Thirty* (2012) og Ava DuVernays *Selma* (2014). Før dette hadde bare fire filmer med kvinnelige regissører blitt nominert. Dette var Randa Haines' *Children of a Lesser God* (1986), Penny Marshalls *Awakenings* (1990), Barbra Steinsands *The Prince of Tides* (1991), Jane Campions *The Piano* (1993) og Sofia Coppolas *Lost in Translation* (2003).

På en side kan man argumentere for at tolv filmer i løpet av 89 år med Oscar-utdelinger er et lavt tall, på den andre siden kan man argumentere for at tallet er stadig økende, siden syv av disse tolv filmene har mottatt sine nominasjoner i løpet av de siste tolv årene. WWCs undersøkelse forteller oss at kategorien «Beste film» var preget av nesten en fjerdedel kvinnelige nominerte mellom 2006 og 2015, en prosentandel som er langt høyere enn for kategorien «Beste regi». Kategorien for beste film hedrer filmens produsenter, og dette gir en større sannsynlighet for kvinnelige nominasjoner, ettersom det er en større andel kvinnelige produsenter enn regissører i dagens amerikanske filmindustri, og en film i de fleste tilfeller har flere enn én produsent. I følge Martha M. Lauzens *The Celluloid Ceiling* er produsentrollen den bak kamera-rollen som kan vise til den største andelen kvinner. Siden 1990 har tallet på kvinnelige produsenter blant de 100 største filmene i USA ligget på en prosentandel mellom 19% og 24%, med små endringer fra år til år. I 2016 lå prosentandelen kvinnelige produsenter blant de 100 største filmene på 19%, sammenlignet med 4% kvinnelige regissører (Lauzen, 2017: 4). Disse tallene samsvarer med WWCs undersøkelse, og det faktumet at 24% av produsentene som ble nominert i Oscar-kategorien «Beste film» mellom 2006 og 2015 besto av kvinner er svært oppmuntrende, ettersom det er et tall som er fem prosent høyere enn gjennomsnittet prosentandelen kvinnelige produsenter blant de 100 største filmene i USA - filmer som ofte innebærer Oscar-nominerte filmer. Blant de ni filmene fra 2016 som ble Oscar-nominert til «Beste film» i januar 2017, kunne vi finne alle disse på listen over de 100 mest innbringende filmene fra 2016 (Box Office Mojo, 2017a). Til og med Barry Jenkins' *Moonlight*, den uavhengige filmen med et budsjett på kun 1,5 millioner amerikanske dollar endte opp på denne listen.

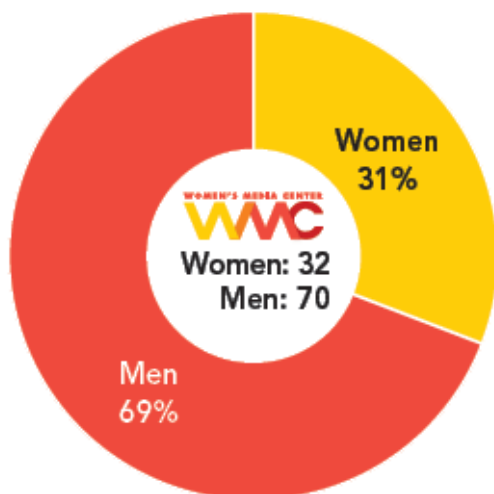
Men det er verdt å merke seg at den første nominasjonen av en film i kategorien «Beste film» regissert av en kvinne ikke dukket opp før i 1986, under den 58. Oscar-utdelingen. Det gikk hele 58 år før en eneste film regissert av en kvinne ble nominert i kategorien «Beste film». Siden da har antallet nominerte filmer av kvinnelige regissører økt gradvis, og nominasjonene har kommet med jevne mellomrom. I 2009 endret the Academy reglene for antallet nominerte filmer i kategorien «Beste film», og det ble mulig å nominere opptil ti filmer i denne kategorien, i stedet for fem, som hadde vært vanlig frem til da. Som et resultat har vi fått gjennomsnittlig åtte-ni nominasjoner i kategorien «Beste film» de siste

årene. Denne endringen i reglene kan ha hatt en påvirkning på antallet filmer av kvinnelige regissører og produsenter som har blitt nominert i denne kategorien de siste årene. Med et høyere antall filmer øker også sannsynligheten for at noen av disse filmene er produsert eller regissert av kvinner – som vi fikk dokumentert i forrige kapittel.

4.1.3 «Beste dokumentar»

Siden 1942 har The Academy Awards delt ut årlige priser i kategorien «Beste dokumentar». Denne kategorien er i mye større grad preget av kvinnelige nominerte, og mange kvinner har vunnet denne prisen opp gjennom årene, blant annet Nancy Hamilton for *Helen Keller in her Story* (1954), Shirley Clarke for *Robert Frost: A Lover's Quarrel with the World* (1963), Barbra Koppel for *American Dreams* (1990) og Laura Poitras for *Citizenfour* (2014) (Academy Awards database, 2017). Mellom 2006 og 2015 sto kvinnelige nominerte for 31% av nominasjonene innen dokumentar langfilm-kategorien og 47,5% av nominasjonene innen dokumentar kortfilm-kategorien, sammenlignet med 2% for regi-kategorien (Stone, 2016: 13).

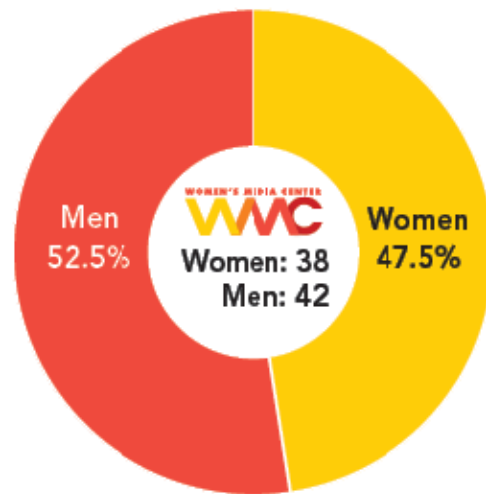
Academy Award Nominations
for Documentary (Feature) 2006-2015



Source: Data Oscars.org;
Analysis Women's Media Center

Figur 11: Oscar-nominasjonene for dokumentar langfilm-kategorien, 2006-2015 (Stone, 2016: 13)

Academy Award Nominations for
Documentary (Short Subject) 2006-2015



Source: Data Oscars.org;
Analysis Women's Media Center

Figur 12: Oscar-nominasjonene for dokumentar kortfilm-kategorien, 2006-2015 (Stone, 2016: 13)

Nå skal jeg bevege meg litt bort fra The Academy Awards, men blir værende på temaet som omhandler dokumentarfilmer. For å skrive litt mer utdypende om dokumentarfilmens posisjon og hvordan den kan sammenlignes med The Academy Awards og dens to kategorier dedikert til dokumentarfilm, har jeg sett nærmere på noen av de mest kjente dokumentarfilmene og -

seriene som har blitt tilgjengelig for offentligheten de siste årene, og hvordan disse utgivelsene har vært med på å endre statusen til dokumentarformen.

True-crime dokumentarserien *Making a Murderer* (regi og manus av Moira Demos og Laura Ricciardi) ble i 2015 en stor suksess når den ble lansert på strømmetjenesten Netflix, og mange fikk øynene opp for dokumentarsjangeren. *13th* er den nyeste dokumentaren til Ava DuVernay, og også denne dokumentaren ble sluppet gjennom Netflix og produsert i samarbeid med strømmetjenesten. Ved hjelp av Netflix ble *13th* og *Making a Murderer* tilgjengelig for millioner av mennesker i veldig mange land, som fikk muligheten til å se dokumentarfilmer og serier som ellers ikke hadde vært tilgjengelige for dem. Folk flest har lenge vært opptatt av å se underholdende og ofte spenningsfylte filmer på kino, og dokumentarfilmer har ofte blitt sett på som en filmform rettet mot «spesielt interesserte». Om man ikke har en spesiell interesse for dokumentarfilm og søker det aktivt ut i form av for eksempel dokumentarfilmfestivaler, er utvalget av tilgjengelige dokumentarfilm begrenset. Muligheten for å se slike filmer på en strømmetjeneste som Netflix skaper veldig store muligheter for både dokumentarfilmskaperen og for sjangeren. Kvinnelige dokumentarfilmskaperne, og dokumentarfilmskaperne generelt får mulighet til å distribuere filmen sin på en effektiv måte, og resultatet er at man når ut til en større mengde mennesker enn om man skulle satt opp filmen på et begrenset antall kinoer (slik som ofte er realiteten for dokumentarfilmer). Netflix var den første høyprofilerte strømmetjenesten som mottok en Oscar-nominasjon, med *The Square* i 2014, av den kvinnelige regissøren Jehane Noujaim. Siden den gang har de blitt nominert flere ganger, alltid for sine dokumentarfilmer, og i 2017 ble hele tre Netflix-dokumentarer nominert til en Academy Award. Orlando von Einsiedels kortfilmdokumentar *The White Helmets* (2016) vant en Oscar i kategorien «Beste dokumentar, kortfilm», og Dan Krauss' *Extremis* (2016) og Ava DuVernays *13th* (2016) mottok én nominasjon hver (Lewis, 2017). Netflix har spilt en stor rolle i å endre statusen på dokumentarsjangeren, og de tilbyr stadig flere kvinnelige dokumentarfilmskaperne muligheten til å få sine filmer distribuert på dagens største strømmetjeneste. Dokumentarfilm har utviklet seg fra å være en filmsjanger for spesielt interesserte til å bli en filmsjanger som blir mer og mer tilgjengelig for allmennheten, og som bidrar til å løfte frem noen av de beste kvinnelige dokumentarfilmskaperne vi har i dag.

4.1.4 Academy-medlemmene og reaksjoner

Ifølge en rapport utført av Los Angeles Times i 2014, var 76% av Academy-medlemmene på dette tidspunktet menn, med en gjennomsnittlig alder på 63 år. Dette er personene som sitter

med hele makten og skal bestemme hvem som vinner i hver kategori. The Academy ble etablert av den mannsdominerte filmindustrien i 1927 for å promotere filmstudioene, og demografien har ikke endret seg mye i løpet av de siste åtte tiårene (Stone, 2016: 4). De siste årene har the Academy blitt utsatt for sterk kritikk på grunn av sine lave tall på nominerte kvinner og mennesker av farge. Kampanjer har blitt skapt, og emneknagger som #OscarsSoWhite og #OscarsWomen har tatt internett med storm, og skapt oppmerksomhet rundt underrepresentasjonen av mennesker av farge og kvinner blant de nominerte under den prestisjetunge årlige filmprisutdelingen. Som en respons til dette har the Academy uttalt at de skal gjøre en drastisk endring på sine medlemsregler, og doble antallet kvinnelige- og minoritetsmedlemmer innen 2020 (Stone, 2016: 5). Det vil si at innen 2020 skal the Academy inneholde minst 28% kvinnelige medlemmer. Dette bør være med på å skape en mer likestilt fordeling av kvinnelige og mannlige nominerte, og øke antallet minoritetspersoner blant de nominerte.

Man kan allerede nå se en forbedring som tyder på at de sterke reaksjonene har hatt en positiv effekt. I 2016 fikk Oscar-utdelingen veldig mye kritikk for mangelen på minoritetspersoner blant de nominerte i de fire forskjellige skuespiller-kategoriene. Dette var andre året på rad der ingen afro-amerikanske skuespillere hadde blitt nominert. I 2017 ble mange afro-amerikanske skuespillere nominert til en Oscar, og for første gang i historien var én av skuespiller-kategoriene dominert av minoriteter blant de nominerte. Dette gjaldt kategorien «Beste kvinnelige birolle», der tre av de fem nominerte var afro-amerikanske kvinner. 2017 er også det første året i Oscar-historien der minoritetspersoner har blitt nominert i alle de fire forskjellige skuespiller-kategoriene (Griffiths, 2017).

4.2 Sundance Film Festival

“The response often given by those held accountable for an irresponsible lack of diversity in this year’s Oscar nominations is that there just aren’t as many women or people of color as directors, producers, or in leading roles to choose from. But a review of the representation of women directors, producers, and leading roles at Sundance Film Festival, year after year, is evidence enough that there’s no lack of talent or stories or films to celebrate; what there is a lack of is the commitment, the vision to see beyond what Hollywood chooses to celebrate as representative and the best.”

- Pat Mitchell, Board Co-Chair of the WMC (Women’s Media Centre, 2016: 5).

For å utforske i hvilken grad The Academy Awards er representativ for den amerikanske filmbransjen som en helhet, kan vi for eksempel se på Sundance Film Festival, en av verdens største filmfestivaler og en veldig anerkjent filmfestival i USA. Her blir kvinnelige regissører viet mye oppmerksomhet, og i 2013 var hele 28,7% av regissørene blant festivalens filmer kvinner (Grey, 2014: 39). Men det er viktig å understreke at Sundance ofte fokuserer på andre type filmer enn The Academy Awards, og de legger ikke et like stort fokus på høybudsjettfilmer som Hollywood gjør. Om man ser på filmfestivalens program for 2017, kan man se at de blant annet fremmer mye uavhengig film og dokumentarer (Sundance Institute, 2017). I filmfestivalens dokumentarfilmprogram for 2013 var hele 42,2% av regissørene kvinner (Grey, 2014: 38). Dette er et positivt tall når det angår likestilling blant regissører i film, og et tall som faktisk blir reflektert gjennom The Academy Awards, der kvinnelige nominerte sto for hele 31% av nominasjonene innen dokumentar langfilm-kategorien og 47,5% av nominasjonene innen dokumentar kortfilm-kategorien mellom 2006 og 2015. Selv om vi ser en klar underrepresentasjon av kvinnelige regissører og kvinnelige filmarbeidere blant samtlige av Oscar-kategoriene, skiller dokumentar-kategoriene seg positivt ut, og gir en nokså realistisk presentasjon av statusen for kvinnelige dokumentarfilmskapere i dag.

Exploring the Careers of Female Directors: Phase III, en samarbeidsrapport mellom Sundance Institute og Women in Film Los Angeles, gjennomført av Female Filmmakers Initiative, viser at 70,2% av suksessfulle filmer regissert av kvinner som hadde premiere under Sundance filmfestivalen mellom 2002 og 2014 ble plukket opp og distribuert av et lite og uavhengig filmselskap, mens kun 29,8% av filmene ble plukket opp av et stort filmstudio (Smith et al, 2015: 3). Kontrastene er store når den samme rapporten kunne røpe av distribusjonsavtalene som gjaldt mannlige regissører var relativt likt fordelt mellom store filmstudioer og mindre, uavhengige filmselskaper, med en fordeling på 43,1% og 56,9%. Disse tallene er basert på 208 forskjellige amerikanske filmer som var en del av Dramatic Competition under Sundance filmfestival. Rapporten viste at kjønn ikke hadde innvirkning på om en film ble plukket opp av et filmselskap eller ikke, det var størrelsen på filmselskapene som representerte et klart skille mellom mannlige- eller kvinnelige regissører. 85,1% av de 208 filmene mottok nasjonal distribusjon, og filmer regissert av kvinner fikk faktisk i større grad distribusjon enn filmer regissert av menn, med 88,7% mot 83,9%. Kvinnelige regissører sto bak 25,5% av de 208 filmene, og menn sto bak 74,5%. Kvinnelige regissører sto med andre ord bak en fjerdedel av de amerikanske filmene som konkurrerte i Dramatic Competition mellom 2002 og 2014 under Sundance Film Festival, og 88,7% av filmene deres mottok distribusjon (Smith et al, 2015: 3). Dette viser oss at selv om kvinnelige og mannlige

regissører hadde like stor sjanse for å få distribusjonsavtaler til filmene sine, var det en større andel filmer regissert av menn blant filmutvalget, og typen distribusjon var annerledes for kvinnelige- og mannlige regissører. Kvinner hadde større sannsynlighet for å få distribusjon hos et mindre, uavhengig filmselskap, mens filmene til mannlige regissører hadde en relativt lik fordeling mellom små, uavhengige filmselskaper og store filmstudioer.

Rapporten til Female Filmmakers Initiative presenterer også seks forskjellige nøkkelutfordringer som kvinnelige regissører var nødt til å overkomme for å oppnå suksess i Hollywood. Disse utfordringene ble etablert ved hjelp av kvalitativ forskning, i form av intervjuer med kjøpere og selgere i filmbransjen, og kvinnelige filmskaperne (Smith et al, 2015: 4). Nøkkelutfordringene inkluderte påstander om at filmer laget av kvinnelige regissører var mindre interessante for massene, at det var for få kvinnelige regissører å velge, at kvinner generelt var lite interesserte i å regissere filmer og at de viste lite interesse i høybudsjetterte filmer tilhørende actionsjangeren. Blant de kvinnelige regissører selv var det en følelse av at de slet med å få sin sjanse i Hollywood på grunn av den fremdeles eksisterende «guttekubb»-kulturen, og fordi agenter og managere ikke gjorde en god nok innsats i å sette deres kvinnelige klienter på de mange listene over potensielle og ledige regiroller (Smith et al, 2015: 5).

Rapportens funn tyder på at disse antakelsene er upresise og at dette synet på kvinnelige regissører er misledende. I sammenheng med intervjuer angående karrieren deres, innrømmet 43,9% av de aktuelle kvinnelige regissørene at de var interesserte i å regissere en høybudsjettert blockbuster-film (Smith et al, 2015: 19). Denne høye prosentandelen utfordrer holdningen om at kvinner ikke er interesserte i å regissere filmer av typen action og spenning. Rapporten oppdaget også at kvinnelige regissører slet med å få regiansvaret for «kvinnevennlige» filmsjangre som drama, komedie og romantikkfilmer, med kun 8,7% kvinnelige regissører blant 378 undersøkte filmer i disse tre sjangrene mellom 2002 og 2014 (Smith et al, 2015: 16). Det kan derfor argumenteres for at påstanden om at det finnes for få kvinnelige regissører å velge i er direkte usann, og at feilen ligger hos selve bransjen, som unngår å gi kvinnelige filmskaperne muligheter til å regissere filmer - også de filmene som blir stemplet som «kvinnevennlige».

4.3 Oppsummering

The Academy Awards har eksistert i 89 år, men Oscar-utdelingen er fremdeles i stor grad preget av mannlige nominerte. Kvinner er sterkere representert i kategoriene som omhandler visuell design, som kostymedesign og produksjonsdesign, i tillegg til kategoriene

for kortfilm og dokumentar. Til tross for dette er det kun kategorien for kostymedesign som kan vise til en større andel kvinnelige nominerte enn mannlige, med 73% kvinnelige nominerte i perioden 2006 til 2015. Det vil si at kun én av 19 undersøkte kategorien er sterkere representert av kvinnelige nominerte enn mannlige, og de kategoriene som blir stemplet som de mest prestisjetunge, som «Beste regi», «Beste film» og «Beste manus» er, i stor grad preget av mannlige nominerte. Kun fire kvinner har blitt nominert til en Academy Award for «Beste regi», og det gikk hele 58 år før en eneste film regissert av en kvinne ble nominert i kategorien «Beste film». Det er ingen tvil om at dette er iøynefallende fakta, og påstanden om at The Academy Awards er mannsdominert blir påvist her. Enda mer oppsiktsvekkende blir det når man ser på Sundance Film Festival, som viser oss at det hele kunne vært svært annerledes.

5. Universal Studios

Det er ikke bare institusjoner som The Academy Awards som besitter et stort ansvar når det gjelder inkluderingen av kvinnelige regissører i Hollywood. Dominerende filmstudioer som Universal Studios produserer og distribuerer store deler av Hollywoods produksjoner, og om de store filmstudioene ikke bruker kvinnelige regissører i sine filmer resulterer det i en amerikansk filmindustri som i stor grad er preget av få kvinner i regirollen.

I dette kapittelet skal jeg se nærmere på filmstudioet Universal, og undersøke i hvilken grad de har lagt til rette for kvinnelige regissører i filmene sine. Jeg har valgt Universal fordi det er ett av de største filmstudioene i Hollywood, de har vist interesse for å inkludere kvinnelige regissører i sine filmprosjekter, og deres holdninger til kvinnelige regissører representerer til en viss grad de andre store filmstudioene.

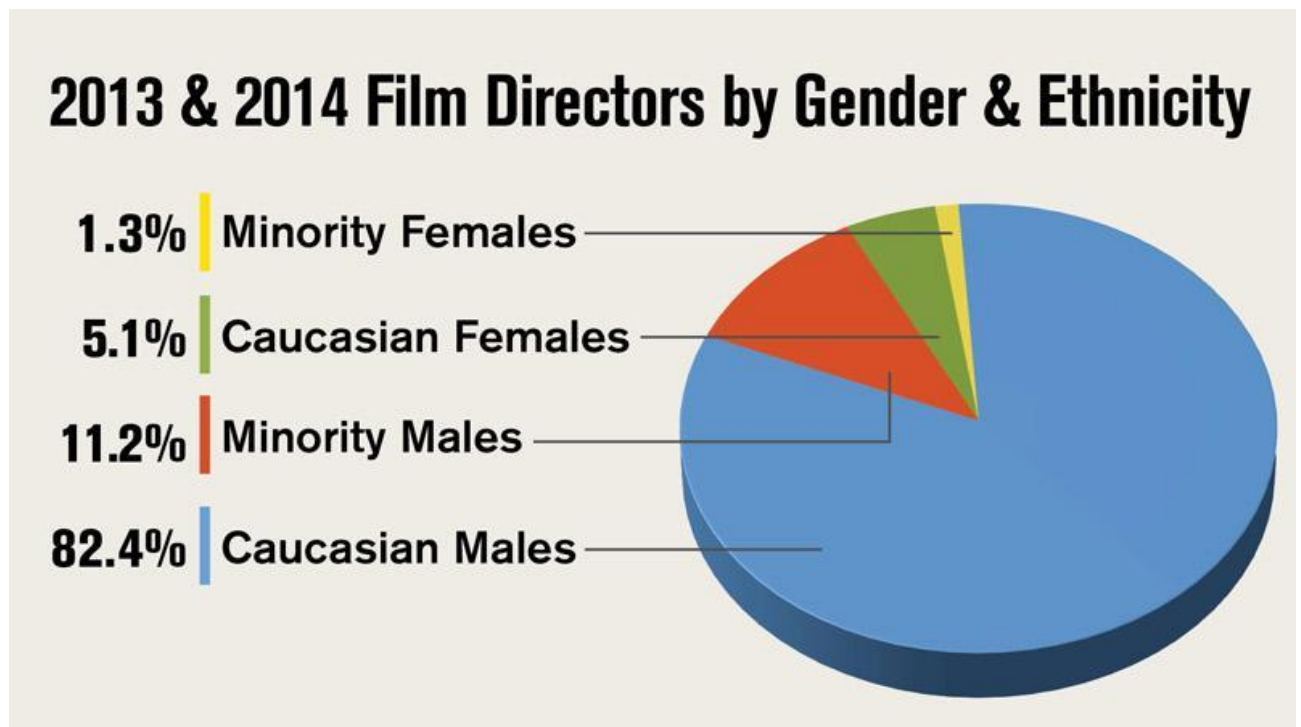
Jeg skal trekke inn Directors Guild of Americas rapport fra 2015, *Inaugural Feature Film Diversity Report*, som ser på kjønn og etnisitet blant regissørene av langfilmer produsert i USA i 2013 og 2014. Rapporten dokumenterer hvilke filmstudioer som er mest og minst villige til å velge kvinnelige regissører til sine filmprosjekter, og hvor stor andel kvinnelige regissører som finnes blant filmene lansert av de seks største filmstudioene.

Ved å se på Universals historie skal jeg forsøke å finne svar på hvorfor studioet gikk fra å produsere 170 filmer av kvinnelige regissører mellom 1912 og 1919, til å ikke ha én eneste kvinne i registolen fra slutten av 1920-tallet og helt frem til 1982. Jeg skal også se nærmere på Universal som én av «the big six», og undersøke i hvilken grad seks forskjellige filmstudioer dominerer dagens amerikanske filmindustri. Begrepet «the big six» kommer fra Hollywoods glanstid, på 1930- og 40-taller, der noen få men svært store filmstudioer dominerte den amerikanske filmindustrien. Selv om dagens Hollywood har gjennomgått store endringer - endringer som ligger utenfor denne oppgavens fokus - er Universal fremdeles en viktig representant for studiosystemet.

I den avsluttende delen av dette kapittelet kommer jeg til å se nærmere på i hvilken grad Universal har lagt til rette for kvinnelige regissører blant sine høybudsjetterte filmer de siste årene, og hvor mange filmer av kvinnelige regissører de har planlagt å utgi i løpet av 2017 og 2018.

5.1 Inaugural Feature Film Diversity Report

For å finne mer oppdaterte tall på antall filmer regissert av kvinner blant de store filmstudioene, har jeg valgt å ta i bruk Directors Guild of America (DGA) sin rapport *Inaugural Feature Film Diversity Report* fra 2015, som ser på kjønn og etnisitet blant regissørene av langfilmer lansert i USA i 2013 og 2014. Rapporten inkluderer ikke utenlandske filmer, dokumentarer, animasjonsfilmer eller filmer som har fått gjenutgivelse. De 347 filmene i rapporten ble produsert av både store filmstudioer og mindre produksjonsselskaper, og alle filmene var en del av DGA sin tariffavtale. Disse filmene utgjorde rundt 97% av de utgitte live-action-filmene i USA i 2013 og 2014. Rapporten viser oss at blant de 376 regissørene (noen filmer hadde flere enn én regissør) var kun 6,4% av disse kvinner, og kun 1,3% av disse kvinnene tilhørte enn minoritetsgruppe (DGA, 2015).



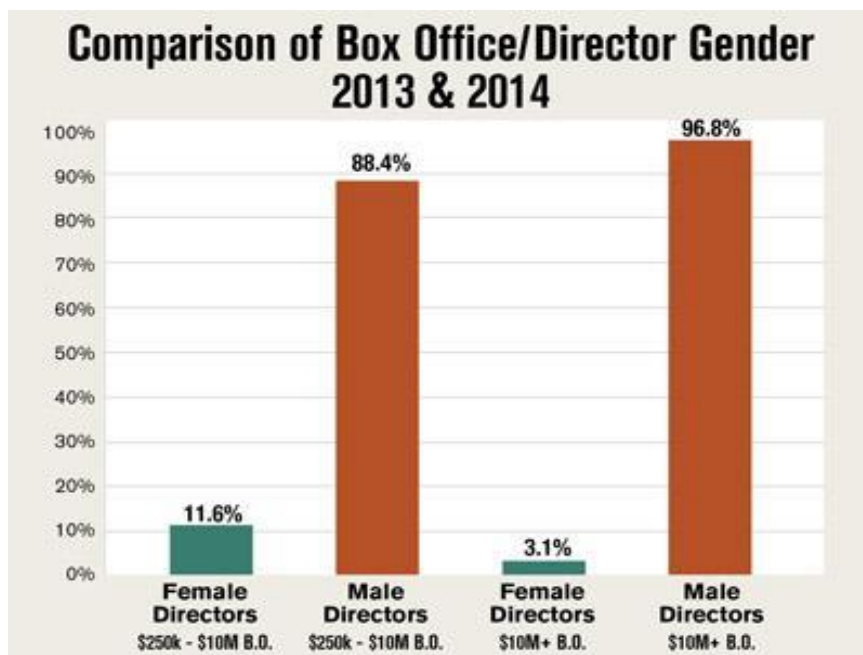
Figur 13: Fordelingen av kjønn og etnisitet til 376 regissører blant 347 filmer lansert i USA mellom 2013 og 2014 (DGA, 2015).

I følge DGAs rapport står kvinnelige regissører overfor flere utfordringer i tilknytning høybudsjetterte filmer i Hollywood. Blant de seks største filmstudioene var Buena Vista og Warner Bros. de to som minst sannsynlig kom til å ansette kvinnelige regissører, noe ingen av dem gjorde for noen av sine filmdistribusjoner i 2013 og 2014. Fox og Universal var de to studioene som med størst sannsynlighet ansatte kvinner til regirollen. Disse to sistnevnte

studioene har kvinner i styret, og de lå på topp med 6% kvinnelige ansettelse i den tidsperioden studiet omhandlet (DGA, 2015).

DGA utviklet denne undersøkelsen for å få en bedre forståelse for hvilke hindringer kvinnelige regissører og regissører av minoriteter møtte når størrelsen på filmprosjektet økte. Filmene de forsket på ble delt inn i to forskjellige kategorier: 1) Filmer som hadde en bruttoinntekt på mellom 250.000 dollar og 10 millioner dollar, og 2) Filmer som hadde en bruttoinntekt på over 10 millioner amerikanske dollar. Rapporten skiller mellom to forskjellige typer film: 1) Uavhengige- og/eller lavbudsjettfilmer som har fått nasjonal utgivelse, og 2) Filmer som mest sannsynlig har fått en stor kommersiell utgivelse og har hatt et stort budsjett. Funnene til DGA viser at kvinner møter tydelige hindringer, som stopper dem fra å bli ansatt som regissører til høybudsjettete filmer (DGA, 2015). Det var store forskjeller på andelen kvinnelige regissører i filmer som hadde en bruttoinntekt på mellom 250.000 dollar og 10 millioner dollar, og filmer som har tjent inn over 10 millioner dollar. Av de 86 regissørene blant de 69 filmene som hadde en bruttoinntekt på mellom 250.000 dollar og 10 millioner dollar, var 11,6% av disse regissørene kvinner. Men prosentandelen kvinnelige regissører blant filmer med bruttoinntekt på over 10 millioner dollar var mye lavere. Av 222 regissører blant 212 filmer var kun 3,1% av disse regissørene kvinner (DGA 2015). Disse funnene viser at kvinnelige regissører har lettere for å jobbe med uavhengige filmer og filmer med et lavt budsjett, sammenlignet med en høybudsjettfilm som blir produsert og/eller distribuert av et stort filmstudio.

Dette er et tema som har blitt undersøkt tidligere i denne oppgaven, blant annet i forrige kapittel om The Academy Awards, der en samarbeidsrapport gjennomført av Female Filmmakers Initiative kunne konkludere med at 70,2% av suksessfulle premierefilmer regissert av kvinner under Sundance Film Festival mellom 2002 og 2014 ble plukket opp og distribuert av et lite filmselskap, og kun 29,8% av filmene ble plukket av et stort filmstudio. Rapporten viste at kjønn ikke hadde innvirkning på om en film ble plukket opp av et filmselskap eller ikke, og andelen kvinnelige og mannlige filmskapere som fikk sine filmer distribuert var prosentvis ganske lik. Skillet mellom kjønn dukket opp når man så på størrelsen til filmselskapene som valgte å distribuere filmene. Kvinnelige filmskapere får ofte sine filmer distribuert av uavhengige eller små filmselskaper, mens mannlige filmskapere har en ganske lik fordeling mellom store filmstudioer og mindre, uavhengige filmselskaper (Smith et al, 2015: 3).



Figur 14: Sammenligningen av kvinnelige og mannlige regissører basert på filmenes bruttoinntekt (DGA, 2015).

Når DGA så nærmere på regissørene av filmer distribuert av de seks største filmstudioene, bedre kjent som the majors eller «the big six», og fem mini-major studioer, oppdaget de at kun 3,8% av filmene som kom fra disse studioene i 2013 og 2014 ble regissert av kvinner (DGA, 2015).

Major filmstudioer	Antall filmer	Antall regissører	Kjønn		Etnisitet		Minoritet	
			Menn	Kvinner	Hvite menn	Hvite kvinner	Minoritet menn	Minoritet kvinner
20th Century Fox [a]	32	32	94%	6%	78%	3%	16%	3%
Disney	16	18	100%	0%	94%	0%	6%	0%
Paramount	21	21	95%	5%	86%	0%	10%	5%
Sony [b]	36	41	98%	2%	80%	2%	17%	0%
Universal [c]	34	35	94%	6%	83%	6%	11%	0%
Warner Bros.	37	38	100%	0%	89%	0%	11%	0%

Figur 15: Oversikt over prosentandelen kjønn og etnisitet blant regissørene i filmene til de seks største filmstudioene (the majors) i 2013 og 2014 (DGA, 2015).

[a] inkluderer Fox Searchlight

[b] inkluderer Sony Pictures Classics

[c] inkluderer Focus Features

Som vi kan se i denne oversikten ligger Universal og 20th Century Fox på en delt førsteplass over prosentandelen kvinnelige regissører blant deres filmer. Universal utga 34 forskjellige filmer med 35 forskjellige regissører i løpet av 2013 og 2014, og 6% av disse regissørene var kvinner. Blant de aktuelle regissørene finner vi blant annet Angelina Jolie med *Unbroken*, en film som ble filmstudioets åttende mest lønnsomme film i 2014, med en innenlands brutto på over 115 millioner amerikanske dollar (Box Office Mojo, 2015b). Warner Bros. og Disney er de eneste studioene som ikke kan vise til én eneste kvinnelig regissør blant sine lanserte filmer i løpet av denne toårige perioden. 20th Century Fox og Paramount er de eneste av de seks største filmstudioene som har ansatt minoritetskvinner i regirollen til filmene sine. Universal, som lå på delt førsteplass over andelen kvinnelige regissører blant sine filmer valgte i 2013 og 2014 å ansette kun hvite, kvinnelige regissører.

Mini-major filmstudioer	Antall filmer	Antall regissører	Menn	Kvinner	Hvite menn	Hvite kvinner	Minoritet menn	Minoritet kvinner
Lionsgate	21	22	91%	9%	59%	5%	32%	5%
Open Road	10	10	100%	0%	100%	0%	0%	0%
Relativity Media	4	16	94%	6%	88%	6%	6%	0%
Summit	10	11	91%	9%	91%	9%	0%	0%
The Weinstein Co.	17	19	100%	0%	89%	0%	11%	0%

Figur 16: Oversikt over prosentandelen kjønn og etnisitet blant regissørene i filmene til fem mini-major filmstudioer i 2013 og 2014 (DGA, 2015).

Tallene for de seks største filmstudioene viste oss at det er en klar underrepresentasjon av kvinnelige regissører blant høybudsjetterte filmer. Andelen kvinnelige regissører blant

mini-major studioene er litt mer oppløftende. Lionsgate og Summit kan vise til 9% kvinnelige regissører blant deres filmer i 2013 og 2014, en prosentandel som ingen av de seks største filmstudioene kunne måle seg med. Vi kan også se at Lionsgate, filmstudioet med flest lanserte filmer blant mini-major studioene, er det ene filmstudioet som har valgt å ansette flest minoritetsregissører, både kvinnelige og mannlige. Men til tross for disse positive tallene kan vi også se en prosentandel på null, både blant de seks største og de fem mindre filmstudioene i Hollywood. The Weinstein Company og Open Road har ingen filmer regissert av kvinner fra 2013 og 2014, i likhet med Disney og Warner Bros. Dette er oppsiktsvekkende funn som synliggjør at flere av de største filmstudioene legger lite eller ingen innsats i å inkludere kvinnelige regissører i deres filmproduksjoner.

5.2 Universals historie

Universal, eller Universal Film Manufacturing Company som det het når det ble grunnlagt i 1912, brukte ofte kvinnelige regissører i filmene sine fra 1912 til 1919. Over disse årene ga de kreditt til elleve kvinner som regisserte over 170 filmer (Cooper, 2010: xiv). En av grunnene til at Universal ansatte så mange kvinner var fordi de fleste filmprosjekter på denne tiden hadde et lite budsjett, og risikoen ved å ansette kvinnelige regissører var derfor liten (Mahar, 2006: 184). Selv om flere kvinner fikk jobbe som regissører disse årene, utgjorde disse kvinnene en veldig liten del av studioets regissører i sin helhet. På sitt meste i 1917 var åtte av 113 Universal-regissører navngitt som kvinner. Dette utgjør rundt 7%. Gjennomsnittlig var tallet på filmer av kvinnelige regissører lavere i årene mellom 1916 og 1919, da det lå på rundt 4% på gjennomsnittet. Fascinerende nok var store deler av filmene som ble laget av kvinnelige regissører på denne tiden langfilmer, til tross for at Universal fremdeles produserte svært mange kortfilmer på denne tiden. I den samme tre års perioden tildelte Universal kvinnelige regissører ansvaret for å lage 12% av deres Bluebird langfilmer. Disse tallene kan, ifølge Cooper, argumentere for at Universals inkludering av kvinnelige regissører på 1910-tallet var over det historiske gjennomsnittet (Cooper, 2010: xiv).

I 1918 og 1919 krediterte Universal 22 filmer til kvinnelige regissører. Disse filmene hadde mange likhetstrekk. Alle var langfilmer og alle inneholdt minst én av Universals mest populære kvinnelige filmstjerner på den perioden i den kvinnelige hovedrollen. Filmreklamene nevnte regissørens navn og gjorde et poeng ut av at de var kvinner. Det var ikke uvanlig å oppleve at markedsføringen av disse filmene antydte at kvinnelige regissører laget en type film som andre kvinner kunne være interesserte i. Dette representerte en endring

i markedsføringen til Universal. Filmstudioet håpet å kunne bli bedre kjent med sitt publikum, å dele dem opp i målgrupper, og de begynte derfor å produsere filmen med dette utgangspunktet. Kort sagt, de fleste filmene av kvinnelige regissører i 1918 og 1919 handlet om å tilegne seg et godt ekteskap. Filmene skulle vise sex appeal og lidenskap, men samtidig være anstendige. Disse filmene ble beskrevet med ord som «risikabel», «intim» og «dristig». Flere av filmene handlet om kvinner som akkurat klarte å unngå et «forferdelig alternativ» - som i dette tilfellet var et seksuelt forhold med en mann utenfor ekteskapet (Cooper, 2010: 92).

1919 markerte et år preget av endring for Universal. Dette året krediterte filmstudioet kun fem filmer som kvinnelige regissører, og det kommende året, 1920, var det første året siden filmstudioets grunnleggelse at ingen filmtitler produsert av Universal ble knyttet til en kvinnelig regissør. Med unntak av Lois Webers deltakelse i tre langfilmer på 20-tallet, kom ikke filmstudioet til å kreditere én eneste kvinne som regissør igjen før i 1982, når Amy Heckerling regisserte komedien *Fast Times at Ridgemont High* (Cooper, 2010: xiv).

5.3 Én av de seks store

I dag er Universal én av «the big six», de seks største filmstudioene i Hollywood, sammen med 20th Century Fox, Disney, Warner Bros., Sony og Paramount. I 2016 stod disse seks filmstudioene for 84% av alle filmene som ble produsert og distribuert innen den amerikanske filmindustrien (Box Office Mojo, 2017b).

7,5% av filmene Universal utga mellom 2009 og 2014 var regissert av kvinner. Dette plasserer dem på en andreplass over antall filmer med kvinnelige regissører blant de seks store filmstudioene, kun slått av Sony, som kan vise til en prosentandel på 8,7%. Dette tallet kan skyldes Sonys spesielle filmdivisjon, Sony Pictures Classics, som distribuerer lavbudsjetts- og utenlandske filmer – filmer som i større grad blir regissert av kvinner. Men med tanke på deres fokus på distribusjon av lavbudsjettfilmer som i større grad tar i bruk kvinnelige regissører, er en prosentandel på 8,7% fremdeles lav. På de resterende plasseringene på denne listen finner vi 20th Century Fox (7,1%), Disney (6,1%), Paramount Pictures (4,7%) og Warner Bros. på en sistede plass med kun 2,3% filmer kvinnelige regissører (Keegan, 2015). Keegan understreker at Warner Bros. lave prosentandel kan skyldes at filmstudioet fokuserer på å utgi superhelt- og actionfilmer, og gir lite rom til drama- eller komediefilmer- to filmsjangrer som i større grad blir regissert av kvinner.

Universals prosentandelen på 7,5% av filmer regissert av kvinner mellom 2009 og 2014 var større enn i 1917, på en tid når kvinnelige regissører hadde mange rettigheter og mye

innflytelse, og sto bak 7% av Universals filmer (Cooper, 2010: xiv). Dette tallet på 7,5% er også høyere enn prosentandelen blant kvinnelige regissører innen de 250 største filmene i USA fra 2016, et tall som ligger på 7% (Lauzen, 2017). I neste underkapittel kan vi se tegn til en positiv utvikling i antallet filmer regissert av kvinner fra flere av de største filmstudioene i Hollywood.

5.4 Kommende filmer

Av 149 planlagte filmutgivelsene fra de seks største filmstudioene i 2017 og 2018, er kun 12 av disse tilknyttet en kvinnelig regissør. Dette betyr at hele 92% av de største filmene som har planlagt kinopremiere frem til slutten av 2018 vil bli regissert av menn (Erbland, 2017). Disse tallene inkluderer filmer fra de seks største studioene; Disney (distribusjon av Buena Vista), 20th Century Fox, Warner Bros., Universal, Sony/Columbia og Paramount.

Både Disney og 20th Century Fox kan vise til et 2017 uten noen kvinnelige regissører blant sine utgivelser, men i 2018 byr begge på flere filmer fra kvinnelige filmskapere. Ava DuVernays første Disney-film *A Wrinkle in Time* blir lansert av Buena Vista april 2018, og denne filmen representerer første gangen en kvinnelig regissør av en minoritet lager en film med et budsjett på 100 millioner amerikanske dollar. Warner Bros. byr på tre forskjellige filmer av kvinnelige regissører i 2017, men de kan ikke vise til en eneste film med en kvinnelig regissør i 2018. Det samme filmstudioet som ikke utga én eneste film av en kvinnelig regissør i 2013 og 2014 skal nå utgi tre filmer på ett år. Dette er oppsiktsvekkende og svært positivt. Sony Entertainment er i samme situasjon, med flere annonserte filmer for 2017 men ingen (hittil) planlagte filmer i 2018. Universal Studios byr på flere filmer i 2017 og 2018, men datterselskapet Focus Features skal utgi flere av disse titlene. Mens Universal kan vise til blant annet *Pitch Perfect 3* av Trish Sie i 2017 og *The Pact* av Kay Cannon i 2018, skal Focus Features utgi Sofia Coppolas *The Beguiled* og Niko Caros *The Zookeeper's Wife* i løpet av 2017. Av de seks store filmstudioene er det Paramount Pictures som kan vise til færrest filmer regissert av kvinner den kommende tiden. Med kun én planlagt film i 2017, *An Inconvenient Sequel: Truth to Power*, som er co-regissert av Bonni Cohen, og ingen filmer i 2018 (Erbland, 2017). Disse kommende filmene representerer en positiv utvikling for flere av de største filmstudioene i Hollywood. Warner Bros. er kanskje de som skiller seg mest positivt ut her, med tre utgivelser av kvinnelige regissører i løpet av 2017, når de tidligere har vist oppsiktsvekkende lite interesse i å ta i bruk kvinner i regirollen. Spesielt én av de kommende filmene fra Warner Bros. representerer en stor utvikling for Warner Bros., og det

er Patty Jenkins' *Wonder Woman*. Sammen med Disney og Ava DuVernays *A Wrinkle in Time*, er *Wonder Woman* en kommende studiofilm regissert av en kvinne med et budsjett på over 100 millioner amerikanske dollar. Ikke bare har Disney og Warner Bros. valgt å ansette kvinnelige regissører til sine kommende filmprosjekter, men de har også valgt å gi dem ansvar for filmer med et budsjett av en størrelse som ingen kvinnelig regissør har jobbet med siden Kathryn Bigelow med *K-11: The Widowmaker* i 2002 (Smith, 2016). Det er også verdt å legge merke til filmsjangeren *Wonder Woman* tilhører; superheltefilm basert på en tegneserie. Dette er en filmsjanger som Warner Bros. er kjent for å lage mye av, men *Wonder Woman* representerer første gangen de har gitt ansvaret for en slik film til en kvinnelig regissør.

5.5 Står Universal frem som et godt eksempel?

Peter Cramer, co-produksjonspresident for Universal Pictures uttalte at «utfordringen med studiofilmer er å finne en regissør som har hatt regi på filmer av lignende størrelse, omfang og skala før» (Keegan, 2015). Dette viser oss at selv filmstudioer som prøver å ansette flere kvinnelige regissører er opptatt av å finne regissører som ikke utgjør en økonomisk risiko for dem. Så lenge kvinnelige regissører i stor grad kun blir gitt muligheten til å regissere uavhengige filmer med et lite budsjett vil de sjelden bli en aktuell kandidat for en høybudsjettet studiofilm.

Fifty Shades of Grey (2015) er én av Universals mest suksessfulle filmer med en kvinnelig regissør. Med et budsjett på 40 millioner amerikanske dollar, klarte Sam Taylor-Johnsons *Fifty Shades of Grey* å sikre seg en bruttoinntekt på 166 millioner dollar i USA, og 571 millioner dollar internasjonalt (Box Office Mojo, 2017c). Dette høye tallet gjorde at filmen havnet på 17. plass over de største filmene i USA i 2015. På topp 20-listen over de største filmene fra 2015 kunne vi finne hele seks filmer fra Universal, der to av disse var regissert av kvinner. Dette beviser at også filmer regissert av kvinner kan bringe inn store pengesummer. Og det er nettopp dette som har vært en av hovedgrunnen til at kvinner før ikke har blitt prioritert som regissører. Filmstudioene fryktet at filmene deres er for kontroversielle eller ikke-kommersielle, og at resultatet kan bli en lav bruttoinntekt. Dette var én av grunnene til at kvinnelige regissører forsvant fra Universal og Hollywood på slutten av 1910-tallet og begynnelsen av 1920-tallet, og det er fremdeles én av grunnene til at få kvinner blir tilbudt å regissere høybudsjettete filmer. Universal er én av de få filmstudioene i Hollywood som sakte men sikkert har begynt å bruke flere kvinner i sine større filmprosjekter, og det er betryggende å se at flere av Universals største filmer de siste årene

har vært regissert av kvinner og at studioet har planer om å utgi flere høyprofilerte filmer med kvinner i registolen den neste tiden.

6. Case-studier: Fire kvinnelige regissører

I dette kapittelet skal jeg se nærmere på fire forskjellige kvinnelige regissører som har oppnådd suksess i Hollywood, for å forsøke å finne svar på hvorfor nettopp disse fire kvinnene oppnådde såpass stor anerkjennelse i en ellers mannsdominert industri. Med ordet suksess mener jeg kommersiell suksess i form av positiv mottakelse fra publikum og kritikere, og nominasjoner til kjente filmpriser. Formen for suksess kan variere fra de forskjellige regissørene, men alle fire er kjente regissører i en ellers mannsdominert industri, og kan vise til kommersielle suksesser, filmpriser og positive omtaler fra filmkritikere. De fire kvinnelige regissørene jeg har valgt å gjøre case-studier av er Ava DuVernay, Patty Jenkins, Sofia Coppola og Kathryn Bigelow.

Jeg skal skrive om deres biografi og karriereutvikling, med fokus på et utvalg av deres mest kjente filmer. Ved å se på sjanger, mottakelse og innhold i et utvalg av deres filmer skal jeg forsøke å finne svar på hvorfor nettopp disse kvinnen oppnådde suksess i en industri som er kjent for å være vanskelig å bryte gjennom som kvinne. Regissørenes etnisitet, oppvekst, utdanning, alder og filmer er til dels forskjellige, men alle fire deler det faktumet at de har måttet jobbe hardt for å oppnå en status som velkjente kvinnelige regissører i Hollywood. Jeg har gjennomgått deres utgivelser og valgt ut én sentral film eller TV-serie som jeg har gjort en kort analyse av. Filmene og TV-seriene jeg har valgt er *Selma*, *The Hurt Locker*, *The Killing* og *Lost in Translation*. Disse analysene ser på forskjellige aspekter ved filmene/serien, med fokus på sjanger, tematikk og karakterer – tre elementer som kan fortelle mye om regissørenes arbeid og stil, og som på mange måter kan vise til likhetstrekk mellom de fire forskjellige kvinnene regiarbeid. Jeg har valgt å inkludere disse korte analysene for å få en bedre forståelse for regissørenes filmatiske kjennetegn, og hvordan de skiller seg ut fra de mange andre arbeidende regissørene i Hollywood i dag. I den siste delen av dette kapittelet skal jeg oppsummere og gjøre sammenligninger av de fire kvinnelige regissørene.

Jeg har valgt nettopp disse fire kvinnelige regissørene fordi jeg ønsket å skrive om regissører som jeg allerede kjente til, og som jeg hadde sett flere filmer av. Jeg måtte velge fire regissører som er såpass anerkjente at folk har skrevet bøker om dem, intervjuet dem eller skrevet flere artikler om dem. Case-studiene omhandler regissører som har hatt en regikarriere på minst ti år, og som fremdeles er aktive regissører i Hollywood per 2017. Videre begrunnelse for valg av de enkelte regissørene vil framgå i gjennomgangen av hver og én.

6.1 Ava DuVernay

“I didn't make my first little short until I was 32. It was kind of intimidating coming in to it so late—all these whippersnappers fresh out of film school, I couldn't do any of that. But I did start to recognize that being so close to really great filmmakers and watching them direct on set and the experiences that I did have, although different from film school, were still super valuable.”

- Ava DuVernay (Haynes, 2016)

6.1.1 Biografi og karriereutvikling

Ava Marie DuVernay ble født 24. august 1972 i Long Beach, California, USA. Hun tok en dobbel grad i engelsk og afrikansk-amerikanske studier på UCLA (University of California, Los Angeles) (Wright, 2012). Etter fullført utdanning fikk DuVernay, ifølge Stewart, et internship hos CBS News, med de anerkjente nyhetsjournalistene Dan Rather og Connie Chung. Hun ble bedt om å jobbe med O.J. Simpson rettssaken – og hun var stolt, og forberedt på å erobre journalistikkverden. Men oppdragene hun fikk var langt fra det hun ønsket seg, og hun bestemte seg fort for at journalistikk ikke var den rette karriereretningen for henne. Hun begynte med publisitet, en jobb som lot henne jobbe tett med filmstudioer og filmskapere (Stewart, 2012).

I 1999 grunnla hun selskapet The DuVernay Agency, også kalt DVA Media + Marketing. Her tilbød DuVernay tjenester for en rekke film- og TV-prosjekter, blant annet *Girlfriends* (2000-2008), *Diary of a Mad Black Woman* (2005) og *Cop Out* (2010). Gjennom denne jobben la hun merke til en mangel på finansiering og støtte for uavhengige afro-amerikanske filmer i USA. Hun bestemte seg derfor for å gjøre det hun kunne for å endre på dette ved å selv representere filmer som tilhørte denne kategorien gjennom sitt eget selskap. Hun fikk sin egen manus- og regidebut med kortfilmen *Saturday Night Life* i 2006, før hun skrev, regisserte og produserte den alternative hip-hop dokumentaren *This is Life* i 2008, som ble hennes første langfilm. Dokumentaren ble godt likt av kritikerne, og filmen vant flere priser under Hollywood Black Film Festival, Los Angeles Pan African Film Festival og Toronto ReelWorld Film Festival (Riggs, 2017).

Inspirert av sin suksess med og fascinasjon for å fortelle viktige historier produserte og regisserte DuVernay sin neste dokumentar i 2010; *My Mic Sounds Nice: The Truth About Women in Hip-Hop*. Hennes første fiksjonsfilm ble lansert i 2011, når hun skrev, regisserte og produserte *I Will Follow*, en film som forteller historien om en ung, svart kvinne som må takle tapet av sin tantes død. Den følelsessterke filmen mottok god kritikk, og ble nevnt mye i

media siden den representerte den første filmen i DuVernays African-American Film Festival Releasing Movement (AFFRM) - et forsøk på å endre den overveldende mengden av uavhengige filmer av og om hvite mennesker, og øke tallet på afro-amerikanske filmer. I 2015 fikk distribusjonsselskapet det nye navnet Array, og det fikk et økt fokus på å produsere flere filmer av kvinnelige regissører, i tillegg til afro-amerikanske filmer (Riggs, 2017).

Ava DuVernay fikk et gjennombrudd med sitt neste filmprosjekt, dramafilmen *Middle of Nowhere*, i 2012. Med et manus inspirert av mennesker hun kjente i det virkelige liv fortalte filmen historien om en ung sykepleier som ofrer sine egne håp og drømmer for å støtte sin ektemann som sitter i fengsel. Filmen mottok en Grand Jury Prize-nominasjon fra Sundance Film Festival, og DuVernay ble den første afro-amerikanske kvinnen som ble tildelt prisen for «Beste regissør» under den amerikanske filmfestivalen (Riggs, 2017).

***Selma* (2014)**

Med sin neste film, *Selma*, i 2014, fikk DuVernay sin største filmsuksess hittil. *Selma* forteller historien om Dr. Martin Luther King Jr's kamp for borgerrettigheter i 1965, og den verdenskjente marsjen fra Selma til Montgomery, Alabama. Den historiske dramafilmen hadde et budsjett på 20 millioner amerikanske dollar, og rollelisten inneholdt kjente skuespillernavn som Oprah Winfrey, David Oyelowo, Tim Roth og Cuba Gooding Jr. Blant produsentene av *Selma* finner vi blant annet Oprah Winfrey, Brad Pitt, Dede Gardner og Jeremy Kleiner, kjente Oscar-nominerte og vinnende produsenter, som har stått bak flere høyprofilerte filmer med et stort budsjett. *Selma* ble både Oscar- og Golden Globe-nominert. Filmen mottok to Oscar-nominasjoner, for «Beste film» og «Beste originale sang», og fire Golden Globe-nominasjoner i følgende kategorier: «Beste film, drama», «Beste originale sang», «Beste regi» og «Beste mannlige hovedrolle, drama». DuVernay vant ingen Golden Globes for *Selma*, men til gjengjeld ble hun den første kvinnelige afro-amerikanske regissøren som har blitt nominert til en Golden Globe, en bragd kun to afro-amerikanske regissører, begge menn, tidligere har oppnådd; Spike Lee i 1990 for *Do the Right Thing* og Steve McQueen i 2014 for *12 Years a Slave* (Ford, 2014). *Selma* representerte et nytt punkt i DuVernays karriere, der filmer med kjente skuespillernavn, anerkjente produsenter, større budsjett og tilknytning til store filmstudier ikke bare var en mulighet, men en selvfølge.

***Queen Sugar* (2016)**

I 2016 var Ava Duvernay med på å skape TV-serien *Queen Sugar*, som blir sendt på Oprah Winfrey Network (OWN). Dramaserien omhandler tre søsken som må jobbe sammen for å

drive deres avdøde fars sukkerrør-gård i Louisiana, USA. DuVernay står oppført som serieskaper sammen med Oprah Winfrey, og i tillegg til dette han hun produsert og regissert flere av seriens episoder. Dramaserien skapte historie når DuVernay og resten av produksjonsteamet bestemte seg for å kun bruke kvinnelige regissører i serien. *Queen Sugar* ble fornyet med en ny sesong allerede før sesong én hadde hatt premiere. DuVernay og Winfrey fokuserer på å ansette kvinnelige regissører som ønsker å ta steget fra uavhengig film og TV videre til Hollywood-prosjekter, men som ikke har fått mulighet til dette, av forskjellige grunner. De har ansatt flere kvinnelige regissører som aldri har laget TV-serier før, og man ser allerede en økt interesse for de kvinnelige regissører til å arbeide i andre, anerkjente Hollywood TV-serier som *Grey's Anatomy* og flere kommende Netflix-produksjoner (Desta, 2016).

***13th* (2016)**

“.. if this [*13th*] wasn't on Netflix, it would be playing at some lovely art house theater on the West Side once or twice or for a week or maybe two weeks if I was lucky and then it would go away, and I'd be lucky if I could sell the DVDs off my website. More people have seen *13th* on Netflix than have seen all my films put together between the Sundance winners and *Selma*, and the whole international distribution of film.”

- Ava DuVernay (Patten, 2016)

Rundt samme tiden den første sesongen av *Queen Sugar* hadde premiere, ble Netflix-dokumentaren *13th* sluppet. Dette var DuVernays første samarbeid med strømmegiganten. *13th* omhandler USAs fengselssystem, og gir et historisk blick på landets rasediskriminering, tilknyttet fengslingen av afro-amerikanske menn. Filmen tar navnet sitt fra det trettende amendementet i USAs grunnlov, som avskaffer slaveri, men unnlater de som er skyldige i en kriminell handling fra frihet. Filmen bruker arkivmaterieell fra før frigjøringen, gjennom Jim Crow-perioden og den sivile rettighetsbevegelsen, i tillegg til moderne opptak av politivold mot svarte men. Filmen inneholder også intervjuer med forskere, lovgivere, fengselsreform-aktivister og tidligere straffedømte.

Netflix tok kontakt med DuVernay etter hennes suksess med *Selma*, for å spørre henne om hun var interessert i å lage en film i samarbeid med dem, om hvilket som helst tema hun var interessert i. Hun hadde lenge lekt med ideen om å lage en dokumentarfilm om fengselssystemet i USA og dagens situasjon for afro-amerikanske i landet, og tiden virket nå moden for en slik dokumentarfilm. Hun informerte seg selv ved å lese bøker som Michelle

Alexanders *The New Jim Crow*, Bryan Stevensons *Just Mercy: The Story of Justice and Redemption* og Howard Zinns *People's History* i forkant av arbeidet med filmen, som tok hele to år å gjennomføre. Hennes oppvekst i byen Compton i California ga henne et helt spesielt forhold til temaet, og et innsyn som mange andre ikke hadde. Området der DuVernay vokste opp var ofte preget av politiets tilstedeværelse, og mange i samfunnet hadde et forhold til fengselssystemet - enten det var gjennom soning, prøveløslatelse eller at de kjente noen som var straffedømte (Traister, 2016).

DuVernay mottok en Oscar-nominasjon i kategorien «Beste dokumentar, langfilm» for *13th* i 2017, og ble dermed den første afro-amerikanske kvinnen som ble nominert i denne kategorien (Garcia, 2017). Dokumentarfilmen *13th* var åpningsfilmen til New York Film Festival i 2016, og filmen representerte første gangen en dokumentarfilm fikk æren av å åpne filmfestivalen, i løpet av dens 54 år lange historie. Blant mange filmkritikere ble *13th* ansett om én av årets beste og viktigste filmer, der blant annet Chris Cabin fra Collider var svært begeistret, og skrev dette om filmen i sin omtale:”

This [*13th*] could have been a mere collection of statistics, stories, and facts but there's an intimacy and immediacy to each utterance, each pause, that comes directly from DuVernay's stunning visual artistry. In the process, she's made what is easily the most important movie of this or any other year.” (Cabin, 2016).

***A Wrinkle in Time* (2018)**

Ava DuVernay har skapt historie ved å bli den første afro-amerikanske kvinnen som regisserer en live-action film med et budsjett på over 100 millioner amerikanske dollar. Denne bragden tar hun med Disney-filmen *A Wrinkle in Time*, som har premiere i USA april 2018. Disney-filmen er en adaptasjon av Madeleine L'Engle sin fantasy-roman fra 1962, med et manus av Jennifer Lee (*Frozen*, *Zootropolis*, *Wreck-It Ralph*), og kjente navn som Reese Witherspoon, Oprah Winfrey og Chris Pine på rollelisten. Som en reaksjon på nyhetene om at hun skulle regissere den kommende storfilmene uttalte DuVernay på Twitter at hun «var ikke den første [kvinnen av farge] som var i stand til å gjøre dette. Ikke på nært hold». «Takk til @DisneyStudios for at dere knuser dette glasset med meg» la hun til. DuVernay er kun den tredje kvinnen noensinne som har regissert en film med et budsjett på 100 millioner dollar eller mer. Kun Kathryn Bigelow og Patty Jenkins har gjort dette før henne, med *K-11: The Widowmaker* (2002) og *Wonder Woman* (2017) (Smith, 2016).

Det er motiverende å se at to av de tre eneste filmene regissert av en kvinne med et budsjett på over 100 millioner dollar har blitt annonsert i løpet av de siste to årene. Dette gir

håp om at enda flere høybudsjettfilmer vil bli overlatt til kvinnelige regissører, og at Patty Jenkins og Ava DuVernay bare er to av mange kvinnelige regissører som får ansvaret for å lage filmer med så stort budsjett de neste årene.

6.1.2 Status og utvikling

Ava DuVernay regisserer filmen av forskjellige sjangre, men har uttrykket en spesiell interesse for og talent innen drama- og dokumentarsjangeren. Hennes filmer omhandler og fokuserer på afro-amerikanske mennesker i USA, og det er ingen tvil om at hun ønsker å fronte afro-amerikanske filmer og fortellende filmer som søker etter sannhet, uansett om det er en dokumentarfilm om hip hop eller en biografisk dramafilm om Martin Luther King Jr. Hun begynte sin regikarriere med dokumentarfilmer, og selv om hun har regissert flere fiksjonsfilmer i dramasjangeren har hun fortsatt å utgi dokumentarfilmer regelmessig. Man kan se hint av dokumentarformatet i flere av hennes fiksjonsfilmer. Både *I Will Follow*, *Middle of Nowhere* og *Selma* bærer preg av å være veldig observasjonelle filmer, som bringer frem elementer fra dokumentarsjangeren. Dette skal jeg gå nærmere inn på i min analyse av *Selma*.

Hvis vi tar utgangspunkt i Martha M. Lauzens forskningsundersøkelse *The Celluloid Ceiling* fra 2017, der det er dokumentert at drama og dokumentar er de to filmsjangrene kvinnelige regissører har størst sannsynlighet for å jobbe med, kan vi påstå av Ava DuVernay har valgt å jobbe med «kvinnevennlige» filmsjangre. DuVernay har utelukkende regissert filmer og TV-serier i sjangeren drama eller dokumentar. Om dette er et argument man kan bruke for å påstå at DuVernay har hatt det lettere enn andre kvinnelige regissører som fokuserer på å lage filmer i sjangrer som action og skrekk, kan diskuteres.

Hennes kommende Disney-film, *A Wrinkle in Time*, representerer en endring i hennes filmkarriere, som frem til nå har bestått av filmer som søker etter å fortelle en historie og legge frem fakta og sannhet, enten i form av dramafilmer eller dokumentarer. *A Wrinkle in Time* er en eventyr- og fantasifilm basert på en barnebokserie, der deler av handlingen foregår i verdensrommet, med karakterer med navn som Mrs. Whatsit, Mrs. Who og The Happy Medium. Denne familievennlige fantasifilmen er ikke en typisk «Ava DuVernay-film», ettersom den først og fremst er basert på en bok, med et manus skrevet av noen andre enn DuVernay selv - *A Wrinkle in Time* representerer første gangen hun ikke skriver sitt eget manus. Foruten at filmens hovedrolle, Meg, blir spilt av en afro-amerikansk jente, er det lite som får oss til å tenke på Ava DuVernay når vi leser om denne filmen. Men på en annen side, DuVernays involvering i dette store filmprosjektet bekrefter det Peter Cramer, co-

produksjonspresident for Universal Pictures, uttalte angående ansettelse av kvinnelige regissører; «utfordringen for studiofilmer er å finne en regissør som har hatt regi på filmer av lignende størrelse, omfang og skala før» (Keegan, 2015). DuVernay har blitt et anerkjent navn i Hollywood i løpet av de siste årene, ved hjelp av høybudsjetterte filmprosjekter som *Selma*, og den samfunnskritiske dokumentarfilmen *13th* - to prosjekter som både viste frem hennes regitalent, og som fikk gode tilbakemeldinger fra kritikere og god mottakelse fra publikum. DuVernay har ingen tidligere regierfaring med fantasifilmer for hele familien, og hun har heller ikke regissert en film med et så stort budsjett før. Men hun har laget mange filmer i løpet av sin karriere som regissør, blant annet to Oscar-nominerte filmer, og hun har samarbeidet med mange kjente produsenter. Hun har også jobbet tett med store filmstudioer, både i tilknytning sine egne filmer og gjennom sin tidligere jobb som PR-agent. Hun har regierfaringen, kunnskapen om industrien og de rette kontaktene til å kunne kapre slike lukrative filmavtaler, men det er nettopp det faktumet at hun fokuserer på å lage uavhengige, afro-amerikanske filmer og dokumentarer som skiller henne ut fra de mange andre regissørene som jobber i Hollywood i dag. DuVernays suksess kan skyldes både filmene hun regisserer, nettverket hun har bygget opp og opprettholdt i løpet av sin Hollywood-karriere og etterspørselen etter frittalende og samfunnskritiske filmskapere.

6.1.3 Selma- en kort analyse

Selma er Ava DuVernays hittil mest kjente film, og hennes gjennombruddsfilm. Hennes tidligere filmer hadde mottatt gode tilbakemeldinger, og vunnet flere priser, men frem til 2014 var hun fremdeles kjent som en regissør som lager uavhengige, afro-amerikanske dramafilmer og dokumentarer. En analyse av denne filmen bidro til å få en bedre forståelse for henne som en regissør av høybudsjetterte studiofilmer – noe hun skal jobber mer med i fremtiden.

Selma forteller den sanne historien om Martin Luther King Jr., spilt av David Oyelowo, som forsøkte å sikre stemmerett for afro-amerikanere ved hjelp av en protestmarsj fra Selma til Montgomery, Alabama i 1965. *Selma* er en biografisk dramafilm, med fokus på skuespillerprestasjoner og en gripende historie. David Oyelowo overbeviser sterkt i rollen som King, og hans skuespillerprestasjon står frem som filmens aller største styrke. Hans karakter er inspirerende og menneskelig, og manusforfatter og regissør klarer å presentere han som en «vanlig» mann med store ambisjoner. DuVernay klarer å presentere Dr.King som en ordinær mann som marsjerer sammen med de andre, og som til tross for sin autoritære personlighet og politiske engasjement, fremstår som en vanlig person, i likhet med alle andre i filmen. Dette er en egenskap hun ofte tar i bruk i sine fiksjonsfilmer. Hovedkarakterene er

gjenkjennelige, menneskelig og de fremstår alltid som «vanlige» mennesker med utfordringer og problemer som vi kan kjenne oss igjen i.

DuVernay mottok mye anerkjennelse og ros for *Selma*, en film som går under sjangeren biografisk film, også kjent som biopic. En biopic er en fiksjonsfilm som er basert på en sann historie, med fokus på en historisk hendelse og karakterene involvert. Høybudsjetterte biopics slik som *Selma* er en type film som ofte oppnår anerkjennelse i form av filmprisenominasjoner. *Selma* ble Oscar-nominert i kategorien «Beste film» til tross for at den kun mottok én annen nominasjon, i kategorien «Beste originale sang», og hvert år ser vi flere biopics blant filmene som blir Oscar-nominert i kategorien «Beste film». I 2017 var tre av de ni nominerte filmene i kategorien biografiske filmer, og i 2015 når *Selma* ble nominert tilhørte halvparten av de nominerte filmene kategorien biopics. Biopics er en filmsjanger som DuVernay har vist at hun kan håndtere med *Selma*, og én av grunnene til dette kan være hennes erfaring med dokumentarfilm, og hvordan disse to sjangrene på mange måter er knyttet opp mot hverandre. Begge sjangrene har fokus på å fortelle en sann historie, og selv om fremgangsmåten er annerledes er det flere virkemidler fra dokumentarformen som dukker opp i biografiske filmer som *Selma*. Mer om dette senere i analysen.

Rent tematisk er det mye som kan knytte *Selma* opp mot DuVernays tidligere fiksjonsfilmer. *Selma* omhandler Martin Luther King Jr., en afro-amerikansk mann. Alle DuVernays tidligere fiksjonsfilmer har omhandlet afro-amerikanere og deres utfordringer i samfunnet. Selv om handlingene i filmene er forskjellige er ofte temaene like. Både *I Will Follow*, *Middle of Nowhere* og *Selma* utforsker mørke og dystre temaer tilknyttet afro-amerikanere, ofte med fokus på urettferdighet, sorg og identitet. *I Will Follow* følger én dag i livet til en kvinne som sørger etter tapet av sin tante. *Middle of Nowhere* følger en kvinne som må takle at ektemannen har blitt fengslet, og som opplever at livet endrer seg drastisk på grunn av dette. *Selma* omhandler en mann som ønsker å stå opp mot urettferdighetene afro-amerikanerne opplevde under segregeringstiden i USA, og som gjør alt han kan for å gi dem de rettighetene og den respekten de fortjener, med fokus på retten til å stemme. *Middle of Nowhere* var en miks av det personlige og det politiske, i lik grad med *Selma*. *Selma* skifter fokus fra det politiske til det personlige regelmessig, gjennom hele filmen. Vi er vitne til såre øyeblikk mellom Martin Luther King Jr. og hans kone, og vi observerer politiske taler av King og samtaler som foregår i Det hvite hus mellom viktige politiske personer. Takket være filmens manus blir vi godt kjent med King, hans familie og nære krets, og det er nettopp denne karakteroppbyggingen og tilknytningen til de forskjellige karakterene som gjør *Selma*

til en så slående og rørende film, når vi blir vitne til alle urettene disse menneskene opplevde - i sin fredelige og ikke-voldelige søken på frihet og rettferdighet.

Spesielt én scene skiller seg ut i filmen, og det er scenen som omhandler Bloody Sunday, konfrontasjonen mellom de som marsjerte med King og Selma-politiet på Edmund Pettus broen. Vi ser en stor mengde afro-amerikanere komme gående over broen, ingen har våpen eller uttrykker noen som helst form for aggresjon. På den andre siden av broen står det en stor mengde politi ventende, med våpen, batonger og gassmasker. Langs veien står det hvite mennesker med rasistiske skilt og Amerikas konfødererte staters flagg. De marsjerende menneskene går rolig til enden av broen, der de blir møtt av politimenn som ber dem forlate området innen to minutter. De står stille uten å bevege seg, og politiet angriper med gass og batonger. De slår løs på uvæpnede mennesker som rømmer i frykt, og som ikke er skyldig i noe annet enn å delta i en ikke-voldelig protestmarsj. Angrepet blir direkte sendt på TV, og vi blir sendt frem og tilbake fra hendelsene på broen til Kings og andre menneskers reaksjon på angrepet der de sitter trygt hjemme i sin egen stue og følger med. Vi kan så godt som kjenne Kings smerte i det han ser hva som skjer på Edmund Pettus broen, og hvor mye han ønsker at han selv kunne vært til stede og beskyttet sine medmennesker fra den voldelige behandlingen fra politiet. På grunn av vår kjennskap til Kings karakter er vi ganske sikker i våre antakelsen om at han føler en sterk avsky i politiets oppførsel mot de som marsjerer.



Bilde av mennesker som løper over broen, livredde og skadede i Ava DuVernays Selma.



Selma byr på grafiske bilder av politimenn som angriper flere mennesker.



DuVernay bytter på å vise oss bilder av det som foregår på broen og av mennesker som sitter hjemme og observerer hendelsene på TV-apparatet sitt.

Ved hjelp av håndholdt kamera og naturlige kamerabevegelser får vi et observasjonelt inntrykk av filmen, og dette er én av flere virkemidler DuVernay tar i bruk i *Selma* som gir oss assosiasjoner til dokumentarsjangeren. Under marsj-scenene, både fra det første,

katastrofale forsøket til den avsluttende marsjen, skifter DuVernay på å vise oss arkivbilder fra 1965 og å vise oss innspilte bilder fra fiksjonsfilmen. Dette er et virkemiddel som blant annet oppnår en sterk emosjonell reaksjon fra meg som tilskuer. Jeg blir gang på gang påminnet om at dette er en biografisk film, basert på en utrolig, sann historie. Andre biografiske filmer bruker ofte arkivbilder i rulleteksten, men DuVernay velger å bruke det i selve filmen i stedet for. Dette bryter vår illusjon om at filmen er en ren fiksjonsfilm, og minner oss hele tiden på at selv om den er iscenesatt og inneholder skuespillere, er den basert på en sann historie. Her kan vi se hvordan hennes kunnskap om og erfaring med dokumentarfilmer har hatt en innvirkning på hennes fiksjonsfilmer, og på hennes ønske om å fortelle sannheten i enhver film hun lager. Filmkritikeren Ashley Clark fra *Sight & Sound* var blant de som omtalte DuVernays evne til å portrettere det realistiske i *Selma*, uten å legge bort de elementene som gjorde filmen til en ren fiksjonsfilm. Som et avrundende eksempel på mottakelsen av *Selma* kan vi se på hennes omtale, der hun skrev;

“Throughout, DuVernay composes with a clean, classical style, but she films the many scenes of crowd violence with an unflinching eye. The trio of fraught showdowns on the Edmund Pettus Bridge, meanwhile, are beautifully shot and choreographed, charged with a palpable energy that marries the mythical and cinematic with a powerful sense of reality”. (Clark, 2015).

6.1.4 Én av dagens viktigste kvinnelige regissører

Ava DuVernay er en talentfull og samfunnskritisk regissør og produsent som begynte å skape sine egne prosjekter når hun så en åpning i markedet for ikke-stereotypiske afro-amerikanske uavhengige filmer. DuVernay er en kvinnelig, afro-amerikansk regissør som både har ankommet den amerikanske filmindustrien på et passelig tidspunkt, politisk og sosialt, men som i tillegg har klart å skape et navn for seg selv på grunn av kvaliteten på filmene og seriene kun skaper. Alle hennes langfilmer og dokumentarfilmer har mottatt god kritikk, hennes filmer har blitt både Oscar- og Golden Globe-nominerte, og hun ble den første afro-amerikanske kvinnen som kapret et filmprosjekt med et budsjett på over 100 millioner amerikanske dollar. Hennes to siste filmer, *13th* og *Selma* har mottatt Oscar- og Golden Globe-nominasjoner, og alle hennes hittil lanserte fiksjonsfilmer kan vise til en Metacritic-score på mellom 71 og 89 poeng, av 100, og en Tomatometer-score på Rotten Tomatoes på mellom 80% og 99%, av 100%. DuVernays tidligere dokumentarer mangler Metacritic- og Rotten Tomatoes-score, men hennes siste og hittil mest populære dokumentarfilm, *13th*, har en Metacritic-score på 90, og en Tomatometer-score på 96%.

Ava DuVernay ønsker å bli sett på som en afro-amerikansk kvinnelig filmskaper, ikke bare «en filmskaper». Hun er opptatt av å sette mer fokus på afro-amerikanske filmskaper, på samme måte som hun er opptatt av å sette fokus på kvinnelige regissører og mangelen på kvinnelige filmskaper i den amerikanske filmindustrien. Hun er kjent for å være en svært frittalende regissør, som ofte tyr til sosiale medier for å fremme sine tanker og meninger om blant annet kvinneverdigheter og urettferdighetene dagens afro-amerikanere gjennomgår. Twitter er hennes mest brukte sosiale medium, og hun tyr ofte til Twitter-meldinger for å fremme aktuelle temaer og hendelser. Hennes Twitter-profil er preget av selvpromotering av nye filmer og serier, og støtte til andre filmskaper, skuespillere og profilerte personer. Hennes oppdateringer på Twitter er en god blanding av retweets, videoer og selvskrevne meldingsoppdateringer (Twitter, 2017). Hun er opptatt av å legge fokus på mangelen på kvinnelige regissører i Hollywood, ved å presentere artikler og forskning angående temaet, men også ved å promotere at hun selv er opptatt av å bruke flere kvinnelige regissører i sine egne prosjekter. Et eksempel på dette er hennes TV-produksjon *Queen Sugar*, som bruker eksklusivt kvinnelige regissører, noe hun ved flere anledninger har tatt til Twitter for å informere om. Ava DuVernay bruker sin egen posisjon som en svart, kvinnelig filmskaper i Hollywood til å uttrykke sine meninger angående dagsaktuelle temaer på sosiale medier. Med 719.000 Twitter-følgere per april 2017, har hun muligheten til å nå ut til flere millioner mennesker via det sosiale mediet, ved hjelp av likes, retweets og medias forkjærlighet for Twitter-oppdateringer i sine nyhetssaker.

Ava DuVernay fremstår som et forbilde for alle kvinnelige regissører som ønsker å lykkes i Hollywood, men som sliter med å bryte gjennom. Hun startet sin Hollywood-karriere som en PR-agent, der hennes kontakter og klientell innen høybudsjetterte Hollywood-filmer ga henne kunnskap om både den amerikanske filmindustrien og om filmproduksjon generelt. Hennes interesse for å lage egne filmer økte, og 32 år gammel laget hun sin første kortfilm. De neste årene utga hun flere kortfilmer og dokumentarer. Hun tok spranget videre til fiksjonsfilmer - selv om hennes behov for å fortelle sannheten og få ut viktige budskaper ofte tok henne tilbake til dokumentarformatet - og resultatet ble større enn hun noensinne kunne forutsett. Nå er DuVernay den tredje kvinnen som skal lage en film med et budsjett på 100 millioner dollar, og den første afro-amerikanske kvinnen som har prestert denne bragden. Til tross for at hun nå blitt sett på som en av dagens beste regissører og har fått en fast plass i Hollywood, fortsetter hun å lage filmer som er viktige for henne, og som belyser viktige temaer i dagens moderne samfunn. For Ava DuVernay er film et viktig uttrykksmedium som kan brukes for å fortelle sanne, viktige historier om afro-amerikanske mennesker, i tillegg til

at det kan brukes til å lage rene underholdningsfilmer - som hennes nyeste film, *A Wrinkle in Time*, er et godt eksempel på.

6.2 Kathryn Bigelow

“If there's specific resistance to women making movies, I just choose to ignore that as an obstacle for two reasons: I can't change my gender, and I refuse to stop making movies. It's irrelevant who or what directed a movie, the important thing is that you either respond to it or you don't. There should be more women directing; I think there's just not the awareness that it's really possible. It is”

- Kathryn Bigelow (Perry, 1990)

6.2.1 Biografi og karriereutvikling

Kathryn Bigelow ble født 27. november 1951 i San Carlos, California, USA. Hun er enebarn, med en bibliotekar som mor og en malefabrikk manager som far. Bigelow er en talentfull maler, og studerte på San Francisco Art Institute, der hun tok en bachelor på tidlig 70-tallet. Mens hun studerte der ble hun akseptert til Whitney Museum og American Art sitt studieprogram i New York. Hun studerte film på Columbia University, der hun tok en mastergrad i filmvitenskap, som hun ble ferdig med i 1979 (TCM, 2017).

Bigelows første film, kortfilmen *The Set-Up* (1978) var en 20 minutter lang dekonstruksjon av vold i film. Hennes første langfilm, kunstfilmen *The Loveless* (1982), var en motorsykkelfilm med Willem Dafoe i hans første filmrolle. Hennes første gjennombrudd kom i 1987, med western- og vampyrskrekkfilmen *Near Dark*. Denne filmen stemplet henne som en kultfilmskaper, og filmene hennes var kjent for å fascinere, sjokkere og forføre seeren, for å bruke Yvonne Taskers beskrivelse (Tasker, 2002: 59). Etter *Near Dark* utga hun to suksessfulle filmer, *Blue Steel* (1990) og *Point Break* (1991). Disse filmene var Bigelows første erfaring med studiofilmer, og hun fikk nå jobbe med kjente skuespillernavn, anerkjente produsenter og langt større budsjetter enn hun hadde jobbet med tidligere. *Blue Steel* var en intens actionthriller om en nyutdannet politikvinne, spilt av Jamie Lee Curtis, som innledet et forhold med en seriemorder. Filmen mottok lunkne tilbakemeldinger, og tjente ikke inn mer enn litt over åtte millioner dollar i USA. I 1989 giftet Bigelow seg med den anerkjente og allerede svært suksessfulle produsenten og regissøren James Cameron, og hennes neste filmprosjekt *Point Break* var et samarbeid mellom disse to. Actionthrilleren med Keanu Reeves og Patrick Swayze hadde et budsjett på 24 millioner amerikanske dollar, og fikk en

bruttoinntekt på over 43 millioner dollar, bare i USA. Den ble en suksess, og Bigelow var nå et kjent navn i Hollywood, takket være hennes siste to filmer, og hennes tilknytning til en av Hollywoods største reginavn, James Cameron. Det samme året *Point Break* ble lansert skilte Bigelow og Cameron seg. I årene som kom regisserte hun flere filmer i action- og thrillersjangeren, og hun jobbet også med flere TV-produksjoner. *Strange Days* (1995), en thriller satt til fremtiden med Ralph Fiennes i hovedrollen, og et manus av James Cameron var en av disse prosjektene, men ingen av filmene hennes i denne perioden ble noen store suksesser, hverken blant kritikerne eller publikum (TCM, 2017).

***K-19: The Widowmaker* (2002)**

Hennes neste store filmprosjekt kom i 2002 med *K-19: The Widowmaker*, en actionfilm basert på den sanne historien om en Sovjetunionens første kjernefysiske ballistiske ubåt som måtte avverge en atomkatastrofe etter en feil i den kjernefysiske reaktoren på sin jomfrureise i Nord-Atlanteren i 1961. Denne filmen fikk et budsjett på 100 millioner amerikanske dollar, som resulterte i at Bigelow ble den første kvinnen noensinne som regisserte en film av denne størrelsen, en bragd som ikke kom til å bli oppfølgt av en kvinnelig regissør før i 2017, med Patty Jenkins' *Wonder Woman* (Smith, 2016). *K-19: The Widowmaker* ble ikke produsert av noen store filmstudioer, men fra flere små, uavhengige selskaper, blant annet National Geographic Society. Til tross for en interessant historie og kjente skuespillernavn som Harrison Ford og Liam Neeson på rollelisten klarte ikke filmen å tjene inn budsjettet sitt, og fikk en bruttoinntekt på kun 35 millioner dollar i USA. *K-19: The Widowmaker* ble stemplet som en flopp, og Kathryn Bigelow tok en pause fra regissering de neste årene, med unntak av et par episoder av to kortlevde TV-serier (TCM, 2017).

***The Hurt Locker* (2008)**

"I've always developed my own pieces, and people don't realize how time-consuming that is. With 'The Hurt Locker,' we started working on the script in 2005, raised the money in 2006, shot it in 2007 and then cut it. You turn around and five years have passed."

- Kathryn Bigelow (Whipp, 2009)

I 2008 regisserte Kathryn Bigelow *The Hurt Locker*. Denne filmen fikk strålende tilbakemeldinger fra filmkritikere og publikum, med en Metacritic-score på 94 av 100, og en Rotten Tomatoes-score på 98%. Mange filmkritikere applauderte Bigelows evne til å fortelle en historie som først og fremst omhandlet mennesker, men også farene som omga dem, der

resultatet ble en intens og spennende actionthriller med fokus på karakterene. Roger Ebert var én av filmkritikerne som var svært begeistret for Oscar-vinneren, og ga filmen fire av fire stjerner i sin anmeldelse (Ebert, 2009). Krigsfilmen mottok hele ni Oscar-nominasjoner, blant annet for kategoriene «Beste film», «Beste regi» og «Beste originale manus» (IMDB, 2017a). Kathryn Bigelow ble dermed den fjerde kvinnen som har blitt nominert til en Oscar i kategorien «Beste regi». Under den 82. prisutdelingen i mars 2010 mottok *The Hurt Locker* to Academy Awards, for «Beste film» og «Beste regi», og Kathryn Bigelow skapte Oscar- og filmhistorie ved å bli den første kvinnelige regissøren som har vunnet regikategorien. Ingen andre kvinner har blitt nominert i denne kategorien siden Bigelows seier i 2010.

The Hurt Locker er en underholdende og særs spennende sjangerfilm som omhandler et tema som var særs aktuelt på det tidspunktet filmen ble lansert; Irak-krigen. Manuset til *The Hurt Locker* er skrevet av Mark Boal, som reiste til Baghdad som reporter i 2005 og var med en bombegruppe på oppdrag i den krigspregede byen. Han innså fort at hans inntrykk fra turen kom til å være perfekte for Bigelows filmferdigheter. Begge mente at denne krigen hadde fått for lite oppmerksomhet, og at en karakterdreven actionfilm kunne interessere folk og samtidig gi dem en forståelse for og kunnskap om hvordan det var å kjempe i frontlinjene under denne krigen (Whipp, 2009). Filmen hadde et budsjett på 15 millioner amerikanske dollar, og fikk en bruttoinntekt på rett over 15 millioner amerikanske dollar, i USA. Til tross for all heder og ære den fikk fra kritikerne og alle filmprisene den ble nominert til, ble ikke *The Hurt Locker* en publikumssuksess. Men den står igjen som en av de mest kjente filmene regissert av en kvinne, og den filmen som gjorde Kathryn Bigelow til et virkelig kjent regi-navn i Hollywood.

***Zero Dark Thirty* (2012)**

I 2012 laget Bigelow enda en Oscar-vinnende film, denne gangen thrilleren *Zero Dark Thirty*, med Jessica Chastain i hovedrollen. Ikke siden *Blue Steel* hadde Bigelow laget en film med en kvinnelig hovedrolle, og også denne gangen tilhørte filmen kategorien thriller. *Zero Dark Thirty* omhandler den ti år lange jakten på al-Qaeda terrorlederen Osama bin Laden, fra terrorangrepet september 2001 til bin Ladens død mai 2011. I likhet med *Blue Steel* har den kvinnelige hovedrollen i *Zero Dark Thirty* en autoritetsrolle, denne gangen som en FBI-agent. Filmen ble nominert til fem Academy Awards og vant én, i kategorien «Beste lydklipping».

Bigelow gikk et stort steg opp i filmbudsjettet fra *The Hurt Locker* til *Zero Dark Thirty*. Førstnevnte fikk et budsjett på 15 millioner dollar, men *Zero Dark Thirty* fikk et budsjett på hele 40 millioner dollar. Filmen ble en stor kommersiell suksess, og fikk en

bruttoinntekt på over 95 millioner dollar i USA. Hennes anerkjennelse for *The Hurt Locker* og involveringen av et stort filmstudio tilknyttet hennes neste film, resulterte i mye oppmerksomhet rundt *Zero Dark Thirty*, som igjen resulterte i en imponerende bruttoinntekt. *Zero Dark Thirty* ble produsert av blant annet Columbia Pictures, som i 2012 lå på førsteplass over de mest innbringende filmstudioene i USA (Box Office Mojo, 2017d). Det er også viktig å se på tematikken i *Zero Dark Thirty*, og hvor attraktiv den var for det amerikanske folket på det tidspunktet filmen ble lansert. Drapet på Osama bin Laden ble utført mai 2011, og Bigelows film hadde ordinær kinopremiere i USA 11. januar 2013, under to år etter hendelsen. Terrorangrepet mot tvillingtårnene i New York 11. september 2001 berørte hele det amerikanske folket, og interessen for en film som omhandlet jakten på den tids mest beryktede terrorist var stor. Resultatet ble derfor en svært suksessfull film som fikk en bruttoinntekt på nesten 100 millioner dollar, kun i USA.

Detroit (2017)

I 2014 laget Bigelow en animert kortfilm, *Last Days*, som omhandlet ulovlig jakt på elefanter. Ikke en veldig banebrytende film, hverken med tanke på animasjonskvalitet eller innhold, men den omhandlet et viktig tema, som er svært aktuelt i dag. Dette er et gjentakende fokus blant Bigelows filmer, spesielt hennes siste produksjoner. Hun velger å lage filmer om temaer som er aktuelle på det tidspunktet filmen blir lansert, og som vekker interesse og engasjement blant både kritikere og publikum. Hennes to siste fiksjonsfilmer, *Zero Dark Thirty* og *The Hurt Locker*, har ikke vært filmer som representerer aktivisme eller politiske syn fra regissørens side, men det er ingen tvil om at Bigelow har blitt mer og mer interessert i å lage filmer om dagsaktuelle hendelser og temaer, noe hennes to kommende filmer også representerer. Hun neste utgivelse er VR-dokumentarkortfilmen *The Protectors*, som hun har co-regissert sammen med Imraan Ismail. Denne dokumentaren skal oppleves med VR (virtual reality)-briller, og omhandler den farlige og risikofylte hverdagen til skogsvoktere som beskytter afrikanske elefanter fra skarpskyttere. Dette VR-filmprosjektet er et samarbeid mellom National Geographic Channel og Annapurna Pictures. Annapurna Pictures, et produksjonsselskap stiftet av den kjente filmprodusenten Megan Ellison i 2011, har tidligere produsert Bigelows Oscar-nominerte krigsthriller *Zero Dark Thirty*. Det står også oppført som ett av produksjonsselskapene bak Bigelows nyeste fiksjonsfilm, som også har premiere i 2017; *Detroit*.

Detroit er en historisk dramafilm, basert på de ekte hendelsene som foregikk i den amerikanske byen Detroit i løpet av fem dager i 1967. Raseopprør mellom afro-amerikanere

og politi resulterte i 43 dødsfall, over 1,700 arrestasjoner og over 2,000 ødelagte bygninger. Kjente skuespillere som John Boyega, John Krasinski, Jason Mitchell, Will Poulter og Anthony Mackie er en del av rollebesetningen til den historiske thrilleren, og filmen får kinopremiere i USA 4. august, på dagen som markerer 50 år siden opprørene oppstod (*The Guardian*, 2017). I motsetning til *Zero Dark Thirty* og *The Hurt Locker* vil ikke *Detroit* omhandle en historisk hendelse som skjedde kort tid før filmen blir lansert, men i stedet omhandler den hendelser som fant sted for 50 år siden. Men selv om filmen omhandler en 50 år gammel historisk hendelse, blir det feil å påstå at *Detroit* ikke er en dagsaktuell film i 2017. Ava DuVernays *13th* (2016) er blant de nyere filmene som har informert oss om den tragiske statusen til dagens afro-amerikanere i USA, og hvordan mange blir behandlet urettferdig av den amerikanske regjeringen. De siste årene har vært preget av tragiske historier i nyhetsbilde, om svarte menn og kvinner som blir skadet og drept av amerikansk politi, selv om de tilsynelatende ikke skal ha gjort noe galt. Så, det kan argumenteres for at *Detroit* er en film som ikke kunne blitt lansert på det mer passende tidspunkt. I likhet med Ava DuVernays *Selma* fra 2014 er det en ny film som omhandler et gammelt tema, men som i stor grad et aktuelt for dagens moderne samfunn.

Vi kan se en økende interesse i å lage filmer om aktuelle temaer og historiske hendelser i Bigelows fiksjonsfilmer. Hun har beholdt mye av det som i utgangspunktet gjorde henne til en kjent filmskaper, slik som sjanger, fokus på karakterer og action, men man kan også se en klar utvikling når det kommer til hennes filmer. Der hun tidligere har vært opptatt av å lage konvensjonelle sjangerfilmer med fokus på action og spenning – eksempelvis *Blue Steel*, *Point Break* og *K-19: The Widowmaker* - har fokuset endret seg de siste ti årene, og hun lager nå filmer som omhandler viktige temaer og som forteller en historie som er relevant i dag, men som fremdeles klarer å underholde, sjokkere og fascinere tilskueren. Hun har ikke forlatt ønsket om å bruke eksplosjoner eller våpen i sine filmer, men grunnen for å bruke disse actionpregede scenene har ofte en annen baktanke. De er tilstede for å understreke noe, eller bygge opp en historie, ikke bare for å underholde.

6.2.2 *The Hurt Locker* – en kort analyse

Jeg har valgt å skrive en kort analyse av *The Hurt Locker*, Bigelows mest kritikerroste og prisbelønnede film. Med tanke på sjanger, tema og karakterer deler *The Hurt Locker* mange likheter med hennes andre filmer, og i denne analysen har jeg sett på mange aspekter ved filmen som kan knyttes opp mot flere av hennes filmer.

Bigelow har blitt en ekspert på å utforske maskuline identiteter i sine filmer. De fleste av hennes filmer inneholder mannlige hovedroller, med unntak av et par filmer, som *Blue Steel* (1990) og *Zero Dark Thirty* (2012), og Bigelow har for lengst bevist at hun har kontroll på å håndtere mannlige karakterer, så godt som kvinnelige. Hennes tre første langfilmer ble skrevet av Bigelow selv, i samarbeid med mannlige manusforfattere. Siden *Point Break* i 1991 har Bigelow fokusert på regissering, og overlatt manusskrivingen til mannlige manusforfattere. Det er viktig å understreke at ingen av hennes filmer har blitt skrevet av kun én kvinne, men at alle Bigelows filmer har et manus skrevet av minst én mann, og at ingen kvinnelig manusforfatter har vært involvert i hennes filmer foruten henne selv. Denne bruken av eksklusivt mannlige manusforfattere i hennes filmer fra 1991 til i dag kan spille en rolle i presentasjonen av mannlige karakterer i filmene hennes, og hvordan hennes filmer klarer å portrettere mannlige karakterer på en såpass realistisk og fascinerende måte. Mark Boal er den manusforfatteren Kathryn Bigelow har jobbet mest med de siste årene, og han har skrevet manuset til alle hennes nyeste fiksjonsfilmer, fra og med *The Hurt Locker*. Til tross for et tett samarbeid med manusskrivingen, er det Boal som har fått kreditten for manuset til Bigelows siste to fiksjonsfilmer, og hennes kommende biografiske thriller *Detroit*.

I *Hurt Locker* er Bigelows dekonstruksjon av den maskuline personlighet rettet mot filmens hovedkarakter, U.S Army-sersjant William James, spilt av Jeremy Renner. William James har blitt sendt til Bagdad for å lede en gruppe på tre personer, hvor deres jobb er å finne og demontere eller detonere bomber. William James er, i likhet med bombene han skal deaktivere, en blanding av stabil og ustabil. Han er en adrenalinjunkie, som ofte tar sjanser som direkte påvirker både han og de rundt han. Hans risikofylte personlighet imponerer flere av hans overordnede, men skremmer hans mer forsiktige lagmedlemmer, som er redde for at hans skjødesløshet kan være en fare for dem. James fokuserer på sine livsfarlige oppgaver med en imponerende presisjon og intensitet, men hans omgivelser er preget av å kunne falle sammen hvert øyeblikk. Bigelow tar i bruk omgivelsene i filmen for å understreke farene i filmens mange risikofylte situasjoner - ikke bare med tanke på bombene James må deaktivere, men også med tanke på alle de andre farene som kan skjule seg i et krigspreget område som Bagdad. Ved å gi oss panoramabilder av takene på bygninger viser hun oss hvor snikskyttere kan ligge i skjul, eller at noen kan stå klar til å sette av en bombe rundt hvert gatehjørne. Filmens kamerabruk er også med på å understreke dette. Håndholdt kamera er mye brukt i *The Hurt Locker*, med en imponerende effekt. Ved hjelp av konsekvente kamerabevegelser og hyppig klipping under filmens actionsekvenser kjenner jeg som tilskuer på en lignende følelse av kaos, forvirring og frykt som mennene i bombegruppen føler hver gang de skal håndtere en

bombe, uten at filmen blir uoversiktlig og forvirrende. Samtidig bruker Bigelow god tid på å bygge opp spenningen under de scenene som begynner rolig men som resulterer i en overraskelse, ofte i form av en eksplosjon. Resultatet er en intens film som holder på oppmerksomheten til seeren. Som Roger Ebert skrev i sin omtale av filmen i 2009; "The Hurt Locker" is a great film, an intelligent film, a film shot clearly so that we know exactly who everybody is and where they are and what they're doing and why. The camera work is at the service of the story. Bigelow knows that you can't build suspense with shots lasting one or two seconds".



Bigelow bygger spenning og intensitet i The Hurt Locker.

Sersjant James representerer en karakter vi ofte ser i Kathryn Bigelows filmer; mannen som innbiller seg at han har full kontroll, men som plutselig befinner seg i en situasjon der hans egenskaper ikke lenger strekker til. Jeremy Renners karakter i *The Hurt Locker* er kanskje en litt mer ekstrem versjon av denne karakteren, men det er ingen tvil om at vi kan knytte sammenligninger mellom han og mange av Bigelows andre hovedroller, både mannlige og kvinnelige. I *Point Break* følger vi FBI-agenten Johnny Utah (Keanu Reeves) som går undercover som en surfer ved kysten av Los Angeles for å infiltrere en gjeng med bankranene. Den lovgylde agenten som er bestemt på å bevise sitt talent, ender opp med å si opp jobben sin om FBI-agent, etter å ha tilbrakt tid med de lovløse og frisinnede surferene, ledet av Bodhi (Patrick Swayze). I *K-11: The Widowmaker* følger vi Alexi Vostrikov (Harrison Ford), kapteinen ombord en ubåt som måtte hindre en atom-katastrofe som truet

med å drepe alle ombord, i tillegg til å ha potensialet til å sette i gang en tredje verdenskrig. Begge karakterene i disse to filmene er profesjonelle mennesker og autoritetsfigurer, som må teste sine egne ferdigheter og grenser, når deres jobb og liv blir satt på prøve. Sersjant James i *The Hurt Locker* faller inn under samme kategori. Han er en autoritetsfigur, som har ansvar for flere mennesker. Han må lære opp, støtte og beskytte sine lagmedlemmer, men hans egen skjødesløshet hindrer han fra å oppnå alt dette, og som et resultat oppstår det konflikter mellom han og de andre i hans bombegruppe. Han er flink i det han driver med, og selv om han er fullt klar over risikoen krig fører med seg, klarer han aldri å holde seg unna. Selv etter de traumatiske og livstruende hendelsene som oppstår i filmen, velger han å melde seg til tjeneste en gang til, og filmen avsluttes med at han forlater familien sin for å dra tilbake til krigen og risikere livet sitt for å redde andres. Med *The Hurt Locker* har Bigelow laget en film som omhandler en dypt innviklet person, med mye dybde. Han er en far og en ektemann, men mest av alt er han er soldat, og hans forkjærlighet for jobben sin og adrenalinene som følger klarer alltid å trekke han tilbake til krigen og alle farene den fører med seg



Sersjant William James (Jeremy Renner) i The Hurt Locker

Til tross for sitt utdypede syn på maskulin identitet, tilhører fremdeles *The Hurt Locker* til den mest mannssentrerte filmsjangeren per dags dato; krigsfilmen. Krigsfilmer er fremdeles en sjanger som i stor grad appellerer til menn. Dette kan skyldes at vi veldig sjelden møter kvinnelige hovedroller i krigsfilmer, ofte fordi de finner sted i en tidsperiode der

kvinnelige soldater ikke var tillatt i militæret – vi tenker sjelden på kvinner når vi tenker på krigsfilmer og soldater. Kvinner blir ikke sett på som sterke eller modige nok til å spille en overbevisende rolle som soldat i en krigsfilm. Kvinnelige roller i krigsfilmer innehar ofte karakterer som sykepleiere eller kjæreste-/ektefelle-/søskenrollen. De få filmene som omhandler kvinnelige soldater i krig eller militæret er ofte filmer som fokuserer hele handlingen sin på nettopp dette; en kvinne i krig- eller militærtjeneste, og alle utfordringene dette innebærer. Eksempler på slike filmer er *G.I Jane* (1997) og *Private Benjamin* (1980). Krigsfilmer fokuserer veldig ofte på å uttrykke historie, verdier, trossyn og, ikke minst, patriotisme. Og det er lettere å selge dette i en film preget av mannlige soldater, for det er rett og slett det vi er vant med. Krigsfilmer, slik vi kjenner det i dag, kan derfor defineres som en maskulin sjanger. Ved å tvinge seg inn i denne mannsdominerte sjangeren, er Bigelow med på å endre krigsfilm-sjangeren. Sett bort fra filmens uvanlige karakterfokus, er *The Hurt Locker* en ekte krigsfilm, med fokus på spenningsoppbygging, intensitet og hat/elsk-forholdet mange soldater har til krig. Bigelow har prestert å lage en krigsfilm som forteller historien om soldater i krig, med fokus på karakterene og motivasjonen bak valgene disse tar, i tillegg til å beholde alle eksplosjonene, våpenkampene og den generelle action og spenningen som gjør en krigsfilm til en krigsfilm.

6.2.3 En kvinnelig regissør som lager «filmer for menn»

Kathryn Bigelow har alltid klart å styre vekk fra stempelet «feministisk regissør», og hun har i stedet blitt stemplet som en «kvinnelig regissør som lager filmer for menn». Hun har aldri vært særlig opptatt av å snakke om sin egen rolle som kvinnelig regissør, og er heller ikke spesielt opptatt av å fronte kvinnelige regissører i Hollywood. Hun er ikke aktiv på sosiale medier, og kommer sjelden med uttalelser som omhandler noe annet enn hennes egne filmer. Bigelows filmer er preget av krig, action og spenning, og hun har derfor aldri blitt sett på som en regissør som regisserer filmer man kan definere som «typiske» for kvinnelige regissører. Drama og dokumentar er to kvinnevennlige filmsjangre, mens skrekk og action er de to filmsjangrene som en kvinnelig regissør minst sannsynlig kommer til å jobbe med (Lauzen, 2017). Bigelow er beviset på at det er kvinner som jobber med både skrekk- og actionfilmer. Med *Near Dark* presterte hun å lage en suksessfull film som kombinerte disse to sjangrene, og hennes aller fleste filmer blir kategorisert med sjangeren action, krim, historie eller thriller - og ofte en blanding av flere av disse. De siste årene har hun fokusert mer og mer på å lage historiske filmer, men også disse har en tilstedeværelse av action og spenning.

Kathryn Bigelow lager filmer som plasserer oss midt i en intens situasjon, ofte preget av skuddvekslinger, eksplosjoner eller en annen form for action og spenning. Enten det er å rane banker, som i *Point Break*, tilbringe tid med vampyrer, som i *Near Dark*, desarmere bomber, som i *The Hurt Locker*, eller avverge en potensiell ny verdenskrig, som i *K-19: The Widowmaker* – Bigelow er ekspert på å få frem spenning og intensitet i sine filmer. Hun er ikke bare en av de få kvinnelige regissørene i Hollywood som lager action-filmer, men hennes tidlige filmer er også såkalte sjangerhybrider, en type film som oftest blir laget av menn (Tasker, 1998: 202). Bigelow er en av de få kvinnelige regissørene i Hollywood som oppnådde suksess allerede med sine tidligste filmer, og som har brukt denne suksessen til å lage flere store filmer i filmsjangrer som er uvanlige for kvinnelige regissører i Hollywood. Hennes filmer har mottatt gravis økende kommersiell suksess, men filmkritikere har alltid feiret hennes evne til å lage spennende og intense actionfilmer som du husker i ettertid. Som Manohla Dargis fra *New York Times* skrev i 2009;

“She [Bigelow] is, simply, a great filmmaker. Because while it is marginally interesting that she calls “action” and “cut” while in the possession of two X chromosomes, gender is the least remarkable thing about her kinetic filmmaking, which gets in your head even as it sends shock waves through your body” (Dargis, 2009).

Bigelows karrieren hennes nådde høydepunktet i 2010, da hun mottok en Oscar i kategorien «Beste regi» for *The Hurt Locker*. Kathryn Bigelow er en kvinnelig regissør som har tilpasset seg den veldig tøffe filmindustrien i Hollywood ved å ikke la det faktumet at hun er en kvinne være en hindring, og fortsette å lage filmer i kategorien action i stedet for drama og dokumentar. Først etter 39 år som regissør valgte hun å lage en dokumentarfilm, men det er ingenting som tyder på at Kathryn Bigelow kommer til å miste lysten på å lage action- og spenningsfilmer med det første.

5.3 Sofia Coppola

“Cinema has always held a very important place in my life. I grew up on movie sets with my father, who is also a big movie buff. He has always been very enthusiastic about film and introduced me to movies from around the world when I was a child. Thanks to him, I discovered the works of filmmakers from the French New Wave, the films of Italian neo-realism, and directors like Kurosawa. Very early on, I was lucky enough to watch movies that have marked the history of cinema. Most of my family works in the film industry and now, I also make movies. I guess it is a logical extension of all this.”

- Sofia Coppola (Pavan, 2014)

5.3.1 Biografi og karriereutvikling

Sofia Coppola ble født 14. mai 1971 i New York, USA. Hun er det yngste barnet og eneste datteren til den anerkjente og kritikerroste filmregissøren Francis Ford Coppola og designer, artist og dokumentarfilmskaper Eleanor Coppola. Sofia og brødrene Roman og Gian Carlo ble født inn i en filmfamilie, og i oppveksten besøkte hun ofte filmsettet til farens produksjoner. Få uker etter sin fødsel opptrådte hun i sin første filmrolle, som en guttebaby i en av farens mest kjente filmer, *The Godfather* (1972). Hun fortsatte å dukke opp i mindre roller i farens film gjennom oppveksten, men skuespill viste seg å ikke være hennes største styrke, som bevist i *The Godfather: Part III* (1990), der hennes rolle som Mary Corleone ble sterkt kritisert på grunn av en stiv og lite overbevisende portrettering (Biography.com, 2017). Når Coppola-familien ikke var på filminnspilling eller på besøk på filmsettet bodde de i en liten landsby i Napa Valley, California, borte fra alt bråket og de store folkemengdene som preget Hollywood. Her arrangerte familien kreativitetsleirer på sommeren, der barna ble oppmuntret til å skrive historier og manuskripter, designe og eksperimentere (Notable Biographies, 2017). Sofia Coppola vokste opp i en familie som både oppmuntret og lærte henne opp i kreative ferdigheter.

Coppola viste tidlig en interesse for design og mote. Som tenåring jobbet hun som modell for amerikanske designere som Marc Jacobs, og som praktikant for Chanel, et kjent motehus i Paris. Etter videregående gikk hun på et par år på CalArts, California Institute of the Arts, der hun studerte maling. I tidlig 20-årene vurderte hun å gå på filmskole i New York, men begynte i stedet å utforske andre karriereretninger. Hun jobbet som fotograf en stund, der hun tok bilder for motemagasiner som *Paris Vogue* og *Allure*. Sofia og en langvarig venn

startet klesmerket *Milk Fed*. De designet og produserte t-skjorter med logoer inspirert av 80-talls mote. Coppola lanserte også sin egen butikk, *Heaven-27*, der hun solgte *Milk Fed*-produktene sine (Notable Biographies, 2017).

Sofia Coppolas utvidede familie er også preget av kjente navn fra filmindustrien. Bestefaren hennes er Carmine Coppola, en komponist som oppnådde stor suksess med sin prisvinnende filmmusikk. Han er best kjent for arbeidet i sønnens filmer, som *The Godfather, Part II* (1974), som sikret han en Academy Award for «Beste musikk». En av Sofias tanter er Talia Shire, en skuespillerinne som er mest kjent for sin rolle som Adrian i John G. Avildsens *Rocky* (1976), en rolle hun mottok en Oscar-nominasjon for. Den kjente skuespilleren Nicolas Cage er ett av Sofias søskenbarn. Også i kjærlighetslivet har Sofia Coppola vært involvert med profilerte navn innen film og kultur. I 1999 giftet hun seg med den anerkjente filmregissøren Spike Jonze, som har stått bak kritikerroste filmer som *Being John Malkovich* (1999), *Her* (2013) og *Adaptation* (2002). De to møttes mens hun studerte på CalArts. Etter fire års ekteskap skilte de lag (Notable Biographies, 2017). I 2011 giftet hun seg på nytt med musikeren Thomas Mars, de har to døtre sammen.

Coppola har vært innom flere karriereretninger, og har jobbet som maler, fotograf, kostymedesigner, skuespiller og programleder for et TV-program. I 1998 regisserte, produserte og skrev Coppola manuset til sin første film, kortfilm-komedien *Lick the Star*. Hun laget også kostymene til filmen. Dette var hennes første erfaring med regi, men det var ikke første gangen hun hadde skrevet et filmmanus. Allerede i 1989 hjalp hun faren, Francis Ford Coppola, med å skrive manuset til kortfilmen *Life without Zoe*, en del av antologifilmen *New York Stories* (Notable Biographies, 2017).

***The Virgin Suicides* (1999)**

I 1999 regisserte Coppola sin første langfilm, *The Virgin Suicides*. Filmen var basert på Jeffrey Eugenides bok med samme navn fra 1993. *The Virgin Suicides* ble en suksess blant kritikerne, og Roger Ebert skrev dette om Coppolas regidebut i sin omtale: "The Virgin Suicides" is Sofia Coppola's first film, based on the much-discussed novel by Jeffrey Eugenides. She has the courage to play it in a minor key. She doesn't hammer home ideas and interpretations. She is content with the air of mystery and loss that hangs in the air like bitter poignancy", og ga filmen tre og en halv stjerner, av fire mulige (Ebert, 2000). *The Virgin Suicides* hadde budsjett på 6 millioner dollar, men fikk kun en bruttoinntekt på 4,8 millioner dollar i USA. Til tross for et skuffende besøkstall på kinoene, ble hennes langfilmdebut

positivt mottatt fra kritikerne, og Sofia Coppola ble fort stemplet som en ung regissør med mye potensial.

Lost in Translation (2003)

Suksessen til *The Virgin Suicides* ga Sofia muligheten til å skrive et originalt manus til hennes neste film. Resultatet ble *Lost in Translation* (2003), der handlingen foregår i Tokyo, en by Sofia der har tilbrakt mye tid i tilknytning utviklingen av klesmerket *Milk Fed* og fotografioppdrag for motemagasiner. *Lost in Translation* mottok strålende tilbakemeldinger, både fra kritikere og publikum. Roger Ebert ga filmen fire av fire stjerner og en plass i kategorien «Great movies» på nettsiden sin. I sin filmomtale skryter han Coppola opp i skyene, og beundrer hennes evne til å veilede og kontrollere skuespillerne sine (Ebert, 2010). Med et budsjett på 4 millioner dollar og en bruttoinntekt på over 44 millioner dollar kun i USA var det ingen tvil om at Coppola hadde fått sin første kommersielle suksess med *Lost in Translation*. Filmen ble nominert til flere prestisjefulle filmpriser, og vant hele tre Golden Globes-statuetter, for «Beste film», «Beste regi» og «Beste mannlige hovedrolle, drama». Filmen mottok også flere Oscar-nominasjoner, der Sofia vant statuetten for «Beste originale manus». Coppola ble Oscar-nominert i kategorien «Beste regi», og ble dermed den tredje kvinnen som ble nominert til denne kategorien, og den første amerikanske kvinnen noensinne (Hess, 2015). Prisen for «Beste regi» gikk til Peter Jackson for *The Lord of the Rings: The Return of the King* (2003), men Sofia Coppolas nominasjon representerte en viktig hendelse i Oscar-historien - en hendelse som ikke kom til å bli overgått før Kathryn Bigelows seier i 2010 med *The Hurt Locker*.

De neste årene regisserte Sofia Coppola *Marie Antoinette* (2006), *Somewhere* (2010), *The Bling Ring* (2013) og TV-spesialen *A Very Murray Christmas* (2015), men disse produksjonene fikk ikke like gode tilbakemeldinger som hennes tidligere suksesser. *Marie Antoinette* blir av mange ansett som en undervurdert perle, og selv om den ikke mottok noen store filmpriser i USA fikk den en plass i programmet til Cannes filmfestival i Frankrike (Festival de Cannes, 2017). Coppola er én av de få kvinnelige amerikanske regissørene som har fått samtlige av sine langfilmer vist på Cannes filmfestival, en bragd som representerer høy status og en prestasjon som er vanskelig å oppnå for kvinnelige regissører. I 2016 var kun 16% av filmene blant festivalen «In competition»-kategori regissert av kvinner (Silverstein, 2017). Sofia Coppola har fått to av sine filmer nominert til filmpriser innen denne kategorien, og totalt fire av hennes filmer har blitt vist under festivalen (Festival de Cannes, 2017). Hennes kommende film *The Beguiled* skal kjempe om den gjeveste prisen festivalen tilbyr, Palme d'Or,

og denne filmen blir Coppolas femte film som vises under den prestisjetunge festivalen. Coppola er den eneste av de fire kvinnelige regissørene i dette kapittelet som har fått sine filmer vist under Cannes filmfestival, en prestasjon som reflekterer hennes suksess som en uavhengig filmskaper med evne til å lage «små» filmer som når ut til et stort antall mennesker, og som resulterer i kritikerfavoritter og filmpriser.

Etter den kommersielle suksessen med *Lost in Translation* slet hennes neste filmer med å oppnå en bruttoinntekt i USA som var høyere enn filmens budsjett. Coppola fortsatte å lage filmer med et budsjett på under 10 millioner dollar, med unntak av *Marie Antoinette*, som er hennes hittil største prosjekt med et budsjett på hele 40 millioner dollar, men ingen av disse filmene var i nærheten av å få en bruttoinntekt over budsjettet i USA. *Lost in Translation* blir stående som hennes hittil største suksess, både med tanke på bruttoinntekt og tilbakemeldinger fra kritikere, og ingen av hennes senere lanserte filmer kan måle seg denne kritikerroste og prisvinnende filmen.

***The Beguiled* (2017)**

Sofia Coppolas kommende filmprosjekt er *The Beguiled*, et western-drama basert på Thomas Cullinan roman fra 1966. Filmen handler om en skadet soldat under den amerikanske borgerkrigen som søker tilflukt hos en skole for jenter i Virginia, men som ender opp som en fange. *The Beguiled* er Coppolas hittil mest stjernespekkede film, med blant annet Colin Farrell, Nicole Kidman, Kirsten Dunst og Elle Fanning i rollebesetningen. Filmen har premiere i USA 30. juni 2017. Med et estimert budsjett på 10 millioner dollar er *The Beguiled* et av Coppolas største filmprosjekter hittil, kun slått av *Marie Antoinette* fra 2006. I likhet med hennes tidligere filmer er *The Beguiled* produsert av blant annet American Zoetrope, et mindre produksjonsselskap som fokuserer på å fronte lavbudsjetterte, uavhengige filmer. Coppolas filmer har blitt produsert av både store filmstudioer og mindre uavhengige filmselskaper, men sistnevnte dominerer. Med tanke på hennes relativt lave filmbudsjett og et ønske om å skrive sine egne filmmanus faller valget naturlig nok på mindre, uavhengig filmselskap som tilbyr en større kreativ frihet. Coppola er heller ikke avhengig av støtten fra store filmstudioer for å skape oppmerksomhet rundt sine egne filmer. På grunn av den kommersielle suksessen med *Lost in Translation*, den økende bruken av kjente og talentfulle skuespillere i filmene sine og den generelle interessen en «Coppola-film» genererer, vil hennes filmer automatisk vekke interesse fra kritikere og tilhengere av uavhengig film.

Den kommende filmen er basert på en bok som har blitt adaptert til film én gang tidligere, i 1971 av Don Siegel, med Clint Eastwood i hovedrollen. *The Beguiled* representerer

første gangen Sofia Coppola regisserer en film basert på en bok som allerede har fått en tidligere filmatisering. Coppola er ikke ukjent med å regissere en film basert på bøker eller andre litterære verk, det gjorde hun allerede i 1999 med *The Virgin Suicides*, og igjen med *The Bling Ring* i 2013. Hun har erfaring med å skrive både adapterte og originale manus, og hun bytter mellom å lage filmer basert på virkelige hendelser, bøker eller med et originalt manus. I likhet med *Marie Antoinette* og *The Virgin Suicides* er *The Beguiled* en periodefilm, der handlingen finner sted i en annen tidsperiode enn når den ble lansert. Handlingen i *The Beguiled* finner sted under borgerkrigen i USA, handlingen *The Virgin Suicides* fant sted på 70-tallet og *Marie Antoinette* omhandlet hendelser som fant sted i Frankrike under 1700-tallet. Coppola er en allsidig regissør som eksperimenterer med manusform og tidsperiode i filmene sine. Hun er ikke kjent for å holde seg til én spesiell manusform eller tidsperiode i filmene sine, men bruker heller muligheten til å eksperimentere med mange forskjellige, og heller holde seg til én foretrukken filmsjanger; drama.

5.3.2 *Lost in Translation* – en kort analyse

Vi kan finne mange likhetstrekk med filmene til Sofia Coppola, og det er mye som gjør Coppola til en gjenkjennelig og særpreget regissør. *Lost in Translation* er en film som inneholder mange av disse gjenkjennelige faktorene ved Coppolas filmer, både med tanke på karakterer, tematikk og filmatiske virkemidler. *Lost in Translation* er Coppolas hittil største kommersielle suksess, og mest prisbelønte film. Det er en tematisk interessant film, med tematikker som ofte dukker opp i Coppolas filmer. Ensomhet og isolasjon er de to temaene som best forklarer *Lost in Translation*, men man kan også knytte dette mot blant annet *The Virgin Suicides* og hennes nyeste film, *The Beguiled*.

Hovedkarakteren i *Lost in Translation* er Bob Harris, spilt av Bill Murray. Bob er en utdatert skuespiller som er på besøk i Tokyo for å spille inn en whisky-reklame. Han har ingen interesse i å bli værende i byen lenge, og han virker ikke spesielt engasjert i hverken jobboppdraget sitt eller livet generelt. Han har telefonsamtaler med sin kone, men virker ikke spesielt interessert i å snakke med henne. Han glemmer bursdagen til datteren, men vi får inntrykk av at dette har skjedd før, og at datteren ikke hadde regnet med at han skulle husket det uansett. Charlotte, spilt av Scarlett Johansson, er den andre store karakteren i filmen. Hun er med sin arbeidsavhengige ektemann på jobboppdrag, og bor på det samme hotellet som Bob i Tokyo. Charlotte er ensom, og tilbringer hele dagene alene mens ektemannen er på jobb. Vi blir fort oppmerksomme på at hun er i et ulykkelig ekteskap, med en mann som behandler henne dårlig og bryr seg mer om jobben sin enn henne. Både Bob og Charlotte

befinner seg i en dårlig periode i livet sitt, og i ulykkelige ekteskap. De er i en by der de ikke kjenner noen, og til tross for de store folkemengdene som omgir dem hver gang de forlater hotellet og de uendelige mulighetene en storby som Tokyo byr på, føler de seg ensomme og isolerte. Vendepunktet i filmen kommer når Bob og Charlotte møtes for første gang, i hotellbaren. Deres møte bidrar til at begge føler seg litt mindre ensomme, siden de nå har noen andre å snakke med som befinner seg i en noenlunde lik situasjon. Det usannsynlige «paret» utforsker byen sammen, og tilbringer mye tid med hverandre de neste dagene. Deres bekymringer ser ut til å forsvinne når de er sammen med hverandre. Byrden av ensomheten, isolasjonen og ulykkeligheten disse karakterene bære på er lettere å håndtere om man har noen å snakke med, og det er nettopp det som skjer i *Lost in Translation*. Filmen handler kort sagt om to ulykkelige mennesker som finner hverandre og skaper et usannsynlig vennskap.

Vi ser en karakterendring hos både Bob og Charlotte i løpet av filmen. Begge er i samme situasjon, og det faktumet at de nå kan dele den situasjonen sammen får dem til å føle seg bedre. De har nå muligheten til å snakke med noen andre om bekymringene sine, og de er komfortable med dette. Charlotte er ung, pen og har hele livet foran seg, mens Bob er en middel-aldrende mann som allerede har opplevd de fleste store milepælene i livet. De trenger hverandre, og de utfyller hverandre, men deres forhold er både utradisjonelt og «ulovlig». Både Bob og Charlotte er gift, og de har god grunn til å holde seg unna hverandre. Charlotte er nygift, mens Bob har vært gift lenge, og det er barn involvert, men ingen av dem har et spesielt lykkelig ekteskap. Selv om store deler av filmen omhandler Bob og Charlotte, finner vi flere mindre biroller i *Lost in Translation*. Selv om disse mindre karakterene virker tilsynelatende uviktige spiller de en relevant rolle i filmen, og forteller oss mye om de to hovedkarakterene. Charlottes ektemann representerer det Bob pleide å være når han var ung – en engasjert ung mann som bryr seg mer om jobben sin enn om kona si. Lydia, Bobs kone, bryr seg ikke like mye om Bob lenger, og vi får inntrykk av at hun kun ringer Bob regelmessig fordi hun føler at hun må. Den tredje birollen er Kelly, vennen til Charlottes ektemann. Kelly er arrogant, uekte og en tydelig kontrast av Charlotte.

Coppola lager ofte filmer som omhandler to eller flere karakterer som finner trøst og hjelp i hverandre. Deres samhold er med på å gjøre deres livssituasjon der og da utholdelig, og Coppola fokuserer på å understreke viktigheten av kommunikasjon og samhold mellom mennesker i filmene sine. Karakterene i hennes filmer bærer ofte på utfordringer som er tilknyttet deres alder og livssituasjon. I *The Virgin Suicides* følger vi fire søstre som har blitt isolert fra omverdenen av deres religiøse foreldre etter selvmordet til den femte søsteren. Tenåringssøstrene finner trøst i hverandre under denne perioden, men utfordringene og

bekymringene som preger livet til en typisk tenåring er fremdeles til stede, i stor grad. I *The Bling Ring* følger vi en ungdomsgjeng som bryter seg inn i og raner husene til Hollywood-kjendiser. De uredde og naive ungdommene lever i øyeblikket og tenker ikke på konsekvensene av sine egne handlinger, men påvirker hverandre til å ta større og større risikoer. Det er ikke før det er for sent at de innser alvoret i situasjonen. Alle disse filmene omhandler karakterer som finner støtte og hjelp hos hverandre, og selv om deres situasjoner er svært forskjellige er dette et typisk tema for Coppolas filmer; karakterer som må håndtere forskjellige situasjoner tilknyttet sin alder og livssituasjon, og som finner trøst og komfort i samtaler med andre karakterer som kan kjenne seg igjen i situasjonen.

Kinematografien i *Lost in Translation* reflekterer dens tematikk, med mange totalbilder av karakterer som okkuperer små rom alene, eller større områder med store folkemengder som beveger seg rundt karakterene, helt ubevisst på at de eksisterer. Dette er med på å understreke ideen om at de to hovedkarakterene, Bob og Charlotte, er ensomme og isolerte mennesker som føler seg like alene når de sitter på hotellrommet sitt som når de vandrer rundt i en by bebodd av 13 millioner mennesker. Historien i *Lost in Translation* blir fortalt kronologisk. Det er ingen flashbacks, repetisjoner av scener eller andre ting som representerer en stopp eller endring i handlingen – en handling som alltid går fremover. Dette er den fortellerstilen vi som oftest ser i Sofia Coppolas filmer. Handlingen går alltid fremover, ofte uten å hoppe over store tidsperioder. Om handlingen hopper i tid blir det forklart på en nedtonet og stilfull måte, slik som i *The Virgin Suicides*, der vi får se bilder av hagen utenfor huset til jentene, og omgivelsene forteller oss at sesongene er i endring, og at vi nå befinner oss flere måneder frem i tid. Den eneste filmen som skiller seg ut her er *Marie Antoinette*, en biografisk som følger en karakter over flere år, og er avhengig av å hoppe over store tidsperioder for å kunne fortelle hele historien. Coppola bruker mye total- og halvnære bilder i sine filmer, der fokuset ofte er på selve karakterene. Pastellfarger blir ofte brukt, noe vi ser litt av i *Lost in Translation*, men som er brukt i mye større grad i både *The Virgin Suicides* og *Marie Antoinette*. Denne fargebruken bidrar til å skape et stemningsfylt og ofte drømmeaktig preg i filmene hennes. *Lost in Translation* er en dialogbasert film, i likhet med Coppolas fleste filmer. Fokuset i filmen er på Bob og Charlotte, og deres samtaler. Karakterene i *Lost in Translation* og i Coppolas filmer generelt blir portrettert på en annen måte enn de karakterene vi ofte møter i amerikansk film. De bærer på mange hemmeligheter, og i motsetning til i de fleste Hollywood-filmer blir vi aldri fortalt så mye som mulig om karakterene. Dette bygger interesse for karakterene og handlingen, og det faktumet at vi ikke alltid vet hva som har skjedd eller hva karakterene tenker er nettopp det som gjør Coppolas filmer så interesserte.

Mye er uvisst, og det er nettopp dette som har ført til mange diskusjoner og lange analyser om filmene hennes, noe som er spesielt tydelig med *Lost in Translation*. I slutten av filmen ser vi Bob hviske noe til Charlotte, men vi blir aldri fortalt hva han sier. Dette har ført til flere diskusjoner og analyser av filmen, og denne scenen er sagt å være «en av de store mysteriene i nyere filmhistorie» (Fox, 2013).

Det er flere typer bilder som gjentar seg i Coppolas filmer, og som vi ser flere tilfeller av i *Lost in Translation*. Dialogfrie sekvenser som omhandler nysgjerrige karakterer som observerer andre (*The Virgin Suicides*, *The Bling Ring*), eller karakterer som føler seg isolerte/ensomme og observerer andre sin frihet (*The Virgin Suicides*, *Marie Antoinette*, *Lost in Translation*, *Somewhere*) er mye brukt i Coppolas filmer. Et eksempel på dette er når karakterene ser ut et vindu og observerer omgivelsene rundt dem (Dean, 2015). Både Bob og Charlotte kikker ut av et bilvindu på et tidspunkt i *Lost in Translation*, for å observere byen. Vi ser også flere bilder av Charlotte sittende i vinduskarmen på hotellrommet sitt, kikkende ned på byen. Disse bildene av karakterer som kikker ut av vinduer og observerer verden rundt seg er noe Coppola bruker ofte i filmene sine, og det har blitt et av hennes mest gjenkjennelige filmatiske kjennetegn.



Charlotte (Scarlett Johansson) observerer byen fra et bilvindu.



Bob (Bill Murray) følger med på sine omgivelser fra bilvinduet.



Charlotte kikker ut på byen fra hotellrommet sitt i Tokyo.

Et annet eksempel på bilder som gjentar seg i Coppolas filmer, og som blir brukt i *Lost in Translation* er bilder av rotete soverom. Soverommene til de kvinnelige karakterene i Coppolas filmer er ofte preget av mange pyntegjenstander, mye klær og generelt mye rot. I *Lost in Translation* er hotellrommet til Charlotte ofte preget av rot, og i *The Virgin Suicides*

ser vi det samme med rommet til de fire søstrene. Håndholdt kamera som følger karakterene er et annet kjent virkemiddel som Coppola har gjort til sitt eget. Enten det er å følge Charlotte gjennom et tempel i Kyoto eller å følge Marie Antoinette i det hun ankommet Versailles - med Coppolas filmer får vi være med der det skjer når det skjer, og man får ofte følelsen av at man «forfølger» karakterene. Alle disse virkemidlene jobber sammen for å skape et veldig observasjonelt preg i filmene hennes. Coppola har alltid klart å gi tilskueren følelsen av at vi er til stede i filmene hennes, og at vi observerer det som skjer. I stedet for å få følelsen av at vi ser en film får vi følelsen av å være en del av filmen. *Lost in Translation* er en film som viser frem alle Coppolas mest omtalte og mest effektive virkemidler, og det er en film som inneholder alle de særpregene som gjør Sofia Coppola til en av dagens mest spennende og innovative kvinnelige regissører.

5.3.3 Sofia Coppola – med en forkjærlighet for uavhengig film

“In America, we are currently in a very conservative period. It's very hard to make original films, to stray from the norm. There is nothing very unique about American films at the moment. Hollywood is still very powerful, and the industry is currently very attached to making films that will be a success”

- Sofia Coppola (Pavan 2014)

Sofia Coppola regisserer filmer med et lavt budsjett, oftest uten tilknytning til store filmstudioer. Hun skriver sine egne manuskripter og foretrekker å lage filmer som omhandler vanlige mennesker med vanlige utfordringer som vi alle kan kjenne oss igjen i, til en viss grad. Hennes filmer tilhører ikke sjangrene action, skrekk eller komedie – de er nedtonede dramafilmer som fokuserer på hverdagslige utfordringer og behovet for menneskelig kontakt. Sofia Coppola har blitt et kjent navn i Hollywood på grunn av sitt arbeid med uavhengige filmer, og både manus- og regiarbeidet hennes har resultert i Oscar-nominasjoner. Siden den kommersielle suksessen med *Lost in Translation* i 2003 har hun ikke klart å oppnå like stor suksess med sine andre filmer, men til tross for dette blir hun fremdeles betraktet som en av de viktigste kvinnelige regissørene i Hollywood. Hennes tilknytning til andre anerkjent regissør, både med tanke på hennes far og hennes eks-ektemann, har naturlig nok bidratt til en økt interesse rundt hennes tidligste filmer, og man kan argumentere for at dette har gjort det enklere for Sofia Coppola å erobre Hollywood. Men det er ingen tvil om at hun har fått rollen som en av dagens mest kjente kvinnelige regissører på grunn av sine realistiske filmer med mye særpreg, og hennes etternavn har i så fall bare hjulpet henne i gang. Hennes oppvekst i en

filmfamilie har gitt henne tidlig erfaring med regissoring, manusskriving og filmindustrien generelt – en erfaring som mange andre regissører må jobbe hardt for å oppnå. Coppola har bevist at det er mulig å lykkes som regissør i Hollywood uten å lage «typiske» Hollywood-filmer. Coppola har en svært selvstendig måte å lage film på, og hennes kunstneriske filmer bærer på et særpreg som skiller henne ut fra mange av de andre kvinnelige regissørene som lager film i Hollywood. Hennes filmer kan kategoriseres som uavhengige filmer, men hennes regiarbeid har resultert i anerkjennelse, i form av Oscar-nominasjoner, positive omtaler fra kjente filmkritikere og status som én av de største kvinnelige regissørene i den amerikanske filmindustrien.

6.4 Patty Jenkins

“The first meeting I had with Warner Bros. after *Monster*, they were like, ‘Great what do you want to do?’ And I was like, ‘I want to do *Wonder Woman*. There was a period of time where people were scared to make a female superhero movie, and a *Wonder Woman* movie in particular. There was an apologist attitude about how do we make her super hard and impressive? And I said, you have to make her universal.”

- Patty Jenkins (Dockterman, 2016)

6.4.1 Biografi og karriereutvikling

Patty Lea Jenkins ble født den 24. juli 1971 på George Air Force Base i Victorville, California, USA. Hun ble oppvokst på militærbaser over hele verden, og har bodd i blant annet Kambodsja og Thailand. Hennes far, William Jenkins fikk sølvstjernen for sin innsats under Vietnamkrigen. Hun vokste opp sammen med sine to søstre, Elaine Roth og Jessica Jenkins (IMDB, 2017c).

Som ung utviklet Jenkins en forkjærighet for britisk situasjonskomedie. Samtidig ble hun oppmerksom på filmene til anerkjente regissører som Martin Scorsese og Stanley Kubrick. Hun tilbrakte mye tid i kinosaler, der hun så alle typer filmer hun kunne. Jenkins ble interessert i kunst, og valgte å studere musikk og fotografi på videregående, for så å studere malning på Cooper Union School of Art i New York. Allerede i løpet av sitt første filmemne om eksperimentell film ble hun bergtatt av filmskaping, og bestemte seg fort for hva hun ville gjøre som en karriere. Hun begynte å arbeide med reklamer og musikkvideoer, som kameraperson, en rolle hun hadde i mange år. Dette gjorde hennes kompetent med filmutstyr, men hun fikk ikke regierfaringen hun ønsket. Hun valgte derfor å avslutte sin daværende

karriere og starte på regissørprogrammet ved American Film Institute (AFI) (Rosen, 2013). Regidebuten henne kom i 2001 med kortfilmen *Just Drive*. Det samme året regisserte hun enda en kortfilm, *Velocity Rules*. Hun skrev manuset til sine to første filmer selv. Begge filmene ble laget under hennes tid i regissørprogrammet ved AFI.

***Monster* (2003)**

"It never occurred to me that we could be nominated for an Oscar in any way before we made this movie. But I remember thinking when I walked away from the set, 'If she's [Charlize Theron] not nominated, I don't ever want to have anything to do with the Oscars.'"

- Patty Jenkins (Niccum, 2004)

I 2003 kom Jenkins' langfilmdebut og gjennombruddsfilm *Monster*, den biografiske krim/drama-filmen om den kvinnelige seriemorderen Aileen Wuornos. Selv med et begrenset budsjett på 4,5 millioner amerikanske dollar fikk filmen gode tilbakemeldinger fra kritikere, og en bruttoinntekt på nesten 35 millioner dollar i USA. Hovedrolleinnehaver Charlize Theron mottok en Oscar for sin prestasjon i filmen. The American Film Institute navnga filmen som en av de ti beste filmene fra 2003, og filmkritikeren Robert Ebert vurderte *Monster* som den beste filmen fra det året og den tredje beste det siste tiåret (IMDB, 2017c).

Etter sin masterutdannelse ved The American Film Institute (AFI) møtte Jenkins Brad Wyman, en produsent for uavhengige filmer som hadde erfaring med lav-budsjetterte filmer om seriemordere. Jenkins uttrykket sitt ønske om å lage en film om Aileen Wuornos, en prostituert fra Florida som hadde innrømmet og drept syv forskjellige menn. Wynam anbefalet Jenkins å skrive manuset til filmen selv, og dermed var prosjektet i gang. Mens Jenkins skrev filmmanuset til *Monster* sendte hun brev til Wuornos, som på denne tiden satt i fengsel og ventet på dødsstraff. Natten før dødsstraffen ble gjennomført ga Wuornos regissøren tilgang til alle hennes personlige brev, i visshet om at Jenkins hadde planlagt å lage en film om hennes historie. Nå visste Jenkins at hun måtte være den som regisserte fiksjonsfilmen om Wuornos' liv (Rosen, 2013).

Med et begrenset filmbudsjett og forventningen om at filmen kom til å gå rett til video uten kinopremiere fikk Jenkins selvtilit til å gjøre en god jobb med hennes første langfilm, uten alt presset og alle forventningene som følger med en høybudsjettert film. Til tross for en rollebesetning med blant annet Bruce Dern, Christina Ricci og Charlize Theron, var det lite som antydte at filmen kom til å bli en stor kommersiell suksess, og en Oscar-vinner. *Monster*

ble innspilt på kun 23 dager, og Jenkins hadde derfor hverken tid eller penger å bruke på ting som avansert lyssetting eller kameraarbeid, noe hun gjorde uttrykk for at hun gjerne skulle sett at hun hadde fått muligheten til. Fokuset ble derfor på skuespillerprestasjonene. Dette viste seg å være et smart valg, ettersom skuespillerprestasjonene i filmen, spesielt fra hovedrolleinnehaveren Charlize Theron, var nettopp det som gjorde filmen til en så usannsynlig stor suksess. Theron, som på det tidspunktet var et relativt ukjent navn i Hollywood mottok en Oscar for sin rolle som Aileen Wuornos, og Jenkins fikk tildelt en Independent Spirit Awards for «Beste første langfilm» (Rosen, 2013).

TV-serier

Etter arbeidet med en så seriøs film som *Monster* var Patty Jenkins klar for å prøve noe helt nytt. Hun ville fortsette å jobbe som regissør, men hun ønsket også en pause fra filmskaping, noe som tok opp veldig mye av hennes tid og energi, og som hun ikke ville gjøre kun for pengenes skyld. Hun regisserte derfor en episode av én av hennes favoritt TV-komedier *Arrested Development* i 2004, i seriens andre sesong. Denne erfaringen lærte henne mye om plassering av kamera, arbeid med skuespillere og valg av gunstige tidspunkt, med tanke på vitser og andre morsomme øyeblikk i serien. Etter dette regisserte hun to episoder av *Entourage* i 2006, i seriens tredje sesong. Her lærte hun blant annet å filme en biljakt-scene, og dette prosjektet hadde ikke en emosjonelt utmattende effekt på Jenkins, slik som med *Monster* (Rosen, 2013).

Det var ikke før i 2006, når hun ble tilbudt å jobbe med Marvel Studios' superheltefilm *Thor: The Dark World* (2013), at hun returnerte til film. Dessverre trakk hun seg fra dette prosjektet på grunn av kreative uenigheter, og studioet valgte å ansette den mannlige regissøren Alan Taylor i stedet for (Sperling, 2016). Patty Jenkins kunne blitt den første kvinnen som regisserte en Marvel-superheltefilm, en bragd som ikke blir innfridd før i 2019 med *Captain Marvel*, som blir co-regissert av Anna Boden (IMDB, 2017e). I 2007 giftet Jenkins seg med forfatteren Sam Sheridan, og de fikk en sønn. Etter å ha tatt ett års pause etter sønnens fødsel, syns Jenkins at det var vanskelig å returnere til film- og TV-arbeid. Hun ble tilbudt en regijobb med den nye krimthriller-serien *The Killing*, og hun takket nesten nei på grunn av sin motvilje mot å regissere en serie som omhandlet mordet av en tenåringsjente. Men Veena Sud, serieskaperen, overtalte henne, og resultatet ble to episoder i 2011 og 2012, blant annet seriens kritikerroste pilotepisode. Hun fikk nå muligheten til å eksperimentere på en måte hun ikke hadde fått under innspillingen av *Monster*. Med et større budsjett og tilknytningen til den anerkjente TV-kanalen AMC fikk hun mer tid og penger til å gjøre alt

det hun hadde ønsket å gjøre med *Monster*. Hun ønsket å gi serien et filmatisk og et emosjonelt preg som jobbet sammen med den dystre historien til serien og forventningene som bygges av en krimthriller-serie. Lange takninger og heltotalbilder med fugleperspektiv ble mye brukt, med fokuset på karakterer og skuespillerprestasjoner var fremdeles til stede, i stor grad. Pilotepisoden til *The Killing* resulterte i at Jenkins mottok en DGA (Directors Guild of America)-pris i kategorien «Outstanding Directorial Achievement in Dramatic Series» i 2011. Samme år fikk hun en Emmy-nominasjon i kategorien «Outstand Directing for a Drama Series». Som for å avslutte det hun startet regisserte hun også serieavslutningen på sesong to, der morderen endelig blir avslørt (Rosen, 2013).

Etter arbeidet med *The Killing* regisserte Jenkins enda en pilotepisode, denne gangen for ABC-dramaserien *Betrayal* i 2013. Serien ble kansellert etter kun én sesong. I tillegg til sitt arbeid med TV-serier har Patty Jenkins regissert to TV-filmer. I 2011 regisserte hun en del av TV-filmen *Five* – en antologisamling bestående av fem kortfilmer som undersøker innvirkningen brystkreft har på folks liv. I 2015 regisserte hun *Exposed*, en dramafilm produsert av Universal Television.

***Wonder Woman* (2017)**

“There was a period of time where people were scared to make a female superhero movie, and a Wonder Woman movie in particular. There was an apologist attitude about how do we make her super hard and impressive? And I said, you have to make her universal.”

- Patty Jenkins (Dockterman, 2016)

Patty Jenkins hittil største filmprosjekt, og én av tidenes største og mest historiske filmprosjekt av en kvinnelig regissør, er superheltefilmen *Wonder Woman*, som har premiere i juni 2017. Warner Bros. filmen er basert på DC Comics tegneserie-bøkene om den kvinnelige superhelten *Wonder Woman*, og med et budsjett på 120 millioner amerikanske dollar er Patty Jenkins den andre kvinnen noensinne som har regissert en film av denne størrelsen alene (IMDB, 2017d). Dette har ikke blitt gjort siden 2002 med Kathryn Bigelows *K-19: The Widowmaker* (Smith, 2016). Patty Jenkins ikke den første kvinnen som har regissert en film basert på en tegneserie. I 2008 regisserte Lexi Alexander filmen *Punisher: War Zone*. Denne filmen ble dessverre ikke en suksess, hverken hos kinopublikum eller hos filmkritikere, og mange ser derfor på *Wonder Woman* som den første store filmen som er basert på en anerkjent tegneserie regissert av en kvinne. Den siste filmen basert på en tegneserie med en

kvinnelig karakter i hovedrollen var *Elektra* fra 2005. Denne filmen ble regissert av Rob Bowman, og filmen hadde premiere på vinteren. *Wonder Woman* blir derfor den første tegneserie-film med en kvinnelig hovedrolle som har premiere i den store blockbuster-sesongen; på sommeren.

I et intervju med Entertainment Weekly i juli 2016 kunne Patty Jenkins røpe at hun har ønsket å lage en Wonder Woman-film helt siden hun fullførte *Monster* i 2003. Hun mottok et manus for *Wonder Woman* allerede i 2005, men på grunn av graviditet valgte hun å utsette prosjektet når det ble aktuelt å ta prosjektet et steg videre. Hun var alltid en aktuell regissør for *Wonder Woman*, men i 2015 annonserte Warner Bros. at Michelle MacLaren, kjent for sitt regi- og produsentarbeid med anerkjente TV-serier som *Game of Thrones*, *Breaking Bad* og *The Walking Dead* hadde kapret regijobben for den kommende superheltefilmen. Seks måneder senere forlot MacLaren prosjektet på grunn av kreative uenigheter, og Patty Jenkins tok over. Jenkins og Warner Bros. kom til enighet om hvordan de ønsket å fortelle opprinneshistorien til Diana Prince aka Wonder Woman, og begge partene var nå enige om å lage den filmen som Jenkins hadde hatt planer om å lage allerede for ni-ti år siden, med fokus på opprinneshistorien til Wonder Woman (Gal Gadot) og kjærlighetshistorien mellom henne og Steven Trevor, spilt av Chris Pine (Sperling, 2016).

Logikken til filmindustrien har lenge vært at den gjennomsnittlige tilskuer ikke er interessert i å se kvinner slåss og krige på film. Dette synet er endelig i ferd med å endres, mye takket være superheltejangeren, som har blomstret de siste årene. Marvel har, med sine filmer, introdusert karakteren Black Widow, og bevist, en gang for alle, at kvinnelige superhelter kan være like kule og sterke som mennene. De er ikke høyt emosjonelle karakterer, som lar følelsene ta overhånd, men tøffe, sterke og intelligente superhelter som får oss til å heie på dem i like stor grad som vi heier på Iron Man eller Captain America. Til tross for dette har vi fremdeles til gode å se en stor superheltefilm regissert av en kvinne, men dette er endelig i ferd med å endres, med *Wonder Woman* i juni 2017. Også Marvel Studios har annonsert en kommende superheltefilm om en kvinnelig superhelt, co-regissert av en kvinne. *Captain Marvel*, regissert av Anna Boden og Ryan Fleck, med et manus skrevet av to kvinner og med Oscar-vinner Brie Larson i hovedrollen skal etter planen ankomme kinosaler over hele verden i 2019 (IMDB, 2017e). Vi er inne i en spennende tid for kvinnelige regissører og superheltefilmsjangeren, og det er godt å se at to av de største filmstudioene for denne filmsjangeren, Warner Bros. og Buena Vista, går foran som et godt eksempel, og ansetter kvinner i regirollene til superheltefilmer – spesielt de filmene som omhandler kvinnelige superhelter.

6.4.2 *The Killing*, sesong 1 episode 1 – en kort analyse

Når jeg skulle velge én av Jenkins' regiprestasjoner til analysen min fant valget naturlig på *The Killing*. *Monster* var Jenkins sin første langfilm, og en analyse av denne filmen kunne fortalt oss mye om Jenkins som regissør og manusforfatter. Men med tanke på at Jenkins selv har uttalt at hun skulle ønske hun hadde hatt mer tid og et større budsjett når hun regisserte *Monster* - hvordan dette hadde hatt en stor innvirkning på det ferdige produktet - valgte jeg å analysere noe der hun hadde fått tildelt de ressursene hun manglet under produksjonen av debutfilmen, for å få et bedre inntrykk av hvilken regissør hun selv ønsker å være.

Pilotepisoden av *The Killing* hadde premiere i april 2011, og det ble en episode som resulterte i å gjøre Patty Jenkins til et anerkjent navn i TV-verdenen, i tillegg til filmverdenen. Dette var ikke første gangen Jenkins regisserte noe i sjangeren krim eller drama, men det var første gangen hun regisserte noe av denne sjangeren i TV-format. Kjennetegnene til krim- og thrillersjangeren er i stor grad til stede i pilotepisoden til *The Killing*. Episoden åpner med at hovedkarakteren, detektiv Sarah Linden, er ute på joggetur. Hun jogger i skogen, og den første scenen skifter på å vise oss bilder av henne, løpende i skogen, og en ung kvinne som flykter fra noen som jakter henne i det jeg antar å være den samme skogen på nattestid. Dette er en scene som til en viss grad kan sammenlignes med åpningsscenen til Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (1991), en svært anerkjente krimthriller som også åpner med en kvinne som trener i en skog. *Silence of the Lambs* er én av de filmene som på flere måter kan sammenlignes med *The Killing* – noe jeg skal komme tilbake til senere i analysen.

Allerede i løpet av åpningsscenen blir jeg fortalt at dette er en spennende krimserie, og jeg antar at disse to kvinnene er personene denne serien vil omhandle. Linden løper forbi et vann, og hun stopper for å på noe som ligger langs strandkanten. Hun går sakte mot objektet, og jeg frykter at dette kan være kroppen til den unge kvinnen vi fikk se korte klipp av for litt siden. Men det er bare en død sel. Forventningene mine ble høye, for så å ende i et skuffende antiklimaks. Hvem var den unge kvinnen? Hvor er hun nå? Disse tankene sitter i meg når jeg følger med på seriens introduksjon, som er preget av bilder av åsteder, sirener, små glimt av noe som kan ligne en død kropp og en dyster og stemningsfull musikk. Jeg er bare to og et halvt minutt inn i den 45 minutter lange episoden, men jeg vet allerede nå hvilken sjanger jeg har å gjøre med, og til en viss grad vet jeg hva denne episoden kommer til å handle om. Jeg blir etter hvert introdusert for Linden, og jeg forstår fort at dette kommer til å være seriens hovedkarakter. Hun er en detektiv i Seattle, men jobber sin siste dag i denne jobben. Linden har en sønn og en forlovede, de skal flytte til Florida, og dette er grunnen til at hun har sagt opp jobben sin. Men disse planene blir satt på pause når hun blir tilkalt til en sak som de fort

kobler opp mot forsvinningen av en ung jente kalt Rosie Larsen. Hun må jobbe sammen med sin egen erstatning Stephen Holder for å løse saken, som fort viser seg å være vanskeligere å løse en først antatt.

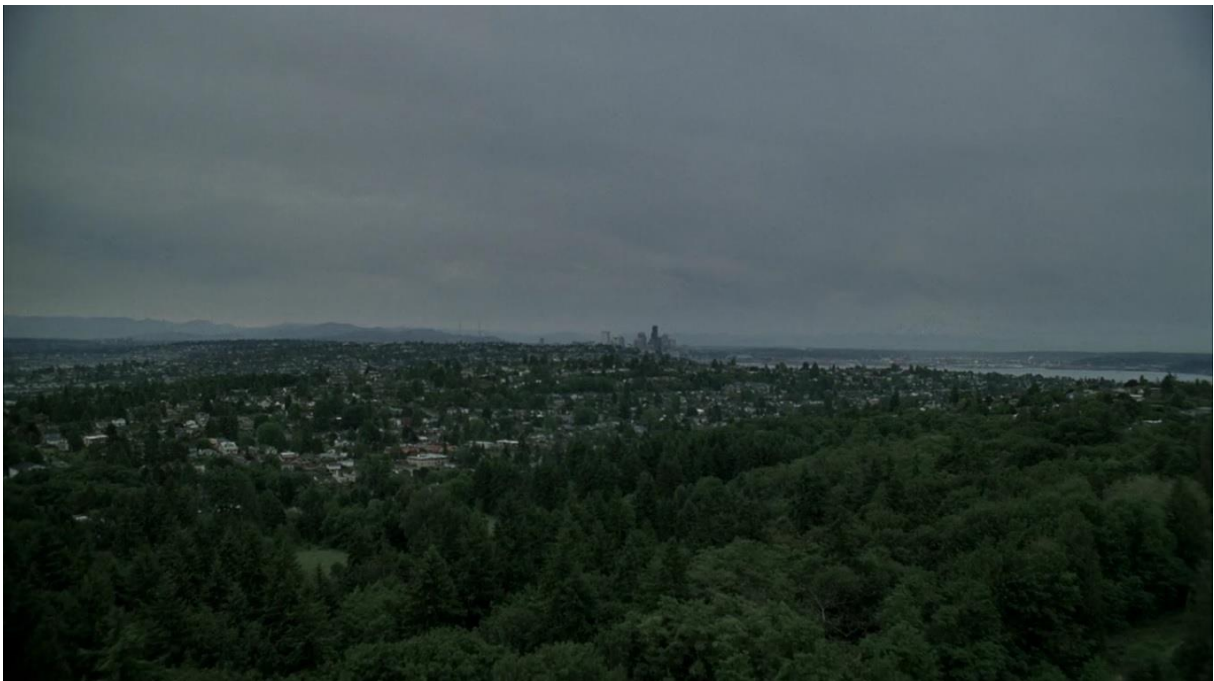
Handlingen i den 46 minutter lange episoden foregår i løpet av én dag, og det er en treg, nesten uutholdelig oppbygging mot det vi både frykter men samtidig venter på – funnet av den døde tenåringsjentas kropp. Den kraftige oppbygging bidrar til at når de endelig finner Rosie er jeg ikke sjokkert eller lei meg, jeg blir ivrig for mer, og spent på hva som har skjedd. I løpet av episoden har vi flere mistenkte i tankene, og mot slutten er det ingen som skiller seg mer ut enn andre, og hverken Linden, Holder eller meg selv er i nærheten av å avsløre hvem som er morderen. Dette fører ikke til frustrasjon, men til interesse og engasjement, og det er ingenting jeg har mer lyst til enn å se videre på serien, for å se hva som skjer.

På mange måter er pilotepisoden av *The Killing* veldig typisk for sin sjanger. Den er preget av forventninger, intensitet og spenning, og som med de fleste krimserier starter eller avsluttes den med funnet av et lik. Kombinasjonen av thriller og drama er noe Patty Jenkins har jobbet med før – i *Monster*. Men hun har ikke gjort det i et TV-format før. Før *The Killing* hadde Jenkins bare jobbet med TV-serier i komedie- og dramasjangeren. Vi er allerede kjent med hennes interesse for seriemordere og kriminalitet på grunn av hennes arbeid med *Monster*, så selv om TV-formatet er nytt, er hun godt kjent med sjangeren.

Jenkins pilotepisode er preget av heltotal- og totalbilder i scenene som foregår utendørs. Et eksempel på dette er en scene som viser politimenn og hundepatrulje som er ute på et søk etter den savnede jenten. Her begynner vi med et totalbilde, som blir sakte zoomet ut til et heltotalbilde, der vi ser flere politimenn som går sakte på rekke og rad langs en slette, og omgivelsene rundt. Disse heltotal- og totalbildene preger hele den første episoden, og brukes ofte for å gjøre rede for hvor vi er og hvem vi har med å gjøre, i tillegg til å skape en stemning, oftest dystert, mørk og våt.



Oversiktsbilder i fugleperspektiv er mye brukt i Patty Jenkins pilotepisode av The Killing.



Heltotalbilder som gjør rede for omgivelsene og etablerer stemning.

Filmens dialogscener er utført på en tradisjonell måte, med et halvnært bilde, som skifter fra person til person når de har en samtale. Nærbilder og ekstreme nærbilder er ikke vanlig, og når det først oppstår er det for å understreke at det som vises på bildet er viktig å få med seg. Et eksempel på dette er pilotepisodens avsluttende scene, der detektivene Linden og Holder finner Rosie Larsen, død i bagasjerommet av en bil som har ligget i et dypt vann.

Episoden avsluttes av et nærbilde av den unge kvinnen. Ingen forteller oss at dette er Rosie Larsen, men det aller siste vi ser før rulleteksten ankommer er at kamera zoomer inn på et smykke rundt halsen til den døde kvinnen – et smykke som moren til Rosie har beskrevet i detalj til detektiv Linden tidligere i episoden. Det er også verdt å legge merke til at Rosie har lite klær på seg, og mangler blant annet en sko, med at kamera ikke pauser på deler av kroppen til Rosie som er preget av bar hud. Denne tradisjonelle avdukingen av en død kropp blir svært ofte brukt i krim- og thrillersjangeren, og denne scenen i *The Killing* reflekterer på mange måter at denne pilotepisoden er regissert av en kvinne. Ofte når krimserier omhandler en ung kvinne i offerrollen, og episodene er regissert av menn, er avdukingen av liket preget av avrevne klær, mye hud og kroppsdelar bøyd i unaturlige vinkler. Patty Jenkins har valgt å fokusere på smykket til Rosie, og selve kroppen er med vilje gjort utydelig og uklar på grunn av vannet hun ligger i. Fokuset til Jenkins er ikke på selve Rosie, og hvordan hun ser ut når hun er død, men på karakterene rundt henne. Vi observerer hvordan detektivene reagerer i det de oppdager Rosie, og hvordan faren hennes reagerer når han innser at det mest sannsynlig er hans datter de har funnet død.

Kamerabruken i *The Killing* er noe vi ikke så i *Monster*, en film preget av medium bilder og nærbilder, men Jenkins uttrykket allerede da et ønske om å ta i bruk heltotal- og totalbilder, om hun hadde hatt et større budsjett og bedre tid, noe hun fikk med *The Killing*. Også traileren til hennes nyeste film, *Wonder Woman* kan vise til en lignende kamerabruk. I traileren blir vi vist spektakulære landskapsbilder og kampscener der heltotal- og totalbilder ofte blir tatt i bruk. Dette er ikke uvanlig i hverken superheltefilmer eller filmer generelt, men et virkemiddel som Patty Jenkins ser ut til å være en tilhenger av, og noe hun bruker mer og mer. Det er også et virkemiddel som representerer filmer og TV-serier av en viss størrelse, og det er trygt å anta at Jenkins vil få mange fremtidige muligheter til å unytte dette, da det er høyst usannsynlig at hun kommer til å gå tilbake til lavbudsjetterte uavhengige filmer etter sitt arbeid med Warner Bros. superheltefilm med et budsjett på 120 millioner dollar – i hvert fall ikke uten at det blir hennes eget valg.

I likhet med hennes eneste hittil lanserte langfilm *Monster* og den kommende superheltefilmen *Wonder Woman*, har *The Killing* en kvinnelig hovedrolle. I likhet med *Monster* har også pilotepisoden av *The Killing* et manus skrevet av en kvinne. Jenkins skrev manuset til sin første film *Monster* selv, mens pilotepisoden av *The Killing* er skrevet av serieskaperen, Veena Sud. Karakterene og handlingen i episode 1 av *The Killing* blir etablert i løpet av kort tid, og legger til rette for de resterende episodene av serien. Fokuset i denne pilotepisoden er å gjøre tilskueren kjent med vår hovedkarakter, offeret og alle de viktige karakterene som

omkretser disse to kvinnelige karakterene. Sarah Linden (Mireille Enos) er en vanlig kvinne, som fokuserer på å gjøre en god jobb i stedet for å pynte seg med pene klær og sminke når hun er på jobb. I likhet med Clarice Sterling i Jonathan Demmes *The Silence of the Lambs* (1991) er det hennes strålende jobbferdigheter som er i fokus, ikke utseende hennes. Dette var en viktig faktor i *Monster* også. Charlize Theron er en nydelig skuespiller, men hun la på seg vekt og ble sminket til det ugjenkjennelige for å ligne på Aileen Wuornos. Resultatet ble en Oscar-seier til Theron – en seier hun fikk på grunnlag av strålende skuespillerferdigheter, og ikke på grunn av sitt utseende. I både *Monster* og *The Killing* blir hovedrollen portrettert som en nyansert og interessant karakter, ikke bare en attraktiv kvinne. Detektiv Linden fremstår som en til tider kald og til og med apatisk karakter i pilotepisoden av *The Killing*. Hun tilbyr ingen trøst til Rosies far, når han dukket opp bare minutter etter at de har funnet Rosie død. Hun virker ikke interessert i å bli kjent med sin nye kollega. De eneste gangene hun viser noen som helst ekte følelser er sammen med sin sønn, forlovede og i begynnelsen av episoden når hennes kolleger overrasker henne med en fest. Hun er opptatt av å gjøre en god jobb, og ikke ødelegge det med å blande inn følelser. Denne mangelen på en empatisk og gjenkjennelig hovedkarakter setter fokuset mitt over på selve handlingen, og mysteriet som sakte men sikkert utvikles. Handlingen bytter på følge hverdagen til de to detektivene, Larsen-familien og borgermesterkandidat Darren Richmond. Alle er tilknyttet Rosies mord på en eller annen måte, og Patty Jenkins pilotepisode legger grunnlaget for å se nærmere på hvilken rolle de forskjellige personene har i Rosies mord i kommende episoder. I likhet med *Monster* fokuserer pilotepisoden av *The Killing* på omstendighetene rundt drapet, ikke selve drapet. I *Monster* fokuserte Jenkins på Aileen Wuornos og menneskene hun omga seg med, og i *The Killing* fokuserer hun på detektiv Linden, Larsen-familien og Darren Richmond. Selve mordet blir ikke vist i løpet av denne første episoden, men vi forstår at det har oppstått noe forferdelig etter de første minuttene, og den 45 minutter lange episoden tar seg god tid til å forsøke å finne svar på hva og hvorfor, uten å faktisk vise oss hva som har skjedd. I *Monster* vises det fleste mordene, men handlingen skifter fort over til neste scene, og det er tydelig at Jenkins ville holde fokuset på Aileen Wuornos som en karakter, ikke de grusomme handlingene hun begikk. Det samme fokuset har hun tatt med seg videre til *The Killing*.

6.4.3 Fra seriemordere til superhelter

Patty Jenkins regisserer filmer og TV-serier i forskjellige sjangre, både komedie, drama, krim og action/eventyr. *Monster* og *The Killing* er begge krimdramaer, preget av vold, spenning og mysterier. Med *Entourage* og *Arrested Development* så vi at Jenkins også kunne håndtere

komediesjangeren, kombinert med drama. Hun er en regissør med interesse for forskjellige sjangre, og i motsetning til mange andre kvinnelige regissører har hun ikke preferanser som hun bestemt holder seg til. Hun våger å prøve ut nye ting, og hennes erfaringer med både TV og film, og med forskjellige sjangre åpner opp unike muligheter som mange andre kvinnelige regissører ikke får. Hennes nyeste prosjekt *Wonder Woman* er et enormt filmprosjekt med et budsjett på 120 millioner dollar, og tilknytningen til en av de fem største filmstudioene, Warner Bros. At hun ble tilbudt regijobben til dette prosjektet er imponerende, med tanke på at hun kun har regissert én langfilm tidligere, men på en annen måte er det fullt forståelig når man ser på hennes karriereutvikling. Hun har jobbet med noen av de største og mest kjente TV-seriene, og hun har mottatt prestisjetunge filmpriser for hennes arbeid med mer seriøse serier, som *The Killing*. Hennes langfilm regidebut resulterte i en film som ble utnevnt som årets beste av AFI, vant en Oscar, og ga Jenkins en Independent Spirit Award for «Beste regidebut, langfilm». Patty Jenkins er erfaren og fleksibel - alt det et stort filmstudio leter etter i en regissør.

6.5 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg skrevet om fire av dagens mest kjente amerikanske kvinnelige regissører. Alle disse fire kvinnene har en aktiv regikarriere i en av verdens mest mannsdominerte industrier. De har forskjellige bakgrunner, og deres vei til Hollywood har vært svært forskjellige. Patty Jenkins og Kathryn Bigelow er de eneste av de fire kvinnene som har en utdanning direkte tilknyttet film, men alle fire har en universitetsutdanning. Ava DuVernay studerte engelsk og afrikansk-amerikanske studier, og hennes interesse for å lage film kom ikke før i 30-årene, når hun jobbet som PR-agent og så mulighetene for å lage flere afro-amerikanske uavhengige filmer. Hennes utdanning innen afro-amerikanske studier har vært svært relevante med tanke på hennes filmer, som alltid har omhandlet afro-amerikanere i USA, enten det har vært fiksjonsfilmer eller dokumentarer. De resterende tre kvinnene jobbet med film i løpet av utdanningsperioden sin eller i løpet av følgende årene, og de regisserte sin første langfilmdebut kort tid etter fullført utdanning. Ava DuVernay, Patty Jenkins og Sofia Coppola er jevngamle, med fødselsår i 1971- eller 72. Kathryn Bigelow er den eneste som skiller seg ut her, hun er 20 år eldre enn de andre. Tre av de fire kvinnene er hvite – Ava DuVernay, som er afro-amerikansk, er den eneste av de fire regissørene som tilhører en minoritet. Alle fire er amerikanske, har bodd store deler av livet sitt i USA, og tatt sin utdanning der.

Sjangermessig er deres filmer svært forskjellige. Ava DuVernay regisserer samfunnskritiske filmer om afro-amerikanske mennesker og kultur, med fokus på sjangrene dokumentar og drama. Hennes nyeste prosjekt, *A Wrinkle in Time*, blir hennes første film i sjangeren eventyr og familie. Kathryn Bigelow er den eneste av de fire kvinnelige regissørene som fokuserer på å lage action-, krigs- og thrillerfilmer – filmer som vi oftest assosierer med et mannlige publikum og en mannlige regissør. Sofia Coppola har, til tross for sin oppvekst på filmsettet til flere høybudsjetterte filmer, valgt å lage uavhengige filmer med et begrenset budsjett. Hun har blitt kjent for sine realistiske dramafilmer, der karakteren er i fokus. Jenkins er kanskje den mest allsidige av de fire forskjellige regissørene. I likhet med flere av regissørene har hun erfaring med både film og TV, men i motsetning til de andre har hun jobbet mer med TV enn med film. Hun har erfaring med både drama-, krim- og komediesjangeren, og hennes nyeste film, *Wonder Woman*, blir hennes første høybudsjetterte film og hennes første erfaring med action- og eventyrsjangeren.

Det kan diskuteres i hvilken grad det har vært enklere eller vanskeligere for disse kvinnene å lykkes som regissør i Hollywood enn for andre. Som eneste datter til den legendariske regissøren Francis Ford Coppola, har Sofia Coppola vokst opp med den amerikanske filmindustrien. Hun hadde kunnskap om filmproduksjon, møtte viktige navn innen industrien og fikk prøve seg som skuespiller allerede fra barndommen av – alle disse erfaringene har uten tvil vært en fordel for henne når hun bestemte seg for å satse på regi og manusskriving. Det er ikke usannsynlig å anta at hennes filmer ikke hadde blitt like populære fra starten av hvis hun ikke hadde vært datteren til en av de mest anerkjente regissørene i dag. Hennes tilknytning til Coppola-navnet har skapt interesse og oppmerksomhet rundt henne som en filmskaper, og gitt henne større muligheter enn mange andre kvinnelige regissører. Francis Ford Coppola står oppført som produsent i de fleste av hennes filmer. I tillegg har Sofia Coppola vært gift med Spike Jonze, en annen anerkjent regissør. Dette ekteskapet kom i en periode i karrieren hennes der hun var i ferd med å virkelig bryte gjennom med *Lost in Translation*, og hennes tilknytning til denne allerede etablerte regissøren kan ha vært med på å skape mer oppmerksomhet og nysgjerrighet rundt henne som en regissør.

Kathryn Bigelow har hatt suksess med film siden 80-tallet, men hun har også vært gift med en av de mektigste filmskaperne innen blockbustere og mainstream-film i Hollywood, James Cameron. Innen deres giftemål i 1989, hadde Cameron allerede etablert seg som et stort navn i Hollywood, med filmer som *The Terminator* (1984), *Aliens* (1986) og *The Abyss* (1989). Om deres ekteskap har hatt en direkte innvirkning på hennes suksess kan diskuteres, men det er ikke feil å antyde at dette ekteskapet åpnet opp dører i karrieren hennes, og ga

hennes muligheter som ellers hadde vært vanskelig å få. Cameron og Bigelows ekteskap varte bare i to år, men i løpet av denne tiden gjorde Bigelow stor suksess med *Point Break*, filmen som virkelig gjorde henne til en anerkjent regissør i Hollywood.

Patty Jenkins gikk regiprogrammet på AFI, og det var her hun møtte produsenten som ga henne muligheten til å regissere sin første langfilm, *Monster*. Debutfilmen hennes ble en stor suksess, og hun vant en Oscar i kategorien «Beste kvinnelige hovedrolle». Jenkins hadde lang erfaring med filmbransjen før hun valgte å ta en utdanning innen feltet. Hun jobbet som kameraperson i mange år, der hun var med å lage reklamer og musikkvideoer. Hun fikk en god forståelse for kameraarbeid, men manglet regierfaring hun trengte for å kunne lage sine egne filmer. Jenkins suksess som regissør kom innen kort tid etter fullført utdanning, og hennes ansettelse som regissør for *Wonder Woman* kan skyldes hennes erfaring med forskjellige filmsjangrer og formater.

Av de fire forskjellige regissørene er det DuVernay som har brukt lengst tid på å etablere seg som en regissør i Hollywood. Hun var en del av filmindustrien lenge før hun bestemte seg for å lage egne filmer, men brukte lang tid på å finne veien til registolen. Det er dokumentert at de fleste regissører i Hollywood er hvite menn, og det er ingen tvil om at en svart kvinnelig regissør vil skille seg ut. DuVernay har også gjort et poeng ut av å lage filmer om og med svarte mennesker, både samfunnskritiske dokumentarer og fiksjonsfilmer om hverdagslivet til et svart menneske. Det var ikke før med *Selma* i 2014 at DuVernay fikk sitt store gjennombrudd, og etter dette ble hun fort blitt stemplet som en av de dyktigste kvinnelige regissørene som jobber i dag. Hennes filmer omhandler dagsaktuelle og viktige temaer, og hennes eget engasjement og evne til å fortelle om viktige temaer på en underholdende måte har gitt henne en mektig rolle i Hollywood, som en av de eneste kvinnelige, svarte regissørene med en svært suksessfull regikarriere.

Til tross for sine mange forskjeller har alle disse fire kvinnene oppnådd suksess som regissører i Hollywood. Én av dem har mottatt en Oscar for «Beste regi», en annen har blitt nominert til den samme kategorien. Alle fire har blitt nominert eller vunnet flere prestisjetunge filmpriser, og alle har regissert filmer som har mottatt strålende tilbakemeldinger fra filmkritikere og stødige bruttoinntekter. Tre av de fire kvinnene har eller skal regissere en film med et budsjett på over 100 millioner dollar – en bragd ingen andre har oppnådd. Med en stor dose talent, kunnskap om og tilknytning til industrien og litt flaks har disse fire kvinnene utviklet seg til å bli noen av dagens mest kjente regissører – uavhengig av kjønn.

7. Konklusjon

Mitt utgangspunkt for denne oppgaven var en opplevelse av at kvinnelige filmarbeidere, spesielt regissører, var underrepresentert i Hollywood, og at dette har vært en realitet lenge. Med denne oppgaven har jeg forsøkt å undersøke i hvilken grad dette stemmer, med utgangspunkt i problemstillingen «hva er statusen for kvinnelige regissører i Hollywood i dag?»

For å finne et svar på dette har jeg blant annet sett på antallet kvinnelige regissører blant de 100, 250 og 500 største amerikanske filmene i 2016, og sammenlignet disse tallene med funn fra tidligere år. Disse funnene viste en tydelig underrepresentasjon av kvinnelige regissører blant de største filmene produsert i Hollywood, og at jo større en films budsjett og bruttoinntekt var, jo mindre sannsynlig var det at en kvinne hadde regissert filmen.

Jeg har videre bekreftet hypotesen min om at det er for få kvinnelige regissører i Hollywood ved å trekke inn The Academy Awards, som spiller en stor og viktig rolle i hvilke filmer som blir ansett som de kritisk beste og kommersielt største. Oscar-utdelingen kan vise til en skandaløs historie i sin mangel på anerkjennelse av kvinnelige regissører, med kun fire nominerte kvinner i kategorien «Beste regi», og kun én seier i løpet av sin 89 år lange historie. The Academy har tatt til seg kritikken de har mottatt på grunn av sin mangel av nominasjoner til mennesker som tilhørte en minoritet, og resultatet var et historisk etnisk mangfold blant de nominerte under den 89. utdelingen i 2017. Men kritikken The Academy har mottatt angående mangelen på kvinnelige nominerte har ikke resultert i en endring, og de lider fremdeles av en klar underrepresentasjon av kvinner blant sine nominerte. Ingen kvinnelige regissører har blitt nominert til en Oscar i kategorien «Beste regi» siden Kathryn Bigelows historiske seier i 2010.

Universal filmstudio var blant de filmstudioene som ga kvinnelige regissører arbeid på 1910-tallet, før høybudsjetterte studiofilmer ble normen. I dag er Universal et av filmstudioene som igjen prøver å involvere kvinnelige regissører i sine filmprosjekter, og mellom 2009 og 2014 produserte de flere filmer regissert av kvinner enn de gjorde i 1917 – en prosentandel som var høyere enn andelen kvinnelige regissører blant de 250 største filmene fra 2016. Universal kan vise til flere kommende filmprosjekter leder av kvinnelige regissører, og er blant de mest kvinnevennlige av de seks største filmstudioene i Hollywood.

De fire kvinnelige regissørene jeg valgte å skrive case-studier om er såkalte suksesshistorier. Noen av dem hadde en enklere og raskere karriereutvikling og inngang til

Hollywood enn de andre, men alle har til felles at de har oppnådd kommersiell og kritisk suksess i en industri som er dominert og styrt av menn. Med sitt talent, sin utholdenhet og en liten dose flaks har de erobret Hollywood, og deres navn vil gå inn i historien som fire av de viktigste kvinnene bak kamera i moderne tid.

Det finner flere eksempler på kvinnelige regissører som ikke har oppnådd den samme suksessen i Hollywood, til tross for å ha fått tildelt muligheter som de fleste kvinnelige regissører bare kan drømme om. Et eksempel på dette er Lexi Alexander, den eneste andre kvinnelige regissøren som har laget en superheltefilm basert på en tegneserie. Med et budsjett på 34 millioner dollar ble *Punisher: War Zone* (2008) stemplet som en flopp, etter å ha fått særs dårlige omtaler fra kritikerne og en bruttoinntekt i USA på kun 8 millioner dollar. Alexander hadde tidligere laget *Green Street Hooligans* (2015), en film som ikke oppnådde kommersiell suksess, men som fikk gode tilbakemeldinger fra filmkritikerne. Siden *Punisher: War Zone* har Alexander bare regissert én film, *Lifted* fra 2010 – en film som ble lansert rett på DVD. Alexander er bare én av mange kvinnelige regissører som har forsvunnet fra Hollywood etter at deres filmer ikke resulterte i umiddelbare suksesser.

Et mer omfattende prosjekt enn en masteroppgave kunne gjort en større studie av kvinner som ikke har lyktes, forandringer over tid eller sammenligninger av kvinnelige regissører i andre land. En grundigere gjennomgang av filmene som er omtalt kunne også vært aktuelt. En videre utforskning på dette teamet kunne omhandle analyser av nyere filmer fra de kvinnelige regissørene jeg har skrevet om i denne oppgaven, for å undersøke i hvilken grad deres filmatiske særpreget har hatt en kraftig utvikling sammen med deres økende popularitet. Dette er særlig relevant for Ava DuVernay og Patty Jenkins som skal lage filmer med et stort budsjett og studiotilknytning – det kunne vært interessant å sett mer på hvordan deres filmstil og filmatiske kjennetegn endret seg etter å ha arbeidet med høyprofilerte filmer av denne størrelsen.

Mine funn har konkludert med at det er en klar underrepresentasjon av kvinnelige regissører i Hollywood, og tallet på kvinnelige regissører i Hollywood har ikke vært under noe oppsiktsvekkende endring de siste årene. Vi har sett en forbedring de siste årene, med tanke på ankomsten av flere høybudsjetterte filmer regissert av kvinner, der de to mest fremtredende filmene er Ava DuVernays *A Wrinkle in Time* (2018), og Patty Jenkins' *Wonder Woman* (2017) - filmer produsert av to av de største filmstudioene med et budsjett på over 100 millioner dollar. Sistnevnte er en superheltefilm med en kvinne i hovedrollen, basert på en anerkjent tegneserie - en filmsjanger som hittil har blitt assosiert med mannlige hovedroller og mannlige regissører. Disse to filmene alene utgjør ikke nok til å gjøre store endringer i den

lave prosentandelen kvinnelige regissører i amerikansk film, men de representerer en historisk endring i den amerikanske filmindustrien, og kan potensielt spille en stor rolle i den fremtidige statusen til kvinnelige regissører i Hollywood. Der kvinner før har vært forbeholdt lavbudsjetterte filmer med «kvinnevennlige» filmsjangre som dokumentar og drama, får de nå muligheten til å lage filmer i action- og eventyrsjangeren for de største filmstudioene i Hollywood, med et budsjett de fleste regissør bare kan drømme om. Ikke siden 2002 med Kathryn Bigelow *K-19: The Widowmaker* har en kvinnelig regissør fått dette ansvaret, men nå dukker det opp to slike filmer i løpet av en periode på ett år.

Dersom *A Wrinkle in Time* og *Wonder Woman* blir kommersielle suksesser er det ikke usannsynlig at Kathryn Bigelow, Ava DuVernay og Patty Jenkins om noen år vil være tre av mange kvinnelige regissører som har laget filmer av denne størrelsen i Hollywood. Om fem år blir vi kanskje ikke lenger overrasket av å se at en ny høybudsjettert film *om* en kvinne skal regisseres *av* en kvinne. Om ti år kan vi kanskje se tilbake på denne oppgaven, og den vil da være en historisk oppgave om hvordan statusen til kvinnelige regissører *var*, ikke hvordan den fremdeles *er*.

8. Kildeliste

8.1 Litteratur

Cooper, Mark Garrett (2010) *Universal Women: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood*. Champaign: University of Illinois Press

Grey, Katti (2014) *The Status of Women in the U.S Media 2014*. Women's Media Centre

Lauzen, Martha M. (2012) *The Cellouid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2011*. San Diego: San Diego State University

Lauzen, Martha M. (2015) *The Cellouid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 250 Films of 2014*. San Diego: San Diego State University

Lauzen, Martha M. (2017) *The Cellouid Ceiling: Behind-the-Scenes Employment of Women on the Top 100, 250 and 500 Films of 2016*. San Diego: San Diego State University

Mahar, Karen Ward (2006) *Women Filmmakers in Early Hollywood*. Baltimore: The John Hopkins University Press

Smith et al (2015), *Exploring the Careers of Female Directors: Phase III*. Annenberg School for Communication & Journalism/University of Southern California

Stone, Sasha (2016) *WMC Investigation: 10-Year Analysis of Gender & Oscar Nominations*. Women's Media Centre

8.2 Nettkilder

Academy Awards Database (2017), *Documentary all- winners*
<http://awardsdatabase.oscars.org/?search=Basic> Hentet 25.02.2017

Biography.com (2016) *Sofia Coppola Biography* <http://www.biography.com/people/sofia-coppola-10434307#early-life> Hentet: 12.02.2017

Box Office Mojo (2017a) *2016 Domestic Grosses*
<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2016&p=.htm> Hentet 10.02.2017

Box Office Mojo (2017b) *Studio Market Share 2016*

<http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2016&p=.htm>

Hentet: 25.02.2017

Box Office Mojo (2017c) *Fifty Shades of Grey*

<http://www.boxofficemojo.com/movies/?id=fiftyshadesofgrey.htm> Hentet: 22.02.2017

Box Office Mojo (2017d) *Studio Market Shares 2012*

<http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2012&p=.htm>

Hentet 15.12.2016

Box Office Mojo (2016) *2015 Domestic Grosses*

<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2015&p=.htm> Hentet: 10.02.2017

Box Office Mojo (2015a) *2014 Domestic Grosses*

<http://www.boxofficemojo.com/yearly/chart/?yr=2014&p=.htm> Hentet: 10.02.2017

Box Office Mojo (2015b) *Universal 2014*

<http://www.boxofficemojo.com/studio/chart/?view=company&view2=&yr=2014&timeframe=yearly&sort=&order=&studio=universal.htm> Hentet: 25.02.2017

Cabin, Chris (2016) *'13th' Review: Ava DuVernay's Urgent, Devastating Documentary Will Haunt You* | NYFF 2016 <http://collider.com/13th-review-ava-duvernay/> Hentet: 05.05.2017

Clark, Ashley (2015) *Film of the week: Selma* <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-selma> Hentet: 05.05.2017

Dargis, Manohla (2009) *Action!*

http://www.nytimes.com/2009/06/21/movies/21darg.html?pagewanted=all&_r=0 Hentet: 05.05.2017

Dean, Rob (2015) *Let's examine the visual aesthetic of Sofia Coppola's work*

<http://www.avclub.com/article/lets-examine-visual-aesthetic-sofia-coppolas-work-217164>

Hentet: 05.05.2017

- Desti, Yohana (2016) *Ava DuVernay and Queen Sugar Look Like the Future of Television*
<http://www.vanityfair.com/hollywood/2016/09/ava-duvernay-queen-sugar-interview> Hentet:
10.02.2017
- Directors Guild of America (DGA) (2015) *Feature Film Diversity Report*
<https://www.dga.org/News/PressReleases/2015/151209-DGA-Publishes-Inaugural-Feature-Film-Diversity-Report.aspx#fn1> Hentet: 25.02.2017
- Dockterman, Eliana (2016) *Wonder Woman Director: 'Why do White Men Get to be Universal?'*
<http://time.com/4420720/wonder-woman-director-patty-jenkins/> Hentet: 11.11.2016
- Ebert, Roger (2000) *The Virgin Suicides* <http://www.rogerebert.com/reviews/the-virgin-suicides-2000>
Hentet: 20.04.2017
- Ebert, Roger (2009) *The Hurt Locker* <http://www.rogerebert.com/reviews/the-hurt-locker-2009>
Hentet: 20.04.2017
- Ebert, Roger (2010) *Lost in Translation* <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-lost-in-translation-2003> Hentet: 20.04.2017
- Erbland, Kate (2017) *Every Studio Film Directed By Female Filmmakers Coming Out Over the Next Two Years* <http://www.indiewire.com/2017/03/studio-film-directed-female-filmmakers-2017-2018-1201793002/> Hentet: 20.03.2017
- Ford, Rebecca (2014) *Golden Globes: 'Selma's' Ava DuVernay Becomes First Black Woman to Receive Director Nomination* <http://www.hollywoodreporter.com/news/golden-globes-selmas-ava-duvernay-756511> Hentet: 10.12.2016
- Fox, Jesse Davis (2013) *Theories on What Bill Murray Whispered at the End of Lost in Translation*
<http://www.vulture.com/2013/10/lost-in-translation-whisper-theories.html> Hentet: 20.04.2017
- Garcia, Patricia (2017) *Ava DuVernay Doesn't Want Praise, She Wants Change*
<http://www.vogue.com/article/ava-duvernay-oscar-nomination-oscars-so-male> Hentet:
20.04.2017

Griffiths, Kadeen (2017) *The Victory For Black Women At The Oscars Isn't About The Numbers, It's About The Roles* <https://www.bustle.com/p/the-victory-for-black-women-at-the-oscars-isnt-about-the-numbers-its-about-the-roles-32636> Hentet: 25.02.2017

Haynes, Clarence (2017) *Ava DuVernay Biography*, hentet fra <http://www.biography.com/people/ava-duvernay> Hentet: 10.12.2016

Hess, Amanda (2015) *Are the Oscars Biased Against Female Directors?* http://www.slate.com/blogs/xx_factor/2015/01/15/ava_duvernay_oscar_snub_for_selma_are_the_oscars_biased_against_female_directors.html Hentet: 25.02.2017

IMDB (2017a) *The Hurt Locker – Awards* http://www.imdb.com/title/tt0887912/awards?ref_=tt_awd Hentet: 11.12.2016

IMDB (2017b) *The Beguiled* http://www.imdb.com/title/tt5592248/?ref_=nv_sr_1 Hentet 12.02.2017

IMDB (2017c) *Patty Jenkins Biography* http://www.imdb.com/name/nm0420941/bio?ref_=nm_ov_bio_sm Hentet: 13.03.2017

IMDB (2017d) *Wonder Woman* http://www.imdb.com/title/tt0451279/?ref_=nv_sr_1 Hentet: 22.04.2017

IMDB (2017e) *Captain Marvel* http://www.imdb.com/title/tt4154664/?ref_=nv_sr_1 Hentet: 22.04.2017

Jacobs, Laura (2015) “*A Tribute to Angelina Jolie, Kathryn Bigelow, and Other Women in the Director's Chair*” <http://www.vanityfair.com/hollywood/2015/03/angelina-jolie-kathryn-bigelow-female-directors> Hentet: 15.09.2016

Keegan, Rebecca (2015) *Oscars 2015: Female directors scarce at Hollywood's major studios* <http://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-women-directors-20150222-story.html#page=1> Hentet: 25.02.2017

Lewis, Hilary (2017) *Oscars: Amazon Scores Multiple Wins for Streaming Service* <http://www.hollywoodreporter.com/news/amazon-netflix-score-first-streaming-service-oscar-wins-2017-salesman-white-helmets-980725> Hentet: 12.03.2017

- Lewis, Hilary (2014) *'Frozen' Director Hopes Movie Leads to More Women in Creative Leadership* (Video) <http://www.hollywoodreporter.com/news/frozen-director-hopes-movie-leads-690193>
Hentet: 15.09.2016
- Niccum, John (2004) *How to Build a 'Monster'*
http://www2.ljworld.com/news/2004/jan/16/how_to_build/ Hentet: 11.11.2016
- Notable Biographies (2017) *Sofia Coppola Biography* <http://www.notablebiographies.com/news/Car/Coppola-Sofia.html> Hentet: 12.02.2017
- Patten, Dominic (2016) *'13th's Ava DuVernay On Justice In The Trump Era, Netflix's Power & More 'Queen Sugar'* <http://deadline.com/2016/12/ava-duvernay-13th-netflix-donald-trump-queen-sugar-a-wrinkle-in-time-1201873360/> Hentet: 12.03.2017
- Pavan, Benoit (2014) *Interview - Sofia Coppola: 'Music inspires me and influences my films. It breathes soul into them.* <http://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/2014/actualites/articles/interview-sofia-coppola-music-inspires-me-and-influences-my-films-it-breathes-soul-into-them> Hentet: 12.02.2017
- Perry, Michelle P. (1990) *Kathryn Bigelow discusses role of 'seductive violence' in her films*
<http://tech.mit.edu/V110/N13/int.13a.html> Hentet: 15.12.2016
- Riggs, Jonathan (2017) *Ava DuVernay Biography*
<http://www.tcm.com/tcmdb/person/898142%7C0/Ava-Duvernay/biography.html> Hentet: 10.12.2016
- Rosen, Lisa (2013) *Natural Born Director* <http://www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1301-Winter-2013/Director-Patty-Jenkins.aspx> Hentet: 11.11.2016
- Smith, Nigel M. (2016) *Ava DuVernay Becomes First Woman of Color to Direct a \$100m Film*
<https://www.theguardian.com/film/2016/aug/04/ava-duvernay-woman-of-color-wrinkle-in-time-100-million-film> Hentet: 12.02.2017
- Sperling, Nicole (2016) *Wonder Woman director Patty Jenkins reveals details on new film*
<http://ew.com/article/2016/07/16/wonder-woman-director-patty-jenkins/> Hentet: 22.02.2017

- Stewart, Alicia W (2012) Filmmaker Ava DuVernay Uses a Lens of Legacy
<http://inamerica.blogs.cnn.com/2012/10/25/filmmaker-ava-duvernay-uses-a-lens-of-legacy/>
 Hentet: 12.03.2017
- Sundance Institute (2017) *Festival Program* <http://www.sundance.org/festivals/sundance-film-festival/program> Hentet: 25.02.2017
- TCM (2017) *Kathryn Bigelow – Biography* <http://www.tcm.com/tcmdb/person/16029%7C0/Kathryn-Bigelow/biography.html> Hentet: 15.12.2016
- The Guardian (2017) *Detroit trailer: John Boyega in Kathryn Bigelow's Oscar-buzzed riot drama*
<https://www.theguardian.com/film/2017/apr/12/detroit-trailer-1967-riots-kathryn-bigelow-john-boyega> Hentet: 13.04.2017
- Traister, Rebecca (2016) *In Conversation: Ava DuVernay* <http://nymag.com/thecut/2016/09/ava-duvernay-the-13th-queen-sugar-c-v-r.html> Hentet: 12.03.2017
- Twitter (2017) *Ava DuVernay* <https://twitter.com/ava> Hentet: 20.04.2017
- Whipp, Glenn (2009) *Kathryn Bigelow and the Making of “The Hurt Locker”*
<http://articles.latimes.com/2009/dec/23/news/la-en-bigelow23-2009dec23> Hentet: 15.12.2016
- Wright, Bekah (2012) *Direct Action* <http://magazine.ucla.edu/depts/style/direct-action/> Hentet: 12.03.2017

8.3 Filmliste

- 12 Years a Slave* (Steve McQueen, 2013)
- 13th* (Ava Duvernay, 2016)
- A Very Murray Christmas* (Sofia Coppola, 2015)
- Adaptation* (Spike Jonze, 2002)
- A Wrinkle in Time* (Ava DuVernay, 2018)
- An Education* (Lone Scherfig, 2009)
- An Inconvenient Sequel: Truth to Power* (Bonni Cohen & Jon Shenk, 2017)
- American Dreams* (Barbra Koppel, 1990)
- Awakenings* (Penny Marshall, 1990)

Being John Malkovich (Spike Jonze, 1999)
Blackfish (Gabriela Cowperthwaites, 2013)
Blue Steel (Kathryn Bigelow, 1990)
Brave (Mark Andrews, Brenda Chapman & Steve Purcell, 2012)
Captain America: Civil War (Anthony Russo & Joe Russo, 2016)
Captain Marvel (Anna Boden & Ryan Fleck, 2019)
Children of a Lesser God (Randa Haines, 1986)
Citizenfour (Laura Poitras, 2014)
City of God (Fernando Meirelles & Kátia Lund, 2002)
Cop Out (Kevin Smith, 2010)
Crash (Paul Haggis, 2004)
Detroit (Kathryn Bigelow, 2017)
Diary of a Mad Black Woman (Darren Grant, 2005)
Do the Right Thing (Spike Lee, 1989)
Elektra (Rob Bowman, 2005)
Exposed (Patty Jenkins, 2015)
Extremis (Dan Krauss, 2016)
Fast Times at Ridgemont High (Amy Heckerling, 1982)
Fifty Shades of Grey (Sam Taylor-Johnson, 2015)
Finding Dory (Andrew Stanton & Angus MacLane, 2016)
Five – segment “*Pearl*” (Patty Jenkins, 2011)
Frozen (Chris Buck, Jennifer Lee, 2013)
G.I. Jane (Ridley Scott, 1997)
Ghostbusters (Ivan Reitman, 1984)
Green Street Hooligans (Lexi Alexander, 2005)
Helen Keller in her Story (Nancy Hamilton, 1954)
Her (Spike Jonze, 2013)
I Will Follow (Ava DuVernay, 2011)
Jennifer’s Body (Karyn Kusama, 2009)
Just Drive (Patty Jenkins, 2001)
K-19: The Widowmaker (Kathryn Bigelow, 2002)
Kung Fu Panda 3 (Alessandro Carloni, Jennifer Yuh Nelson, 2016)

La La Land (Damien Chazelle, 2016)
Last Days (Kathryn Bigelow, 2014)
Lick the Star (Sofia Coppola, 1998)
Lifted (Lexi Alexander, 2010)
Little Miss Sunshine (Valerie Faris & Jonathan Dayton, 2006)
Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003)
Mad Max: Fury Road (George Miller, 2015)
Marie Antoinette (Sofia Coppola, 2006)
Middle of Nowhere (Ava DuVernay, 2012)
Miracles from Heaven (Patricia Riggan, 2016)
Monster (Patty Jenkins, 2003)
Moonlight (Barry Jenkins, 2016)
My Mic Sounds Nice: The Truth About Women in Hip-Hop (Ava DuVernay, 2010)
Near Dark (Kathryn Bigelow, 1987)
New York Stories – segment “*Life without Zoe*” (Francis Ford Coppola, 1989)
Pitch Perfect 2 (Elizabeth Banks, 2015)
Pitch Perfect 3 (Trish Sie, 2017)
Point Break (Kathryn Bigelow, 1991)
Punisher: War Zone (Lexi Aleksander, 2008)
Robert Frost: A Lover's Quarrel with the World (Shirley Clarke, 1963)
Private Benjamin (Howard Zieff 1980)
Rocky (John G. Avildsen, 1976)
Rogue One: A Star Wars Story (Gareth Edwards, 2016)
Saturday Night Live (Ava DuVernay, 2006)
Selma (Ava DuVernay, 2014)
Seven Beauties (Lina Wertmuller ,1976)
Slumdog Millionaire (Danny Boyle & Loveleen Tandan, 2008)
Somewhere (Sofia Coppola, 2010)
Strange Days (Kathryn Bigelow, 1995)
The Beguiled (Don Siegel, 1971)
The Beguiled (Sofia Coppola, 2017)
The Bling Ring (Sofia Coppola, 2013)

The Godfather (Francis Ford Coppola, 1972)
The Godfather: Part II (Francis Ford Coppola, 1974)
The Godfather: Part III (Francis Ford Coppola, 1990)
The Hurt Locker (Kathryn Bigelow, 2008)
The Kids Are All Right (Lisa Cholodenko, 2010)
The Lord of the Rings: The Return of the King (Peter Jackson, 2003)
The Loveless (Kathryn Bigelow & Monty Montgomery, 1982)
The Pact (Kay Cannon, 2018)
The Piano (Jane Campion, 1993)
The Prince of Tides (Barbra Steinsands, 1991)
The Revenant (Alejandro G. Iñárritu, 2015)
The Set-Up (Kathryn Bigelow, 1978)
The Silence of the Lambs (Jonathan Demme, 1991)
The Virgin Suicides (Sofia Coppola, 1999)
The White Helmets (Orlando von Einsiedel, 2016)
The Zookeeper's Wife (Niki Caro, 2017)
This is Life (Ava DuVernay, 2008)
Thor: The Dark World (Alan Taylor, 2013)
Unbroken (Angelina Jolie, 2015)
Velocity Rules (Patty Jenkins, 2001)
Winter's Bone (Debra Granik, 2010),
Wonder Woman (Patty Jenkins, 2017)
Zero Dark Thirty (Kathryn Bigelow, 2012)

8.4 TV-serier

Arrested Development (2003)
Betrayal (2013)
Breaking Bad (2008)
Entourage (2004)
Game of Thrones (2011)
Girlfriends (2000)
Grey's Anatomy (2005)

Jessica Jones (2015)

Making a Murderer (2015)

Queen Sugar (2016)

The Killing (2011)

The Walking Dead (2010)