

# Bacheloroppgave

Våren 2019

Hvorfor fremstiller Lars Von Trier Joes seksuelle uavhengighet og frihet på den måten han gjør i *Nymphomaniac*?

Vil filmen at vi skal dømme henne for så å gi oss en lærepenge?

- En analyse i fem deler av *Nymphomaniac Vol 1 & Vol 2* (Von Trier, 2013) med fokus på feminisme, seksualitet og kjønnsroller -

Veileder

Julia Leyda

Antall ord:

7754

## **Innholdsfortegnelse**

1. Innledning S.3-4
2. Synopsis S.4
3. Metode S.4
4. Teori S.4-13
  - 3.1 The Male Gaze S.5-7
  - 3.2 Kjønnroller S.8-9
  - 3.3 Postfeminisme S.9-13
5. Analyse S.13-18
  - 5.1 Fitta S.13-14
  - 5.2 «Knull-meg-nå» S.14-15
  - 5.3 «Den lille flokken» S.15-16
  - 5.4 Kastrering S.16-17
  - 5.5 Orgasmen S.17-18
6. Konklusjon S.18-19
7. Kilder S.20

## 1. Innledning

Da jeg for første gang så et verk av Lars Von Trier, var det *Antichrist* på kino i 2009. Jeg ble med ett fascinert over hans fortellerevne, gjennom brutale fremstillinger av problemer. I denne filmen tar han for seg depresjon og angst, gjennom grafiske og symbolske bilder,- gjennom noe man kanskje vil kalle et «perverst uttrykk». Mens jeg satt forbløffet over bildene på skjermen, så endte nesten alle i salen opp med å gå ut. Da rulleteksten kom, var det kun to par som satt igjen i salen, der jeg var i det ene.

Jeg har alltid vært veldig opptatt av film som et fortellermedium, og endelig fikk jeg se noe som virkelig åpnet øynene mine for noe nytt. Noe med fler lag. Noe som provoserte og som ikke alle kunne forstå. For Von Triers verk kan oppleves som vanskelige å se på, om man ikke klarer å se det hele i sammenheng med noe annet, eller på et dypere nivå. Det finnes mange lag i hans verker, men en ting som gjerne skiller seg ut er hans fremstillingen av kvinnelige karakterer.

Kvinnene er gjerne fremstilt på det de fleste ville kalt en nedverdiggende måte, men de er likevel utrolig sterke karakterer på hver sin måte. I bacheloroppgaven min har jeg valgt å fokusere på temaer som feminisme, seksualitet og kjønnsroller, i Lars Von Triers *Nymphomaniac Vol.1 & 2* (2013).

Temaet feminisme, seksualitet og kjønnsroller kommer til å være hovedtemaer i denne oppgaven. Når det kommer til seksualitet, så smelter vold og sex sammen i denne filmen, så der vil fokuset ligge på en kvinnes seksualitet uavhengig av legning og heteronormative kjønnsroller. Filmens kjønnsroller anses i seg selv og være en sterk kritikk, siden det hele koker ned i om man hadde reagert på denne historien om den omhandlet en mann?.

Etter å ha lest om «The Male Gaze» og lært om de typiske kjønnsrollene, og hvordan kvinner er blitt sett på opp gjennom filmhistorien, føler jeg at det er på tide med et moderne blikk på fremstillingen av kvinnekarakterer. Er Laura Mulveys teori utdatert? Finnes det ikke fler nyanser? Er Lars Von Trier berettiget til å skrive kvinnelige karakterer på måten han gjør, når han selv er mann? Er det nødvendig med en såpass grafisk og eksplisitt fremstilling av kvinnen for å få frem et poeng?

Analysen vil bestå av fem forskjellige deler og fokuser fra filmen, med en blanding av argumenter fra «The Male Gaze», kjønnteori og postfeministisk teori. Språkbruk, handling, mis-en-scène og noe kinematografi vil bli analysert opp mot utvalgte tekster fra tidligere pensum, som blant annet Laura Mulveys teori, men også bøker fra sosiologi som omhandler kjønnsroller i samfunnet, og noen av postfeminist og medieviter Wenche Mühleisens. Jeg har valgt å bruke hennes tekster da hun

har et moderne syn på fremstilling av kvinner i mediebildet, men kommer likevel til å rette dette mot et filmvitenskapelig perspektiv.

Så problemstillingen min er; Hvorfor fremstiller Lars Von Trier Joes seksuelle uavhengighet og frihet på den måten han gjør i *Nymphomaniac*? Vil filmen at vi skal dømme henne for så å gi oss en lærepenge?

## **2. Synopsis**

Lars Von Triers *Nymphomaniac* fra 2013, er en todelt fortelling om livet til kvinnen Joe (Charlotte Gainsbourg). Den fortelles i retrospekt av henne, med eksplisitte tilbakeblikk fra da hun var ung frem til hendelsen som landet henne der vi først treffer henne i filmen. Vol 1 har fokus på hennes barndom og ungdomsår, mens Vol 2 er fortellingen om hennes voksne liv. Man følger henne gjennom de store og små øyeblikkene opp gjennom årene, fra hennes første seksuelle opplevelse til forelskelse og familieliv, der mye av fokuset ligger på hennes utforskning av egen seksualitet.

## **3. Metode**

I denne bachelor oppgaven har jeg valgt å bruke Laura Mulveys feministiske filmteori fra 70-tallet og Wenche Mühleisens medievidde postfeministiske teori fra nåtiden. I tillegg til dette har jeg også valgt å bruke filmatisk kjønnsteori om 60-80-tallets Hollywood og sosiologisk kjønnsforskning, for å analysere utvalgte deler fra Lars Von Triers *Nymphomaniac Vol 1 & Vol 2*. Grunnen til at jeg har valgt å bruke teori fra dette tidsrommet, er at filmen aldri konstanterer hvilket tidsrom handlingen foregår i, og grunnen til at jeg har valgt å trekke inn kjønnsteori om eldre amerikanske filmer er at de har vært (og fortsatt er) en stor påvirkningskraft når det kommer til den heteronormative kjønnsrolle agendaen. Jeg har valgt å plukke ut avgjørende deler av filmen i kronologisk rekkefølge og analysere disse på tvers av Mulveys og Mühleisens teorier, med fakta om kjønnsroller fra et sosiologisk perspektiv for å underbygge argumenter. Hovedkarakterens eksplisitte språkbruk gjennom filmen har inspirert underoverskriftene som skal fortelle hvor fokuset ligger i hver del av analysen.

## **4. Teori**

I den sammensatte boken *Advances in gender research - Gendered Sexualities* (2002) tar Scott T. Allison og James K. Beggan i sitt kapittel *The Playbaoy Playmate Paradox: The case against the objectification of women* en kort innføring i feminismens historie.

I følge noen teoretikere har den feministiske bevegelsen gått gjennom tre vellykkede bølger. Den første bølgen gikk ut på å sikre kvinners stemmerett, og den andre bølgen antas å ha startet med Betty Friedans bok *The Feminine Mystique* i 1963. Den andre bølgens hovedmål var å fremme likestilling på arbeidsplassen, og å forkaste begrensende tradisjonelle tanker om samliv og ekteskap. En viktig komponent innenfor den andre bølgen, var kvinnes forsøk på å hevde sin egen kompetanse. Denne bølgen var karakterisert ved å trekke fokuset mot kvinners intellektuelle ferdigheter og styrker slik at de kunne bevise at de hørte hjemme i en tidligere mannsdominert verden. Andrebølges feminister ønsket å løfte frem kvinnen som noe mer definerbart enn de stereotypiske tankene om feminitet og hvilke sosiale roller kvinner var tillatt. Allison og Beggan bruker Cathryn Bailys analyse fra *Making waves and drawing lines: The politics of defining the vicissitudes of feminism* fra 1997 for å forklare den tredje bølgen. I følge Bailey oppleves det som at tredjebølge feminister ønsker å distansere seg fra andrebølges overdrevne seriøsitet. Med dette menes andrebølges ekstreme bekymring for å være politisk korrekte, mangel på humor og minimal interesse for utseendet, men hun ønsker å legge til at tredjebølges feminister gjerne kan presentere andrebølgen på en litt for enkel og ensidig måte. En av de største forskjellene mellom den andre bølgen og tredje er de yngre feministenes forsøk på å redefinere betydningen av kvinnelig seksualitet. I følge tredjebølgen er andrebølge feminister alt for opptatt av å sette kvinner i en boks som seksuelt utnyttede vesner. Og de mente at når man blir offer for seksuell undertrykkelse på en individuell eller kulturell måte, blir man frarøvet egen seksuell identitet. (Allison & Beggan, S. 103-104)

### 3.1 The Male Gaze

I 1973 startet Laura Mulvey å skrive sitt psykoanalytiske essay *Visual Pleasure And Narrative Cinema* som til slutt skulle ende opp med å bli en av de mest radikale og mest brukte teoriene innenfor feministisk filmteori. Formålet med Mulveys essay var å bruke psykoanalyse for å finne ut hvor og hvordan fascinasjonen av film, blir forsterket av forhåndsgitte mønstre av fascinasjon som allerede ligger til grunn i det individuelle subjektet, og de sosiale formasjonene som har formet *han*. Hun mente at psykoanalytisk teori kan brukes som et politisk våpen, og at denne teorien viser hvordan underbevisstheten til det patriarkiske samfunnet har strukturert film-formen. (Braudy & Cohen, S.711) Hun mente at denne analysen er av åpenbar interesse for feminister, da den viser til en nøyaktig gjengivelse av frustrasjonen man opplever under den «fallosentriske ordenen». Den vil gi et innblikk i røttene av kvinners undertrykkelse, den artikulere problemet nærmere og leder til den ultimate utfordringen: hvordan man kan stå opp mot underbevisste strukturer som et språk, men

likevel være fanget i språket til patriarkiet. Hun mente at det fortsatt er fler problemer som må påpekes, men at denne psykoanalytiske teorien kunne hjelpe til med å fremme forståelse for den dags samfunn, og den patriarkiske ordenen de var fanget i. I hennes essay har hun valgt å diskutere den inkorporerte erotiske nytelsen i film og meningen bak dette, og spesielt det sentrale bildet av kvinnen. Hun påpeker at det er sagt at ved å analysere nytelse, ødelegger man det, og at det er nettopp dette intensjonen hennes er.

Som et velutviklet medium og representasjons system har film medført en rekke spørsmål innenfor måten ubevisstheten strukturerer måten man ser og nytelsen ved i å se. Når det kommer til Hollywood-filmen hadde den i følge Muvley alltid forholdt seg til en formell mise-en-scène som reflekterte et dominant og ideologisk konsept innenfor film. Magien med Hollywood-stilen og all film som har blitt påvirket av denne, kom av dens tilfredstillende manipulasjon av visuell nytelse. Mainstream film hadde ubestridt kodet inn erotikk i det hun kaller språket til den dominante patriarkiske ordenen. (Braudy & Cohen, S.712-713)

Det finnes en rekke mulige måter film kan fremkalle nytelse, og en av de er skopofili. Det finnes tilfeller der det å se på noe kan være en kilde for nytelse. Hun går inn på Freuds teorier der han isolerte skopofili som et viktig seksuelt instinkt som fungerer som en drift ganske uavhengig av erogene soner. På dette punktet assosierte han skopofili med å se på andre mennesker som objekter, å utsette de for et kontrollert og nysgjerrig blikk. Selvom dette instinktet kan få innflytelse fra flere forskjellige hold, spesielt egoisme,- så fortsetter det å være den erotiske basisen for nytelsen av å se på en annen person som et objekt. På den ekstreme siden kan dette føre til en besatt form for voyerisme og kikkere, som kun får seksuell nytelse av å se på andre på en kontrollert måte, en objektivisert *annen*. (Braudy & Cohen, S.713) Ved første blikk kan film oppfattes som en fjern underverden av hemmelig observasjon av et uvitende og uvillig offer, men massen av mainstream film og dens konvensjoner har bevisst laget en slags forseglet verden som utfolder og forholder seg likegyldig til dens publikum. Dette kan oppleves som en type separasjon som spiller på den voyeristiske fantasien, og de filmatiske elementene sammen med filmenes narrativ gir publikum en illusjon av et innblikk i en privat verden. Konvensjonene innenfor mainstream film legger fokuset mot den menneskelige formen. Menneskets nysgjerrighet og ønsket om å observere blandes med likhet og gjenkjennelse i hva man ser, som: kropp, ansikt og forholdet mellom kropp og omgivelser. Det å identifisere seg med og kjenne seg igjen i karakterene på skjermen er like viktig som det å ikke kjenne seg igjen, men ønsket om å kunne gjøre det, det er her egoisme og narsissisme spiller en stor rolle. De to måtene for oppfattelse som hun legger frem her via Freud, den ene der man får seksuell nytelse av å se på et individ som et seksuelt objekt, og den andre der man gjerne

identifiserer eller assosierer, eller ønsker å sette seg i individets sko er to forskjellige strukturer. Disse overlapper gjerne hverandre, men mellom instinkt og selv preservasjon finnes det fortsatt en dramatisk polarisering når det kommer til temaet nytelse. Alene har de ingen betydning, de må lenkes opp mot et ideal. Begge har et likegyldig perspektiv på virkeligheten og skaper et erotisk syn på verden som former oppfattelsen av et subjekt. Opp gjennom historien har film utviklet en spesifikk illusjon av virkelighet der denne motsetningen mellom drift og ego har funnet seg en nydelig komplimentær fantasiverden. I den virkelige verden er den fantasiverdenen på skjermen underlagt loven som produserer den. (Braudy & Cohen, S.714-715)

I en verden basert på seksuell ubalanse, har i nytelsen av å titte blitt splittet mellom aktiv/mann og passiv/kvinne i følge Mulvey. Det bestemte mannlige blikket (male gaze) prosjekterer sin fantasi på den kvinnelige figuren, som er fremstilt tilsvarende. Kvinner tradisjonelle ekshibisjonistiske rolle, der de på en og samme gang blir sett på og fremvist, med deres utseende kodet for å oppnå et sterkt visuelt og erotisk inntrykk kan kalles *to-be-looked-at-ness*. Kvinner som blir fremstilt som et seksuelt objekt, holder blikket, spiller på og fremmer mannlige ønsker. Tilstedeværelsen av en kvinnelig karakter et uunnværlig element innenfor vanlig narrativ film, selvom hennes visuelle tilstedeværelse gjerne har en tendens til å jobbe mot den narrative fremgangen i historien. Hun stopper flyten av handling i øyeblikk av erotiske tenkepauser. (Braudy & Cohen, S. 715)

I følge Mulvey har tradisjonelt sett, fremvisning av kvinnen hatt to funksjoner. Den ene som et erotisk objekt for karakterene i selve historien, og den andre som et erotisk objekt for publikum i salen. Disse to kan også kombineres, og hun bruker en «show-girl» som et eksempel. Her ser både mannen i fortellingen på kvinnen som opptrer, på lik linje som den mannlige publikummeren. Et aktivt/passivt heteroseksuelt skille i likestilling, har på samme måte kontrollert narrative strukturer. I følge Mulvey er det prinsipper rundt ideologi og de fysiske strukturene som støtter dette, kan ikke en mannlige figur bære byrden av seksuell objektivisering. Og det er derfor mannlige karakterer blir tilegnet egenskaper som får ting til å skje og fremmer narrativet. Mannen kontrollerer fantasien og fremstår som en representant for makt. Makten av å bære blikket for publikummet. Dette blir gjort mulig gjennom å skape en karakter som publikum kan identifisere seg med. Når publikum identifiserer seg med den mannlige protagonisten styrer han og holder makten over det erotiske blikket, som fører til en følelse av allmakt for publikum. I kontrast til den kvinnelige karakteren, ser publikum den mannlige karakteren som en indre representasjon for deres egen eksistens i fantasien. Dette refererer til det mannlige heteroseksuelle publikumets narsissistiske ego, og ønsket om å være en del av skjermens fantasiverden. (Braudy & Cohen, S. 716)

### 3.2 Kjønsroller

Som viktige komponenter innenfor de sosiale strukturene, er status og roller en måte å organisere liv på en konsekvent og forutsigbar måte. Når disse blandes med etablerte normer, leder de vår oppførsel og forenkler interaksjoner med mennesker innenfor forskjellige sosiale statuser uavhengig om de er kjente eller ukjente for oss. Likevel finnes det en negativ side ved denne forutsatte verdenen. Om normative roller blir tatt for bokstavelige, kan man i følge sosiologen Linda L. Lindsey miste friheten til handling. (Lindsey, S. 3) I hennes bok *Gender Roles - A Sociological Perspective* (2011) tar hun for seg alt fra heteronormative kjønnsrolle fordelinger på tvers av tid, land og kjønn, til oppbygging av sosiale konstruksjoner som familie og ekteskap. Et viktig konsept å ta for seg i denne oppgaven er Lindseys teori om dobbelt moral når det kommer til seksualitet. «Dobbelt moral» refererer til ideen om at menn skal få kunne uttrykke seg selv seksuelt og ikke kvinner. Siden nivåene av seksuell aktivitet før ekteskapet i disse dager er nogenlunde likestilte, spør Lindsey om det fortsatt finnes en slik dobbelt moral? Hun svarer på dette med både et nei og et ja. Nei med tanke på seksuell oppførsel, men ja når det kommer til seksuelle fordommer. Seksuell oppførsel har endret seg drastisk gjennom årene. Det var lenge antatt at i forhold til menn, hadde kvinner en lavere sex-drift, var vanskeligere å tenne seksuelt og ble sjeldnere kåte. Alle disse påstandene har blitt bevist feil. Flere feministiske forskere har kommet frem til og forkastet den rent evolusjonære synet på at sex for kvinner kun finnes for å reproduksjon og ikke nytelse. De har lagt frem en forståelse om at sex for kvinner er nytelse, oppfylgende og ønsket. Kjønsforskjeller når det kommer til seksuelle holdninger er fortsatt aktuelle. I følge Lindsey uttrykker fler kvinner enn menn en tro om at emosjonell nærhet er den viktigste faktoren når det kommer til samleie. Menn forteller at nytelse og erobring er deres hovedmotiv, og at de foretrekker fler seksuelle partnere over en kortere periode enn hva kvinner gjør. (Lindsey, S. 38) Når det kommer til kjønsforskjeller i film-mediet, tar Harry M. Benshoff og Sean Griffin for seg hvordan kjønn blir fremstilt i amerikansk film siden 60-tallet i boken *America On Film - Representing Race, Class, Gender, And Sexuality At The Movies* (2009). Maskulinitet og femininitet er fortsatt konstruert på en viss måte i film for å promotere den separate og ulike statusen kvinner og menn har i Amerika. (Benshoff & Griffin, S. 278) Hollywood ble lite påvirket av 60-tallets andrebølge feminisme. De var redde for å skape kontrovers, og viste lite interesse i å lage filmer som ble sett på som feministiske. Isteden fortsatte de å lage sjangerfilmer, med få innslag av sterke kvinnelige karakterer. De få filmene som kunne anses som et snev feministiske med sterke kvinnekarakterer var gjerne satt til tidlig 1900-tallet, og



viste noen få elementer fra førstebølges feminisme. En av Hollywoods få fremstillinger av datidens kvinnelige frigjøring var den seksuelle frigjørelsen. Så for det meste, ble kvinnelige karakterer fremstilt som en mer seksualisert versjon av 50-tallets blonde sex-bomber. Men på grunn av tidens sensurlover, kunne ikke Hollywood filmen innfri de seksuelle løftene. På grunn av dette oppsto en ny type indie-film kalt «sexploitation cinema». Disse filmene kunne tilby kvinnelig nakenhet og simulasjoner av seksuelle møter, for et (for det meste) mannlige publikum. Da disse filmene begynte å øke i popularitet, og filmer som *Deep Throat* (1973) slo gjennom som en av de mest inntjenende filmene dette året, bestemte Hollywood seg for å slenge seg på trenden. Etter inntoget til MPAA systemet, kunne Hollywood nå inkorporere mer sex og mer vold i filmene sine. Noe som også utviklet seg til flere filmer som viste seksuell vold mot kvinner. Selvom disse scenene var ment som en måte å skape oppmerksomhet rundt problemet med vold mot kvinner, ble det noen ganger oppfattet av publikum som om filmene oppmuntret til denne type oppførsel. Det hele kunne fremstå som en måte straffe kvinner på, på grunnlag av deres uavhengighet. (Benshoff & Griffin, S. 280, 281 & 282)

På 80-tallet ble de gamle tradisjonelle familieverdiene igjen et tema, med en patriarkisk far og underdanig mor. 50-tallet var inspirasjonen, da dette ble sett på som en «bedre æra», da ting rett og slett var bedre. Feminismen var under angrep, og selvom de fleste ønsket likestilling, ville de ikke assosiere seg selv med definisjonen feminist. Maskuliniteten måtte også redefineres, og for menn ble det et press om å vise frem hvor *tøff* man var. Og gjennom filmerretet ble det vist frem mannlige action helter, og kvinner som enten prinsesser eller passive kjærlighetsinteresser for mennene. Mange av disse filmene viste til de tradisjonelle kjønnsrollene som andrebølge feministene hadde kritisert så sterkt. Det kom også noen filmer på markedet som omhandlet kvinner med familie og jobb, der temaet var hvor vanskelig det var å sjonglere arbeidsliv og familieliv. En annen fremtredende sjanger som ikke var på linje med feministene var slasher filmen. Både menn og kvinner ble drept i disse filmene, men menn ble gjerne drept i skyggene, mens kvinnene ble åpenlyst drept og/eller torturert. Disse filmene kan bli sett på som hat mot kvinner, da Benshoff og Griffin påpeker at våpnene de blir drept med kan fremstå som fallos-symboler. (Benshoff & Griffin, S. 286-287 & 289)

### 3.3 Postfeminisme

I Wencke Mühleisens bok *Kjønn og Sex på Tv - Norske medier i postfeminismens tid*, tar hun blant annet for seg og forklarer postmoderne feminisme, poststrukturalismens kjønnsforståelse, stereotypikritikk og kvinnelig maskulinitet knyttet opp mot mediebildet.

Hun innleder boken men å tolke begrepet *postmoderne feminisme*, og hun påpeker at det er viktig å ta høyde for at dette er et sammensatt fenomen, og at det ikke er så lett å bli enige om hva betegnelsen innebærer. Hun mener at termen kan omtales i to forskjellige former, den ene som en epoke (feminisme i postmoderniteten), og blir ofte brukt som betegnelse på poststrukturalismens feministiske posisjoner. Mens den andre siden er gjerne en kritikk eller refleksjon over den moderne feminismen. (Mühleisen, S. 13) Selve begrepet *postfeminisme* sprang ut på 80-tallet som et medieskapt fenomen, og ga løfter om frigjøring fra utdaterte feministiske posisjoner. I deler av feministisk litteratur, blir postfeminismen benyttet som en negativ betegnelse, der blant annet Suzanne D. Walters sidestiller postfeminisme med *antifeminisme* i hennes bok *Material Girl* fra 1995. Hun mente at postfeminismen fratrar feminismen en felles definerbar kvinnelighet og solidaritet. Mens noen er skeptiske til det de oppfatter som et seksualisert overflatespill, åpner andre forskere opp for postfeminismens potensial når det kommer til en spenning mellom det typisk feminine og det feministiske, og mellom feminisme og seksuell liberalisering. (Mühleisen, S. 14) Mühleisen trekker frem at selvom det ikke eksisterer en konkret definisjon av det postmoderne, er det enighet om hvilke gjenkjennelige trekk som kan definere denne fasen. Utviklingstrekk som er fremtredende i både kjønn og medieperspektiv, er blant annet konsekvenser av et massivt og mangfoldig medieuttrykk. Den er også kjennetegnet av en generell ustabilitet i modernitetens kategorier, som blant annet skillet mellom det offentlige og den private sfære, der dette skillet har hatt stor betydning for modernitetens kjønnsnormer og forståelse. Et viktig eksempel hun påpeker når det kommer til dette er hvordan kvinnelighet tidligere har blitt forbundet med omsorg og hjem, mens maskuliniteten har blitt forbundet med det offentlige og politiske. (Mühleisen, S. 27) Den kjønnsteoretiske utviklingen har hatt sterkt innflytelse av poststrukturalismen. Mühleisen forklarer at poststrukturalisme er heller et kritisk perspektiv enn en entydig teori eller posisjon. Poststrukturalistisk kjønnsteori fokuserer ikke på å avsløre en biologisk eller sosial sannhet om kjønn som et fenomen og iscenesettelse, men å undersøke hvordan, med hvilke virkemidler og effekt kjønn produseres som kulturell diskurs. Hun bemerker et problem eller en mangel innenfor det norske språket, som omhandler nettopp ordet *kjønn*. Dette ordet forteller ikke om man snakker om kjønn i kulturell eller biologisk forstand. Mens i det engelske språket er ordet *gender* en betegnelse for det kulturelt instituerte kjønn, i motsetning til det engelske ordet *sex* som viser til det fysiske kjønn. (Mühleisen, S. 29) Mühleisen forteller at samtiden er preget av ukonvensjonelle iscenesettelser av kjønn i sub- og populærkultur, gjennom nyere kjønnsuttrykk og utprøvinger, der et større seksuelt mangfold finner sted. Større toleranse for forskjellige legninger og endringer i samlivsmønstre har ført til nye

familie,- samlivs og vennskspsformer. Men det finnes også konservative meninger om kjønn og seksualitet, basert på genetikk, biologi eller det hormonelle systemets «foregitte» avgjørende konsekvenser for kjønnenes status. Hun sammenlikner dette med diskusjoner rundt rasetenkningens biologiske konklusjoner, men at her blir kjønnnet brukt som validering og forklaring av samfunnsmessige, politiske eller kulturelle forskjeller. Dette brukes som et slags forsvar for såkalte biologisk gitte forskjeller gjennom kjønnenes statusforskjeller i samfunnet, der menn har størst innflytelse og makt. Omfattende konklusjoner har blitt tatt rundt kjønnenes psykologi, atferd og kommunikasjon som noe fastlagt, og dette fokuset står i stor kontrast til de poststrukuralistiske perspektivene. Poststrukuralistene mener at det er feil å bruke biologi som en tolkning av et menneske. Poststrukuralistene ikke ser bort fra den materielle kroppens eksistens, men ser heller på hvilken betydning den har fått og hva denne tolkningen av det fysiske har for mennesket. Denne kritikken er også en kritikk av at såkalte biologiske fakta legges til grunn for sosiale normer. (Mühleisen, S. 33)

De konservatives etablering av såkalte avgjørende forskjeller mellom mennesker enten det gjelder klasse, rase eller kjønn, skjer i følge Mühleisen på to måter: Den første består av at likheter, som for eksempel mellom mann og kvinne, i stor grad bli avkreftet. På den andre måten, må disse forskjellene dramatiseres og bli systematisk fremheves, og bli gitt normative betydninger gjennom verdivurderinger av samfunnsmessige mekanismer.

Mühleisen mener at feminismen også tidvis speiler denne totalitære kategoriseringen med en gang den «*fremjubler kvinneligheten*» og på grunnlag av dette bekrefter betydningen. Feministisk engasjement burde derfor i følge henne selv, demontere maktforholdet rundt det hun kaller den tvangsmessige enheten *kvinne*. Resultatet av denne demonteringen vil være en dekonstruksjon av kjønnskategoriene, og gjennom dette dekostrueres også den tyngende forpliktelsen over kvinnelighetens entydige definisjoner. Hun påpeker at det kan være en anstrengende oppgave å leve opp til kvinnelighetens normer. (Mühleisen, S. 34)

Mühleisen stiller spørsmål ved at fotball og krimbøker har status som avgjørende interesser blant intellektuelle, mens mote og kjærlighetsromaner blir sett på som tullete eller som søppel-smak. Disse sjangrene har blitt forbundet med maskulinitet og femininitet gjennom medieoffentlighetens kulturelle betingelser. Hun lurer på om vi gjenkjenner postfeministisk estetikk gjennom populærkulturens former, og om denne er inspirert av postfeminismens mangfold. Og hvordan denne estetikken kommer til uttrykk gjennom alt fra litteratur til film.

Den postfeministiske estetikken bryter i følge Mühleisen med blant annet den tradisjonelle feminismens berøringsangst overfor seksualitetens tradisjonelle representasjoner,- mainstream

pornografi. (Mühleisen, S. 103) Mühleisen trekker frem forfatterene Angela Carter og Kathy Acker som representanter innenfor postfeministisk estetikk. Disse forfatterene har gjerne kommet på kanten med kvinnebevegelsen ettersom noen grupperinger fortsatt har holdt fast ved kvinnens offerrolle. Acker har blant annet ambisjoner om å produsere pornografisk litteratur, som har et interessant brudd med representasjoner basert på psykologiske og empatiske skildringer av seksuelle relasjoner. Populærkultur og Hollywood har gitt oss dominerende forestillinger om hvordan kjærlighet og begjær burde være, på tross av intellektuell og politisk kritikk blir dette oppfattet som en kollektiv erotisk forestillingsverden. Denne ensidige og tradisjonelle forestillingen har preget deler av feminismen, har lukket for interseksualitet og dialog rundt disse «begjærsfortellingene». Mühleisen mener at om vi her tillater oss å se på pornografien som en grunnfortelling om dagens seksualitet,- på samme måte som Hollywoods forbilde - har det i feminismen vært lite diskusjon rundt seksualitetens område. Hun mener at det pornografiske språket kan gies en ny betydning slik postmodernistisk estetikk åpner for å forening av tradisjonelle sjangre og betydninger. (Mühleisen, S. 128-129)

Man kan i følge Mühleisen nå se en ny åpenhet over pornografiens tematikk og estetikk knyttet til seksualitet, kjønn og makt i litteratur og film. På slutten av 1990-tallet sprang det ut en nypornografisk bølge i Frankrike, der en rekke kvinnelige forfattere og regissører med eksplisitte feministiske intensjoner inkluderer pornografiske elementer i sine uttrykk. Mühleisen bruker romanen *La Nuit l'après-midi* av C. Lamarche fra 1996 som et eksempel, der den kvinnelige hovedkarakteren svarer på en sexannonse, hvor hun så involverer seg i sadomasochistisk sex av ren nysgjerrighet. Hun nevner i tillegg en rekke filmer av kvinnelige franske regissører, som utforsker pornografiens estetikk. Hun mener at disse medvirker i postfeminismens ånd ut gjennom kvinnelig seksuell erfaring, og er med på å viske bort skillet mellom pornografi og fiksjonsfilm. Vold, aggresjon, marginalisering og seksualitet utgjør en fremtredende tematikk i disse filmene, som dermed erobrer maskuline sjangertrekk og emner. Denne nye trenden med direkte og pornografiske skildringer av seksualitet står i stor kontrast til Hollywood-filmens erotiserende, fetisjerende og metaforiserende uttrykk. I de nye filmene innebærer seksualitet ikke lenger en harmoniserende løsning på noe som helst, man viser det heteroseksuelle samleiet i all sin kroppslige anstrengelse og/eller nytelse. (Mühleisen, S. 129-131)

Mühleisen stiller spørsmål ved hvorfor postfeminismen har en så tvetydelig status. Hun kan se postfeministiske trekk ved filmer og bøker, som bruker en slags kvinnelig burlesk lek med stereotype kjønnsforestillinger som står til kontrast mot de tradisjonelle iscenesettelsene.

Innskrivningen av erotiske og pornografiske tendenser åpner for postfeministisk sitering og lek med

erotiske begjærspisjoner. (Mühleisen, S. 133) Den postfeministiske estetiske vendingen kan i følge Mühleisen sies å skride tvers gjennom klisjeer og kulturelle kollektive forestillinger, eller de konvensjonelle seksuelle og estetiske innbilningene. I den postfeministiske estetikken legges det stor vekt på etterligning eller gjenbruk av populærkultur og kulturindustriens tradisjoner. Dette kan skje i form av gjentakelse, overdrivelse, sitat og «feilaktige» repetisjoner. På denne måten mener hun at det normative forskyves ikke gjennom direkte politiske motstrategier eller avvísninger, men iscenesettelser som innebærer estetiske og nye forskyvninger. Den politiske og estetiske motstridende og tvetydeligheten som preger postfeminismens estetikk kommer av populærkulturens kommers og gjennomslagskraft, som gjerne blir forstått som en gitt bekreftelse av markedskreftene. Men ved å åpne opp for tvetydeligheten kan man likevel i følge Mühleisen hevde en fornuftstridig samtidighet av bekreftelse, repetisjon og distanse, av refleksivitet. Dermed kan man se undergravende muligheter i postfeminismens estetikk. (Mühleisen, S. 134)

## 5. Analyse

*«Min eneste synd, er at jeg forlanger mer av en soloppgang.» - Joe*  
(Von Trier, 2013)

### 5.1 Fitta

Det hele starter med at en mann finner en forslått kvinne i bakgaten der han bor. Hun nekter han å ringe etter sykebil eller politi, så han ender opp med å ta henne med hjem for en kopp te på sengen. Han vil gjerne vite hva som har skjedd med henne, og hennes forklaring er at hun bare er et dårlig menneske. Han mener at han aldri har møtt et dårlig menneske før, men hun påstår at det har han nå. For å forklare hva som har skjedd er hun nødt til å starte ved begynnelsen av det hele. Grunnen til hvorfor hun er i den situasjonen hun er i dag. Mens hun ligger i sengen hans begynner hun på starten av sitt liv, og for henne er det første gang hun oppdaget *fitta* si. Hun var to år gammel, og datter av en lege, så hun var svært opptatt av hennes egen anatomi opp gjennom barndommen. Selvom hennes far var lege og hun ofte leste hans bøker med faguttrykk og andre betegnelser for underlivet, og selv endte opp med å studere medisin, kaller hun vaginaen sin for *fitte* eller «*my cunt*» gjennom hele historien. Mannen som hentet henne inn fra gaten heter Seligman (Stellan Skarsgård) og oppfattes som en vellest og smart person. Hans lidenskap for bøker, fisking og klassisk musikk, i tillegg til hans høyere alder, gjør hennes ordbruk om sin egen kropp upassende. Han forholder seg rolig og interessert på tross av hennes ordlegging noe som fanger vår oppmerksomhet, samtidig som karakterene på skjermen opptrer helt uoppmerksomt på uttalelsen. Betegnelsen *fitte* blir gjerne brukt som slang eller som et banneord. Ifølge Lindsey bruker begge

kjønn baneord i offentligheten, men seksuell banning eller slang kommer for det meste fra menn. Menn og gutter legger ikke skjul på slike ord og uttrykk, de bruker de oftere og i flere settinger, i forhold til kvinner. (Lindsey, S. 85) Det kan argumenteres for at ordet *fitte* er et substantiv som er objektivt. Med andrebølges feminister og Mulveys øyne, objektiverer Joe seg selv seksuelt gjennom bruken av dette ordet. Og siden karakteren Joe av laget av en mann,- Lars Von Trier, er det han som objektiverer hennes vagina med denne ordbruken. Man kan anse ordet som politisk ukorrekt, som noe nedverdiggende, mens postfeministene vil kunne oppfatte ordbruken som befriende. Hun tar i bruk et ord som gjerne blir brukt som et skjellsord, og bruker seg om seg selv. På sine egne premisser. Men hun starter jo det hele med å si at hun er et dårlig menneske, hun snakker allerede ned om seg selv, er det derfor hun bruker ordet *fitte* istedenfor vagina eller vulva? Straffer hun seg selv gjennom egne ord? Eller er dette et postfeministisk brudd med hvordan man tenker en kvinne burde prate om seg selv. Burde hun ikke få kalle underlivet sitt hva hun selv ønsker?

## 5.2 «Knull-meg-nå»

Etter Joes første seksuelle opplevelse som hun både husket og beskriver i detalj, følte hun seg ydmyket og sverget at hun aldri skulle ha sex med noen igjen. Men dette varte ikke lenge. Et par år etter inngikk hun et veddemål med en venninne. De tok på seg det hun omtaler som «fuck-me-now» klær, gå ombord på et tog, og den som hadde sex med flest menn i før de nådde endestasjonen vant en pose med sjokolade. Dette «knull-meg-nå» antrekket var i fargene rødt og svart. Fargen rød assosieres gjerne med både lyst, fare og kjærlighet, der førstnevnte forstås som det de ønsket å signalisere. Seligman sammenlikner dette med fising, og at antrekkene deres var som en flue. Fluen brukes som agn, og skal tiltrekke seg fisk, slik som jentenes forsøk på å tiltrekke seg menn. Joes ekstremt korte røde lakk shorts, er på størrelse med en truse, og skinnet fra lakken trekker øyet rett til underlivet. Kameraets posisjon, valg av materiale på antrekket og lyssettingen fører publikums blikk rett til den korte shortsene. I en sekvens på toget, strekker to menn ut hver sin hånd for å ta hendene hennes i sine egne. De lå i fanget hennes, så kameraet er igjen fokusert på underlivet, og mennenes øyne har falt på samme plass, da de åpenbart så hvor de flyttet hendene sine for å kunne nå hennes. Gjennom narrativet er vi klar over hva Joe er ute etter på denne togturen, det kan sees som en situasjon de fleste mannlige publikummere skulle ønske de var i selv. De kan identifisere seg med mennene på togene og fantasere om at dette kunne skjedd de på en togtur. Mennene på toget vet ikke hvem hun er, hva hun liker å gjøre, hvor hun kommer fra, de ser

kun det seksuelle objektet. Publikum kan nok kjenne seg igjen i togmennenes syn på den unge piken. Men publikum har også æren av å få vite hva hun heter, hvor hun kommer fra og hva hun liker å gjøre. Hun er ikke bare et objekt, hun er et menneske, uavhengig av hva hun kler seg i og hva hun ønsker å oppnå. Feministiske medieforskere som blant annet Mulvey har kritisert kvinnens funksjon som blikkfang og ville assosiert denne scenen med «to-be-looked-at-ness», men i følge Mühleisen, er nøytralisering eller avseksualisering ikke å anbefale som representasjon av kvinner. Å avseksualisere kvinner i forhold til de kulturelle kodene for kvinnelig erotikk og seksualitet var noe 1970-talls feminismen anbefalte. I denne perioden oppsto den såkalte «seksuelle revolusjonen», som etterhvert ble kritisert av mange feminister for at den gjorde kvinner til ofre for tilgjengelighet, og gjentakelsen av «undertrykkende sexismen» og dens stereotypiske tvang. Dette førte til en avvisning av kvinners iscenesettelse som seksualobjekter. (Mühleisen, S. 83) Joe og hennes venninne har villige satt seg selv i situasjonen, gir samtykke og leder til at som skjer. Det er de som har makten, ikke bæreren av blikket, selvom man skulle tro det. Etter å ha fortalt historien om togturen, hevder Joe at dette er beviset på at hun er et forferdelig menneske. Seligman er uenig, vinkler historien til noe positivt. Hun hadde gitt mange menn en uforglemmelig opplevelse, men Joe forklarer at hun hadde funnet sin makt som kvinne og brukte den uten hensyn til andre, og at dette var helt uakseptabelt. Så får hun som svar; hvis du har vinger, hvorfor ikke fly?

### 5.3 «Den lille flokken»

Den lille togturen hadde økt Joes appetitt for sex betraktelig, så hun og hennes venninner startet en klubb de kalte «Den lille flokken». De hadde en rituell ordlyd, som de alle sa i kor, mens en spilte to toner på et piano. Seligman påpeker at dette høres nærmest satanistisk ut og at intervallen som blir spilt på pianoet, B og F, er en tritonus også kalt djevelintervallet. Meningen bak klubben var å kunne *knulle* og retten til å være *kåt*. Medlemmene fikk ikke ha kjæreste og man fikk kun ha sex med en person én gang. Dette var deres opprør mot kjærlighet. De sverget å bekjempe det kjærlighetsfikserte samfunnet. Men etterhvert begynte klubben å falle fra hverandre.

Initiativtakeren, venninnen hennes B, brøt alle regler da hun forelsket seg. Bs brudd med deres hellige manifest, førte til en krangel mellom de to jentene. Og Bs ord brente seg i Joes minne; den hemmelige ingrediensen i sex, er kjærlighet.

«Den lille flokken» kan anses som et perfekt eksempel på den seksuelle revolusjonen, der jentene tar tilbake sin egne seksuelle identitet. De var radikale på samme måten som andrebølges feministene var, og ønsket på mange måter det samme. De ønsket å bryte med de heteronormative kjønnsrolle fordelingene i samfunnet. At det skulle antas at de måtte bindes ned til en person,

gjørne for resten av livet gjennom ekteskap. Et brudd med sosiale konstruksjoner. Men kritikere som Mulvey ville nok sett på dette som jenter som ofrer seg selv for menns nytelse. Jo fler de har sex med, jo fler får de tilfredstilt. Den eksplisitte fremvisningen av Joes seksuelle akter med fler forskjellige menn, vil oppfordre publikum til å se henne igjen som et seksuelt objekt. Og på mange måter så gjør hun seg selv til dette objektet, men likevel ikke, fordi vi ser og hører historien fra hennes side,- ikke mannens, og derfor er det heller menn i dette tilfellet som er objekter. Mühleisen bruker et eksempel om at en kvinne kan ta tilbake og spille på maskulinitet, men også en kvinne kan også spille på det hetero-romantiske og erotiske. (Mühleisen, S. 126) Det er menn som er bruk og kast, ikke kvinnene.

#### **5.4 Kastrering**

Det var kjærligheten som skulle bli Joes undergang.

Hun blir etterhvert gjenforent med Jerôme (Shia LaBeouf), gutten som tok hennes jomfrudom, nå i en voksen kontorsetting. Han uttrykker med en gang sin interesse, mens Joe som fortsatt hadde deres første gang ferskt i minne, var ikke umiddelbart interessert. Det ble en slags maktkamp mellom de, der hun åpenlyst flørtet med andre gutter på kontoret for å gjøre han sjalu, og når hun innså at hun gjorde alt dette fordi hun hadde fått følelser for han, var det for sent. Jerôme hadde rømt av gårde med sin sekretær og giftet seg med henne. Joe druknet sine sorger på *pikker*, mange pikker. Alle slags former og farger, gifte og ugifte. Hun sammenlikner underlivet sitt med et par automatiske dører, som åpner og lukker seg selv når man skal inn eller ut. Etterhvert hadde hun bygget seg opp en så stor bok med menn, at hun ikke husket helt hvem som var hvem. Hvis noen ringte henne, lot hun terningen bestemme hvilket svar hun skulle gi tilbake. Hun hadde likevel noen favoritter som hun ga spesielle privilegier. Den første mannens eneste ønske var å få henne til å få orgasme (og han var god til det), derfor lot hun han for eksempel få en kopp te mens han ventet i bilen utenfor mens hun gjorde seg ferdig med mannen hun allerede hadde i leiligheten. Mann nummer to lot hun aldri vente, hun hadde aldri blitt så tent på noen før som på han og hans dyriske utstråling. Mann nummer tre var den hun hadde falt for. Helt ut av det blå, krysset Joe og Jerômes veier seg igjen og hun kom til å tenke på hva hennes venninne B hadde sagt. Den hemmelige ingrediensen i sex, er kjærlighet. På tross av at hun får sitt ønske om å beleire Jerôme innfridd, finner hun sønderknust ut at hun ikke føler noe rent fysisk mens de har sex. Hennes opprør mot kjærligheten var over, men kjærlighetens pris var hennes egen seksualitet. Dette kan sees på som en kommentar og tolkning om hvordan kjærlighet og det å være i et forhold er kan oppleves som en form for frihetsfrarøvelse. At man blir så oppslukt i en annen at man mister seg selv, og i Joes



tilfelle en slags form for seksuell kastrering. I følge Mühleisen, er en bekreftende feministisk, teoretisk diskurs rundt kvinners heteroseksuelle begjær lite omtalt, da det hun kaller heteroseksualitetens «prosjekt» er dominerende og kulturelt bekreftet. I såkalt radikal feminisme, innebærer heteroseksualitet konsekvent erotisering av et maskulint dominanseforhold eller maktforskjeller. Dette har ført til at blant annet «lesbisk seksualitet» har fått en privilegert status i mange feministiske tekster om seksualitet og identitet. Dette mener Mühleisen er forståelig, siden kvinner i heteroseksuelle relasjoner har meldt seg inn i en historisk sett ladet diskurs, der makten som regel ligger hos den maskuline i forholdet. (Mühleisen, S. 125-126) Joes uvante følelser for Jérôme kveler henne, de går imot alt hun står for og er. Hun har alltid vært i kontroll og hatt makten over egen nytelse, men i øyeblikket hun overga seg selv til sine følelser mistet hun makten. Makten over seg selv og sin egen kropp.

### **5.5 Orgasmen**

Siden Joe nå kun forholder seg til en mann seksuelt, blir hun uforsiktig med prevensjon og ender opp med å bli gravid med Jérôme. Hun insisterer på å ta keisersnitt, i håp om at vaginaen hennes en gang skulle få tilbake «full funksjon». Brått befinner hun seg i et samboerskap med et lite barn, fanget i rollen som hjemmeværende husmor. I følge konflikt-teoretikere viser forskning at oppgaver i hjemmet blir påvirket av hvor man bor, arbeidserfaring og hvor mange timer en jobber hver uke. Alle disse kan kobles opp mot kjønnsforskjellene når det kommer til inntekt. Uønskede oppgaver vil bli utført i forskjellige grader av den som mangler ressurser til å kunne kreve at man deler byrden, eller å betale for hjemmets ressurser. Siden husholdsarbeid er utbetalt og assosiert med mangel på makt, tar husmor/kone seg av så og si alt arbeid i hjemmet. Den partneren i forholdet med mest makt, utfører minst husarbeid. (Lindsey, S. 8)

Jérôme innser etterhvert at han ikke klarer å innfri når det kommer til Joes forventninger seksuelt, og gir henne derfor «tillatelse» til å kunne oppfylle sine fantasier andre steder. Etter å ha gått i en veldig lang periode uten orgasme, kaster Joe seg ut i sin gamle vante verden med uforpliktende sex. Men selv ikke dette vekker flammen i henne. Alfred Kinseys originale innsamling av data rundt seksualitet, avslørte at 92 prosent av menn og 58 prosent av kvinner onanerer for å oppnå orgasme. Menn begynner å onanere tidlig i barndommen, men kvinner begynner senere, gjerne i tjue-tredve årene. Disse mønstrene har i følge Lindsey ikke endret seg mye siden hans forskning fra tidlig 50-tall.

Under samleie, er sannsynligheten for orgasme mye høyere hos menn enn hos kvinner. Kinsey fant ut at over en tredjedel av gifte kvinner, aldri hadde oppnådd orgasme. Senere data har vist at om lag

90 prosent av alle kvinner kan oppnå orgasme, enten de er gift eller ikke. 98 prosent av gifte kvinner kan eller har oppnådd orgasme, men ikke alltid under samleie. (Lindsey, S. 36)

I et desperat forsøk på å finne tilbake sin seksualitet oppsøker hun en dominant sadomasochist. Dette går imot alt hun selv står for, da hun ikke kunne se noe nytelse i smerte, men hun fortsetter likevel å møte opp. Hun tror selv at grunnen ligger i hennes opprørske natur.

Som familiens hovedforsørger, var Jérôme sjeldent hjemme og ofte på forretningsreiser. En kveld barnevakten ikke møter opp, tar Joe et valg og lar deres unge sønn være hjemme alene over natten. Hun prioriterer sin søken for å gjenopprette sin seksualitet, og forlater deres sønn hjemme alene, gang på gang. En kveld etter Joe har gått, kommer Jérôme tidlig hjem fra reise, til å finne deres sønn stående i snøen ute på verandaen, helt alene. Jérôme gjør det klart for Joe at om hun går ut døren for å oppsøke noen andre en gang til, så kommer han til å ta med seg sønnen og dra, og hun kommer aldri til å få se de igjen. Hun velger å gå, og den kvelden for første gang på mange år, oppnår hun orgasme igjen. I det øyeblikket hun lar seg bli bundet fast på sofaen til den sadomasochistiske mannen, lar han kalle henne «Fido», lar han slå henne til blods, komprimerer hun seg selv ned til et objekt. Hun sier selv at stemningen er seksuell, dermed kan hun anses et seksuelt objekt. For hans nytelse? Det vil han ikke svare på, men resultatet er hennes smerte/ nytelse. Om det var vekten av familieinstitusjonen som endelig var løftet fra henne skuldre, eller om det var smerten som ga henne tilbake følelsen er vanskelig å si. Hun har satt seg selv i en offer-rolle der hun har null kontroll, i både familielivet og hos sadomasochisten. Straffet hun seg selv for situasjonen hun hadde havnet i? Familielivet var på en side ikke hennes valg, det var følelsesstyrt. Hun ble fanget av sine egne følelser, fanget av biologi, og for første gang på lenge satt hun seg selv i en kontrollert situasjon hun selv ikke styrte, men som hun likevel hadde makten. Makten lå i det at hun gjorde et bevisst valg på å gå dit, på å dra fra familien, for å finne seg selv.

## 6. Konklusjon

Hvorfor fremstiller Lars Von Trier Joes seksuelle uavhengighet og frihet på den måten han gjør i *Nymphomaniac*?

De fleste av Von Triers verk kan omtales som provoserende. *Nymphomaniac* er pakket med eksplisitte bilder av kvinnekroppen og dens mange stadier i ulike situasjoner. Hans karakter Joe, fullfører ikke skolen, klarer ikke holde på en jobb og ender blant annet uventet opp som hjemmeværende husmor. I samfunnet er hun lavt på rangstigen, i forholdet er det hun som er underdanig, og på andrebølgens feminist skala, skårer hun nok veldig lavt. Det eneste hun har makt over er sin egen kropp og seksualitet, og på en side kan det tolkes som at hun har blitt glemte av

samfunnet og dette er det siste hun har igjen. Kroppen kan hun styre, og den kan hun bruke for å oppnå glede og nytelse, hun blir redusert og definert av sin seksualitet. Hun gir slipp på muligheten til å bli kalt medisinstudent, eller lege, karrierekvinn eller mamma. Hun velger heller å bli definert som en nymfoman. Hele hennes identitet er hennes seksualitet. Hva er det som definerer oss som mennesker, om ikke oss selv? Det kan oppleves som vanskelig for publikum og identifisere seg med Joe, da hun gir avkall på alle typer sosiale normer og konstruksjoner. Men på en annen side kan karakteren Joe være et symbol på naturloven, en speiling av våre indre ønsker. Gjennom Joe viser Von Trier en verden som virker ganske ulik vår egen, men er den det? I filmens sluttsekvens kommenterer Seligman Joes første utsagn, at hun alltid ønsket mer av en solnedgang, men etter å ha hørt hennes historie tolker han dette som at hun alltid har ønsket mer av livet, kanskje for mye. Hun var et menneske, som krevde sin rett, og mer, hun var en kvinne som krevde sin rett. Hadde en mann levd det samme livet som Joe hadde levd, hadde det ikke vært rare reaksjonene. Om en mann var på utkikk etter sex, utforsket fetisjer eller forlot barnet sitt, så ville det blitt godtatt uten mye omtanke, men som kvinne blir man pålagt en evig skyldfølelse som aldri går over. Joes karakter er et opprør mot maskulinitet og kjønnsnormer. Vil filmen at vi skal dømme henne for så å gi oss en lærepenge? Hun tok tilbake det som var hennes og fant seg selv igjen på sine egne premisser. Siden filmen blander gamle teorier med nye tankeganger og stort fokus på seksuell frihet, kan man si at Von Trier fremstiller Joe på denne måten for å vise at kjønnet ikke skal sette grenser for egen frihet. Uansett hvilken vei man velger, er det din vei, og måtte ingen andre stoppe deg. Krev din rett.

## 7. Kilder

### Litteraturliste

Benshoff H.M & Griffin S. (2009) *America on Film - Representing race, class, gender and sexuality at the movies* (2.utg) Wiley-Blackwell A John Wiley & Sons, Ltd,. Publication.

Braudy, L & Cohen, M. (2009) *Film Theory & Criticism* (7.utg) Oxford University Press  
- Mulvey, L. *Visual Pleasure And Narrative Cinema*

Gagné, P & Tewksbury, R. (2002) *Advances in gender research, Volume 6 - Gendered Sexualities* (1.utg) Elsevier Science Ltd  
- Allison, S T & Beggan, J K *The Playboy Playmate Paradox: The Case Against The Objectification Of Women*

Lindsey, L L. (2011) *Gender Roles - A Sociological Perspective* (5.utg) Prentice Hall - Pearson

Müleisen, W. (2003) *Kjønn og sex på tv - Norske medier i postfeminismens tid* (1.utg)  
Universitetsforlaget

### Film

*Nymphomaniac Vol.1 & 2* Von Trier, L, (2013)