

Kandidatnr: 10039

# Bacheloroppgave KM2000

Våren 2019

Kandidatnummer: 10039

Antall ord: 7967

Antall sider: 22

Veileder: Julia Leyda

## Finnes det en lykkelig slutt for skeiv kjærlighet på film?

*Komparativ analyse av Gods Own Country (Lee, F.2017 og  
Call Me by Your Name (Guadagnino, L. 2017)*

## **1. Innledning (s. 3-4)**

## **2. Metode (s. 4-5)**

## **3. Teori (s.5-10)**

### 3.1 Filmstil og stemning

### 3.2 Maskulinitet og kroppsspråk

### 3.3 Historisk fremstilling av homoseksualitet og «happy ending»

## **4. Synopsis (s. 10)**

### 4.1 Call Me by Your Name

### 4.2 Gods Own Country

## **5. Komparativ analysedel (s. 11-19)**

### 5.1 Symbolikk og filmstil

### 5.2 Nonverbalt kroppsspråk og mannlig bonding

### 5.3 Den første gangen og «happy ending»

## **6. konklusjon (s.20)**

## **7. Referanseliste (s.21-22)**

### 7.1 Litteraturliste

### 7.2 Filmliste

# 1. Innledning

Det kan argumenteres for at filmer som inneholder LHBT temaer har blitt mer og mer «mainstream» det siste tiåret, og kanskje aller mest de siste fem årene. Året 2017 kan anses som et ekstremt viktig år når det kommer til dette temaet, da det rundt dette året var opptil flere store filmer som utmerket seg på både prisutdelinger og i media. Blant annet den mye omtalte *The Handmaiden* (Park, C. 2016), som var nominert og vant flere priser i både 2017 og 2018. 2017 var også året hvor oppvekstdramaet *Moonlight* (Jenkins, B. 2016) mottok Academy Awards for beste film, dette er den første filmen med tydelig LHBT tema, som har vunnet noensinne.

Det var også i 2017 at filmene *Gods Own Country* (Guadagnino, L. 2017) og *Call Me by Your Name* (Lee, F. 2017) ble utgitt, hvorav spesielt *Call Me by your Name* oppnådde stor internasjonal suksess og ble mye omtalt i mediebildet. Selv om det har vært en betydelig økning i europeisk LGBTQ-filmproduksjon de siste årene, når det kommer til både mainstream og uavhengige filmer, betyr det likevel ikke at LHBT-identiteter nå er trygge i europeisk sammenheng. Russland blant annet, er et eksempel på et land der LHBT-borgere ikke har de samme rettighetene som heteroseksuelle, mens transrettigheter forblir langt bak de cis-kjønnede (de som identifiserer seg med det kjønnet vedkommende er født som) over en stor del av Europa. Det er av denne grunn at LHBT-film er viktig; Det er ikke bare underholdning, selv om det er et viktig aspekt, men har også sosio-politisk nytte, for å spre informasjon om politiske urettferdigheter og sosiale realiteter til et bredere publikum. Film kan være en forgrunn for synlighet, og kan også brukes som et verktøy for aksept av en rekke identiteter. Det kan også gi tilstedeværelse og en stemme til identiteter som ellers er usynlige, eller i minoriteter i samfunnet (Dawson, 2015).

Det er umulig å komme utenom å nevne Ang Lees *Brokeback Mountain* (Ang, L. 2005), som er blitt omtalt som den første storfilmen som fokuserte på kjærlighet mellom samme kjønn. Det var også en av de viktigste, eller første filmene som gjorde stor internasjonal suksess hos både et homo- og heteroseksuelt publikum. I boken *Queer Love In Film And Television* omtales *Brokeback Mountain* som «A gay movie for straight people» (Demory & Pullen, S. 4). For selv om den omhandler to menn som har et forhold, viser den likevel to menn som lever i skapet og ikke lever som homoseksuelle i det virkelige liv. Samtidig som filmen heller

ikke viser en lykkelig slutt for et skeivt romantisk forhold, som kan anses som et ganske vanlig utfall i mesteparten av skeive romantiske dramaer.

Dette har blitt et svært vanlig utfall i kanskje altfor mange skeive filmer. En kan kanskje til og med strekke seg så langt som å si at en ulykkelig slutt, nesten er et kjennetegn i filmer som tar for seg skeive kjærlighetsforhold. For selv om forhold mellom samme kjønn det blir mer og mer akseptabelt i dagens samfunn, velger mange filmskapere fortsatt å fremstille homoseksuelle forhold som utfordrende og ofte umulige forhold uten håp. I disse filmene gestaltes det karakterer hvis familier ikke aksepterer dem, og vises forhold som styres av samfunnet og derfor ikke kan holde sammen eller fortellinger hvor den ene i parforholdet dør. Så hvilken påvirkningskraft har egentlig film som mediet for utviklingen av aksept av skeive forhold i samfunnet?

Filmene jeg her skal analysere, fremstiller homoseksualitet på nyere og mer moderne måter. Disse handler ikke nødvendigvis om ulempene ved å være homoseksuell, men mer om hvordan det er å vokse opp, og universelle problemer og følelser vi som mennesker har, uansett legning. Det handler ikke nødvendigvis om å akseptere det å være skeiv, men mer om å finne og akseptere seg selv og å lære seg å elske og la noen komme innpå seg. Jeg kommer derfor til å skrive ideologisk og tematisk analyse med innblikk i industri og skeiv filmhistorie. Her kommer jeg til å fokusere på hvordan homoseksualitet i *coming of age*- filmer fremstilles. Jeg vil spørre om det er noen forskjeller i fremstilling i forhold til tid, maskulinitet og lykkelig slutt. Har *Call Me by Your Name* fått mer annerkjennelse enn *Gods Own Country* fordi den er mer «heterovennlig»? Og finnes det mer håp i skeiv romanse på film i dagens filmindustri?

## 1. Metode

For denne bacheloroppgaven valgte jeg tema uten å undersøke hva som fantes av litteratur, stoff og forskning på området. Jeg innså tidlig at det ville være utfordrende å finne relevant litteratur fra nyere tid og dette førte til at jeg måtte finne det jeg kunne av informasjon om filmene, nyere avisartikler, statistikker fra sosiale medier og lignende når jeg ønsket å skrive om såpass nye filmer. Jeg valgte å skrive om emnet til tross for mangel på nyere litteratur, da jeg tydelig fant mangler på området, noe som gjorde at det syntes svært viktig å undersøke dette emnet. Derfor valgte jeg å gå frem gjennom å bruke noe eldre litteratur og filmteori om temaet og å se på forandring og utviklingen av «queer cinema» både i Europa og Hollywood ved hjelp av film, litteratur og artikler. Jeg valgte videre å gå igjennom nyere artikler og

intervjuer både om teamet og filmene, for å finne ut av deres påvirkning i samtiden og deres forhold til industri. I tillegg følte jeg det også nyttig å se på en mer sosiologisk tilnærming med tanke på maskulinitet og atferdsmønster når det kommer til kjønn, samt innslag fra litteratur om stemning og filmstil, som er et viktig aspekt i hvordan begge filmene fremstiller temaene.

## 2. Teori

### 2.1 Filmstil og stemning

Vi mennesker kan være dårlige på å minnes mer spesifikke detaljer fra opplevelser, men det emosjonelt vi følte under en opplevelse kan vise seg å være mer langvarig. Et eksempel som brukes er tilstanden sjalusi, hvor en kan huske opplevelsen av det øyeblikket man følte sjalusi, selv om ikke denne termen kan dekke de mer spesifikke følelsene man kjente på i det øyeblikket (Smith & Plantiga, S.112). Disse følelsestilstandene oppsummert, blir dermed til ordet stemning. Tilstanden stemning, er en tilstand hvor man søker etter muligheten til å uttrykke en eller flere følelser. En oppfordring eller forventning om å kunne føle en spesifikk følelse, gjennom å oppfatte signaler som kan utløse ulike typer av følelser. Stemningen påvirker nettopp hvordan vi oppfatter et miljø fylt av følelssesignaler, og leder følelssystemets oppmerksomhet til en viss type stimuli. Slike forventninger kan forklares som svake emosjonelle stadier, men som eksisterer lenger enn klare følelser. Stemning er dermed en tilstand som varer lenger, men oppleves noe svakere og er ment for å føre oss mot den rette veien for å uttrykke en spesifikk gruppe følelser (Smith & Plantiga, S.113). Smith dreier ut om dette gjennom å bruke teorien han kaller for stemningstilærmingen, som blir brukt for å sette ord på de kinematiske virkemidlene som brukes i film for å påvirke tilskuerens følelser. Dette er summen av elementer som brukes for å sette oss inn i riktig emosjonell stemning, som musikk, lys, ansiktsuttrykk, narrativ situasjon og mis-én-scene (Smith & Plantiga, 115-116).

Et av elementene som er med på å utgjøre summen av filmstil er musikk i filmer. Jeff Smith reflekterer i kapittelet *Movie music as Moving Music: Emotion, Cognition, and the Film score*, om hvordan filmmusikk kan bevege oss, og bruker blant annet David Lynch's *The Elephant man* (Lynch, D. 1980), som et eksempel hvor han snakker om hvordan sluttscenen i filmen alltid får ham til å gråte. Om han kun blir beveget på grunn av den vakre musikken til

Samuel Barber, kombinasjonen av hva som har blitt fortalt gjennom filmen, eller av kontrasten til det som foregår i scenen, er uvist. Kognitive tilnærminger til filmmusikk kan forbedre den psykoanalytiske delen til de lengder at det kan være med på å spesifisere og katalogisere filmmusikkens affektive funksjoner hevder Smith (Smith & Plantiga, S.146-151).

## 2.2 Maskulinitet og kroppsspråk

I og med at min oppgave omhandler fremstillingen av homoseksualitet på film, kommer jeg til å arbeide meg gjennom flere teorier og historie basert på temaer jeg mener er sentrale i denne sammenhengen. Jeg har valgt å fokusere på temaet i fremstillingen av kjærlighet i startfasen av voksenlivet, eller som man kan si på engelsk «queer love» og «coming of age». To hovedpunkter jeg velger å se på i denne sammenhengen er maskulinitet og fenomenet «Happy ending». I forhold til maskulinitet vil jeg både se på filmteori og forskning fra sosiologi. I boken *Gender Roles – A Sociological Perspective*, tar Linda L. Lindsey for seg blant annet hvordan kvinner og menn oppfører seg og uttrykker følelser forskjellig. Som blir sentralt med tanke på fremstillingen av maskulinitet i filmer som fremstiller kjærlighetsforhold mellom menn. Jeg kommer til å gå inn på Lindseys teori om «Male register» som går ut på hvordan kvinner og menn kommuniserer på ulike måter. Menn bruker også gjerne et bredere spekter av ord som er relatert til mekanikk, teknologi, finans, sport og sex enn det kvinner gjør. Og hvordan menn gjerne bruker ord relatert til objekter, egenskaper til objekter, og temaer som ofte er mer upersonlige. En annen viktig faktor når det kommer til kommunikasjon er ikke-verbal kommunikasjon, som kanskje er en viktigere faktor når det kommer til kjærlighet mellom to menn, med tanke på at dialog mellom og fra menn kan være kortere og mer rett på sak enn hos kvinner. Ikke-verbal kommunikasjon kan ved flere tilfeller fremstå som kraftigere enn verbal kommunikasjon, som *Gods Own Country* og *Call Me by Your Name* har mange gode eksempler på. Symbolikk, nærbilder og kroppsspråk er flittig brukte virkemidler i en filmfortelling og blir et viktig aspekt av hvordan kjærlighet blir fremstilt i disse fortellingene.

Lindsey tar også for seg kroppsspråk i forhold til forskjeller vi som kjønn har når det kommer til ansiktsuttrykk, øyekontakt og smiling. Menn har allerede fra tidlig av vanskeligere for å skille en følelse fra en annen, enn hva kvinner har. Øyekontakt er også mindre uvanlig for menn og gutter, og de er fra tidligere av dårligere på å holde øyekontakt lenge. Jeg vil også se nærmere på smiling, som Lindsey forklarer, er vanligere å se hos kvinner enn hos menn.

Kvinner smiler bredere, oftere og mer enn menn og gutter. Dette er spesielt i situasjoner hvor

kjønnsorientert oppførsel er mer øyenfallende eller tvetydig. Dette blir viktig i den forstand at stereotypien når det kommer til homoseksuelle menn gjerne anses som mer feminine, eller at det er en «mann» og en «dame» i et skeivt forhold. Hvor både *Call Me by Your Name* og *Gods Own country* ikke følger det stereotypiske, eller den forholdsvis klassiske normen for hvordan et forhold mellom to menn faktisk fungerer i praksis.

Et annet sosiologisk trekk jeg vil ta for meg, er forskjellen på hvordan vi som kjønn reagerer eller utagerer i form av sinne, og hvordan dette ofte er den eneste følelsen menn viser åpenlyst. Sinne og aggresjon er mer respektert og akseptabelt for en mann i situasjoner de synes er vanskelige, ukomfortable eller nye. «Store gutter gråter ikke» er en frase mange antageligvis har hørt opp gjennom oppveksten, fra både lærere og foreldre. En slags ikkeeksisterende tillatelse for menn som gråter, mener Lindsey kun er en slags effektiv mekanisme for sosial kontroll. Ulike slags mønstre for menn og kvinners oppførsel kan være en god pekepinn for å skille hva som faktisk er naturlig allerede fra barnsben av, hva som stemmer eller ikke stemmer av stereotypi eller hvilke slags egenskaper som er blitt tillagt gutter og jenter kun av samfunnet og det sosiale rundt oss. (Lindsey, S.85-89)

Robert Lang diskuterer i boken *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood Film*, Phyllis Cheslers teori om den han kaller «mannlig-bonding». Han hevder det er et komplisert kjærlighetsspill mellom menn, i og med at vi lever i et samfunn som insisterer på universell heteroseksualitet, så er mannlig-bonding er forsøk på å nekte, eller i det minste overleve det faktum om at menn som han sier er «The deadliest killers of men on earth». Mannlig «bonding» handler om til hvilke lengder menn er villige til å gå for å oppnå mannlig aksept, eller til hvilke lengder de er villige til å gå for å unngå mannlig voldelighet. Han hevder dette går ut på at mannen har en trang til å arve makten fra en ekte «surrogat» farsfigur, eller i det minste inneha makten over kvinner, om ikke over andre menn (Lang, S.52-56)

### **3.3 Historisk fremstilling av homoseksualitet og «Happy ending»**

Filmkritikeren Thomas Waugh skriver i «Masculine interests» om skeive karakterer i film på 1970-tallet og om hvorfor de ofte har ulykkelige slutt – «We don't establish families – we just wander off looking horny, solitary, sad or dead» (Lang, R. 2002). Selv om denne kommentaren inneholder en tydelig ironisk undertone, ligger det likevel en viss form for sannhet i uttalelsen. Selv om dette er noe som ble skrevet om film på 70-tallet, har utviklingen

av håp for skeive forhold i film en merkbart langsom utvikling. Så sent som i 2018 blir det fortsatt skrevet opptil flere artikler om mangelvaren av LHBT filmer med lykkelige slutt.

Bland annet Journalist Benjamin Lee for «The Guardian» skriver i artikkelen «LGBT cinema still needs more happy endings» om New Yorks LGBT's filmfestival NewFest fra det samme året «As a juror taking part in NewFest, New York's LGBT film festival, it's been a fascinating, challenging week of cinema. Within the international narrative strand, I've seen 10 films that offered a variety of perspectives and experiences, from Finland to Peru to South Africa, each with differing ages and sexualities represented, but almost all were united by one thing: a crushingly sad ending. » (Lee, B. 2018). Lee nevner også en tråd med flere artikler hvor temaet har blitt tatt opp av journalister ved The Guardian ved flere tilfeller og gjennom flere år, som er med på å vise hvor sakte denne utviklingen faktisk går. Dette synes i James Rawsons «Why are gay characters at the top of Hollywood's kill list?» fra 2013 og gjennom The Guardians sider fra en filmblogg fra helt tilbake til 2010 i innlegget «Till death do us apart: why do many gay films involve a funeral?» (Rudebeck, D. 2010).

Thomas Waugh har også observert at «same-sex imaginary» av homofilforfattet narrativ kinofilm, fra 1916 til og med 1990, holdt seg bemerkelsesverdig konstant i sin bevaring, og til og med tendenser til økning av strukturen av seksuell forskjell som ligger i den vestlige patriarkalske kulturen, men at det vanligvis kommer til kort når det omhandler den vanlige strukturen for oppløsning i en narrativ slutt. – Siden 1980-tallet kunne man likevel se en ny «rase» av unge regissører som var mye mer «koblet til deres homofile valgkrets». Waugh hevder også at man på dette tidspunktet kunne se den internasjonale kretsen av homofile festivaler begynte å konsolidere, som ekte homofile sjangere, homofilt publikum og homofile forfattere, som han hevdet uten tvil, for første gang i historien. Likevel etter det skiftet (Lang, S. 244)

### **3.4 «Queer Cinema» i Europa og Hollywood**

Helt fra starten av den klassiske Hollywood æraen har filmer inneholdt romantiske subplot. Uavhengig sjanger eller det spesifikke målet til protagonisten. Klassisk Hollywood film inneholder nesten alltid en streben etter å forene et kvinnelig/mannlig par. Selvsagt har dette endret seg gradvis med tiden, og Hollywood filmer har i nyere tid begynt å anerkjenne at publikum ønsker et bredere spekter av seksualiteter vist på lerretet. Likevel er det slik at



heteroseksualitet forblir i den privilegerte posisjonen, både i samfunn og på film. Det er den som blir senteret det resterende kretser rundt, normen som alle rundt blir sammenlignet med. De ikke-heteroseksuelle karakterene i filmer har gjerne en tendens til å bli øyenfallende annerledes. Heterofile karakterer blir definert ut ifra yrkene de her, inkomsten de får, eller andre variasjoner av aspekter ved dem, utenom seksualiteten deres. Ikke-heterofile karakterer derimot, er ofte primært definert ut ifra deres seksualitet eller legning (ofte er slike karakterer presentert som annerledes, spesielle, mer eksentriske, eller til og med skumle, truende, og slemme (Benshoff & Griffin, S. 305-311).

I Leanne Dawsons artikkel fra 2015 tar hun for seg skeive filmer opp igjennom filmhistorien i Europa. Når man snakker om begrepet «queer» eller skeiv på norsk, var dette et ord som opprinnelig vokste frem i det engelske vokabularet på 1600-tallet, og betydde merkelig eller eksentrisk. Hvor det på 1900-tallet ble sett på som et nedsettende begrep for å beskrive «mannlige» kvinner, og som i senere tid er blitt kjent som et begrep for å beskrive homofile mennesker generelt. Under AIDS-krisen på 1980-tallet ble ordet gjenvunnet og brukt enten i nøytral eller positiv forstand, som et paraplybegrep for lesbiske, homofile, biseksuelle og transer (LHBT). Mennesker av ulike legninger som kom sammen på en måte som ikke hadde blitt gjort tidligere, for å ta vare på de HIV positive og protestere mot behandlingen deres. Dette var spesielt når det kom til Ronald Reagan- administrasjonen i USA. Etter dette ble «queer» plukket opp i det akademiske, og en rekke verker som vi i dag kjenner som «queer theory».

Det kan argumenteres for at Europa i relativt stor grad har vært med på å påvirke filmuniverset i mer kontroversielle og nye retninger, og har på flere måter vært med på å utfordre den klassiske normen. Det har gjennom hele den europeiske filmhistorien vært en rekke filmer som har inneholdt flere slike skeive karakterer, og tatt opp temaer som ulik legning, selv om det ikke er før på 1980-tallet at skeive eller LHBT filmer ble sett på som en egen sjanger. I perioden hvor Italia så slutten av fascisme-regimet og overgikk til å bli en republikk, var en tid for forandring for mange land etter slutten av andre verdenskrig. Det var rundt dette tidspunktet at den kinematiske bevegelsen neorealismen vokste frem på 1940-1950-tallet, som handlet om å vise den sosiale virkeligheten av etterkrigstiden i Italia, med historier som gjerne omhandlet de fattige eller arbeiderklassen. Denne bevegelsen var med på å inspirere til andre nye bølger som «New German Film» og «The French New wave». Den åpne homofile regissøren Luchino Visconti laget det som ble regnet som den første neorealistiske filmen *Ossessione* (Visconti, L. 1943), og som senere også ga ut *The Damned*

(Visconti, L. 1969) hvor han utfordret homoseksualitet, nazisme og makt. Flere europeiske filmer rundt disse tiårene var ikke redde for å utfordre den mer klassiske Hollywood-rammen, og skeive Italienske filmer på 1980 og 1990-tallet var ikke sjenerte når det kom til å ta opp kontroversielle temaer (Dawson, 2015).

### **3. Synopsis**

#### ***4.1 Call Me by Your Name***

I *Call Me by Your Name* blir vi tatt med til en liten villa utenfor Moscazzano i Nord-Italia. Her følger vi 17 år gamle Elio (Timothée Chalamet) og hans familie en sommer på 1980-tallet. Familien får over sommeren besøk av den 23 år gamle, amerikanske doktorgradsstudenten Oliver (Armie Hammer), som skal hjelpe Elios far (Michael Stuhlborg) med forskningen sin. Elio viser tydelig misnøye med å ha Oliver boende der, og syns han både er arrogant og uhøflig. Likevel begynner guttene etter hvert å utvikle et slags vennskap gjennom erting og tulling, og som etter hvert utvikler seg til noe mer.

#### ***4.2 Gods Own Country***

I *Gods Own Country* følger vi skotske Johnny (Josh O'Connor) som hjelper til å drive en familiegård i en liten by i Yorkshire, sammen med sin farmor (Gemma Jones) og faren (Ian Hart). Johnny lever en ganske ensom tilværelse i hjembyen, da mesteparten av de andre på Johnnys alder har reist fra byen for å studere andre steder, mens Johnnys familie er avhengig av at han blir igjen på familiegården for å arbeide. Spesielt siden faren sliter med sykdom, og nesten ikke klarer å gjøre noen ting. Johnnys liv går i å jobbe på gården, drikke og ha tilfeldig sex med andre gutter i byen eller forbifarende. Det skjer i midlertidig en forandring i Johnnys destruktive oppførsel når immigranten Gheorghe (Alec Secareanu), ankommer gården for å hjelpe familien med lammingsseasonen noen uker over våren.

## 4. Komparativ analysedel

### 5.1 Symbolikk og filmstil

Vi kan allerede i tittelsekvens se at disse to filmene har et vesentlig skille mellom bruk av filmstil i forhold til hverandre. I *Call Me by Your Name*, blir vi introdusert for filmen gjennom dramatisk klassisk musikk og rask klipping mellom ulike bilder av historiske, nakne statuetter. Mens vi i *Gods Own country* kun hører diegetisk simultanlyd med vinden som blåser kraftig, med et stillbilde av skotsk natur og et lite hus, helt uten noen form for ikke-diegetisk musikk eller introduksjon av karakterene. Derfor får vi tidlig en tydelig satt stemning for forskjellen mellom disse to filmene, både i stemning, og i klasse. *Gods Own Country* virker med en gang mer nedpå, trist, mørk og uten pomp og prakt som står i kontrast til *Call Me by Your Name*.

Filmfortellingen i *Gods Own Country* utspiller seg gjennom nesten hele filmen helt og holdent uten musikk. Ikke før i scenen hvor Gheorghe løper bortover engen og Johnny følger etter ham og de ser på utsikten utover den lille skotske byen. Hvor man her kan få en følelse av at Johnny nesten for første gang på en eller annen måte ser utenfor seg selv. Begge filmene har i utgangspunktet en hel del til felles når det kommer til det narrative plottet. Vi ser i begge filmene, at det kommer en utenforstående utlending inn i livet for å hjelpe til å arbeide hos familiene, begge hovedkarakterene er i starten misfornøyde med nykomlingene, med de utvikler begge et forhold og blir etter hvert en kjærlighetsinteresse for Elio og Johnny.

Hele fargespekteret er også kritisk for hvordan vi oppfatter de to filmene. I *Call Me by Your Name* er det et bredt spekter av farger. Noe av det jeg har valgt å fokusere mest på er fargene som blir brukt på klær, spesielt når det kommer til Elios kjærlighetsinteresser gjennom filmen. En gjennomgående farge som følger Oliver gjennom narrativet er fargen grønn. Det hele starter med at han ankommer i grønn bil, og i nesten alle scenene har Oliver enten på seg en lysegrønn eller mørkegrønn skjorte, en grønn badeshorts, eller ligger på et grønt håndkle. Fargen grønn kan i positiv forstand stå for både håp, vekst, frodighet og harmoni, og mye av dette kan man se at kan stemme overens i forholdet mellom Elio og Oliver. Kanskje betyr det at det finnes et håp for kjærligheten, eller at de på en eller annen måte er i harmoni med hverandre.

Det kan som sagt også ses på som et symbol for vekst, som er noe vår hovedkarakter Elio opplever gjennom ukene han blir kjent med Oliver. Både i den forstand at han lærer seg selv

bedre å kjenne, han kjenner på kjærlighet for første gang og blir bedre kjent med hvem han er. Et annet konkret eksempel på dette er at Elio er jødisk, og Oliver lurte på hvorfor han ikke bærer smykket med davidstjernen på. Elio sier det er fordi moren hans sier de er jøder av diskresjon, og ikke på en eller annen måte dermed ikke viser hvem de er. Etterhvert som fortellingen og forholdet mellom Elio og Oliver utvikler seg, begynner å Elio å bruke smykket. Han begynner å vise seg mer frem, og hvem han er. Elio har ikke kun et intimt forhold med Oliver, men begynner i starten å utvikle et forhold til den lokale jenta Marzia, som i alle scenene hvor de to er intime har Marzia på seg fargen gult, som kan stå for falskhet.

Dette kan igjen være et symbol på at dette er et forhold Elio kun bruker for å utforske sin seksualitet eller kanskje for å gjøre Oliver sjalu. Siden det viser seg over tid at Elio helt klart er forelsket i Oliver, og ikke Marzia, så kan fargene i denne settingen bety falskhet i den forstand at Elio ikke er ærlig med seg selv, og at forholdet mellom dem egentlig ikke er ekte. For å gå tilbake til fargen grønn så er heller ikke denne kun en symbolikk av positiv betydning, den kan også stå for ulykke eller løgn. På samme måte som Oliver ankommer i en grønn bil, så reiser han fra Elio i et grønt tog. Så på dette grunnlaget kan det derfor argumenteres at det fantes håp i deres kjærlighet, men at Oliver levde på en løgn som igjen førte til Elios ulykke. Oliver reiser hjem for å gifte seg, mens Elio blir igjen med et knust hjerte.

En annen ting man legger tydelig merke til i *Call Me by Your Name* er kinematografien, og spesielt komposisjonen i flere scener hvor Elio og Oliver står ovenfor hverandre. Som man kan se eksempler på ved hjelp av bilder fra scenene nedenfor. Dette kan anses å være med for å understreke en slags maktkamp eller «drakampen» mellom Elio og Oliver som jeg kommer til å komme tilbake til i del 5.3. Denne «drakampen», som jeg velger å kalle det, vises også klart med komposisjonen i flere scener hvor Elio og Oliver krangler, eller på en eller annen måte utfordrer hverandre. Som man kan se eksempler på ved hjelp av bilder fra scenene nedenfor.



Det er ikke kun gjennom dialog, eller hva de snakker som gjør en forskjell for hvordan vi ser på dem, men også gjennom komposisjonen av dem i bildet som gir oss et inntrykk av forholdet mellom dem.

Et av punktene som jeg tidligere også har nevnt i innledningen, er om *Call Me by Your Name*, på samme måte som Demory og Pullen hevder at *Brokeback Mountain* kan, anses som en skeiv film for de hetero. Og om fremstillingen av et homofilt forhold har betydning for hvordan publikum tar imot filmen. Dette punktet kommer jeg også til å komme tilbake til i den siste analysedelen, hvor jeg tar for meg utviklingen, og spørsmålet om «happy ending», hvor jeg vil gå nærmere inn på de første kjærlighetsscenene mellom de to parene. Dette blir selvsagt bare spekulering, men dersom man skal se på hva som skiller de to, så kan vi se at det er en viss forskjell spesielt på fremstillingen av kjærlighetsforholdet.

Grunnen til at jeg tar utgangspunkt eller spekulerer rundt dette, er nettopp på grunn av det jeg nevnte tidligere i denne delen om at filmene inneholder mye av de samme plottet, er utgitt på samme tid og har flere likhetstrekk når det kommer til historien som blir fortalt. Når det dermed er sagt, så har filmskaperne tatt ganske ulike valg hvor det kommer til filmstil og de har gått forholdsvis ulike veier angående stemningstilnærmingen. Under hele *Gods Own Country*, er det som om det konstant ligger en grå sky over filmen, mens *Call Me by Your Name* er som et fargesprakende maleri, med sol, varme, musikk, mat og vin.

Gjennom filmhistorien er film for mange en slags flukt fra hverdagen og det vi kjenner til, så kanskje *Gods Own Country* på en eller annen måte blir for rått og ekte for mange tilskuere. Den reflekterer en grå hverdag, og drar oss med inn i en filmfortelling så ekte at den til tider kanskje kan føles ubehagelig. I *Call Me by Your Name* på den andre siden, blir vi tatt med inn varmen og idyllen til nordre Italia. Som i et kunstverk blir vi lettere revet bort fra hverdagen og realiteten som antageligvis for mange ofte kan føles grå, trist og kjedelig.

Klippetrytmen er også verdt å legge merke til når det kommer til forskjeller mellom hvordan de har valgt fremvise fortellingen. I *Call Me by Your Name* er det et mye mer variasjon i bildene, kjappere klippetrytme, og mye bruk av håndholdt kamera som kan være med på å skape en spenning og vekke interesse hos tilskueren. Noe som igjen kan føre til at vi som publikum føler det er skjer mer og er mer action enn det faktisk er. I *Gods Own Country* er tempoet tregere, både i takt med hendelsesforløpet og i klippetrytme. Som kan resultere i at

man føler det er mindre som skjer, og skaper ikke det samme «stresset» eller gjør at vi våkner til og holder interessen på samme måte som i *Call Me by Your Name*.

I starten av denne delen snakket jeg også om de ulike valgene som er tatt i form av bruk av musikk, som også er essensielt for å sette oss i stemning. Som sagt i teoridelen snakker Greg Smith om kognitive tilnærminger til filmmusikk. Enkelt forklart så omhandler dette musikkens evne til å forbedre tilskuerens følelsesmessige respons, og betydningen til det emosjonelle stadiet til karakterene, eller som en måte for å formidle den generelle stemningen eller tonen i en scene. Et eksempel jeg velger, for å prøve å beskrive dette, er sluttscenen hvor Elio sitter foran peisen i tårer etter å ha fått en telefon fra Oliver om at han er forlovet. Denne scenen har flere faktorer ved seg som gjør at den er følelsesladet. Både gjennom det nedslåtte ansiktuttrykket til Elio som gråter stille og fordi vi vet bakhistorien til hvorfor han er lei seg. Musikken som spilles er vakker, men settingen gjør den trist fordi det er den samme musikken som spiltes i scenen hvor Elio og Oliver hadde sex for første gangen. Her er musikken tydelig med på å forbedre vår følelsesmessige respons, og gjør at vi setter oss inn i Elios emosjonelle stadium. For som Smith sier så har vi mennesker vanskeligheter med å huske spesifikke detaljer, men de fleste som har opplevd kjærlighets sorg vil nok kunne minnes det emosjonelle man følte.

Et annet virkemiddel eller trekk som kan ha en slags symbolikk i seg er gjerdet, eller muren rundt beitemarka som faren til Johnny ved flere anledninger maser om at må fikses. Det kan være i symbolikk i dette, i form av at Johnny i starten av filmen ikke klarer å gjøre det på egenhånd, og etter at Gheorghe kommet til gården ser vi de bygge på muren sammen. I scenen hvor Johnny forteller faren at han ønsker å gjøre endringer på gården, men at han er nødt til å reise etter Gheorghe, forteller Johnny faren at han har bygget ferdig det siste av gjerdet rundt gården.

Dette viser til noe som kan argumenteres for å være en stor del av budskapet til *Gods Own Country*. At for å finne eller utvikle seg selv, så trenger man kanskje litt hjelp på veien. For å kunne bygge opp seg selv, så må man ha litt hjelp på veien, og tørre og åpne seg opp for noen andre. Johnny møter Gheorghe, som er med på å hjelpe ham å åpne seg opp, se nye sider av ting og oppleve kjærlighet og omsorg. For i bunn og grunn så trenger nok alle hjelp innimellom, men det er vi selv som til slutt er nødt til å ta den siste avgjørelsen, gjøre siste del av jobben, eller sette de siste bitene på plass.

Det kan, i likhet med neseblodet og Olivers sår i *Call Me by Your Name*, argumenteres for å være noe underliggende med såret som i hånden til Johnny, som han pådrar seg når de ute for å lamme sauene. I *Call Me by Your Name* blir et sår på magen til Oliver nevnt, og etter deres første kyss blir scenen avsluttet med at Oliver konstaterer at såret er blitt infisert. I tillegg til at Elio senere samme dagen begynner å blø neseblod, og Oliver spør Elio om det er hans sin feil at Elio begynner å blø. Her kan det være et slags underliggende forvarsel om at forholdet deres ikke kommer til å ende godt, eller kanskje en slags metafor for Olivers tvil.

Såret til Johnny kan ses på en litt mer håpefull måte, og som et symbol for at det kommer til å ordne seg for Johnny i likhet med muren. Gheorghe ser på det og påpeker et det bare er et skrubbsår og spytter på såret, det kommer til å svi, det er det eneste. Dette såret blir et slags «slikke dine sår» symbolikk, i form av at det blir tatt opp flere ganger, når Gheorghe påpeker at det ikke kommer til å gro dersom Johnny fortsetter og pille på det. Videre i scenen etter de har hatt samleie for andre gang, hvor Gheorghe bokstavelig talt slikker såret på hånden til Johnny. En slags metafor for at sår kan svi, og de kan gro tregere dersom man ikke behandler de riktig, men de er ikke nødvendigvis så farlige som de ser ut og at det kommer til å gro til slutt.

## 5.2 Nonverbalt kroppsspråk og «mannlig bonding»

En annen viktig forskjell som skiller de to filmene er at *Gods Own Country* har betydelig mindre dialog enn *Call Me by Your Name*. Her spiller den nonverbale kommunikasjonen, som anses som et maskulint trekk, en stor rolle for forholdet karakteren bygger på gjennom fortellingen. Som nevnt i symbolikkdelen så kan hender være symbolsk på mange måter, men det er også en viktig form for kommunikasjon mellom to mennesker. Flere eksempler på dette gjennom filmens narrativ er blant annet bruken av hender i *Gods Own Country*. Dette finnes det opptil flere eksempler på gjennom hele filmfortellingen. Først og fremst når det kommer til kommunikasjonen mellom Johnny og Gheorghe. Som i scenen jeg nevnte i del 5.1 hvor Gheorghe tar tak i hendene hans etter har skjært seg spytter og deretter betrakter hendene hans, blikket til Johnny mykner for første gang og han står igjen i tydelig ettertanke.

Eller når Johnny fryser og blåser inn i hendene, Gheorghe tar av seg hanskene og prøver å gi de til ham, Johnny rister på hodet. Dette er i tillegg et eksempel på en slags maktkamp mellom menn, som jeg kommer tilbake til lengre ned i avsnittet. Det går heller ikke an å komme



utenom en nøkkelscene mellom Johnny og faren, når Johnny tilbyr seg å ta over for bestemoren som bader faren. I denne scenen får vi et nærbilde av faren som legger hånden sin over Johnnys og hvisker et knapt «thank you» til ham. Dette er en både avgjørende og rørende scene, i lys av hvordan faren tidligere aldri har vist noen som helst slags annerkjennelse eller takknemlighet for noe sønnen gjør. Men etter faren legger hånden sin på hans, så blir det som en slags fiktiv mur mellom dem brytes ned.

Når Gheorghe tar av skinnet på det døde lammet og legger det over på lammet som er underernært og avist av moren kan vi for første gang se Johnny smile mot Gheorghe. Dette åpner opp en dør for videre kommunikasjon og når Johnny i neste scene tilbyr Gheorghe et trekk fra sigaretten sin. Han tar imot sigaretten og for første gang møtes blikkene deres over lengre tid og de smiler til hverandre. Johnny blitt ukomfortabel av at Gheorghe rister på hodet og ler og spør hva det er, og Gheorghe svarer med å kalle han et misfoster. Johnny svarer tilbake med å kalle ham for en soper, og Gheorghe gjør det samme tilbake og begge to smiler til hverandre. Dette blir et eksempel på det Lindsey i sin teori om «male register» hevder er en vanlig kommunikasjonsform for gutter, i den form av at de nærmer hverandre med nonverbal kommunikasjon, og når det blir ukomfortabel så svarer de med nedsettende og direkte slang til hverandre. Noe som kanskje ikke hadde ført til en felles forståelse, hvis det hadde vært mellom en kvinne og en mann eller to kvinner, da kvinner ikke kommuniserer på samme måte. De utvikler et forhold gjennom sin felles omsorg for dyrene, som igjen fører til deres omsorg for hverandre hvor de uten ord viser at de bryr seg om hverandre.

I en annen scene ser vi hvordan Johnny nærmer seg Gheorghe ganske aggressivt når han står og tisser, og det ser ut som om han strekker seg etter penis hans. Gheorghe reagerer med å begynne å bryte med ham, og de bryter med hverandre helt til de ender opp på bakken sammen. De stopper opp etter at Gheorghe klarer å holde Johnny i ro og han holder hånden hans mot sin mage. I denne scenen kan man henviser til det Lindsey forklarer om hvordan sinne og aggresjon er mer akseptert for gutter eller menn i situasjoner som de finner ubehagelige, nye eller vanskelige. For som scenen utvikler seg så er det tydelig at begge guttene føler noe for hverandre, men ikke vet helt hvordan de skal henvende seg til hverandre og situasjonen.

Noe som viser til en tydelig fremgang med tanke på fremstilling av homoseksualitet i begge filmer, er hvordan forholdet deres utvikler seg hos spesielt deres fedre med tanke på legning.



En kanskje vanlig antagelse når man skal se en film hvor unge voksne utforsker legningen sin, eller finner ut at de er tiltrukket av det motsatte kjønn er at foreldrene deres ikke kommer til å akseptere det. Elios far nevner til og med på et tidspunkt at dette er en vanlig reaksjon hos mange, i en av de siste rørende scenene hvor Elio og faren har en samtale om forholdet mellom Elio og Oliver etter han har reist «In my place, most parents would hope that the whole thing goes away, to pray that their sons land on their feet. But I am not such a parent».

En teori vi kan trekke inn med tanke på dette forholdet mellom far og sønn er som nevnt i del 3.2, i Cheslers teori om mannlig *bonding*. Som handler om til hvilke lengder menn går til å for å oppnå aksept fra andre menn. Chesler omtaler det som trangen mannen har til å arve makten fra en ekte «surrogat» farsfigur, eller makten over kvinner eller andre menn. Denne teorien kan vi, gjennom å se på disse filmene fra nyere tid, se at har endret seg. Den kan likevel både drøftes ut ifra hvordan forholdet til Johnny og faren er, og i Elios tilfelle, kanskje heller se på «drakampen» han har med Oliver.

I Johnnys tilfelle har han gjennom hele narrativet et mye mer komplisert og trøblete forhold til sin far, og kjemper en evig kamp om å ikke være selvdestruktiv og gjøre det som skal til for å holde driften på familiegården ved like. Det går heller ikke an å komme for utenom en nøkkelscene mellom Johnny og faren, når Johnny tilbyr seg å ta over for bestemoren som bader faren. Slik som tidligere beskrevet får vi i denne scenen får vi et nærbilde av faren som legger hånden sin over Johnnys og det blir det som en slags fiktiv mur mellom dem brytes ned. Igjen et eksempel på bruken av kommunikasjon gjennom hender i *Gods Own Country*.

Vi kan tydelig se utviklingen hos Johnny etter han har møtt Gheorghe og endelig funnet en ro i hvem han er, og en tro på at han kan få til det han vil med gården så lenge han følger sin egen vei og gjør ting på sin måte, så får han til slutt farens aksept i dette. Det skjer på ingen måte med en lang rørende monolog fra far, slik som i *Call Me by Your Name*, men med et enkelt spørsmål om det kommer til å gjøre ham lykkelig, og når Johnny svarer bekreftende, så får han kun et anerkjennende smil og nikk fra faren, som svarer at han har gjort en god jobb med beitemarka. Johnny er så opptatt av farens anerkjennelse og alt ansvar han har på seg for å holde gården gående, at resultatet blir til at han ikke klarer å få til noen ting. Men etter å ha møtt Gheorghe som har lært han å åpne seg opp og at ting kan gjøres annerledes, så klarer Johnny med litt hjelp klare å se utover seg selv og med det finne seg selv og hva han vil.

Forholdet mellom Elio og hans far er annerledes. Elio ender visstnok opp med å søke trøst hos faren etter at Oliver har reist, men forholdet deres er mye mer kjærlig og ukomplisert en for

Johnny. En annen karakter Elio er langt mer opptatt av å søke aksept hos er Oliver. Jeg viste tidligere i del 5.1 til komposisjonen som blir brukt i flere scener mellom Oliver og Elio, og som var med på å understreke denne «drakampen». Det er allerede fra de første minuttene, en slags maktkamp mellom Oliver og Elio. Elio er misfornøyd med at han er der, og Oliver erter tilbake på en litt arrogant og bedrevitende måte. Dette vises som sagt både gjennom komposisjon av bilder, og gjennom dialogen de har med hverandre. De måler og bedømmer hverandre som om de står opp imot hverandre eller «konkurrerer» mot hverandre.

### **5.3 Den første gangen og «Happy ending»**

For å komme tilbake til tesen i innledningen om at *Call Me by Your Name* kan anses som mer «heterovennlig» i forhold til *Gods Own Country*, kommer jeg til å se nærmere på de første sexscenene mellom de to parene, samt se nærmere på hvordan begge narrative utvikler seg.

Etter en lang dragkamp mellom Elio og Oliver bestemmer de seg for å møtes ved midnatt i Elios gamle rom hvor Oliver bor under besøket. Elio i en hvit t-skjorte, som kan være et symbol for hans uskyld og Oliver igjen i en grønn skjorte. Vi får et nærbilde av føttene deres som sakte nærmer hverandre, før det klippes til et halvnært bilde av guttene i senga hvor de klemmer, kysser, stønner og lukter på hverandre. De river av seg klærne og i det Oliver drar av seg buksen, så fader kameraet bortover veggen og ut mot vinduet før det klippes til et senere tidspunkt etter at akten er gjennomført.

Jeg har så vidt nevnt det maskuline kroppsspråket mellom Johnny og Gheorghe i scenen hvor de for første gang har sex. Etter de har endt opp i gjørmen bryter de om hverandre og begynner å rive av seg klærne. I motsetning til *Call Me by Your Name* hvor kameraet holder litt lenger avstand fra det som foregår, blir vi her tatt med vesentlig mye nærmere inn i bildet og det blir klippet hyppig mellom nærbilde av guttene, og til halvnære bilder av hele kroppene deres. Vi følger nesten hele akten usensurert, med nakne rumper i sentrum av bildet, og det klippes frem og tilbake mellom Gheorghes nytende ansiktsuttrykk og til Johnnys hode mellom Gheorghes ben.

Selv om vi ikke lenger lever i en tid med «Motion Picture Production Code», og hvor sensurering av filmer ikke på lang nær er like streng. Så kan det likevel sies, at det på grunn av mangel på virkelighetsnære skeive filmer, for mange tilskuere kan være nytt og uvant å se slike scener utspille seg foran dem på kinolerretet. Spesielt en slik scene som er såpass

usensurert som i *Gods Own Country*. Et annet punkt å legge til i denne sammenligningen er at guttene i *Gods Own Country*s ikke sier et eneste ord til hverandre, mens Elio og Oliver snakker sammen og tuller, og Oliver spør Elio om det de skal gjøre vil gjøre ham lykkelig. Dette samtykket gjennom ord kan kanskje også ha noe å si for hvordan tilskuere oppfatter det som skjer. Det er tydelig en gjensidig lyst mellom Johnny og Gheorghe, men det kan likevel være en faktor for noen publikummere.

Som jeg tidligere nevnte i valg av filmer, så omtalte jeg begge filmene for å være relativt moderne i form av fremstillingen av et homoseksuelt kjærlighetsforhold. Dette fordi det skiller seg fra teorien Benshoff og Griffin skriver hvordan heterofile blir definert ut ifra yrkene sine, mens homofile karakterer ofte blir definer ut ifra seksualitet og legning. Dette er et punkt hvor begge filmene skiller seg fra eldre eller en andel andre filmer som fremstiller skeive karakterer. Hverken Johnny eller Gheorghe, Elio eller Oliver, blir fremstilt som at det eneste aspektet ved dem er at de er homofile. Elio blir for eksempel fremstilt som en helt vanlig tenåring som synes mye er kjedelig, men samtidig er nysgjerrige på å utforske sex. Han er smart og kan mye om både historie og musikk, og har et utrolig talent for pianoet. Det legges like mye vekt på de andre sidene av Elio, ikke bare hans seksualitet. På akkurat samme måte som at Johnnys destruktive oppførsel ikke ser ut til å bunne i hans seksualitet, men heller i det faktum at han har et trøblete forhold til familien. Det enorme ansvaret han føler på for å hjelpe familien og hvordan de skal klare å fortsette å drive gården.

Så kommer vi jo også selvsagt til et av hovedbolkene i teorien, når det kommer til spørsmålet om lykkelig slutt. En grunnene til at jeg valgt nettopp *Gods Own Country* er at filmen faktisk ender lykkelig. Som igjen kan anses å være en grunn for å kalle *Gods Own country* en mindre «heteroventlig» film. Nettopp fordi at den faktisk ender med et håp om en lys fremtid for det to hovedkarakterene. Etter Johnny og Gheorghe har kranglet, forventer man kanskje at det ville være slutten for dem, men Johnny bestemmer seg for å reise etter Gheorghe for å fortelle ham hva han føler, og be ham om å komme tilbake. Som til slutt ender med at guttene reiser sammen hjem tilbake til gården. Det blir likevel feil å si at *Call Me by Your Name* ender med som Lee skriver, «a crushingly sad ending». For ingen dør, og Elio blir fortsatt godtatt av familien. Til tross for dette, så reiser Oliver likevel fra Elio for å gifte seg hjemme i Amerika, og forlater Elio igjen med et knust hjerte.

## 6. Konklusjon

For å prøve å få et klarere bilde av hva som kan anses å være «riktig» eller mer moderne fremstilling av skeiv kjærlighet på film. Så har jeg gjennom å se på maskulinitet, mannlig kroppsspråk og uttrykksmåte, funnet ut at karakterene i begge filmene verken lener seg på klassiske stereotyper eller fremstilles annerledes på grunn deres legning. Gjennom å gå nærmere inn på *Call Me by Your Name* og *Gods Own Country*, har vi sett både likheter og forskjeller når det kommer til fremstillingen skeiv romanse i fasen som ung voksen. Jeg har også sett en del på den flittige bruken av symbolikk gjennom filmene, hvor symbolikkbruken blir en slags sammenlagt sum for utfallet av filmen.

Selv om *Call Me by Your Name* stilmessig er en langt mer varm, fargesprakende og fylt av musikk, kan de filmatiske valgene av farger og symbolikk anses å være et forvarsel om at det kommer til å ende ulykkelige. Mens det ligger et mer underliggende budskap om håp i *Gods Own Country*. Gjennom å se på ulike teorier om at LHBT dramaer ofte ender ulykkelig, så oppfyller dessverre *Call Me by Your Name* denne fordømmen, og kan på bakgrunn av dette være med på å gjøre den såkalt mer «heterovenlig», i tillegg til at vi ikke får et like usminket innblikk i det seksuelle forholdet mellom Elio og Oliver, som i *Gods Own Country*. Så finnes det egentlig en lykkelig slutt for skeiv kjærlighet på film i dagens filmindustri? Svaret blir både ja og nei. Det er tydelig at fremstillingen av homoseksualitet på film har utviklet seg i forhold til maskulinitet, etter disse to filmene og dømme. Det ligger også et håp i hvordan fortellingene i begge disse filmene ender opp med aksept hos sine familier. Det er likevel tydelig at det fortsatt er mangelvare på «Happy ending» i skeiv film i dag, og at utviklingen gjennom filmhistorien har gått og går for sakte.

## 7. Referanseliste

### 7.1 Litteraturliste

- Benschoff, H., & Griffin, S. *America on film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies* (2nd ed.)
- Dawson, Leanne. Queer European Cinema: queering cinematic time and space, 12(3), 185-204.  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/17411548.2015.1115696>
- Demory, P., & Pullen, C. *Queer Love in film and television: Critical essays*. Palgrave Macmillan, 2013.
- Lang, R. *Masculine Interests: Homoerotics in Hollywood Film*. Columbia University Press, 2002. 31.10.18
- Lee, B. (2018, 27. oktober). - LGBT cinema still needs more happy endings. The Guardian. Hentet fra  
<https://www.theguardian.com/film/commentisfree/2018/oct/31/lgbt-cinema-still-needs-more-happy-endings>
- Lindsey, L L. (2011) *Gender Roles – A sociological Perspective* (5. utg) Prentice Hall – Pearson
- Rawson, J. (2013, 11. juni). – Why are gay characters at the top of Hollywood’s kill list?. The Guardian. Hentet fra  
<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2013/jun/11/gay-characters-hollywood-films>
- Rudebeck, D. (2010, 23. mars). – Till death do us part: Why do so many gay films involve a funeral?. The Guardian. Hentet fra  
<https://www.theguardian.com/film/filmblog/2010/mar/23/gay-rights-lesbian-films>

## **7.2 Filmliste:**

- Francis, L. (Regissør). (2017) Call Me by Your Name (DVD) Storbritannia:  
Orion Pictures, Samuel Goldwin Films & Picturehouse Entertainment.

- Guadagnino, L. (Regissør). (2017) Gods Own Country (DVD) USA, Italia,  
Frankrike & Brasil: Sony Pictures Classic & Warner bros. Pictures.