

Ina Sofie Martinsen

# Lesbisk begjær i samtidsfilm

*- med og mot fetisjeringens blikk*

Bacheloroppgave i Film - og videoproduksjon

Veileder: Anne Marit Myrstad

Mai 2020



Ina Sofie Martinsen

# **Lesbisk begjær i samtidsfilm**

*- med og mot fetisjeringens blikk*

Bacheloroppgave i Film - og videoproduksjon  
Veileder: Anne Marit Myrstad  
Mai 2020

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet  
Det humanistiske fakultet  
Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden





# Lesbisk begjær i samtidsfilm

*- med og mot fetisjeringens blikk*



## Innholdsfortegnelse

Innledning.....	3
Representasjon av homoseksualitet gjennom tiden.....	4
Det fetisjerende blikket .....	6
Blikkets begjær.....	10
Begjær gjennom erotikk.....	15
Symmetri og estetikk.....	20
Betydningen av lesbisk begjær.....	23
Oppsummering.....	24
Referanseliste.....	25

Antall ord: 7671

Kandidatnummer: 10002

## HVORDAN SKILDRES LESBISK BEGJÆR I POPULÆR SAMTIDSFILM?

*I over 100 år har seksualitet, erotikk, og kjærlighet blitt skildret på flere ulike måter på film. Fra eksplisitte homoerotiske scener til subtil skildring av homoseksualitet, har det lesbiske begjæret sneket seg rundt ulike former for sensur og selvsensur, og vært med på frigjøringen og normaliseringen av homofili.*

Måten vi skildrer lesbisk begjær og kjærlighet er viktig for lesbiske. Vi vil gjerne se filmer som representerer oss selv eller samfunnet vi tilhører. Når den vi er, og de vi relaterer oss til blir fetisjert og objektivert kan dette ha påvirkning på hvordan vi selv føler oss. Film har en sterkere samfunnsmessig betydning enn at den kun fungerer som underholdning, og det er derfor viktig at filmskapere er bevisste på hvordan de fremstiller mennesker og grupper de lager film om. Jeg vil i denne oppgaven se på hvordan lesbisk begjær blir skildret og hvordan det kan prege opplevelsen av filmen. Gjennomgående skal jeg se på det lesbiske begjæret i filmene *Blå er den varmeste fargen* (Abdellatif Kechiche, 2013), *Kammerpiken* (Park Chan-wook, 2016) og *Thelma* (Joachim Trier, 2017). Dette er filmer som viser lesbisk begjær på ulike måter. Jeg vil også trekke inn relevant teori om den kvinnelig-regisserte filmen *Portrett av en kvinne i flammer* (Céline Sciamma, 2019).

I oppgaven skal jeg se på disse filmene gjennom en studie av narrativ og stil innenfor populær og kunstneriskambisiøs samtidsfilm med komparativ analyse av scener i filmene. Jeg vil se på hvordan begjæret fremstilles gjennom skuespillet og dialogen, og studere blocking, bildeutsnitt og hvordan kameraets posisjon kan knyttes til filmskaperens plassering av tilskueren. Jeg skal sette filmene opp mot hverandre og sammenligne dem på grunnlag av at det er stor forskjell på hvor mye homoerotiske sexscener de viser og hvor eksplisitte de er.

Måten lesbiske og særlig kvinner har blitt fremstilt på film har vært et stort forskningstema gjennom tidene. Blant annet har Laura Mulvey sine teorier om blick og voyeurisme satt et stort preg på forskningen og jeg skal brukes hennes teorier gjennomgående for å analysere filmene. Historien viser også at det er ulike måter å fremstille lesbiske og lesbisk begjær på. I den historiske konteksten kan det se ut til at filmer ofte speiler samfunnet og jeg vil derfor se på samtidsfilm for å se hvordan film skildrer begjæret i dag, tross et liberalistisk miljø der vi er åpne om homofili.

Før jeg begynner vil jeg oppklare at jeg for enkelhetens skyld skal bruke begrepet «lesbiske» om både bifile og lesbiske. Under dette begrepet går altså alle mennesker som identifiserer seg som kvinner og som er interessert i andre mennesker som identifiserer seg som kvinner.

### **Representasjon av homoseksualitet gjennom tiden**

Fordi det i klassisk filmfortelling har vært strenge restriksjoner mot å vise annen seksualitet enn heterofili, prøvde filmskapere å legge inn skjulte hint om seksualiteten til noen karakterer. Dette førte til mye stereotypisering for at det skulle være lettere å kjenne igjen den skjulte homofilien. Etter mange runder med stereotypifisering, var det ikke mye representasjon av homofili fra virkeligheten igjen, og stereotypifiseringen ble ofte redusert til en dårlig, og negativ representasjon av menneskets seksualitet (Benshoff & Griffin, 2006, s. 20). En annen måte filmskapere snek seg rundt Hollywoods normer på, var ved bruk av komedie og ved at karakterene byttet kjønn. I *A Florida Enchantment* (Sidney Drew, 1914), får hovedkarakteren Lillian Travers tak i noen magiske frø som gjør at hun bytter kjønn til en mann og gjennom filmen kysser og flørter hun med andre kvinner. Filmen leker med tanken om Lillian har byttet kjønn fysisk eller mentalt. De andre karakterene i filmen får også tak i de magiske frøene, som fører til et kaos av konflikter og affærer. For at filmen skulle bli akseptert ender filmen med at Lillian våkner og innser at hun bare har drømt alt (Benshoff & Griffin, 2006, s. 23)

Før så man også på homoseksualitet kun som noe seksuelt. En kvinne var fortsatt heterofil hvis hun hadde sex med en annen kvinne, men oppførte seg «feminin» og var «passiv» under sex. Det samme gjaldt for menn. Var de maskuline og aggressive under sex, selv med en annen mann, var de fortsatt heterofile. Dette gjør det derfor vanskelig å definere film fra tidlig 1900-tallet som homofile filmer. I *The Wild Party* (Dorothy Arzner, 1929) kysser og klemmer hovedkarakteren og hennes romkamerat hverandre, og dette var helt greit for kritikerne, fordi de begge oppførte og kledde seg feminint, og holdt seg til kjønnsrollen. (Benshoff & Griffin, 2006, s. 21). Filmer laget utenfor Hollywood hadde oftere et mer komplekst og mindre stereotypisk syn på homoseksualitet.

På begynnelsen av 1920-tallet begynte kallenavn å dukke opp. «Pansy»-menn var feminine menn som likte menn. På grunn av at man på den tiden tenkte at homofile bare ville være det motsatte kjønn var det greit å vise pansy menn på film (Benshoff & Griffin, 2006, s.25). «*The mannish woman*» var den kvinnelige versjonen av en pansy. Hun var kledd i buksedress,

brukte hatt, og så maskulin ut. Hun kysset og flørtet med andre kvinner, men allikevel endte hun alltid opp med en mann på slutten av filmen (Benshoff & Griffin, 2006, s. 27).

På tidlig 1900-tallet var homofili godt skjult i mainstream film, men på starten av 1930-tallet begynte normene å endre seg. Den store depresjonen i USA gjorde at folk sluttet å gå på kino. For å tiltrekke seg publikum begynte filmskapere å tøyne grensene. De hadde grovere dialog, bilder og annerledes tematikk. Dette gjorde at de ikke lenger trengte å vise homofili gjennom at karakterene endret kjønn, gjennom pansy menn eller mannlige kvinner, men de kunne heller representere ekte begjær og intimitet hos vanlige homofile karakterer (Benshoff & Griffin, 2006, s. 28)

Dessverre likte ikke den kristne kirken dette og studioene opprettet «Production Code Administration» i 1933, som gjorde at produsentene måtte sende manus, kostymeprøver, og den ferdige filmen til denne administrasjonen så de kunne godkjenne det før de fikk publisert filmen. Nå var det ikke lenger bare homofili som var ulovlig, men også sex mellom ugifte heterofile var strengt forbudt (Benshoff & Griffin, 2006, s. 29). Dette gjorde derimot ikke at homofili sluttet å bli representert, det ble bare enda mer skjult på kreative måter (Benshoff & Griffin, 2006, s. 31). Det har blitt argumentert for at det blant annet ble hintet om lesbisk begjær i denne perioden ved å ha den lesbiske karakteren helt utenfor skjermen. For eksempel i *Rebecca* (Alfred Hitchcock, 1940) og *The Uninvited* (Lewis Allen, 1944), er de lesbiske karakterene døde før filmen begynner og de andre karakterene må finne ut dødsårsaken. Gjennom filmene henter de til at den avdøde hadde relasjoner med andre kvinner (Benshoff & Griffin, 2006, s.32)

Gjennom 1940-tallet begynte det å bli mer åpenhet rundt seksualitet, men dette viste seg ikke på filmene. Hollywoods sensur fortsatte å hviske vekk karakterers homoseksualitet fra deres filmer (Benshoff & Griffin, 2006, s. 35). Ved begynnelsen av 1950 begynte lesbiske karakterer å dukke opp igjen i detektivdramaer med etterkrigstidangst. I løpet av 1950-tallet sluttet filmskapere å vise pansy menn og mannlige kvinner, og det var vanskeligere å skille heterofile fra homofile (Benshoff & Griffin, 2006, s. 37). Dessverre ble lesbisk begjær ofte representert som noe ustyrlig eller kriminelt, og homofile ble referert til som syke og forskrudde av de andre karakterene i filmene (Benshoff & Griffin, 2006, s.36)

Slik fortsatte representasjonen frem til 1960, og ble forsterket av blant annet den kalde krigen, Vietnamkrigen og en økende fremmedfrykt. Unge, undertrykte amerikanere så seg lei og begynte å heve stemmen og demonstrere hardt mot det heteronormative, hvite Amerika

(Benshoff & Griffin, 2006, s. 86). Den klassiske Hollywood studiomodellen begynte å falle, og sensuren ble svekket etter et 30 år langt forbud mot visning av homofili på film. Tross dette fikk filmskapere fortsatt ikke lov å vise homofili slik de ville. Hvis det skulle vises måtte det være på en diskret og anstendig måte. Dette gjorde at stereotypifiseringen fortsatte og homofili ble representert som noe komisk, motbydelig, skummelt, skamfullt og tragisk, hvor de homofile karakterenes skjebne ofte var døden (Benshoff & Griffin, 2006, s. 94). Allikevel gjorde studioenes fall, og mer representasjon av homofile at kvinner og menn plukket opp filmkameraet og begynte å lage uavhengige, alternative homofile filmer, og ble starten på de første amerikanske homofile filmene, av og for homofile (Benshoff & Griffin, 2006, s. 103).

Det var ikke før på tidlig 90-tallet at lesbiske filmer med begynte å handle om noe annet enn den ubehagelige situasjonen med å komme ut av skapet, ha sex for første gang eller å slå seg til ro med sin egen seksualitet. Det var sjeldent noe annet subplot enn at karakteren var lesbisk. Man begynte heller å skildre karakterer som utforsket spørsmål utover deres seksuelle orientering, som gjenspeilet en bredere følelse av at lesbiske har mer enn bare en seksuell lyst.

### **Det fetisjerende blikket**

Gjennom filmens historie har lesbiske og homofile blitt fremstilt på flere måter og dermed har begjær og erotikk også måttet gå rundt Hollywoods sensur. I dagens populære samtidsfilm er det flere måter å skildre lesbisk begjær på. Gjennom blikk, gjennom dialog, med kroppskontakt, eller med forskjellig grad av erotiske scener. Sistnevnte kan skildres med forskjellig type blikk eller fokuspunkt. Enten mellom karakterene selv, fra regissøren eller for publikum. Den kjente feministiske filmteoretikeren Laura Mulvey sitt begrep, «the male gaze» eller det mannlige blikket, går ut på akkurat dette. Det mannlige blikket handler om hvordan kvinner blir representert og skildret på film som objekter som kan betraktes til glede for den mannlige tilskueren (her mener ikke Mulvey individuelle menn, men henviser til det maskuline blikket) (Benshoff & Griffin, 2009, s. 240).

Mulveys teori handler spesifikt om kvinner, ikke lesbisk begjær på film, men jeg vil allikevel bruke hennes teori på bakgrunn av at Benshoff og Griffin viser at det er et godt utgangspunkt i deres bok «*America on film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies*».

Mulveys teori går ut på tre hovedelementer. Det første er at kvinner utstilles på skjermen kun for at hennes utseende kan blir betraktet av publikum. Hun legger frem en teori om at blikket

er delt inn i to. «I en verden styrt av seksuell ubalanse, har gleden av å se og observere blitt delt mellom aktive/menn og passive/kvinner. Det bestemte mannlige blikket projiserer sin fantasi på den kvinnelige figuren, som er stilet etter dette» (Mulvey, 1999, s. 847). Dette betyr at på film er det mennene som ser på kvinnene og kvinnene som blir betraktet. Dette kan man tydelig se i klassisk Hollywood film, der disse type filmene tidlig baserte, og fortsatt baserer seg på en mannlig, heterofil, hvit målgruppe. Filmene må derfor ha virkemidler rettet mot disse type menneskene, til tross for at det er flere kvinner enn menn som drar på kino (MPAA, 2016). Dette fører til at mottakere utenfor målgruppen har blitt tvunget til å tilpasse seg et heterofilt, mannlige perspektiv, og det er dette som er det mannlige blikket (Benshoff & Griffin, 2009, s. 242).

Dette bringer oss til det andre hovedelementet. Kvinnekroppen blir vist som gjenstand for begjær og erotisk lyst. Dette er gjerne for den mannlige protagonistens øyne, der han ser på den kvinnelige motparten. Her brukes gjerne subjektive point-of-view bilder for å dra tilskueren inn i den mannlige karakterens posisjon, slik at de kan dele samme blick og dermed blir publikum absorbert inn i en voyeuristisk situasjon (Mulvey, 1999, s. 842).

Det tredje elementet er nemlig at kvinner på film blir konstruert for at tilskueren skal få voyeuristisk glede. En glede av å observere noen, gjerne i en seksuell forstand (Mulvey, 1999, s. 835). Mulvey skriver om at publikum får en voyeuristisk glede bare av å sitte i en sal, fordi det mørke rommet, og de dansende lysene på skjermen gir seeren en illusjon av å se inn i en privat verden. (Mulvey, 1999, s. 836). Til tross for at publikum alltid vil være en tilskuer av det som skjer på skjermen, vet vi fra Colin Radford og Michael Weston sitt fiksjonsparadoks at publikum må gi slipp på tanken om at det som skjer på skjermen ikke er ekte, for å kunne leve seg inn i handlingen. (Smith, 1995 s. 42). Dette gjør at publikum ikke bare vil føle at de ser inn i en privat verden, men også føle at de er i situasjonen som foregår foran dem.

Allikevel vil publikum ikke ha noen kontroll over hvor de er i situasjonen og hvordan de ser karakterene, fordi dette avgjøres av hvor kameraet er plassert. Kamerautsnitt og blocking i film handler om hvor filmskaperen plasserer publikum inn i handlingen, og hvor mye av handlingen publikum får se, fordi kameraets plassering blir publikums synspunkt. Når kameraet da trekker seg ut av situasjonen vil det også for publikum føles ut som de trekker seg ut av situasjonen og de vil da føle en mer voyeuristisk glede, istedenfor at de er en deltaker i handlingen. Blocking og kamerautsnitt er derfor avgjørende når det gjelder fetisjeringen av lesbiske på film, og jeg skal senere i teksten analysere de tidligere nevnte filmene opp mot dette.

Kvinner i film har tradisjonelt hatt som rolle å være det som driver den mannlige hovedkarakteren, om det er kjærligheten eller noe annet, så er det henne som får han til å gjøre det han gjør (Mulvey, 1999, s. 837). Filmregissøren Budd Boetticher forteller det slik, «for seg selv har ikke kvinnen den minste betydning» (Mulvey, 1999, s. 837). Men hvordan blir det da når det er to kvinnelige hovedkarakterer? Eller i *Portrett av en kvinne i flammer*, der det ikke finnes mannlige karakterer? Hvem er det da som bærer det heterofile blikket og vil få voyeuristisk glede? Den voyeuristiske gleden kan vises gjennom tre måter; gjennom at karakterene ser på hverandre, publikum som ser sluttproduktet, og når kameraet filmer situasjonen (Mulvey, 1999, s. 843). Når det da ikke er noen mannlige karakterer som kan være surrogater for publikums blick på de kvinnelige karakterene, kan vi istedenfor se at det mannlige blikket blir vist gjennom kameraet og dets plassering.

På dette forskningstemaet om lesbisk fremstilling og blick på film, inngår også begrepet «the lesbian gaze», eller det lesbiske blikket. Det finnes få tydelige definisjoner på det lesbiske blikket, men det meste går ut på å skildre et blick i film der lesbiske og lesbisk begjær blir gjengitt på en så nær realistisk måte som mulig. Dette er noe en kan tenke seg til at filmskapere vil oppnå når de lager film for lesbiske, men til tross for dette kan mange filmer om lesbiske havne i det mannlige blikket.

Det er stor forskjell på hvordan homofile intimsener har blitt mottatt av publikum, på grunn av at målgruppa til mange filmer, særlig i Hollywood, er heterofile menn (Benshoff & Griffin, 2009, s. 242). Intimsener med to menn har fått en dårligere mottagelse enn med to kvinner (Benshoff & Griffin, 2009, s. 335). Dette ser vi også i pornografien. I følge verdens største pornografiske nettside, PornHub, er «lesbian» det mest søkte kategorien fire år på rad i hele verden og den meste søkte gjennomsnittlig det siste tiåret (PornHub, 2017). Direktør for Pornhubs seksuelle helsesenter og sexterapeut, Laurie Betito, mener dette kommer av at mange menn fantasierer om å ha samleie med to kvinner og at pornografi er det nærmeste de fleste kommer denne drømmen (PornHub, 2018). Dermed er det ikke til å se bort fra at spillefilmer bruker denne statistikken til sin fordel. Audiovisuelle medier i Amerika nærmest forventer at kvinner skal fremstilles som objekter til glede for det mannlige blikket (Benshoff & Griffin, 2009, s. 335). Dermed har erotiske videoer med to eller flere kvinner på en måte blitt stemplet som mannlig heterofil pornografi i flere tiår. Vanligvis kan disse type scenene tydelig skille seg fra ekte lesbisk erotikk: de er laget av heterofile menn, for heterofile menn, og for det mannlige blikket (Benshoff & Griffin, 2009, s. 335). Det er også tenkelig at



mannlige spillefilmregissører får sin kunnskap om lesbisk begjær og sexscener gjennom nemlig lesbiske pornografiske filmer laget for menn.

Erotikk med to eller flere kvinner kan man se nærmest har blitt en fetisj ut fra statistikken til Pornhub. Dette kan vi se i samtidens spillefilmer også, og er noe som Mulvey kommer inn på i sin artikkel *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Fetisjering blir til når man fokuserer seksuelle ønsker på et spesifikt objekt, eller en kroppsdel istedenfor hele kroppen (Benshoff & Griffin, 2009, s. 247). Fetisjering går hånd i hånd med objektivisering. Ved å bryte ned den kvinnelige kroppen i individuelle deler og verdsette disse delene mer enn det hele mennesket, er å gjøre kvinnen til et objekt. Kvinnen blir da i stedet regnet som flere komponenter av fetisjerte kroppsdelar som da appellerer direkte til spesifikke seksuelle ønsker hos menn (Stacey, 1994, s. 208). I film kan dette vises med for eksempel nærbilder av legger som var vanlig på 50-tallet, eller ved symmetri der mange like kvinner stilt opp estetisk, slik som i Busby Berkeley sine musikaler (se skjermbilde 1) (Benshoff & Griffin, 2009, s. 248). Når to lesbiske kvinner blir fetisjert, blir de nødvendigvis ikke lenger sett på som to personer som har sex med hverandre fordi de elsker hverandre, men som to kvinnelige objekter som har sex for seerens nytelse.



Skjermbilde 1: Fra musikalen *Footlight Parade* i 1933 regissert av Busby Berkeley. Hentet fra <https://www.youtube.com/watch?v=FRqcZergPaU>

I det feministiske magasinet *Femmagazine* påstår de at det er fire måter menn objektiviserer lesbiske på (Jue, 2016). Selv om dette ikke er en forskningsartikkel er teksten skrevet av og for kvinner, og det kan derfor være de er godt inne på noe. Disse fire punktene de snakker om

kan trekkes direkte til filmer der lesbiske blir fetisjert. Det ene er at de viser tilsynelatende heterofile kvinner ha sex med hverandre, og dermed impliserer at seksualiteten til kvinner er et valg, og da et valg de tar for mannens nytelse. Dette blir stadig brukt målrettet i media for å treffe den mannlige fantasien om å være involvert seksuelt med to eller flere kvinner samtidig (Szymanski, Moffitt, & Carr, 2011, s. 10).

Den medieskapte stereotypen om at kvinner «eksperimenterer» med seksualiteten sin i ungdomsårene, bygger også opp tanken om at kvinners seksualitet er et valg, men menn sin seksualitet er medfødt, som gjør at kvinners seksualitet blir bagatellisert som noe de kan velge. Selv om seksualitet kan være komplisert og mangefasettert, og det kan være et valg for noen mennesker, er det ikke et valg for alle. Ikke alle kvinner velger å alltid bare å være lesbiske, og de velger spesielt ikke å være lesbiske for menns glede.

Lesbiske på film blir ofte representert som hvite, tynne og pene, fordi det skal appellere til Hollywoods målgruppe bestående av hvite, heterofile menn. Dette underbygger stereotypen om at lesbisk seksualitet bare er akseptabel når kvinnene som er involvert er konvensjonelt feminine, tynne, hvite, og har langt hår, noe som er langt ifra sant. Slik som at ikke alle heterofile mennesker er like, er ikke alle lesbiske like. En annen antakelse menn og media kan ha en tendens til å gjøre er å tenke at lesbiske forhold kun er seksuelle. Dette ser vi i de tidlige lesbiske filmene, der det kun fantes erotiske versjoner av lesbiske forhold. Selv om lesbiske selvfølgelig har et kjærlighetsliv utenfor det seksuelle, finnes det få lesbiske filmer som unngår homoerotiske scener fullstendig.

Videre skal jeg ta for meg de forskjellige måtene samtidsfilmer kan vise lesbisk begjær på og se på hva slags påvirkningskraft de forskjellige metodene har.

### **Blikkets begjær**

Både *Thelma* og *Portrett av en kvinne i flammer* har to sterke kvinnelige hovedkarakterer som skaper et dypt bånd med en annen kvinne. De deler også måten begjæret mellom karakterene skildres, ved at det er subtile lengtende blikk og forsiktige berøringer.

*Thelma* er en norsk thrillerfilm utgitt i 2017 og regissert av Joachim Trier. *Thelma*, spilt av Eili Harboe, har akkurat flyttet til Oslo for å studere biologi, hun møter karakteren til Kaya Wilkins, Anja, og disse to får en mystisk tiltrekning mot hverandre. Samtidig begynner *Thelma* å få epilepsi-lignende anfall og en dag forsvinner plutselig Anja sporløst.

Vi følger Thelmas ferd for å finne sin plass i Oslo, forholdet hennes til Anja, og reisen hennes for å finne ut mer om kreftene sine og hvordan hun kan bruke dem.

*Portrett av en kvinne i flammer* er en dramafilm satt i 1700-tallets Frankrike, og er regissert av Céline Sciamma. I filmen spiller Noémie Merlant en ung maler, Marianne, som får i oppdrag å gjøre bryllupsportrettet av den kommende bruden, Héloïse, spilt av Adèle Haenel. Som eneste mulige protest mot et arrangert ekteskap, nekter Héloïse å la seg avbilde. Derfor må Marianne observere modellen sin om dagen for så å bruke hukommelsen sin til å male Héloïse om natten. På de daglige spaserturene kommer de to kvinnene nærere hverandre og skaper etterhvert et uforglemmelig bånd før Héloïses siste øyeblikk med frihet før bryllupet.

Første visning av begjær i *Thelma* og *Portrett av en kvinne i flammer* er ganske like. Begge hovedkarakterene har et blick på hverandre som varer lenge. Thelma sitter i lesesalen på Blindern i Oslo. Anja kommer inn og setter seg tilfeldigvis ned ved siden av henne. De ser på hverandre, smiler. Et kort øyeblikk etter begynner det å blåse voldsomt i trærne utenfor, og en svart fugl flyr inn i de store vinduene. Thelma begynner å skjelve ustyrlig, og faller på bakken. Dette skjer flere ganger i Anjas nærvær, og blir mer intenst når Anja tar på henne fysisk (se skjermbilde 2).



Skjermbilde 2: Thelma begynner å skjelve av Anjas berøring. (*Thelma*, 2017)

Dette begjæret i *Thelma* blir kun vist gjennom nærbilder og lange blick. For eksempel når Anja tidlig i filmen overnatter hos Thelma (se skjermbilde 3). De ligger i senga sammen, men det er fortsatt stor avstand mellom dem, psykisk og fysisk. Psykisk i den forstand at Thelma undertrykker sine følelser for Anja. Vi får først et objektivt bilde av at Thelma ser på Anja som ligger med ryggen til, deretter et subjektivt bilde av Anjas nakne skulder. I følge Mulvey

vil publikum i en slik situasjon få voyeuristisk glede, men på grunn av at vi er vandt til at det er menn som bærer blikket og kvinnen som blir sett på (Mulvey, 1999, s. 837) vil vi ikke få samme voyeuristiske følelse når det er en kvinne som ser på en annen kvinne. I slike situasjoner vil heller kameraets plassering som vil bygge under den voyeuristiske gleden.



Skjerm bilde 3: Anja og Thelma sover sammen for første gang. (*Thelma*, 2017)

Vi har også et tilfelle senere der Thelma og Anja står på verandaen og røyker. Thelma er fascinert av Anjas lille tatovering som hun har på armen og stryker forsiktig over den. Selv om kamerautsnittene her er veldig nære, er det veldig bevegelig og håndholdt, som skaper en følelse av at kameraet er en tredje person. Som nevnt tidligere er kameraets plassering synspunktet til publikum, og kameraets bevegelse bygger opp følelsen av at man faktisk står i situasjonen, der kameraet står. I scenen er det heller aldri noen point-og-view bilder fra de to karakterene, noe som underbygger at publikum er i situasjonen gjennom kameraets plassering og dermed får publikum den voyeuristiske gleden. Men på grunn av at kameraet holder seg til ansiktene og kun de stedene Anja og Thelma tar på hverandre vil jeg si at det minsker fetisjeringen og den voyeuristiske gleden, fordi kameraet ikke lever sitt eget liv, men heller følger med på situasjonen, og ser der Thelma ser.

I *Portrett av en kvinne i flammer* er begjæret så subtile at det nesten blir underspilt. Første gang Héloïse og Marianne ser hverandre, er det ingen umiddelbar synlig tiltrekning. Det er ikke før de har vært med hverandre hver dag i flere dager at de skaper et dypere bånd og intimiteten og begjæret gror. I begynnelsen observerer Marianne ansiktet og kroppen til Héloïse nøye, men dette er for å prøve å lære så mye om ansiktet hennes som mulig, slik at hun kan male henne på kvelden. For det meste er bildene av Héloïse subjektive bilder av det

Marianne ser på. Hvis hun studerer øret til Héloïis får vi et nærbilde av øret hennes. Begjæret vises også mye gjennom direkte dialog, for eksempel sier Héloïis at hun savnet Marianne på turen sin, før de viser noe annet begjær for hverandre. Dette er interessant fordi det er en annerledes måte å lage lesbisk film på. Ofte er det fokus på nærheten og den fysiske intimiteten før den psykiske nærheten. Dette henger kanskje igjen fra tidligere Hollywood produksjoner, der man trodde at homoseksualitet kun var noe fysisk.

Omtrent halvveis i filmen drar moren til Héloïis vekk, de er alene i huset, og intimiteten gror mellom dem. Gjennom hele filmen snakker Sciamma om det å bli betraktet av maleren og av tilskueren, men Héloïis påpeker at den som blir sett på, betrakter også tilskueren. Det går begge veier, bare fra forskjellig synspunkt. «Hvis du ser på meg, hvem ser da jeg på?», sier Héloïis til Marianne samtidig som hun maler henne. De ser hverandre dypt inn i øyene, og deretter ned på munnen til hverandre. De er likeverdige, de ser på hverandre, de begge betrakter hverandre. Rett før det ser ut som om de skal kysse, snur Marianne seg vekk. Hun viser tydelig ubehag av at Héloïis påpeker at hun også blir sett på. Noe som muligens er et stikk til det mannlige blikket, at vi må huske på at blikket går begge veier.

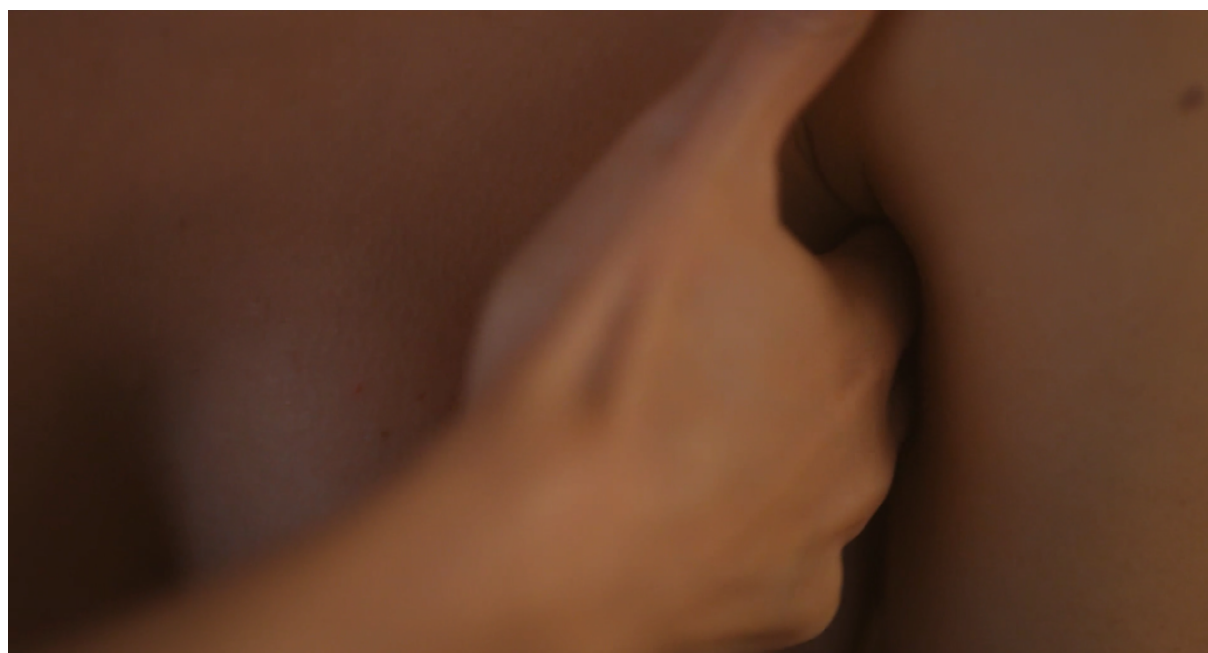
Sciamma bruker et halvtotalt bildeutsnitt når de to hovedkarakterene viser begjær for hverandre. Måten kameraet ikke klipper vekk på, understreker det at både Héloïis og Marianne ikke klarer å slutte å se på hverandre. Sciamma passer på å fortsatt ha fokus på følelsene deres, gjennom å vise ansiktet mest mulig. Dette går også igjen i *Thelma*. Hvis Anja og Thelma viser begjær for hverandre, passer Trier på at vi kan se ansiktene deres. Dette gjør at vi som publikum observerer begjæret, og ikke opplever det selv.

Litt ut i filmen drar Héloïis, Marianne og tjenestepiken Sophie ut i skogen der det er mange andre kvinner for å spørre en slags lege om Sophie fortsatt er gravid. På plassen er det et stort bål og Héloïis klarer å sette fyr på kjolen sin, dette skaper noen sterke følelser da Marianne står på motsatt side av bålet og avstanden mellom dem er stor. De drar ned på stranda de har gått så mye tur på tidligere, og i morgengryet deler de deres første kyss. Kameraet holder seg på samme måte som tidligere, med fokus på ansiktet og øynene deres. Vi observerer dem, men med anstendighet. Vi leter etter følelser i ansiktet deres, og det er ikke lagt noe vekt på at det er to kvinner. Bare to personer med sterke følelser for hverandre.



Skjermbilde 4: Et av de mer tydelige skildringene av begjær i *Portrett av en kvinne i flammer* (2019).

Senere gjemmer Héloïs seg. Marianne finner henne og de får ro i hverandres nærvær. Foran peisen går de inn i et dypt erotisk kyss. De stryker hverandre over halsen og brystet (se skjermbilde 4). Her lar Sciamma publikum få følge hendene deres, fordi det ikke er mye annen bevegelse i bildet. Før vi rekker å få en voyeuristisk glede, kuttet scenen til at de ligger i senga neste morgen. I dagene etter klarer ikke Héloïs å slutte å smile når Marianne maler henne, i motsetning til tidligere når hun ikke har klart å slutte å se sint ut.



Skjermbilde 5: Nærbilde av Héloïs som tar fingrene sine i armhulen til Marianne. (*Portrett av en kvinne i flammer*, 2019)



Både *Thelma* og *Portrett av en kvinne i flammer* har en bemerkelsesverdig stor likhet med hvordan de eneste homoerotiske scenene i filmene blir fremstilt. I begge filmene er karakterene høye på marihuana når de har sex som vises for publikum. I *Portrett av en kvinne i flammer* ser vi ultranære bilder av et vått kyss og fingring av armhulen, som man kan anta skal være en metafor for en vagina (se skjerm bilde 5). Disse nærbildene viser ingen andre følelser enn begjær fordi vi ikke kan se ansiktene og emosjonene deres, og blir derfor objektivert og mulig fetisjert fordi det bare er kroppsdeler med en erotisk undertone.

I *Thelma* tror hun at hun har røyket marihuana, og begynner å fantasere at hun har sex med Anja. Store bildeutsnitt viser Anja som stryker hendene sine over Thelma, og kysser kroppen hennes. Rommet rundt dem blir borte, og det er alene. Det er kun fokus på de to kvinnene og erotikken.

Selv om det er begrenset skildring av begjær i filmene, forstår vi fortsatt det dype båndet mellom dem, og filmen oppfører seg mer som en skildring av to personer som forelsker seg, enn bare to kvinner som har en seksuell tiltrekning til hverandre.

## Begjær gjennom erotikk

Både *Kammerpiken* og *Blå er den varmeste fargen* har eksplisitte skildringer av begjær gjennom homoerotiske scener. *Blå er den varmeste fargen* er kjent for sin nesten 10 minutter lange erotiske scene, og *Kammerpiken* skildrer de to hovedkarakterenes kjærlighet for hverandre i opptil flere homoerotiske scener.

I den romantiske, franske dramafilmen, *Blå er den varmeste fargen*, skildres Adèle, en tilsynelatende heterofil ungdomsskoleelev som begynner å utforske interessen for kvinner. Hun er sammen med menn, men finner ikke seksuell tilfredsstillelse hos dem. Hun drømmer om noe mer. Hun møter Emma, en blåhåret, frisinnet jente. Vennene til Adèle avviser Emma på grunn av seksualiteten hennes, og etterhvert begynner de å avvise Adèle også. Forholdet hennes til Emma vokser til mer enn bare venner, ettersom hun er den eneste personen hun kan være seg selv med. Sammen utforsker Adèle og Emma sosial aksept, seksualitet og det emosjonelle spekteret av deres begjær for hverandre.

Den sør-koranske psykologiske thrilleren *Kammerpiken* er inspirert av romanen «Fingersmith» skrevet av Sarah Waters. Handlingen er flyttet fra England under viktoriansk tid, til Japansk-okkuperte Korea på tidlig 1930-tallet. Filmen skildrer karakteren Fujiwara,

spilt av Ha Jung-woo, som utgir seg for å være greve. Han vil prøve å gifte seg med den rike adelsjenta Hideko, spilt av Kim Min-hee, som er fanget i onkelen sitt palass. Fujiwara vil prøve å snike til seg arven hennes ved å gifte seg med henne og forlate henne på en mentalinstitusjon etterpå. Han betaler den fattige lommetyven Sookee, spilt av Kim Tae-ri, til å late som hun er Hidekos kammerpike, slik at hun kan legge inn gode ord hos henne om Fujiwara. Det viser seg fort at Hideko aldri kommer til å falle for greven, men heller for Sookee. I denne dramatiske thrilleren følger vi Sookee og hennes reise gjennom erotikk, bedrageri og sin kjærlighet for Hideko.



*Skjerm bilde 6: Sookee ser på Hideko sitt bryst. Øverste bilde er fra første gang vi ser scenen, og nederste bilde er fra andre gang. (Kammerpiken, 2016)*

I *Kammerpiken* får vi se de homoerotiske scenene to ganger, først fra Sookee sitt fortellerperspektiv og deretter fra Hideko sitt perspektiv. I begynnelsen av filmen er de erotiske scenene filmet i point-of-view, noe som gjør at vi føler intimiteten mellom dem fra deres eget perspektiv. Bildeutsnittene er ultranære av ansiktene deres, og gjør at vi kan se hver minste detalj de uttrykker av emosjoner (se skjerm bilde 6). Disse følelsene forsterkes



ved forskjellige nære innklippsbilder av for eksempel Hideko som stryker Sookee på armen. Nærbilder generelt lager en illusjon av fysisk nærhet og i kombinasjon med point-of-view utsnitt får publikum følelsen av å være fysisk i situasjonen eller å være en av karakterene. I likhet med slike scener i *Thelma*, vil ikke publikum få en like tydelig voyeuristisk glede av dette, fordi det ikke er et maskulint blikk som gjør observeringen.

I motsetning til senere i filmen, er ikke kameraet en tredje person i rommet, men tar heller del i følelsene karakterene har til hverandre. Det samme skjer når kvinnene har sex med hverandre for første gang i Hideko sin seng. Det er nærbilder av ansiktene deres og nesten kun point-of-view bilder. Det er ikke mye fokus på at det er to kvinner, men heller fokus på kjærligheten de føler for hverandre. Dette ser vi med lengtende blikk og nærhet i form av bildeutsnitt, slik som i *Thelma*. Der er det også fokus på kjærligheten, og de intime scenene dras ikke lenger enn de må for å gi noe til historien. De intime scenene i første halvdel av *Kammerpiken* og *Thelma* gir noe til historien, og det er kanskje dette som skiller filmene fra et mannlig perspektiv og et lesbisk perspektiv. Det samme kan man se i filmen *Carol* (Haynes, 2015). Den viser kvinnene og de erotiske scenene fra et lesbisk blikk, et blikk som ikke er fra og for det maskuline. Selv om filmen bruker noe av de samme virkemidlene som Mulvey snakker om, som for eksempel objektive og subjektive innstillinger etter hverandre, blir det ikke brukt på en seksualiserende og objektiverende måte. Det er heller fra et lesbisk blikk der publikum får heller muligheten til å se kjærlighet og begjær mellom kvinner på en realistisk måte (Wilson, 2016).

Når vi i *Kammerpiken* senere i filmen ser de samme erotiske scenene igjen, flyttes kameraet ut av situasjonen og vi ser de to kvinnene samtidig (se skjerm bilde 7). Denne gangen er det også større kamerautsnitt og flere vinkler. Dette gjør at det ikke lenger er følelsene mellom karakterene som er i fokus, men selve akten og kroppene deres. Kamera har forflyttet seg ut av komfortsonen til karakterene og publikum blir mer observerende. Dermed ser publikum akten som en tredje person i rommet. Publikum får kun sett karakterene på avstand. De står fortsatt i rommet, men et godt stykke unna handlingen. Det er nå publikum kan oppleve en voyeuristisk glede. Mange filmer som har en skildring av lesbisk begjær, har slike virkemidler der kameraet trekker seg ut av karakterenes komfortsone når de viser erotisk begjær. En kan ofte se allerede på filmplakaten at filmen er preget av slike virkemidler. For eksempel *Below her mouth* (Muller, 2016) eller *Rom i Roma* (Medem, 2010). Dette ser vi også i de erotiske scenene i *Blå er den varmeste fargen*.



Skjerm bilde 7: Sookee går ned på Hideko. Øverste bilde er fra første gang vi ser scenen, og nederste bilde er fra andre gang. (Kammerpiken, 2016)

Adéle ser Emma for første gang tilfeldig ute på gata. Emma holder rundt ei annen jente når hun går forbi. Hele øyeblikket føles ut som det går i sakte film på måten blikket deres møtes og de snur seg for å se på hverandre lengst mulig. Dette blikket kommer til å gå igjen gjennom hele filmen. Dette blikket som er så godt skildret, lengselen etter en annen person, en annen følelse, et begjær.

Adéle og Emma møtes senere på en bar for homofile. De kikker mye på hverandre og interessen for hverandre oser av dem. De nære bildeutsnittene og det varme lyset bygger opp den trygge og romantiske stemningen. Emma sier det er unikt med jenter som henne, som er heterofile og nysgjerrige på å eksperimentere med jenter. De møtes et par ganger der de bare sitter og snakker sammen, før de tar forholdet videre og kysser for første gang (se skjerm bilde 8). Like før de kysser ser de lenge inn i hverandres øyne. Kameraet flytter seg fra øynene og ned mot leppene før Adéle lener seg over Emma og kysser henne. Kameraet filmer leppene deres møte hverandre. Dette gjøres også i *Kammerpiken* når Hideko og Sookee kysser. Når

noen kysser er det opplagt at de ikke kan se på hverandres lepper samtidig som de kysser, det er kun kameraet og publikum som får sett det, og vi får dermed en voyeuristisk opplevelse.



Skjerm bilde 8: Adèle og Emma sitt første kyss. (*Blå er den varmeste fargen*, 2013)

Like etter deres første kyss, skal Adèle ha sex med en jente for første gang, og til tross for at hun tidligere har gitt uttrykk for at hun er spent og nervøs på hvordan det kommer til å bli, kutter Kechiche direkte til at de ligger i senga og har sex. Gjennom hele den lange erotiske scenen bruker han mye totalbilder blandet med nærbilder av for eksempel leppene deres som kysser. Her får publikum både en voyeuristisk glede i totalbildene, samtidig som de får erotiske objektiverende nærbilder av kroppsdeler sammenflettet med hverandre. Vi får også en slags avstand til karakterene i den forstand at vi ikke ser ansiktene og emosjonene deres, kun huden deres på resten av kroppen (se skjerm bilde 9). Kechiche har i senere tid fått mye kritikk for de "urealistiske" skildringene av lesbisk sex og å ha utnyttet de kvinnelige skuespillerne (Renée, 2014).



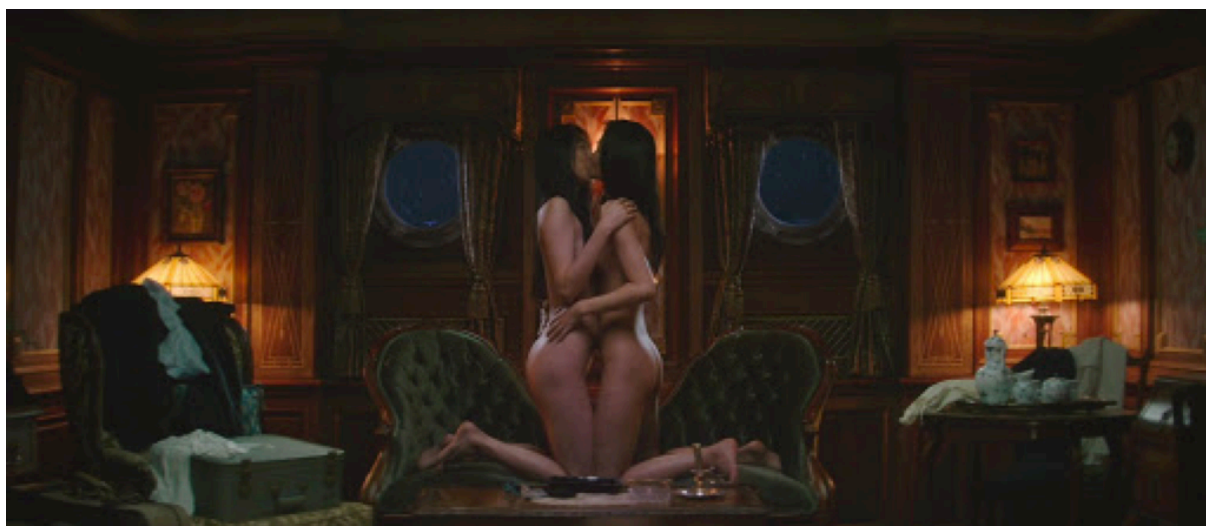
Skjerm bilde 9: Adèle og Emma har sex for første gang. (*Blå er den varmeste fargen*, 2013)

Det er også verdt å nevne at når Adèle i begynnelsen av filmen har sex med kjæresten sin Thomas, er det nesten ingen bilder av ansiktet eller kroppen hans. Det er kun fokus på Adèle og hennes kropp. Dette kan være fordi det ikke gir så mye til historien å se han, men det gir heller ikke så mye til historien å kun se kroppen til Adèle. I tillegg kan det argumenteres for at dette passer bedre for den mannlige heterofile målgruppen. Dette kan også sammenlignes med hvordan mennene blir fremstilt i motsetning til kvinnene i *Kammerpiken*. I de få scenene Fujiwara er naken blir det enten fremstilt som noe komisk eller for å vekke skrekk og uro hos publikum.

### Symmetri og estetikk

Det som tydelig skiller de homoerotiske scenene i disse to filmene fra *Thelma* og *Portrett av en kvinne i flammer* er måten det estetiske blir blandet med det erotiske. Det er ikke bare eksplisitt erotikk, men også perfekt og behagelig symmetri.

En studie gjort for å undersøke effekten av symmetri og estetisk appell i bilder, viste det seg at mennesker foretrakk symmetriske fremfor ikke-symmetriske bilder (Al-Rifaiel, Ursyn, Zimmer & Javid, 2017). I videre studier kom det frem at hvis mennesker har symmetrisk kropp eller ansikt blir personen bedømt som generelt mer attraktiv. Vakre, harmoniske eller følelsesmessig behagelige bilder og gjenstander med symmetri eller i det gyldne snitt har tradisjonelt blitt ansett som estetiske og dermed verdifulle (Al-Rifaiel, 2017).



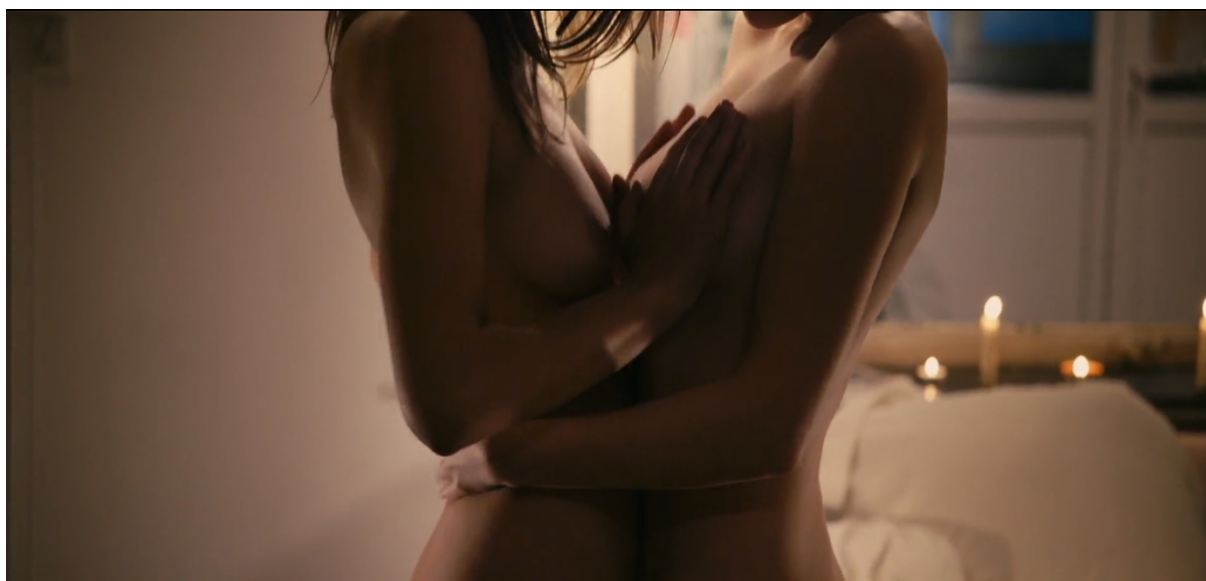
Skjerm bilde 10: Sookee og Hideko på flukt i perfekt symmetri. (*Kammerpiken*, 2016)

I *Kammerpiken* er både Sookee og Hideko, tynne, vakre kvinner, og regissøren bruker dette som en estetisk fordel. I sluttscenen, når de endelig er fri fra den ekle onkelen til Hideko og Fujiwara, sitter de symmetrisk oppstilt på en nydelig sofa i båten de flykter med (se



skjerm bilde 10). De er endelig fri fra den mannlige undertrykkelsen de har opplevd så lenge. Men likevel rekonstruerer de en scene fra en av de erotiske bøkene til onkelen. Dette gjør de istedenfor å løpe inn i solnedgangen slik som de gjør i slutten av boken filmen er basert på. Mise-en-scenen og bildeutsnittet i denne erotiske sluttscenen er bygd opp helt symmetrisk og estetisk slik at det ser ut som et oljemaleri fra 1800-tallet. Og det er ikke noe mer som gir noe til historien i denne scenen. Dette vises også i de erotiske scenene i *Blå er den varmeste fargen*.

Første gang Emma og Adèle skal ha sex med hverandre kuttet det direkte til et midtstilt bilde av de som står oppreist og tar på hverandres bryster (se skjerm bilde 11). Bildeutsnittet viser kun kroppene deres fra halsen og ned til hoftene. Når kameraet tilter oppover mot hodene deres er det så mørkt at vi ikke engang kan gjenkjenne ansiktene deres, men vi kan se hele kroppen deres. I alle sexscenene er det så lite som skjer i bakgrunnen at når kameraet beveger seg voyeuristisk over kroppene deres, har vi ikke noe annet valg enn å følge kameraets blikk.



Skjerm bilde 11: Alle første bilde av Adèle og Emma som har sex. (*Blå er den varmeste fargen*, 2013)

Emma og Adèle ligger ofte sammenflettet i perfekt symmetri. I flere av sexscenene har kameraet trukket seg helt ut og Emma og Adèle ligger i en sakselignende posisjon, i et symmetrisk midtstilt bildeutsnitt (se skjerm bilde 12). Første gang dette skjer er kameraet rett over dem, så det ser ut som se etterligner en type ying-yang eller evighets symbol. Mot det blå sengetøyet ser det ut som de ligger på et hav og hudtonen deres blir ekstra varm i kontrasten til det blå, som får det til å ligne et maleri, slik som Park gjør i *Kammerpiken* (se skjerm bilde 13).



Skjerm bilde 12: Bruk av symmetri og estetikk i filmens skildring av begjær. (*Blå er den varmeste fargen*, 2013)



Skjerm bilde 13: Et likende symmetrisk bilde av Hideko og Sookee fra *Kammerpiken* (2016)

I alle sexscenene i *Blå er den varmeste fargen* er det en blanding av bevegelig kamera som går nære over kroppene deres, totalbilder for at publikum skal få full oversikt, og noen nærbilder av ansiktene deres der de uttrykker erotisk begjær. Det blir en perfekt montasje av erotisk symbiose. Dette gjør at publikum mister muligheten til å se emosjonene til karakterene, og det er deres sammenflettede kropper som er fokus istedenfor.

Det finnes også mer subtil visning av begjær i *Blå er den varmeste fargen* og *Kammerpiken*, slik som i *Thelma* og *Portrett av en kvinne i flammer*, som for eksempel når begge hovedkarakterene i begge filmene ser hverandre for første gang eller skal til å kysse for første gang. Da blir begjæret skildret gjennom nærbilder av øyne og en filmatisk visning av emosjonene til karakterene. Som vi kan se i de erotiske scenene i *Kammerpiken* og *Blå er den varmeste fargen*, skaper en blanding av totalbilder, nærbilder av kroppsdeler og urealistisk mye symmetri en fetisjerende erotisk montasje for visuell attraksjon.

## Betydningen av lesbisk begjær

En undersøkelse gjort av RFSU forteller en fjerdedel av skandinaviske menn at de bruker porno som sin primære kunnskapskilde til sex. (Falk, 2020). En annen rapport gjort av Redd Barna viser at flere ungdommer melder om å ha opplevd seksuelle krenkelser som en følge av hva de eller deres partner har sett i porno (Høydal, 2020). Ifølge svarene fra spørreundersøkelsen hadde få ungdommer sett kjærlighet eller følelser mellom de som hadde sex. Det handlet heller om kvinner som blir kontrollert eller på et eller annet vis dominert av en mann (Høydal, 2020). Dette viser at den audiovisuelle bransjen har en stor innvirkning i privatpersoners liv. Når denne fetisjeringen og pornografiseringen fra pornografi blander seg inn i populære spillefilmer, normaliserer det denne type objektivering og fetisjering.

Kvinnens selvrapporterte opplevelser av seksuell objektivering har blitt knyttet til ugunstige psykologiske konsekvenser, inkludert selvobjektivering, kroppsskam, internalisering av kulturelle standarder for skjønnhet, og forstyrret spising blant både lesbiske og heterofile kvinner (Szymanski, 2011, s. 11). Selvobjektivering er et resultat av objektivering fra andre og handler om at individer ser på seg selv til gjenstander, istedenfor mennesker.

Audiovisuelle medier der kvinner blir seksuelt objektivert gjør at de som blir eksponert for dette får inntrykk av at skjønnhet og utseende definerer individets egenverd og verdien av kvinner (Szymanski, 2011, s. 10). Lesbiske som opplever de fire punktene nevnt innledningsvis om hvordan menn objektiverer lesbiske kvinner kan oppleve en form for heteronormativitet og heterosexisme. Dette gjør at lesbiske vil føle at deres legning er feil og at de må være heterofile for å være en «ekte» kvinne. Eller så vil de være åpne om sin seksualitet, men føle at de må kle seg etter heteronormative kjønnsroller, der hun må kle seg feminint for å bli sosialt akseptert som en «riktig» lesbisk kvinne, og med dette kritisere andre lesbiske som kler seg mer maskulint (Szymanski, 2011, s. 13). Alt dette kan føre til psykiske problemer som spiseforstyrrelser, depresjon, seksuell dysfunksjon, dårlig selvbilde, og sosialangst (Szymanski, 2011, s. 9).

Laura mener at kameraet blir brukt for å få seeren til å fortsette å følge med, ved å alltid ha et erotisk bilde for å fange publikum. Hun mener at seeren heller burde være fri til å følge med fordi de har en lidenskapelig tilknytning til handlingen, ikke bare det kameraet viser. Hun vil befrie seeren fra kameraets makt (Mulvey, 1999, s.844).

Men det er også slik at filmer som lykkes med virkemidler som treffer det mannlige blikket har større sjanse å vinne priser på festivaler. Senter for studiet av kvinner i fjernsyn og film ved San Diego State University undersøkte 23 festivaler holdt siden juni 2017 i USA. Her

kom det frem at filmer som er regissert av menn blir valgt tre ganger så ofte som de som blir laget av kvinner (Goodman, 2017). Uten å ha gått for mye inn på det i analysen har jeg sett at det er lite forskjell på hvor mye homoerotiske sexscener det er i filmer laget av mannlige regissører fremfor kvinnelige. Det er heller forskjell på hvordan begjæret vises, om det er fra og for et mannlig eller lesbisk blikk. For eksempel er det like mange sexscener i *Below her mouth* som er regissert av en kvinne, som i *Blå er den varmeste fargen*, regissert av en mann. Dette viser at verdi og normsettet ikke nødvendigvis følger kjønn slavisk.

## Oppsummering

I denne teksten har jeg sett på ulike måter homofili har blitt fremstilt gjennom filmens historie, og jeg har sett på hvordan lesbisk begjær blir fremstilt i samtidsfilm. Vi har kommet en lang vei fra klassisk Hollywoods sensur, men gjennom analysen har jeg sett på at skildringen av begjær kanskje har tatt av veien. Tross åpenhet i dagens samfunn, blir lesbiske kvinner og særlige erotiske scener laget for et mannlig blikk, med fetisering og objektivering. Vi har et bredt utvalg filmer med lesbiske karakterer, der begjær blir vist på mer subtile måter, eller for det lesbiske blikket.

Gjennom tidene har utviklingen av begjær og sex på film til syvende og sist handlet om å erkjenne virkeligheten av menneskers seksuelle liv og mangfoldet av seksuelle opplevelser i samfunnet (Renée, 2014). Homofile og lesbiske har måttet velge mellom å leve skjult, eller å bli hatet. Når det begynte å komme gode og lykkelige skildringer av lesbiske, skapte dette åpenhet, oppmuntring, og det ble generelt lettere for lesbiske å leve. Det er derfor viktig at vi fortsetter å skildre ulike former for lesbisk begjær og kjærlighet, for å opprettholde åpenheten og skape en bedre og tryggere verden.



## Referanseliste

### Bøker

Benshoff, H.M & Griffin S. (2005). *Queer Images: A History of Gay and Lesbian Film in America (Genre and Beyond: A Film Studies Series)*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Benshoff, H.M & Griffin S. (2009) *America on film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies*. 2. utg. Oxford: Blackwell Publishing.

Mulvey, L. (1975). *Visual pleasure and narrative cinema*. I Leo Braudy & Marshall Cohen (Red.), *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. (1. utg., 1999, s. 833-844). New York: Oxford UP

Smith, M. (1995). *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. New York: Oxford University Press.

Stacey, J. (1994). *Star Gazing. Hollywood Cinema and Female Spectatorship*. London: Routledge

### E-bøker

Szymanski, D. M., Moffitt, L. B. & Carr, E. R. (2011). *Sexual Objectification of Women: Advances to Theory and Research*. <https://doi.org/10.1177/0011000010378402>

### Konferansebidrag

Al-Rifaiel, M. M., Ursyn, A., Zimmer, R., & Javid, M. A. J. (2017). On Symmetry, Aesthetics and Quantifying Symmetrical Complexity. I G. Goos, J. Hartmanis, & J. Leeuwen (Red.), *Computational Intelligence in Music, Sound, Art and Design, 6th International Conference, EvoMUSART 2017*. (s. 17-32). Amsterdam: Nederland. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-55750-2>

### Nettsted

Falk, J. (2020, 22. april). Én av fire unge menn bruker porno som læring. VG. Hentet fra <https://www.vg.no/>

Goodman, S. (2017). *Women Face Long Odds at U.S. Film Festivals Study Finds*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2017/05/17/movies/women-lack-opportunities-film-festivals-study.html>

Høydal, H. F. (2020, 26. mai). Jenter i pornorapport: – De kaller oss «cunt», «slut», «jævla hore». VG. Hentet fra <https://www.vg.no/>

Jue, L. (2016, 11. mai). 4 Ways Men Objectify Lesbians. Hentet fra: <https://femmagazine.com/4-ways-men-objectify-lesbians-3/#>

Motion Picture Association of America (MPAA). (2016). Theatrical Market Statistics Report. Hentet fra: [https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2017/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2016\\_Final.pdf](https://www.motionpictures.org/wp-content/uploads/2017/03/MPAA-Theatrical-Market-Statistics-2016_Final.pdf)

PornHub. (2017). *Celebrating 10 Years of Porn...and Data!* Hentet fra: <https://www.pornhub.com/insights/10-years>

PornHub. (2018). *2017 Year in Review*. Hentet fra: <https://www.pornhub.com/insights/2017-year-in-review>

Renée, V. (2014, 31. juli). Sex & Cinema: The History of (Cinematic) Penetration. Hentet fra <https://nofilmschool.com/2014/07/sex-and-cinema-history-cinematic-penetration>

Wilson, N. (2016). *The Lesbian Gaze Of 'Carol'*. Hentet fra <https://msmagazine.com/2016/01/08/the-lesbian-gaze-of-carol/>

### **Filmliste**

Allen, L. (Regissør). (1944). *The Uninvited* [Spillefilm]. USA: Paramount Pictures

Arzner, D. (Regissør). (1929). *The Wild Party* [Spillefilm]. USA: Paramount Pictures

Drew, S. (Regissør). (1914). *A Florida Enchantment* [Spillefilm]. USA: Vitagraph Studios

Haynes, T. (Regissør). (2015). *Carol* [Spillefilm]. UK/USA: StudioCanal

Hitchcock, A. (Regissør). (1940). *Rebecca* [Spillefilm]. USA: United Artists

Kechiche, A. (Regissør). (2013). *Blå er den varmeste fargen* [Spillefilm]. Frankrike:  
Quat'sous Films

Medem, J. (Regissør). (2010). *Rom i Roma* [Spillefilm]. Spania: Morena Films

Muller, A. (Regissør). (2016). *Below her mouth* [Spillefilm]. Canada: Serendipity Point Films

Park, C-W. (Regissør). (2016). *Kammerpiken* [Spillefilm]. Sør-Korea: CJ Entertainment

Sciamma, C. (Regissør). (2019). *Portrett av en kvinne i flammer* [Spillefilm]. Frankrike:  
Pyramide Films

Trier, J (Regissør). (2017). *Thelma* [Spillefilm]. Norge: SF Studios

*Bildet på tittelsiden er et skjermbilde fra filmen Thelma (Trier, 2017) på svart bakgrunn.*

