

Ingvild Lyngnes

Med blikket hos kvinnen

En nærstudie av filmen

Portrait of a Lady on Fire (Sciamma, 2019)

Bacheloroppgave i filmvitenskap

Veileder: Ingrid Synneva Holtar

Mai 2021

Ingvild Lyngnes

Med blikket hos kvinnen

En nærstudie av filmen

Portrait of a Lady on Fire (Sciamma, 2019)

Bacheloroppgave i filmvitenskap

Veileder: Ingrid Synneva Holtar

Mai 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet

Det humanistiske fakultet

Institutt for kunst- og medievitenskap



Kunnskap for en bedre verden

Abstrakt

Denne bacheloroppgaven har hensikten å utforske hvordan konstruksjonen av blick innenfor produksjon, fremstilling og resepsjon av film, kan påvirkes ut ifra kjønn. Gjennom et nærstudie av filmen *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), gjør jeg rede for hvordan filmen utfordrer det tradisjonelle mannlige blikket og setter et kvinnelig blick på dagsordenen. Nærmere utforsker jeg også hvilken effekt et kvinnelig blick kan ha på tilskuerposisjonen. Oppgavens teoretiske grunnlag tar utgangspunkt i Laura Mulvey sin innflytelsesrike feministiske filmteori om visuell tilfredsstillelse innen klassisk narrativ film, knyttet opp mot en rekke filmteoretikere som både utfordrer og støtter opp under Mulvey sin teori.

Abstract

This bachelor thesis aims to explore how the construction of the gaze of both production, presentation and reception of film, is affected by gender. Through a close analysis of the movie *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019), I elaborate how the film challenges the traditional male gaze, making a statement through a female gaze. I further discuss how a female gaze affects the position of the viewer. The thesis is based on Laura Mulvey's influential feminist filmtheory about visual pleasure in narrativ cinema, linked to other filmtheorists that both challenge and support Mulvey's theory.

Innholdsfortegnelse

1. Introduksjon	1
2. Teori om en tredelt blikk-konstruksjon	2
2.1. Blikk mellom karakterer	4
2.2. Blikk fra kamera	4
2.3. Blikk fra og mot tilskuer	6
3. Nærstudie av filmen	8
3.1. Filmens karakterblikk	9
3.1.1. Fravær av menn	9
3.1.2. Den aktive kvinnen	10
3.1.3. Kvinnelige karakterer i blikkveksling	11
3.1.4. Kunst som reflekterer karakterenes blikk	12
3.2. Filmens kamerablikk	13
3.2.1. Kvinnen fremstilt på film	13
3.2.2. Mannen på avstand	15
3.2.3. I hodet på kvinnen	15
3.3. Fra og mot et tilskuerblikk	16
3.3.1. Gjennom tilskuers øyne	16
3.3.2. Filmrefleksjon mot tilskuer	17
4. Konklusjon	18
Referanseliste	19

Antall ord: 7478

Kandidatnummer: 10008

1. Introduksjon

I likhet med samfunnets historiske holdninger til kvinner, er det mye som tyder på at kvinner frem til i dag har hatt en mer underlegen posisjon enn menn, i de mange leddene av filmproduksjon verden over. I det forrige århundret vokste det frem en Hollywood-bransje som skulle vise seg å ta en dominant plass på verdensbasis, med en konstruksjonsbasis grunnet i film av menn, for menn (Butler, 2002 s. 25-27). Kvinnefilm har gjennom årene vokst frem som motreaksjon på denne mannsdominerte Hollywood-bransjen. Kvinnefilm står uten konkrete definerbare avgrensninger verken i tid eller omfang, men omhandler den komplekse utviklingen av en rekke feministiske debatter, teorier og forskning som tar utgangspunkt i kjønn og representasjon i films ulike ledd. Det har blant annet vært et utbredt fokus på representasjonen av kvinnelige filmskaperne, komplekse kvinnekarakterer og filmfortellinger, og film for et mer mangfoldig publikum som innebærer nettopp kvinner (Butler, 2002, 1-5). Filmskaper og filmforsker Wheeler W. Dixon forklarer filmmediets anlegg for fundamental påvirkning hos mennesket, i hvordan filmskjermen «has the power to transform our existences, to substantially change our view of our lives, and of the world we inhabit» (Dixon, 1995, s. 7). Film kan med andre ord sitte på en makt og en mulighet til å skape effektfull innvirkning på menneskers perspektiver og holdninger. Det er liten tvil om at den klassiske filmbransjen sitt mannlige perspektiv har lagt et innvirkningsfullt grunnlag. Kvinnefilm gjenspeiler derimot behovet for å skape et mer likestilt kjønnsbasert grunnlag, i prosessen av å skape virkningsfull film.

I denne oppgaven ønsker jeg derfor å se nærmere på kjønnets rolle i moderne film, med utgangspunkt i hvordan films produksjon, fremstilling og resepsjon, påvirkes ut ifra kjønn. I de ulike stadiene av filmprosessen, som utgjør en film fra idefasen til tilskuer sitter på et sluttprodukt, tas det gjennomgående standpunkt eller posisjoner, som former ulike blikk. Det er nettopp konstruksjonen av blikk jeg ønsker å basere oppgaven på, og hvordan dette blikket som et slags maktforhold påvirkes ut ifra kjønn bak blikket. Jeg skal spesifikt utforske blikkets rolle i den franske filmen *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019) med utgangspunkt i hvordan filmen inkorporerer blikk som en viktig del av dens konstruksjon, når det gjelder blikk mellom karakterer, fra kamera og både fra og mot tilskuer. Ut ifra dette vil jeg diskutere hvordan de ulike blikkdelene, utfordrer det tradisjonelle mannlige blikket. På samme tid vil jeg se på hvordan filmen bruker muligheten til å belyse feministiske samfunnsrelevante tematikker fra et kvinnelig perspektiv. Problemstillingen lyder derfor: På hvilke måter utfordrer filmen *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019) det tradisjonelle

mannlige blikket gjennom dens blikk-konstruksjon, og bidrar til å sette et kvinnelig blikk på dagsordenen?

Som teoretisk grunnlag vil oppgaven basere seg på Laura Mulvey sin innflytelsesrike feministiske filmteori om visuell tilfredstillelse innen klassisk narrativ film og det hun kaller for «the male gaze», også kalt «det mannlige blikket». Jeg vil samtidig knytte Mulveys teori opp mot ulike filmteoretikere som både utfordrer og støtter opp under hennes synspunkter. Jeg vil bruke tendenser fra klassisk narrativ filmtradisjon som ett springbrett for å systematisk gjøre en næranalyse av filmens blikkaspekter. Oppgavens holdepunkt vil ligge på Mulvey sin tredelte blikk-konstruksjon, hvor filmanalysen har hovedfokus på det visuelle i blikkdelene karakter, kamera og tilskuer. Innenfor blikkdelene som omfavner tilskuer, vil jeg ha et større drøftende fokus på filmens reflekterende blikk tilbake på tilskueren, da det kan bidra til en bedre forståelse av tilskuerposisjonen. I løpet av den systematiske filmanalysen, vil jeg gjennomgående reflektere over hvordan filmen setter et kvinnelig blikk på dagsordenen. I den forbindelse vil jeg også trekke inn hvordan filmens narrative tematikker settes i et samfunnsrelevant perspektiv. Med «det kvinnelige blikket» referer jeg til hvordan blikkposisjonen, uavhengig av blikkdel, tar perspektivet til kvinnen som utgangspunkt. Selv om Mulveys filmteori har blitt utfordret og omdiskutert fra ulikt hold, har hennes essay om kjønnsbasert visuell tilfredstillelse i klassisk narrativ film lagt et innflytelsesrikt grunnlag, som speiles i måten essayet gjentagende refereres til i en rekke filmteoretiske tekster. Slik kan Mulvey legge et godt grunnlag som oppgavens startpunkt.

2. Teori om en tredelt blikk-konstruksjon

Den feministiske filmteoretikeren Laura Mulvey fordyper seg i den klassiske Hollywood-filmens representasjon og skildring av kvinnen i narrativ film, i hennes innflytelsesrike essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (2009b). Mulveys intensjoner er å demonstrere hvordan det patriarkalske samfunnet i stor grad har formet film og å understreke et manglende fokus på hvordan kvinnen fremstilles til fordel for mannens behov og tilfredsstillelse (Mulvey, 2009b, s. 14).

En stor del av Mulveys essay omhandler hva som ligger til grunn for at film virker visuelt tilfredsstillende, med en basis i psykoanalysen og Sigmund Freud, kjent som psykoanalysens grunnlegger. Hun trekker først frem begrepet *skopofili*, som beskriver menneskers iboende tilfredshet i å betrakte og objektivere andre. Som filmtilskuer vil man altså kunne oppleve en glede av å observere karakterene på skjermen og tilegne seg en slags maktposisjon ved å ta

kontroll over karakterene gjennom objektivering (Mulvey, 2009b, s. 16-17). Denne objektiveringen knyttes samtidig til en erotisk basis, og et begrep kalt *voyeurisme*, som karakteriseres av en nytelse knyttet til å erotisere objektiverte andre og studere deres private og forbudte verden, i en aktiv, kontrollerende og seksuell forstand. I den forbindelse understreker Mulvey filmens evne å skape en illusjon av en slik privat verden, gjennom det kontrastfulle skillet mellom en mørk kinosal og den opplyste filmfortellingen på lerretet. Illusjonen av denne virkeligheten er tilknyttet en identifikasjonsprosess hvor man som tilskuer automatisk setter selvbevisstheten og sitt eget ego til side, som et resultat av den sterke fascinasjonen film skaper og evnen til å identifisere seg med filmfortellingen (Mulvey, 2009b, s.17-18).

Med en tradisjonell tokjønnnet kjønnsinndeling knytter deretter Mulvey kjønn opp mot den visuelle tilfredsstillelsen i narrativ film, ved å beskrive mannens rolle som aktiv og kvinnens rolle som passiv. Mannen opptrer aktivt i måten han fra en dominerende posisjon tilfredsstilles gjennom å betrakte og fantasere rundt kvinnen. Kvinnen opptrer passivt gjennom å visuelt stilles til skue som et seksuelt objekt, ment til å betraktes. Denne ujevne maktbalansen utformer det Mulvey omtaler som «the male gaze», også kalt «det mannlige blikket». «The determining male gaze projects its phantasy on to the female figure which is styled accordingly» (Mulvey, 2009b, s. 19).

I boka *Ways of seeing* (1972) observerte den innflytelsesrike John Berger en lignende kjønnnet blikkstruktur i kunsthistorien. I likhet med Mulveys beskrivelser av kjønn, forklarer han de to kjønnene konstruert gjennom seksuell og sosial makt, og hvordan kjønnene av den grunn sitter på ulike utgangspunkt når det gjelder det å se og det å bli sett på. En manns tilstedeværelse belager seg på hvordan han disponerer og gir en forventning om makten han har i seg. Hans tilstedeværelse sier noe om hva han kan gjøre mot eller for deg. En kvinnes tilstedeværelse defineres i motsetning gjennom hennes holdning til seg selv og ut ifra hva som kan og ikke kan gjøres for henne. Menn ser på kvinner, mens kvinner ser dem selv bli sett på. «One might simplify this by saying: *men act* and *women appear*» (Berger, 1972, s. 47). På den måten er altså kvinnens tilstedeværelse forankret i et mannlige blikk.

Denne ujevne maktbalansen mellom menn og kvinners tilstedeværelse, legger grunnlaget innenfor det Mulvey kategoriserer som filmens tre blikk: karaktersamspillet innenfor den narrative filmvirkeligheten, kamera som gjør opptak i innspillingsøyeblikket og tilskuerne som ser på sluttproduktet (Mulvey, 2009b, s. 26).

I boka *Women's Cinema: The Contested Screen* (2002) retter Alison Butler et kritisk blikk mot Mulvey og flere av 70-tallets feministiske filmteoretikere. Selv om hun anerkjenner hvilken innflytelse Mulveys tidligste avhandlinger har hatt, stiller hun spørsmål til hvordan Mulvey blant flere fastslår helhetlige tendenser i hvordan kjønnsrolle fremtrer i Hollywood-filmen, Freudsk psykoanalyse og post-strukturell teori som absolutte bevis, istedenfor å anerkjenne subjektivitetene som ligger bak disse tendensene (Butler, 2002, s.5). Butler kritiserer altså mangelen på et solid grunnlag innenfor bruksmaterialet Mulvey bruker som utgangspunkt. Dette tydeliggjør hvordan mange av teoriene er basert på et mer spekulativt grunnlag, enn faktiske fakta.

2.1. Blikk mellom karakterer

Mulvey definerer karakterblikket som «the characters at each other within the screen illusion» (Mulvey, 2009b, s. 26). Med karakterblikk mener hun hvordan karakterene kaster blikk mot hverandre innenfor narrativet. Subjektiviteten publikum følger omfavner i all hovedsak et mannlig karakterblikk, i tråd med den nevnte kjønnede maktbalansen. Mulvey avviser ikke at det er tilfeller av kvinner som protagonister, men forklarer at Hollywood-filmens tendenser belager seg på filmfortellinger med en aktiv handlende mannlig protagonist eller helt, som er bærer av det dominante og erotiske blikket. Den mannlige protagonisten driver på den måten handlingen fremover, mens kvinnen står som et erotisk objekt innenfor filmfortellingen. (Mulvey, 2009b, s. 20-21). Et eksempel på dette er den spenningsfylte filmen *Children of Men* (Cuarón, 2006), som omhandler en dystopisk verden hvor kvinner er blitt infertile. Immigrantkvinnen Kee har på mirakuløst vis blitt gravid og må fraktes i sikkerhet fra svært ustabile omgivelser. Det er den mannlige heltetkarakteren Theo som får ansvaret for den gravide kvinnens sikkerhet (Cuarón, 2006). Dette er et godt eksempel på en typisk Hollywood-film med et mannlig karakterblikk, hvor den mannlige protagonisten aktivt tar kontroll og driver handlingen fremover.

2.2. Blikk fra kamera

Mulveys andre blikkdel omfavner «the camera as it records the pro-filmic event» (Mulvey, 2009b, s. 26). Kamera danner et eget blikk i måten det fanger både tid og rom i filmøyeblikket. Her legger narrativet og klippingen grunnlaget for fremstillingen av tid, mens klipp og endring i plassering skaper forestillingen av rom. Måten kamera brukes, skaper en illusjon av en troverdig filmverden, og er også med på å kontrollere hvilken subjektivitet som fremstilles, i henhold til karakterene. Her kan kameratekniske virkemidler som dybdefokus, kamerabevegelser og sømløs klipping bidra til å underbygge hvilke karakterer som fremstår

subjektive (Mulvey, 2009b, s. 25-27). Kamera plassert i en karakters «point of view» eller synsvinkel, er et godt eksempel på subjektiv kamerabruk i måten karakteren og kamera har en felles plassering og dermed fremstår som en helhet (Mulvey, 2009b, s. 23-24). Med dette menes altså hvordan kamera både fokuserer og beveger i takt med hvordan karakteren skuer utover verdenen. Mulvey argumenterer for at også kamera bærer et mannlig blikk, gjennom hvordan kamerabruken eksponerer og fremstiller den passive kvinnen for den aktive mannen i filmfortellingen og i publikum. Kvinnen bringer med seg en erotisert visuell tilstedeværelse, som gjerne jobber imot utviklingen i handlingsforløpet (Mulvey, 2009b, s. 19-21).

Startscenen i filmen *Lost in Translation* (Coppola, 2003) illustrerer godt en kamerabruk som ikke er særlig relevant for handlingsforløpet. Den unge kvinnen Charlotte ligger på en seng avkledd ned til undertøyet, med rumpa vendt mot kamera. Kamera skuer isolert over bakkdelen og beinene til Charlotte i flere sekunder, før skjermen blir svart og tittelen dukker opp (Coppola, 2003). Måten kroppen til Charlotte eksponeres isolert uten kontekst for handlingen, kan knyttes opp til Mulveys synspunkt om hvordan kvinner altså kun er tilstede som et objekt for mannens nytelse, nødvendigvis ikke engang jobber på lag med filmfortellingens progresjon.

«Cinematic images of woman have been so consistently oppressive and repressive that the very idea of a feminist filmmaking practice seems an impossibility. The simple gesture of directing a camera toward a woman has become equivalent to a terrorist act» (Doane, 2000, s. 86). I *Woman Stake: Filming the Female Body* (2000), belyser Mary Ann Doane kraften som ligger i kamera og hvordan denne kraften kan påvirke forestillinger om kvinner. Fordi den sosiale konstruksjonen av kvinnen er så kompleks, ligger det med andre ord en ladet kraft i hvordan kamera fremstiller kvinnen.

I Mulveys drøfting mot å dekonstruere den mannsdominerte visuelle tilfredsstillelsen i tradisjonell film, resonerer hun seg frem til at kamera spiller en avgjørende rolle for dekonstruksjonen. Det å la kamera gjøre filmillusjonen kjent, er nemlig måten man kan avsløre konvensjonene i tradisjonell film og forstyrre tilfredsstillelsen innenfor det mannlige blikket som konsept (Mulvey, 2009b, s. 27). Brudd på filmillusjonen kan konkret oppnås ved å synliggjøre kameras tilstedeværelse i det kameratekniske som til vanlig skaper illusjonen av en realistisk filmverden, for eksempel gjennom urealistisk synlig klipp eller bevisstgjørende kamerainnstillinger og kamerabevegelser (Mulvey, 2009b, s. 21).

2.3. Blikk fra og mot tilskuer

Den siste blikkdelen for seg «the audience as it watches the final product» (Mulvey, 2009b, s. 26). Med tilskuerblikket mener Mulvey den konstruerte posisjonen tilskuer sitter på, i møte med filmillusjonen fremfor seg. Det handler om hvordan tilskueren greier å identifisere seg med filmfortellingens aktive subjekter (Mulvey, 2009b, s. 20-21). I *Afterthoughts on «Visual Pleasure and Narrative Cinema» inspired by Duel in the Sun* (Mulvey, 2009a), utdyper Mulvey tilskueren som bærer av et maskulint blikk. Det er godt kjent at også kvinner har sett film gjennom tidene, og i den forbindelse mener Mulvey at kvinnen lar seg selv identifisere med den mannlige protagonisten, fordi kvinnen nyter protagonistens frihet og kontroll over den diegetiske verdenen (Mulvey, 2009a, s. 31). Kvinnen blir dermed fastklemt i en konflikt av «the deep blue sea of passive femininity and the devil of repressive masculinity», men greier altså å tre inn i en maskulinisert konstruert tilskuerposisjon (Mulvey, 2009a, s. 32).

E. Ann Kaplan støtter seg på Mulvey, når hun ytterligere diskuterer hva som ligger til grunn for denne maskuline tilskuerposisjonen, i boka *Woman & Film: Both sides of the camera* (1983). Kaplan vektlegger hvordan menneskers kultur er dypt påvirket av kjønnskonvensjoner og kjønnsforskjeller tilknyttet uttrykkene «maskulin» og «feminin», hvor menn tydelig sitter på privilegiene. Selv om tilskuers blikk i seg selv nødvendigvis ikke er mannlige, bokstavelig talt, mener hun at man må ta utgangspunkt i menneskets iboende kulturelle forståelse og konstruksjon i underbevisstheden, for i det hele tatt å greie å aktivere et blikk. Fordi underbevisstheden har en base i en patriarkalsk konstruksjon, må man som tilskuer derfor inn i en maskulin posisjon (Kaplan, 1983, s. 29-30).

I likhet med hvordan kvinnen tradisjonelt sett har vært et erotisk objekt for karakterene i filmfortellingen, forklarer Mulvey hvordan kvinnen også fremstår som et erotisk objekt for den mannlige tilskueren (Mulvey, 2009b, s. 20). Med grunnlag i psykoanalysen belyser Kaplan opp mot dette, hvordan kvinner i like stor grad som menn kan erotisere og objektivere andre. Kvinnens utfordring ligger på hvordan kvinnen finner det mer vanskelig enn mannen å føle på denne tilfredsstillende, fordi man som kvinne identifiserer seg med den undertrykte kvinnekarakteren og den tradisjonelt undertrykte kvinnen (Kaplan, 1983, s. 34). Selv om kvinnen har et mer utfordrende utgangspunkt, utfordrer altså Kaplan den mannlige tilskuers blikk, ved å inkludere kvinner som tilskuere med tilhørende evne til å beskue andre i en seksuell forstand.

Mulvey har av flere filmteoretikere blitt kritisert for sitt ensidige fokus på et mannlig tilskuerblikk. I *Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship* (2000) utfordrer filmteoretikeren Miriam Hansen, Mulvey sine synspunkter ved å drøfte innvirkningen av den mannlige skuespilleren og kvinnebedåreren Rudolph Valentino, fra den klassiske Hollywood-tiden. Med stort fokus på utseende og kropp ble Valentino på mange måter et symbol på en erotisert figur for den kvinnelige tilskuers tilfredsstillelse. Hansen argumenterer for hvordan hans tilstedeværelse og omtale som alle kvinners drøm, dermed motbeviser den maskuline tilskueren Mulvey omtaler, og utvider alternativet for et kvinnelig tilskuerblikk (Hansen, 2000, s. 226-227). Det kan dermed se ut som samspillet mellom den kjønnede tilskueren og tilhørende identifikasjonsprosessen, kan være nyansert og noe vanskelig å gripe tak i.

Det som derimot kan skape en bedre innsikt i en kjønnet tilskuerposisjon, er hvordan film preger tilskueren. Dette fremhever Dixon i *It Looks At You: The Returned Gaze of Cinema* (1995), hvor han utforsker det dialektiske samspillet mellom film og tilskuer. Dixon forklarer at filmhelheten som kinematisk apparat, med produksjon, presentasjon og den ultimate resepsjonen av film, skaper et reflekterende blikk tilbake på tilskuer. «The film acts upon us, addressing us, viewing us as we view it, until the film itself *becomes* a gaze» (Dixon, 1995, s. 2). Dette reflekterende filmblikket han kaller «look back», danner altså et eget blikk mot tilskueren på vegne av filmen som helhet (Dixon, 1995, s. 2-7). Dixon diskuterer samtidig kjønn, og hvilken kraft kjønn bak filmblikket kan ha for tilskueren; «it can also gain power from the gender origins of its address» (Dixon, 1995, s. 8). Han trekker frem to eksempler på filmer som tar et idealisert i et kvinnelig blikk fra skjermen, «as these two films ... turn the gaze of feminist film practice back into an audience expecting the confines of patriarchal narrative» (Dixon, 1995, s. 8). Likt Mulvey og Kaplan fremlegger, tilegner han en publikumsforventning preget av patriarkalske verdier. Dixons bemerkelser er på en annen side med å utfordre Mulveys mannlige blikk-konstruksjon, gjennom måten han beskriver at filmeksemplene reflekterer et kvinnelig blikk. Det er nettopp dette brytningspunktet forholdet mellom det tradisjonelle mannlige blikket som er iboende i tilskueren og filmhelheten som utfordrer dette, som utformer hovedpoenget om hvordan film kan få en ekstraordinær kraft og sette et kjønnsbasert standpunkt som kan gi effekt på tilskueren.

Mulveys dekonstruksjon av et tradisjonelt mannlig blikk innenfor films blikkaspekter, har åpnet for bred diskusjon og kritisk drøfting fra flere hold, slik man ser blant de mange filmteoretikerne som kommenterer på Mulvey, både med medhold og kritiske øyne. Selv om

innspillene gjennom årene har vært både varierte og mange, inneholder Mulveys filmteori et mangfoldig grunnlag av diskusjonspunkter for kjønn, blick og makt i film. Hvordan representeres kjønnene på film? Fremstilles kjønnene ulikt på grunnlag av kjønn? Hvordan identifiserer den kjønnede tilskuer seg med kjønnene på film? Dette er noen av spørsmålene som kan diskuteres nærmere i en undersøkende filmanalyse.

3. Nærstudie av filmen

Portrait of a Lady on Fire (Sciamma, 2019) er en fransk romantisk dramafilm som utspiller seg i 1700-tallets Frankrike. Filmen er skrevet og regissert av Céline Sciamma, produsert av Bénédicte Couvreur og filmet av Claire Mathon, og står med andre ord frem med en rekke kvinnelige filmskapere i spissen (IMDB, 2021, «Full Cast»). Med Noémie Merlant og Adèle Haenel i hovedrollene, har filmen gjort internasjonal suksess med en lang liste nominasjoner og priser ved en rekke filmfestivaler. Den er deriblant vinner av to høythengende priser på filmfestivalen Cannes (IMDB, 2021, Awards). Tar man en rask titt innom internettet, trenger man ikke lete lenge for å finne utbredt varm omtale og kritikerrost respons i resepsjonen fra både filmkritikere og allmennbefolkningen.

Etter at et portrett blir hentet frem av en av kunstelevne til den dyktige malelæreren Marianne, forteller *Portrait of a Lady on Fire* (Sciamma, 2019) en kjærlighetshistorie fra fortiden. Marianne ankommer en øy langs den franske kysten. Hun har fått jobben med å male et bryllupsportrett av den velstående Héloïse, som tidligere ikke har villet la seg posere, da maleriet vil knytte henne til et ekteskap i Milano. Moren til Héloïse, som er ivrig etter å gifte bort datteren, har i det skjulte derfor ansatt Marianne som blir nødt til å observere Héloïse på dagtid og male henne på nattetid. Med Mariannes forkledning som turpartner, blir kvinnene kjent gjennom et bredt spenn av dager. Kvinnene åpner seg gradvis opp for hverandre, og når romantiske følelser begynner å blomstre, ser Marianne seg nødt til å avsløre hennes egentlige hensikter med oppholdet. Det tar ikke lang tid før Héloïse frivillig lar seg posere for Marianne. Gjennom pirrende øyeblikk, dype samtaler, lidenskap for kunstuttrykk og gripende blick, utvikler deres relasjonen seg til å bli en følelseladd og intim romanse. Sammen med den unge hushjelpen Sophie, blir den aktive hverdagen et kvinnefellesskap hvor de reflekterer over viktige samfunnskritiske tematikker, utvikler seg som mennesker og utforsker kunsten fra flere hold. Filmen skildrer den fortapte romansen som utspiller seg frem til Héloïse sine siste øyeblikk med frihet før ekteskap, men viser også små glimt av tidsrommet etter bryllupet. Den siste scenen viser den siste og eneste gangen Marianne fikk observere Héloïse på en musikkforestilling, etter ekteskapet (Sciamma, 2019).

3.1. Filmens karakterblikk

3.1.1. Fravær av menn

Representasjonen av menn i filmens filmfortelling, redefinerer Mulveys mannsdominante karakterblikk, i måten menn er svært lite fremtredende i sin tilstedeværelse. Fra start gjøres det tydelig at mennene skyves helt i ytterkanten av filmteksten. Filmfortellingen har nemlig hovedfokus på de to kvinnelige hovedkarakterene og en rekke kvinnelige biroller, som sammen befinner seg på en isolert øy langs den franske kysten. De eneste tilstedeværende glimtene av menn er ved filmens begynnelse og mot filmens avslutning. Dette mannlige fraværet gjør at det skapes et univers med kvinnen i sentrum. Den geografiske lokasjonen, settingen og omgivelsene, bidrar til å gi et inntrykk av at denne patriarkalske verden, finnes i det fjerne, på avstand.

Etter filmens anslag ser man at Marianne forlater den mannsdominerte omverden, ved at hun blir rodd inn mot den franske kysten, i en liten robåt med en gjeng menn (Sciamma, 2019, 0:02:00). De store bølgene gjør at Marianne mister en treeske med lerreter i vannet. Mennene reagerer kun med tomme blikk, inkludert båtføreren som står igjen som et stort spørsmålstegn. Mennene gjør altså ikke mye annet enn å ro båten fremover, og virker på den måten som passive karakterer. Et fraværende fokus på mannen er det også når Marianne etterfølgende er kommet i land, og går opp stranden sammen med en mann som bærer tingene hennes. Uten at hun merker det legger mannen fra seg tingene og går tilbake mot båten. Marianne roper etter veibeskrivelsen, og måten mannen gis rom for å snakke som et resultat av at Marianne sitt aktive spørsmål, viser mannens passive rolle som belager seg på kvinnens initiativ.

Den andre og siste gangen en mannlig karakter dukker opp i filmfortellingen, for utenom tiden etter Héloïse har giftet seg, er når mennene igjen har kommet for å hente Héloïse mot slutten av filmens handlingsforløp (Sciamma, 2019, 1:43:00). En relativt stusselig mann sitter og spiser på kjøkkenet, og sier svakt «hei» når Marianne kommer inn. Han står med andre ord ikke frem som en aktiv og sterk mannlig karakter, men tilstedeværelsen blir mer et symbol på at den kvinnelige isolerte bobla er brutt og at den mannsdominante virkeligheten er tilbake. De få gangene mennene er representert blir altså deres tilstedeværelse nedprioritert, uten noe annen særlig betydning enn å representere et patriarkalsk samfunn, som skaper konflikt og ubalanse i kontakt med den kvinnedominante isolerte verden.

Avstanden til denne mannsdominerte verden understrekes ytterligere gjennom hvordan kvinnene omtaler giftemålet i dialogen. Litt ut i filmen har Héloïse sin mor og Marianne eksempelvis en samtale om det kommende ekteskapet og forventninger til bryllupsportrettet Marianne skal male. I samtalen omtales Héloïse sin frier kun som en frier fra Milano, som sitter på makten til å akseptere ekteskapet på grunnlag av portrettet (Sciamma, 2019, 0:14:00). Det fremstår nærmest uvesentlig hva han heter og hvem han egentlig er. Filmtekstens fokus ligger ikke på hvem mennene er. Fokuset ligger på bobla kvinnene lever i, og frykten for at bobla skal sprekke.

3.1.2. Den aktive kvinnen

Fraværet av menn forsterker filmens fokus på kvinner som aktive karakterer. Fra første scene etableres Marianne som filmens protagonist, der hun poserer framfor en gruppe kvinnelige kunstelever. Når Marianne får øye på portrettet av Héloïse som har blitt satt frem, kan man se en tydelig adferdsendring i Marianne sin fremtoning, både i et mer anspent og preget ansiktsuttrykk og en hurtigere pust (Sciamma, 2019, 0:02:00). Reaksjonen indikerer at bilde har en personlig betydning for henne, og er med på å rette et fokus inn på Marianne sin subjektivitet. På grunnlag av bildet begynner deretter filmen å fortelle Marianne sin historie fra fortiden, om Héloïse og bildet. Den påfølgende båtscenen legger et grunnlag for at historien fortelles gjennom Marianne sine øyne. Scenen kartlegger Marianne som aktiv protagonist, i måten hun målrettet tar av seg kåpen og kaster seg ut i vannet etter treeksen. Dette viser både hvilken evne Marianne har til å fryktløst ta saken i egne hender og hva hun er villig til å ofre for arbeidet sitt og egen lidenskap. Scenen bytter om på Mulveys beskrivelser av kvinnens rolle som passiv, og viser heller en heltelignende aktiv handling hos en kvinnelig karakter.

Både Héloïse og flere av de andre kvinnekarakterene har en aktiv fremtoning. Héloïse drar i gang en aktiv handling allerede fra første gang Marianne skal gå tur med henne (Sciamma, 2019, 0:18:00). Hun begynner å løpe mot en klippe, og Marianne løper etter. Hun stopper opp rett før kanten og uttrykker sitt etterlengtede ønske om å løpe. Hun viser en aktiv utstråling gjennom å ta ordet og sette i gang handlingen, i likhet med hvordan hun direkte får Marianne til å hente henne en medbrakt bok etter gåturen deres. Til tross for momentant aktiv adferd fremstår Héloïse som en mer passiv karakter, i måten hun holdes i tøylene av moren og ekteskapet. Likevel tar hun en større deltagende plass, i takt med hvor tett relasjonen blir med Marianne og spillerrommet som åpner seg som et resultat av at moren reiser bort. Jo mer Héloïse opptrer aktivt, jo mer styrkes kvinnekampen hun kjemper om å ta sin plass som

kvinne og ikke la seg underlegge mannens og morens patriarkalske tankegang. Det fremstår som Marianne og Héloïse også kjemper denne kvinnekampen sammen, i måten de aktivt går inn for å utforske kunst, musikk og litteratur, som kvinner. De tar egne valg og former sin egen hverdag. En annen karakter som utvikler seg mot en mer og mer aktiv og egendreven karakter, er hushjelpen Sophie. Hun går fra å tilfredsstillende alle andre, til å ta del i Marianne og Héloïse sin handlende adferd. Når Sophie på et punkt finner ut at det er en mann som har gjort henne gravid, tar hun saken i egne hender, prøver selv å ta abort og oppsøker senere en som gjør det for henne, sammen med Héloïse og Marianne. På en måte er moren til Héloïse også aktiv gjennom kontrollen hun sitter på, både som Héloïse sin mor og Marianne sin arbeidsgiver. Det er hun som tar avgjørelser rundt maleriet og ekteskapet, og som sitter på den overordnede makten av både valg og penger. Likevel har hun en såpass lite tilstedeværende rolle i filmen, at hun i forhold til de andre ikke fremstår like aktiv. Ved at man følger Marianne, Héloïse og Sophie, drives derimot handlingen fremover. Kvinnene kan derfor begrunnes som aktive, hvor det ikke heller trengs menn for å drive handlingen fremover, i motsetning til hvordan Mulvey forklarer den aktive mannen.

3.1.3. Kvinnelige karakterer i blikkveksling

Hvilken posisjon kvinnekarakterene har i møte med hvordan de betrakter hverandre gjennom blikk, kan åpne for refleksjon rundt Mulvey sine argumenter for den mannlige karakter som bærer av et erotiserende blikk. Marianne sin posisjon som karakter, kan på mange måter eksempelvis knyttes opp til en maskulin posisjon. Marianne har en mer fri bakgrunn enn Héloïse, både i sine relativt frie tøyler med å uttrykke seg gjennom kunst, og i måten hun ikke sitter på det samme presset med å giftes bort. Kunstnerposisjon kan særlig knyttes opp mot en mer tradisjonell mannlige posisjon i måten hun betrakter den poserende kvinnen. Dette kjønnsbaserte karakterblikket tilknyttet kvinnenens posisjoner som kunstner og modell, fremheves ytterligere etter at Héloïse lar seg posere for Marianne. Marianne utdyper hvordan hun observerer Héloïse når hun maler. Héloïse gjør det så tydelig hvordan hun som modell, tilbake betrakter Marianne som kunstner (Sciamma, 2019, 1:02:00). Her kan det trekkes tråder til hvordan Héloïse bruker sin kvinnelige posisjon, til å konfrontere den mer tradisjonelle maskuline kunstnerposisjonen til Marianne. Selv om posisjonen til Marianne på en måte kan symbolisere et tradisjonelt mannlige blikk, står en fullstendig maskulin posisjon i konflikt med det faktum at hun faktisk er en kvinne. På den måten blir Héloïse sin konfrontasjon mer et symbolsk budskap, som bevisstgjør kvinnens evne til å betrakte.

Et annet eksempel som kan si noe om hvordan filmens blick mellom karakterene står til kontrast av det tradisjonelle mannlige karakterblikket, er filmens første scene hvor de kvinnelige kunstelevne betrakter Marianne som modell (Sciamma, 2019, 0:02:00). Følger man Mulveys synspunkter, blir Marianne et erotisert objekt for den mannlige filmkarakteren. Selv om kunstelevnes kjønn er et opplagt motargument, bidrar samtidig kunsten som en forhindring mot en mulig erotisering, i måten det handler om de mer tekniske aspektene av kunst som konsept. Kvinnenes observerende blick mot Marianne, er der på samme tid som en del av progresjonen og handlingen. Dermed fremstår Marianne verken som objektivert eller erotisert.

3.1.4. Kunst som reflekterer karakterenes blick

Blikkene mellom karakterene omfavner i stor grad også hvordan de ser på hverandre gjennom kunsten. Det kan argumenteres for at filmens kunst derfor blir en del av kjønnede blikkaspektet hos karakterene, en representasjon som gjenspeiler kvinnenes indre tanker og følelser, i måten kunsten skapes og utøves som uttrykk av kvinnenes interessefelt og holdninger. I den forbindelse viser bryllupsportrettet som står i fokus fra start, en tilknytning til en mer patriarkalsk preget tankegang. Bryllupsmaleriet lages som et produkt av det patriarkalske samfunn, gjennom den fasadefylte og idealistiske poseringen for mannen. Den mannlige dominansen markeres gjennom Héloïse sitt uttrykk for at hun i stor grad bryr seg om hennes fremstilling på bildet (Sciamma, 2019, 0:47:00). Som Berger trekker frem ser kvinnene på seg selv gjennom kunsten, og portrettet kan derfor speile det tradisjonelle mannlige ståstedet og hvordan kvinnene ser på seg selv gjennom mannen. Selv om Héloïse altså poserer for Marianne som kvinne, kan bildet representere et mannlig blick. Når det gjennom filmen kommer frem at Héloïse sin søster trolig har tatt livet som følge av stor misnøye rundt hennes kommende ekteskap, underbygger bildet samtidig symbolet på en slutt. Bildet setter en stopper for friheten til Héloïse som kvinne, likt det satt en stopper for søstera, med en fellesnevner som grunnlag, nemlig kjønn og undertrykkelse.

I motsetning til bryllupsportrettet er det filmkarakterenes opparbeidende fokus på å skape betydningsfulle malerier på vegne av kvinner, som viser en kvinnelig kamp og et kvinnelig blick symbolisert gjennom kunsten. Kunsten utvikler seg fra å symbolisere et mannlig perspektiv til gradvis å omfavne det kvinnelige blikket. Det handler mer og mer om å få frem det mer naturlige, ekte og mindre oppstilte i portretter og skildringer. Det handler om å ha friheten til å uttrykke seg som kvinne, og ikke minst om å skildre kvinnen på en annen måte enn gjennom et mannlig blick. For eksempel gjennom en rettet bevissthet på det patriarkalske

samfunnets innvirkning på kunst, utdypes den kvinnelige posisjonen og derav det kvinnelige blikket hos karakterene. Marianne og Héloïse har bevisst flere samtaler om fremstillingen av kvinner i kunst. Litt over halvveis i filmen snakker de om restriksjonene det patriarkalske samfunnet har pålagt den kvinnelige kunstneren. Marianne får ikke lov til å male nakenbilder av kvinner, fordi det ligger et mål om å hindre nettopp kvinner fra å male viktige bilder (Sciamma, 2019, 00:51:00). Dette viser kvinners undertrykte rolle i både kunstbransjen og samfunnet, som kan være med på å styrke et blick fra kvinnen.

Med samme kvinnelige ståsted, gjensker de på et punkt øyeblikket hvor hushjelpen tar abort (Sciamma, 2019, 1:24:00). Det er et intimt og tungt øyeblikk tilskueren får være vitne til, nærgående. Portrettet som setter i gang handlingen og deler navn med filmens tittel, kan tolkes som et ytterpunkt av en symbolsk opposisjon mot det mannlige blikket. Bildet er en rekreasjon fra en bålsetting med en gjeng andre kvinner, hvor Héloïse, Marianne og Sophie, oppsøker kvinnen som kan gjennomføre Sophies abort (Sciamma, 2019, 1:14:00). Mens Marianne observerer fra andre siden av bålet tar Héloïse sin kjole plutselig fyr. Med Héloïse sin fortvilelse rundt ekteskapet, kan flammene symbolisere alle de fortrenge følelsene som skjuler seg hos Héloïse. Det kan tolkes som sinne og en indre uro som aldri kommer frem i dagens lys, i måten noen av de andre kvinnene som er til stede kaster seg over Héloïse for å slukke flammene. Som et skambelagt tema, dekker kvinnene over det som kan tolkes som et rop av fortvilelse, sinne og frustrasjon på vegne av kvinner. Portrettet fanger nettopp dette budskapet på vegne av et kvinnelig blick. At maleriet i tillegg er navngitt med «kvinne» i tittelen, forsterker et kvinnelig blick i kunsten, tett knyttet til karakterene.

3.2. Filmens kamerablick

3.2.1. Kvinnen fremstilt på film

Med overvekt av kvinnelig karakterrepresentasjon, ligger kamera generelt ofte lenge på kvinnene med fokus på deres kroppsspråk, lange blick og ansiktsuttrykk. Skal man ta utgangspunkt i Mulvey kan denne type kamerabruk representere et mannlige erotisert blick gjennom observasjonen av kvinnen og hvordan progresjonen gjerne stoppes av kvinnens tilstedeværelse. Kamera viser tross alt eksponerte kropp og intime øyeblikk mellom kvinnene. Mot slutten av filmen ligger eksempelvis Héloïse og Marianne en morgen i senga, og bestemmer seg for å ruse seg for å dra ut tiden før ekteskapet. Héloïse sitt bryst er direkte eksponert foran kamera (Sciamma, 2019, 1:28:00). Med et tett utsnitt viser videre kamera Marianne sin armhule som penetreres av Héloïse sin hånd, etterfulgt av deres isolerte munnpartier som utfører et kyss med en kamerabevegelse ut mot Héloïse sine utpregede

svarte øyne. I scenen retter altså kamera fokus på det erotiske og isolerer noen av kvinnenes kroppsdeler. Når det er sagt, har kameras eksponeringer av kvinnekroppen, ofte en kontekst for filmfortellingen. Kameras fokus på kvinnenes relasjon og blikk, er i grunn mye av essensen i filmens progresjon.

Første gang Marianne er avbildet naken, kan poengtere et mindre erotisert fokus (Sciamma, 2019, 0:07:00). Scenen finner sted etter hun hoppet i vannet fra båten og har ankommet øya, ved starten av filmen. Når hun først tar opp lerretene skimter man den nakne kroppen hennes, men kameras utsnitt gjør at fokuset ligger på ansiktsuttrykk og armene som stryker over det våte lerretet. Det kommende totalbildet av Mariannes nakne silhuett foran peisen, kan trygt sies å være en logisk reaksjon på å tørke og varme både henne selv og lerretene. Her demonstrer samtidig den avslappende og lite poserende posituren hennes et normalisert forhold til nakenhet. Marianne har med andre ord en naturlig utstråling hvor det ikke oppfattes som hun gjør seg til på noen som helst måte, og det kan være med på å understreke et fraværende fokus på å objektivere eller erotisere Marianne som kvinnelig karakter. Et annet oppfølgende eksempel er første gang Héloïse er i en mer avkledd setting, hvor hun kler av seg for å bade (Sciamma, 2019, 0:45:18). Selv om Héloïse tar av seg klærne ned til undertøyskjolen, er kamera såpass langt unna at de kroppslige detaljene utelukkes. Det filmes heller ikke når hun kommer opp av vannet, men hopper i tid frem til hun setter seg ved siden av Marianne igjen, omfavnet av sin store kappe. Det fraværende fokuset på å vise Héloïse sin kropp, fjerner fokuset på en erotisering gjennom kamerablikket. På samme tid har badingen en viktig tilknytning til Héloïse som ikke har badet i det fri, og er derfor relevant for filmfortellingen.

Det kan virke som det ligger en nyansert linje mellom hva som er objektivisering og erotisert i kamerafremstillingen, og hva som fremstår nært og naturlig for kvinnene. Dette ses også gjennom kvinnenes siste morgen før avreise (Sciamma, 2019, 1:39:33). De ligger avkledd i senga og Marianne tegner Héloïse, før Héloïse uttrykker at hun vil ha et bilde av Marianne. Med et speil foran skrittpartiet, fanger kamera Héloïse sin kropp uskarpt ute av fokus, med Mariannes ansikt reflektert i fokus i speilet. Kamera fanger også et nærbilde av illustrasjonen Marianne tegner, hvor hånden hennes er plassert på en slik måte at den dekker over mye av kroppen hennes på tegningen. Tilslutt fanger kamera et halvnært utsnitt av Héloïse som skuer og betrakter Marianne mens hun tegner. Måten kamera fanger at kvinnene ligger eksponert og i større grad enn tidligere poserer for hverandre, uthever en erotikk mellom kvinnene. Men selv om kamerautsnittene kan tolkes som erotiserte, er likevel de mest intime områdene på

kroppene deres tildekket innenfor utsnittet. Samtidig har scenen et stort fokus på fascinasjonen rundt minner av mennesker og ikke minst karakterenes fascinasjon for kunst. Fokus på det rent tekniske med maleprosessen, virker i flere av filmens scener avvæpnende for en erotisert fremstilling. Dermed blir ikke scenene bare kun erotiske, men til en viss grad erotiske blant mye annet.

Hvis man ser filmen som helhet kan det virke som det erotiske fokuset i kamera gradvis bygger seg opp gjennom filmen, og følger kvinnenens romanse. De eksponerte kvinnekroppene kan tross alt kan bidra til objektiverte og erotiserte kamerafremstillinger av kvinnen, men gir ikke inntrykk av å stoppe handlingen kun for det erotiske. Fremstilles likevel kvinnen gjennom et mannlig kamerablikk?

3.2.2. Mannen på avstand

Portrait of a Lady on Fire (Sciamma, 2019) har en kamerabruk som naturligvis retter seg mye mot den dominante representasjonen av kvinner, og tar i likhet med karakterrepresentasjonen dermed fokus bort fra menn. Dette kvinnelige kamerablikket kommer særlig tydelig frem i scenen på starten av filmen, hvor Marianne går opp stranda og mannen som følger henne går tilbake mot båten etter å ha lempet av tingene hennes i sanda (Sciamma, 2019, 0:04:20). Det totale utsnittet minsker først og fremst fokuset på nærhet til karakterene. I forhold til kamera er karakterene samtidig plassert slik at Marianne dominerer i bildet lengst frem, mens mannen går bak henne, nærmest så han skyggelegges. Avstanden til mannen blir enda tydeligere når han beveger seg mot båten. Med en kroppsretning vendt med ryggen mot kamera og Marianne, blir han etter hvert en mer og mer uklar figur i det fjerne. Med god avstand fra både Marianne og kamera, svarer han på veibeskrivelsen. Plasseringen og replikken fra avstand, markerer et ønske om å trekke fokus bort fra mannen og mannens synsvinkel. Et lignende fokus er å se i scenen hvor en mann er kommet for å hente Héloïse. Kamera følger tydelig Marianne sin synsvinkel inn i rommet og på en slik måte at kamerablikket bare henger noen sekunder på mannen, før den igjen følger Marianne opp trappa. Dette poengterer et kvinnelig kamerablikk.

3.2.3. I hodet på kvinnen

I likhet med filmfortellingens fokus på Marianne som protagonist, uthever kamera et kvinnelig blikk i måten det gjentatte ganger filmer fra Mariannes «point of view», eller synsvinkel. I båtscenen følger eksempelvis kamera hvordan Marianne skuer utover mennene. Eller i scenen hvor Héloïse for første gang bader, og kamera er plassert fra Marianne sitt

perspektiv, som presiserer at kamera sitter på et kvinnelig blikk. Gjennom filmen er det gjennomgående en rekke klipp fra hennes synsvinkel, særlig i forbindelse med observasjoner av Héloïse og ikke minst i de mange kunstprosessene. Til kontrast fra Mulveys mannlige kamerablikk gir denne synsvinkelen et kvinnelig blikk på verden, nærmest så karakteren og kamera blir til én.

Kamera viser en sjelden gang også synsvinkelen til andre kvinner, som er med på å underbygge at kamera tar et kvinnelig standpunkt. I filmens aller første klipp er kamera plassert fra de kvinnelige kunstlevenes sitt perspektiv, mens de skisser opp hver sine tegninger. Man er med andre ord inne i hodet på kvinnen fra filmens første sekund. Fordi denne kvinnelige synsvinkelen allerede etableres fra start, gjør kamera det tydelig at det er Marianne sitt karakterperspektiv kamera skal følge i filmfortellingen og lignende hvordan kamera avviker fra en utelukkende mannlige blikkposisjon.

Tar man et steg utenfor filmen som produkt og ser på filmens produksjon, kan også overvekten av kvinnelig filmskapere argumenteres for å bidra til å skape et kvinnelig kamerablikk. Det er likevel vanskelig å definere hvilken effekt dette får for filmen og om det i det hele tatt ligger en effekt i hvilket kjønn som fører kamera.

3.3. Fra og mot et tilskuerblikk

3.3.1. Gjennom tilskuers øyne

Den kjønnede tilskuers blikk inn i filmverdenen, kan være vanskelig å definere, slik de ulike filmteoretikere har vist. Tar man likevel utgangspunkt i Mulveys forklaringer om tilskueren sittende på et maskulint blikk, vil filmens kvinnekarakterers hensikt være å opptre passivt og utelukkende stilles til skue gjennom sin erotiske tilstedeværelse, for den maskuline tilskuer. Men som synspunkter innenfor karakterblikket og kamerablikket har vist, er det mye i filmen som ikke gjenspeiler en fremstilling for et slikt mannlige blikk. Kvinnene opptre ikke passivt og det ligger mer hos kvinnekarakterene enn kun å stilles til skue som erotiske objekter. På den måten utfordres den tradisjonelle mannlige tilskuerposisjonen og hvilken målgruppe filmen egentlig retter seg mot.

Fordi det kan være vanskelig å si noe konkret om representasjonen og resepsjonen i den kjønnede tilskuerposisjonen, kan den faktiske resepsjonen etter filmens utgivelse, gi et innblikk i kjønnstendenser hos tilskuer og om disse avviker fra Mulveys mannlige karakterblikk. På filmplattformen IMDB, scorer filmen høyt på listen over brukerrangering, hvor godt over 70000 mennesker har rangert filmen totalt. Tallene viser at det er færre

kvinner enn menn som har rangert filmen, med så godt som trippelt så mange rangeringer av menn. Når det er sagt bør det tas i betraktning at tallene baserer seg på brukere av IMDB, og dermed blir tallene naturligvis ikke en god representasjon av allmennbefolkningen. Likevel sier tallene noe om det faktum at både kvinner og menn har sett filmen. Tallene sier også at filmen tross alt er godt likt blant brukerne, med en liten andel høyere rangering blant de kvinnelige brukerne (IMDB, 2021, «Rating By»). For å få en bedre forståelse av den kjønnede tilskuer kan det derimot være nyttig å rette fokus mot filmens reflekterende blikk tilbake på tilskueren.

3.3.2. Filmrefleksjon mot tilskuer

I løpet av filmen skapes ulike konfrontasjoner mot tilskuer, som kan bidra til en større bevissthet på egen kjønned tilskuerposisjon hos tilskuer, likt Dixon forklarer. Det direkte blikket Héloïse får mot tilskuer, er et godt eksempel. Konfrontasjonen kan skape en selvbevissthet hvor tilskuer blir mer klar over hva vedkommende observerer og reflekterer rundt følgende. Det at blikk og observasjon i flere anledninger vektlegges i narrativet, kan bidra til å bryte illusjonen av filmverdenen og gjøre tilskueren bevisst på egen tilskueropplevelse, likt Mulvey beskriver. Den tidligere nevnte konfrontasjon mellom karakterene, som finner sted når Héloïse påpeker hvordan hun som modell tilbake betrakter Marianne som kunstner, blir et slags paradoks som fremhever films evne til å gjenspeile seg mot tilskueren. På samme måte som Héloïse skuer tilbake på Marianne, kan det tolkes som filmscenen ser tilbake på den som skuer, med et kvinnelig blikk på vegne av Héloïse. Den kvinnelige blikk-konfrontasjonen mellom karakterene, kan med andre ord reflekteres ut mot tilskueren og bidra til å skape refleksjoner hos nettopp tilskueren.

Gjennom analysens tidligere refleksjoner ser man en tydelig overvekt av en kvinnelig representasjon, både i filmproduksjonen og gjennom de ulike aspektene rundt fremstillingen av filmfortellingen. Tar man utgangspunkt i Dixon, kan dette være med på å gi filmen et kvinnelig reflekterende blikk eller «look back». Et eksempel på en fremstilling som uthever et kvinnelig reflekterende blikk, er måten kamera i noen av scenene er plassert i Marianne sin synsvinkel, slik at Héloïse nærmest ser rett inn i kamera (Sciamma, 2019, 0:34:44). Blikket fra Héloïse retter seg dermed mot kamera, Marianne og tilskueren på en og samme tid. Fordi både kamera og Marianne representerer det kvinnelige, kan det tenkes at dette kvinnelige blikket smitter over på tilskueren. Lignende blir det også når kamera i andre situasjoner tar synspunktet til Marianne. Som tilskuer observerer man det protagonisten observerer, og blir på den måten med inn i hode på karakteren. Her ville den mannlige tilskueren trolig måtte

sette kjønnnet sitt til side, slik Kaplan forklarer. Filmens lange sluttsekvens er også et eksempel på hvordan tilskuer påvirkes mot et kvinnelig blick (Sciamma, 2019, 1:51:11). Héloïse sitter og hører på et musikalsk stykke, mens Marianne observerer henne fra andre siden av salen. Kamera er plassert slik at tilskueren ser gjennom øynene til Marianne, og tar derfor et kvinnelig blickstandpunkt. Den lange sekvensen av Héloïse sine følelsesladde og varierende ansiktsuttrykk, blir kraftfull i måten det gir tilskueren god tid til å fortolke hva som foregår inne i hodet til Héloïse. Selv om sekvensen er åpen for tolkning, kan det virke som uttrykkene hennes oppsummerer den turbulente kjærlighetshistorien tilskueren har fått vært vitne til. Det at fokuset er rettet inn i hodet på kvinnen helt til filmens slutt, kan derimot mer sikkert argumenteres for, at fremhever et kvinnelig blick mot tilskueren.

4. Konklusjon

Portrait of a Lady on Fire (Sciamma, 2019) er en film som gjennom flere deler av blickkonstruksjonen trer bort fra det tradisjonelle mannlige blikket. Den står tydelig frem gjennom sin representasjon av kvinnelige karakterer, kunst som uttrykker karakterenes kvinnelige ståsted, kvinnelige filmskapere med en kamerabruk som på mange områder styrker kvinnens aktive perspektiv og et narrativ som skildrer kvinnens tradisjonelle underlegne posisjon i samfunnet, utfordret av karakterenes mer og mindre subtile opposisjon i adferden, kunsten og kjærligheten. Selv om den kjønnede tilskuerposisjonen kan være vanskelig å definere, har det gjennom undersøkelser av filmens refleksjon mot tilskuer, kommet frem hvilket kvinnelig blick filmen farger tilskueren med.

Det er gjennom det dialektiske samspillet mellom filmen som helhet, karakterene, kamerabruken og tilskueren, at filmen setter det kvinnelige blikket på agendaen. Det er nesten som filmen formidler feministisk filmteori i måten den narrativt og visuelt drøfter tematikker som kjønn, makt og blick. Filmene setter et kvinnelig blickstandpunkt, i måten den griper muligheten til å nærgående vise tilskueren en verden fra et kvinnelig ståsted. Som Dixon understreker, kan film ha en avgjørende innvirkning på menneskers perspektiver og holdninger (Dixon, 1995, s. 7). Selv om filmen kun representerer en av mange filmer med et feministisk fokus, kan den sette et standpunkt mot et større mangfold, både i samfunnet og i filmbransjen verden over.

Referanseliste

Bøker

- Berger, J. (1972). *Ways of seeing*. London: Penguin Books.
- Butler, A. (2002). *Women's Cinema: The Contested Screen*. London: Wallflower Press.
- Dixon, W. W. (1995). *It Looks At You: The Returned Gaze of Cinema*. Albany: State University of New York Press.
- Doane, M. A. (2000). Woman Stake: Filming the Female Body. I E. A. Kaplan (Red.), *Feminism & Film* (s. 86-98). New York: Oxford University Press.
- Hansen, M. (2000). Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship. I E. A. Kaplan (Red.), *Feminism & Film* (s. 226-245). New York: Oxford University Press.
- Kaplan, E. A. (1983). *Women & film: Both sides of the camera*. London: Routledge.
- Mulvey, L. (2009a). Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel In The Sun* (1946). I L. Mulvey (Red.), *Visual and Other Pleasures* (2. utg., s. 31-40). England: Palgrave Macmillan.
- Mulvey, L. (2009b). Visual pleasure and narrative cinema. I L. Mulvey (Red.), *Visual and Other Pleasures* (2. utg., s. 14-27). England: Palgrave Macmillan.

Nettsted

- IMDB. (2021, 12. mai). Full Cast & Crew. Hentet fra:
https://www.imdb.com/title/tt8613070/fullcredits/?ref=tt_ov_st_sm
- IMDB. (2021, 12. mai). User Ratings. Hentet fra:
https://www.imdb.com/title/tt8613070/ratings?ref=tt_ov_rt
- IMDB. (2021, 14. mai). Awards. Hentet fra:
https://www.imdb.com/title/tt8613070/awards?ref=tt_awd

Filmliste

- Coppola, S. (Regissør). (2003). *Lost in Translation* [Spillefilm]. USA: Focus Features.
- Cuarón, A. (Regissør). (2006). *Children of Men* [Spillefilm]. USA: Universal Pictures.

Sciamma, C. (Regissør). (2019). *Portrait of a Lady on Fire* [Spillefilm]. Frankrike: Pyramide Films.

