

FORHANDLINGEN AF SÅRBARHED I SKANDINAVISKE FILM AF KVINDER

Adriana Margareta Dancus

EXPOSING VULNERABILITY:
SELF-MEDIATING IN
SCANDINAVIAN FILMS BY
WOMEN

Intellect, 2019

Anmeldelserne af den danske filmskoles dokumentarafgangsfilm i 2021 var lunkne. *Politikens* anmelder skrev, at "[e]t nyt kuld af dokumentarister skuffer" *Informations* anmelder skrev, at det "føles klaustrofobisk at se dokumentarlinjens afgangsfilm granske diverse intimsfærer" og at "[f]em ud af seks afgangsfilm fra Den Danske Film-

skoles dokumentarlinje gransker unge kvinders indre følelsesliv og kropslige intimsfære. Den slags fortjener selvfølgelig at blive taget alvorligt, men man savner et blik for resten af verden (og humor)" På lignende vis skrev *Ekko*, at det er "som om de unge filmskabere [...] tænker: Jo mere man blottes sig, des bedre" og *Soundvenue* at "[å]rets dokumentarafgangsfilm fra den danske filmskole er alt for private" Anmelderne er enige om, at filmene i for høj grad fokuserer på især unge kvinders seksualitet, og påpeger samstemmigt at filmene ikke formår at flytte fokus fra de nære relationer til et bredere per-

spektiv på verden, selvom de dog anerkender, at covid-19 pandemien har begrænset filmskabernes muligheder for at "gå ud i verden" (Soundvenue).

Selvom anmeldelsernes kritik af den manglende relation mellem det private og et bredere perspektiv på verden kan være berettiget, mangler de også en række perspektiver på filmene. Perspektiver som Adriana Margareta Dancus i *Exposing Vulnerability: Self-mediating in Scandinavian Films by Women* bibringer sine læsninger af en række førstepersonsfilm af skandinaviske kvindelige instruktører. Bogen skildrer nemlig på forbilledlig vis, hvordan kvindelige filmskabere bruger deres egen sårbarhed til at belyse spørgsmål omhandlende race, migration, køn, seksualitet, mobning og psykisk sygdom. Med denne bog in mente kan man spørge, om ikke de senestes års fokus på rettighed på tværs af køn, seksualitet og krop nødvendiggør film, der betragter kvinder og minoriteters liv på nye måder, og om de film som anmeldelserne klandrer for at være navlebeskuende ikke også er en part af en verdensvendt diskussion af netop kvinder og minoriteters liv og muligheder. Anmeldelser-

nes kritik af film som Anna Eline Friis-Rasmussens *Desire* (2021) og Marina Vorobyevas selvportræt *Nu skælver jeg* (2021) overser netop, at disse film indskriver sig i bredere samtaler eksempelvis om, hvordan det er at tilhøre LGBTQ+ i Danmark og hvilke udfordringer livet som forælder medfører. Filmene er i dialog med ikke blot andre film, men også med litteraturen eksempelvis med værker som Olga Ravns *Mit Arbejde* (2020), Dy Plambecks *Til min søster* (2019), Mirian Dues *Vågnet* (2021) og Gry Stokkendahl Dalgas' *Det er herfra jeg vil begynde, disse ord kan finde vej* (2019). Set i denne kontekst er de film, som klandres for at være navlebeskuende, også en del af en verdensvendt samtale med andre filmskabere, forfattere og en bredere offentlighed, der er interesserede i at afsøge spørgsmål omhandlende krop, køn og seksualitet. Dermed indgår filmene i produktionen af "modoffentligheder" (Warner 2002), i den forstand at de ikke blot artikulerer nye måder at forstå blandt andet køn, seksualitet, race og krop på, men også skaber fællesskaber, der er organiseret omkring cirkuleringen af tekster – herunder film – der er sammenvævet med kritiske referencer og med

inkorporeringen af et refleksivt cirkulerende felt af henvendelsesformer (ibid.).

Det kan selvsagt være en legitim kritik af en film, at den ikke formår at skabe en forbindelse mellem det private og en bredere fortælling, og flere af de nævnte anmeldelser fremhæver da også tidligere afgangsfilm, som Phie Ambos *Dykkeren i min mave* (2003), Mira Jargils *Den tid vi har* (2011) og Assa Rytters *Manifest* (2020), som eksempler på ”dybt personlige film, der fortæller noget universelt vedkommende om død, liv, sorg og skam” (journalistnavn xx). Ikke desto mindre er det interessant, at anmeldelserne ikke indfanger måderne hvorpå filmene medierer instruktørernes sårbarhed. De fremhæver films kapacitet til at indfange det universelle, men overser samtidig, at universelle værdier og strukturer altid er udtryk for et sæt af partikulariteter, og at hvad vi ”opfatter som distinkt og universelt anvendelige værdier faktisk kan være tæt forbundet med den historiske materialitet af partikulære situationer” (Baggesgaard og Ladegaard 2011). Med Dancus’ bog in mente bliver det netop muligt at forstå de partikulære situationer skildret i film, der fokuserer

på instruktørernes levede liv, som havende værdi både i kraft af deres partikularitet og i kraft af deres forbundethed med et universelt blik, der blandt opstår i de modoffentligheder, hvori blandt andet køn, krop, race og seksualitet forhandles.

Exposing Vulnerability: Self-mediation in Scandinavian Film by Women indfanger i sine nuancerede og interessante analyser værdien i filmenes partikulære situationer, fordi Dancus fokuserer på kvindelige filminstruktørers selv-medierede sårbarhed. Hovedsubstansen i bogen er dens analyser af syv førstepersonfilm af kvindelige filmskabere: *Flink Pike* (Melkeraaen 2014), *Brødre* (Holm 2015), *Återträffen* (Odell 2013), *Idas Dagbok* (Hanssen 2014), *Min mors hemmelighet* (Lundby 2009), *Familiebildet* (Thomassen 2013) og *Skörheten* (Bashi 2016). At Dancus fokuserer på netop kvindelige filmskabere handler om, at kvindelige instruktører ofte overses i filmforskningen, at den skandinaviske filmsektor siden årtusindeskiftet i højere grad end andre lande har haft fokus på kvinder i film, og ikke mindst at kvindelige filmskaberes eksponering af egen skrøbelighed er en risikabel affære

i en prekær branche. De kvindelige filmskabere, der er bogens fokus, skaber altså førstepersonsfilm, hvad der betyder at de både kan være autobiografiske og, som f.eks. *Idas Dagbok*, være filmet af filmens hovedperson, men produceret af en instruktør, der dermed får råderet over den personlige fortælling der skildres. I den sammenhæng bruger Dancus Alisa Lebow til at argumenterer for, at jeg i førstepersonsfilmene aldrig er et enligt jeg, men altid også adresserer et vi, og altså relationer til fællesskab eller et samfund. Det er netop i denne sammenhæng mellem førstepersonfilmenes partikulære fokus på filmskabernes levede liv, og det "vi" der adresseres, at filmene også italesætter en universalitet og en række modoffentligheder. Filmene er, som Dancus skriver, ikke blot relevante for instruktørerne, for kvinder og skandinaver, men for et bredere publikum, fordi de viser, hvordan kvinder skaber mening i deres liv i harmoni med verden, og ikke isoleret fra den. Filmskabere bruger således deres kroppe til at garantere autenticiteten af deres oplevelser, som de iscenesætter foran kameraet, og dette bruges til at udfordre en række sociale for-

hold relateret til bl.a. køn, krop, seksualitet og race.

Forholdet mellem det partikulære og det universelle er afgørende i Dancus' analyser, fordi de alle både fokuserer på det partikulære – det private levede liv skildret i filmene – og et mere universelt blik, hvori det partikulære udfordrer universelle fortællinger om Skandinavien. Sara Ahmed skriver, at lykke er et løfte der orienterer os imod særlige livsvalg og væk fra andre, og at løftet om lykke gives til dem, der lever deres liv på den "rette måde" I den forstand er løftet om lykke som en måde, hvorpå den enkeltes liv kan reguleres. Dette argument resonerer med Dancus' blik på den selvmedierede sårbarhed, fordi sårbarheden modsætter sig reguleringen af lykke. Den sårbarhed der eksponeres i filmene – hvad end denne handler om racisme, mobning eller psykisk sygdom – handler nemlig også om, at filmskabernes kroppe ikke lader sig regulere. På det globale lykkeindeks er Finland, Danmark, Sverige, Island og Norge alle blandt de syv lykkeligste lande, men via Dancus' analyser af den filmiske anti-hygge bliver det tydeligt, at denne lykke ikke harmonerer med det store

antal unge, der f.eks. selvskader, bliver mobbet eller udsat for racisme. Styrken i Dancus' analyser er således, at de indfanger nuancerne i den selv-medierede sårbarhed og anvender dette som en intim selv-medieret betragtning af de skandinaviske samfund. Dermed bruges eksponeringen af sårbarheden til at udfordre nationale og regionale selvforståelser om det lykkelige, hyggelige og velfungerende Skandinavien.

At bogen indfanger filmenes udfordring af nationale og regionale forestillinger betyder endvidere, at bogen på nuanceret vis reflekterer over filmskaberne, filmenes såvel som seernes etik. Analysens indfanger nemlig ikke blot filmskabernes sårbarhed, men også den sårbarhed man som seer møder, når man betragter filmskabernes eksponering af deres egen skrøbelighed. I analysen af *Brødre* (der følger filmskabernes børns opvækst) skriver Dancus således, at jo mere nærværende kameraet bliver, jo mere modstand mod kameraet viser børnene, og jo mere utilpas bliver seeren. Og i analysen af *Idas Dagbok* vises det, at filmen skjuler, at der var et tæt samarbejde mellem Ida (der har borderline og

selvskader) og instruktøren August Baugstø Hanssen i perioder fra 2009-2013. Dancus argumenterer for, at filmen ved at skjule dette samarbejde mangler en dybdegående refleksion over kameraets ambivalente rolle i dokumentationen og produktionen af smerte, ligesom seerens mulighed for kritisk at reflektere over egen rolle i produktionen og forbruget af smerte blokeres. Dermed italesætter bogen nogle af de etiske dilemmaer, der berører førstepersonsfilm, nemlig etiske refleksioner over filmskabers rolle i produktionen af "spectacles of vulnerability" og seerens rolle som forbruger af de eksponerede sårbarheder.

Bogen giver et grundigt indblik i en række førstepersonsfilm af norske og svenske kvindelige filmskabere. I kraft af bogens fokus på skandinaviske film af kvinder, mangler der desværre overvejelser over, hvad der forstås ved Skandinavien, og hvorfor bogen kun inkluderer analyser af norske og svenske film. Især mangler der betragtninger om forskellen mellem de enkelte skandinaviske landes filmmiljøer. Det fremhæves eksempelvis, at Norge og Sverige siden midten af 2000-tallet har arbejdet

med at adressere kvinders prekære situation i filmbranchen, men det adresseres kun i mindre grad, hvordan den danske filmbranches position er i forhold til dette.

Bogen har et beundringsværdigt engagement med filmhistorien, og dette bidrager med nye og centrale perspektiver på filmene. Dette kan dog til tider også være en svaghed. Filmen *Brødre* (Holm 2015) sammenlignes eksempelvis med den amerikanske *The Kids Grow Up* (Block 2009). Selvom den komparative læsning er interessant, fylder den også for meget, og analysen af *Brødre* bliver mindre tydelig end andre af bogens analyser. Udfordringen er, at bogen på den ene side står stærkt, idet den grundigt indskriver de kvindelige film-skabere i filmhistorien. Men på den anden side kommer dette også til

betyde, at bogen mangler et samlet og komparativt blik på de former for skrøbelighed, der eksponeres i de film, der er bogens primære fokus. Bogen havde stået stærkere, hvis de forskellige former for sårbarhed, som de enkelte førstepersonsfilm repræsenterer, var blevet samlet og udfoldet eksempelvis i en mere grundig konklusion.

Ikke desto mindre er bogens perspektiver på selvmedierede eksponeringer af sårbarhed yderst interessante. Bogens analyser er stærke, ligesom den på interessant vis kobler de anti-hyggelige førstepersonsfilm til en bredere skandinavisk (primært norsk og svensk) kontekst såvel som til filmhistorien. Jeg håber, bogen vil blive læst af alle der interesserer sig for (skandinaviske) film, og for sårbarhed på film. •