

*Vibeke Pedersen*

## **Blik og billede, repræsentation og position**

Filmsproglig konstruktion af køn i klassisk Hollywoodfilm. Nogle tendenser i feministisk filmteori.

I en af feministisk filmteoris klassiske tekster, den nu 15 år gamle artikel »Visual Pleasure and Narrative Cinema«<sup>1</sup>, afviste Laura Mulvey billedstormerisk den klassiske Hollywoodfilm som et monolitisk magtsystem, hvor kvinden er det passive objekt for et voyeuristisk mandligt blik. I dag kan Kaja Silverman se den klassiske film som et oscillerende system, hvor kvindebilledet snarere er udtryk for mandlig mangel end for kvindelig kastration og derfor foruroligende og potentielt subversivt.<sup>2</sup> Derved kan hun også forklare, hvorfor den klassiske film stadig fascinerer både mænd og kvinder, men vel at mærke uden at tabe Mulveys radikale indsigt i dens polarisering af forestillingen om kønnet.

Psyko-semiotisk filmteori beskæftiger sig med, hvordan forskellige filmiske udtryk eller æstetiske retninger tilbyder forskellige subjektpositioner, dvs. hvordan tilskueren tilbydes forskellige blikke og identifikationsmuligheder. Identifikationer med personer i handlingen er medvirkende hertil, men sekundære. De feministiske filmteoretikere spørger så om subjektets køn og repræsentationen af kvinder.

Nogle feministiske filmteoretikere (bl.a. Mary Ann Doane og Jacqueline Rose) har kritiseret den franske psyko-semiotiske filmteoretiker Christian Metz og andre i den samme tradition for ikke at beskrive tilskuerpositionen som en kønnet position, og dermed også at overse kvindebilledets betydning. Silvermans læsning af Metz er mere subtil. Hun understreger, at Metz' teori netop kan læses som en teori om den mandlige tilskuerposition, der også kan forklare kvinderepræsentationen i klassiske film.<sup>3</sup> Jeg vil vise, at teorien også kan bruges til at beskrive den kvindelige tilskuerposition.

## Det mandlige blik

Det er Silvermans pointe, at Metz' teori viser, hvordan det splittede subjekt i den klassiske film oplever en delvis heling, bl.a. gennem en specifik filmisk konstruktion af kønsforskellen. Selve filmoplevelsens karakter peger på subjektets splittelse og potentielle magtesløshed, den *symbolske kastration* som der kompenseres for for det mandlige subjekts vedkommende gennem projektion af magtesløsheden over på den kvindelige figur.

Symbolisk kastration betegner den subjektkonstituerende splittelse, det at subjektet for at blive subjekt har måttet opgive sin oprindelige imaginære forestilling om sig selv som ét med verden og dens objekter. Det mandlige subjekt erhverver sig en ny forestilling om sig selv som almægtigt ved dels at identificere sig med den magtfulde fallos, og dels at projicere manglen over på det kvindelige subjekt.

Den kulturelle forestilling om kvinden som kastreret skyldes altså ikke primært den anatomiske mangel, men er en projektion af den mandlige symbolske kastration over på kvinden. På samme måde er kvinderepræsentationen i klassisk film en specifikt filmsproglig beskyttelse mod den mandlige mangel.

Filmoplevelsen er nemlig både lystfyldt og traumatisk. Når man ser film er det for at opleve 'livet', den tabte 'fylde', tilstanden før sproget satte bevidsthedsmæssigt skel mellem virkelighed og tegn. Filmen genopliver begæret efter det tabte objekt, for derefter at skuffe det og dermed genoplive det oprindelige trauma i forbindelse med dets forsvinden.

Det er altså potentielt traumatisk at se film, fordi objektet og virkeligheden jo reelt er fraværende, og oplevelsen af at være almægtig trues af, at tilskueren jo faktisk er en passiv modtager af filmen, at han ikke har nogen magt over fortællingen. Med andre ord, af hans *diskursive afmagt*.

Silverman påpeger, at disse mangler i filmoplevelsen er meget mere problematiske for det mandlige subjekt end for det kvindelige og undrer sig over, at ingen mandlige filmteoretikere har bemærket dette, selv om de er meget optaget af at beskrive mangler i filmoplevelsen, det fraværende objekt og den diskursive mangel, og forsvar mod dem. Denne optagethed af manglen peger, mener Silverman, på en optagethed af den mandlige subjektivitets psykiske stabilitet i tilskuerpositionen. For man er kun bange for at miste noget, man allerede har mistet.<sup>4</sup>

Mangel strukturerer både den mandlige og den kvindelige subjektivitet, men er langt mest problematisk for den mandlige. Det kvindelige subjekt, som jo allerede er dannet gennem en identifikation med mangel, kan ikke trues af yderligere kastrationer, mens det mandlige derimod, der er dannet

gennem identifikation med fallos er mere sårbart. Objektets forsvinden truer det mandlige subjekts illusion om den imaginære enhed med verden og dens objekter, men det kan slet ikke bære at blive mindet om sine diskursive begrænsninger, hvis det skal bevare en lystfyldt relation til fallos. Den diskursive mangel i filmoplevelsen er altså en trussel mod selve jegforestillingen.

### *Forsvarsmekanismerne*

Hollywoodæstetikens fascinationskraft skyldes den tilbudte balance mellem den lystfyldte opslugthed og illusionen om kontrol. Manglerne afværges gennem forskellige filmsproglige teknikker, som Silverman betegner som *forsvarsmekanismer*. Manglerne *fornægtes* eller *projiceres* over på den kvindelige *diegetiske* figur (en fiktiv person i filmen). Men filmoplevelsen bliver ved med at være tvetydig.

Den klassiske films virkelighedsillusion tjener til at benægte objektets fravær. Det specifikke filmiske udtryk er, som Metz viser, karakteriseret ved modsætningen mellem objektets reelle fravær og dets stærke sansemæssige nærvær. Dette er en af årsagerne til den ambivalente filmoplevelse. Denne ambivalens forstærkes i den klassiske film, hvor udtrykket, som Metz siger, kun er til stede for at benægte sin egen tilstedeværelse. Den klassiske æstetik går med andre ord ud på at opretholde virkelighedsillusionen. Denne etableres gennem 'usynlige' klip og kamerabevægelser og 'naturlige' upåfaldende billeder. Billedet må ikke være for smukt og objektet må ikke se i kameraet. Herved opleves objektet og virkeligheden som umiddelbart nærværende. Denne oplevelse bygger yderligere på subjektets evne til at fetichere, til skiftevis at vide ét og tro noget andet.

Silverman peger på, at denne fetichistiske fornægtelse af billedets billedkarakter ikke kun er noget der findes i æstetikken og hos filmtilskueren, men også hos de teoretikere, der insisterer på billedets indexikalske relation til objektet, og altså benægter dets tegnkarakter.

Den diskursive mangel fornægtes iflg. Silverman gennem identifikation med en person på lærredet, der har magt over handlingen og et autoritativt blik. Denne er, som allerede Mulvey konstaterede, typisk mandlig. Denne introjektion lettes for den mandlige tilskuer ved, at den diskursive afmagt samtidig projiceres over på en kvindelig diegetisk figur, der hverken har magt over handlingen eller et autoritativt blik.

Metz skelner imidlertid mellem *sekundære filmiske identifikationer* med diegetiske personer og *primær filmisk identifikation*, som er den egentlige

*filmidentifikation* og forudsætningen for de senere sekundære. I den klassiske film tilbydes tilskueren en oplevelse af at være et *altseende* og *almægtigt* blik, som Metz kalder primær filmisk identifikation. Det er denne, der kan forstærkes gennem identifikation med en magtfuld diegetisk figur, men dette er ikke en nødvendighed. Det er altså, for at være mere præcis, ikke kun den sekundære, men især den primære filmiske identifikation, der dækker over den diskursive mangel.

Virkelighedsillusionen er altså ikke kun en betingelse for fornægtelsen af objektets mangel, men også for fornægtelsen af den diskursive mangel, eftersom den er en betingelse for etableringen af den primære filmiske identifikation. Tilskueren kan opleve sig som et almægtigt blik, der ikke blot ser alt, men også »skaber« filmen, fordi der tilsyneladende ikke er nogen anden, der har gjort det.

Også den primære filmidentifikation kommer yderligere i stand på baggrund af subjektets evne til at fetišere og projicere. Tilskueren véd jo godt, at filmen er fortalt af en anden, men vælger alligevel at opleve sig selv som filmens almægtige forudsætning. Han véd godt, at filmen er fiktion, men vælger at tro på, at den er virkelig. Den mandlige tilskuer tilbydes altså en dobbeltbevidsthed, han er splittet mellem at være godtroende og skeptisk.

Metz peger på, at den kulturelt uacceptable forestilling om sig selv som den godtroende tilskuer kan være projiceret ud på en figur i fiktionen, der tror at filmen er virkelig. Denne projektion tillader så igen identifikation med denne lystfyldte, men farlige position, der altså kan indtages pr. stedfortræder, samtidig med at skepticismen kan opretholdes. »Gennem en delvis identifikation med denne person kan tilskuerne opretholde deres godtroenhed i al deres skepticisme...«.<sup>5</sup>

Det er jo netop muligheden for at kunne være godtroende og lade sig opsluge, der er det lystfyldte, men altså også traumatiske i filmoplevelsen.

Denne projektion ligger også bag den generelle kulturelle forestilling om den barnlige, naive eller meget tidlige tilskuer, der tror, at filmen er virkelighed.

Den forestilling om den godtroende tilskuer, der som Metz viser generelt er knyttet til forestillingen om det andet, er som Doane viser, også knyttet til forestillingen om den kvindelige tilskuer.<sup>6</sup>

## *Helten*

Den mandlige hovedperson er den identifikationsfigur, der skal understøtte den primære filmiske identifikation. Han er både visuelt og narrativt subjekt.

At han er visuelt subjekt betyder, at han er blik og ikke objekt/billede. Hans blik skal både beherske objektet/billedet og fungere som begrundelse for klip og kamerabevægelser.

Hans autoritative blik skal altså tjene til forstærkning af *forsvarsmekanismene*: Klip og kamerabevægelser, der ellers truer med at røbe den overordnede fortæller, naturaliseres ved at blive begrundet i hovedpersonens synsvinkler. Kameraets blik artikuleres gennem den mandlige hovedperson, men dette sker umærkeligt og uden at der peges på det.

Omvendt fremstår den mandlige hovedperson ikke som billede. Han er hverken objekt for blikket eller visuelt iscenesat som billede. Mens billedet af kvinden har karakter af en ikon, er manden, med Mulveys formulering, »en figur i et landskab«. <sup>7</sup> Virkelighedsillusionen er altså ligeledes en betingelse for afbildningen af den mandlige hovedperson. Han bevæger sig i et tredimensionelt rum, og klip og kamerabevægelser er naturligt tillagt ham. De fremtræder ikke som subjektive, men som objektive, fordi der ikke bliver peget på dem. Han er altså umærkeligt bærer af filmens ideologi eller værdisystem. <sup>8</sup> Han behersker rummet og objektet og fungerer som stedfortræder for den overordnede fortæller.

Den mandlige stjerne skal altså ikke fungere som erotisk objekt: »En mandlig filmstjerne er således ikke fortryllende som erotisk objekt, men som det mere perfekte, mere fuldendte, mere magtfulde jegideal, som er skabt i det oprindelige øjeblik af genkendelse foran spejlet. Personen i fortællingen kan få noget til at ske og kontrollere begivenhederne bedre end subjektet/tilskueren, ligesom spejlbilledet havde bedre kontrol over motorikken.« <sup>9</sup>

At han også er narrativ hovedperson er det almindelige, men mindre vigtigt, idet denne position også kan indtages af en kvindelig hovedperson som så er underkastet et mandligt visuelt subjekt. <sup>10</sup>

Men der er naturligvis altid fare for, at manden som afbilledet også kan fungere som erotisk objekt eller billede. Dette er muligvis baggrunden for at manden i nogle film noir forsøges gjort til rent blik (f.eks. i *Lady in the Dark*, Montgomery USA 1947). Som et forsvar herimod projiceres forestillingen om det at være billede over på den kvindelige figur i fortællingen.

Det er denne oplevelse af sig selv som et almægtigt distanceret blik, den mandlige tilskuer får tilbudt i den klassiske films æstetik, og som populært kaldes *Det mandlige blik*. Han kan på én gang lystfyldt lade sig opsluge af filmens imaginære og opretholde den nødvendige identifikation med den magtfulde fallos. Han kan opleve det lystfyldte i hengivelsen og passiviteten og undgå det problematiske jegtab.

Denne teori udelukker altså ikke, at der også er en kvindelig tilskuerposition i klassisk film, men den klassiske æstetik er specifikt indrettet på at skjule splittelsen i det mandlige subjekt, forsvare det mod manglen og etablere det som helt og sammenhængende.

Dette forsvarssystem er imidlertid ikke perfekt. Som fetichen indirekte peger på det, den skal skjule, lader manglen sig heller aldrig helt dække.

Eftersom filmen jo faktisk *er* klippet og ethvert billede *er* iscenesat, er denne filmoplevelse også en illusion og en skrøbelig balance. Enhver billedramme og ethvert klip udgør en potentiel henvisning til, at der er noget, der ikke kan ses. Derfor udgør den klassiske film også en konstant trussel mod den subjektivitet, som den ønsker at konsolidere. I den klassiske film er, som Silverman udtrykker det, det mandlige traume på én gang synligt og kontrolleret.

### *Billedets blik*

Men det er ikke blot klippet, der udgør en (kastrations)trussel mod det mandlige tilskuersubjekt. Også billedets konstruerede karakter truer opretholdelsen af den polariserede subjekt-objektstruktur og dermed det almægtige voyeuristiske blik.

Dette forsøges derfor mest muligt skjult i den klassiske film. Ikke blot er udtrykket skjult i det hele taget, men der sker også en underordning af det visuelle under det narrative:

»Skal man tro visse analyser, er historiens dominans så stor, at billedet, som skulle være det konstituerende for filmen, udviskes ... til fordel for den intrige, som den selv har spundet, og at det kun er i teorien, at filmen er en bildende kunst. Filmen som man skulle tro blev genstand for en tværgående læsning, der efter forgodtbefindende udforskede det visuelle indhold i hver enkelt indstilling, bliver næsten altid objekt for en fremadskridende læsning. Sekvensen ophober ikke indstillingerne, den ophæver dem.«<sup>11</sup>

Billedets konstruerede karakter er truende for det mandlige subjekt, fordi det afslører objektets fravær. Det kan jo aldrig helt skjules, at billedet er et billede og ikke virkelighed, og dette er derfor kilde til en latent foruroligelse i filmoplevelsen. Billedet er jo konstrueret til at blive set på, m.a.o. det har et *blikfang*.

Billedets blikfang truer også filmens tilbud til tilskueren om voyeuristisk lyst. I biografen kan subjektet uset og uhindret iagttage objektet, uden at dette kan se tilbage, fordi det hverken er tilstede på samme tid eller i samme rum som tilskueren. Der er altså ikke gensidighed mellem objekt og tilskuersubjekt, sådan som der er i f.eks. teatret. Derfor tilbyder filmen den ideelle voyeuristiske lyst. Dette understreges af den konvention i den klassiske film, der forbyder, at personerne ser i kameraet. Den voyeuristiske lyst styrkes yderligere ved at billedet ikke fremtræder som billede.

Når billedet derimod peger på sig selv, ikke er gennemsigtigt, sker der det, at billedet af objektet indtager objektets plads hvorved den oprindelige gensidighed mellem objekt/skuespil og voyeur genetableres. Fausing siger:

»...at objektet ikke kun ses af subjektet - objektet er også et subjekt, der ser tilbage og gør subjektet til et objekt. Ethvert 'billede' bliver ikke kun set, det ser også tilbage og søger viden og udfordrer vores begrænsede syn på os selv og andre; vi ser ikke kun 'billederne', vi bliver også set af dem.«<sup>12</sup>

Billedet har altså ikke blot et blikfang i og med, at det er konstrueret til at blive set på, det har også et blik. »Billedets blik er et tegn på, at billedet ikke tror på sin mimesiskarakter.«<sup>13</sup> I klassisk film er billedets blik derfor forbudt, men eftersom billedets karakter af billede ikke helt kan skjules, er forbudet aldrig fuldstændigt, og den voyeuristiske position derfor aldrig helt sikker. Eller som Metz udtrykker det, der er en voldsom spænding i det filmiske system.

Når han siger, at filmen »ikke ser mig se på den«<sup>14</sup>, og når han som i følgende citat taler om det beskuedes potentielle, men negerede subjekt-karakter, er han tæt på at tale direkte om et billedets blik.

»I den traditionelle film identificerer tilskueren sig ikke mere med andet end selve dette at beskue; hans eget billede fremtræder ikke på lærredet, den primære identifikation drejer sig ikke mere om et subjekt-objekt forhold, men kun om et rent subjekt, altseende og usynligt, der er forsvindingspunktet for det enøjede perspektiv som filmen har overtaget fra maleriet. Og omvendt er alt det beskuede placeret som rent objekt, det paradoksale objekt som får sin særlige styrke i kraft af sin begrænsning. Det er en brutalt sprængt situation, der holdes sammen af en dobbelt benægtelse, uden hvilken der ikke ville være nogen fortælling og som skal opretholdes for enhver pris: Det beskuede véd ikke, det er beskuet (hvis det vidste det, ville det i en vis

forstand være et subjekt) og denne uvidenhed tillader voyeur'en at være uvidende om at være voyeur. Det eneste, der står tilbage, er den rå beskuen, lovløs beskuen, beskuen fra et *det*, ukontrolleret af et *jeg*, en beskuen uden kendetegn og position, som optræder som Fortællergud og Tilskuergud: det er historien der fremtræder, historien, der hersker.«<sup>15</sup>

Denne eksplosive æstetik må nødvendigvis have konsekvenser for forestillingen om kønspolariseringen som på én gang ambivalent og fikseret. Filmoplevelsens karakter peger på subjektets splittelse og potentielle magtesløshed. Men der dækkes over den og kompenseres for den i den klassiske æstetik, bl.a. gennem projektion af det uønskede over på forestillingen om kvinde.

Oplevelsen af at være et altseende og almægtigt blik kommer bl.a. i stand på baggrund af en fornægtelse af billedets blik eller subjekt karakter. Med andre ord så kommer identifikationen med blikket kun i stand på baggrund af en benægtelse af en mulig identifikation med billedet. Men det betyder også, at denne faktisk findes som en latent mulighed i den klassiske film.

Billedets konstruerede karakter har, som Silverman bemærker, ikke kun været skjult i den klassiske films æstetik, men også fornægtet af teoretikerne. Dette er imidlertid centralt for en diskussion af en kvindelig tilskuerposition i klassisk film.

### *Den kvindelige figur*

Kvindefremstillingen i den klassiske Hollywoodfilm tjener yderligere til at beskytte det mandlige subjekt mod manglen.

Ligesom den kulturelle forestilling om kvinden som kastreret ikke primært skyldes iagttagelsen af den 'anatomiske mangel', men er en projektion af den mandlige symbolske kastration over på kvinden, så er kvinderepræsentationen i den klassiske film en specifik filmsproglig beskyttelse mod den mandlige mangel. Den diskursive afmagt, der jo ikke helt lader sig skjule, fordi filmen jo faktisk er fortalt af en anden, benægtes yderligere ved i handlingen at blive projiceret over på kvinden. Hendes blik er ikke autoritativt og hun har ingen magt over filmens handling. Hun er tværtimod objekt for blikket. Det mandlige subjekt beskyttes mod den latente fare for at blive billede og objekt ved, at der etableres en stærkt polariseret subjekt-objekt-relation, hvor manden er blikket og kvinden billedet. Herved kan den mandlige tilskuer besidde det imaginære = kvinden = objektet uden selv at



være det. Kvinden i den klassiske film er alt det, manden ikke vil være - ved. Kvinderepræsentationen dækker over manglen, men peger som en fetich også tilbage på den, og er derfor stadig foruroligende.

### *Det forbudte blik*

Silverman karakteriserer det kvindelige blik i Hollywoodfilmen som »troværdigt, begrænset, forkert eller narcissistisk«<sup>16</sup> og Doane viser, hvordan det kvindelige blik også i 'woman's film'<sup>17</sup> kun vises for at blive fornægtet. Det sættes i anførselstegn, rammes bogstavelig talt ind, af briller, spejle eller det mandlige blik, eller reflekteres atomiseret i knust glas.<sup>18</sup> Det kvindelige blik fremstilles altså som modsætning til det strukturerende, distancerende og umærkelige mandlige blik.

Mens det kvindelige blik altså selvfølgelig godt kan være vist og også tematiseret, så er den kvindelige figurs blik ikke diskursivt, altså ikke usynligt og umærkeligt strukturerende for handlingen og tilskuerens blik sådan som den mandlige figurs blik. Et sådant strukturerende og objektiviserende blik har de kvindelige figurer ikke. De er med andre ord ikke visuelle subjekter.

I filmen *Sternwoodmysteriet (The Big Sleep, Hawks USA 1946)*, med Lauren Bacall og Humphrey Bogart, en klassisk film, der tematiserer det kvindelige blik, er det fremhævet som problematisk eller forkert, når de kvindelige hovedpersoner forsøger at gøre Bogart til objekt for blikket. Han er aldrig umærkeligt objekt for blikket, sådan som kvinderne hele tiden er det for hans blik.<sup>19</sup>

### *Kvinden som ikon*

At være billede er ligeledes et generelt kulturelt kendetegn ved det kvindelige, som naturaliseres gennem en særlig filmsproglig udformning i den klassiske film.

Den mandlige angst for synlighed betyder, at det at være billede er projiceret over på kvinden. Manden beskytter sig mod selv at blive set på ved at definere sig selv som blikket og kvinden som billedet. Man skulle jo tro, siger Silverman, at manden ville ønske at demonstrere sin synlighed i modsætning til kvindens mangel, men det der sker er altså, at manden dels vender synligheden til dens modsætning, skopofilien, dels projicerer

synligheden over på kvinden.<sup>20</sup> Silverman understreger projektionens dobbeltfunktion:

»Der er således oprettet en erotisk kontrakt som meget komplekst forbinder det mandlige subjekt med det kvindelige; ikke bare er hun en mekanisme i etableringen af hans falliske enhed og fuldendthed, hun er også et middel til, at han kan fortsætte med at skaffe sig lyst fra det, som han angiveligt har givet afkald på.«<sup>21</sup>

I den klassiske film er de kvindelige figurer billede i flere forskellige betydninger af ordet. Dels som bærer af betydninger i fortællingen, dels visuelt iscenesat som ikon, indrammet og fremhævet. Både »billede i sig selv« og »billede af noget«. Som ikon kan hun enten fungere som seksuelt objekt eller som et ansigt, der er bærer af filmens følelser. I *Sternwood-mysteriet* er Bacalls isolerede og fremhævede ansigt i nærbillede alene og konkret bærer af følelser af angst og kærlighed, som opleves af både hende og Bogart, men som det åbenbart er uacceptabelt for det mandlige subjekt at udtrykke.<sup>22</sup>

Billedet af kvinden er altså nødvendigt som projektionsskærm, men det er også et fremmed-element i den klassiske films æstetik, fordi »...hendes tilstedeværelse i billedet har en tendens til at modarbejde intrigens udvikling, til at afbryde handlingsforløbet i øjeblikke af erotisk beskuelse.«<sup>23</sup>

Nærbilleder af fragmenterede kropsdele (et ansigt eller et ben) og af en optrædende kvinde ødelægger virkelighedsillusionen, og standser handlingen. De tager os ud af filmens naturlige tid og rum og peger på sig selv som billeder. Det gælder derfor om at finde lige nøjagtigt det punkt, hvor billedet af kvinden kan være bærer af de nødvendige projektioner og alligevel fremtræde som naturligt. Et af midlerne hertil er, at det »fremmede« billede gøres til et subjektivt billede fra den mandlige hovedpersons synsvinkel. Spørgsmålet er så om billedet af kvinden bliver ved med at beholde noget af sin fremmedhed?

Kvindebilledet er dog ikke kun problematisk i narrativ henseende, men det er også stadig i psykoanalytisk forstand potentielt truende for det mandlige subjekt, fordi det stadig erindrer om manglen. Som Mulvey har vist, tilbyder den klassiske film to måder, hvorpå det mandlige tilskuersubjekt kan forsvare sig mod billedet af den kastrerede kvinde. Disse kalder Silverman for *sekundære* forsvarsmekanismer. Enten fornægtes manglen gennem fetichisme eller også erkendes den, men afværges gennem voyeuristisk distancering til, nedvurdering og afsløring af den kvindelige figurs moralske mangel, hendes skyld eller sygdom. Denne mekanisme går ud på

at undersøge, afsløre, straffe og evt. til sidst redde den skyldige kvinde, og den er især typisk for *film noir*. Feticheringen består i overvurdering af den kvindelige figur, dyrkelse af den kvindelige skønhed, og denne mekanisme ligger bl.a. bag ved forestillingen om den kvindelige stjerne. Mens den første teknik er visuel, er den anden narrativ. Disse to mekanismer er, siger Mulvey, modstridende og ambivalente, fordi den ene befordrer handling, mens den anden standser den. Eller med andre ord, det fetichistiske kvindebillede er subversivt i forhold til den sadistiske fortælling.

Kvinderepræsentationen dækker altså over manglen, men billedet af kvinden som mangel peger som en fetish også tilbage på den. Der er absolut *reversibilitet* mellem den mandlige tilskuers og det kvindelige skuespil, siger Silverman, og det viser, at manglen er en fællesbetingelse for både subjekt og objekt.



Stillbilledet fra Hawks Sternwoodmysteriet (1946) viser, hvordan den klassiske modsætning mellem manden som blik og kvinden som billede ikke kun etableres gennem blikretningen, men også gennem belysning og kameravinkler: Mens Bogarts ansigt er i profil og halvmørke, er Bacall fuldt belyst 'en face'. Hun er billede - ikke blot for Bogarts blik, men også for vores, tilskuernes. Vel at mærke et billede, som han er dybt afhængig af at kunne aflæse for at slippe ud af sin afmægtige, bundne position.

Imidlertid betyder kvindebilledet ikke kun mangel, men også den lyst og de følelser som det mandlige subjekt har givet afkald på. Man kunne derfor tænke sig, at det mandlige subjekts forhold til det kvindelige ikke kun er voyeuristisk distancerende eller fetichistisk idealiserende, men også at det kunne være identificerende.<sup>24</sup> Gennem at identificere sig med forestillingen om kvinden kan manden opleve det forbudte og fraspaltede. Dette kunne f.eks. betyde, at mænd godt kan identificere sig med kvindelige figurer, og også kan indtage den kvindelige tilskuerposition, som tilbydes af de institutionaliserede kvindegenrer, melodrama og soap opera.<sup>25</sup>

Før jeg går over til at diskutere kvindelig tilskuerposition vil jeg understrege, at denne beskrivelse af det kvindelige ikke viser, 'hvad kvinden er', men derimod en kulturel og specifikt filmsproglig konstruktion af eller forestilling om det kvindelige.



*Andy Warhol: Ingrid Bergman (1983). Silketryk efter et tidligt PR-fotografi. Den påtrykte lysende plade er en moderne variation af den klassiske Hollywood-films konventionelle, stærkt frontale belysning af kvindeansigtet som f.eks. på Bogart-Bacall-billedet ovenfor.*

## *Projektionsskærm*

Denne teori om det kvindelige subjekt eller den kvindelige figur som symptom på mandlig mangel eller som *efterbillede* af den mandlige subjektivitet er ikke hele historien om det kvindelige subjekt, men på den anden side har denne beskrivelse gyldighed langt ud over filmen:

»Denne forestilling om kvinde findes ikke bare på celluloid og i det mandlige subjekts fantasi, men også i de psykiske, materielle og sociale betingelser for det kvindelige subjekts daglige eksistens.«<sup>26</sup>

Denne forestilling om kvinde er biologisk og psykisk funderet og har psykiske og sociale konsekvenser, men der er tale om en positionel forestilling om køn. Der er ikke tale om at beskrive en autentisk kvindelig subjektivitet, men en kulturel og tekstlig konstruktion af kvindeligheden. Både Doane og Silverman mener, at kvinden som historisk subjekt ikke blot er *det* andet, men også *noget* andet. I denne konstatering ligger også, mener jeg, en implicit kritik af og afstandtagen til den her konstruerede forestilling om kvinden som det andet: At forholdet mellem den mandlige tilskuer og det kvindelige skuespil er en reversibel proces betyder, at de to forudsætter hinanden, »det ene kan kun få betydning gennem det andet«, som Bodil Marie Thomsen formulerer det.<sup>27</sup> Men mens denne ser relationen som en lystfyldt oscillator, så er det kvindelige billede, iflg. Silverman, *tvunget* til at afspejle det mandlige tab:

»Det kvindelige subjekts ufrivillige legemliggørelse af de forskellige tab, som hjem søger filmen [...] gør det muligt for det mandlige subjekt at identificere sig med den symbolske fader og i sin fantasi komme på højde med kreativ beskuen, talen og lytten. Ikke blot må kvinden påtage sig mandlig mangel som sin egen, men det er også hendes påtvungne modtagelighed (blikfang) i forhold til det mandlige blik, der etablerer det som overlegent...«<sup>28</sup>

## *Kvindelig tilskuerposition*

Det, at den kvindelige figur er repræsenteret som billede og ikke som blik, har selvfølgelig konsekvenser for den kvindelige tilskuer, hvis vi går ud fra at filmoplevelsen bl.a. struktureres gennem sekundær identifikation og at

denne følger kønnet. Med andre ord, hvis den kvindelige tilskuer identificerer sig med filmens kvindelige figurer.

Man kan imidlertid også tale om en egentlig filmidentifikation som er kvindelig. Der findes en *anden* primær filmisk identifikation end den af Metz beskrevne primære identifikation med blikket.

Silvermans konstatering af, at det at være billede er forbundet med kvinde, sammenholdt med Doanes overvejelser over kvinders overidentifikation med billedet, og Thomsens over billedets blik som billedrepræsentationens blik<sup>29</sup> kunne tyde på, at denne er en primær filmisk identifikation med *billedet*.

Jeg vil vise hvordan der findes en filmsprogligt konstrueret imaginær forestilling om den kvindelige tilskuer, der fungerer som forsvarsmekanisme for det mandlige subjekt ligesom den kvindelige diegetiske figur. Og hvordan der findes en faktisk tilskuerposition, der er anderledes end den mandlige identifikation med blikket. Endelig vil jeg spørge, hvordan disse teorier kan belyse empiriske undersøgelser af faktiske kvinders filmoplevelse.

### *Den opslugte tilskuer*

Doane påviser en forestilling om den kvindelige tilskuer som overidentificeret, opslugt, godtroende og passiv.

Denne forestilling finder hun tematiseret i Woody Allens film *Den røde rose fra Cairo* (USA 1985), hvor den kvindelige hovedperson ser en film af samme navn så ofte og så opslugt, at filmens mandlige hovedperson træder ud fra lærredet og gengælder hendes forelskelse. Den nedladende betegnelse for damefilm, 'tårepersere' peger også på denne forestilling om den kvindelige tilskuer som godtroende og naiv. Man kan jo kun græde over noget, man tror er virkeligt. Den findes også som den dominerende tekstlige positionering i massekulturens institutionaliserede kvindegenrer, bl.a. i Soap Operas og 'damefilm'.

Dette er imidlertid, som også Doane gør meget ud af at understrege, en imaginær forestilling om den kvindelige tilskuer, og ikke en teori, hverken om hvordan kvinder faktisk positioneres eller hvordan de oplever film.

Doane kritiserer Metz for kun at beskrive en specifikt mandlig tilskuerposition, når kvinder dog også ser film, og der findes film, der eksplicit henvender sig til kvinder. Hun hævder yderligere, at Metz' teori reproducerer og cementerer forestillingen om den opslugte kvindelige tilskuer, fordi den er, siger hun, hvad man kan læse implicit af hans teori:

Forestillingen om den kvindelige tilskuer er, at hun mangler både rumlig og tidslig distance til billedet. Den kvindelige tilskuer kan ikke indtage den rumlige, voyeuristiske, distance til billedet, hun *er* derimod billedet, siger Doane, og betegner den tilbudte kvindelige tilskuerposition som *narcissistisk*.<sup>30</sup> Den kvindelige tilskuer kan heller ikke forholde sig fetichistisk til film, fordi kvinden jo ikke kan fornægte sin viden om sin krop som kastreret. Hun kan altså heller ikke indtage en tidslig distance til billedet, hun *overidentificerer* sig tværtimod.

Doane betegner denne forestilling om den kvindelige tilskuerposition som »uholdbar« på grund af den manglende distance. Hun ønsker tværtimod distance for den kvindelige tilskuer, så hun kan se kvindeligheden som den kulturelle konstruktion eller maskerade, den er.

Jeg mener, at Doane har fat i en meget væsentlig pointe når hun forbinder forestillingen om den opslugte kvindelige tilskuer med identifikation med billedet.

Inspireret af Silvermans læsning af Metz vil jeg vise, hvordan hans teori tværtimod godt kan forklare både denne imaginære forestilling om den kvindelige tilskuer, og hvordan kvinder faktisk positioneres som tilskuere i klassisk film. Det er ikke Metz' teori, der er noget galt med, men snarere en æstetik, der forbyder billedets blik og dermed gør identifikation til *overidentifikation*. (Man kunne jo også kalde den imaginære mandlige tilskuerposition for *overidentifikation* med blikket.)

For der findes faktisk en sådan forestilling i kulturen om den kvindelige tilskuer som opslugt, overidentificeret osv. Uanset om man tager afstand fra den, som Doane gør, eller man er mere interesseret i at undersøge den nærmere, så *er* dette den imaginære forestilling om den kvindelige tilskuerposition. Og den kan i Metz' terminologi kaldes en primær filmisk identifikation med *billedet* svarende til den mandlige primære filmiske identifikation med blikket.

Doane trækker interessant forbindelsen mellem identifikation med billedet, som er uønsket, men uundgåelig i klassisk film, og den godtroende og opslugte tilskuerposition, men hendes afstandtagen forhindrer hende i at undersøge konsekvenserne af denne forbindelse videre.

Identifikationen med billedet/den godtroende og opslugte tilskuerposition er jo netop det, som Metz har beskrevet som det fraspaltede og bortprojicerede i den mandlige tilskuerposition. Endnu engang finder vi det splittede mandlige subjekt bag en forestilling om noget, der betegnes som »kvindeligt«.

Denne imaginære, projicerede forestilling om den kvindelige tilskuerposition er ikke hele historien om positioneringen af den kvindelige

tilskuersubjekt, men en væsentlig del af den. Der findes en sådan forestilling, men man kan faktisk ikke se film på den måde.

## *Distance*

Den projicerede tilskuerposition *er* på den ene side den tilbudte tilskuerposition, men på den anden side er den i den specifikt filmsproglige udformning tvetydig.

Den er, som Doane siger, en ikke-position, fordi man simpelt hen ikke kan se, hvis man udelukkende identificerer sig med billedet. Imidlertid er det slet ikke muligt selv i klassisk film at etablere sådanne tilskuerpositioner som hhv. identifikation med blikket eller billedet alene.

Den kvindelige tilskuer får den nødvendige distance til billedet netop gennem billedets blik. Fordi systemet er uperfekt, reversibelt, ikke så monolitisk som det forsøger at være.

Der er jo også forskel mellem den position som den klassiske film forsøger at skabe for den mandlige tilskuer, og så den oplevelse han faktisk tilbydes. Identifikationen med sig selv som det almægtige altseende blik er truet og sårbar, fordi det også er umuligt at forholde sig fuldstændig distanceret til billedet. Den tilstræbte polarisering i subjekt-objekt-forholdet lader sig ikke opretholde, og billedets blik truer den voyeuristiske tilskuerposition. Den tilstræbte distance truer altså hele tiden med at kollapse.

Doane efterlyser distance til billedet eller, hvad hun kalder, en *maskeradisk* tilskuerposition for kvinder, så de kan blive i stand til at se billedet som den kulturelle konstruktion, det er. Hun teoretiserer imidlertid ikke videre over denne betragtning, og det er derfor uklart, hvad hun mener med distance. Eftersom hun ikke skelner mellem forskellige former for distance, kommer det til at fremstå, som om hun taler om den samme distance, som ligger i den mandlige tilskuerposition. Jeg mener imidlertid, at det er muligt at teoretisere den maskeradiske tilskuerposition i den psykosemiotiske filmteori, som noget andet end den mandlige voyeuristiske og fetichistiske distance, noget Doane ikke mener eller i hvert fald ikke forsøger. Den kvindelige tilskuer kan godt få distance til billedet også i klassisk film, men ikke ved at imitere den mandlige distance til billedet. Hun kan derimod opleve den dobbelthed eller distance, der ligger i selve billedets blik.

Der er altså tale om to forskellige former for distance i den mandlige og den kvindelige tilskuerposition. Hvor den første kræver undertrykkelse af billedets blik, kræver den anden netop at det fremhæves. Den maskeradiske



position er altså ikke, hvad den klassiske film tilstræber, tværtimod. Men den er på den anden side uundgåelig i film.

Der findes altså to forskellige 'kvindelige' tilskuerpositioner, som man kan kalde hhv. den projicerede og den maskeradiske. I den første fixeres kønspolariseringen, i den anden transcenderes den. Den faktisk tilbudte position til det kvindelige subjekt befinder sig et sted mellem disse to.

Filmoplevelsen består altså for begge køn i en identifikation med både blik og billede. Da adgangen til den primære filmidentifikation bl.a. sker gennem sekundær identifikation med en diegetisk figur vil kvindelige tilskuere formentlig identificere sig med den kvindelige figur, der er repræsenteret som billede og ikke som blik. Men også uden tilstedeværelsen af en sådan fiktiv figur er det sandsynligt, at kvindelige tilskuere identificerer sig som billede, idet det også er et generelt kulturelt fænomen, at kvinder mere oplever sig som billede end som blik.

Det er derfor sandsynligt at faktiske kvinder vil indtage den kvindelige tilskuerposition, identifikationen med billedet. Om den kvindelige tilskuer forholder sig distanceret til konstruktionen af kvindeligheden afhænger både af graden af tvetydighed og distance i selve filmen, og af hendes eget forhold til kvindeligheden.

Kvinder kan selvfølgelig også identificere sig med en mandlig figur, som bærer af blikket, men for det første har det kvindelige subjekt ikke i samme grad som det mandlige brug for at identificere sig med det altseende og almægtige blik, for det andet er denne identifikation, som Mulvey siger, transvestitisk<sup>31</sup> og derfor problematisk.

Hvad angår overidentifikation er den, som vi har set, et problem for det mandlige subjekt, men måske mindre for det kvindelige. Kvinder behøver derfor ikke at fortrænge og bortprojicere den lystfyldte opslugthed. Dette behøver ikke at betyde, at kvinder bogstavelig talt tror på, at filmen er virkelighed, men snarere at de kan vælge at hengive sig til denne lystfyldte oplevelse. Overidentifikation og opslugthed kan derfor kaldes kvindelig, fordi kvinder ikke benægter disse oplevelser.

Endelig kan det på baggrund af denne teori forklares, hvorfor også mænd er tilskuere til de institutionaliserede kvindegenerer. Eftersom den opslugte tilskuerposition er problematisk for det mandlige subjekt, er det muligt, at mænd bedre kan indtage denne position pr. stedfortræder gennem identifikation med en kvindelig figur eller med en kvindelig position. At identificere sig med en mand i en tilsvarende position ville derimod være uacceptabelt og ubærligt.

## Empiri

Spørgsmålet om hvordan kvinder faktisk ser film falder egentlig uden for den her afgrænsede problemstilling, men jeg vil alligevel kort antyde, hvordan denne teori kan bruges i forhold til empiriske analyser af kvindelige tilskueres oplevelser.

Kvinder identificerer sig i forskelligt omfang med de kulturelle forestillinger om kvindelighed og tager også i andre tilfælde afstand fra dem.

David Morley refererer fra sin empiriske undersøgelse af TV-vaner og præferencer i engelske familjer både eksempler på kvinder, der påtager sig overidentifikationen og på kvinder, der genkender, men afviser den. Nogle kvinder lever sig i den grad ind i Soap Operas, at de skriver breve til personerne, andre distancerer sig fuldstændig fra de institutionaliserede kvindegenrer, fordi de oplever dem som »narkotika«. <sup>32</sup> Dette skift mellem overidentifikation og distance skyldes ikke blot de individuelle kvinders forskellige forhold til kvindeligheden, men også ambivalensen i de tilbudte kvindelige tilskuerpositioner.

## Noter

1. Laura Mulvey: »Visual Pleasure and Narrative Cinema« in *Screen*, vol 16 no 3. 1975. Dansk oversættelse kommer i *Tryllelygten*, nr. 6, 1991.
2. Kaja Silverman: *The accoustic mirror*, Indiana 1988.
3. Christian Metz: »Le signifiant imaginaire« in: *Communications* no 23 1975. Engelsk udgave: »The imaginary signifier« in: *Screen*, vol 16 no 2 (sommer 1975).
4. Silverman op.cit.p.1.
5. Metz op.cit. p.70.
6. Mary Ann Doane: »Film and the masquerade: Theorizing the female spectator« in: *Screen* 23/3-4 1982.
7. Mulvey op.cit. p.13.
8. Jvf. Jens Toft: *Filmsprog, subjekt, samfund*, København 1985.
9. Mulvey op.cit.p.12.
10. Jens Toft: »Notater om nogle nyere kvindefilm og filmæstetik«, in: *Bidrag* 15 1982.
11. Metz, citeret efter Toft 1985 p.115.
12. Bent Fausing: *Drømmebilleder*, Kbh.1988 p.273.
13. Karen Klitgaard Povlsen: *Blikfang*, Aalborg 1986. p.150.
14. Christian Metz: »Histoire/Discours« in: *Langue, Discours, Société - Pour Emile Bienveniste*. Paris 1975. Engelsk overs. i: »History/Discourse: Note on Two Voyeurisms« in: *Edinburgh'76 Magazine*. Dansk oversættelse i *Tryllelygten*, nr.

- 6, 1991. Begge her omtalte tekster af Metz er genoptrykt i *The Imaginary Signifier*, Indiana 1982.
15. Metz op.cit. (note 14) p.25.
16. Silverman op.cit.p.31.
17. Den danske betegnelse 'damefilm' afspejler den nedladende holdning til denne gruppe film.
18. Mary Ann Doane: *The desire to desire - The Woman's Film of the 1940s*, Indiana 1987.
19. Jvf. min egen analyse af filmen i »Male and Female Spectatorpositions in *The Big Sleep*« in: *Lähikuva* (Turku) 1-2 1988.
20. Jvf. også Peter Lehmans påvisning af, at usynliggørelsen af den mandlige krop er grundlaget for den falliske magt. (»In the realm of the senses: Desire, power and the representation of the male body« in: *Genders* 1988/2).
21. Silverman op.cit.p.26.
22. Jvf. Raymond Bellours analyse af en sekvens af filmen i »The obvious and the code« *Screen* vol 15 no 4.
23. Mulvey op.cit.p.11.
24. Jvf. Kaja Silverman: »Fragments of a Fashionable Discourse« in: *Studies in entertainment*, (ed. Tania Modleski) Indiana 1986.
25. Modleski fortæller, at der i USA er et voksende mandligt publikum til soap opera. Jvf. eget upubliceret interview med Modleski juni 1988.
26. Silverman op.cit.p.41.
27. Bodil Marie Thomsen: »Den maskerede kvindelighed.« Paper præsenteret på Kvindeforskningsseminar i Fåborg 1989. p.14.
28. Silverman op.cit.p.32.
29. Thomsen op.cit. p.9.
30. Doane op.cit. 1982 p.78.
31. Laura Mulvey: »Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' inspired by King Vidor's *Duel In The Sun* (1946)« in: *Framework* 1981.
32. David Morley: *Family Television*. London 1986.