

var at skræmme befolkningen. I medierne kunne forskellige eksperter udmale diverse skrækscenarier, som ved nærmere undersøgelser viste sig at være særdeles hypotetiske og som snarere hørte hjemme i fiktionens verden.

Bo Kampmann skriver om terrorens karakter efter 1990, som efter nogles opfattelse er blevet postmoderne. Den er »uhyre mediebevidst« og »vældig god til at iscenesætte sig selv. Så god, at det synes at være billederne og fortællingerne, der er det væsentligste, og ikke motiverne bag dem«(s.131). Som et eksempel nævner han Aum Shrinriko-kultens angreb i Tokyos undergrundsbane i 1995. Angrebet på World Trade Center »fik avantgardekomponisten Karl-Heinz Stockhausen til at udbryde, at angrebet 11. september var det største kunstværk i kosmos«(s.135) (sic!). I bogens sidste afsnit skriver Lars Qvortrup om »Mediernes og offentlighedens 11. september«(s.146) og Henning Pryds om »Fremtidens spøgelse – diskursiv formatering og reformatering«(s.169).

Lars Qvortrup mener, ligesom Jesper Zimmer Hansen, at mediernes funktion er at formatere virkeligheden, men »ikke, som man har troet, for derigennem at frembringe konsensus, dvs. offentlig mening i éntal, men for at frembringe en tematisk ramme for indbyrdes stridende offentlige meninger, dvs. en tematiseret dissensus«(s.148). Idet han henviser til Michel Serres begreb »quasi-objekter« taler han også om quasi-aktører og -relationer, som betegnelse for mediernes formatering af virkelighedens milliardvis af objekter, aktører og relationer. Medierne 'konstruerer' ikke en quasi-virkelighed, men formaterer virkeligheden, dvs. transformerer, forenkler og selekterer den, »fordi den kun derved bliver til at håndtere i dagligdagen.«(s.150). Via en række avisforsider fra den 11. september viser han konkrete eksempler på formateringer: katastrofen iscenesat som naturskønhed (bl.a. Information), den onde viljes handling, flugt, lidelse, forsvar og modangreb.

Henning Pryds rejser til slut en række eksistentielle spørgsmål og diskuterer mediernes funktion i udbredelsen af demokratiet og menneskerettighederne. Han skriver at: »De demokratiske forfatninger og værdier leverer i deres skelnen mellem privat og offentligt et tilstrækkeligt grundlag for, at borgerne i dissens kan frembringe inclusive solidariske samfund, der rækker ud over nationalstaternes grænser.«(s.179) Og lidt efter: »Det er primært gennem medierne, at vi erfarer og genkender andre mennesker som 'en af os' frem for som 'en af dem'.« Således toner bogen ud i en

forsigtigt optimistisk tro på massemediernes muligheder for at forandre verden til det bedre.

Det er en spændende antologi Lars Qvortrup har sammensat. Den belyser pressens behandling af 11. september ud fra en række forskellige synsvinkler, som tilsammen giver et nuanceret og sammensat billede af dækningen af terroraktionen. Ikke alle artikler er lige givende, men gennemgående holder bogen et højt niveau, der afspejler den nyeste forskning indenfor området.

Bjørn Gudmundsen  
lektor ved Frederiksberg Gymnasium

**Jacinda Read: *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: Manchester University Press, 2000, 290 sider, \$ 24.95.**

**Sarah Projansky: *Watching Rape: Film and Television in postfeminism culture*. New York: New York University Press, 2001, 311 sider, \$ 18.50.**

I sin bog om gyserfilmen, *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), identificerede Carol Clover en gruppe hidtil oversete film, som hun kaldte *rape-revenge films*: En kvinde bliver voldtaget af én eller flere mænd i filmens første del og tager derefter hævn over dem i anden del. Temaet opstod i halvfjerdserne med film som *Deliverance* (1972) – én af de få hvor mænd voldtager mænd – *Lipstick* (1976) og den berygtede *I Spit on Your Grave* (1978), fortsatte op gennem firserne med bl.a. *Ms. 45* (1981) og *Extremities* (1986) og ebbede ud efter mainstreamfilmen *The Accused* (1988). Clover mente, at filmene henvendte sig til et mandligt publikum, der identificerede sig på tværs af deres køn med den kvindelige hovedperson; Clover kaldte det »cross-gender identification of the most extreme, corporeal sort« (154), når en mandlig tilskuer sætter sig i et kvindeligt voldtægtsoffers sted: »All viewers, male and female alike, will take Jennifer's part (...) Without that identification, the revenge phase of the drama can make no sense« (159). For det mandlige publikum er pointen på den ene side at få mulighed for at identificere sig med 'feminine' følelser som sårbarhed, angst og skrøbelighed, på den anden side at kunne

distancere sig fra samme følelser ved at udleve dem gennem en kvindekrop.

Siden Clover udpegede dette rape-revenge tema, har det været genstand for stor interesse hos især kvindelige medieforskere, hvilket nu har resulteret i to bøger: Jacinda Reads *The New Avengers: Feminism, femininity and the rape revenge cycle* (2000) og Sarah Projansky's *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture* (2001). Som titlerne antyder, har bøgerne to temaer til fælles: Voldtægt og feminisme. Begge bøger kobler repræsentation af voldtægt i mediefiktioner med en diskussion af feminisme og feministisk teori. Deres holdning og tilgang til emnet er dog vidt forskellig.

Har rape-revenge fortællingens heltinde potentiale til at blive feministisk hævner? Kan populærkultur være politisk i progressiv forstand? Disse to spørgsmål er den røde tråd i Jacinda Reads *The New Avengers*: »My interest in the rape-revenge film thus lies in the way in which it (and indeed, critical work about it) dramatizes and articulates some of the gaps and contradictions that concerns me, particularly those between the 'feminine' (victim) and the 'feminist' (avenger) and between the popular and the political« (4).

Reads projekt er at vise, at rape-revenge filmenes kvindelige hævner udvikler sig fra at være pinup for et mandligt publikum i halvfjerdsene og firserne til at blive en (post)feministisk rollemodel for et kvindeligt publikum i halvfemserne i mainstream film som *Sleeping With the Enemy* (1991) og *Batman Returns* (1992). Bogen er delt i fire afsnit med syv kapitler: Første afsnit diskuterer Clover og halvfjerdsenes rape-revenge film; andet afsnit gennemgår temaet op til 1970; tredje afsnit ser på dels receptionen af *The Accused* og *Thelma and Louise*, dels på westernfilmens kvindelige hævnere; og fjerde afsnit er en analyse af *Batman Returns* og *the maternal rape-revenge film* (hvor en mor hævner en datters voldtægt og død).

For mig at se ligger bogens styrke i første og sidste afsnit. I sin diskussion af Clover har Read to centrale kritikpunkter: Det første er, at Clover ser rape revenge som en subgenre indenfor horror. Men, spørger Read, hvor er monster og offer i rape-revenge? Er pointen ikke, at offeret forvandles til hævner og ophører med at være offer? Og at gerningsmændene ikke er 'monstre', men gerningsmænd? Voldtægten præsenteres aldrig som én mands monstrose handling, men som konsekvensen af et patriarkalsk samfunds kønsroller.

Herved bliver spørgsmål om køn og feminisme vigtigere end horrorfilmens fokus på det monstrose og det seksuelle. Endvidere argumenterer Read for, at rape-revenge slet ikke er en *genre*, men en *narrativ struktur*, som går igen i flere genrer: I westerns (*Hannie Caulder*), fantasy (*Batman Returns*), drama (*Ms. 45*), melodrama (*In My Daughter's Name*), detektivfilmen (*Sudden Impact*), erotisk thriller (*The Last Seduction*) og i retssalsdrama (*The Accused*). Read påpeger, at rape-revenge filmens narrative mønster netop *ikke* findes i horrorfilmen, idet Clovers eksempler er dramaer snarere end horrorfilm. Read foreslår i stedet at tale om »rape-revenge narratives«, der historisk udvikler sig fra halvfjerdsenes lowbudget film ind i mainstream filmen. Et genkommende træk i denne gruppe film er, at en smuk kvinde efter et overgreb udvikler sig fra at være 'traditionelt' feminin (passiv, smuk, naiv) til at få både maskuline træk (aktiv, modig, udspekuleret) og aggressivt feminine træk (forførende, sensuel, farlig).

Reads anden kritik af Clover går på dennes afvisning af, at rape-revenge film kan have feministisk potentiale. For Clover er de en del af horror og henvender sig til et mandligt publikum. Clovers 'final girl' (det sidste kvindelige offer, der dræber monstret) er en *crossdresser*, en mand forklædt som pige. Derfor er *the final girl* sædvanligvis en maskuliniseret pige som i *Halloween*, hvis heltinde er uden makeup og kæreste. Denne *final girl*, mener Clover, har intet at gøre med en kvinde, endsige med feminisme. Hun stiller ikke spørgsmålstejn ved kønsrollerne, men er stand-in for mandlige følelser. Men, indvender Read, heltinden i rape-revenge er *ikke* crossdresser. Hun er ikke maskuliniseret i begyndelsen, men er tværtimod feminin – som den udfordrende klædte heltinde i *The Accused*, fotomodellen i *Lipstick* og den blide, generte Thana i *Ms. 45*. Og efter voldtægten starter en transformation, hvor hendes 'traditionelle' kvindelighed udvikler sig til en aggressiv, dæmoniseret og forførerisk kvindelighed, der kobler hævn og sex. Hun hævner sig ved at forføre mænd og dræbe dem i erotiske situationer, som Jennifer i *I Spit on Your Grave* der kastrerer et offer, mens hun har sex med ham i badekarret, eller Thana, der klæder sig som prostitueret og skyder sine kunder. Vi har at gøre med »structures of erotic anticipation«, hvor et mandligt publikum forventer at en mandlig hovedperson bliver 'straffet' af en smuk og dødbringende kvinde. Denne narrative struktur, siger Read, deler rape-revenge med film noir og erotiske thrillere.

Summa summarum: Rape-revenge er ikke en genre, men en narrativ struktur, der deler sin drivkraft med det erotiske drama, og heltinden er ikke en *final girl*, men en kvinde der afspejler mænds ambivalente fascination af og angst for (virkelighedens) kvinder.

I den kvindelige hævner finder Read grobund for den feminisme, Clover blankt afviser: »To applaud the Final Girl as a feminist development, as some reviews of *Aliens* have done with Ripley, is, in light of her figurative meaning, a particularly grotesque expression of wishful thinking. She is simply an agreed upon fiction and the male viewer's use of her (...) an act of perhaps timeless dishonesty«, skriver Clover (53). Forkert, siger Read. Rape-revenge filmens heltinde er kvinde, også for et mandligt publikum, og hendes handlinger afspejler et samfunds ændrede kønsroller og spirende feministiske bevidsthed.

Vi er nu ved et centralt tema hos både Read og Projansky: For hvad er egentlig feminisme i disse postmoderne tider? Begge forfattere opererer med tre termer: præfeminisme, feminisme, postfeminisme. I førstnævnte, *præfeminisme*, er kvindelighed defineret af og underkastet et patriarkalsk samfund. Præfeminisme hører (for Read) til tiden indtil 1960erne. (For Projansky hører den derimod til tiden indtil »first-wave feminism« i slutningen af forrige århundrede. Hun kalder tresernes kvindeoprør for »second-wave feminism«). *Feminisme* er kvinders oprør mod de patriarkalske kønsroller, et oprør der fører til en afvisning og forkastelse af traditionelle kønsroller. Denne position er aggressiv overfor mænd, og her finder vi den »man bashing«, kritikerne kommenterede i en film som *Thelma & Louise*. Feminismen afviser den socialt definerede kvindelighed med push-up-bh, makeup og lårkorte nederdele. *Postfeminismen* befinder sig endelig på den anden side af feminismen. Den mener ikke, at en push-up-bh står i modsætning til ligestilling. En postfeministisk kvinde »wants it all«, hun er hverken fanget af traditionel kvindelighed (præfeminisme) eller aggressivt afvisende (feminisme). I overensstemmelse med det postmoderne samfunds præmisser er feminine og maskuline træk nu elementer, der vælges til og fra. Hun forhandler sin sociale eksistens via sin brug af tegn, og hendes projekt er ikke en krig mod mænd, men at realisere sine personlige mål.

Det postfeministiske forbinder sig med det postmoderne som defineret af Lyotard, Jameson, og Baudrillard: Fragmenter af en 'gammel' social

orden recombines i nye konstellationer præget af pastiche, klichéer, ironi og metatekstualitet. De store fortællingers 'autenticitet' bliver afvist af de nye tegns 'overfladiskhed', og en kritik af forbrugssamfundet er blevet til en nyliberalistisk accept. Catwoman i *Batman Returns* er et eksempel på en postfeministisk kvinde, der bruger maskuline og feminine klichéer (som superhelten og det sexede latex-kostume) til at konstruere en ny selvvalgt identitet.

Hvor Reads studie er positivt i sit syn på det populærekulturelle og postfeministiske, er Projansky anderledes kritisk. *Watching Rape: Film and Television in Postfeminist Culture* ligner en ph.d. omskrevet til bog. Projansky's objekt er en analyse af repræsentation af voldtægt i film og tv-fiktion samt selvhjælpsvideoer. Hun ser på et imponerende antal film – flere hundrede – og analyserer det feministiske aspekt omkring voldtægten. Det centrale tema er imidlertid ikke voldtægt hos Projansky, men en diskussion af (post)feminisme. Overordnet er hendes tese, at postfeministiske diskurser og repræsentation af voldtægt i mediefiktioner forenes i et 'backlash' imod feminisme, fordi de fremstiller voldtægt som en handling, der er begrundet i og forbundet med feminisme: »these films and television shows, collectively, define rape as *necessary* to feminism (...) [they] offer narratives in which a woman's experience of rape releases a supposedly already available latent feminist consciousness with which she pursues abstract equality« (233).

Hvor Read taler om postfeminisme under ét, skelner Projansky mellem fem typer: *linear postfeminisme* (en historisk udvikling fra feminisme); *backlash postfeminism* (er kritisk overfor feminisme); *equality and choice postfeminism* (feminisme er overflødig, fordi kvinder og mænd nu er lige); (*hetero*)*sex positive postfeminism* (der er positiv overfor mænd); og endelig *men can be feminists too* (hvor mænd kan være feminister) (67). Alle fem typer, mener Projansky, tjener til at dække over, at det oprindelige feministiske projekt – ligestilling – *ikke* er nået. En tese, hun forfølger igennem samtlige analyser. Hendes diskussion af de mange typer postfeminisme og versioner af feminisme er spændende og udfordrende, men også ofte forvirrende og svær at følge. Prøv denne sætning: »For example, what might be called »antifeminist feminist postfeminism« introduces a »new« type of feminism as a corrective for a previous problematic »victim« feminism« (67). Eller definitionen af en kvindelig

forfatter som »antifeminist feminist postfeminist Katie Roiphe« (93).

Grundlæggende er Projansky uenig i at se et feministisk potentiale i koblingen mellem et kvindeligt offer og en feministisk hævner. Sammensætningen er, siger hun, udtryk for en postfeministisk tankegang, hvor feminisme enten fremstilles i et forsimplet positivt lys (offeret har i sidste ende 'godt' af voldtægten, fordi hun udvikler sig til en ny og stærkere kvinde) eller negativt lys (offeret er 'skyld i' voldtægten, fordi hun er for 'selvstændig' og giver mænd mindreværdskomplekser). Ved at fremstille voldtægt som en handling relateret til offerets opførsel eller udseende gør postfeminismen feminisme til et individuelt, og ikke socialt, projekt. Dermed bliver voldtægt 'uskadeliggjort' som handling, den er ikke længere forbundet med et patriarkalsk samfund, men bliver i stedet til en enkelt mands overgreb eller til en oplevelse på livets vej, der 'hærder' og 'udvikler' kvinder. Således blev de to heltinder i *Thelma & Louise* ikke fremstillet som 'ofre' for voldtægt i anmeldelserne af filmen (Louise er tidligere blevet voldtægtet, og hendes mord på Thelmas voldtægtsmand kickstarter kvindernes flugt). I stedet fremstilles deres frigørelse som »a nonthreatening instance of homosocial woman-identified, non-antimale independence« (144).

Projansky's bog er et vigtigt bidrag til revurdering af feministisk kritik og af kønsroller på film. Men den er problematisk af tre grunde: For det første favner den for meget materiale i sin tematiske tilgang. Hvor Read koncentrerer sig om en nøje afgrænset og defineret gruppe film, rape-revenge film, (man kan være enig eller uenig i hendes læsning af *Catwoman* som voldtægtsoffer, men hendes præmisser er klare), så medtager Projansky alt med voldtægt. Det giver for mig en uhomogen gruppe film, hvor bl.a. selvhjælpsvideoerne fungerer på et andet 'niveau' end fiktionen. For det andet er hendes analyse af filmene præget af en politisk korrekthed, hvor lyst, kvalitet, æstetik og indhold alt sammen bliver kvalt i en politisk dagsorden. Her bliver politik, argumentation og metode for sammenvævet. Og for det tredje er bogen så knudret skrevet, at det er svært at finde hoved og hale på argumentationerne. Dette skyldes måske, at bogen ikke har en hypotese, der skal efterprøves, men en overbevisning, der skal bevises.

Reads bog er oplagt som inspiration i feministisk forskningssammenhæng og i undervisning, mens Projansky's bog er en udfordring for den

tålmodige læser. Begge er dog relevante i en tid, hvor der foregår et paradigme-skift indenfor feministisk kritik. Postfeministisk æstetik, pornografisk æstetik og post postfeminisme er lige om døren, og andre udgivelser som *Reel Knockouts: Violent Women in the Movies* (Martha McCaughey et al., 2001) og *Women in British Cinema: Mad, Bad and Dangerous to Know* (Sue Harper, 2000) understreger, at vi i de næste år vil møde flere diskussioner af kønsroller, feminisme og stærke kvinder i medierne.

Rikke Schubart, lektor, Institut for Litteratur  
Kultur og Medier, Syddansk Universitet

**Lena Rosenmeier: *Kommunikation og strategier på internettet*, Akademisk Forlag, 2002, 110 sider.**

**Lisbeth Thorlacius: *Visuel kommunikation på websites*, Roskilde Universitets Forlag, 2002, 220 sider.**

Lene Rosenmeier har skrevet en meget letlæselig bog om, hvordan man opbygger en hjemmeside, hvis man er en virksomhed og vil på internettet. De mange snusfornuftige betragtninger udspringer sikkert af praktisk erfaring med kommunikation på nettet, og for firmaer og privatpersoner er de værdifulde og gode at blive kloge på, inden man giver sig i kast med den type af kommunikationsopgaver. Noget af det første, der understreges vedrørende en virksomheds kommunikation af holdninger og værdier, er at de synliggøres gennem sitet. Dernæst skal kommunikationen være så interessant, at brugeren ikke klikker væk. Store billedfiler og andet krævende, som det tager lang tid at uploade på computeren, kan få brugeren til at klikke over på konkurrentens hjemmeside, er derfor ikke hensigtsmæssige, osv. Med et lille gran skepsis lægger Lene Rosenmeier sig i forlængelse af Jacob Nielsens (forældede) diktum om, at hjemmesider helst skal være meget enkle og kun bestå af tekst. Det er som om disse ideer er opstået i 28 k-modemets første dage, hvor streamings- og downloadingshastigheden var meget lav. Men dertil kan man jo indvende, at der nu er udviklet meget hurtige applikationer (f.eks. Flash), der uploader næsten lige så hurtigt som almindelig tekst. Og for det andet er højhastighedsnettets udbredelse godt på vej, hvorfor vi måske kan se frem