

# Partnervalg på film

Af Mette Kramer

*På trods af formel ligestilling foretrækker kvinder stadigvæk at se film og tv om romantik og parforhold. En naturvidenskabelig tilgang kan give rationelle forklaringer på, hvorfor filmens fremstilling af længslen efter og tabet af den eneste ene simulerer et konkret behov for den gennemsnitlige kvindelige tilskuer, og hvordan kulturen i samspil med biologien er med at til at guide den kvindelige tilskuer i at træffe fornuftige livsvalg.*

KVINDER foretrækker generelt at se film, der handler om at etablere sociale og følelsesmæssige bånd, oftest til en partner eller til et familiemedlem (Fischhoff et al., 1998). Forråder kvindelige tilskuer deres egen frigørelse, når de med fornøjelse fordyber sig i en amerikansk Hollywood-romance som *Two Weeks Notice* (2002), hvor den ellers jordbundne kvindelige hovedperson Lucy dropper det naturlige for at imponere den rige kvindebeundrer George? Bliver kvindelige tilskuere fanget ind, fordi de er uopmærksomme på den patriarkalske fortælling, eller søger deres hjerne automatisk en legitimeret fornøjelse?

Inden for naturvidenskaben bliver tilskyndelser hen imod at skabe absolutte bånd til andre mennesker kaldt 'somatiske' (kropslige) og 'reproduktive' (forplantningsmæssige) motivationer. De somatiske og reproduktive incitamenter behøver ikke at handle om børneproduktion eller partnerindgåelse. Foruden etableringen af et parforhold kan de handle om at knytte bånd til andre mennesker: En gruppe kvinder, en sjæleven eller forskellige strategiske partnere for at sikre tryghed for sig selv og sine nærmeste. Sådanne incitamenter skal forstås, hvis vi skal begribe, hvordan film og tv-programmer iscenesætter en række basale dispositioner igennem det klassiske plot kvinde møder mand.

Mit formål med denne artikel er ikke at tilbagevise den feministiske kritik af flertallet af 'kvindofilm'. Det er til stadighed vitalt at anfægte sociale roller og mangel på opfindsomhed i film og på tv, selvom udbuddet i dag giver et mere repræsentativt billede af kvinder, end da den feministiske kritik var på sit højeste i 1970'erne. Kultur, børneopdragelse og socialisering præger kønnene i forskellig retning. Påvirkning og omta-

ler i medierne fremmer interessen for romantiske populærfilm og tv-programmer. Alligevel mangler vi en behandling af den menneskelige psykologi baseret på basale motivationelle og kognitive dispositioner, der gennem barndom og opvækst bliver udviklede til at optimere basale behov, bl.a. under påvirkning fra kulturelle produkter samt i det sociale og følelsesmæssige samspil med andre mennesker. Romantiske dramaer og tv-serier, hvor kvinder knytter bånd til andre kvinder, som i det populære show *Sex and the City* (1998-2004), handler om at bruge venindekredsen som socialt sikkerhedssystem. Den populære serie simulerer en situation, hvor de kvindelige karakterer (Carrie, Charlotte, Miranda og Samantha) gennem deres fællesskab opnår garanti for empati, mens de træffer partner-, karriere- og livsvalg. Sådanne alliancer er afgørende for kvinders sociale overlevelse. Når kvinder søger sammen i grupper, skyldes det i et evolutionspsykologisk perspektiv deres underlæggende motivationer. Sammenhold er alt andet lige det mest fornuftige valg for at sikre sig selv – og nuværende og fremtidige børn – i situationer med begrænsede følelsesmæssige og sociale ressourcer. Selvom vi i dag har et socialt sikkerhedsnet, og kvinder sagtens kan eneforsørge de børn, som de vælger at få, i modsætning til de omstændigheder der prægede vores formødres hverdag, er det stadig en fordel at blive bedre til at gennemskue konsekvenserne af mødet med det andet køn. Og selvom film og tv ikke giver optimale oplysninger om partnervalg, tilbyder de kvinder en nem måde at hente informationer om kæresteforhold på.

Fiktioner, der handler om strategier for at opnå den trofaste mand, kan ud fra denne tankegang være interessevækkende, fordi en kæreste, der giver

sig hen og samtidigt kæmper for tosomheden, til stadighed er eftertragtet blandt kvinder, både i en kærlighedskonstellation med og uden børn. Desuden peger ny forskning på, at omsorgsinstinktet og etableringen af emotionelle og sociale alliancer er relativt dybere forankret, biologisk, neurologisk og kognitivt hos kvinder, øjensynligt fordi nære relationer har spillet en relativt større rolle for kvinder gennem evolutionshistorien (Campbell, 2002; Taylor, 2002). På trods af orlov til fædre og formel ligestilling investerer kvinder stadigvæk mest tid i børnene. De er også det mest stressede køn, når det gælder om at finde en balance mellem hjemmefront og karriere (Bonke, 2002). Kvinder har derfor stadig noget at vinde ved at være bevidste om partnerudvælgelsens faldgruber, og hvordan de kan tilegne sig sociale og emotionelle færdigheder til at navigere mere optimalt i kærlighedslivet. Det naturvidenskabelige perspektiv kan ikke forbigås, hvis vi skal opnå en mere præcis forståelse af filmoplevelsen og i øvrigt bidrage til mere videnskabelighed, end det f.eks. er tilfældet i den feministiske gren af filmteorien, hvor den kvindelige tilskuers forkærlighed for de 'bløde' film om kærlighed almindeligvis er blevet tilskrevet kulturelle og psykoanalytiske påvirkninger.

I det følgende skal jeg diskutere grundtræk i implementeringen af en psykologisk, evolutionær og kognitiv tilgang til de motivationssystemer, der er på spil i det, der populært kaldes 'kvindefilm' (bredt forstået som romantiske film og tv-programmer, sæbeoperaer og melodramaer). Jeg skal fokusere på kognitive funktioner i en gennemsnitlig kvindelig tilskuers oplevelse. Kernen i denne diskussion falder i tre dele: Først vil jeg beskrive de centrale punkter i en evolutionspsykologisk og biologisk funderet forståelse af kvinders generelle filmpræferencer. Dernæst skal jeg forsøge at anvende de omtalte begreber til at teoretisere 'kvindefilmens' drama, tilskuerens og filmapparatets blik, samt diskutere, hvordan naturvidenskaben kan berige film- og især receptionsanalysen. Af pladsårsager kan denne artikel kun blive skitserende (se i øvrigt Grodal, 2004; Kramer, 2004, 2005).

## Det naturvidenskabelige perspektiv

Det centrale ved et naturvidenskabeligt grundlag er, at selv når en kvindelig tilskuer føler for fremstillinger af blide, partnersøgende kvinder, der

ikke umiddelbart tilbyder et ideologisk acceptabelt billede af uafhængige kvinder, kan adfærden godt være rationel i sin funktionelle form, f.eks. ud fra et somatisk og reproduktivt synspunkt. En film kan levere informationer, der giver særlig brugbar viden for tilskueren, f.eks. om hvilke intuitive evner, det er hensigtsmæssigt at benytte sig af for at opnå en foretrukken partner, aflæse situationers kompleksitet og gøre sig anelser om, hvad andre menneskers tænker og føler – alt sammen praktiske redskaber i vores sociale omgang med hinanden. Partnerpsykologi, der ofte spiller en væsentlig rolle i romantiske film og melodramaer, er en grundpille i urmenneskets følelser og kognition. Det er svært at se, hvordan vores forfædre og formødre ville have overlevet, hvis de ikke havde udviklet en raffineret form for instinkter (følelser), der kunne farve deres motivationer for dermed at sætte dem i stand til at tackle tilbagevendende problemer bedre. Fordi den somatiske og reproduktive adfærd stadig har indflydelse på individets velfærd, må vi forvente, at nutidige tilskueres mentale arkitektur indeholder funktioner, der varetager opgaver relateret til direkte og indirekte aspekter af bl.a. partnerselektionen og børneopdragelsen. Set i dette lys kan en naturvidenskabelig indgangsvinkel belyse de psykologiske tilpasninger i hjernen, som ikke alene er udviklede for at varetage somatiske og reproduktive interesser, men som også gør, at vi ved hjælp af mental simulering kan engagere os i fiktive personers handlinger.

Det er et dilemma at tale om køn ud fra et biologisk perspektiv. I modsætning til vores artsfæller, primaterne og pattedyrene, er vi højerestående væsener, der bevæger os i komplekse miljøer. Selvom vi erkender, at vi er udviklede gennem fysiske processer, som dem Charles Darwin beskrev i den naturlige udvælgelse, betyder det ikke, at vi har lyst til at blive reduceret til en artsbetegnelse, der er under indflydelse af biologien. Vi har svært ved at indrømme, at vi på en række basale punkter følger biologiske lovmæssigheder. Det gælder spørgsmålet om kropslige og forplantningsmæssige motivationer, der særligt opstår i specifikke livsfaser. Vi kender de basale motivationer fra de nederste og midterste trin på psykologen Abraham H. Maslows behovshierarki (1943, 1954/1970). Disse trin er relateret til fysiologiske behov, tryghed, varme, omsorg og kærlighed. De skal gerne opfyldes, før vi kan opnå selvrealiseringen i den individuelle homøostase i toppen af behovspyramiden. Selvom

det er svært at leve drømmene ud på tom mave, er Maslows hierarki ikke en rangordning: ethvert menneske forhandler hvert trin på plads ud fra en helhedsbetragtning. Fra kultur til kultur og fra individ til individ bliver der lagt forskellig vægt på organiseringen af de motivationer, som vi fra naturens hånd er disponerede for at udvikle i løbet af opvæksten, gennem socialiseringen og i samspil med kulturen.

## Hverdagstanker

Psykoanalysens fader, Sigmund Freud, har været den primære inspiration for den feministiske filmteoris forståelse af kvinders filmoplevelse. Freud beskæftigede sig ikke med hypotetiske scenarier ud fra et funktionelt synspunkt som grundlag for menneskers måde at håndtere livets udfordringer på. Derimod betragtede han symbolske fænomener som kompensationer. I anerkendelse af at fiktion er en form for fantasi, skrev Freud, at alle fantasier er opfyldelse af en drøm. Således fungerer de som korrektioner af en utilfredsstillende virkelighed (1982: 295). Det efterlader spørgsmålet om, hvordan fiktive personers handlinger kan tilfredsstillende en tilskuers forestillingsevne, hvis de alene handler om et fortrængt begær. Noget tyder på, at det er mere brugbart at se filmen som en mulighed for at forestille sig umulige og mulige, positive og negative scenarier f.eks. i partnerudvælgelsen og i den sociale interaktion, før disse scenarier f.eks. udspiller sig for tilskueren selv.

Tanker som: Hvad nu hvis jeg blev kæreste med den type mand? eller Vil jeg være mor? er håndgribelige hverdagsspørgsmål, som de fleste kvinder kender. Film iscenesætter på forskellig vis disse tankeeksperimenter, idet det audiovisuelle medie udnytter den naturlige sansning samt hjernens meningsdannende processer (Grodal, 2003). Mennesket adskiller sig fra andre arter ved at kunne generere følelser fra tanker, forestillinger og simuleringer. Det er de kognitive tilpasninger i hjernen, som filmen trykker på, så tilskueren gennem indlevelsen i hovedpersonens situation bliver foranlediget til at foretage hypotetiske tanker som: Hvad nu hvis jeg var i samme situation? Antageligt må vi gå ud fra, at en gennemsnitlig kvindelig tilskuer til en vis grad indskriver en fiktiv partners egnethed som kæreste og far i sine overvejelser, når hun ser film, som understreger partnerudvælgelsen. Det er ikke sådan, at tilskueren, inspireret af

filmens romantiske plot, har en bevidst dagsorden om, at hun f.eks. skal optimere sine forplantningsmuligheder gennem udlevelsen af filmens handlemuligheder. Tilskueren er ikke umiddelbart klar over samtlige automatiske hjerneprocesser, der foregår, mens hun ser film og tv. Som påpeget, bl.a. af neuropsykologen Joseph E. LeDoux, responderer vi automatisk på objekter i omgivelserne, der spiller en rolle for vores overlevelse, forplantning og selvopholdelsesdrift (1996/1998).

Motivationen til at simulere egne hypotetiske partnervalg ind i filmfortællingen vil dermed sandsynligvis foregå, uden at vi ved af det, pirret af synet af en tiltrækkende mand (eller kvinde) på lærredet/skærmen eller tiltrukket af en social situation, som vi finder relevant for vores eget liv. Tilskueren responderer på det sete med en krop og en psyke, der består af almenmenneskelige motivationer, som reagerer intuitivt på fysiske og karaktermæssige egenskaber også i fiktive personer. Det vil sige, at hjernen vil reagere uvilkårligt på særligt salient og visuel information. Dette foregår 'offline' (Currie, 1995: 144-145), dvs. afskåret fra tilskuerens øvrige adfærdsapparat, men stadig med det emotionelle og kognitive apparatur online, hvormed tilskuerens reaktion på det fiktive univers kan betragtes som en repræsentationsmodus, hvor scenarier og plot bliver sat i scene uden for tilskuerens eget udlevelsrum. Det er dog sandsynligt, at tilskueren i den automatiske reaktion, hvor følelserne bliver aktiveret, vil genkende det at vælge partner. Følelsen kan tilskynde hende til at medtænke de somatiske og reproduktive faktorer i sit eget liv, fordi hun således vil stille sig selv – og sine fremtidige børn – bedre. Der er således en læreproces forbundet med kærlighedsmelodramaets eller den romantiske films forherligelse af den lærenemme og modnede kvinde, især for den tilskuer, der formår at overføre de fiktive scenarier til selvrefleksion. Simuleringen af en given handling i en film foregår under omstændigheder, der fremhæver det virkelige livs kognitive processer. Dette betyder, at de strukturerende kognitive mekanismer, der underbygger fantasi og forestilling, såsom mental simulation, kan bruges til at prøvekøre mulige handlingsforløb, så tilskueren kan træne de aspekter af partnerudvælgelsen, hun har en interesse i at mestre (Kramer, 2005, Steen & Owens, 2001). Gennem empatisk indlevelse i en fiktiv person bliver tilskueren ideelt set forsynet med strategiske og funktionelle redskaber før, mens

og efter, at hun selv skal ud og træffe mere omkostningsrige beslutninger i partnerudvælgelsen.

## Evolutionpsykologi

Evolutionpsykologi er et forholdsvis nyt forskningsparadigme. Det betragter hjernen som et evolutionært produkt indrettet med en række funktionelle psykologiske tilpasninger (såkaldte 'moduler' eller 'programmer'). Disse tilpasninger har hjulpet vores forfædre og formødre til at overleve, udøve selvkontrol og forplante sig med størst mulig effektivitet. Hovedstrømningen inden for evolutionpsykologi blev lanceret i monografien *The Adapted Mind* (Barkow et al., 1992). Værket tager udgangspunkt i, at mennesker har en række medfødte kompetencer, der er udviklede i præhistorisk tid på den østafrikanske savanne. Disse kompetencer er opdelt i a) generelle færdigheder, der er praktiske til at navigere i uforudsigelige miljøer samt b) en række specialiserede programmer/moduler (symboliseret i metaforen om den fleksible schweiziske hobbykniv), som kan varetage tilbagevendende problemstillinger, såsom partnervalg. Umiddelbart lyder princippet om en universel og specialiseret intelligens som om, at alle mennesker mestrer disse egenskaber lige vel, og at vi bliver født med disse evner, men dette synspunkt træffes kun i den mere dogmatiske del af evolutionpsykologien. Evolutionpsykologi kan derfor med fordel suppleres med livshistorieanalyse, personlighedspsykologi, adfærdsökologi, emotionsteori og udviklingspsykologi. Det er eksempelvis hensigtsmæssigt at inddrage livshistorieanalyse, når det gælder spørgsmålet om, hvorfor kvinder vælger at se bestemte typer film, samt i hvor høj grad tilskueren vil være fokuseret på partnervalg i forbindelsen med, at hun ser film og tv. En kvinde der har et presserende behov for at skabe en familie, f.eks. når hun når en alder, hvor hun gør klogest i at beslutte sig for, om hun vil være mor, vil formentlig søge informationer, som kan favorisere hende på den front. På grund af kvinders begrænsede fertilitet, kan vi tale om livsforløbets perception enten som et fremadrettet blik, før og under partnerudvælgelsen som i den romantiske film, et profylaktisk blik for at undgå at begå de samme fejl som kvinden i melodramaet, og det bagudrettede blik, hvor tilskueren i simuleringen af hovedpersonens valg overfører den fiktive agents ageren til sit eget liv og dermed gennem følelserne kan justere erkendelsen fra fiktionen ind i sin egen livserfaring.

Inden for antropologi og socialpsykologi viser undersøgelser, at helt unge kvinders læsning af romantisk litteratur består af intuitive fortolkninger af, hvad der er et godt partnervalg. Psykologerne Daniel J. Kruger og Maryanne L. Fisher har fundet, at kvinder i læsningen af romantisk litteratur foretrækker den handlekraftige og følsomme fadertype frem for den konkurrencedygtige og stolte Don Juan, hvis de skal vælge en langtidspartner. Kvinder identificerer her primært to slags partnertyper: Den solide langtidspartner og den mere uforpligtende flirt ud fra en række præferencekriterier, som de hæfter ved bestemte personegenskaber, der henholdsvis vil give dem størst og mindst mulig somatisk og reproduktivt afkast. Da den romantiske film i høj grad iscenesætter de samme persontyper (jvf. plots i stil med *Bridget Jones-serien*) er det nærliggende at overføre disse resultater til film og tv. Undersøgelserne stemmer overens med, hvordan kvinder på tværs af kulturer i øvrigt pejler sig frem i partnervalget. Nyere evolutionsforskning peger på, at kvinder, der leder efter et længerevarende forhold, generelt vælger partner ud fra, om manden er stabil, omsorgsfuld, har fast indkomst, er vellidt, udstråler sundhed og om han kan give sig hen; altså om manden besidder det, der i evolutionpsykologi bliver kaldt 'fitness forøvelse'. Det vil sige, om han kan stille kvinden i en bedre situation socialt, mentalt og økonomisk og på den måde bibringe værdifulde ressourcer til et eventuelt familieliv (Buss, 2003).

## Blikkets funktionalitet

Inden for den feministiske filmteori er blikket oftest tilknyttet handlekraftig mandlig lyst. Feministisk filmteori benytter primært psykoanalytiske modeller til at argumentere for, at klassiske Hollywoodfilm udnytter billeder og stil til at iscenesætte kvinden som objekt. Denne iscenesættelse pirrer den mandlige tilskuers lyst, hvilket teorien fortolker inden for visse psykoanalytiske paradigmer, inklusiv ekshibitionisme (fornøjelsen ved at udstille sig) og voyeurisme (fornøjelsen ved at kigge). Men blikket bør ikke udelukkende forbindes med det ulige i det patriarkalske og til tider sexistiske mandlige blik. Blikket kan udforskes for den funktion, som det har som informant for begge køn, f.eks. om rollefordeling før og under partnerdansen, i drøftelserne efter kontakten med en kæreste er indgået, samt i genforhandlingen med partneren

i familielivet, der tit er en balanceakt, hvor de forskellige Maslovianske behov skal i ligevægt.

Evnen til at bruge blikket funktionelt varierer fra individ til individ. Typisk hænger blikkets beskaffenhed dog sammen med situationen. Forskellige blikke tjener forskellige formål. Der er leende blikke til den lille ny, flirtende blikke rettet mod potentielle partnere, udfordrende blikke, skulende blikke på rival(inden), blikke til at inspicere ens udseende inden en vigtig begivenhed, overvågende blikke for at finde ud af, hvad et andet menneske tænker, det gennemborende blik, når man er nødt til at vide besked, og det indadvendte blik, der handler om selverkendelse. Nogle blikke er stolte, andre gennemtrængende, nogle jaloux, enkelte længselsfulde, nogle handler blot om at få overblik, så man sikrer sig, hvad der foregår. Og andre er netop så kontrollerende, som filmteoretikeren Laura Mulvey gjorde opmærksom på i sin klassiske tekst *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975/1989). Men blikket rettet mod en partner – mand eller kvinde – er til stede i de fleste filmgenrer og kan ikke sættes i bås som udelukkende negativt, heller ikke selvom det giver adgang til ofrende kvinder som i melodramaet eller romantiske heltinder, der lader sig bese af mænd.

Både mænd og kvinder har en fordel af blikkets mangfoldighed. Årsagen er, at blikket giver dem en mulighed for at teste, hvordan de vil reagere på situationer, som de ikke er helt fortrolige med. Et centralt spørgsmål er, på hvilke måder kulturen understøtter og/eller modulerer forhold, som i biologien tjener somatiske og reproduktive formål. Det videre spørgsmål er, i hvor høj grad kvinders sociale kognition raffineres gennem den træning, der er mulighed for at opnå via gennemsyn af romantiske film og tv-programmer. En serie som *Sex and the City* er blevet vist til hudløshed over det meste af verden. Serien kan købes og diskuteres på internettet eller lejes i videobutikker. Det virker oplagt, at kvinder i gennemsynet af de partnerscenarier, som serien simulerer, får en mulighed for at integrere hverdagsaspekter, der er særligt vigtige for dem.<sup>1</sup>

## Ikke kun om sex

Blandt højtudviklede arter som mennesker er seksualitet forbundet med motivationerne mod at stifte familie. Hvis du ønsker, dine børn skal overleve, kan du ikke fraternisere med hvem som helst. I præhistorisk tid, hvor der ikke fandtes prævention, kunne

elskov få alvorlige konsekvenser. Fra et partnerudvælgelsesperspektiv er kærlighed primært gearret mod familieplanlægning. Forløbet hen imod at finde en partner er dermed lige så vigtigt som selve samlejet. Signaludsendelse mellem kønnene drejer sig derfor om mere end seksuelt samkvem. Selvom sex ofte er slutresultatet, kan gensidig blikudveksling for den fysiske akt give nyttig information om potentielle faderlige eller moderlige kvalifikationer, før de to involverede investerer ressourcer i et nyt, enestående menneske – et barn – sammen. Dette afspejles i 'kvindefilmen', hvor partnerudvælgelsen ikke umiddelbart handler om børn, men kvinder og mænds forberedelser til at sætte børn i verden og anstrengelserne for at tilegne sig en partner, så parret sammen kan give børnene den omsorg, som de har brug for. Inden for 'kvindefilmen' er der primært fokus på to omstændigheder: Forberedelserne til partnervalget, der skal gøre familielivet umagen værd (den romantiske film), samt beskrivelsen af de problemer, der opstår efter partnervalget er foretaget (melodramaet). I en typisk Hollywood-romance er overvejelserne omkring tilnærmelsen mellem mand og kvinde udpenslede. Mødet i kødet foregår typisk uden for kameraets vinkel. Ofte bliver det fysiske nævnt i et metaforisk sprog, eller vi ser parret sammen i et par rosenrøde øjeblikke tilsat uskyldig popmusik. Kulturen er dermed medvirkende til at 'holde styr' på biologien i form af at indsætte visse idealforestillinger, f.eks. om ægteskab, kernefamilie og trygge, børnevenlige rammer. Selvom mennesker er mere monogame end de fleste andre arter, er social monogami en kulturel opfindelse. Det bliver reflekteret på film: I de romantiske filmgenrer er det således personkarakteristikken, der er i højsædet; plottet er centreret om, i hvor høj grad partnerne formår at tilpasse sig hinandens behov og 'file kanter'. Den romantiske film er ikke beregnet til at skulle vise kønsakten i andet end en glorificeret 'parringsscene', hvor vægten er lagt på ømhed og hengivelse.

Forskellige filmgenrer iscenesætter partnerudvælgelsen med forskellige midler. I den romantiske eventyrfilm *Romancing the Stone* (1984) tegnes akten humoristisk, idet den mandlige karakter lander mellem heltindens ben i et mudderbad i den Colombianske jungle. Det er det tætteste på et on-screen-samleje, den romantiske film kan tillade sig (Kramer, 2005). Det er overvejelserne, forhandlingen mellem partnerne, tilnærmelsen, taktikker for at undgå at blive frastødt samt ikke mindst

den følelsesmæssige modning af partnerne, der giver filmfortællingen fremdrift. I *Two Weeks Notice* ser vi aldrig Lucy udføre sine akrobatiske evner i sengen (beskrevet som "a twisted bobcat pretzel"). Da de romantiske plots fortrinsvist fokuserer på opbygning af tillid i et langtidsforhold, er Lucys seksuelle talenter ikke vigtige, blot pirrende. Som modsætning portrætterer pornofilm en utal af ukomplicerede forhold uden krav til følelsesmæssig involvering (Grodal, 2004). I romantiske film er målet med partnerjagten at bygge et fundament for at kunne producere børn i en formaliseret tosøhed, der kan holde på sigt. Det drejer sig ikke om at få hvem som helst. Det drejer sig om at finde en følelsesmæssig ledsager, der er i stand til at binde sig. Fra et romantisk og reproduktivt synspunkt er netop det eksklusive partnerbånd og den kræse udvælgelse vigtige parametre for den gennemsnitlige kvinde, fordi et sådant valg er det kløgtigste. Hovedpersonens søgen efter den eneste ene følger ofte en strategi, som gør det enkelt for tilskueren at følge med via stedfortræder, motiveret af en kognitiv identifikation med en fiktiv agent. Vi er derfor nødt til at inkludere karakterernes følelser, mål og midler i forhold til tilskuerens egne kompetencer og livscyklus for at forstå tiltrækningen ("desire") til visse typer film. For en kvindelig tilskuer drejer det sig om at lære en række fordelagtige evner og procedurer, som giver mulighed for at evaluere opdagede situationer, der benytter de samme ingredienser som virkelige situationer. De følelser, som tilskueren genererer gennem responsen på det set, kan hjælpe hende til at opfatte, genkende og gennemtænke situationer. Gennem følelserne bliver det muligt at vurdere handlingsforløb på en måde, der minder om, hvordan virkelige situationer evalueres.

Lucy (Sandra Bullock) er perfekt med henblik på sådanne empatiske øvelser. Hun er smuk og kvik og sandsynligvis udvalgt på grund af sin stærke personlighed. Altså en forbilledlig kombination af favorable psykologiske og fysiske træk i spillet om en partner. Lucy besidder de kvaliteter, som enhver kvinde gerne ville have. Det, der gør hende specielt brugbar, er, at hun indledningsvis klarer sig dårligt i selskab med sin udkårne, men at hun senere bliver villig til at lære. Lucys manglende evner som strategisk partnervalgsplanlægger giver tilskueren en mulighed for at observere partnerforhandlingerne hjulpet frem af kvindofilms åbne og kommunikerende stil. Pædagogisk kan tilskueren følge med i, hvordan Lucy håndterer en specifik

situation; hvordan hun bliver straffet for sine fejl og belønnet for at være momentvis koket, udfordrende og modig afhængig af konteksten. I den kanoniske fortælling bliver den romantiske heltindes handlinger præsenteret som strategier, som Lucy ikke altid er klar over, at hun besidder. Hun bruger mere eller mindre bevidst sine fertile attributter og verbale og analytiske evner til at opnå den udsetes opmærksomhed og fastholde den. I det heteroseksuelle univers, som vi her præsenteres for, er mål og midler nemme at forstå. Dermed får tilskueren det bedst tænkelige udgangspunkt for at følge, hvordan Lucys omverden reagerer på hendes adfærd. Ofte er George og Lucy placeret ved siden af hinanden i billedet, hvor efter der klippes til Lucys ansigtsudtryk, når George forlader scenen, så vi kan aflæse, hvad hun føler. Derefter gør filmen plads nok i billedet til at indikere, at der mangler noget i heltindes liv – en partner.

## Automatisk genvej til refleksion

Seriøse partnerovervejelser dukker sandsynligvis op i en kvindes liv, når hun er mellem 20-40 år, og simuleringen af en fiktiv karakters kærestepotentiale kan være med til at belyse, hvor fundamentalt værdifuldt det kan være at simulere mødet med en potentiel kæreste gennem de intra-diegetiske blikke, som filmen tilbyder tilskueren. Et blik på en mand, som man måske vil være intim sammen med – eller lige har været intim sammen med – bør være alt andet end overfladisk. Konsekvenserne ville have været katastrofale, hvis vores formødre ikke havde vidst, hvordan man udvalgte kærlige fædre, der ikke stak af efter parringsakten. Vore formødre levede i en verden, hvor det at bese var lig med at være forsigtig. Med hensyn til at finde en partner gennemspilles forskellige forhandlinger med de potentielle partnere – fra tilladelse over indbyrdes overvejelse til afvisning. Signalfølgelse – at sende og modtage blikke – bliver dermed praktiske redskaber. F.eks. leverer en bejler et visuelt budskab til en kvinde, han er tiltrukket af. Når det drejer sig om mænd, er der ofte tale om at fremvise styrke og mandighed. Kvinder viser sig også frem verbalt eller ved at promovere fortrin som ungdom og frugtbarhed. Det konstante krav om udvælgelse af relevant information har sandsynligvis øget effektiviteten i vores kognitive system ved automatisk at sætte formodninger i gang gennem blikket (Sperber og Wilson, 1995).

Film fremstiller situationer, der afslører funktionelle følelser i forhold til partnervalg. Vigtige scener i melodramaer og romantiske film består tit af ikke-verbale tegn mellem partnerne, som tilskueren kan afkode. Når først blikket er indgået (dvs. forhandlet på plads) mellem det romantiske par, er der ingen vej tilbage. Mod slutningen af *Two Weeks Notice* tager Lucy en lang kjole på, der fremhæver hendes timeglasfigur. For første gang i filmen har hun sat sit hår, så vi tydeligt kan se hendes ansigt. Hendes makeup er kraftigere, end den plejer at være. Hun har forberedt sig til at kunne få maksimal fordel ud af partnervalgssituationen. Da hun træder ind i rummet, ser vi manden, hun elsker, bemærke hende; øjensynlig fortryllet af hendes figur og yndige ansigt, der ifølge evolutionspsykologien automatisk vil udsende signaler til hendes bejler om, at kvinden er i form til fysisk at føde børn, idet hun har et proportionalt forhold mellem talje og hofter (Singh, 1995). Denne æstetiske konstellation ses hos mange berømte filmskuespillere med Marilyn Monroe som det fuldkomne eksempel på fertilitet. I *Two Weeks Notice* er den gensidige forståelse mellem det romantiske par, som ikke handler om sex men om at etablere et bånd, tydeliggjort ved brug af smil og gestik. Dette er et magisk øjeblik, hvor et løftet øjenbryn og et nik viser lysten til følelsesmæssig og fysisk kontakt (Eibl-Eibesfeldt, 1989). For Lucy og George er dette det endegyldige bevis på tilknytning. I denne scene er etableringen af kontakten fuldendt gennem blikke. Men før parret kan nå så langt, har de fysisk og verbalt tilnærmet sig hinanden efter en forhandlingsproces.

De fleste romantiske film giver samtidig muligheden for emotionelt og kognitivt at opsende mere sindrige prøveballoner forud for handlinger, som tilskueren selv vil stå model til på et tidspunkt – eller som hun har oplevet, men gerne vil korrigeres, fordi hendes emotionelle og kognitive repertoire mangler raffinement, og hvor handlingens indlæring er så vigtig, at gentagelsen tjener et formål. I en lang række romantiske komedier som i *Bridget Jones*-serien får tilskueren en kognitiv funktion foræret. Denne funktion manifesteres i den kvindelige hovedpersons endelige partnervalg efter en proces, hvor hun har været i tvivl om to typer mænd, ofte den monogame, faderlige slags overfor Don Juan-typen, men hvor hun til sidst lærer at overmande sin tiltrækning og vælger ham, der er værd at satse på. I præhistorisk tid udviklede vores kognitive apparatur sig sandsynligvis som et stykke værktøj

til sikring af overlevelse og reproduktion. Det betyder, at vores mentale apparatur kan resultere i motivationer, der i det moderne liv ikke altid er hensigtsmæssige. Som en konsekvens af dette har vi en iboende lyst til indgå absolutte følelsesmæssige bindinger, fordi sociale og følelsesmæssige alliancer i præhistorisk tid virkede befordrende for opfyldelsen af basale behov. Det betyder også, at vi kan blive tiltrukket af et 'handlingspotentiale', selvom det faktisk ikke er en god ide på længere sigt at have et forhold til en fyr, blot fordi han er velproportioneret og charmerende, hvilket er den fælde, som Bridget Jones falder i.

Der er to veje fra synet til bevidstheden. Den første er den evolutionshistoriske gamle vej, som Joseph E. LeDoux har døbt 'the low road' (1998). Denne hurtige 'lave' rute giver os den information, der er væsentlig i udsatte situationer. Prompte kan denne processing få os til at reagere, hvis vi f.eks. hører et revolverskud eller ser en slange. Den subcortikale vej går direkte til følelsescenteret i thalamus og amygdala. Den kan, uden at vi ved af det, behandle perceptuelle indtryk og levere en emotionel vurdering af en situation. Fordi den hurtige rute går uden om hjernebarken, får vi kun en grov signalering. Den anden mere omstændelige men pålidelige 'højere' rute ('the high road') løber derimod gennem visuel cortex i den bagerste del af hjernen til den evolutionshistorisk nyere del (primært frontallapperne). Det er også denne vej, der giver en mere nuanceret 'realitetsvurdering' og fortæller os, at det er film eller tv, som vi ser og altså ikke virkelighed (Grodal, 2003). Den langsommere proces informerer os yderligere om, at det måske ikke var en revolver, vi hørte, men noget harmløst, som tiltrak opmærksomheden.

Når LeDoux kalder den korte/'lave' rute 'quick' og 'dirty' (1998: 164), er det, fordi vi gennem vores evolutionære historie har haft brug for hurtige og rå signaleringer for at klare livstruende eller livsbekræftende situationer som mødet med vilde dyr eller en potentiel partner. Følelser har gennem evolutionshistorien været hensigtsmæssige for bevidstheden som automatiske (ofte ubevidste) etiketter, der giver motivationen retning, f.eks. aktiveret af særlig iøjnefaldende eller øresønderrivende signaler. Det har det funktionelle formål, at følelserne – som en røgalarm – sætter os i stand til at reagere, når det er i vores interesse, og før vi helt er klar over, hvad stimuliene indbefatter. F.eks. for at undgå en fare (frygt), føre arten videre (sek-

suel lyst), eller søge at knytte sociale og emotionelle bånd (hengivelse, omhed, empati).

LeDoux' to veje til følelser og kognition er en væsentlig teoretisk pointe, fordi den viser, at vi kan sidde i biografen og respondere ubevidst på visuelle fænomener. Vi kan også bruge LeDoux' observation til at forstå, hvordan den romantiske film forsøger at mane den kvindelige karakter til besindighed ved at justere hendes umiddelbare tiltrækning til mænd, som er attraktive, men som på længere sigt ikke er værd at satse på. Den romantiske film tilbyder dermed tilskueren en morale at tænke over, før hun begår den samme fejl. Kulturen formår på den måde at kontrollere automatiske biologiske handlingstendenser.

## Kvindens drama

På trods af mange overlap i kønnenes færdigheder må vi gå ud fra, at der generelt eksisterer psykologiske forskelle mellem mænd og kvinder, som sandsynligvis udspringer fra og er blevet formet af kønnenes forskellige kropspsykologiske funktioner, som har mødt forskellige udfordringer i præhistorisk tid (Kimura, 1999). Dette skal ikke forstås sådan, at kønnene er forskellige i voldsom grad. Det skal forstås således, at vi på nogle områder, for eksempel hvad angår partnerudvælgelse og de dertil knyttede overvejelser, må tale om mennesket som en kønnet art. Det betyder ikke, at alle kvinder gerne vil sætte børn i verden eller finde den eneste ene. Selvom incitamentet til at forfølge den reproduktive motivation er en tilbøjelighed, som de fleste mennesker besidder, har tilbøjeligheden individuelle variationer. Nogle mennesker går igennem mange års sorg, fordi de ikke kan få børn og vælger enten adoption eller kunstig befrugtning for at få ønsket opfyldt. Incitamentet til at udleve de ømme følelser er et grundvilkår.

Alligevel bliver diskussioner om biologi undgået med undtagelse af kognitiv filmteori, der i stigende grad integrerer følelser og kognition samt neurovidenskab og neurofilosofi. Feministisk teori og forskning har generelt vægret sig imod at tale om kønnede forskelle. Selve forestillingen om lighedsfeminisme stammer fra oplysningstiden i 1700/1800-tallet, hvor kvinder kæmpede for liget. Lighedsfeminisme er ofte forbundet med filosofien Simone de Beauvoir, selvom det er en begrænsning at betragte Beauvoirs tekster udelukkende ud fra lighedsprincippet. Hun plæderede for lighed i

Le Deuxième Sexe (1949 / på dansk: 1965) med synspunktet, at der ikke findes nogen kvindelig natur, der definerer, hvad der er kvindeligt; det kvindelige er noget, der er socialt konstrueret gennem de normer og kvindebilleder, der er i samfundet. Som modreaktion på lighedsfeminismen betragtede forskelsfeminismen kvinder som noget særegent. Endelig har postmodernismen gjort op med adskillelsen af lighed og forskel til fordel for en betragtning om kvinder som mangesidede.

Spørgsmål om kønsforskelle diskuteres almindeligvis i en kulturel forståelsesramme i den psykosemiotiske filmteori, der begyndte i 1970'erne. Her forklares filmens billede af kvinden eller portrættet af sociale relationer ikke alene ud fra de (som oftest) mandlige producenters psykologi. Tilskuerens psykologi spiller også en rolle. Det formodes, at den kvindelige tilskuer, som påpeget af David Bordwell, til dels accepterer sin egen underkastelse ved at se film gennem sit eget net af forventninger, lyster og logiske konklusioner. Omstændighederne for at se film er under indflydelse af de psykologiske strukturer, men i denne model er der ingen medfødte dispositioner uden for kulturens symboliske proces (Bordwell, 1989). Problemet ved denne tilgang er, at betydning og læring ikke kan fastsættes alene gennem sociale eller moralske konventioner. Konstruktioner kan ikke forekomme uden årsag eller fundament. Og hvordan vi opfører os er ikke kun et biprodukt af kultur eller samfund. Vores adfærd stammer også fra interne kampe mellem mentale programmer med forskellige dagsordner og mål (Pinker, 2002), hvilke gener vi besidder, og hvordan opvæksten har formet individets sociale og emotionelle intelligens. Den underliggende struktur, der gør betydningsbæreren (billedet) attraktivt for tilskueren, bør forstås i sammenhæng med de motivationelle og kognitive byggesten, som er medfødte og findes på tværs af kulturer, hvis vi skal kunne forstå hele billedets potentiale. Megen af den kritik, der inden for de senere år er kommet fra evolutionspsykologien og kognitionsvidenskabens omkring forståelsen af kønnenes kompetencer, handler ikke om rigtigheden af, at miljømæssige faktorer f.eks. former kønnets motivation. Den påpeger snarere, at før sociale og kulturelle påvirkninger kan spille ind, må der eksistere et mentalt beredskab, som kulturen kan bygge på.

Problemet med den kulturalistiske tilgang til det kvindelige drama – skismaet mellem at forvalte karriere, romantiske valg og moderskab, som



ofte afspejler sig på film som en balanceakt, der former sig som en indre forhandling (f.eks. i kærlighedsmelodramaet *Terms of Endearment*, 1983) er, at tankegangen tilsidesætter en adækvat forståelse af mennesket. Det er ulogisk ikke at inddrage de biologiske omstændigheder, der udspringer fra kønnenes forskellige kropslige funktioner, for at forstå den asymmetri, der er med til at skabe både synergi og kollision, når kvinder og mænds romantiske og reproduktive interesser forhandles. Især når vi har med film at gøre, der netop handler om partnervalg. Det er svært at se, hvordan sociale og kulturelle modeller skulle kunne være tilstrækkelige til at klarlægge samtlige aspekter af kønnenes æstetiske valg, når naturvidenskabelige resultater tegner et andet billede. Til eksempel har psykologen Simon Baron-Cohen påpeget, at et år gamle pigeboern har flere veludviklede empatiske egenskaber end drenge på samme alder (2003). Det vil altså sige, at piger allerede på et tidligt tidspunkt i deres udvikling har en række færdigheder, der ligger tæt op af de følelsesmæssige egenskaber, som ofte fremstilles som væsentlige motivationer i fremdriften af det melodramatiske og romantiske plot – ofte kropsliggjort af en ung magesøgende kvinde. Det er uvidenskabeligt ikke at inddrage sådanne perspektiver i filmteorien. En forklaring på kvindernes empatiske intuition kunne være, at de gennem evolutionshistorien har specialiseret sig i andre opgaver end mænd. Empatisk tankelæsning ('theory of mind') har formodentligt haft en relativt større overlevelsesmæssig betydning for kvinder – f.eks. har det haft overlevelsesværdi at kunne læse følelser hos deres børn eller at kunne forudsige en potentiel partners bagvedliggende motiver og fremtidige potentiale som far eller elsker (Baron-Cohen, 2003).

Den udeladte forståelse for den kønsmæssige asymmetri har mødt kritik. I takt med de senere års fremskridt, som den biologiske forskning tilføjer psykologien, er behovet for mere naturvidenskabelige forståelsesrammer smittet af på det humanistiske felt. Et større antal feminister, fortrinsvis amerikanske psykologer, filosoffer og antropologer, plæderer for en dybere forståelse af kvinders situation. De mener, at kvinden er et menneske med bestemte biologiske og anatomiske seksuelle karakteristika, og før vi skal gøre os håb om at forstå kønskampen og kompleksiteter i sociale og kulturelle institutioner og evt. ændre udnyttelsen af visse biologiske dispositioner, må vi forstå kvindens evolutionære historie (Campbell, 2002).

Jeg påstår ikke, at naturbiologen Charles Darwins tilpasningsteorier om den naturlige (1859) og seksuelle udvælgelse (1871) er egnede til at analysere alle dele af filmteorien. Darwins lære har med succes forklaret, hvorfor mange arter – også mennesket – er formet og tilpasset, som de er. Den naturlige udvælgelse er den eneste kendte forklaring, som på nuværende tidspunkt kan redegøre for funktionelle forhold, der er mere velordnede, end hvad der kan forklares med tilfældighed. Man skal være bevidst om, at forbindelsen mellem darwinistisk teori og studiet af film (samt f.eks. billedkunst og litteratur) ikke er direkte; forbindelsen opstår gennem den moderne psykologi. Der vil altid forekomme faktorer i menneskelig adfærd, som intet har at gøre med naturlige eller seksuelle valg, for eksempel de mere ustadige subjektive lag, der smelter sammen med tilskuerens medbragte oplevelser i film- eller tv-øjeblikket. Film og tv er heller ikke gennemsigtige repræsentationer af basale emotionelle og kognitive motivationer men fortolkningsmuligheder medieret af afsenderen (instruktøren og manuskriptforfatteren), som har sit syn på verden, og som gennem plot og stil begrænser, forstørre og udfordrer de menneskelige muligheder, der udspringer af vores evolutionære arv, og som tilskueren reagerer på med sin matchende mentale udrustning (Carroll, 2004).

Det er vigtigt at se en naturvidenskabelig analyse som deskriptiv: Den beskriver, hvordan tingene forholder sig, ikke hvordan tingene bør være. Ingen retning inden for den evolutionære psykologi formoder, at fordi vi besidder visse kønsmæssige prædispositioner, er det vores skæbne at bevæge os i bestemte retninger. Den grundlæggende præmis med hensyn til kønnenes kompetencer er, at siden de to køns forskellige fysik kræver forskellige taktikker for at kunne overleve og sætte børn i verden, kan vi gennemsnitligt forvente, at mænd og kvinder til en vis grad bruger forskellige strategier, når det drejer sig om at finde en partner. Evolutionspsykologi fokuserer på følelsesmæssige dispositioner, der i udviklingshistorien har vist sig succesfulde. Dvs., at mænd alt andet lige vil respondere hyppigere på fysiske fortrin hos en kvinde, fordi de giver hurtige signaler om fertilitet, mens kvinder både i korte og lange forhold vil medtænke en mands karaktertræk, før hun indleder et forhold med ham, fordi hun har brug for en sparringspartner i børneopdragelsen og ikke har 'råd' til at være letsindig med sit partnervalg (Buss, 2003). Når det gælder

langtidsforhold, hvor begge køn ønsker at blive forældre, er selektionen for både kvinden og manden ofte mere facetteret, fordi de begge har en interesse i at finde en kærlig og intelligent forælder.

## Partnervalg er en jungle

Problemet med at finde en partner er, at processen er kompleks. Der er ingen blinkende lygter, som indikerer, at en mand udgør et perfekt match. Der er heller ingen klokke, der ringer for at fortælle, at det nu er tid til at flirte eller ringe til ham i stedet for at vente. Naturen har ikke udstyret os så effektivt. Hvis den naturlige udvælgelse ikke var en blind fysisk proces, behøvede vi ikke engagere os i tankeprocessen omkring at evaluere potentielle partnere, og den romantiske film ville sandsynligvis miste noget af sin succes. Dating er en jungle uden regler med kun et par retningslinjer, hvor selv logiske slutninger kan vise sig at slå fejl. Film og tv giver ikke perfekte opskrifter på kærlighed. Der er informationer en masse – specielt i mainstream film og tv – som virker overflødige, endda trivielle. Hollywoodfilmen indeholder forskønnede fremstillinger af kærlighed, der giver tilskueren høje forventninger til, hvad det vil sige at leve sammen, og hvor nemt det tilsyneladende er at få en kæreste.

Men levende billeder er generelt med til at berige den psykologiske indsigt ved at udvælge og forsimple handlingsforløb, som i den virkelige verden er mere diffuse. Mødet med det andet køn er i hverdagen præget af uigennemtrængelighed, som den kanoniske film til en vis grad ophæver. Film og tv som simuleret strategisk redskab kan dermed til en vis grad opløse dagligdagens kognitive støj. Men film og tv fjerner ikke støjen; de tager udgangspunkt i den og gør tilskueren opmærksom på de fælder, som vi kan falde i. Den holistiske stil i 'kvindefilm' er med til at gøre partnerdansen mere transparent. Den kanoniske film leverer via sin åbne stil og mise en scène, båret frem af nærbilleder og reaktionsbilleder, følelsesmæssige informationer. I hverdagen bliver sorgen efter den ugensældte kærlighed oplevet som skrinlagt. Når vi har følelser i klemme eller undertekster kørende, som vi ikke vil give til kende, er det fiktive univers brugbart til at belyse mentale aspekter uden helt at overbelyse dem, så vi kan træne vores sociale og emotionelle kompetencer. Det er begrænset, hvor mangestrenget erfaring vi kan nå at få i et livsforløb. Filmscenarier med deres fantasifulde variatio-

ner på typiske og atypiske sociale konstellationer udvider det faktiske perceptionsfelt. Unge kvinders storforbrug af romantiske film og tv-programmer kan være med til at fremme den partnerpsykologiske forståelse, idet tilskueren kender genrekonventionerne, og dermed får ro til at føle efter og observere karakterernes manøvrer.

*Denne artikel er en forkortet, redigeret version af Kramer (2004). Jeg vil gerne takke Daniel Barratt, Edward Branigan, Torben Grodal, Johannes Riis, Murray Smith samt Francis Steen for bemærkninger til den engelske version. Samtidig skal Mai Rasmussen og Lars Müller have tak for bidrag til oversættelsen.*

## Note

- 1 I forlængelse af et funktionelt perspektiv på film- og tv-oplevelsen kan det nævnes, at Stig Hjarvard, ud fra en analyse af seertal, har fremsagt hypotesen, at reality-tv i kraft af genres vægt på interpersonel interaktion i ikke-offentlige rum er særligt appellerende for kvinders kompetencer. Det hænger ifølge Hjarvard sammen med, at kvinder har en interesse i at afkode nuancer inden for de områder, som står dem nært i social og biologisk forstand ('Seernes reality', *Mediekultur* (2002), udgave 34: 92-109.

## Litteratur

- Barkow, J., Cosmides, L. & Tooby, J. (1992): *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. New York: Oxford University Press.
- Baron-Cohen, Simon (2003): *The Essential Difference – Men, Women and The Extreme Male Brain*. London: Penguin Books.
- Bonke, Jens (2002): *Tid og Velfærd*. København: Socialforskningsinstituttet (ref. 02:26).
- Bordwell, David (1989): *A Case for Cognitivism*. *Iris*, nr. 9 (forår).
- Buss, David M. (2003): *The Evolution of Desire: Strategies of Human Mating*. New York: Basic Books.
- Campbell, Anne (2002): *A Mind of Her Own – the Evolutionary Psychology of Women*. Oxford University Press.
- Carroll, Joseph (2004): *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*. New York: Routledge.
- Currie, Gregory (1995): *Image and Mind: Film, Philosophy, and Cognitive Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Darwin, Charles (1859): *On the Origin of the Species by means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*. London: Murray.

- Darwin, Charles (1871): *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. London: Murray.
- De Beauvoir, Simone (1965): *Det Andet Køn*. København: Gyldendal.
- Eibl-Eibesfeldt, Irenäus (1989): *Human Ethology*. New York: Aldine de Gruyter.
- Fischhoff, S., Antonio, J. & Lewis D (1998): Favorite Films and Film Genres as a Function of Race, Age, and Gender. In: *Journal of Media Psychology* 3 (1).
- Freud, Sigmund (1982) *Psykoanalyse*. København: Hans Reitzels Forlag.
- Grodal, Torben (2003): Filmoplevelse: En indføring i Audiovisuel Teori og Metode. Frederiksberg C: Forlaget Samfundslitteratur.
- Grodal, Torben (2004): Love and Desire in the Cinema. *Cinema Journal*, udgave 43, nr. 2: 26-46.
- Kimura, Doreen (1999): *Sex and Cognition*. The MIT Press: Bradford Books.
- Kramer, Mette (2004): The Mating Game in Hollywood Cinema: A Darwinian Approach. *New Review of Film and Television Studies*, udgave 2, nr. 2: 137-159.
- Kramer, Mette (2005): Funktion og følelse: Kvindefilmens biologi. *Kritik* nr. 174: 57-63.
- Kruger, D.J. & Fisher, M.L.(2005): Alternative Male Mating Strategies Are Intuitive To Women, Current Research in *Social Psychology*, udgave 11, nr. 4: 39-50.
- LeDoux, Joseph E. (1996/1998): *The Emotional Brain – the Mysterious Underpinnings of Emotional Life*. New York: Touchstone.
- Maslow, Abraham H. (1943): A Theory of Human Motivation, *Psychological Review*, 50: 370-396.
- Maslow, Abraham H. (1954/1970): *Motivation and Personality*. New York: Harper.
- Mulvey, Laura (1975): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: *Visual and Other Pleasures* (1989): 14-26. London: Macmillan Press Ltd.
- Pinker, Steven (2002): *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. New York: Penguin.
- Plantinga, Carl & Smith, Greg M. (1999): *Passionate Views: Film, Cognition and Emotion*. Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Singh, Deborah (1995): Body Shape and Women's Attractiveness: the Critical Role of Waist-to-Hip-Ratio: *Human Nature*: 6: 297-321.
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre (1995): *Relevance – Communication & Cognition*. Blackwell Publishing.
- Steen, Francis F. & Owens, Stephanie A. (2001): Evolution's Pedagogy – An Adaptationist Model of Pretense and Entertainment: *Journal of Cognition and Culture* 1 (4): 289-321.
- Taylor, S.E. (2002): *The Tending Instinct – How Nurturing is Important for Who We Are and How We Live*. New York: Times Books.

## Film og tv-programmer:

- Bridget Jones's Diary* (Sharon Maguire, 2001)
- Bridget Jones – The Edge of Reason* (Beeban Kidron, 2004)
- Romancing the Stone* (Robert Zemeckis, 1984)
- Sex and the City* (produceret af Darren Star for HBO: 1998-2004)
- Two Weeks Notice* (Marc Lawrence, 2002)
- Terms of Endearment* (James L. Brooks, 1983)

Mette Kramer er cand. mag i film samt journalist og har indleveret ph.d.-afhandlingen *Romancing the Mind. Women, Emotion, Cognition, and Film* (2006)