

Kvinnan utan egenskaper – stereotypens funktion i filmberättande

KU-rapport av Kira Carpelan, handledare Vanja Hermele

Inledning

Den kvinnliga karaktären i en filmberättelse är ofta målet eller medlet och sällan subjektet. För att göra henne och hennes omständigheter tydligare har jag gjort ett videoverk där den kvinnliga karaktären lyfts ur sitt narrativa sammanhang, det vill säga filmens berättelse som styr förutsättningarna för hennes vara. Som referenser för arbetet har jag använt kända filmer som innehåller kvinnliga huvudkaraktärer eller kvinnliga karaktärer med en avgörande funktion i narrativet.¹ Även om det i en film finns en kvinnlig huvudkaraktär eller en kvinnlig drivande karaktär är det likväl sällsynt att de framställs som subjekt. Den dominerande blicken i de flesta filmer är fortfarande den manligt kodade, vilket gör att en kvinnlig huvudkaraktär inte självklart blir ett subjekt trots att hon är centrum i handlingen.² Exempel på det är det stora antalet filmer där den kvinnliga huvudkaraktären beskriver sig själv med en berättarröst, för att översätta hennes erfarenhet till något som blir begripligt för den manligt kodade åskådarblicken (*Indochine*, *The Piano*, *Bridget Jones' Diary*, *Letter from an Unknown Woman*). Ett annat sätt att lösa problemet är genom en manlig karaktär som är ställföreträdande åskådare och guidar betraktaren i förståelsen av den kvinnliga karaktären (*Breakfast at Tiffany's*, *Nikita*, *A Woman Under the Influence*).



Breakfast at Tiffany's (Blake Edwards, 1961)

Mitt urval av referenser består av ett femtiotal filmer ur västerländsk kanon, främst Hollywood och europeisk film, från ljudfilmens födelse i slutet av 1920-talet³ fram till idag. Jag arbetar

också med en given och specifik erfarenhet av att själv identifiera mig med kvinnliga karaktärer i amerikansk och europeisk film. Jag är, sedan innan jag ens visste att det fanns, skolad i dubbel identifikation, det vill säga förmågan att samtidigt vara och se objektet.⁴ Syftet med det här arbetet har varit att ta reda på hur dominerande konventioner i narrativ film *ser ut* när de är verksamma. Specifikt de som gäller förutsättningar, beteenden och positioner representerade av kvinnor. Följande rapport visar också på förhållandet mellan teori och praktik i ett konstnärligt utvecklingsarbete, som både är en slags teoretiskt informerad praktik och en praktiskt informerad teori. Projektet resulterar också i videoverket *Kvinnan utan egenskaper*.

Teoretisk utgångspunkt

Min vetenskapliga metod är kvalitativ och liknar vad som brukar kallas hermeneutisk analytisk induktion⁵, vilket fungerar så att man formulerar en fråga, bestämmer metod och källor, samlar in material, gör ett urval och genomför en analys. Min konstnärliga metod är repetitiv och reflekterande och beskrivs i stycket *Genomförande*. Som analytiskt verktyg har jag använt filmteoretikern Richard Dyers definition av begreppet pastisch.⁶ Det grundläggande perspektivet för mitt arbete är poststrukturalistiskt influerat av den franska filosofen Jaques Derrida och hans idé om dekonstruktion som metod för skapande tolkning.⁷ En enkel förklaring av poststrukturalism enligt en nutida semiotiskt inriktad grundbok i filmteori lyder såhär:

Post-structuralism has been variously described as a shift of interest from the signified to the signifier, from the utterance to enunciation, from the spatial to the temporal, and from structure to "structuration".⁸

Med andra ord är post-strukturalismen en reaktion på och vidareutveckling av ett strukturalistiskt synsätt där man menar att det i och mellan texter finns ett övergripande universellt metaspråk för analys och tolkning. Post-strukturalismen ifrågasätter detta metaspråks oberoende-ställning och påpekar att allt som yttras existerar inom yttrandesfären och kan tolkas. Det finns ingen plats utanför språket. Mitt förhållande till filmen som medium är generellt semiotiskt, det vill säga jag ser film som ett slags språk, inspirerat främst av filmteoretikern Teresa de Lauretis.⁹ I mitt arbete utgår jag även från de teorier om blickens kontrollerande funktion som behandlats av

feministiska filmteoretiker sedan mitten av 1970-talet och fram till idag.¹⁰ Jag kommer mer ingående att förklara vad Dyer menar med pastisch men först två andra, för det här arbetet centrala begrepp; kanon och dekonstruktion.

Kanon (rättesnöre, fastställd norm¹¹) implicerar kvalitet och bevarandet av det allmänt värdefulla inom en konstriktning. Begreppet är inte specificerat och vad som ingår i kanon förändras beroende på vilka intressen som gör sig gällande. Kanon kan vara nationell som i Danmark¹² eller mediespecifik som den filmkanon filmteoretikern Janet Staiger beskriver.¹³ Kanon kan vara allmän eller personlig. I det här fallet är den båda. Som konstnär och akademiker är jag både en del av och medskapare till kanon. Som studerande på universitetets filmvetenskap samt på en yrkesförberedande praktisk filmskola har jag tagit del av ämnet filmhistoria, som i sig är en form av kanon. Filmer lyfts fram som nyskapande eller typiska, och får genom sin särprägel eller fulländning utgöra exempel från en epok eller avgörande vändning och på så vis representera utvecklingen av filmen som konststart och kommersiell produkt. Filmhistorien är en berättelse om vad film är och historiska filmer kanoniserar. Det finns en dubbel verkan. De filmer som väljs in i kanon blir till en betydande enhet men utpekandet av en film som tillhörande kanon ger också återverkningar på det individuella verket. Utöver att vara vad det är blir verket också till representant för något utöver sig själv, en nationell identitet eller en estetisk riktning till exempel. En effekt av detta är en förlorad distans till dessa filmer. I och med att ett verk kanoniserar upphöjs det till norm. Eftersom normen är det givna, glömmar man att tolka det man ser utifrån dess specifika förutsättningar och komplexiteten hos ett verk kan gå förlorat. Exempel på kanoniserat och därmed tillplattat arbete är Jean Luc Godards filmer. Det han förhöll sig till när han gjorde filmerna finns inte med när vi ser dem idag och därför riskerar de att tömmas på mening. Ett annat problem med kanonisering av vissa filmer är att de framhålls som universellt värdefulla, de ska tilltala alla. Ur feministisk synvinkel är det motsägelsefullt, då många av de filmer som ingår i kanon bygger på en manligt strukturerad identifikationsprocess vilket innebär att kvinnliga åskådare tvingas inta ett masochistiskt förhållningssätt för att kunna tilltalas som subjekt.¹⁴ Det jag tidigare kallade dubbel identifikation.

I likhet med att det inte kan finnas en plats utanför språket menar jag att jag inte kan se något utan att använda min blick. Den blicken som är informerad av erfarenheten av att vara kvinna född i Sverige på 1970-talet med kunskaper i filmhistoria och feministisk filmteori. Jag kan inte gå runt min egen förståelse av de filmer jag sett och refererar till. Mitt referensmaterial är sett på det viset en form av personlig kanon. På samma vis som Godards filmer lever ett entydigare liv sedan de utnämns till milstolpar i filmhistorien påverkas även min lista med filmer av hur jag sett dem, hur jag minns dem och hur jag valt att sammanställa dem.

Det första utkastet på listan med filmer som skulle utgöra mitt referensmaterial tillkom intuitivt. Jag associerade fritt och sökte titlar i The Internet Movie Data Base.¹⁵ Sedan skiktade jag det första urvalet mot variablerna genre och tillkomstdecennium för att få en spridning över tid och stil.

Min metod både praktiskt och teoretiskt bygger på idén om dekonstruktion. Begreppet är Jaques Derridas vidareutveckling av den tyska filosofen Martin Heideggers destruktion¹⁶, en metod för traditionskritik genom ett sönderdelande inifrån. Ordet dekonstruktion är en sammanslagning av destruktion, konstruktion och rekonstruktion och spelar med betydelserna av alla dessa tre termer. I en konstruktivistisk syn på världen förutsätts att alla relationer och positioner är resultatet av konstruktioner. För att tala om dessa relationer och positioner krävs att man rekonstruerar dem. För att utveckla relationer och förflytta positioner krävs destruktion och nya konstruktioner. Dekonstruktion är både ett förhållningssätt och en struktur för analys. Derrida menar att i stort sett alla slags uttryck går att förstå som text och därför är möjliga att behandla dekonstruktivt. Dekonstruktion kan vara en konstnärlig metod i likhet med till exempel det som konstteoretikern och curatören Nicolas Bourriaud kallar postproduktion.¹⁷ Dekonstruktion som kritisk teoretisk metod beskrivs i en filosofisk uppslagsbok bland annat såhär:

Problemet kan formuleras enligt följande: Hur kan vi tänka det som är annorlunda än den tradition som genomsyrar vårt sätt att tänka, vår kultur? En enkel uppgörelse med den metafysiska traditionen är meningslös då vi inte råder över ett språk utanför denna tradition. Derridas uppgörelse har istället karaktären av en omständlig inläsning i traditionen för att dra fram en dold

förutsättning eller möjlighetsbetingelse i den och därigenom skjuta undan grunden för den.¹⁸

Dekonstruktion är alltså ett förhållningssätt för att möjliggöra kritik och förändring. En dekonstruktivistisk hermeneutik eller ”negativ hermeneutik” är en form av ideologiskt grundad kritik och fungerar ungefär som när ”fan läser Bibeln”.¹⁹

Mitt huvudsakliga teoretiska verktyg har som sagt varit Richard Dyers beskrivning av begreppet pastisch.²⁰ Det är ytterligare ett sätt att möjliggöra kritik genom en form av rekonstruktion. Enligt Dyer är pastisch enkelt uttryckt en *initierad estetisk imitation*. Det är ett slag av imitation där resultatet är ett arbete som varken är ett original eller en kopia, varken helt nytt eller en fullständig upprepning, utan någonting mitt emellan. Inom detta mittemellan som Dyer kallar ”möjligheternas fält” kan man verka medvetet eller omedvetet, öppet eller dolt, dömande eller hyllande. I boken *Pastich* beskriver han hur pastischen kan framställas på olika sätt och vara verksam på olika vis inom ett verk. Inledningsvis beskriver Richard Dyer hur pastisch är besläktat med en rad andra förhållningssätt som till exempel kopia, version, hommage, parafra, plagiat, bluff, travesti och parodi. Någonstans i mitten placerar han pastischen beroende på graden av öppenhet, medvetenhet och värderande. Och en pastisch är enligt honom just öppen, medvetet refererande och värderande.

Ett helt verk kan vara en pastisch, men pastischen kan också vara en aspekt av ett verk eller en formell operation inom ett verk. Dyer nämner Gustave Flauberts roman *Madame Bovary* som ett exempel på pastisch som verktyg. Flaubert använder en litterär teknik kallad fri indirekt stil vilket är när berättaren sammansmälter med en av karaktärerna och imiterar dennes sätt att uttrycka något utan att citera eller använda talstreck. Det är en form av pastisch på så vis att det signalerar att där finns ett utrymme mellan den som uttalar något och det uttalade, i vilket man kan ana exempelvis en ironiserande eller sympatiserande attityd. Han använder också som grepp att imitera den stil som var typisk för tidens romantiska litteratur, med en till större delen kvinnlig läsekrets, som huvudkaraktären Emma Bovary läser och identifierar sig med. Så här beskrivs det Emma läser:

It was nothing but loves, lovers, beloveds, damsels in distress fainting in lonely pavillions, postillions slaughtered at every juncture, horses worked to the ground on every page, dark forests, troubles of the heart, vows, sobs, tears and kisses, little boats by moonlight, nightingales in glades, gentlemen brave as lions, sweet as lambs, virtuos like you don't see them, allways well turned out and weeping like funeral urns.²¹

Det är alltid en medveten pastisch Dyer talar om. Ordet pastisch används ibland för att benämna något som ett misslyckat försök att vara originell. Det handlar då inte om pastisch som verktyg för skapande utan fungerar istället som ett nedsättande omdöme, till exempel för en kritiker att ta till om han eller hon inte vill befatta sig med ett arbete. Pastisch kan dock även vara ett verktyg för analys och läsning. Ett kreativt sätt att använda pastisch som verktyg för läsning är till exempel det queerteoretiska begreppet camp.²² Camp är en viss slags sensibilitet aktiv i relationen mellan handlingar, individer, situationer och homosexualitet. Sensibiliteten innefattar ironi, estetisering, teatralitet och humor. En person kan både vara och ha camp. Det kan vara en form av maskerad eller performativitet.

Dyer behandlar pastisch-begreppet ur fyra olika perspektiv: pastisch som kombination, pastisch kallad pastisch, pastisch inifrån samt pastisch i förhållande till genre och historia. Den form av pastisch som kanske är vanligast förekommande och lättast att få syn på är *pastisch som kombination*, som Dyer kallar pasticcio (efter italienskans ord för paj). Man kan jämföra det med en postmodernistisk metod som innefattar collage och sampling. Richard Dyer skriver:

In sum pasticcio combines things that are typically held apart in such a way as to retain their identities. It may emphasise or play down the differences between its sources, organise them more or less evidently and emphatically. It may be a wearying confusion or a stimulating array, a mess or a carnival.²³

I delen som handlar om *pastisch kallad pastisch* tar Dyer upp en i främsta hand litterär tradition som benämner sig själv som pastisch vilket i övrigt är ovanligt. Ett exempel på en författare som kallat sitt arbete pastisch är Marcel Proust. Sedan beskriver han *pastisch inifrån* vilket är när ett arbete görs inom ramen för ett annat. Ett exempel på det är "Mordet på Gonzago"²⁴ i *Hamlet*. För

att ge flera exempel på pastish inifrån talar Dyer om bland annat iscensatta dokumentärer. Och en metod för att signalera pastisch i dessa fall är, eftersom det som sagt alltid är en fråga om öppen och medveten imitation, till exempel “elements of slight exaggeration and minor inaccuracy that [...] together point up the fact of imitation.”²⁵ Sammanfattningsvis skriver Dyer om pastisch inifrån:

Pastisches within give with one hand and take with the other. They say, this is what this sort of thing is like; and they get close enough to convey, or remind us of, the flavor of it. Yet they also say: this work is not this sort of thing. The frame indicates the difference and may suggest an attitude towards the work within, but so does the inflection – the pastishing – of the work within itself.²⁶

Den sista formen av pastisch Dyer tar upp är den som arbetar med genre och med historiska referenser. Genrefilm följer mönster och för att göra en genrefilm måste man känna till dessa mönster. Men det finns också den sortens film som inte bara gör film enligt mönstret, utan samtidigt öppet reflekterar kring betydelsen av detta: att den gör film enligt ett mönster. Exempel på det är genusmedveten westernfilm som *The Quick and the Dead* från 1995 med Sharon Stone i huvudrollen. Här används genretypiska stil- och berättargrepp på ett sätt som närmar sig pastisch i sin medvetenhet. Det är också ett exempel på manlighet som maskerad. En kvinna i rollen som “gun man” gör stereotyperna obestridligt tydliga. Ett annat exempel på genre-pastisch är neo-noir som i till exempel *L.A. Confidential* (1997).

Det är främst inom den senare kategorin av pastisch som jag kan se mitt eget verk. Dyer framhåller två utmärkande drag för pastisch i förhållande till genre och historia:

- the form of a pastiche is in part governed by the modes other than pastishing within which it is also of necessity working (mainstream Hollywood as opposed to French New Wave, standard narrative cinema as opposed to modernist pasticcio)
- a pastiche imitates what it perceives to be characteristic of its referent, perceptions that are temporally and culturally specific.²⁷

Richard Dyer menar att genrespecifik pastisch inte bara förhåller sig till konventioner inom

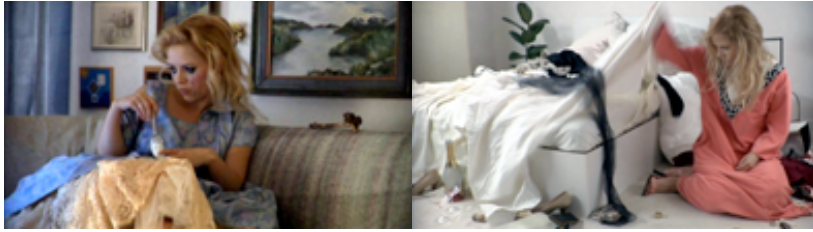
respektive genre, utan också är beroende av de större strukturer som genomsyrar filmindustrin, såväl som dess historia och teori. Dessutom är det ett subjektivt imiterande, blicken hos den som refererar avgör hur specifika konventioner aktiveras, imiteras och refereras till. Dessutom är blicken alltid situerad i sin tid och kontext, vilket blir särskilt tydligt i det konstnärliga arbetet.

Genomförande

Jag ska beskriva hur arbetet med produktionen av videoverket har sett ut. För att formulera hur den konstnärliga processen har fungerat har jag använt mig av min arbetsbok. Arbetsboken är en yrkesdagbok som innehåller anteckningar kring allt som har med det konstnärliga arbetet att göra. Det är inte en anteckningsbok utan en slags loggbok jag började skriva för drygt tio år sedan. Metoden här har varit att sortera och redigera utdrag ur arbetsboken till dess att jag börjat se sambanden i processen. Utdragen ur arbetsboken har varit ett stöd i skrivandet och har efter hand redigerats ut ur texten.

Manusarbetet inleddes med att jag skrev ner de scener med kvinnliga karaktärer jag upplever att jag sett flest gånger och som varit sig lika oavsett tid och genre. Denna fas var i princip helt och hållet intuitivt organiserad. När jag samlat ett tiotal scener jämförde jag dem med mitt referensmaterial för att se om de scener jag skrivit var så vanligt förekommande som jag mindes dem. Efter att ha sett om referenserna till alla scener lade jag till de eventuella drag och detaljer som kunde hjälpa scenen att bli rikare eller tätare i sin gestaltning. I arbetsboken den tjugofemte januari står det ”Ett språk som inte låter skrivet. Riktningen rumslig inte abstrakt. Hantera realism.”

I arbetet med fotot, scenografin, kostymen, sminket och regin har jag gjort likadant och arbetat med typer och kända filmreferenser med tillägget att jag då haft hjälp av andra inom produktionen inom respektive områden och att referenskontrollen har varit gemensam. Kostymteknaren och jag hittade gemensamt referenser för kostymen. Sminkören hade bilder för sminket. Fotografen och jag diskuterade cinematografiska referenser. Scenografen hittade scenografi-referenser och skådespelaren hade referenser jag kunde använda i regiarbetet.



Det färdiga manuset består av följande femton scener: Får besök, På restaurang, Planerar ett förhållande, Ser sig i spegeln, Vilar på sängen, Jagad, Pratar i telefon, På kontor, Chef, Äter glass framför TV:n, Sen till jobbet, Maffiabruden, Ringer men ingen svarar, Fel dag, Begravning.



Inför inspelningen gjorde jag ytterligare ett urval bland mina referenser för att förenkla regi- arbetet och skapa gemensamma bilder som alla inblandade kunde förhålla sig till oberoende av mig. De bilder jag valde var de jag upplevde som de tydligaste och mest tillspetsade. Ett exempel var *Frankie and Johnny* (Garry Marshall, 1991) med två av sin tids populäraste skådespelare Michelle Pfeiffer och Al Pacino. Filmen utspelar sig i New York och behandlar vardagsromantik och motvillig kärlek mellan en servitris och en snabbmats-kock på en amerikansk lunchrestaurang. Den narrativa mallen är en klassisk Hollywoodsk kärlekshistoria.²⁸ Man och kvinna möts av en slump, den ena lyckas trots en rad hinder att övertyga den andra om att det är ödesbestämt och de blir till slut ett par. En annan film som blev inspelnings-referens var *Coctail* (Roger Donaldson, 1988). Där finns bilden av affärskvinnan som likställs med en man. Den innehåller också exempel på ombytta roller när det gäller det könsspecifika hos huvudkaraktärerna i ett streber-drama. Hjälten, spelad av Tom Cruise, hamnar i en del av filmen i en relation där han istället för att vara mannen blir kvinnan. Tydligast är det i en scen där hans

flickvän som är chef på ett stort företag gör sin morgonrutin innan hon går till jobbet och Cruises karaktär tassar runt i tofflor och morgonrock och finner sig fogligt i att blir instruerad om hur han bör bete sig, klä sig och ta hand om sig för att vara så attraktiv som möjligt. Hon går och han är hemma.



Ett tredje filmexempel som jag använde till inspelningen var *Private Benjamin* (Howard Zieff, 1980) där Goldie Hawn spelar rollen som kvinnan som måste bli gift (när det misslyckas tar hon värvning i armén). Där finns i Hawns tappning både kvinnan som lyssnar och försöker anpassa sig efter mannens behov (på restaurang) samt den stackars klena kvinnan som bekymrar sin omgivning (vilar på sängen).



Ytterligare en referens var Bridget Jones (*Bridget Jones' Diary*, Sharon Maguire, 2001) den klumpiga och oansenliga kvinnan som är sympatisk för att hon låter andra ha roligt på hennes bekostnad.

Viktigt är dock att alla scener i manuset har flera referenser, ingen scen är enhetligt baserad på en enda referens. Frågan om vilken tid scenen utspelade sig kunde ibland vara svår att besvara. Ofta fick kostymen och scenografin styra ljuset och sminket. Flera av scenerna i videoverket kommer att innehålla anakronistiska element på grund av att förebilderna finns utspridda över hela filmhistorien. Ur arbetsboken den nionde juni: ”Kanske finns lösningen mitt emellan teater och dokumentär HDTV. Alexandra spelar Ofelia för Spegelteatern.”



A Woman Under the Influence (John Cassavetes, 1974)



A Bout de Souffle (Jean Luc Godard, 1960)

När det gäller fotot finns filmfotografiska referenser förutom i mainstream Hollywood-filmer även hos John Cassavetes och Franska Nya Vågen. Jag och fotografen funderade över hur man skulle förhålla sig till fotots funktion som bestämmande av tid och rum i ett narrativ. Vi talade också om utsnittets betydelse i karaktärsbeskrivningar. Den vanligaste filmbilden alla kategorier är en närbild av en kvinnas ansikte.

Närbilden i spelfilm är ett eget forskningsfält och jag ska inte fördjupa mig i det här. Men kort sagt är det så att ju närmare in på den avbildade man kommer, desto mindre kan urskiljas av karaktärsdragen hos henne.²⁹ Enligt konventioner om utsnitt och placering i den klassiska stilen gäller också att en karaktärs handlingsutrymme motsvaras av utrymmet som omger karaktären på duken, det vill säga hur mycket av rummet som finns runt karaktären i ett utsnitt. Närbild ger litet handlingsutrymme. Helbild ger stort handlingsutrymme. Placeringen, var i rutan personen befinner sig, anger karaktärens styrka och förmåga att påverka situationen hon eller han befinner sig i. En centrerad karaktär är omringad och fångad i mitten av ramen. Hon eller han upplevs ha

liten möjlighet att påverka sin situation och uppfattas som svag. En karaktär som är placerad till höger eller vänster i bildrutan och har (handlings) utrymme åt någotdera hållet, kan samla och rikta sin kapacitet och påverka sin situation och uppfattas därmed som starkare.³⁰ Över huvud taget ville jag, före och under inspelningen, att vi på alla plan skulle tänka oss att vi arbetar med bilden av en bild. Alla konventioner i Hollywood och den europeiska konstfilmen skulle vi ta vara på och behandla som betydande beståndsdelar i filmbildens tillblivelse.

Redigeringen är igen ett arbete med komposition. Då manuset till *Kvinnan utan egenskaper* inte innehåller någon början, mitt och slut finns det möjlighet att kombinera scenerna på många olika vis. En grundläggande förutsättning för all redigering är dock att där finns en rytm. I det här fallet skapas den genom det sätt på vilket scenerna läggs efter varandra, eftersom de flesta scener består av en enda tagning. Det finns dock ett par undantag. Det ena är Jagad-scenen som byggs upp av flera tagningar med olika utsnitt och det andra är Begravningen.

Jag har behandlat scenerna i motsatspar i redigeringen för att accentuera kontrasterna och hjälpa upp rytmen. Videon innehåller många scener som liknar varandra och jag vill att de ska fungera som ekon och vara återkommande och inte staplade och ihållande som effekten skulle blivit om jag lagt dem efter varandra. Videon har inget narrativ men den har en aktör och en agent, aktören är kvinnan och agenten är kameran, och spelet mellan dem skapar spänningen. Beträktaren ska känna igen karaktären från scen till scen, men också uppfatta att hon är olika individer.

Indikationerna om att tid, plats och person varierar finns på alla plan i produktionen (kostym, smink, foto, scenografi, ljud och regi) men det är trots allt samma skådespelare och man läser av vana samman bilder i sekvens. Det finns alltså en otydlighet i identifikationen av karaktären som är medveten. Åskådaren skall göras medveten om att man ser Kvinnan och kanske också på vilket sätt man ser henne.



Av flera skäl är det viktigt att videons inledande scen är en närbild. Dels för att poängtera att det handlar om en riktad studie, att det har skett ett urval och att fokus i videon ligger på den här personen oavsett vad som händer, om det händer något. Men också för att man som betraktare från början skall bjudas in till en närgången och utdragen blick på Kvinnan. Den inledande scenen, Spegelscenen, är relativt lång och händelselös. Den är behaglig att se på med mjukt ljus och varma toner i komplementfärgerna aprikos och ljusgrönt. Den är inbjudande och sätter ett långsamt tempo som stämmer med merparten av materialet i videon. Den innehåller dessutom presentationen av den psykoanalytiska metaforen och etablerar en dubbel blick.

Scenen som följer sedan är Jagad-scenen vilken innehåller mer rörelse och klipp. Den är obehaglig, ganska realistisk och förhåller sig till en traditionell ensidig blick. Färgtonerna är kallare och den är kornig och ganska kontrastrik. Istället för en enda tagning är den uppbyggd av flera tagningar. Jag använder traditionell klippning för att skapa en tydlig rumslighet. Scenen börjar med en helbild som etablering och går sedan till halvbilder och närbilder för att öka tempot. För spänningen mellan åskådar-information och karaktärens information finns en subjektiv vinkel ur förövarens perspektiv.



Mycket av det som sker är tänkt att hända i ljudet. Miljöer och rum men också vridningar och

förtydliganden görs där. Karaktären i fotot har specifika referenser som till exempel *A Bout de Souffle* av Jean Luc Godard som jag använt för scenen då hon talar i telefonen. Jag tar ur kulören till nästan svartvitt så att det röda i telefonen anas men i övrigt är det grått. Anledningen är att påminna om imitationen. På liknande vis används referenserna i övriga scener. De liknar något man känner igen, men med ett tillägg eller ett undantag.

Avslutning

Det som jag uppfattar som pastisch i mitt arbete finns framförallt att se i videoverket *Kvinnan utan egenskaper*. Poängen här har varit att koppla ihop ett teoretiskt intresse, som kanske delvis är en förutsättning för ett arbete, med tillkomsten av ett konkret arbete, produktionen av ett videoverk. Det här sättet att reflektera metodiskt och riktat i en process har varit både givande och besvärligt. Givande för att varje uttalande eller nedteknad tanke leder vidare. Besvärligt för att man ständigt måste iaktta sig själv och underhålla minnet. Berättelsen om processen hotar att styra processen snarare än följa den. Arbetsboken är full av anteckningar som har med detta att göra. En tanke som summerar problemet är hämtad från Heidegger. Ur arbetsboken den femte juni: ”Heidegger säger bevarande om tillblivelsen och vänder på tiden för blivandet. Det som blir till bevaras. Det som bevaras blir till.” Nästa arbete kommer att handla om den antydda författaren.³¹³²

¹ ”We can consider a narrative to be a chain of events in cause-effect relationship occurring in time and space. [...] Typically, a narrative begins with one situation; a series of changes occurs according to a pattern of cause and effect; finally, a new situation arises that brings about the end of the narrative.” Bordwell, David, Thompson, Kristin: *Film Art. An introduction*, åttonde upplagan. Boston: McGraw-Hill, 2008, s. 75.

² Silverman, Kaja: ”Lost Objects and Mistaken Subjects” i Sue Thornham (red.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s. 97-105.

³ Bordwell, David, Thompson, Kristin: *Film History. An Introduction*. Boston: McGraw-Hill, 2003.

⁴ Doane, Mary Anne: ”Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator” i Sue Thornham (red.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s. 131-145.

⁵ Hartman, Jan: *Vetenskapligt tänkande. Från kunskapsteori till metodteori*. Lund: Studentlitteratur, 2007, s. 277 ff.

-
- ⁶ Dyer, Richard: *Pastiche*. London: Routledge, 2007.
- ⁷ Derrida, Jaques: *Rösten och fenomenet*. Stockholm: Thales, 1991.
- ⁸ Stam, Robert, Burgoyne, Robert, Flitterman-Lewis, Sandy: *New Vocabularies in Film Semiotics. Structuralism, post-structuralism and beyond*. London: Routledge, 1992, s. 23.
- ⁹ De Lauretis, Teresa: *Alice Doesn't. Feminism, semiotics, cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.
- ¹⁰ Thornham, Sue (red.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.
- ¹¹ Svenska Akademiens ordlista, tolfte upplagan, 1998.
- ¹² I Danmark har man skapat en nationell kulturkanon. Se danska kulturministeriets hemsida: http://kum.dk/graphics/kum/downloads/Kulturkanon/KK_Kulturkanon_januar06.pdf (2008-10-29 kl 20.39).
- ¹³ Staiger, Janet: "Om filmkanonbildningens praxis" i Lars Gustaf, Erik Hedling (red.): *Modern filmteori 1*. Lund: Studentlitteratur, 1995, s. 202-227.
- ¹⁴ Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" i Sue Thornham (red.): *Feminist Film Theory. A Reader*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005, s. 58-69.
- ¹⁵ <http://www.imdb.com> (2008-10-29 kl 20.56).
- ¹⁶ Birnbaum, Daniel, Wallenstein, Sven-Olof: *Heideggers väg*. Stockholm: Thales, 1999, s. 38.
- ¹⁷ Bourriaud, Nicolas: *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- ¹⁸ Grøn, Arne, Husted, Jørgen, Lübcke, Poul, Alstrup Rasmussen, Stig, Sandøe, Peter, Stefansen, Niels Christian, Bengtsson, Jan: *Filosofilexikonet*, övers. Jan Hartman(org. Titel: *Politikens filosofileksikon*, Köpenhamn: Politikens förlag, 1983). Stockholm: Forum, 1988. s. 105.
- ¹⁹ Staiger, Janet: "Om filmkanonbildningens praxis" i Lars Gustaf Andersson, Erik Hedling (red.), *Modern filmteori 1*. Lund: Studentlitteratur, 1995, s. 224.
- ²⁰ Dyer, Richard: *Pastiche*. London: Routledge, 2007.
- ²¹ Ibid. s. 159-160 (org. citat ur Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris: Galimard, 1998 [1856], s. 58).
- ²² Babuscio, Jack: "Camp and the Gay Sensibility" i Harry Benshoff, Sean Griffin (red.), *Queer Cinema the Film Reader*. New York: Routledge, 2004, s. 121.
- ²³ Dyer, Richard: *Pastiche*, London: Routledge, 2007, s. 21.
- ²⁴ Det spel-i-spelet som uppförs av ett gästande teatersällskap och som efter Hamlets instruktioner är en dramatisering av mordet på Hamlets far.
- ²⁵ Dyer, Richard: *Pastiche*. London: Routledge, 2007, s. 76.
- ²⁶ Ibid. s. 89.
- ²⁷ Ibid. s. 128.
- ²⁸ "Usually the classical syuzhet [plot] presents a double causal structure, two plot lines: one involving heterosexual romance (boy/girl, husband/wife), the other line involving another sphere – work, war, a mission or quest, other personal relationships." Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 157.
- ²⁹ Det typiska exemplet är Ingmar Bergmans *Persona* (1966). Mer om närbilden i Deleuze, Gilles: *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, s. 99-100.
- ³⁰ Om "framing" i Bordwell, David, Thompson, Kristin: *Film Art. An introduction*, åttonde

upplagan. Boston: McGraw-Hill, 2008, s. 186 eller Deleuze, Gilles: *Cinema 1. The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986, s. 13.

³¹ Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985, s. 61-62.