

Hollywoods Unge Forførelersker

Udforskning af nymfine-konstruktionen på det hvide lærred



Caroline Isabella K. de Blanck
cikdb@ruc.dk

Specialeafhandling 2023
Studienummer: 62894

Vejleder: Josef Peter Batikha
Eksaminator: Astrid Elkjær Sørensen

Antal tegn: 137.566

Abstract

This thesis examines how the Lolita trope and nymphet characters are constructed in a variety of American movies from 1962 to 2018. Introductorily I will delve into the cultural understandings surrounding Lolita as a figure within popular culture and the Lolita-complex to clarify my usage of the terms Lolita trope and nymphet characters. The concept of Lolita-trope is used to label the general recurring theme and motif of the nymphet, while the concept of nymphet is used to describe the characters that embody the young female part of May-December romances.

Using feminist film theory as the theoretic framework, the purpose of the thesis is to illustrate how the nymphet-construction is created, and how it has changed over time. By proposing different categorizations of nymphet characters: the classic nymphet, the cunning nymphet, among this the monstrous nymphet and finally the subverted nymphet I aim to make clear how the nymphet-construction can be contextualized in cinema history.

Indholdsfortegnelse

Indledning	3
<i>Motivation</i>	4
<i>Problemfelt</i>	5
Problemformulering	6
Metodiske overvejelser	7
<i>Hvem er Lolita?</i>	7
Nabokovs Lolita	7
Figuren med de hjerteformede solbriller	9
Begrebsafklaring: nymfiner og Lolita-tropen	11
<i>Afgrænsning og kilder</i>	11
Teori	14
<i>Sex på den feministiske slagmark</i>	14
<i>Film gennem en feministisk linse</i>	15
The male gaze	15
Historiografi	17
<i>Lolita i nye kontekster</i>	17
Virkelighedens nymfiner	20
<i>Bekymring i 00'erne</i>	23
<i>Opsummering</i>	25
Analyse	26
<i>Den klassiske nymfine</i>	26
Nymfinen er en punchline	27
En dramatiske tilværelse	34
Lolita, indbegrebet af den klassiske nymfine	36
<i>Den udspekulerede nymfine</i>	38
De lumre 90'ere	38
Destruktiv seksualitet	40
<i>Subverterede nymfiner</i>	43
Konklusion	50
Litteratur	52
<i>Film</i>	57

Indledning

Movies make magic. They change things. They take the real and make it into something else right before our very eyes (hooks, 1996: 1).

Populærkultur og de forskellige udtryk den rummer, er en uendelig verden af potentiale for forskning og undersøgelse. Særligt filmmediet er interessant, fordi film i deres spilletid formår at skildre et mikrokosmos, der kan afsløre en lille del om samtidens virkelighed, uanset genre. Analyser af film og tendenser indenfor filmens verden viser, hvordan filmfortællinger, særligt dem der går igen, kanalisere tidens overvejelser, angst og overbevisninger.

Jeg ved ikke noget bedre end at synke ned i sofaen med en film og forsvinde ind i en verden, der kan virke uendelig fjern og samtidig ekstrem nær. Uanset om en film fortæller historier om fjerne galakser eller intime dramaer mellem mennesker, er der altid et gran af genkendelighed. For selvom filmens magi får fiktion til at fremstå fantastisk, eksisterer ingen film i et vakuum. Fortællinger, især dem der reproduceres, bidrager til sociale narrativer, frembringer forestillingsverdener og er med til at skabe sandheder. Netop derfor er det vigtigt også at undersøge, hvilke historier der fortælles, og hvordan de bliver fortalt. I mit speciale vil jeg stille skarpt på det, der populært er kendt som Hollywoods Lolita-kompleks, og hvordan det kommer til udtryk i en række amerikanske film.

Lolita-komplekset er en betegnelse for fænomenet, hvor unge kvinder og piger seksualiseres i populærkulturen. Piger i medierne seksualiseres eksempelvis, når de ikklædes provokerende tøj, skal bevæge sig og posere frækt eller sættes i situationer med seksuelle under- og overtoner. Fremstillingen af unge piger som seksuelle objekter fastholder skadelige kønsstereotyper. Lolita-komplekset normaliserer og glamouriserer seksualiseringen af unge piger. Det fortæller ikke kun verden omkring dem, men også pigerne selv, hvordan de bør udleve deres seksualitet, samt at deres krop og seksuelle liv ikke er deres eget. Komplekset er ikke et simpelt eller isoleret problem, men udgøres af en række forskellige faktorer, herunder hvordan unge kvinder og piger bliver repræsenteret på film.

Motivation

Min motivation for at beskæftige mig med dette felt er tofoldig: den udspringer først og fremmest af personlige erfaringer, men også af en mere generel interesse for, hvordan unge kendte piger og deres *girlhood* bliver seksualiseret.

Da jeg var syv år gammel, spillede jeg med i en kortfilm, der hed *Pigen i Skabet* (2003), om en ung kvinde, der genopdager, det misbrug hendes voksne fætter udsatte hende for, da hun var barn. I filmen spillede jeg hende som barn i flashbacks med fætteren. Jeg var aldrig med i nogle eksplicitte scener, og har generelt gode minder om at være med på optagelserne. Alligevel har netop denne oplevelse tændt en interesse i mig for, hvordan børn placeres i fortællinger om kontroversielle og komplekse emner. Jeg ved, hvordan det er som barn at blive en del af en ”voksenfortælling”, der berører emner og temaer, jeg ikke selv havde begreb om. Selvom min egen oplevelse hverken var traumatisk eller ubehagelig, husker jeg forvirringen om at tage del i noget, jeg i bund og grund ikke rigtig forstod. Det har retrospektivt gjort mig opmærksom på de komplikationer, der er ved at inkludere børn i fortællinger om misbrug og sex, og hvor vigtigt det er at håndtere den slags med varsomhed og seriøsitet.

Når det angår Hollywoods yngste stjerner, findes der utallige eksempler på tvivlsom og skadelig behandling af dem. Så sent som i år satte flere onlinefora et nedtællingsur på skuespilleren Millie Bobby Browns 18-års fødselsdag. Da skuespilleren Bella Ramsey¹ blev offentliggjort til at indtage rollen som den 12-årige Ellie i HBOs serieadaptation af spillet *The Last of Us* (2023), var der utilfredshed med, at de ikke var attraktiv eller tiltrækkende nok til påtage sig rollen som en ung pige, der skal navigere i en zombieapokalypse. Det flyder med den slags kontroversielle episoder i populærkulturen, og hverken nedtællingsure eller opmærksomheden på, hvor appellerende piger og femme-præsenterendes udseende er for publikum, er ny eller sjælden. Det er hændelser som disse, som blandt udgør Lolita-komplekset, og besættelsen af unge piger er i vid udstrækning en fast del af populærkulturen.

¹ Bella Ramsey identificerer sig som non-binær, men da de er femme-præsenterende, opfattes de ofte som pige i industrien, og underlægges dermed samme seksualisering som kvinder.

Problemfelt

I 1955 udkom Vladimir Nabokovs værk *Lolita*², der fortæller historien om den 12-årige Dolores Haze, som bliver misbrugt af protagonisten, der går under pseudonymet Humbert Humbert, som giver hende kælenavnet Lolita. Lolita er ikke kun navnet på den titulære karakter i romanen, hun er også blevet et kulturelt fænomen, en figur i populærkulturen, som personificerer en pige, der er (seksuelt) moden på trods af sin alder, og som har en helt særlig evne til at tiltrække sig voksne mænds opmærksomhed.

I *Lolita* introduceres også begrebet 'nymphet' (Nabokov, 1955: 17), og Lolita er formentlig en af de mest genkendelige. Hun er dog hverken den første eller den sidste, for disse *nymphets* har længe eksisteret i fiktionens verden, både i litteraturen og på det store lærred. I *Chasing Lolita* (2008) beskrives Nabokovs roman som "a literary lighthouse located in the pivotal center of the twentieth century, casting its light backward as well as forward" (Vickers, 2008: I). Lolita-figuren var ikke en ny karakter i Hollywood, men med udgivelsen af *Lolita* fik tropen om en forførende ung pige, der gjorde voksne mænd besat, et navn. Både i samtiden og retrospektivt var der talrige eksempler på unge piger, der personificerede Lolita foran og bag kameraet. Faktisk er disse *nymphets* en fast bestanddel af Hollywood, og har eksisteret siden filmhovedstadens undfangelse (Vickers, 2008: 55). De har måske ændret udtryk og karakter med tiden, men Hollywoods *nymphets* finder fortsat frem til det hvide lærred.

Da der endnu ikke findes en dansk oversættelse af nymphet-begrebet, vil jeg i mit speciale foreslå oversættelsen 'nymfine'. Ordet har en kønnet ladning, ligesom også det engelske begreb henviser til en særlig konstruktion af piger. At bruge ordet nymfe ville være upræcist, da det beskriver et væsen fra den græske mytologi (Margeson, 2012: 1). Jeg vil bruge nymfine-begrebet til at benævne de karakterer, der i filmene personificerer den unge pige i Lolita-tropen, mens Lolita-trope beskriver det generelle narrativ om seksuelle og romantiske relationer mellem unge piger og voksne mænd.

Jeg vil med en filmhistorisk linse, der betragter film som kulturhistoriske produkter (Bondebjerg, 2020: 2ff), undersøge, hvilke forskellige former Lolita-tropen og nymfine-karaktererne tager gennem tiden. Derved kan jeg demonstrere dynamikken i tropen og karaktererne, samt diskutere, hvordan forskellige udtryk giver mulighed for at gøre op med allerede indlejrede forståelser af begreberne.

² Udgivelsen af *Lolita* blev afvist af en række amerikanske forlag, men blev i 1955 udgivet af et fransk forlag, der overvejende udgav pornografisk materiale. Først tre år efter i 1958 blev bogen udgivet i USA (Vickers, 2008: 48ff).

'Lolita' og 'nymphet' betegnes ifølge Meriam Webster som henholdsvis "a precociously seductive girl" og "a sexually precocious girl barely in her teens". Beskrivelserne tydeliggør kernen af nymphet-konstruktionen: det er noget iboende i pigernes væsen, der ligger til grund for deres skæbne. Det er fordi, de er modne, forførende og tillokkende, at de virker uimodståelige på voksne. Men hvilken signalværdi efterlader den form for repræsentation? Med en feministisk filmteoretisk tilgang vil jeg dekonstruere disse fortællinger og destabilisere det magtforhold, som filmenes narrativer fremstiller, for at fremhæve implikationerne og signalværdien ved repræsentation, der seksualiserer, dæmoniserer og håner piger, som sættes i seksuelle og romantiske relationer med voksne på film. Det leder mig frem til en problemformulering, der lyder:

Problemformulering

Hvordan konstrueres nymfine-karakterer og Lolita-tropen i udvalgte amerikanske film mellem 1962 til 2018?

Jeg vil i specialet beskæftige mig med, hvordan nymfine-karakterer konstrueres i amerikanske film, og min forståelse og undersøgelse af begreber som nymfine-karakterer og Lolita-tropen er derfor funderet i en amerikansk populærkulturel forståelse. Udgangspunktet for min analyse er den første *Lolita* filmadaption fra 1962, og jeg vil herefter inddrage udvalgte film produceret frem til i 2018. Selvom eksemplerne på nymfiner eksisterer både foran og bag kameraet, vil jeg i specialet udelukkende fokusere på dem, der optræder i filmenes univers.

Jeg vil understrege, at mit speciale ikke undersøger hverken pædofili eller seksuel børnemishandling; andre fagligheder egner sig bedre til at behandle disse problematikker. Endvidere vil jeg fremhæve, at mit sprog vil være præget af en binær kønsforståelse, da det er en refleksion og et symptom af det aktuelle emne.

Metodiske overvejelser

Som en del af mine metodiske overvejelser vil jeg stille skarpt på, hvordan jeg fremadrettet bruger begreber som 'nymfine' og 'Lolita'. For at forstå Lolita som en kulturel figur og fænomen, vender jeg tilbage til hendes undfangelse. Jeg vil derfor indledningsvist afdække Lolita, som først og fremmest er en karakter i Nabokovs roman, og sidenhen hendes tilstedeværelse i populærkultur. Efterfølgende begrundes jeg min skelnen mellem Lolita-tropen og nymfine-karakterer, og hvordan jeg vil aktivere begreberne i min analyse. Slutteligt vil jeg komme ind på min afgrænsning og overvejelser omkring udvælgelsen af mit kildemateriale.

Hvem er Lolita?

Lolita eksisterer ikke kun på siderne af Nabokovs roman. Hun introduceres første gang, da *Lolita* udkommer, men er sidenhen vokset sig til at blive et stort kulturelt fænomen. Selvom karakteren Lolita er et barn, der bliver offer for seksuelt misbrug, har begrebet med tiden fået en anden betydning. Konnotationerne om offergørelse er skilt fra, og nymfine-konstruktionen skurkagtiggøre hende i stedet som en "forførisk" og "seksuelt moden" pige. Lolita og nymfiner forbindes også med en særlig ikonografi, især som følge af filmatiseringerne af romanen. Lolita-æstetikken har bredt sig og givet inspiration til mange outfits og moodboards på Tumblr under sin storhedstid i 2010'erne, og som i dag lever videre på TikTok. Det er altså lykkedes Lolita at finde vej ind i mange af popkulturens kroge. Netop fordi Lolita- og nymfine-begrebet har så flydende og omfangsrig en betydning, er det nødvendigt at afdække begreberne for at specificere, hvordan jeg vil anvende dem.

Nabokovs Lolita

Da Nabokov første gang introducerer begrebet 'nymphets' i *Lolita* gennem Humbert Humbert defineres de således:

"Between the age limits of nine and fourteen there occur maidens who, to certain bewitched travelers, twice or many times older than they, reveal their true nature which is not human, but nymphic (that is, demoniac); and these chosen creatures I propose to designate as 'nymphets'" (Nabokov, 1955: 17).

I dag bliver begrebet brugt som en mere generel betegnelse for unge piger, der i en eller anden form seksualiseres eksempelvis i fiktionen, når de sættes i seksuel relation med voksne mænd, eller i

virkeligheden, hvor purunge ”kvindelige” berømteder bliver seksualiseret af og i medierne. Stjerner som Mary Pickford og Shirley Temple³ er tidlige eksempler på virkelighedens nymfener, der har fået titlen, fordi de i et vist omfang har været seksualiseret af offentligheden, mens *Lolita* er det oplagte eksempel på en fiktiv nymfe.

Vi møder i *Lolita* den 12-årige Dolores Haze, der bliver genstand for Humbert Humberts besættelse. Humbert er en europæisk akademiker, der søger at leje et værelse, og kommer på den måde i kontakt med Dolores’ mor, Charlotte Haze. I første omgang vil Humbert afvise tilbuddet, da han ikke bryder sig om Charlotte, men idet han får øje på Dolores, skifter han øjeblikkeligt mening, og her begynder hans besættelse.

Efter en række usandsynlige tilfældigheder og Charlottes død, får Humbert ubegrænset adgang til Dolores som hendes værge, og han tager hende med på en roadtrip gennem USA, hvor han kontinuerligt misbruger hende. Dolores og Humbert slår sig for en tid ned i byen Beardsley, men genoptager roadtrippen for en kort stund, før det lykkedes *Lolita* at stikke af sammen med Clare Quilty, en skuespilforfatter, der deler Humberts besættelse af Dolores. Hun beslutter dog hurtigt også at forlade Quilty, da han forsøger at presse hende til at tage del i hans pornografiproduktioner. Dolores gifter sig senere med en jævnaldrende, og dør som 17-årig under fødsel.

Lolita er gennem tiden blevet fortolket på forskellige måder, blandet andet som en ulykkelig kærlighedshistorie⁴, mens den i dag i videre udstrækning bliver set som et værk, der gennem sit sprog illustrerer, hvordan en sexforbryder som Humbert romantiserer seksuelt misbrug. Netop den læsning af *Lolita* understøttes af fortællingens rammesætning⁵, men også af de mange udkig til virkeligheden. Nabokov menes for eksempel at være blevet inspireret af kidnappingen på den 11-årige Sally Horner.⁶ Skønt Nabokov aldrig selv indrømmede, at sagen inspirerede handlingen i *Lolita*, er der mange sammenfald mellem den og Sally Horners historie (Vickers, 2008: 34ff). Desuden referer Nabokov til den konkrete sag i *Lolita*. “Had I done to Dolly, perhaps, what Frank LaSalle, fifty-year-old

³ Mary Pickford (1892-1979) var kendt som *America’s Sweetheart* under stumfilmsæraen, og spillede nymfe-roller til efter hun var fyldt 30. Shirley Temple (1928-2014) overtog stafetten for Pickford som Hollywoods yndlingsnymfe, men modsat Pickford sluttede Temples filmkarriere allerede, da hun var 12 (Sinclair, 1988: 12ff).

⁴ Et citat fra *Vanity Fairs* anmeldelse af bogen beskriver den som: ”The only convincing love story of our Century” (Lyons, 2015). Netop det citat pryder en af *Lolitas* mange forsider.

⁵ Bogens forord er skrevet af den fiktive redaktør John Ray Jr., der gør det klart, at det er Humberts egen uredigerede version af fortællingen, kun navne er blevet anonymiseret. Forordet understreger dermed fortællerens utroværdighed.

⁶ Den 11-årige Sally Horner blev i 1948 kidnappet af Frank La Salle og holdt fanget i 21 måneder (Vickers, 2008: 34ff).

mechanic, did to eleven-year-old Sally Horner?" (Waldman, 2018). Der er også en slående lighed mellem Humberts navn for Dolores og navnet på Charlie Chaplins anden kone, Lillita MacMurray⁷, der kun var 15 år gammel, da den dengang 35-årige Chaplin giftede sig med hende (Vickers, 2008: 60). Det er formentlig heller ikke et tilfælde, at navnet på Humberts barndomskæreste er Annabel Lee, samme navn⁸ som på Edgar Allan Poes sidste digt, der handler om hans unge kærlighed. Poe giftede sig med sin 13-årige kusine, da han var 27, og han refereres ikke mindre end tyve gange i *Lolita* (Vickers, 2008: 24f). Intertekstuelle referencer som disse sætter *Lolita* i sammenhæng med, det man kan kalde, virkelighedens Humberter, da de også har haft kontroversielle relationer til unge piger.

Handlingen i *Lolita* berettes fra Humberts perspektiv, og som læser får man derfor udelukkende adgang til Dolores tilværelse gennem Humbert. Indledningsvist beskriver Humbert Dolores' mange kælenavne: "She was Lo, plain Lo, in the morning, standing four feet ten in one sock. She was Lola in slacks. She was Dolly at school. She was Dolores on the dotted line. But in my arms she was always Lolita" (Nabokov, 1955: 9). Skelnen mellem Dolores og Lolita er særlig vigtig, fordi det giver mulighed for at adskille Humberts nymfine-fantasi fra Dolores, den egentlige person og barn. Enkelte steder i fortællingen kan man ane dele af Dolores, men det er overvejende Humberts fantasi om Lolita, der præsenteres. I *Chasing Lolita* gennemgås minutløst, hvad læseren egentlig kan vide om Dolores, og det konkluderes, at hun er en ganske normal pige for sin tid, hvad angår udseende, opførsel og interesser. Hun er altså ikke en dragende og uimodståelig forførerske (Vickers, 2008: 8ff). "Lolita's life story has a narrator with an agenda and his account is correspondingly light on facts, heavy on textures, echoes, fantasies, fateful coincidences, and self-serving, passionate lies" (Vickers: 2008: 6). Det samme kan siges at gøre sig gældende for den opfattelse, der sidenhen er blevet knyttet til Lolita-figuren og nymfine-karaktererne. Ligesom Dolores i romanen får sin barndom stjålet af en voksen, er også den popkulturelle figur Lolita, blevet korrumpet af en voksen agenda.

Figuren med de hjerteformede solbriller

Lolita som popkulturel figur er en kompleks størrelse. På den ene side konstruerer Lolita-figuren unge piger som udfarende seksuelle, der kan indgå i et samtykkeligt forhold til voksne, ja endda være den part, der lokker mænd i fordærv. På den anden side kan Lolita, hendes kulturelle tilstedeværelse

⁷ Populært kendt som Lita Grey.

⁸ Staves Annabel Leigh.

og ikonografien omkring hende skabe rum og fællesskaber for piger til at udforske deres egen identitet og seksualitet.

I modsætning til brugen i Nabokovs roman bruges Lolita-stereotypen i samtiden til at beskrive en ung pige, der mere eller mindre bevidst tiltrækker sig voksne mænds begær. Nymfiner er i deres natur seksuelle væsener, der virker tillokkende på mænd. De fremstilles sjældent i denne konstellation som ofre, men snarere som medskyldige eller initiativtagere. I en patriarkalske populærkultur er Lolita-figuren ikke kun blevet taget ud af sin oprindelige kontekst, hun er også blevet misforstået. Fejlfortolkningen har manifesteret sig i popkulturarv gennem blandt andet musik, mode og film (Green, 2022).

På internettet referer Lolita ikke kun til romanen eller den ovennævnte Lolita-stereotyp, men en mere generel dyrkelse af Lolita/nymfine-kultur gennem æstetik.⁹ Den særlige ikonografi, der knytter sig til Lolita, bliver kultiveret på sociale platforme. Mange vil genkende billedet af den unge Sue Lyon med hjerteformede solbriller og en slikkepind i munden fra promovningsmaterialet til den første filmatisering af *Lolita* (Green, 2022). På nettet kan selverklærede nymfiner eksempelvis genskabe billeder som det, mens stylingen fra filmatiseringen af *Lolita* i 1997 kan fungere som modeinspiration. Men også kultur og kunst, der ikke lige så direkte er forbundet til Nabokovs roman, kan betragtes som Lolita-kodet. Sangerinden Lana del Reys sporadiske referencer til *Lolita* i hendes musik har eksempelvis gjort hendes musikalske bagkatalog til en fast bestanddel af kulturen (Davis, 2017: 35ff).

Nymfine-kultur rummer dog meget mere end bare stemningsfulde blogindlæg. I et kort essay giver forfatter og forsker Mishka Hoosen et vigtigt indblik ind i nymfine-kulturen, der er blevet kritiseret for at bukke under for patriarkalske idealer og være selvfeticherende. Hoosen svarer tilbage på den kritik, ved at rammesætte dyrkelsen af nymfine-kultur som et oprør mod netop den seksualisering unge piger oplever. Ifølge Hoosen er det oplagt for piger at identificere sig med Lolita/Dolores Haze, fordi de som piger også oplever at blive udnyttet enten af folk i deres nærhed eller af samfundet omkring dem. Hun skriver:

“if we look at the wider socio-political context of Lolita blogs, in which the bodies of young girls are continually claimed, fetishized, vilified, it makes perfect sense that a young girl would relate to a

⁹ Æstetik er blevet en fællesbetegnelse, der beskriver subkulturer, som udtrykkes online, med en særlig vægt på stemning, følelser og humor. Sociale platforme, der giver plads og kuraterer nicheindhold, har skabt små hjørner af internettet, hvor man kan dyrke interesser og æstetik (Mendez, 2023), herunder Lolita/nymfine-kultur.

character who has had the same done to her – not only in the novel, but in the years of pop culture since the novel’s reception” (Hoosen, 2016).

Hoosen forstår derfor dyrkelse af nymfine-kultur som ikke bare en protest, men en nedbrydning og genvinding af billeder og forestillinger, der undertrykker, seksualiserer og dehumaniserer piger, til at være billedet på magt, skønhed og farer (Hoosen, 2016). Nymfine-kultur bliver herigennem et radikalt feministisk fællesskab, hvor man kan eksistere i sin egen ret.

Begrebsafklaring: nymfiner og Lolita-tropen

Jeg har i de foregående afsnit redegjort for en del af Lolita-fænomenet for at ligge grundlaget for mit videre arbejde med begreberne 'Lolita' og 'nymfine'. Jeg har gennemgået, hvordan Lolita er til stede i Nabokovs roman, hvordan figurens betydning sidenhen er blevet rekonstrueret i populærkultur, og hvordan Lolita og nymfiner nu også er logget på nettet og blevet en onlinediskurs. Det har været vigtigt for mig at forholde mig til, hvordan begreberne bruges og aktiveres i forskellige kontekster. Det giver både en bedre forståelse af mit emneområde, men også fordi, der kan opstå forvirring, i brugen af omdiskuterede og ladede begreber som disse.

Jeg vil i min analyse skelne mellem Lolita-trope og nymfine-karakterer. Jeg vil bruge nymfine til at beskrive de enkelte karakterer, der udgør den unge, kvindelige del af en ”maj-december relation”, mens jeg vil bruge Lolita-tropen til at betegne fortællingerne om nymfinerne mere overordnet. Desuden vil jeg opstille tre kategoriseringer af nymfine-karakterer, der kan være med til at anskueliggøre en eventuel temporal udvikling af nymfine-konstruktionen. Jeg vil i min analyse undersøge både, hvordan den enkelte nymfine repræsenteres, men også hvordan relationen mellem voksen og pige portrætteres. Formålet er at undersøge og forstå, hvilke former henholdsvis nymfine-karakterer og Lolita-trope ifører sig, samt hvilke ligheder og forskelle, der er mellem de forskellige repræsentationer, for at kunne udlede viden om nymfine-konstruktionen.

Afgrænsning og kilder

Jeg beskæftiger mig udelukkende med amerikansk producerede film i mit speciale. Nymfine-konstruktionen er dog ikke forbeholdt amerikansk kultur, og er eksempelvis også markant indenfor fransk og britisk film. Da kulturelle produkter, herunder film, som kommer ud af USA og Hollywood historisk set har haft stor betydning for den globale filmindustri, finder jeg det særligt interessant at

undersøge, hvordan nymfines konstrueres i en amerikansk sammenhæng. Desuden har jeg et i forvejen indgående kendskab til amerikansk filmhistorie i kraft af en historisk og kulturel interesse indenfor feltet, der fremadrettet kan være behjælpelig til at sætte Lolita-trope og nymfine-karakterer ind i en historisk kontekst.

Den tidligste film, jeg inkluderer i min analyse, er filmatiseringen af *Lolita* fra 1962. Lolita-trope og nymfine-karaktererne eksisterede allerede i Hollywood på det tidspunkt, og har gjort det lige så længe som Hollywood selv. Det er dog for mig oplagt at tage udgangspunkt i filmatiseringen af netop den roman, der lægger navn til konstruktionen, jeg i mit speciale vil undersøge. Samtidig er 1960'erne også en tid med store skift i den amerikanske filmindustri. Hollywoods gyldne æra synger på sidste vers, studiesystemet falder sammen¹⁰, The Hays Code afskaffes¹¹ og der er udkig til en ny tidsalder indenfor film (Heckmann, 2021). Hollywood kan siges her at være i sin indledende fase til den filmindustri vi kender i dag, men samtidig er der på dette tidspunkt stadig levn fra det gamle Hollywood, både når det gælder strukturerer i branchen og i det kulturprodukt, der skabes. Det åbner op for en samtidig analyse af nymfine-konstruktionen, der også gør det muligt at trække historiske linjer. Fokus for min analyse er, hvordan nymfines konstrueres på film, men historisk set har mange af dem, der har været tilknyttet skabelsen af nymfine-film ofte, afspejlet de relationer, der foregår på skærmen. Piger, der er blevet udnyttet af filmskaberne omkring dem eller seksualisering i offentligheden efter deres *rise to fame*, går næsten hånd i hånd med disse roller. De to aspekter af nymfine-problematikken hænger uløseligt sammen, men jeg har i mit speciale afgrænset mig til den fiktive repræsentation af nymfines. Dog inkluderer jeg efterspil og skandaler forbundet med filmene i mine fodnoter, for stadig at kaste lys over de forhold, der knytter sig til filmene.

Min analyse er ikke udtømmende i forhold til de mange eksisterende nymfine-karakterer; der findes utallige nymfines i filmhistorien, og nymfines tilstedeværelse kan også være op til fortolkning. Jeg

¹⁰ Hollywoods studiesystem fungerede ved at filmstudierne ejede og kontrollerede alle dele af filmproduktion og distribution. De fem dominerende studier var Metro-Goldwyn-Mayer, Paramount Pictures, Warner Bros. Pictures, 20th Century-Fox og RKO Radio Pictures. Studiesystemet blev for alvor udfordret i 1948, da højesteretten i USA afsagde dom mod Paramount, hvorefter filmproduktion og distribution skulle adskilles. De sidste dele af studiesystemet udfases i løbet af 1960'erne (Abreu, 2023).

¹¹ The Hays Code var det uformelle navn for The Motion Picture Production Code, hvilket var en lang række regler, der gjorde sig gældende fra 1934-1968. De havde til formål at regulere og censurere indholdet i amerikanske film (Abreu, 2021).

vil inddrage et bredt udvalg af film, der inkluderer nymfine-karakterer og Lolita-tropen i min analyse for at demonstrere, hvor massivt til stede fænomenet er. Samtidig vil jeg også markere konstruktionens dynamik gennem forskellige genre og tendenser i filmhistorien. I nogle film er Lolita-tropen mere udtalt eller et centralt omdrejningspunkt for plottet, mens det i andre er til stede på en mere henkastet facon. Jeg vil dykke ned i film, hvor nymfinner er i centrum, men også inddrage eksempler, hvor hun operer i periferien.

Teori

Mit speciale er teoretisk forankret i feministisk filmteori, og da jeg vil undersøge, hvordan piger repræsenteres gennem nymfine-konstruktionen er sex og seksualitet centrale for min analyse. Specialet befinder sig dermed i et krydsfelt mellem feministisk filmteori og den feministiske sexkrig. I følgende afsnit vil jeg kort redegøre for de forskellige fronter indenfor den feministiske sexkrig for efterfølgende at afklare, hvor mit speciale befinder sig i dette henseende. Den feministiske filmteori fungerer som teoretisk ramme for, hvordan jeg i min analyse kan dekonstruere nymfine-karakterer og Lolita-tropen.

Sex på den feministiske slagmark

Den feministiske sexkrig beskriver den debat og kritik, radikal- og liberal feminisme retter mod hinanden i spørgsmål om sex og seksualitet, samt hvordan de påvirker kvinder (og femmepremitterende) under patriarkatet. Striden tog form i løbet af 1970'erne og 80'erne efter den seksuelle revolution, da feminismen søgte at sætte seksuelle relationer ind i en teoretisk ramme for at formulere, hvordan sex også er underlagt patriarkalske mekanismer. Den feministiske sexkrig markerer et vendepunkt mellem anden- og tredje bølge feminisme. På den ene side indtager liberale feminister en pro-sex holdning, der argumenterer for kvindelig seksuel frigørelse, mens radikal feminisme på den anden side hævder, at kvinder i en patriarkalsk kultur risikerer at blive udsat for vold og objektivering indenfor seksuelle praksisser. Debatten om kvindelig seksualitet polariserer på tværs af seksuelle, politiske og generationsmæssige linjer. Kernen i diskussionen er kvindelig seksuel subjektivitet og placeringen af feministisk modstand mod mandlig dominans og heteronormativitet (Code, 2001: 445).

Den feministiske sexkrig kan være svær at navigere i, og mange af de problematikker, der italesættes, fordrer nuanceret behandling. Jeg ønsker ikke med mit speciale, hverken at argumentere for total benægtelse af unge kvinder og pigers seksualitet. Jeg synes, det er vigtigt at skabe repræsentation og rum, hvor piger kan udforske deres seksuelle liv, men samtidig er jeg kritisk overfor de rammer, som i høj grad gør sig gældende indenfor filmmediet, fordi piger her ofte objektiveres og seksualiseres. Jeg tror, den mest gavnlige tilgang kan findes hos feministiske kritikere som Jana Sawicki, der hverken bekender sig til en moralsk dogmatik eller en ukritisk liberalisme, men i stedet for argumenterer for at undersøge, hvordan begær kan være frigørende og

samtidig undertrykkende (Code, 2001: 445). Det er netop overvejelser som dette, der er grundlaget for, hvordan jeg vil analysere konstruktionen af nymfine-karakterer og Lolita-tropen.

Film gennem en feministisk linse

Indenfor feministisk filmteori anses film for at være en kulturel praksis, der repræsenterer myter om kvinder og femininitet, såvel som om mænd og maskulinitet, og undersøger altså, hvordan patriarkatet og heteronormativitet manifesteres på og gennem film. Feministisk filmteori fremhæver, hvordan kulturel politik indenfor filmmediet ikke agerer i et vakuum, men også påvirkes af ideologier omkring klasse, race og køn. Når kultur kan falde inden for ideologiske rammer i forhold til implikationer af kønskonstruktioner, bliver det et vigtigt sted for analyse (Code, 2001: 202ff).

Indledningsvist fokuserede feltet på vigtigheden af positiv repræsentation af kvinder på film, men løbende rettedes også kritik mod underliggende strukturer i film og filmindustrien, der måtte ændres. Gennem feministisk filmteori undersøges den allestedsnærværende patriarkalske magt ved hjælp af strukturalistiske teoretiske rammer som semiotik og psykoanalyse. Disse teoretiske diskurser gør det muligt at analysere, hvordan forskel mellem køn indkodes i narrativer (Code, 2001: XX). Med tiden er den binære forståelse af køn også blevet anfægtet, og der bliver dermed plads til flere perspektiver, identiteter og mulige tilskuere, som fremhæver marginaliserede problematikker som race, seksualitet og kønsidentitet (Code, 2001: 202).

Feministisk filmteori beskæftiger sig filmmediet som en helhed, hvorfor både filmene i sig selv, de forhold film er produceret under, og hvordan de modtages, inddrages. Hovedfokuset for min analyse er, hvilken repræsentation filmene enkeltvis og samlet set producerer og reproducerer. Den seksualiserede nymfine-figur bliver et feministisk problem, fordi hun personificerer en idealiseret amerikansk femininitet (Karlyn, 2004 73). Med en feministisk analyse af Lolita-trope og nymfine-karakterer kan jeg demonstrere, hvordan nymfine-konstruktionen bliver til, og hvordan pigers seksualitet herigennem konstrueres.

The male gaze

Et af de mest centrale begreber indenfor feministisk filmteori er Laura Mulveys teori om *the male gaze*, som hun redegør for i sit banebrydende essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975). Ifølge Mulvey beskrives og forestilles kvinder og verdenen som helhed gennem et maskulint og heteroseksuelt perspektiv (*the male gaze*). Mulvey mener, at ubalancen mellem køn er en

dominerende kraft indenfor film, fordi de overvejende henvender sig til den mandlige seers begær, hvilket er forankret i patriarkalsk ideologi. The male gaze præsenterer og repræsenterer kvinder som seksuelle objekter med det formål at begejstre publikum ud fra en antagelse om, at alle mennesker oplever verden og fortolker den ud fra netop dette synspunkt (Mulvey, 1975: 58ff). ”The beauty of the woman as object and the screen space coalesce; she is no longer the bearer of guilt but a perfect product, whose body, stylised and fragmented by close-ups, is the content of the film and the direct recipient of the spectator's look” (Mulvey, 1975: 65). Kvinder objektiviseres og seksualiseres gennem brug af traditionelle filmteknikker såsom kameravinkler og -bevægelse, der fremhæver kvinders krop og præsenterer dem som begærlige objekter, der er til for visuel nydelse (Mulvey, 1975: 64).

I sit essay identificerer Mulvey også tre perspektiver i the male gaze: (1) kameraet og dem, der skaber repræsentationen, (2) de mandlige karakterer, der agerer i filmen og (3) seeren, der iagttager filmen eller billedet (Mulvey, 1975: 68f). Ifølge Mulvey indtager tilskueren en vigtig rolle, når mening i film bliver skabt, da seeren ikke er en passiv forbruger. De er en aktiv medskaber, da de gennem deres egen subjektivitet og begær konstruerer og tillægger filmmediet og dets indhold mening (Mulvey, 1975: 64ff).

Efter udgivelsen af *Visual Pleasure and Narrative Cinema* kritiseres Mulvey for at glemme den kvindelige tilskuer, og som svar hertil forklarer hun de to tilskuerpositioner, en kvinde kan indtage: hun kan enten identificere sig med kvinden, der er genstand for the male gaze, eller hun kan påtage sig the male gaze og deltage i objektiveringen af kvinden (Code, 2001: 203).

Mulveys begreb bliver relevant for min analyse, da også piger i form af nymfine-karakterer seksualiseres gennem the male gaze. Jeg vil bruge begrebet til at undersøge, hvordan the male gaze er på spil i konstruktionen af henholdsvis nymfine-karakterer og Lolita-tropen. Jeg vil herunder gøre brug af de to første to perspektiver Mulvey identificerer til at analysere, hvordan nymfinerne herigennem konstrueres. Selvom the male gaze er allestedspenetrativ, vil jeg i min analyse bestride Mulveys argument om, at der kun er to kvindelige tilskuerpositioner ved at udforske, hvorvidt det er muligt at subvertere the male gaze, eller på anden måde udfordre det.

Historiografi

I min litteratursøgning har jeg fundet, at der er skrevet meget omkring romanen *Lolita* både i et kulturelt og historisk perspektiv. Romanens markante kulturelle betydning behandles både i offentlig mediediskurs, og er genstand for undersøgelse i den akademiske verden. Jeg har valgt at inddrage dele af den litteratur, som beskæftiger sig med *Lolita* i sammenhæng med den kulturelle signifikans og arv romanen har efterladt. I forlængelse heraf er også allerede eksisterende litteratur, der behandler nymfiners i tilstedeværelse i den amerikanske filmindustri, væsentlig. Lolita-begrebet aktiveres også ofte i litteratur, der beskæftiger sig med seksualisering af unge kvinder og piger, her kan eksempelvis Lolita-kompleks, Lolita-effekt og Lolita-fænomen nævnes. Problematikken indenfor dette emne bliver grebet an på forskellig vis, og positionerne indenfor den feministiske sexkrig bliver i den forbindelse relevante, eksempelvis når unge kvinder og pigers evne til at forbruge kultur, der seksualiserer dem, kritisk, bliver klandret. Desuden er der skrevet en række essays om de mest bemærkelsesværdige repræsentationer af nymfiner indenfor film; dem vil jeg inkludere i min analyse til at understøtte og bidrage med perspektiver.

Lolita i nye kontekster

I *Tracing Lolita: Defining the Archetype of the Nymphet in 20th and 21st Century Literature and Culture* (2012) søger Edda Margeson, som navnet på artiklen afslører at definere arketyper nymfine. Hun trækker tråde til nymfer fra græsk mytologi: overjordiske og uimodståelige væsener, som, hvis man først kaster sin kærlighed på dem, vil opleve fatale konsekvenser. Ligesom besættelse af nymfer kan føre til undergang, er også *nympholepsy*¹² (Margeson, 2012: 2) livsfarligt. Modsat nymfen, kan nymfinen, ifølge Margeson, dog ikke eksistere i sin egen ret, men kun gennem en mands projektion af sine egne fantasier på et individ, der herigennem konstrueres som nymfine (Margeson, 2012: 1f). Margeson fortsætter undersøgelsen af arketyper gennem andre forfattere, der også inkluderer nymfine-karakterer i deres litterære værker, herunder Edgar Allan Poe og William Faulkner (Margeson, 2012: 2ff). Hun demonstrerer herved, at arketyper rækker udover filmmediets grænser og tilbage i litteraturhistorie, der går forud for Nabokov.

Margeson beskriver Nabokovs *Lolita* som et kontroversielt værk, der bliver både dømt og forvist fra populærkultur (Margeson, 2012: 1). Den observation er jeg dog uenig i, for selvom

¹² Besættelse af nymfiner kan beskrives som nympholepsy (Margeson, 2012: 2).

Nabokovs værk er kontroversielt og nogle steder bandlyst, er *Lolita* også i vid udstrækning meget anerkendt.¹³

Margeson bløder op for den første definition af en nymfine, vi bliver tilbudt i *Lolita*¹⁴, ved at påpege diskrepansen mellem den, og hvordan den senere bruges i romanen. Hun beskriver:

”a nymphet could vary in age sometime between early childhood, roughly six, and the cusp of adulthood, roughly twenty, because these are commonly considered years of naivety and innocence. While the male counterpart, on the other hand, must possess a considerable age difference, at least ten years, if not more. The older age establishes the male as being in a greater position of power than the at least a decade younger and presumed innocent nymphet. It also classifies him old enough to “know better” than to corrupt an innocent, by societal standards” (Margeson, 2012: 2).

Margeson tilføjer en anden og meget vigtig pointe til Nabokovs definition. Ifølge hende eksisterer der ikke en ”sand natur” for nymfinen, da hun kun eksisterer i kraft af den fantasi, hun tilskrives. Fantasien kan være projekteret af flere, men uden en mandlig modpart vil nymfinens eksistens ophøre (Margeson, 2012: 2). Netop det er en interessant pointe i forhold til min analyse, da jeg vil argumentere for, at nymfine-karakteren konstrueres gennem the male gaze.

Afslutningsvist kritiserer Margeson, hvordan nympholepsy og nymfine er blevet taget ud af deres oprindelige kontekst til at nu at blive forbundet med pædofili og pornografi. Når navnet Lolita forbindes med seksualisering af piger, mener Margeson, at det er et tegn på en fejlfortolkning af den oprindelige tekst (Margeson, 2012: 10). Hun skriver i forlængelse heraf: ”Nympholepsy is not meant to exist within the real world. It is a psychosis that afflicts literary characters and the nymphets that are imagined, do not exist and cannot exist in the world” (Margeson, 2012: 10). Men nymfine-konstruktionen eksisterer ikke i et vakuum, og derfor bør man stadig undersøge og kritisere, hvordan den reproduceres, selvom nympholepsy, ifølge Margeson, ikke hører til i den virkelige verden.

I *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again* (2008) søger skribent Graham Vickers, der har dækket emner som film og populærkultur, også at få svar på, hvordan opfattelsen af *Lolita* i den brede offentlige bevidsthed har forskudt sig. Vickers udfolder grundigt de kulturelle produkter, der er forbundet med *Lolita*: film, teaterforestillinger, litterære spin-

¹³ *Lolita* figurerer eksempelvis på *Times* liste over de hundrede bedste romaner (times.com).

¹⁴ Se metodeafsnit, side 7.

offs, mode og kunst, som alle, ifølge Vickers, har været med til at forvrænge Lolitas identitet. Han indleder med at etablere, hvem Dolores Haze egentlig er i Nabokovs roman, før han fortsætter med sin gennemgang af Lolita-relateret kultur. Vickers formår aldrig rigtig at tilbyde noget indblik i, hvordan Lolita egentlig er blevet korrumpet i populærkulturen. I stedet fremstår *Chasing Lolita* som en redegørelse for populærkulturelle referencer, der har tilknytning til Lolita. Vickers bidrager herigennem med omfattende historisk viden, når det angår *Lolita* og Lolita-referencer.

Ligesom Vickers dykker Barbra Ann Churchill i sin filosofifhandling *The Lolita Phenomenon: The Child (femme) fatale at the Fin de siecle* (2003) også ned i Lolita-fænomenet gennem en række kulturprodukter. Churchill forbinder nymfine-karakteren med femme fatale begrebet, der opstod med film noir-genren. For Churchill er nymfine-karakteren den barnlige ækvivalent til femme fatalen, der bruger sex som våben til at opnå hendes mål ved at charmere og forføre mænd (Churchill, 2003: 8f). Churchill argumenterer imod en aggressiv feministisk afmontering af Lolita-fænomenet, og i stedet foreslår hun, at: "The Lolita figure [...] is a socially disruptive trans-textual creature, a *petite femme fatale* whose visage breaks the very rules by which contemporary notions of girlhood innocence are constructed" (Churchill, 2003: 5). Hun slutter sig ikke til dem, der begræder misfortolkningen af Nabokovs værk, men vil hellere undersøge, hvordan både høj- og populærkultur interagerer med samfundet, og hvordan samfundet modtager og omformulerer kunst. Hun pointerer, at *Lolita* er eksemplarisk, idet den er det ultimative eksempel på, hvordan grænserne fra det originale værk bliver brudt i mødet med verden (Churchill, 2003: 5f).

Churchills opfattelse af nymfine-karakteren som en nedbrydende og oprørske entitet er sympatisk, da den tilskriver *girlhood* en særlig magt. Dog undlader Churchill refleksion over, hvordan konstruktionen af nymfine-karakteren oftest bliver til, særligt i de eksempler hun fremhæver. Samtlige af de film Churchill inddrager i hendes femte kapitel, *Sacred Monsters of the Cinema*, er instrueret af mænd (Churchill, 2003: 165ff). Mulighedsrummet for oprør begrænses eller udelukkes, når nymfine-konstruktionen udspringer af en mandlig fantasi, og repræsenteres gennem the male gaze. Det er derimod når nymfinen generobres af unge kvinder og piger, der selv bestemmer, hvordan hun konstrueres, at hendes eksistens for alvor kan være destabiliserende.

Antologien *Lolita in the afterlife: On Beauty, Risk, and Reckoning with the Most Indelible and Shocking Novel of the Twentieth Century* (2021) samler en række essays, der alle behandler fænomenet Lolita i det 21. århundrede. Efterlivet, der i titlen hentydes til, er en tid, hvor blandt andet

#MeToo-bevægelsen¹⁵ har fået fodfæste, og vores samtaler om seksualitet stadig udvikler sig (Gaitskill, 2021: 404). Selvom samlingen ikke er en akademisk udgivelse, tilbyder den en række interessante og nye perspektiver, både på *Lolita* som et litterært værk og fænomenet mere generelt indenfor populærkulturen. Samlingen har som helhed et forskelligartet indhold, da hvert essay er skrevet af forskellige forfattere, men særligt forfatterne Robin Givhan og Kate Elizabeth Russel essays har bidraget med perspektiver omkring *Lolita* og nymfine-karakteren.

Givhan skriver i *Fashion's Lolita: Fragile, Subversive, and a Paeon to White Femininity* om, hvordan hun altid betragtede *Lolita* og det, der var knyttet til hende, fra afstand, fordi hun ikke kunne identificere sig med hende. "Lolita was never a part of me mostly because she was not portrayed as black or brown—like me" (Givhan, 2021: 185). Netop det racialiserede aspekt af nymfine-karakteren fylder ikke meget, når *Lolita* og nymfine-konstruktionen diskuteres. I *Maison Nymphette* skriver Russel om sine egne erfaringer med at være en del af online *Lolita*-kultur. Et perspektiv, der er særligt tiltrængt, da det er vigtigt at forholde sig til, hvordan unge kvinder og piger interagerer med nymfine-konstruktionen. Russel beskriver den kritik af *Lolita*-kultur, som udskælder piger for at være selvfeticherende, som "a postfeminist failing of adults stunted by sexism, whose internalized misogyny prevented them from taking seriously the lived experience of teenage girls" (Russel, 2021: 344). Jeg vil senere i historiografien komme ind på litteratur, der beskæftiger sig med seksualiseringen af unge kvinder og piger, der ignorerer netop denne synsvinkel, og identificerer deres brug af kulturelle fænomener som ukritisk.

Virkelighedens nymfiner

I min analyse vil jeg fokusere på, hvordan nymfiner konstrueres på film, men begrebet 'nymfiner' beskriver ikke blot karakterer på det hvide lærred; det kan også betegne de skuespillere, der påtager sig nymfine-rollerne. For at få en bedre forståelse af nymfine-begrebets kompleksitet er det derfor relevant at forholde sig til litteratur, der beskæftiger sig med "virkelighedens nymfiner". I denne sammenhæng skal betegnelsen forstås som en rolle, en skuespiller bliver tilskrevet af dem, der observerer hende. Selvom hun selv kan læne sig ind i de karakteristika, der forbindes med nymfinen,

¹⁵ #MeToo betegner den sociale bevægelse, som forsøger at bekæmpe seksuelt misbrug, seksuel chikane og voldtægtskultur. Bevægelsen tog fart i 2017, hvor folk begyndte at offentliggøre deres oplevelser med seksuelt misbrug eller -chikane (Gentile, 2021: 105f).

er det i høj grad en rolle, der bliver bestemt af dem, der iagttagere den givne skuespiller. De er ofte blevet tildelt nymfine titlen som en forlængelse af de roller, de har indtaget på film.

I *Hollywood Lolita: The Nymphet Syndrome In The Movies* (1988) afdækker Marianne Sinclair en række af Hollywoods nymfiner. Sinclair redegør for nymfinernes historie i Hollywood fra stumfilmstidens æra frem til bogens udgivelse i 1980'erne, og inddeler forskellige perioder for Hollywoods nymfiner ud fra, hvad der kendetegner dem. Sinclair fokuserer på, hvilke skuespillerinder, der i tidens løb er blevet betragtet som nymfiner, og sammenholder det med deres filmkarriere, de film de har medvirket i, og hvilke typer af roller der går igen i deres filmografi. Foruden at gennemgå deres karriere skriver Sinclair også om deres privatliv, og hvilke paralleller der kan tegnes mellem disse unge skuespillerinder. Eksempelvis tilstedeværelsen af en ambitiøs mor, der pacer sin datter til den karriere, som hun ikke selv lykkedes med, eller hvordan de bliver muse for magtfulde filmskabere, der udnytter deres position.

Sinclair perspektiverer indledningsvist karaktererne i *Lolita* til de aktører, der er til stede, når nymfine dynamikken realiseres i Hollywood. Hun genfortæller i den sammenhæng handlingen i *Lolita*, hvilket afslører hendes forståelse af magtrelationen mellem Humbert og Dolores. Hun anerkender vel at mærke Humberts besættelse af Dolores som patologisk, men sætter samtidig lighedstegn mellem dem: "in a sense, Lolita too was a pathological case: at twelve, she was ready to accept the advances of a middle-aged male. In fact, it was she who seduced Humbert, technically speaking, out of curiosity, 'just for fun' (Sinclair, 1988: 9). Ifølge Sinclair er Dolores den udfarende part på trods af at være et barn og at fortællingen kun berettes fra Humberts synspunkt. Netop den forståelse reproducerer skadelige forestillinger om nymfiner, der selv inviterer til seksuelle relationer i stedet for at rammesætte dem som sårbare aktører i en industri, hvor det vrirler med folk, der vil udnytte dem. Særligt i en tid, hvor #MeToo er en del af den kulturelle bevidsthed, ældes citater som "a lot of young girls are prepared [...] to accept and even encourage the advances of older men in a position of power [...]" (Sinclair, 1988: 9) og "Hollywood [...] is all about sex and power and making deals between the two" (Sinclair, 1988: 9).

Også når Sinclair identificerer en tredje, og ifølge hende vigtig, part i denne konstellation, nemlig nymfinens mor, negligeres den magtubalance, der er på spil. Som hun beskriver det, er "No nymphet [...] complete without her mother" (Sinclair, 1988: 10). Nymfinens mor beskrives som kalkuleret og kynisk, der ikke skyr nogen midler for at fremme sin datters karriere. Det er hendes ambition, der motiverer til at udnytte datterens sexappeal. Forældrene bør uden tvivl holdes til ansvar,

når også de udnytter deres børn ved at gøre dem til forsørgere for familien. Men at klandre nymfinens mor for ligefrem at gøre de filmskabere, der udnytter deres børn til ofre (Sinclair, 1988: 11), virker ikke kun klodset, men også skadeligt, da det udvisker ansvar fra dem, der begår seksuelle overgreb.

Slutteligt retter Sinclair dog kritik mod den ”aftale”, en nymfine tilbydes i Hollywood, og anerkender den ulige magtbalance:

”the great man asks her for her beauty, youth and acting talent in exchange for his power, status and capacity to turn her into a screen myth. [...] Often, however, the bargain is no more than a false promise that leads to loss of innocence and illusions, with nothing given in return” (Sinclair: 1988: 159).

Hun konkluderer afslutningsvist, at det er den magtfulde i relationen, der bærer ansvaret, og at nymfinnerne i Hollywood er den sårbare part, der skal passes på, fordi de ikke forstår konsekvenserne ved den slags relationer. Hun snubler dog på målstregen, når hun forklarer, at Humberts fejl var at *lade sig* forføre (Sinclair: 1988: 160), og reproducerer dermed igen en forståelse om det iboende forføriske i nymfinen, den voksne part skal modstå.

Trods Sinclairs kritisable forståelser af magtrelationer, bidrager *Hollywood Lolita* med en historisk udlægning om virkelighedens nymfinner, der belyser, hvordan den evigt unge nymfine er mindst lige så gammel som Hollywood selv. Sinclair tilbyder et kig bag kameraet, og bidrager til en kulturel forståelse af Hollywoods produktionsapparat. Samtidig anskueliggør hun, at nymfinner ikke blot er fiktive figurer, men at de unge skuespillerinder bag også risikerer at blive tillagt en nymfine-karakter i offentligheden. Den seksualisering de underlægges på det hvide lærred, smelter dermed også over i virkeligheden.

Som tidligere beskrevet gennemgår Vickers også en række af Hollywoods nymfinner i *Chasing Lolita*, og mange eksempler overlapper med dem, som Sinclair også redegøre for. Fælles for de to værker er desuden, at de ekspandere nymfine-begrebet til også at rumme voksne kvinder med særlige karaktertræk. Sinclair skriver blandt andet om Mary Pickford, der spillede nymfine-roller, til hun fyldte 32 (Sinclair, 1988: 34ff). Mens Vickers fremhæver Marilyn Monroe som eksempel på, hvordan man i 1950'erne var optaget af ”childish feminine innocence wrapped up in an adult body” (Vickers, 2008: 71). Vickers beskriver Monroe som nærmest en karikatur på en færdigudviklet kvinde, der samtidig inkarnerede en barnlig naivitet. Nymfine begrebet udbygges altså hos både Sinclair og Vickers til at rumme mere end den umiddelbare beskrivelse. Denne mere justerbare forståelse af

nymfine-konstruktionen vil jeg også aktivere i min analyse for at demonstrere, hvor dynamisk både Lolita-trope og nymfine-karakterer kan være.

Bekymring i 00'erne

I 2000'erne udkom en række udgivelser, der beskæftiger sig med seksualisering af unge kvinder og piger i medier og populærkultur, blandt andet: *Pornified: How Pornography Is Transforming Our Lives, Our Relationships, and Our Families* (Pamela Paul, 2005), *Female Chauvinist Pigs: Women and the Rise of Raunch Culture* (Ariel Levy, 2005), *Prude: Prude: How the Sex-Obsessed Culture Damages Girls* (Carol Platt Liebaus, 2007), *Girls gone skank: the sexualization of girls in American culture* (Patrice Oppliger, 2008) og *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It* (Gigi M. Durham, 2008). Det falder sammen med udgivelsen af American Psychological Associations rapport om seksualisering af piger i 2007.

Alle disse udgivelser vidner om en særlig interesse og bevågenhed, når det handler om seksualisering af kvinder, men især piger. Bekymringen om seksualiseringen er ikke opstået ud af det blå, og en del af forklaringen skal muligvis findes i periodens popkulturelle landskab. 00'erne var et årti, hvor tidens største ikoner og trends var provokerende og kontroversielle. Bøgerne inkluderer uendelige eksempler herpå, blandt andet Britney Spears, som i 2007 tog fat i en barbermaskine og klippede håret af sig selv foran en skare af paparazzier, der stod klar til at dokumentere hendes deroute, og den endelige afsked med hendes image som *the girl next door*.

Fælles for de ovennævnte udgivelser er, at de positionerer sig indenfor den feministiske sexkrig gennem den kritik, de retter mod sexistisk kultur og samfundsnormer. Det generelle formål med bøgerne er at diskutere og sætte fokus på, hvordan unge kvinder og piger seksualiseres. Måden som problematikken italesættes på, og den måde kvinder og piger omtales på adskiller sig dog fra hinanden. Nogle af bøgerne fremsætter en progressiv tilgang, der undersøger og kritiserer den kultur og de systemer, der udnytter piger, mens andre bøger søger at disciplinere og kontrollere, hvordan kvinder og piger bør opføre sig.

Professor i massekommunikation Patrice A. Oppliger indleder *Girls Gone Skank* med at beskrive sig selv som et rimelig åbensindet menneske (Oppliger, 2008: 1); en påstand man efter gennemlæsning fristes til at sætte spørgsmålstegn ved. Med *Girls Gone Skank* sætter Oppliger fokus på, hvordan piger bliver seksualiseret i amerikansk popkultur, men hun lykkedes i højere grad med at løfte en pegefinger overfor sexarbejdere og kvinder, der udtrykker deres seksualitet explicit. I et

forsøg på at kritisere de kulturelle fænomener, der seksualiserer kvinder, formår hun i stedet at rette skytset mod netop de kvinder, der er ofre for selvsamme seksualisering. Det eksemplificeres ved hendes brug af ordet 'skank', som Oppliger anvender i flæng til at beskrive samtidens kultur (Oppliger, 2008: 163). Hun definerer dog på intet tidspunkt dette begreb, og bruger det derved på samme undertrykkende måde, som ordet historisk set er blevet brugt. Uden afklaring eller retfærdiggørelse af anvendelse i en feministisk tekst risikerer man at reproducere forestillinger om, hvem der fortjener den seksualisering, de oplever. Undervejs kan man faktisk blive i tvivl om, Oppligers egentlig formål, da hendes feminisme virker til kun at rumme en udvalgt gruppe kvinder og piger. Oppliger påstår kontinuerligt, at alle kvindelige performances, der har en seksuel karakter, udelukkende er til for mænds fornøjelse. Ifølge Oppliger udelukker tilstedeværelsen af mandlig nydelse muligheden for kvindelig nydelse, hvilket reproducerer en heterosexistisk og mandscentreret opfattelse, der udelukker lesbiske og andre queer-personer. Yderligere stigmatiseres sexarbejdere (Oppliger, 2008: 222), som der heller ikke er plads til i Oppligers feminisme.

Oppliger virker til at have en begrænset og fordomsfuld tilgang til feltet, hun undersøger. Når hun beskriver interesser som tøj og makeup som overfladiske (Oppliger, 2008: 226) eller negligerer modstrømningerne indenfor den kultur, hun kritiserer, tager hun for givet, at unge kvinder og piger ukritisk forbruger kulturelle fænomener. Hun ignorerer unge kvinder og pigers egen holdning til kulturen, og forholder sig ikke til, hvordan de selv interagerer og forhandler kulturelle processer. Samtidig reducerer hun også "feminine interesser" til forfængelige og indholdsløse beskæftigelser. Oppliger har dog en pointe, når hun forklarer, at unge piger socialiseres til at deltage i deres egen udnyttelse, når de som forbrugere tilpasser deres opførsel til at afspejle seksuelt udnyttende repræsentationer, men for at kunne afmontere dette, er det vigtigt overveje unge pigers egne perspektiver.

Professor i kommunikationsstudier og forfatter Gigi Durham har i *The Lolita Effect* en mere sympatisk indgangsvinkel til problematikken. Hun søger at finde en måde, hvorpå man kan forstå seksualitet som en sund og normal del af pigers udvikling, mens hun også undersøger, hvordan pigers seksualitet repræsenteres på udnyttende og forvrængede måder i medierne. Ifølge Durham kan seksualitet ikke beskrives som enten god eller dårlig; det er et spændingsfelt af sociale og kulturelle konstruktioner, som vi i samfundet forhandler (Durham, 2008: 32f). Durhams bog er bygget op omkring det, hun identificerer som Lolita-effektens fem myter. Hun beskriver de fem myter således: (1) myten om pigers ekshibitionisme, (2) myten om den ideelle krop, (3) myten om sex forbundet til

ungdom, (4) myten om vold mod kvinder og (5) myten om male gaze (Durham, 2008: 40). Det der er særligt sympatisk ved Durhams bog er, at hun forsøger at møde unge kvinder og piger i øjenhøjde; hun tager dem seriøst, og søger at give dem værktøjerne til at navigere i et samfund, der objektiviserer dem.

Opsummering

Nymfine-konstruktionen er omstridt, men der er generelle karaktertræk og tendenser, som der er konsensus om. Eksempelvis er konstruktionen uløseligt forbundet med unge piger eller ”pigede” træk. Den er dog ikke fastlåst, og det åbner for fortolkningsmuligheder, hvilket også har vist sig i mit historiografiske arbejde. Netop nymfine-konstruktionens dynamiske karakter bliver central for mit analysearbejde.

Udgivelser, der beskæftiger sig med seksualiseringen af unge kvinder og piger, positionerer sig vidt forskelligt indenfor den feministiske sexkrig. Oppliger placerer sig eksempelvis i en mere radikal feministisk lejer, mens Durham befinder sig nærmere den mellemgrund, som Sawicki beskriver.¹⁶ Fælles for udgivelserne er, at de i høj grad henvender sig til lægpersoner, og at deres evidens ofte er anekdotisk. Dog understøtter American Psychological Associations rapport om seksualisering af piger problemets eksistens, og rapporten redegør grundigt for, den måde piger i USA bliver seksualiseret, også i medierne (Zurbriggen et al., 2007: 4ff).

Jeg har med arbejdet af min historiografi fundet, at selvom der er skrevet en del omkring både Lolita-fænomenet, nymfine-karakterer og seksualisering af piger, er det meget begrænset med systematisk, historisk forskning i krydsfeltet mellem dem. Jeg har derfor gennemgået relevant litteratur, der overvejende befinder sig udenfor den historiske faglighed men indenfor film- og medievidenskaben. I kraft af udviklingen indenfor populærkultur er der dog et unægteligt tidsligt perspektiv. Jeg søger med min analyse at bidrage til den historiske viden om Lolita-tropen og nymfine-karaktererne, som kan sætte nymfine-konstruktionen ind i en større historisk kontekst.

¹⁶ Se teoriafsnit, side 14.

Analyse

I min analyse vil jeg undersøge, hvordan nymfine-karakteren og Lolita-tropen konstrueres i en række amerikanske film. Gennem kategoriseringer af nymfiner vil jeg diskutere nymfine-konstruktionens dynamiske karakter. Mit formål er ikke at nedsætte fastlåste kategorier af konstruktionen, men derimod illustrere, hvordan den ændre sig med tiden. I min analyse inddrages udvalgte film derfor ikke kronologisk, men med henblik på at markere forskelle og ligheder mellem nymfine-karaktererne.

Den klassiske nymfine

1960'erne affødte et kuld af virkelige nymfiner, der oplevede en anden grad af seksualisering end de foregående. Tidligere generationerne var alle blevet eksponeret for berømmelse og det pres, der fulgte med, men for at fastholde en mere uskyldig, piget charme tog filmstudierne sig af pigernes image udadtil, og forsøgte at begrænse den offentlige seksualisering af dem.¹⁷ Efterkommerne af stumfilms- og den gyldne æras nymfiner havde en mere tvetydig karakter, idet de både rummede en del af uskylden og naiviteten fra deres forgængere, men også antydede en mere moden bevidsthed (Sinclair, 1988: 105f). Denne tvetydighed blev materialiseret på filmværkstedet, og med det nye kuld af nymfiner begyndte den klassiske nymfine-konstruktion for alvor at tage form.

Den klassiske nymfine forbindes umiddelbart med det generelle nymfine-begreb, og afspejles bedst af Margeson beskrivelse af nymfine-karakteren som en pige, der er betydeligt yngre end den mand, som er forblændet af hende. Hun eksisterer i kraft af en mandlig fantasi om hende, som primært opstår ud fra de tre perspektiver i male gaze, som Mulvey beskriver.¹⁸ Samtidig legemliggøre disse nymfiner et helt specielt skønhedsideal. Sinclair beskriver dem som nogen, der ”exemplified the American dream of femininity: slick, long-legged, smooth, platinum-haired and eternally young” (Sinclair, 1988: 105). Nymfine-konstruktionen skaber dermed ikke kun rum for seksualiseringen af piger, men fremsætter også et begrænset og uopnåeligt skønhedsideal for kvinder generelt, hvor der kun er plads til meget få, og hvor ens værdi rinder ud i takt med, at man bliver ældre.

¹⁷ Der er mange eksempler på seksualisering af nymfiner før 1960'erne, både foran og bag skærmen (Sinclair, 1988: 13ff). Shirley Temple har eksempelvis i hendes selvbiografi *Child Star: An Autobiography* (1988) beskrevet flere grænseoverskridende hændelser og forsøg på overgreb i hendes tid som barnestjerne.

¹⁸ Se teoriafsnit, side 16.

Nymfinen er en punchline

I starten af 1960'erne begyndte studierne i Hollywood at kigge til litterære værker som inspiration til film, og i 1962 udkom den første filmatisering af *Lolita* instrueret af Stanley Kubrick. Den blev adapteret som en sort komedie, og har en kontinuerlig munter undertone. Der var flere udfordringer i skabelsen af *Lolita* blandt andet at finde den rette skuespiller til at påtage sig rollen som Lolita¹⁹, og hvordan man skulle overføre Nabokovs roman til film i en tid, hvor The Hays Code stadig var aktuel (Vickers, 2008: 109ff). I den forbindelse var der naturligvis en stor del af bogens indhold, som ikke kunne gengives på lærredet, idet The Hays Code blandt andet ikke tillod: "Any inference of sex perversion" (Abreu, 2021). *Lolita*-filmatiseringen adskilte sig en del fra Nabokovs oprindelige værk, og selve Lolitas rolle ændrede også karakter i processen. Den 14-årige Sue Lyon blev efter en lang castingprocess tildelt rollen som Lolita. Kubrick og produceren James B. Harris havde bevidst ledt efter en pige, der tog sig ældre ud for at undgå, at komme i karambolage med The Hays Code (Vickers, 2008: 109ff). I sin artikel *The exploitation of Sue Lyon: Lolita (1962), archival research, and questions for film history* beskriver seniorlektor i Medievidenskab ved Sheffield Hallam, James Fenwick, hvordan "Harris and Kubrick framed her [Lyon] as someone older than her years and as a young girl that possessed "far too much experience"" (Fenwick, 2021: 13). Intention for, hvordan Lolita skulle repræsenteres, rammer dermed essensen af den klassiske nymfine.

I Nabokovs roman er Lolita Humberts²⁰ private kælenavn for Dolores, og det er udelukkende ham, der bruger det. I Kubricks *Lolita* bruger alle kælenavnet Lolita for Dolores, og med dette sproglige greb tilsløres distinktionen mellem Humberts fantasi og den egentlige Dolores Haze. For publikum eksisterer hun udelukkende som Lolita, og det er dermed kun fantasien om Lolita, der forekommer. Desuden er der ingen filmiske virkemidler, som markerer, at Humbert er den utroværdige fortæller, vi kender fra bogen. Publikum får kun adgang til Humberts fortælling, der sjældent bliver udfordret, og de opfordres dermed til at sympatisere med ham. Harris selv udtalte om fortællingen, at "we wanted it to come off as a love story and to feel very sympathetic with Humbert" (Green, 2022). Lolita konstrueres altså i filmens handling gennem Humberts male gaze, men også aktørerne bag kameraet er med til at konstruere nymfinen Lolita.

Kubrick og Harris forsøgte at gøre Humberts besættelse af Lolita mere relaterbar ved at få Lyons Lolita til at fremstå mere moden både gennem hendes styling og opførsel. Første gang seeren

¹⁹ Omkring 800 piger aflegde audition til rollen som Lolita (Sinclair, 1988: 115).

²⁰ Humbert blev i denne filmatisering af *Lolita* spillet af den 53-årige James Mason.

introduceres for Lolita, sider hun poserende i haven iført bikini, solhat og et par solbriller, som hun forførende betragter Humbert bag. Det er ikke et tilfælde, at Lyon pryder skærmen på denne måde. Ifølge Harris²¹ søgte de, at “make her a sex object [...] where everyone in the audience could understand why everyone would want to jump on her” (Green, 2022). Den repræsentation som Harris italesætter, overføres uden tvivl til filmen. Lolita fremstår overvejende som et seksuelt objekt, der er til for Humberts nydelse. I en scene lægger han eksempelvis neglelak på hendes tånegle. Udover at scenen tilbyder intimitet i det omfang, som The Hays Code tillod, er den også et billede på, hvordan Humbert tilpasser Lolita efter sin smag.

På trods af Kubrick og Harris' forsøg på at gøre Lolita ældre er hendes barnlige karaktertræk ikke helt forsvundet. Lolita er et barn, også selvom hun fremstår mere moden i denne version. Det kommer til udtryk, når hun på teenagemaner trodser sin mor eller skærer grimasser i utilfredshed. Nymfinens dualitet er netop det, der tiltaler Humbert, afslører han i sine dagbogsnotater, da han skriver: ”What drives me insane is the twofold nature of this nymphet. Of every nymphet, perhaps. This mixture in my Lolita of tender, dreamy childishness and a kind of eerie vulgarity” (Lolita, 1962).

Der ikke er meget plads til Lolitas eget perspektiv i denne adaptation, men alligevel har hun en overraskende grad af agens, og udfordrer flere gange Humbert. Denne agens har dog en dobbelthed, fordi den både kan være et udtryk for Lolitas egen styrke eller udtryk for hendes manipulative væsen. I filmens sidste scene overdrager Humbert sine økonomiske midler til Lolita, der glædeligt tager imod dem, uden at vise den store sympati for Humbert, som med knust hjerte må erkende, at han ikke får Lolita tilbage. På den ene side kan scenen bekræfte, at Lolita er beregnende og udspekuleret, at hun bevidst har brugt sin uimodståelighed mod Humbert. Men på den anden side kan scenen også være en demonstration af Lolitas styrke, fordi hun har gjort sig fri af den mand, der har udnyttet hende. Hun lader ikke ham kontrollere hende, men tager samtidig imod den sølle erstatning han kan tilbyde hende, uden dårlig samvittighed. Et bredere kendskab til Kubricks generelle repræsentation af kvinder kan dog så tvivl om denne fortolkning. ”In his words, Kubrick usually makes women “guilty” of their destiny, as he depicts them as the ones who induce men’s rage or provoke their violent actions (Metlić et al., 2023: 5f). Alligevel åbner Kubrick døren på klem for en mere subverteret læsning, når han modsat Nabokov lader Lolita overleve.

²¹ Efter indspilningerne til *Lolita* kom en række anklager frem, om at den dengang 33-årige Harris skulle have indledt et forhold til Sue Lyon, da hun kun var 15 år gammel. Lyon har selv udtalt om hendes medvirken i *Lolita*: “My destruction as a person dates from that movie. Lolita exposed me to temptations no girl of that age should undergo” (Fenwick, 2021: 1f).

Kubricks *Lolita* eksemplificerer den klassiske nymfine ved at bruge velkendte greb indenfor Lolita-tropen. Magtdynamikken mellem Humbert og Lolita bliver eksempelvis fremhævet som uligevægtig. På trods af, at Humbert er den, som misbruger Lolita, er det overvejende hende, der har overtaget i deres relation, simpelthen fordi Humbert er så forelsket i hende. Samtidig indeholder Lolitas nymfine-karakter en dobbelthed i form af hendes modne fremtoning men stadige barnlige karaktertræk.

Ligesom Kubricks *Lolita* er der mange andre film, der også aktiverer Lolita-tropen gennem komedie. Denne brug af Lolita-tropen risikerer at bagatelliserer og normalisere seksualiseringen af piger, ved at bruge nymfina som en punchline. I 1984 udkom eksempelvis komedien *Blame it on Rio*, som var en del af en større tendens i slutningen af 70'erne og start 80'erne, hvor lavpandede R-rated komedier inkluderede umotiveret nøgenhed, bandeord og teenagere i seksuelle situationer. Filmens centrale punchline er forholdet mellem den voksne Matthew, spillet af den dengang 51-årige Michael Caine, og hans bedste vens teenagedatter, Jennifer, som spilles af Michelle Johnson, der var 19 år gammel. I filmen tager Matthew med sin bedste ven, Victor, på ferie i Rio de Janeiro med deres to teenagedøtre, Nicky og Jennifer. Hans kone, Karen, har forinden aflyst sin plan om at tage med, da hun har brug for tage deres ægteskab op til genovervejelse. Da de ankommer til Rio²², begynder Jennifer at forfølge sin forelske i Matthew, der lader sig forføre af den unge nymfine, hvilket giver anledning til en masse ballade og bizarre situationer.

Jennifer kalder konsekvent Matthew for "uncle Matthew", hvilket hentyder til den næsten familiære forbindelse mellem dem. Den forbindelse cementeres, da de to ligger tæt i en hængekøje, og Matthew mindes den første gang han kyssede hende, da hun blev døbt, hvilket virkelig illustrerer, hvor forskruet relationen er. Matthew er splittet mellem sin lyst til Jennifer og det moralske dilemma under hele filmen, og gør det gentagne gange klart overfor hende, at de bør stoppe deres affære. Hver eneste gang falder han dog tilbage, for han kan ikke modstå hendes tilnærmelser. Jennifer er utvivlsomt den opsøgende part af de to, og Matthew fremstår mest af alt som en gut i vildrede, der kommer til at lade sig rive med. På trods af Jennifers udfarende interesse i Matthew har hendes kærlighed til ham en grundlæggende barnlig karakter. Den er dramatisk, længselsfuld og beskrives bedst gennem floskler. Matthew behandler hende også gennemgående som et barn; han belærer hende

²² Jennifer bliver bange for en leguan, da de ankommer til ferieboligen, som muligvis er en reference til en anden nymfine-film fra 1964 *The Night of the Iguana*.

om konsekvenserne af deres relation, han irettesætter hende og han stoler ikke på hendes evne til at træffe beslutninger. Selvom dynamikken portrætteres i en munter tone, som noget der skal afføde latter, forekommer det paradoksalt. Han insisterer på at betragte hende som et barn, mens han samtidig udnytter muligheden for at bruge hende til at opnå tilfredsstillelse.

Modsat *Lolita*, der i 1962 var begrænset af The Hays Code, kunne *Blame it on Rio* vise nøgenhed, en mulighed filmen gør rig brug af. Michelle Johnson optræder flere gange topløs og én enkelt scene vises hun helt nøgen forfra. Ligesom kameraet i Kubricks *Lolita* dvæler ved Lolitas krop, bliver Jennifer også objektiveret i the male gaze gennem kameraet, der flere gange fokuserer på hendes nøgne krop. Også Matthew har gentagne gang svært ved at tage øjnene fra hendes bare bryster, og objektiveringens bliver derved dobbelt.

Da Victor uvægerligt finder ud af, hvad der foregår mellem Matthew og Jennifer, bliver han naturligvis vred. Nicky ringer efterfølgende til sin mor, for at få trådene redt ud, men da Karen ankommer til Rio, spidser konflikten yderligere til, da det afsløres, at Karen og Victor også har en affære. Konflikten punkteres dog hurtigt, da Jennifer tager en overdosis af hendes p-piller og må hospitalet og udpumpes. På hospitalet skælder Karen Jennifer ud for at gå efter hendes mand, og Jennifer undskylder og siger ”It’s all my fault, really. He [Matthew] never had a chance”, hvortil Karen svarer: “Men seldom do” (*Blame it on Rio*, 1984). Scenen her indrammer ikke blot filmens morale rimelig nøjagtigt, men identificerer også noget centralt for nymfine-konstruktionen: hvis man først har bukket under for nymfinens uimodståelige væsen, er man en magtesløs.

Efter afslutningen på Hollywoods gyldne æra i 60’erne overtog det nye Hollywood, og med den fulgte en flok af nye og unge instruktører, herunder Woody Allen (Nowell-Smith, 1999: 463). I 1979 udkom hans *love letter* til New York, filmen *Manhattan* (1979).²³ Filmen er centreret om Allens neurotiske karakter Isaac, en 42-årig fraskilt TV-komedie forfatter, der dater den 17-årige privatskoleelev Tracy, spillet af Mariel Hemingway.²⁴ *Manhattan* adskiller sig fra både *Lolita* og *Blame it on Rio*, fordi

²³ *Manhattan* er især elsket for sin sort-hvide kinematografi og generelle portrættering af New York. Den er dog med tiden blevet kontroversiel, særligt i forbindelse med anklagerne imod Allen om seksuelle krænkelser af hans adoptivdatter, Dylan Farrow, og hans ægteskab med sin tidligere partner, Mia Farrow, adoptivdatter Soon-Yi (Kranc, 2021).

²⁴ Hemingway har siden beskrevet i sin erindring *Out Came the Sun: Overcoming the Legacy of Mental Illness, Addiction, and Suicide in My Family* (2015), hvordan hendes rolle i *Manhattan* ikke kun skaffede hende en Oscarnominering, men også uønsket og upassende opmærksomhed fra Allen. Efter indspilningerne forsøgte Allen at lokke Hemingway med på

relationen mellem Isaac og Tracy aldrig fordømmes af de øvrige karakterer i filmens univers. I *Lolita* er Humbert klar over, at det er altafgørende, at relationen mellem ham og Lolita ikke opdages. Også Matthew i *Blame it on Rio* forsøger at skjule sin affære med Jennifer, da det vil få konsekvenser for hans andre relationer, og fordi der ville blive set skævt til ham. Den moralske tilstedeværelse repræsenteres eksempelvis i *Blame it on Rio* gennem ferieboligens rengøringsdame, der sender Matthew dømmende blikke, når hun opdager ham og Jennifer sammen. Denne moralske overvejelse er ikke til stede i *Manhattan*, hvor forholdet ganske vist betragtes som ubæredygtigt og uden fremtid på grund af aldersforskellen, men ikke som moralsk forkastelig.

Isaacs karakter har en umoden kvalitet, hvilket kommer til udtryk i hans manglende evne til at håndtere voksne kvinder og særligt dem, der udfordrer ham. Det eksemplificeres i scenen, hvor han møder sin kammerat, Yales, elskerinde, Mary, på et kunstmuseum. Hun er uenig i hans syn på de forskellige udstillinger, og som svar trækker han i land på sine holdninger. Efterfølgende brokker han sig over hende til Tracy, der modsat Isaac synes hun virkede rar. Isaac forelsker sig senere i Mary, da hun viser tegn på at være sårbar og have svagheder, efter at have betroet sig til ham om problemerne mellem hende og Yale. Isaacs relationer demonstrerer hans skrøbelige maskulinitet, som han desperat forsøger at opretholde gennem sin relation til Tracy. Mary siger eksplicit om relationen mellem Isaac og Tracy: "16 years old, no possible threat at all" (*Manhattan*, 1979). Mary og Isaac finder senere i filmen sammen for en stund, men hun forlader ham til fordel for Yale, og han vender straks tilbage til Tracy, der dog afviser ham, fordi hun, på hans opfordring, er på vej til London for at studere. Da han beder hende blive i New York sammen med ham, reciterer hun hans tidligere argumenter for at tage af sted, blandt andet at det vil være en chance for at opleve verden og blive mere moden. Hun fortæller ham, at de kan ses igen, når hun kommer hjem om seks måneder. Som svar på det indrømme Isaac skuffet at "I just don't want that thing about you that I like to change" (*Manhattan*, 1979), hvilket underforstået kan betyde, at han ikke er interesseret i en mere moden version af hende.

Ligesom Matthew i *Blame it on Rio* insisterer Isaac også på at fastholde sin nymfines barnlige kvaliteter, fordi han herigennem kan markere sig selv som den i relationen, der har overtaget. Han forekommer bedrevidende og belærende overfor Tracy, og tager ikke hendes holdninger og observationer om livet seriøst, mens han samtidig opnår seksuel tilfredsstillelse igennem deres relation. I en scene ligger Tracy og Isaac sammen i en seng, og taler om seksuelle fantasier. På et

en rejse til Paris, men da det gik op for hende, at de ikke skulle bo på hver deres værelse, afviste hun hans tilbud (Miller, 2015).

tidspunkt siger Isaac ”I’m shocked. What kind of talk is that coming from a kid your age?” (Manhattan, 1979), hvilket illustrerer, at han ikke bare er bevidst om, at Tracy faktisk er et barn, men at han i den forbindelse også forventer, en mindre erfaren tilgang til deres seksuelle relation fra hende. Hun beder ham efterfølgende om at tage hende seriøs, en forespørgsel hun fremsætter gentagende gange, som Isaac kontinuerligt afviser. Barnligheden og de kvaliteter som den tilskrives, er altså en del af nymfinens tiltrækningskraft, og hvis nymfinen selv forsøger at kanalisere hendes modenhed ignoreres eller afvises den. I den sammenhæng kan endnu et aspekt af Lolita-tropen fremhæves: nymfinen giver en voksen mand, ofte, men ikke altid i krise, mulighed for at realisere sig selv og sin maskulinitet gennem deres relation. I kraft af aldersforskel er der en gennemgående ubalance i magtforholdet mellem nymfine og voksen. Den ubalance gør det muligt for en mand at markere dominans og maskulinitet, fordi den klassiske nymfine sjældent eller slet ikke får sin stemme hørt, og kan udfordre andres opfattelse af hende.

1999 betragtes som et af de bedste år indenfor film, da der udkom en række store og anerkendte værker²⁵, herunder *American Beauty*, som bliver rost for sin spiddende satire over den amerikanske middelklasse. Den er samtidig endnu et eksempel på en mand i livskrise, der realiserer sig selv gennem sin besættelse af en nymfine.

American Beauty handler om Lester Burnham, spillet af Kevin Spacey²⁶, der har en midtvejskrise, da han bliver forblindet af sin teenagedatter, Janes, veninde, Angela Hayes, spillet af Mena Suvari. For at gøre op med sin traditionelle og kedelige tilværelse træffer Lester en række beslutninger og gennemgår en forandring uden at overveje, hvordan det påvirker dem omkring ham. Filmen er overordnet en kritik af materialisme, konsumerisme og seksuel undertrykkelse i samtidens amerikanske middelklasse, men man skal ikke kradse meget i overfladen, før filmens mere grundlæggende reaktionære ideologi kommer til syne. Lester er filmens helt og den kritik, der rettes mod det samtidige samfund, sker gennem et hvidt, mandligt, middelklasse perspektiv.

Lesters begær bliver portrætteret som et harmløst og excentrisk resultat af hans midtvejskrise. Hans besættelse igangsættes, da han til sin datters heppekorsopvisning får øje på Angela, hvorefter resten af heppekoret forsvinder for ham, og han forestiller sig Angela danse sensuelt og blotte sig for

²⁵ Eksemplvis *The Matrix*, *Fight Club*, *10 Things I hate About You*, *Magnolia*, *The Sixth Sense*, *The Blair Witch Project* og *Being John Malkovich*.

²⁶ Kevin Spacey har en række anklager mod sig vedrørende seksuelt misbrug, også af mindre årige (Bansinath, 2022).

ham. Gennem filmen møder Lester kun Angela et par gang, men hans fantasi omkring hende dukker kontinuerligt op. Angela objektiveres gennem æstetiske virkemidler, der afspejler, Lesters seksualiserede forestilling af hende. Hendes egentlige tilstedeværelse er ikke nødvendig, fordi Lesters fantasi konstrueres i hendes fravær, hvilket understreger, hvordan besættelsen af en nymfine i sin grundessens handler om den fantasi, der kan projekteres over på kroppen, der er vært for nymfine-forestillingen. Nymfine-konstruktionen bliver herigennem en dehumaniserende proces.

Efter et skænderi med Jane søger Angela trøst hos Lester, og hun bekender til ham, at de skændtes, fordi hun finder ham attraktiv. Lester indrømmer derefter, at han har lyst til Angela, og siger "You are the most beautiful thing I have ever seen" (*American Beauty*, 1999), hvilket cementerer dehumaniseringen af Angela. Lester er interesseret i Angela, fordi en hendes begær til ham kan genetablere den maskulinitet han har mistet i sin forstadstilværelse. Selvom Angela præsenterer sig selv som moden og (seksuel) erfaren, fortæller hun Lester, at hun aldrig har haft sex, og i samme øjeblik mister han interessen for hende. Han dækker hendes nøgne krop, som han kort forinden selv har afklædt, til, giver hende en faderlig omfavelse og bekræfter at hun er noget helt specielt. I sit essay "*Too Close for Comfort*": "*American Beauty*" and the Incest Motif (2004) forklarer feministisk medieforsker og professor emerita ved University of Oregon Kathleen Rowe Karlyn, at "American Beauty tells the nymphet's story as male fantasy: she exists for the man, the power she holds over him is illusory, and under the surface of her assertiveness or sexual forwardness is a helpless little girl" (Karlyn, 2004: 87). Lesters begær skader ikke Angela, men indgyder faktisk selvsikkerhed hos hende. Dog forløses hendes trang til at blive bekræftet aldrig, og hendes selvtillid er forsat beskadiget, men det hæfter filmen sig ikke ved, da hun har fuldført sin narrative funktion i Lesters fortælling om selvrealisering (Karlyn, 2004: 87). Den klassiske nymfine repræsenteres herved som en æstetisk figurer, der eksisterer for at realiserer dem andre, og oftest voksne mænd.

Konklusionen på Lesters besættelse efterlader desuden en rimelig tvivlsom signalværdi: at hans seksualisering af Angela var harmløs, men havde Angela været promiskuøs ville Lester været retfærdiggjort ikke bare i sin seksualisering af hende, men også i at have bruge hende til seksuel tilfredsstillelse. Når nymfina bliver positioneret som et seksuelt aktivt væsen berettiges seksuelle handlinger mod hende, fordi hun portrætteres som et barn, der er bevidst omkring hendes magt over mænd, og herigennem fralægges ansvar og samvittighed for dem, der skaber og ukritisk tager del i konstruktionen.

Jeg har nu undersøgt, hvordan Lolita-tropen aktiveres i fire udvalgte komedier fra henholdsvis 1962, 1979, 1984 og 1999. Lolita-tropen i form af den klassiske nymfine forekommer med tiden mindre i komedier. Nymfine-karakteren bliver dog fortsat brugt som en punchline på lignende måde efter årtusindskiftet. Eksempler herpå er: *Ghost World* (2001), *Pretty Persuasion* (2005), *Mini's First Time* (2006), *Pineapple Express* (2008) og *21 Jump Street* (2012).

En dramatiske tilværelse

Når ikke den klassiske nymfine optræder i komedier, kan hun også anvendes som en *cautionary tale* i dramatiske fortællinger. Den prototype for nymfinen, som repræsenteredes i Kubricks *Lolita*, dukker eksempelvis op i en række dramaer i løbet af 60'erne og 1970, herunder *The Night of the Iguana* (1964)²⁷, *Pretty Poison* (1968), *Candy* (1968), *The Babysitter* (1969), *Weekend with the Babysitter* (1970), *Daddy Darling* (1970) og *I Walk the Line* (1970). Efterhånden som vi bevæger os frem i tiden begynder nymfine-karakteren dog at have lidt større variation, og ikke udelukkende ligne, hvad Sinclair beskriver som "baby Barbies" (Sinclair, 1988: 105).

Når nymfinen optræder i dramaer, får hun og hendes fortælling en mere alvorlig karakter, der dog stadig reproducerer nogle af de samme narrativer som nymfinen, der indgår i mere muntre universer. Ligesom vi så hos den klassiske nymfine i komedier har nymfine-karakteren i Martin Scorseses neo-noir thrillerdrama, *Taxi Driver*, fra 1976 også en funktion for den mandlige protagonist. Historisk set udkom *Taxi Driver* i en periode påvirket af Watergate Skandalen, Nixons fratrædelse af præsidentembedet og USAs involvering i Vietnam-krigen. Tematikkerne, der alle implicit tager plads i filmen, hovedpersonen Travis Bickle er eksempelvis krigsveteran. Noirfilm forbindes oftest med 40'erne og 50'erne, men begyndte at dukke op igen i post-Watergate tiden (Nowell-Smith, 1999: 516). Samtidig gør 70'ernes dramafilm i udpræget grad brug af grafisk og realistisk vold. Disse tendenser kommer til udtryk i *Taxi Driver*, der handler om en forstyrret og ensom taxachauffør, der foragter New Yorks mørke og lurvede underverden. Travis har et frelserkompleks og har sat sig for

²⁷ I *The Night of the Iguana* er Sue Lyon endnu engang castet som nymfine. Denne gang spiller hun den 16-årige Charlotte, der forsøger at forføre den ældre tourguide og tidligere præst T. Lawrence Shannon, hvilket nærmest driver ham til vanvid. Shannon forklarer hendes, og nymfinens generelle, ødelæggende magt således: "It's your being young and lovely that makes you so dangerous. And that gives you this destructive potential over a destructible man" (*The Night of the Iguana*, 1964).

at redde den 12-årige sexarbejder²⁸ Iris Steensman, spillet af Jodie Foster, fra hendes alfons, Sport, og hendes tilværelse på gaden. *Taxi Driver* adskiller sig fra de film, jeg indtil nu har analyseret, da det ikke er filmens protagonist, der seksualiserer den unge Iris. Hun opererer derimod i en voldelig, seksualiseret verden.

Iris fungerer ikke som en tredimensionel figur, men bliver i stedet et billede på byens nådesløshed, og hun bliver i kraft af sit erhverv seksualiseret ved kameraets male gaze gennem hendes afslørende tøj og seksuelt opsøgende adfærd. Samtidig objektiviseres hun også af Travis. Han interesse i Iris er ikke seksuel, men hun er en vigtig komponent i hans heltefantasi. Ved hjælp af Iris opnår Travis status som en selvtægts helt, da han efter et blodigt opgør får hende frigjort fra hendes alfons. Travis heltestatus cementeres af et brev han efterfølgende modtager fra Iris' forældre, der takker ham for at redde hende fra et liv med sexarbejde. Selvom Travis gerninger kan anses som heroiske, udspringer de fra hans behov for at demonstrere sin maskulinitet gennem vold.

Beskytterrollen²⁹ er en nærmest fast bestanddel af Lolita-tropen, når den klassiske nymfine er i spil, og fælles for dem, der er besat af en nymfine er et paradoksalt behov for at beskytte "sin" nymfine

²⁸ Et andet eksempel på en film fra 1970'erne, der portrætterer nymfines i et miljø med sexarbejde, er *Pretty Baby* (1978) med Brooke Shields i hovedrollen som den unge Violet, der er vokset op på det bordel, hvor hendes mor arbejder. Da hun er 12 år gammel, vurderer bordelmadamen, at det er tid til at bortauktionere hendes mødom. Filmen søsatte Shields karriere, men ligesom så mange piger, der før hende havde påtaget sig en nymfine-rolle, blev også hun udsat for en massiv seksualisering i offentligheden efterfølgende. I år udkom dokumentaren *Pretty Baby: Brooke Shields* (2023), der beretter om Shields tid i underholdningsindustrien, og hvor Shields selv reflekterer over sin barndom i Hollywood. Gennem tiden er der faktisk en tendens for Hollywoods tidligere nymfines for i deres voksenliv at genoverveje og fortælle om, hvordan starten på deres karriere har påvirket dem resten af livet enten gennem interviews, selvbiografier eller dokumentarer. Sue Lyon, den originale Lolita, udtalte selv om hendes oplevelse: "I defy any pretty girl who is rocketed to stardom at 14 in a sex nymph role to stay on a level path thereafter" (Fenwick, 2021).

²⁹ Beskytterrollen eksemplificeres også i Luc Bessons *Léon: The Professional* fra 1994. Handlingen er centreret om lejemoreren Léon, der modvilligt påtager sig ansvaret for den 12-årige Mathilda, der bliver spillet af den debuterende og jævnaldrende Natalie Portman. Selvom der ikke skildres en seksuel relation mellem de to hovedkarakterer, er Léon uden tvivl betaget af den unge Mathilda, der fremstår moden af sin alder. Desuden seksualiseres Portman utvetydigt i filmen, hvis Lolita-konnotationer sidenhen er blevet påtalt i vidt omfang (Hanson, 2017: 133ff). Portman har selv udtalt sig om den seksualisering hun oplevede som barn blandt andet i en tale til The Women's March i 2018.

"I was so excited at 13 when the film was released, and my work and my art would have a human response. I excitedly opened my first fan mail to read a rape fantasy that a man had written me. "A countdown was started on

fra omverden. Måske fordi de kun skal kigge i et spejl for at blive konfronteret med de monstre, der gemmer sig derude. Det taler også ind i endnu et dehumaniserende aspekt af nymfine-konstruktionen, fordi besættelsen handler om besidde nymfines.

Selvom tilstedeværelsen af den klassiske nymfine med tiden tynder ud, og hun ikke er nær så massivt til stede som i midten og slutningen af 1900-tallet, dukker hun med tiden stadig op i film på den anden side af årtusindskiftet, eksempelvis i *The Babysitters* (2007), *Daydream Nation* (2010), *Hick* (2011), *Molly Maxwell* (2013), *Breathe In* (2013), *Copenhagen* (2014)³⁰ og *A Bigger Splash* (2015).

Lolita, indbegrebet af den klassiske nymfine

I 1997 udkom en ny filmatisering af *Lolita*, denne gang instrueret af Adrian Lyne.³¹ Denne version lænede sig i højere grad op ad kildematerialet end adaptationen fra 1962³², men ligesom sin forgænger fokuserede den også på Humberts narrativ, uden at give publikum mulighed for at opfange hans utroværdighed. Lynes Lolita-karakter er på mange måder indbegrebet af den klassiske nymfine, og gennem hende kan definitionen på den klassiske nymfine opsummeres.

Lolita, spillet af dengang 17-årige Dominique Swayne, introduceres for publikum liggende på græsset i haven, mens hun læser et blad under strålerne fra en sprinkler. Scenen indkapsler the male gaze i aktion. Det første, der kommer til syne, er det nederste af Lolitas krop, mens kameraet langsomt

my local radio show to my 18th birthday, euphemistically the day I would be legal to sleep with. Movie reviewers talked about my budding breasts in review” (Martinelli, 2018).

³⁰ *Copenhagen* er et lidt pudsigt indlæg, for selvom den er amerikansk-canadisk produceret, foregår den det meste af tiden i København. *Copenhagen* er en coming-of-age-fortælling med taglinen ”When the girl of your dreams is half your age, it's time to grow up”. Vi følger i filmen den amerikanske William, der er kommet til København for at opsøge sin danske farfar. Han møder den 14-årige Effy, der tilbyder ham sin hjælp. De begiver sig ud for at finde ud af mere om Williams familie, og han forelsker sig undervejs i hende.

³¹ Adrian Lyne har på dette tidspunkt i sin karriere udmærket sig ved hans erotiske dramaer og -thrillere, herunder *9 ½ Weeks* (1986), *Fatal Attraction* (1987) og *Indecent Proposal* (1993).

³² *Lolita* blev til under vanskeligheder. Da filmen blev indspillet i 1995, var der endnu ikke fundet nogen til at distribuere filmen. I 1996 efter klipningen af filmen var påbegyndt blev Child Pornography Prevention Act udstedt, der forbød al skildring af mindreårige, som indgår i seksuelle aktiviteter, og yderligere at man ikke måtte give indtryk af mindreårige i seksuelle aktiviteter, herunder eksempelvis ved brug af en bodydouble. Loven præsenterede sig som endnu en forhindring for filmens udgivelse, fordi enhver implikation af seksuelle situationer mellem Humbert og Lolita skulle evalueres af en advokat. Det førte til en række mere eksplicitte fraklip (Loftus, 2020-2021).

panorerer hen over hendes krop. Hun er iført en hvid kjole, der er gennemsigtig af vandet fra sprinkleren. The male gazes absurditet indkapsles her, fordi situationen med Lolita, der læser et blad lavet af papir under en tændt sprinkler, virker komisk opstillet. Lolita objektiveres som et (perfekt) produkt, når hendes krop på denne måde bliver stileret og fragmenteret i kameraskud (Mulvey, 1975: 65), der tager Humberts³³ perspektiv, som ikke udfordrer hans mildest talt tvivlsomme måde at betragte Lolita på. Netop dette perspektiv reproduceres ofte i film, der aktiverer Lolita-tropen med den klassiske nymfine-karakter, fordi narrativerne fortælles fra den voksnes perspektiv. Hans besættelse af nymfinen kan være konfliktfyldt, enten gennem en indre ambivalens eller omverdens syn på ham, men han er altid fortælleren, og publikum opfordres herigennem til at sympatisere med ham.

Den klassiske nymfine rummer en ambiguitet, mellem barnlige karaktertræk og en seksuel bevidsthed, der antyder muligheden for et samtykkeligt forhold mellem hende og en voksen. I *Lolita* er Lolitas barnlige egenskaber kontinuerligt til stede, blandt andet i hendes interaktion med Humbert, der har en drillende og trodsig kvalitet, men samtidig bruges netop disse træk også som implikationer for hendes flirtende og tillokkende væsen, der inviterer Humbert ind. Den kontroversielle, problematiske relation i *Lolita*, som i så mange andre nymfine-fortællinger, balancerer mellem kærlighedshistorie og en historie om udnyttelse og misbrug. Når Lolita for eksempel tager afsked med Humbert, inden hun skal på sommerlejr, udspiller scenen sig som et romantisk farvel med emotionel musik, kærlig omfavelse og et kys^{34,35}, mens realiteterne af Humberts handlinger bliver tydelige, når Lolita gør oprør og sig fra overfor ham. I en hjerteskræende scene eksempelvis råber Lolita hysterisk og gentagende gange af Humbert i et skænderi, at hun ville ønske han bare myrdede hende, hvilket umiskendeligt afslører, hvordan misbruget påvirker Lolita.

Den klassiske nymfine danner grundlaget for nymfine-konstruktionen, og er derfor essentiel for at undersøge de to følgende kategorier, den udspekulerede- og den subverterede nymfine.

Den klassiske nymfine er en seksualiseret fantasi, der kan projekteres over på piger, der optræder i film. Selvom hun kan dukke op på mange forskellige måder og i forskellige genre, har samtlige klassiske nymfiner en række fællestræk, herunder hendes tvetydige (seksuelle) modenhed,

³³ I denne version spillet af Jeremy Irons.

³⁴ Afskedssceneriet spejler den samme scene fra Kubricks *Lolita*, der gør brug af de ligenende virkemidler.

³⁵ I 1999 blev Dominique Swayne og Jeremy Irons nomineret til en MTV Movie Award for bedste kys i en film (Loftus, 2020-2021), hvilket endnu engang vidner om opfattelsen af *Lolita* som et kærlighedsdrama.

og at mænd igennem hende kan realisere deres maskulinitet. Desuden illustrer hun også nymfine-statusen forgængelighed. Hvorvidt nymfine-statusen ophører på grund af egen frigørelse eller er den voksnes erkendelse af hendes flygtige ungdom kan dog variere. Det kan komme til udtryk gennem en faldende interesse fra den anden part af relationen, gennem plottes afvikling ellers kameraets aftagende objektivisering. Den klassiske nymfine præsenterer sig som en trussel gennem hendes uimodståelige væsen, der risikerer at lokke mænd, men hun er ikke aggressiv som den næste kategori af nymfine: den udspekulerede.

Den udspekulerede nymfine

Denne kategori af nymfiner kan betragtes som en yngre ækvivalent til femme fatale figuren, der bruger forførelse som en måde at udføre bedrageriske planer på. Hun foregiver at være uskyldig, men bruger sin seksuelle magt mod sagesløse mænd, hvis vilje ikke er stærk nok mod et begær for unge piger. Hun optræder oftest i thrillere eller gysere, hvor hun konstrueres som en farlig forførelseske og et manipulativt geni. Den måde, som antagonist og protagonist bliver rammesat i denne sammenhæng, er dog ofte uligevægtig, fordi pigerne bliver holdt eneansvarlig for de overtrædelser, der sker i handlingen.

Den udspekulerede nymfine er ikke en ny udvidelse af Lolita-tropen, og selvom den klassiske nymfine længe er blevet tilskrevet manipulative træk, er det i film som *Pretty Poison* (1968) og *Breezy* (1973), der virkelig demonstreres, hvordan den udspekulerede nymfine opererer. Denne nymfine er korrump og intrigant, og forsøger aktivt at manipulere mænd. Denne slags nymfine kanalisere det, som Churchill vil definere som *child (femme) fatales*. De farer, der har ligget på lur i nymfinens væsen, bliver for alvor sluppet fri i 90'erne, hvor den udspekulerede nymfine tager over.

De lumre 90'ere

Der blev med udgangen af det 20. århundrede plads til en mere eksplicit og lummer stemning i Hollywood-film. I slutningen af 80'erne og gennem 90'erne udkommer en overflod af erotiske thrillere. Det skyldes blandt andet at DTV-markedet (direct-to-video) etableres. Det blev dermed nemmere at se film derhjemme, hvilket gav incitament til at producere flere lavbudget, R-ratede film (Nowell-Smith, 1999: 491). Det resulterede også i et helt kuld af nye udspekulerede nymfine-karakterer.

I *Poison Ivy* (1992) og *The Crush* (1993) fokuseres på de forstyrrede karakterer, henholdsvis Ivy og Adrian, der begge forfører ældre mænd. I *Poison Ivy* lykkes det 15-årige Ivy at indlede en affære med hendes venindes stedfar, Darryl. I *The Crush* bliver Adrian, der lige er fyldt 14, afvist af hendes forældres logerende, Nick Elliot. Selvom filmene bør være mistænksomme på de ældre mænd, der enten har sex med eller forlede dem, er Ivy og Adrian de eneste skurke i fortællingen. De bliver fremstillet som hyperseksualiserede nymfner, og mændene bukker uvægerligt under for deres forførelse. Ved at konstruere den forførelse som den aggressive og voldelige part, bliver mændene blottet for al agens, og enhver medskyldighed, de måtte have for at indlede en relation til disse piger, bliver vasket væk.

I *The Crush* lægger Nick et par gange an på Adrian. Han indikerer, at han ville være interesseret i hende romantisk og seksuelt, hvis bare hun var lidt ældre. Han tager hende endda med på en køretur til et romantisk sted en aften, og tager imod det kys, som hun indleder. Det er først efter kysset, det virker til at gå op for ham, at han rent faktisk har med et barn at gøre. På et andet tidspunkt gemmer hans sig i hendes tøjskab, og overværer hende tage alt sit tøj af. Han lukker ikke øjnene eller kigger væk, men tillader sig selv at lure på hende. Ansvar for de ting han gør, der er tvivlsomme og grænseoverskridende, bliver lagt over på Adrian, fordi hun viser for meget hud, fordi hun flirter med ham eller fordi hun kysser ham; det er alt sammen hendes skyld, selvom han åbenlyst flirter med hende.

Poison Ivy adskiller sig, fordi historien fortælles gennem en anden teenagepiges perspektiv, Ivys veninde Sylvie. Sylvie har ikke mange venner, men da hun tilfældigt møder Ivy, finder hun hende interessant, og de bliver venner. Men efter Ivy møder Sylvies familie, hendes stedfar Darryl og hendes mor Georgie, bliver hun lidt for komfortable omkring dem. Hun begynder at låne morens tøj, og forsøger at forføre Darryl, i et forsøg på at erstatte og overtage Georgies rolle. Darryl indleder en affære med Ivy, og kort efter slår Ivy Georgie ihjel. Hun forsøger også efterfølgende at slå Sylvie ihjel. Det mislykkedes dog ikke, og Ivy fortsætter sit forhold til Darryl. Ivy er utvivlsomt filmens en skurk; hun slår en uskyldig ihjel og slipper afsted med det. Men ingen i filmen sætter spørgsmålstegn ved Darryls opførsel.

I filmene placeres skylden udelukkende hos pigerne, men det fremstår ikke som en kommentar eller kritik om problemer med *victim blaming*. Det er bare tilfældigt, at filmene fortæller en historie om piger, der allerede er skurkagtige i deres natur. De fremstår som en måde at tilfredsstille en fantasi, hvor ældre mænd kan begære teenagepiger uden at blive holdt til ansvar for det. Den repræsentation

flytter ansvaret over på nymfinen, og skildrer mændene, der involverer sig med teenagere, som hjælpeløse ofre, der ikke kunne gøre for det.

Der er som sagt flere ”hede” eksempler på nymfiner i erotiske thrillere omkring denne periode, herunder: *The Babysitter* (1995), *Wild Things* (1998), *The Opposite of Sex* (1998), *Pretty Persuasion* (2005) og *Mini's First Time* (2006).

Destruktiv seksualitet

Den udspekulerede nymfine har en ødelæggende karakter, der retter sig imod andre, men hun risikerer også at være selvdestruktiv, på grund af hendes iboende nedbrydende kvaliteter. I *Blame* fra 2017 sættes to unge piger, der begge rummer nymfine-karakteristika, op imod hinanden. Abigail med sit anakronistiske tøj minder i høj grad om den klassiske nymfine, men hendes modpart Melissa personificerer den udspekulerede nymfine. Melissa fremstår selvsikker og intrigant, hun går i afslørende tøj og har en seksuel suggestiv adfærd, mens Abigail har en mere dydig og isoleret fremtoning. De konkurrerer indbyrdes om deres dramalærer, Jeremys, opmærksomhed og omsorg. Til dramaundervisning forbereder eleverne scener fra teaterstykket *The Crucible* (1953), som filmen også bruger til at konstruerer sin egen fortælling omkring. Filmen er indledningsvist bygget som de fleste andre high school fortællinger, og inddrager problematikker som udstødelse, gruppepres og fraværende voksne, men filmen omgår flere klicheer og tilbyder nuancerede hovedkarakterer. Melissa, der fra begyndelse tager form som antagonisten bliver ikke skildret som en gennemført ond karakter, ligesom den stille Abigail heller ikke er den helgen hun giver sig ud for at være.

Jeremys karakter minder meget om andre sagesløse mænd, der kommer i kontakt med den udspekulerede nymfine. Umiddelbart fremstår han som en *cool* lærer, der gerne vil opdatere elevernes læseplan, men det bliver hurtigt afsløret, at Jeremy ikke er lige så interessant som først antaget. Jeremy er umoden og passiv, hvilket afspejles bedst gennem hans kæreste, der mislykket forsøger at fremkalde nogle ambitioner hos ham. Det er gennem dramaundervisningen Jeremy finder oprejsning, og han betages hurtigt af Abigail. Jeremy er berørt af Melissas talent, og modsat hans kæreste, der synes han er lidt en taber, ser Abigail på ham med hengivenhed. Jeremy bliver ikke fremstillet som en med dårlige hensigter, og hans affektion for Abigail forekommer mere omsorgsfuld end ødelæggende. Faktisk virker Jeremy nærmest som den, der er udsat i Melissa og Abigails magtkamp.

Mellem de to hovedkarakterer er det Melissa, der virker mest destruktiv, selvom Abigail også har sine egne dæmoner at kæmpe med. Da det går op for Melissa, at hun har tabt kampen om Jeremy,

går hun til skolens rektor for at anklage ham for seksuelt misbrug, og da hun skal gengive de opfundne hændelserne for en betjent, er hendes stedfar til stede. Det bliver klart, at Melissas stedfar har misbrugt hende, hvilket fungerer som forklaring på hendes adfærd. I den forbindelse efterlades man med en tvetydig morale. Melissas stedfar er uden tvivl en skurk i fortællingen, men Jeremy er skildret som en betroet voksen, der har kunnet vejlede Abigail. Pigerne forlader fortællingen på to forskellige noter: Abigail har ikke taget skade af hendes smag på nymfine-tilværelsen, mens Melissa uvildigt er blevet tvunget ind i hendes.

I spændingsfeltet mellem den udspekulerede og næstkommende kategori, den subverterede nymfine findes en underkategori, der kan betegnes som den monstrøse nymfine. Hendes monstrøsitet opstår som en modreaktion til den seksualisering, hun har oplevet, og nymfinens destruktive seksualitet løftes til et nyt niveau. Denne nymfine-karakter optræder i gyserfilm, hvor hendes overnaturlige kvaliteter forbindes til overgangen fra pige til kvinde. Gysergenren har en tradition for at seksualisere sine kvindelige karakterer, og forbinde den seksualisering med eksplicit og grafisk vold (Clover, 2015: 8), men med den monstrøse nymfine overtager hun rollen som rovdyr og gengælder den vold, hun er blevet udsat for.

Da Stephen Kings *Carrie* (1974) blev filmatiseret i 1976, lagde det fundamentet for en ny, interessant metafor indenfor gysergenren, hvor puberteten symboliseres gennem blodtørst eller på anden måde monstrøse tilbøjeligheder. I *Carrie* og *Ginger Snaps* (2000) indledes rædslerne eksempelvis med hovedkarakterernes første menstruation, mens *Teeth* (2007) behandler samtykke og spirende seksuel udforskning gennem en protagonist hvis vagina bogstavelig talt viser tænder, og angriber dem, der forsøger at tvinge sig til sex. Metaforen kan antyde en frygt for den formative proces piger gennemgår, men modsat kan det også være et billede på at styrken i det feminine væsen ikke kan undertrykkes. Når nymfinen bliver bestialsk, er det nemt at afskrive hende som bare et monster, men hvordan hun rammesættes i disse fortællinger, har en afgørende betydning. Selv når de begår uhyrligheder, skildres nymfinerne ikke udelukkende som skurken, men derimod som et modsvar eller symptom på det, de uhyrligheder, der har skabt dem til at starte med.

I *Jennifer's Body*³⁶ (2009) bliver highschool eleven Jennifer, spillet af Megan Fox³⁷, ofret af et band, da de på den måde vil opnå succes med deres musik. Da de fejlagtigt formoder, at hun er jomfru, mislykkedes ofringen, og Jennifer genopstår som en dæmoniseret kannibal, der må spise mænd og drenge for at overleve og holde sig ung. Hun lokker sine ofre til sig med hendes udseende og tilbud om seksuel tilfredsstillelse. Gennem filmen indikeres det, at Jennifer er blevet udsat for et seksuelt overgreb, og det er først ved filmens klimaks, at ofringen af Jennifer bliver afsløret. Filmens protagonist er Jennifers bedste veninde Needy, der ser sig nødsaget til at dræbe Jennifer for at stoppe hendes rasing. Relationen mellem Jennifer og Needy har en humaniserende effekt på Jennifers karakter, når eksempelvis Needy sørger over Jennifers død. Desuden indikerer den seksuelle spænding mellem Needy og Jennifer, der forløses med et kys, at deres seksualitet ikke kun eksisterer for at mænd kan konsumere den.

Jennifer er uden tvivl ond, hun mæsker sig i uskyldige mænd uden nogen form for samvittighedskvaler, men hendes karakter er mere nuanceret end som så. Hun har også overlevet et overgreb, og vi oplever hende i intime øjeblikke, hvor hun konfronteres med sine dybeste usikkerheder. Jennifers selvsikkerhed er bundet til hendes udseende, der hastigt forfalder mellem hendes måltider. Hendes svindende skønhed er endnu et resultat af det overgreb, hun blev udsat for, og har en ødelæggende virkning på hende. Jennifer er kodet som en karakter, der har overlevet et seksuelt overgreb, og hendes hærgen kanalisere den vrede, der kan være forbundet med at blive objektiviseret, seksualiseret og offergjort. *Jennifer's Body* bruger kannibalisme til at skildre rædslerne ved seksuelle overgreb, og publikum tilbydes en trøst, når Needy afslutningsvis sætter ud for at finde de mænd, som er ansvarlige for Jennifers uhyrlige transformation. Den monstrøse nymfine tilbyder en kritik af samfundet, og hvordan det behandler piger. Hun bliver rakt en sympati, som fortællingerne om den udspekulerede nymfine ikke gør. Den monstrøse nymfine rummer i den

³⁶ *Jennifer's Body* blev betragtet som et flop, da den udkom i 2009, og hverken kritikere eller publikum brød sig om den. Den har dog efter over ti år fået genoprejsning, og betragtes som en feministisk gyserfilm, der var forud for sin tid set i sammenhæng med #MeToo. En del af *Jennifer's Bodys* fiasko, da den udkom, kan tilskrives filmens marketing kampagne, der hovedsageligt rettede sig mod teenagedrenge, og fokuserede på Megan Fox' sexappeal (Grady, 2018), hvilket ironisk afspejler selvsamme problematik, som filmen udforsker.

³⁷ Fox var i denne periode mest kendt for hendes rolle som den 16-årige, Mikaela Banes, i den første installation (2007) af *Transformers* franchisen, der faktisk også kan inkluderes i nymfine kategorien. Selvom Lolita-tropen ikke er en del af filmen, bliver Fox præsenteret gennem the male gaze til publikum, og Mikaela bliver herved en nymfine gennem den seksualisering kameraet udøver.

forstand en grad af feministisk oprør, idet den anerkender nymfinens modgang, og hvor skadelig nymfine-statusen kan være, men hun indkapsler også nogle af de samme udspekulerede og manipulative karaktertræk som den udspekulerede nymfine.

De ødelæggende konsekvenser af at blive seksualiseret bliver udforsket gennem den monstrøse nymfine, hvor vold og hævnthirst har en katarsisk virkning for den offergjorte. Det er begge aspekter, der er centrale for den sidste kategori: den subverterede nymfine.

Subverterede nymfiner

Med overgangen til det 21. århundrede gryer en ny kategori af nymfine-karakteren, hvor det i højere grad er nymfinernes egen fortælling, der er i centrum. Den subverterede nymfine varierer mere i sit udtryk end hendes forgængere, men fællesnævneren for de subverterede nymfiner er, at de udfordrer repræsentationen af nymfiner og destabiliserer konstruktionen. De film, jeg i denne del af analysen inddrager, eksemplificerer, hvordan man ved at trække på nymfinens kontroversielle, problematiske historie og sætte nymfinen i nye kontekster, kan subvertere konstruktionen. Eksempelvis ved at tildele nymfinen autonomi og tydeliggøre, at hun bestemmer over sin egen krop og seksualitet eller ved at modgå the male gaze. Denne nymfine-karakter illustrerer, hvordan man kan beskæftige sig med problematikker om seksualiserede børn uden at reproducere skadelige narrativer. Den subverterede nymfine hudfletter den udnyttelse, som de øvrige nymfine-karakterer er blevet udsat for.

I 2005 udkom *Hard Candy*, der virkelig udfordrede nymfine-karakteren, som den før havde været repræsenteret, hvad enten det var den klassiske- eller udspekulerede nymfine. Filmen handler om den 14-årige Hayley, spillet af Elliot Page³⁸, der over en chat aftaler at mødes med fotografen, Jeff. Deres

³⁸ I 2007 medvirker Page i endnu en film med nymfine-konnotationer, *Juno*. Page spiller den 16-årige Juno, der bliver gravid med sin ven Paulie Bleeker. Efter et besøg ved en abortklinik beslutter hun at gennemføre graviditeten for efterfølgende bortadoptere barnet og i den forbindelse møder hun parret Mark og Vanessa. Juno besøger Mark et par gange under graviditeten, og de knytter bånd over fælles interesser som punkrock og gyserfilm. Relationen mellem dem bliver aldrig seksuel, men der er alligevel en upassende undertone i deres venskab. Gennem tilstedeværelsen af Juno, forbindes Mark med sit yngre selv, men idet han afslører sin ansvarsløshed og barnlige tilgang til livet, tager Juno afstand fra ham. I stedet for at fungere som et forstående vehikel for hans manglende ungdom, bliver Juno et spejl, der afslører hans ynkelighed. Ligesom den klassiske nymfine får Juno også en funktion for den mandlige voksen, men modsat den

møde er indledningsvist flirtende og Hayley argumenterer for at tage med ham hjem for at lytte til musik. Jeff gør halvhjertede indsigelser, men de ender alligevel i hans lejlighed, hvor de drikker alkohol og snakker om hans arbejde. Hayley spørger Jeff om, han vil tage billeder af hende, men efter hun begynder at posere, falder han om. Indtil nu har filmen ledt publikum til at tro, at Hayley vil blive offer for en pædofil. Hun har rar og indbydende overfor Jeff og har ignoreret hans suspekterede opførsel, filmen placerer dog ikke skyld hos Hayley. Hun er fremstillet som et barn, der ivrigt vil virke moden og søger bekræftelse. Jeff fremstilles derimod som den ubehagelige, og efterlader ingen tvivl om, at det er ham, publikum skal være på vagt over for. Efter Jeff igen kommer til bevidsthed, bliver det dog klart, at han ikke har overhånden.

Det viser sig, at Hayley har drugget ham, da hun mixede deres sjus, og nu har bundet ham til en stol, mens hun konfronterer ham med sine pædofile tilbøjeligheder og straffer ham eksempelvis ved at lade ham tro, at hun kastrerer ham, og truer med at offentliggøre den dokumentation af seksuelle overgreb på børn, han har liggende, til dem han kender. Mens Hayley holder Jeff fanget, opstår der komplikationer undervejs, Jeff slipper eksempelvis fri et par gange, men Hayley formår at fastholde sit overtag, og i sidste ende tvinger hun Jeff til at hænge sig selv.

I *Hard Candy* bliver nymfine-karakteren vendt på hovedet, og den adresserer direkte mange af de skadelige narrativer, der indtil videre har været kernen i nymfine-konstruktionen. Filmen lægger eksempelvis vægt på dialogen mellem Hayley og Jeff, der giver genlyd til de undskyldninger nymfine-konstruktionen tidligere har reproduceret som retfærdiggørelse for udnyttelse af unge piger, som for eksempel at hun er moden af sin alder, hun er seksuelt bevidst, eller at hun selv ønskede det. Det opsummeres præcist, når Hayley siger: "Just because a girl knows how to imitate a woman, does not mean she's ready to do what a woman does" (*Hard Candy*, 2005). Filmen kritiserer også Hollywoods egen involvering i udnyttelsen af piger. Jeff argumenterer for, at den straf, han vil få af domstole og offentlighed, bør være nok, idet det vil ødelægge hans liv og karriere, hvortil Hayley svarer: "Well it didn't ruin Polanski, he just won an Oscar"³⁹ (*Hard Candy*, 2005).

klassiske nymfine kan Mark ikke opnå selvrealisering gennem Juno, fordi hun ser ham for, hvad han virkelig er. Juno er en karakter i sin egen ret, der ikke har en interesse i at være redskab for hans karakterbue.

³⁹ I 1977 blev filminstruktør Roman Polanski arresteret for seksuelt overgreb på den 13-årige Samantha Gailey, der havde stået model for ham til en fotooptagelse. Polanski blev anklaget for seks tilfælde af kriminelle handlinger, herunder voldtægt. Efter juridiske konflikter flygtede Polanski til Europa for at undgå fængsling, og han er i dag fransk statsborger (Vickers, 2008: 80ff). Polanski er dog i vid udstrækning stadig en anerkendt instruktør, og vandt i 2002 en Oscar for *The Pianist*.

Hayley vender nymfine-karakteren på hovedet ved at kanalisere den selvtægt, der også er aktuel for den monstrøse nymfine. Hayleys selvtægt rummer dog ikke et overnaturligt element, og selv når hun flirter og tirre Jeff for at bekræfte hans tilbøjeligheder, fremstår hun ikke seksualiseret; hendes barnlige karakter er ikke til at tage fejl af. Den mest markante forskel mellem Hayley og den monstrøse nymfine er dog, at hævn i *Hard Candy* ikke er motiveret af en traumatisk oplevelse, der har overgået Hayley, eller som eksplicit bliver portrætteret. I film, der aktiverer hævnfantasi-tropen og kvindelig vrede, motiveres hævnaktionen oftest af en traumatisk oplevelse, som beror på kvindelig lidelse, der er formet efter the male gaze. Det gør sig eksempelvis gældende i *Jennifer's Body*, hvor den vold og transformation, som hun gennemgår, får en voyeuristisk tone. I *Victim to Vigilante: Gender, Violence, and Revenge in The Brave one (2007) and Hard Candy (2005)* (2011) påpeger seniorlektor i Kønstudier ved University of Otago, Rebecca Stringer, hvordan filmen afholder sig fra at vise grafisk vold og udelukker i udpræget grad at vise smerte hos sine kvindelige karakterer (Epstein, 2011: 275f). Kvindelig lidelse bliver dermed ikke brugt som et underholdende spektakel i filmen.

Modsat andre nymfiner bliver Hayleys krop ikke vist i fragmenter. Kameraet koncentrerer sig, hverken om hendes krop eller nogle af de andre piger, som Jeff har fotograferet, som seksuelle objekter, der skal bringe nydelse hos publikum. I stedet er det hendes ansigt, og de følelser som det udtrykker, der er i fokus. Gennem alle de ovenstående greb lykkedes det filmen at skabe en nymfine-karakter, der, i filmens sprog, med rette går til angreb på den konstruktion, som er skabt omkring hendes forgængere. I filmen figurerer en sidehistorie om en lokal pige, Donna Mauer, der er meldt savnet, og i filmens klimaks viser det sig, at Hayleys hævn er motiveret af Mauers forsvinden. Hayley ved, at hun er blevet dræbt, og har allerede hævnnet sig på den ene af gerningsmændene, der angav Jeff som medgerningsmand. Man kan argumentere for, at Donna nærmest bliver billedet på de nymfiner, der er gået forud, og at Hayley gennem sine handlinger i filmen forsøger at finde gengældelse. På den måde sigter filmen måske efter samme katarsiske forløsning som også den monstrøse nymfine rummer.

Hayleys barnlige ydre og karakter er central for Hayleys selvtægt, fordi den virker tillokkende på dem hun søger at straffe og samtidig afvæbnende på dem, der kunne risikere at intervenere, hvis hun blev opdaget. Da en af Jeffs naboer ringer på, får Hayley hende hurtigt gennet væk med en forklaring om, at hun besøger sin onkel. Ved at bruge nymfinens barnlighed, der tidligere er blevet objektiviseret, som et alibi bliver nymfinen subverteret, fordi det, der før har gjort hende til et sårbart offer, nu bliver et redskab i hendes hævnagt. Filmen fremsætter ikke Hayley eller hendes jagt på hævn

som skurkagtig. Hendes handlinger er vel og mærke voldsomme, men retfærdiggøres ved at rammesætte Jeff som den egentlige gerningsmand, hvilket vender om på skyldsspørgsmålet, som eksempelvis ses hos den udspekulerede nymfine.

Fem år efter udgivelsen af sin sidste *Lord of the Rings*-film, *Return of the King*, gav Peter Jackson sig i kast med et nymfine-nærliggende projekt, *The Lovely Bones* (2009). Ligesom mange andre nymfiner i denne kategori, fremstår de måske ikke umiddelbart, som det man forbinder med nymfine-karakterer, og netop derfor er de med til at udfordre nymfine-konstruktionen. Den subverterede nymfine vender vores forventninger til konstruktionen på hovedet, og viser os en del af fortællingen, der før har været underrepræsenteret. *The Lovely Bones* punkterer fra begyndelsen uvished og spænding omkring, hvad der skal ske med hovedkarakteren den 14-årige Susie, idet publikum gennem hendes narration får at vide, at hun bliver dræbt. Susies nabo, Mr. Harvey, har slået hende ihjel, og publikum følger hendes historie i det hinsides, hvor hun betragter sin families sorg og Mr. Harvey i efterspillet på mordet.

Susies fortælling indeholder ingen seksualisering, og publikum får ikke adgang til den vold, der er blevet begået mod hende. Hendes mord vises ikke eksplicit og bruges som et underholdende spektakel. Derimod kanaliseres publikums empati gennem italesættelsen af Susies følelsesliv både omkring hendes egen død, men også hendes egen fortælling om, hvem hun var før sin død. Susies karakter humaniseres gennem alle de informationer vi får om hende, der ikke handler om mordet, hvilket cementerer tragedien. Den scene, der leder op til mordet, er stærk, fordi publikum allerede ved, hvad der vil ske. Scenen er afklædt spændende, usikre gys om, hvorvidt hun overlever, i stedet udsættes publikum for den grufuldhed, der er forbundet med at overvære Susies egen erkendelse af situationen. Ved at undlade eksplicit vold, for i stedet at fokusere på foregribelsen og gøre publikum medvidende, lykkedes det at repræsentere det, som sker med Susie på en måde, der fremmer identifikationen med hende. På denne måde oplever vi handlingerne gennem offerets blik, og historien efterlader ingen sympati for hendes overgrebsmand og morder. Samtidig udnyttes Susies historie ikke som en kilde til underholdning, når det undlades at skildre tragedien, der er overgået, som et spektakel. Fælles for de subverterede nymfiner er, hvordan de repræsenteres som tredimensionelle karakterer, der eksisterer i deres egen ret. Susie objektiviseres ikke gennem sin offergørelse, og den måde hun portrætteres på, har en humaniserende effekt.

I 2013 debuterede instruktør Gia Coppolas med spillefilmen *Palo Alto*, der udforsker teenageårene hos tre forskellige karakterer, herunder April, der har en forbudt romance med sin fodboldtræner.⁴⁰ Relationen mellem April og fodboldtræneren, Mr. B, bliver ikke romantiseret, men viser i stedet, hvad der gør April modtagelig overfor Mr. Bs tilnærmelser. April får ikke indfriet sine følelsesmæssige behov hos sine forældre, og det gør hende sårbar overfor Mr. B, der giver hende den bekræftelse, hun søger. Filmen illustrerer den konflikt April oplever på grund af hendes relation til sin fodboldtræner, og hendes ambivalens mod situationen illustreres eksempelvis i en scene, hvor Mr. B erklærer sin kærlighed til hende, og hun siger ”I should be hanging out with boys my own age” (*Palo Alto*, 2013). Scenen vidner om at April ikke er klar til den forpligtelse, der følger med forholdet til Mr. B, og at hun trods sin modenhed stadig er et barn. Netop dette bliver klart i en senere scene, hvor April har sex for første gang med Mr. B. Da han tager hendes bukser af kommer et par underbukser til syne, hvorpå der står ”Thursday”, og April siger: ”I know it’s not Thursday. I always get the days wrong” (*Palo Alto*, 2013). Sexscenen fremstår ubehagelig, fordi den markerer Aprils barnlige side i en seksuel interaktion med en voksen.

Coppolas film trækker på mange af de samme æstetiske, minimalistiske og melankolske virkemidler, der også gør sig gældende i Sofia Coppolas film⁴¹, eksempelvis *The Virgin Suicides* (1999), *The Bling Ring* (2013) og *The Beguiled* (2017).⁴² Ligesom hendes tante har Gia Coppola en evne til at skildre hvid *girlhood* på en autentisk måde gennem coming-of-age fortællinger, der repræsenterer unge kvinder og pigers spirende seksualitet uden at objektivisere gennem the male gaze. I denne forbindelse er det relevant at fremhæve noget bemærkelsesværdigt ved nymfine-karaktererne, og som går igen for alle nymfiner: deres hudfarve, de er alle hvide. Det racialiserede aspekt af nymfine-konstruktionen afslører, hvem der kan rumme nymfinens kvaliteter. Når BIPOC-piger⁴³ er udeladt af Lolita-tropen, betyder det bestemt ikke at de ikke seksualiseres i kulturprodukter

⁴⁰ Fodboldtræneren spilles af James Franco, som også har skrevet den novellesamling filmen er baseret på. Hans casting kan virke ironisk i betragtning af, at han senere selv fik flere beskyldninger om upassende opførsel overfor mindreårige mod sig (Lampen, 2022).

⁴¹ *Palo Alto* fremstår lidt som en tour de force udi nepotisme, da filmen er instrueret af barnebarn til Francis Ford Coppola og niece til Sofia Coppola, hovedrollen spilles af Emma Robert niece til Julia Roberts, og hendes jævnaldrende kærlighedsinteresse er spillet af Val Kilmers søn Jack Kilmer.

⁴² Sofia Coppolas nyeste film kommer til at centrere sig om Priscilla Presley, der i kraft af sin aldersforskel til Elvis Presley også kunne betragtes som en nymfine.

⁴³ Referer til Black, Indigenous and People of Color.

som film⁴⁴, men at den specifikke seksualisering, der tilfalder nymfinen, udelukker piger, der ikke er hvide. Sorte piger oplever eksempelvis en voksenficering ('adultification') af deres barndom (Epstein et al., 2017), der er uforenelig med tvetydigheden mellem nymfinens uskyldig og seksuelle væsen. Givhans essay *I Lolita in the Afterlife* fastslår, hvorfor sorte piger ikke repræsenteres som nymfiner i populærkulturen:

The culture does not see black girls as having a fragile, dangerously irresistible beauty. And if a nymphet of color is boldly manipulative with her sensuality, willing to flaunt it with a devil-may-care attitude, she is seen as liberating herself as much as playing into historical tropes about oversexualized black bodies. She isn't viewed as an icon; she is a scourge (Givhan, 2021: 185).

For Givhan er nymfine-karakteren et udtryk for hvidhed, lige så meget som et udtryk for ungdom, køn og seksualitet (Givhan, 2021: 186), hvilket giver et større perspektiv på nymfine-konstruktionen, fordi det indikerer, hvilke racistiske forståelser, der også udgør konstruktionen, eksempelvis om et hvidt skønhedsideal.

Instruktør Jennifer Fox instruerede i 2018 filmen *The Tale*, der er inspireret af hendes egne oplevelser med seksuelt misbrug, da hun var barn, og er desuden baseret på en historie af samme navn Fox selv skrev som 13-årig. I sin artikel *Beyond #MeToo: The Therapeutic Action of (Female) Agency and Après-Coup in The Tale* (2021) forklarer psykoanalytiker og psykolog, Jill Gentile, hvordan *The Tale* udkom i en tid, der i høj grad var præget af #MeToo-bevægelsen, og hvordan filmen udfordrer en dikotomisk forståelse af offer og mishandler ved at belyse de indre konflikter, der opstår som følge af et seksuelt traume som barn.

Jennifer genlæser i filmen den historie, hun som barn skrev om hendes relation til henholdsvis hendes ride- og løbetræner, Mrs. G og Bill, der i forvejen havde indledt en affære. Hun har ikke før anset relationen som forkert, men som en vigtig del af hendes seksuelle vækkelse. Da hun langsomt begynder at genoverveje relationen og tænke tilbage på sine oplevelser, går det dog op for hende, at hun har håndteret traumatet om misbrugen af sig ved at skabe et "ufarligt" narrativ omkring det. Det

⁴⁴ Eksempelvis er der løbende debat om, hvordan Disney overseksualiserer kvindelige BIPOC tegnefilmsfigurer gennem animationernes udseende, påklædning og opførsel (Kant, 2017). Karakterer, der fremhæves, er blandt andet Pocahontas, Jasmin og Esmeralda. De er desuden alle sammen unge kvinder og piger, hvorfor man i den forbindelse kan argumentere for, at de også i en vis udstrækning kan kategoriseres som nymfiner.

eksemplificeres ved flashbacks, der efterhånden som de bliver gentaget ændrer karakter, når Jennifer får nye informationer og kontekster til situationerne. Eksempelvis ser vi hende i et flashback som stor teenager til ridetræning sammen med hendes træner. Senere tager hun et kig i et fotoalbum fra samme år som mindet, hvorefter man igen ser flashbacket, denne gang med en yngre skuespiller, der tydeliggør, hvor ung hun egentlig var.

Ligesom *Palo Alto* illustrerer *The Tale*, hvad der kan gøre piger sårbare overfor voksne, der har intention om at udnytte dem. Det centrale for *The Tale* er dog, hvordan Jennifer har skabt et forvrænget narrativ omkring sig selv og relationen til hendes træner i et forsøg på ikke at offergøre sig selv. Det, der gør filmen særligt virkningsfuld, er at publikum følger Jennifer i hendes rejse tilbage gennem hendes minder, mens hun må affinde sig med det misbrug, hun oplevede som barn. Den narrative struktur illustrerer Jennifers erkendelse gennem samtaler, den voksne Jennifer har med sit 13-årige jeg, fordi hun i dem punkterer den fantasi, hun som barn har kreeret for at beskytte sig selv. På den måde dekonstrueres ikke bare Jennifers egen romantiserede fortælling om relationen til hendes træner, men hele forestillingen om nymfinaen afromantiseres, fordi konsekvenserne af seksualisering ikke kan benægtes.

Konklusion

Jeg har med min analyse demonstreret, hvor præsent nymfine-karakteren og Lolita-tropen er i amerikanske film. Nymfine-konstruktionen er mindst lige så gammel som Hollywood selv; hun er en fast bestanddel af filmkultur. Men ligesom filmhovedstaden har hun gennem årene gennemgået mange forandringer, og i et tidligt perspektiv kan man pege på forskellige bevægelser indenfor nymfine-repræsentation. Som Sinclair forklarer, begynder nymfinen at tage form i stumfilmsæraen og Hollywoods gyldne æra, og omkring 1960'erne udformes den klassiske nymfine, hvor konstruktionen har en bestemt og genkendelig struktur. Den klassiske nymfine kan nærmest betragtes som prototypen, der sætter rammerne for de efterfølgende kategorier af nymfiner. Efterhånden som vi nærmer os slutningen af det 20. århundrede tager den udspekulerede nymfine hovedsageligt over. Efter årtusindskiftet opstår, der pludselig en ny nymfine-karakter, den subverterede, der er defineret af nye samtaler omkring seksualitet og seksuel frigørelse, og som senere også påvirkes af #MeToo-bevægelsen. Hun fungerer som et modbillede til den tidligere repræsentation konstruktionen har tilbudt. Selvom der er en temporal udvikling i mellem nymfine-kategorierne, så udelukker de ikke hinandens tilstedeværelse i filmkulturen. Min analyse viser eksempelvis, at den klassiske nymfine stadig kan dukke op, ligesom den udspekulerede nymfine viste sig lang tid før hendes storhedsperiode i 90'erne.

Den klassiske nymfine er gennemgående objektiviserende, da hun konstrueres ud fra en mandlig fantasi om pigers seksualitet, som er heteronormativ, og voksne mænd har en central rolle. Den udspekulerede nymfine efterlader også overvejende rum til seksualisering, men samtidig skaber hun med sit udspekulerede og ukontrollerede væsen også potentiale for at udfordre magtdynamikken mellem udnytter og nymfine, der i mere udpræget grad udforskes gennem den monstrøse nymfine. Dog kan den udspekulerede nymfine, og herunder også den monstrøse nymfine, dæmonisere unge pigers seksualitet. Den subverterede nymfinen eksisterer i sin egen ret, fordi hun ikke kun portrætteres gennem et male gaze, der vil objektivisere hende. Hun destabiliserer nymfine-konstruktionen, og sætter et spejl op foran den kultur, der i lang tid har seksualiseret hende. Den subverterede nymfine begrænses ikke af den indespærring, der har fastholdt hendes forgængere i skadelige, reproducerede narrativer, men afromantiseringer i stedet Lolita-tropen ved at centrere nymfinens perspektiv, og når nymfine-karakteren subverteres bliver der plads til nuancer, hvor hun både kan agere hævngherrig selvtægtspige og sårbart pigebarnd.

En feministisk tolkning af nymfine-konstruktionen vil måske applauderer nymfinens seksuelle væsen og magt over mænd, samt afvise offergørelse af hende, men den udlægning ignorerer den

magtdynamik og -forhold, der er på spil i denne slags relationer. Den opfattelse af nymfine-konstruktionen tilbyder en retfærdiggørelse af misbrug, og risikerer samtidig at afføde en destruktiv efterligning af maskuline værdier om aggression, men nymfine-konstruktionen skaber også plads til anerkendelse af pigers seksualitet og behovet for at udforske den.

Nymfine-konstruktionen konstruerer piger som seksuelle objekter, men samtidig åbnes der også et mulighedsrum indenfor nymfine-konstruktionen, hvor samfundets forventninger til pigers seksualitet kan udfordres og subverteres.

Litteratur

Abreu, Rafael (2021): What is the Hays Code: Hollywood Production Code Explained. *studiobinder.com*. Lokaliseret 15/02/2023 på <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-the-hays-code-1934/>.

Abreu, Rafael (2023): What is the Studio System: Hollywood's Studio Era Explained. *studiobinder.com*. Lokaliseret 15/02/2023 på <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-the-studio-system-in-hollywood/>.

Bansinath, Bindu (2022): All of the Allegations Against Kevin Spacey i *New York Magazine, The Cut*. Lokaliseret 17/06/2023 på <https://www.thecut.com/article/all-of-the-allegations-against-actor-kevin-spacey.html>.

Black, Shirley Temple (1988): *Child star: an autobiography*. New York, McGraw-Hill.

Bondebjerg, Ib (2020): *Screening twentieth century Europe : television, history, memory*. Cham, Palgrave Macmillan.

Churchill, Barbra Ann (2003): *The Lolita Phenomenon: the Child (femme) fatale at the Fin de siècle*. Edmonton, University of Alberta.

Clover, Carol J. (2015): *Men, Women, and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton, Princeton University Press.

Code, Lorraine (2001): *Encyclopedia of Feminist Theories*. London, Routledge.

Davis, Rachel E. (2017): "Tell me you own me, gimme them coins" - postfeminist fascination with Lolita, Lana Del Rey, and sugar culture on Tumblr. Chattanooga, University of Tennessee.

Durham, M. Gigi (2008): *The Lolita Effect: The Media Sexualization of Young Girls and What We Can Do About It*. New York, The Overlook Press.

Epstein, Rebecca, Blake, Jamilia & González, Thalia (2017): *Girlhood Interrupted: The Erasure of Black Girls' Childhood*. Georgetown, Center on Poverty and Inequality, Georgetown Law.

Fenwick, James (2021): The exploitation of Sue Lyon: *Lolita* (1962), archival research, and questions for film history i *Feminist Media Studies*.

Gaitskill, Mary (2021): I Cannot Get Out Said the Starling i *Lolita in the Afterlife*. New York, Vintage Books.

Gentile, Jill (2021): Beyond #MeToo: The Therapeutic Action of (Female) Agency and Après-Coup in The Tale i *Studies in gender and sexuality*, Vol.22 (2).

Givhan, Robin (2021): Fashion's *Lolita*: Fragile, Subversive, and a Paean to White Femininity i *Lolita in the Afterlife*. New York, Vintage Books.

Grady, Constance (2018): How Jennifer's Body went from a flop in 2009 to a feminist cult classic today. *vox.com*. Lokaliseret 25/06/2023 på <https://www.vox.com/culture/2018/10/31/18037996/jennifers-body-flop-cult-classic-feminist-horror>.

Green, Steph (2022): The troubling legacy of the *Lolita* story, 60 years on. *BBC.com*. Lokaliseret 04/03/2023 på <https://www.bbc.com/culture/article/20220617-the-troubling-legacy-of-the-lolita-story-60-years-on>.

Hanson, Stuart (2017): Natalie Portman and transgressing boundaries between childhood and adulthood in Luc Besson's *Léon* i *Childhood and Celebrity*. New York, Routledge.

Heckmann, Chris (2021): When Was the Golden Age of Hollywood: And Why Did It End?. *studiobinder.com*. Lokaliseret 15/02/2023 på <https://www.studiobinder.com/blog/when-was-the-golden-age-of-hollywood/>.

Hemingway, Mariel & Greenman, Ben (2015): *Out Came the Sun: Overcoming the Legacy of Mental Illness, Addiction, and Suicide in My Family*. New York, Regan Arts.

hooks, bell (1996): *Reel to Real: Race, class and sex at the movies*. London, Routledge.

Kant, Keshav (2017): *The Flower and the Jewel: Disney's Sexualisation of Brown Women*, *offcolour.org*. Lokaliseret 29/06/2023 på <https://offcolour.org/2017/05/16/the-flower-and-the-jewel-disneys-sexualisation-of-brown-women/>.

Karlyn, Kathleen Rowe (2004): "Too Close for Comfort" - "American Beauty" and the Incest Motif i *Cinema Journal*, vol. 44 nr. 1. Austin, University of Texas Press.

Kranc, Lauren (2021): *A Full Timeline of Dylan Farrow's Sexual Assault Accusations Against Woody Allen* i *esquire.com*. Lokaliseret 02/05/2023 på <https://www.esquire.com/entertainment/tv/a35634294/dylan-farrow-woody-allen-sexual-assault-timeline/>.

Lampen, Claire (2022): *All the Allegations Against James Franco* i *New York Magazine, The Cut*. Lokaliseret 20/06/2023 på <https://www.thecut.com/2022/07/all-the-sexual-misconduct-allegations-against-james-franco.html>.

Loftus, Jamie (vært) (2020-2021): *Lolita Podcast* [audiopodcast]. iHeartPodcasts. <https://open.spotify.com/show/4dvc06zTAaAylzdTrsgKzp?si=6c7934589d434038>.

Lolita Definition & Meaning. (s.d.). I: Merriam-Webster. Lokaliseret 16/11/2022 på <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Lolita>.

Lyons, Siobhan. (2015): *Cover girl: The difficulty of illustrating 'Lolita' persists, 60 years on*. *CNN, Style*. Lokaliseret 19/10/2022 på <https://edition.cnn.com/style/article/difficulty-of-illustrating-lolita-persists-60-years/index.html>.

Margeson, Edda (2012): Tracing Lolita: Defining the Archetype of the Nymphet in 20th and 21st Century Literature and Culture i *Emergence: A Journal of Undergraduate Literary Criticism and Creative Research*, nr. 3. Santa Barbara, University of California.

Martinelli, Marissa (2018): Responding to Criticism of #MeToo: Natalie Portman Reveals Her First Ever Fan Letter Was From a Man Describing His Rape Fantasy. *slate.com*. Lokaliseret 20/06/2023 på <https://slate.com/culture/2018/01/watch-natalie-portmans-speech-at-the-2018-womens-march-video.html>.

Mendez, Moises (2023): What to Know About Corecore, the Latest Aesthetic Taking Over TikTok. *Time.com*. Lokaliseret 03/03/2023 på <https://time.com/6248637/corecore-tiktok-aesthetic/>.

Metlič, Dijana, Szaniawski, Jeremi & Ritzenhoff, Karen A. (Red.) (2023): *Gender, power, and identity in the films of Stanley Kubrick*. New York, New York: Routledge.

Miller, Julie (2015): Mariel Hemingway Says Woody Allen Tried to Seduce her When She Was a Teenager i *vanityfair.com*. Lokaliseret 15/05/2023 på <https://www.nytimes.com/2018/03/01/style/woody-allen-manhattan.html>.

Mulvey, Laura (1975 [2022]): Visual Pleasure and Narrative Cinema i *Feminist Film Theory*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Nabokov, Vladimir (1955 [1992]): *Lolita*. New York, Everyman's Library.

Nowell-Smith, Geoffrey (1999): *The Oxford History of World Cinema*. Oxford, Oxford University Press.

Nymphet Definition & Meaning. (s.d.). I: Merriam-Webster. Lokaliseret 16/11/2022 på <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nymphet>.

Oppliger, Patrice A. (2008): *Girls gone skank: the sexualization of girls in American culture*. Jefferson., McFarland & Company.

Quigley, Jenny Minton (Red.), (2021): *Lolita in the Afterlife: On Beauty, Risk, and Reckoning with the Most Indelible and Shocking Novel of the Twentieth Century*. New York, Vintage Books.

Russel, Kate Elizabeth (2021): *Maison Nymphette i Lolita in the Afterlife*. New York, Vintage Books.

Sinclair, Marianne (1988): *Hollywood Lolita: the nymphette syndrome in the movies*. Slough, Hollen Street Press.

Stringer, Rebecca (2011): *From Victim to Vigilante: Gender, Violence, and Revenge in The Brave one (2007) and Hard Candy (2005) i Feminism at the movies : understanding gender in contemporary popular cinema*. New York, Routledge.

Times.com, All-TIME 100 Novels. Lokaliseret 30/02/2023 på <https://entertainment.time.com/2005/10/16/all-time-100-novels/slide/all/>.

Vickers, Graham (2008): *Chasing Lolita: How Popular Culture Corrupted Nabokov's Little Girl All Over Again*. Chicago, Chicago Review Press.

Waldman, Katy (2018): *The Salacious Non-Mystery of "The Real Lolita"*, thenewyorker.com. Lokaliseret 12/11/2022 på <https://www.newyorker.com/books/page-turner/the-salacious-non-mystery-of-the-real-lolita>.

Walkerdine, Valerie (1997): *Daddy's girl : young girls and popular culture*. Basingstoke, Macmillan.

Zurbriggen, Eileen L., Collins, Rebecca L., Lamb, Sharon, Roberts, Tomi-Ann, Tolman, Deborah L., Ward, L. Monique & Blake, Jeanne (2007): *Report of the APA Task Force on the Sexualization of Girls*. Washington, D.C, American Psychological Association. Reprinted. <https://www.apa.org/pi/women/programs/girls/report-full.pdf>.

Film

10 Things I hate About You: 1999

21 Jump Street: 2012

9 ½ Weeks: 1986

A Bigger Splash: 2015

American Beauty: 1999

Babysitter, The: 1969

Babysitter, The: 1995

Babysitters, The: 2007

Beguiled, The: 2017

Being John Malkovich: 1999

Blair Witch Project, The: 1999

Blame it on Rio: 1984

Bling Ring, The: 2013

Breathe In: 2013

Candy: 1968

Carrie: 1976

Copenhagen: 2014

Crush, The: 1993

Daddy Darling: 1970

Daydream Nation: 2010

Fatal Attraction: 1987

Fight Club: 1999

Ghost World: 2001

Ginger Snaps: 2000

Hard Candy: 2005

Hick: 2011

I Walk the Line: 1970

Indecent Proposal: 1993

Jennifer's Body (2009)

Juno: 2007

Last of Us, The: 2023 [serie]

Léon: The Professional: 1994

Lolita: 1962

Lord of the Rings: Return of The King: 2003

Lovely Bones, The: 2009

Magnolia: 1999

Manhattan: 1979

Matrix, The: 1999

Mini's First Time: 2006

Molly Maxwell: 2013

Night of the Iguana, The: 1964

Opposite of Sex, The: 1998

Palo Alto: 2013

Pianist, The: 2002

Pigen i Skabet: 2003

Pineapple Express: 2008

Poison Ivy: 1992

Pretty Baby: 1978

Pretty Baby: Brooke Shields: 2023

Pretty Persuasion: 2005

Pretty Poison: 1968

Sixth Sense, The: 1999

Tale, The: 2018

Taxi Driver, 1976

Teeth: 2007

Transformers: 2007

Virgin Suicides, The: 1999

Weekend with the Babysitter: 1970

Wild Things: 1998