

# Sjove kvinder på film

- En undersøgelse af repræsentationen af kvinder i komediefilm skrevet af kvinder



Molly Marie Ørting Thornhill

Vejleder: Louise Yung Nielsen

Studiemail: mmot@ruc.dk

Studienummer: 46573

Anslag: 165.597



**Roskilde Universitet**

# Abstract

This thesis seeks to examine how women are represented in modern comedy movies written by women and how the humor functions as a feminist strategy. The theoretical framework is built on feminist film theory, gender theory, postfeminist media theory, and humor theory. The empirical data is based on a *single case study* that constitutes a thorough analysis of the movie *Bridesmaids* (2011). This thesis will also contain a short perspectival analysis of the movie *Trainwreck* (2015). The analysis of *Trainwreck* will be a discursive analysis based on the conclusions from the analysis of *Bridesmaids*. This is done to broaden the methodological perspective and to discuss if there exists thematic commonalities in modern female driven comedy movies written by women.

The paper shows that both movies use humor as a feminist strategy through the women's incongruent gender performances and through role reversal; the leading ladies in both movies challenge the heteronormative binary gender roles by portraying themselves as funny "unruly women" with sexual agency and as a result of this they are not depicted as sexual objects of *the male gaze*. On the contrary, both movies reflect the respective narratives from a female point of view, which is progressive when it comes to representation of women in Hollywood. Although, since both movies are made in the postfeminist era, they are, seen from a feminist perspective, still somewhat problematic. These women are portrayed as hypocritical as they seem to struggle with patriarchal norms and therefore tend to support anti-feminist beauty standards by viewing femininity as a bodily issue and therefore disciplining each other through *toxic shame*. Both movies also fantasize tradition through tabourising single women in their 30's and by making men the solution to their problems. Despite these problematic tendencies both movies portray relevant identifiable problems in which modern women can relate through representing the female characters as funny anti heroic women struggling with an existential postfeminist anxiety that constitutes conflicting tendencies between patriarchal, feminist and neoliberal discourses.

# Indholdsfortegnelse

Indledning	1
Problemfelt	2
Emneafgrænsning	3
Metode	6
Teori	8
Laura Mulvey og <i>the male gaze</i>	9
Tania Modleski og <i>det dualistiske blikfang</i>	11
Det performative køn	12
<b>Det konstruerede køn</b>	13
Den postfeministiske mediediskurs	14
<b>Et øget fokus på kvindekroppen</b>	15
<b>Genetablering af forskellene mellem kønnene</b>	17
<b>Kvinder i comedy: <i>Irony and knowingness</i></b>	18
Den klassiske humorteori	19
<b>Inkongruens</b>	20
<b>Overlegenhed</b>	20
<b>Forløsning</b>	21
Postfeministiske komediefilm med kvinder	22
<i>Bridesmaids</i>	24
Læsestrategi	24
Referat af <i>Bridesmaids</i>	26
Analyse 1	27
<b>Den påtagede performance</b>	29
<b>Med hver brudepige kommer en kvindetype</b>	30
<b>Jagten på at performe "Den perfekte kvinde"</b>	33
<b><i>Bridesmaids</i> eksperimenterer med "kvinde"-komedien</b>	34
<b>Humoren set i et kritisk perspektiv</b>	37
<b>Køn, klasse og <i>toxic shame</i></b>	38
<b>Lillian, Annie og Helen</b>	42
<b>Stumme mænd</b>	44
<b>The new man</b>	45
<b><i>Bridesmaids</i> dekonstruerer de biologiske køn</b>	48
<b><i>Bridesmaids</i> afmonterer sig selv</b>	50

Diskussion	53
<i>Trainwreck</i>	56
Læsestrategi	57
Referat af <i>Trainwreck</i>	57
Analyse 2	58
<b>Kønsrollerne i <i>Trainwreck</i></b>	60
<b><i>Role reversal</i> og humor</b>	63
<b><i>Trainwreck</i> og kønskamp</b>	64
<b><i>Trainwrecks</i> indbyggede dobbeltmorale</b>	67
Diskussion af metode	69
Konklusion	71
Litteraturliste	72

# Indledning

I årtier har Hollywood været knudepunktet for det vestlige samfunds underholdningsindustri, og folk verden over valfarter dertil for at udleve deres skuespillerdrømme. De seneste år har Hollywood imidlertid været underlagt massiv kritik, hvor især film- og tv-branchen ofte bliver anklaget for at være sexistisk og undertrykkende for alle befolkningsgrupper, der ikke inkluderer hvide heteroseksuelle mænd (Salam, 2018). Flere kvinder i Hollywood står derfor frem for at italesætte problematikken om den under- og misrepræsentation, de oplever i underholdningsbranchen. *Game of Thrones*-skuespilleren, Emilia Clarke, har blandt andre udtalt til pressen, at hun mærker en forskelsbehandling på settet, fordi hun er kvinde i en mandsdomineret branche. Clarke sidestiller sexismen med racisme, idet sexismen på samme måde fungerer subtilt og implicit: *"You're aware of it, but one day, you go, 'Oh, my God, it's everywhere. You suddenly wake up to it and you go, 'Wait a second, are you... are you treating me different because I've got a pair of [breasts]? Is that actually happening?'"* (Emilia Clarke says sexism in Hollywood is 'like dealing with racism'. [BBC], 2017). Ved *The Golden Globes* 2014 og 2015 var komikerne, Tina Fey og Amy Poehler, værter, og de holdt ikke igen med deres kritik af Hollywood i åbningsmonologerne. Fey og Poehler lavede f.eks. følgende feministiske jokes: *"Steve Carell's 'Foxcatcher'-look took two hours to put on, including his hairstyling and makeup. Just for comparison, it took me three hours today to prepare for my role as 'human woman'"* (tharris1994 [YouTube], 2015) og *"Boyhood proves there are still great movies for women over 40, as long as you're cast when you're under 40"* (KEN-is -BUSY [YouTube], 2014). Fey og Poehler pointerer således på humoristisk vis, hvordan kvindelige skuespillere oplever at blive reduceret til deres køn i Hollywood, hvor deres sexappeal og alder synes at være afgørende faktorer for, hvilke roller de kan få.

Studier (Smith, Stacy L. et.al 2012; Lauzen, 2015) viser, at kvinder til stadighed bliver under- og misrepræsenteret i film, men i løbet af de seneste 10 år er der alligevel produceret flere komediefilm med nuancerede kvindetyper i hovedrollerne, hvilket kunne pege på en ny tendens i filmbranchen. Tina Fey og Amy Poehlers feministiske jokes til *The Golden Globes* er med til at signalere et opgør med den mandsdominerede filmkultur. Dette opgør ses især inden for komediegenren, hvor der er lavet flere komediefilm og tv-serier med sjove kvinder i hovedrollen.

## Problemfelt

Sociologen, Dr. Stacy L. Smith, har kritiseret den amerikanske filmindustri for sin under- og misrepræsentation af kvinder. I rapporten *Gender roles & Occupations: A look at character attributes and job-related aspirations in film and television* (Smith, Stacy L. et.al, 2012) konstaterer hun, at kvinder i højere grad end mænd bliver seksualiseret i Hollywood-film. Eksempelvis er piger og kvinder mere tilbøjelige til at være tynde, og kvindernes udseende, særligt størrelse, synes desuden at være proportionel med deres alder; jo yngre, kvinderne er, des tyndere er de. Smith finder denne repræsentation af kvinder i filmindustrien problematisk, fordi: "*As we have argued before, such findings suggest potentially two archetypical female characters in film: the sex pot (young/sexualized) and the sex not (wife/mother)*" (Smith, Stacy L. et.al, 2012:5; Thornhill, 2016).

Ifølge studier lavet af administrerende direktør for *Women's Media Center*, Dr. Martha M. Lauzen, er der et ulighedsaspekt i de antal roller og replikker, kvinder og mænd tildeles i Hollywood-film (Lauzen, 2015). I 2014 besad kvinder blot 12% af hovedrollerne blandt de 100 største film, og undersøgelsen viser endvidere, at de mest succesfulde film i 2014 indeholder mange kønsstereotype figurer. Desuden var de kvindelige karakterer generelt yngre end deres mandlige medspillere (Lauzen, 2015). Mændene var mest tilbøjelige til at blive forbundet med karriereorienterede roller, mens kvinderne primært blev identificeret med roller med fokus på privatlivet. I forhold til karakterernes personlige målsætning, var de kvindelige karakterer mere tilbøjelige til at have sociale mål, såsom at støtte og hjælpe andre, hvorimod de mandlige karakterer var mere tilbøjelige til at have asociale målsætninger, som f.eks. at begå forbrydelser eller fysisk vold (Lauzen, 2015). Desuden går kritikken af Hollywood på, at kvindelige skuespillere ofte føler, at de får tilbudt endimensionelle roller sammenlignet med deres mandlige kolleger. Foruden de stereotype roller som "nogens mor", "nogens lækre kæreste" eller "nogens dumme sekretær" får kvinderne sjældent lov til at være sjove – og slet ikke sjovere end deres mandlige medspillere (Deacon, 2016). Humor har historisk set været et mandsdomineret felt, hvorfor humor også kategoriseres som værende en maskulin kvalitet (Hitchens, 2007).

Med afsæt i ovenstående belysning af kvinders under- og misrepræsentation i Hollywood-film vil jeg undersøge, hvordan kvinder repræsenteres i nyere film, som er skrevet af kvinder. Jeg arbejder således ud fra følgende problemformulering:

**Hvordan repræsenteres kvinder i komediefilm skrevet af kvinder, og hvordan bruges humoren som feministisk strategi?**

## Emneafgrænsning

På trods af, at kvinder synes at være under- og misrepræsenteret i film, er der, som tidligere påpeget, begyndende tendenser, der trækker i den modsatte retning. Den anmelderroste *Bridesmaids* (2011) er en af frontløberne inden for Hollywood-film med sjove kvinder i hovedrollerne. Filmen er skrevet af komiker, Kristen Wiig (kendt fra sketch-programmet *Saturday Night Live*), og manuskriptforfatter og skuespiller, Annie Mumolo. Filmen blev instrueret af Paul Fieg, som før *Bridesmaids* var mest kendt for at lave kultserien *Freaks And Geeks* (1999). Filmen blev produceret af Judd Apatow, der er kendt for at lave film som *40 Year Old Virgin* (2005) og *Knocked Up* (2007) (*Bridesmaids* 2011. [Rotten Tomatoes], n.d.).

*Bridesmaids* handler om en gruppe kvinder, der skal forberede en venindes polterabend. Humoren i filmen kan kendetegnes som en klassisk ”falden på halen”-komik, hvor karaktererne ender i mange ekstreme situationer, hvor elementer som opkast, afføring og infantil adfærd er i spil. Et af de primære temaer i filmen er venskab mellem kvinder, som adskiller sig fra den typiske "mand møder kvinde"-storyline, der ellers oftest ses i komediefilm. Derudover består filmen af en bred palette af kvindetyper, som udfordrer den stereotype forestilling af, hvordan en kvinde bør se ud og opføre sig. *Bridesmaids* blev en kommerciel succes, hvilket startede en banebrydende debat om kvinder i komediefilm, men rejsen dertil var ikke umiddelbart let: Forventningerne til filmen var lave i filmbranchen, der generelt forventede, at filmen blot ville være en kvindelig pendant til den populære blockbuster *The Hangover* (2009) – dog med en lavere succesrate, fordi segmentet, ifølge filmbranchen, kun ville være kvinder (Savage, 2011). *The Hangover* handler om en gruppe mænd, der skal fejre polterabend i Las Vegas for deres ven. Humoren og temaet i filmen minder om *Bridesmaids*’, da det er de pinlige situationer og venskaberne mellem mændene, der er i fokus.

Noget af det, der gør *Bridesmaids* unik for kvinder i Hollywood, er, at den ikke blot *handler* om kvinder, men også er *skrevet* af kvinder. Udover at være medforfatter på filmen, spiller Kristin Wiig også filmens hovedperson. Det må antages, at filmens to manuskriptforfattere har haft stor indflydelse på, hvordan kvinderne i filmen er repræsenteret, og de har derfor haft mulighed for at bryde med Hollywoods under- og misrepræsentation af kvinder. Idet filmen er skrevet af to kvinder, er det ikke svært at forestille sig, at den potentielt kunne danne grundlag for en positiv udvikling hen mod flere kvinder som manuskriptforfattere, filmskabere og skuespillere. Filmen blev imidlertid underlagt et massivt pres, og instruktør, Paul Fieg, udtalte følgende om filmbranchens forventninger til filmen: "*Tension came when we were making the movie, because the industry was hyper-focused on whether it was going to do well. Writers I know were inspired by the movie and were pitching similar things, and all the executives said they had to wait to see how Bridesmaids did. And that's really not cool to make us the test case; you never know how movies are gonna go, and if we screwed it up that's it for women? It's really unfair*" (Rankin, 2016). Den store skepsis som gik på, hvorvidt *Bridesmaids* ville blive en kommerciel succes, handlede formentligt også om filmens genre. Den kunne være et udtryk for den fordomsfulde antagelse, "kvinder er ikke sjove", hvilket er en hypotese, der løbende debatteres i medierne. Den amerikanske journalist, Christopher Hitchens, er et eksempel på en af de personer, der taler om, at kvinder ikke er sjove. I artiklen "Why women aren't funny" i *Vanity Fair* fra januar 2007 argumenterer Hitchens for, at kvinder ikke er sjove, fordi de er det "retfærdige" køn (Hitchens, 2007). Ifølge Hitchens er mænd mere tilbøjelige til at grine på bekostning af andre, hvor kvinder "(...) *bless their tender hearts, would prefer that life be fair, and even sweet, rather than the sordid mess it actually is. Jokes about calamitous visits to the doctor or the shrink or the bathroom, or the venting of sexual frustration on furry domestic animals, are a male province*" (Hitchens, 2007). Hitchens forsøger desuden at begrunde kvinders manglende humor med argumentet om, at kvinder er socialt kodet til ikke at true mandens intelligens, som især skildres i form af deres humor (Hitchens, 2007).

Fiegs udtalelse om de tårnhøje forventninger til *Bridesmaids* problematiserer yderligere et pres på kvindedominerede film- og tv-serier i Hollywood, idet der er en forventning om, at produktionerne skal klare sig bedre end middelmådigt – og meget bedre end film og tv-serier, som er præget af casts domineret af mænd. Hvis produktionerne ikke får umiddelbar stor succes, bekræftes branchens (og samfundets) fordom om, at kvinder ikke kan appellere til et lige så bredt publikum som mænd ved at skabe lige så gode/interessante/humoristiske/etc. film og tv-serier. Således består ubalancen mellem



kvinder og mænd på film- og tv. *Bridesmaids* blev dog, trods branchens skepsis, en stor succes: Filmen havde et budget på 32 millioner kroner, men endte med at tjene 288 millioner kroner ind på verdensplan (*Bridesmaids* 2011. [The Numbers], n.d.).

*Bridesmaids* anses nu som værende en klassiker inden for komediegenren, både for kvinder og mænd, og filmen blev pioner for flere komedier med kvinder i hovedrollerne, f.eks.: *The Heat* (2013), *Spy* (2015), *Trainwreck* (2015), *The Boss* (2016), *Ghostbusters* (2016) *Rough Night* (2017) og *I Feel Pretty* (2018) (Recent Wave of Female-centred comedies. [IMDB], n.d.). Ud af de film, der kom i kølvandet på *Bridesmaids*, er *Trainwreck* imidlertid den eneste, som også er skrevet af en kvinde. *Trainwreck* er nemlig skrevet af komiker, Amy Schumer (*Trainwreck*, n.d.), som også er kendt for sine standup-shows *Live at The Apollo* (2015) og *The Leather Special* (2017), og hun har desuden haft stor succes med sit comedy sketchshow *Inside Amy Schumer* (2013). Amy Schumer spiller selv hovedrollen i filmen, som er instrueret af Judd Apatow (*Trainwreck*, n.d.). *Trainwreck* havde tæt på det samme budget som *Bridesmaids* (omkring 35 millioner), men indtjente 140.8 millioner (*Trainwreck*. [Box Office Mojo], n.d.). Filmen synes at være meget inspireret af *Bridesmaids*, fordi den er skrevet af en kvinde, der ligeledes spiller filmens hovedrolle, og den er lavet i samarbejde med Judd Apatow, der også producerede *Bridesmaids*. Med andre ord har filmene således omtrent det samme budget, samme formel og samme succesrate, og i de følgende afsnit vil jeg kort skitsere filmenes plot.

### *Bridesmaids*

Plottet i *Bridesmaids* centrerer sig om hovedpersonen, Annie (Kristen Wiig), der er i slutningen af 30'erne. Annie skal være brudepige for sin bedste veninde, Lillian (Maya Rudolph), sammen med en gruppe kvinder, der består af følgende: Lillians svigerinde, Megan Price (Melissa McCarthy), Lillians veninde, Becca (Ellie Kemper), Lillians kusine, Rita (Wendy McLendon-Covey), og sidst, men ikke mindst, Lillians nyeste veninde, Helen (Rose Byrne). Annie befinder sig i en livskrise, da Lillian fortæller nyheden om, at hun skal giftes. Annie er vild med en mand, der ikke vil have hende, og hendes virksomhed, et lille bageri, er netop gået konkurs. Hun har derfor fået et job som salgsassistent i en smykkeforretning. Annie får den eftertragtede titel som "maid of honor" og skal derfor planlægge Lillians polterabend, men hun bliver udfordret af Helen, som forsøger at overtage Annies plads, bl.a. ved at udnytte sine økonomiske ressourcer, som Annie ikke kan hamle op med. På trods af dette, forsøger Annie at tage opgaven som brudepige på sig, fordi hun gerne vil gøre Lillian

glad. Dog ender hendes mange forsøg på at skabe en god polterabend for Lilian galt, hvilket kaster Annie og de andre kvinder ud i mange tåkrummende og bizarre situationer.

### Trainwreck

*Trainwreck* handler om Amy (Amy Schumer), en single- og karrierekvinde i 30'erne, der, siden hun var barn, har fået at vide, at monogami er urealistisk. Derfor lever hun en promiskuøs, festlig livsstil uden at binde sig til mænd, indtil hun, gennem sit arbejde som journalist på et mandemagasin, skal skrive en artikel om sportslægen, Dr. Aaron Conner (Bill Hader). Mod al forventning falder for Amy for sportslægen, og dette kaster hende ud i en livskrise, fordi det vender op og ned på hendes selvbillede som uafhængig, hashrygende, stordrikkende kvinde, og det udfordrer hendes holdning til monogami og mænd (*Trainwreck*, n.d.). Humoren i filmen adskiller sig fra humoren i *Bridesmaids*, da "falden-på-halen"-komikken fylder mindre i *Trainwreck*, som snarere er opbygget omkring sjove replikker.

På baggrund af de skitserede problematikker omkring Hollywoods under- og misrepræsentation af kvinder finder jeg det interessant at undersøge, hvordan kvinder i 30'erne repræsenteres i komediefilm med udgangspunkt i en analyse af *Bridesmaids* og en perspektiverende analyse af *Trainwreck*. Fællesnævneren for kvindetyperne i *Bridesmaids* og *Trainwreck* er, at de er afbilledet med agens, magt og seksualitet - uanfægtet af deres alder og udseende. Kvinderne eksperimenterer med deres køn og søger nye grænser for deres udtryk gennem komikken. Derudover er *Bridesmaids* og *Trainwreck* skrevet af kvinder med kvinder i hovedrollerne, og dermed synes de to film at være progressive i forhold til både repræsentation og genre.

## Metode

I nærværende speciale vil jeg analysere filmen *Bridesmaids*, og jeg vil arbejde ud fra et *single case study*. Jeg har valgt denne metode, idet jeg videnskabssteoretisk lægger mig op af professor Bent Flyvbergs tese om, at læringsprocessen er størst, når der arbejdes ud fra en enkelt case. Flyvberg har i teksten *Fem misforståelser om casestudiet* argumenteret for fordelene ved den *kontekstafhængige* viden, der skabes ved brug af *single case studies* (Flyvberg, 2010). Idet afsættet for dette speciale er at undersøge menneskelige forhold på film, arbejder jeg inden for det samfundsvidenskabelige felt, som, ifølge Flyvberg, ikke har haft held med at efterligne de naturvidenskabelige praksisser i forhold til udviklingen af

epistemisk teori (Flyvberg, 2010:468). Flyvberg mener, at samfundsvidenskaben ofte har forsøgt at skabe kontekstafhængig og forudsigende teori, men hævder, at den producerede viden altid ender med at være kontekstafhængig (Flyvberg, 2010:468). Jeg mener derfor, at min undersøgelse bliver mere fyldestgørende, hvis jeg går i dybden med én enkelt film frem for at undersøge tendenser i filmbranchen fra et større og potentielt mere generaliseret makroperspektiv. På baggrund af de resultater, jeg når frem til, kan jeg derimod danne en kontekstafhængig, konkret viden, som, ifølge Flyvberg er "(...) mere værdifuld end den nyttesløse søgen efter forudsigende teori eller universalbegreber" (Flyvberg, 2010:468).

På baggrund af mit *single case study* af *Bridesmaids* vil jeg lave en perspektiverende analyse af filmen *Trainwreck*. Jeg har valgt at perspektivere til denne film, da den deler nogle fællestræk med *Bridesmaids*, som jeg betragter som interessante for besvarelsen af min problemformulering: Ud af de kvindedominerede komedier, jeg har nævnt i de indledende afsnit, er *Trainwreck* eksempelvis den eneste film, der også er skrevet af en kvinde.

Min analyse af *Trainwreck* vil adskille sig fra analysen af *Bridesmaids*, fordi den ikke vil stå alene som en fyldestgørende og dybdegående analyse. Den vil i stedet fungere som en kort, komparativ analyse, hvor jeg sammenholder systematiske nedslag i *Trainwreck* med de resultater, jeg har opnået i analysen af *Bridesmaids*, for at undersøge, om der er fælles tendenser i forhold til, hvordan kvinder repræsenteres i kvindedominerede komediefilm skrevet af kvinder. Jeg laver således en art udvidet *single case study*-analyse, fordi jeg bruger den kontekstbaserede viden, jeg henter fra *Bridesmaids*, i sammenligningen og den perspektiverende analyse med *Trainwreck*.

Min teoretiske ramme favner feministisk og postfeministisk medieteorier, kønsteori og klassisk humorteori. Jeg har valgt at trække på både feministisk og postfeministisk teori, da jeg mener, at de begge kan bidrage til en nuanceret karakteristik af de respektive filmkarakterer samt føre til en interessant diskussion af den nuværende repræsentation af kvinder i Hollywood. Jeg vil i første omgang tage afsæt hos den feministiske filmteoretiker, Laura Mulvey (Mulvey, 1999), for at afdække, hvordan den historiske repræsentationen af kvinder på film ser ud. Desuden vil jeg benytte Mulveys teori om det mandlige blikfang, også kaldet *the male gaze*, til at undersøge, hvordan dette fænomen udspiller sig, eller ikke udspiller sig, i de to film. For at nuancere og udfordre min egen forståelsesramme vil jeg supplere Mulveys teori om det mandlige blikfang med Tania Modleskis teori om *det dualistiske blikfang*, som er en mere nutidig, kritisk vinkel på Mulveys teori (Modleski, 1988). Udover feministisk

filmteori vil jeg supplere med Judith Butlers beskrivelse af *det performative køn* (Butler, 2010) i arbejdet på at forstå køn i en filmisk kontekst. Butler anskuer køn som en social konstruktion, og derfor vil jeg bruge hendes kønsteoretiske blik på køn for at se, hvordan disse kvinder forholder sig til sig selv som "kønnede" individer, og hvordan de eventuelt dekonstruerer disse forestillinger i måden, de agerer på.

Jeg har videre valgt at inddrage Rosalind Gills (Gill, 2007) og Angela McRobbies (McRobbie, 2007) postfeministiske teorier om den nuværende mediediskurs. Ifølge Gill og McRobbie har medierne siden 1990'erne været underlagt den postfeministiske mediediskurs, som har en stor betydning for, hvordan vi forstår køn og kønsroller i medierne. Gill og McRobbie forholder sig kritisk til den nutidige postfeministiske mediediskurs, som de mener er undergravende for feminismen og dermed også for repræsentationen af kvinder (Gill, 2007; McRobbie, 2007). Derfor vil jeg bruge disse teorier som kritisk analyseredskab til at undersøge, om *Bridesmaids* og *Trainwreck* ligger under for den postfeministiske mediediskurs, og dermed diskutere, hvilken betydning det har for repræsentationen af kvinder i komediefilm skrevet af kvinder.

Afslutningsvist vil jeg benytte klassisk humorteori i belysningen af, hvordan de to film bruger humor som feministisk strategi (Meyer, 2000). Jeg vil undersøge, om og i så tilfælde *hvordan* humor muliggør nye positioner for kvinder i film, og hvordan det traditionelle kvindesyn kan udfordres og redefineres med humoren som en medskabende faktor. Jeg vil således blandt andet undersøge, hvordan karaktererne i *Bridesmaids* og *Trainwreck* bruger humor til at behandle emner som køn og feminisme.

## Teori

I følgende teori-afsnit vil jeg først redegøre for Laura Mulveys teori om det mandlige blikfang samt for, hvordan en patriarkalsk struktur har været med til at bestemme og skabe film, hvilket, ifølge Mulvey, har haft en stor indflydelse på, hvordan kvinder objektiviseres i Hollywood-film. Jeg vil bruge Mulveys teori til at undersøge, om *Bridesmaids* og *Trainwreck* bryder eller underlægger sig denne patriarkalske struktur i forhold til den måde, de to film repræsenterer kvinder på.

## Laura Mulvey og *the male gaze*

Forskning i hvordan kvinder repræsenteres på film, går mange år tilbage, og et af de mest banebrydende essays inden for feministisk filmteori er Laura Mulveys "Visual Pleasure and narrative cinema" fra 1975 (Jerslev, 1998; Mulvey, 1999). Mulvey tog udgangspunkt i Sigmund Freuds psykoanalyse i undersøgelsen af, hvordan den patriarkalske kultur har struktureret films form. Mulvey kritiserer bl.a. Alfred Hitchcocks film *Rear Window* (1954), hvor hun påpeger følgende om forholdet mellem karaktererne, Jeff og Lisa: "*Lisa's exhibitionism has already been established by her obsessive interest in dress and style, in being a passive image of visual perfection: Jeffries' voyeurism and activity have also been established through his work as a photo-journalist, a maker of stories and captor of images. However, his enforced inactivity, binding him to his seat as a spectator, puts him squarely in the phantasy position of the cinema audience*" (Mulvey, 1999:842).

Ifølge Mulvey skulle film som denne tilfredsstillende et maskulint begær, også kaldet *the male gaze*, hvor kvinde-karaktererne personificerer det patriarkalske, mandlige blik: "*In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness*" (Mulvey, 1999:837). Denne heteroseksuelle og binære aktiv/passiv-konstruktion af kønnene styrer, ifølge Mulvey, narrativet i de fleste Hollywood-film. Mulvey argumenterer endvidere for, at den kvindelige karakter udgør en trussel for manden, eftersom hun konfronterer manden med hans egen kastrationsangst. Denne angst kommer til udtryk ved, at blikket kredser om kvindens manglende penis, som derved skaber ubehag hos manden. Ifølge Mulvey tilbyder Hollywood-filmen derfor to muligheder, som er *voyerisme* eller *fetichisme*, og begge skal hjælpe den mandlige tilskuer med at komme af med sin kastrationsangst. Voyeren fungerer ved, at den undersøger eller afstraffer kvinden som skyldigt objekt, og fetichismen afslår kastrationen ved at objektificere kvinden som en smuk genstand i sig selv. Kvindens eneste to muligheder i dette tilfælde er at underlægge sig disse patriarkalske strukturer eller blive straffet (Mulvey, 1999:840). Således synes Hollywood-film at være konstrueret til at tilfredsstillende den mandlige tilskuer, så han, uden ubehag, kan identificere sig med den mandlige hovedkarakter, som styrer narrativet ved at være "bærer af blikket", mens kvinden bliver et objekt for dette blik. Mulvey eksemplificerer, hvordan kvinden elimineres som en trussel i filmene *Only Angels Have Wings* (1939) og *To Have And Have Not* (1944): "*(...) the film opens with the woman as object of combined gaze of the spectator and all the male protagonists in the film. She is isolated, glamorous, on display,*

*sexualised. But as the narrative progresses she falls in love with the main male protagonist and becomes his property, losing her outward glamorous characteristics, her generalized sexuality, her show-girl connotations; her eroticism is subjected to the male star alone. By means of identification with him, through participation in his power, the spectator can indirectly possess her too"* (Mulvey, 1999:840). På trods af, at Mulveys essay er en af de mest banebrydende tekster inden for moderne filmteori, er den blevet både kritiseret og videreudviklet, hvilket professor i medier, kognition og kommunikation, Anne Jerslev, beskriver i sin artikel "Når køn gør en filmisk forskel" (Jerslev, 1998). Jerslev diskuterer, hvordan Mulvey i sit essay beskæftiger sig med repræsentationen af kvinder set i et psyko-semiotisk perspektiv; det vil sige i de ubevidste strukturer i film samt mellem film og tilskuer. Mulvey tager især udgangspunkt i Jacques Lacans beskrivelse af psykoanalysen, hvor filmen anskues som et identifikationsstilbud til et (kønnet) subjekt (Jerslev, 1998:62). Mulvey positionerer sig desuden i overensstemmelse med størstedelen af 1970'ernes freudianske feminisme, hvor kønnet blev betragtet i et strukturelt, binært perspektiv. Hun forholder sig derfor ikke til køns-kategorier, men anskuer den narrative films konstruktion af kønnet i polariteten; kvindelig/passiv/masochisme/narcissisme modsat mandlig/aktiv/sadisme/voyerisme. På baggrund af denne opsætning, konstaterer Mulvey, at der ikke skabes mulighed for at vise den kvindelige *lyst* i Hollywood-film, og at der desuden ikke er plads til en autentisk, nuanceret repræsentation af kvinden som subjekt (Jerslev, 1998:65).

Siden Mulveys essay i 1975 er der, inden for det feministiske psyko-semiotiske felt, et øget fokus på Lacans opfattelse af subjektet som en konstitutionelt splittet størrelse samt på Freuds tekster om perversionerne *fetichismen* og *masochismen* (Jerslev, 1998:65). Ifølge Jerslev har interessen flyttet sig fra, hvordan filmen rekonstruerer patriarkalske diskurser, til i stedet at opsøge de steder, hvor den udfordres. Derudover er fokus skiftet fra at se filmiske identifikationsprocesser som entydige til snarere at se dem som mangfoldige og kønsligt flertydige (Jerslev, 1998:65). Mulvey fokuserer meget på kvinden som objekt for *the male gaze*, hvilket er et interessant og nødvendigt værktøj at have med i min filmanalyse for netop at undersøge, om det mandlige blikfang også dominerer i komediefilm skrevet og spillet af kvinder. Eftersom Mulvey udelukkende fokuserer på, hvordan film *fastholder* en patriarkalsk orden, er det imidlertid nødvendigt at supplere med teoretikere, der gør det muligt at undersøge, om, og i så tilfælde hvordan, *Bridesmaids* og *Trainwreck* bryder med patriarkalske strukturer. For at nuancere og aktualisere min teoretiske ramme, inddrager jeg derfor Tania Modleski.

## Tania Modleski og *det dualistiske blikfang*

Professor i kønsstudier, feministisk teori, film og populærkultur, Tania Modleski, er blandt dem, der har udfordret Mulveys tese om, at kvinderne i *Rear Window* blot tilfredsstillere *the male gaze*. Modleski argumenterer i hendes bog, *The Women Who Knew Too Much* (Modleski, 1988), for, at dette er en forsimpning af filmen. Her diskuterer hun i kapitlet "The Master's Dollhouse", at dynamikken mellem karaktererne Lisa og Jeff ikke er en mandlig/aktiv- og kvindelig/passiv-konstruktion - faktisk mener hun, at det er omvendt. Jeff er, på trods af, at han er "bærer af blikket" den mest passive af de to karakterer, eftersom han hverken kan gå eller tage ordentligt vare på sig selv. Lisa er til gengæld meget aktiv, idet hun både tager sig af Jeff og fremstår initiativrig og modig (Modleski, 1988:852). Modleski diskuterer også den seksuelle dynamik mellem Jeff og Lisa, hvor hun kritiserer Mulveys reducere af Lisa som værende afhængig af Jeffs objektivering på baggrund af hendes interesse for mode: "*In the film, then, "fashion" is far from representing woman's unproblematic assimilation to the patriarchal system, but functions to some extent as a signifier of feminine desire and female sexual difference*" (Modleski, 1988:853). Modleski understreger, hvordan Lisa tager en aktiv rolle i deres parforhold, og hun forklarer, hvordan det ikke er Lisa, der repræsenterer en "kastret kvinde", men at Jeff derimod fremstår kastret med sit brækkede ben som fallos-symbol: "*(...) whose impotence is suggested by the enormous cast on his leg and his consequent inability to move about, so that ultimately he is unable of rescuing the woman he loves from danger*" (Modleski, 1988:852).

Modleski argumenterer endvidere for, at *Rear Window* hverken er feministisk eller underlagt den patriarkalske kultur, og hun stiller spørgsmålstejn ved, hvorvidt filmen udelukkende repræsenterer *the male gaze*: "*Those critics who emphasize the film's restriction of point of view to the male character neglect the fact that it increasingly stresses a dual point of view, with the reverse shots finding both Jeff and Lisa intently staring out the window at the neighbors across the way. It seems possible, then, to consider Lisa as a representative of the female spectator at the cinema*" (Modleski, 1998:856). Mulvey og Modleski er således uenige om, hvorvidt kvinder er objekter eller ej, og Modleski mener, at der eksisterer et *dualistisk blikfang*, og dermed også et kvindeligt blikfang, i *Rear Window* (Modleski, 1988:856).

Jeg vil benytte de ovenstående anskuelser som værktøjer i min analyse til at undersøge spændingsfeltet mellem det mandlige blikfang og kvindelige blikfang. Spændingsfeltet mellem disse kan også repræsentere postfeministiske strømninger, som i dette tilfælde forstås som tendenser, der både besidder feministiske og antifeministiske træk. Dette vil jeg vende tilbage til i de nedenstående afsnit, men jeg vil først redegøre for, hvordan det mandlige blikfang og det kvindelige blikfang kan have betydning for, hvordan vi performer vores køn.

## Det performative køn

Judith Butler, som er en poststrukturalistisk, nyfeministisk filosof og queer-teoretiker, taler bl.a. om, hvordan mennesket skaber sig selv. I det følgende vil jeg belyse hendes teori om *det performative køn*, idet denne kan være med til at vise, hvordan køn kan forstås i en filmisk kontekst.

Butlers syn på det performative køn og køn som værende en social konstruktion er interessant i forhold til kvinders udfoldelse på film, og jeg vælger således at anskue film ud fra hendes forståelse af, at film er kulturelle konstruktioner, hvori der skabes forestillinger om køn, som afstedkommer af dominerende diskurser om køn i samfundet. Butler forsøger således at problematisere og reformulere feminisme ud fra en poststrukturalistisk position (Butler, 2010:IX), og hendes queer-teori kan på denne måde forstås som en dekonstruktion af de traditionelle kvinderoller, og netop dette ses f.eks. hos Kristen Wiig i *Bridesmaids* og Amy Schumer i *Trainwreck*.

I bogen *Gender Trouble* (1990), med den danske oversættelse *Kønballade* (2010), præsenterer Butler idéen om, at der hersker forskellige forståelser af køn, værende det biologiske køn (*sex*) mod det sociale køn (*gender*). Butler argumenterer for, at køn er en social konstruktion, og at disse forståelser af køn har en betydning for, hvordan man "performer" sit køn for at tilpasse sig samfundets normer. Butler forholder sig desuden kritisk til det, hun kalder for *den heteroseksuelle matrice*, som samfundet er underlagt. Dette begreb kendetegner et fastlåst binært kønssystem, hvor der skal herske et "forståeligt" forhold mellem manden, det maskuline, og kvinden, det feminine. Dette skal betragtes som en normativ struktur: mennesket handler efter sit biologiske køns begær (Butler, 2010:60).



## Det konstruerede køn

Butler har lånt citatet *"Man fødes ikke som kvinde, man bliver det"* af den franske forfatter og eksistentiaalist, Simone de Beauvoir (1908-1986), og det er netop denne afvisning af, at man historisk set har anskuet kønnet som "skæbne" og "essens", Butler bygger sin teori på (Butler, 2010:37). Det biologiske køn er, ifølge Butler, en "skæbne", hvorimod det sociale køn er en social konstruktion, som lider under den heteronormative matrice: *"Socialt køn kan betegne en erfaring af enhed mellem biologisk køn, socialt køn og begær, men kun når biologisk køn i en vis forstand forstås at nødvendiggøre socialt køn - hvor socialt køn er en psykisk og/eller kulturel betegnelse for selvet – og begær – hvor begær er heteroseksuelt og derfor differentieret gennem en modsætningsrelation til det andet køn, som det begærer"* (Butler, 2010:67). Denne institutionelle heteroseksualitet både kræver og producerer derfor, ifølge Butler, hver af de kønnede termers muligheder inden for et binært kønssystem, der er baseret på modsætninger (Butler, 2010:67). Butler søger med andre ord at dekonstruere hele køns- og identitetsbegrebet ved at problematisere forholdet mellem det sociale og det biologiske køn. Med afsæt i Beauvoirs tese om, at køn er en social konstruktion, søger hun at afvise den traditionelle anskuelse af, at det sociale køn (femininitet/maskulinitet) er en konsekvens af det biologiske køn (kvinde/mand), der ligeledes betragtes som en forudsætning for begæret af det modsatte køn (den binære struktur) (Butler, 2010:45).

Sådan kritiserer Butler også traditionelle feministers (heriblandt Laura Mulvey) strukturelle binære perspektiv og dermed forståelsen af kvinden som subjekt og som værende en del af en homogen gruppe. Butler interesserer sig i stedet for det sociale køn, fordi hun mener, at køn ikke er noget, man *er*, men derimod noget, man *gør*, og derved defineres kønnet ud fra dets performativitet (Butler, 2010:37). På denne måde er Butler også inspireret af den franske filosof, Michel Foucault, som mente, at forståelsen af det biologiske køn blev etableret på baggrund af anvendelsen af seksualitet (Butler 2010:37). Butler mener derfor, at den heteronormative matrice har været med til at definere den binære kønsforståelse, grundet dens dominans i samfundet, og derfor er denne konstruktion, ifølge hende, blot en forklaring frem for en eviggyldig sandhed. Årsagen til dette skal snarere forstås som: *"(...) et givent seksualitetsregime, som søger at regulere seksuel erfaring ved at indstifte de adskilte køns kategorier som grundlæggende og kausale funktioner inden for enhver diskursiv redegørelse af seksualitet"* (Butler 2010:68).

Butler forsøger at gøre op med den heteronormative diskurs, som, hun mener, er begrænsende for det sociale køns udfoldelse. I stedet søger hun at bryde grænserne mellem

kønnene, så kønnene kan fungere performativt og dermed *flyde frit*. Dette er dog en svær proces, idet mennesker, der ikke performer deres køn ud fra den heteronormative matrice, bliver udskammet og straffet, fordi de herved betragtes som nogle, der gør deres køn forkert (Butler, 2010:232). Ifølge Butler afslører denne sociale regel netop hendes tese: "*Socialt køn er derfor en konstruktion, der regelmæssigt skjuler sin tilblivelse; den stiltiende kollektive aftale om at udføre, producere og bevare distinkte og polære sociale køn som kulturelle fiktioner er skjult af produktionernes troværdighed - og af de straffe, der rammer dem, der ikke accepterer at tro på dem; konstruktionen "fremtvinger" vores tro på sin nødvendighed og naturlighed*" (Butler 2010:232).

Butlers teori er således interessant at benytte i studiet af, hvordan køn *gøres* i Hollywood-film, og i min analyse vil jeg undersøge, om karaktererne i filmene *Bridesmaids* og *Trainwreck* bryder med heteronormativiteten og den konventionelle anskuelse af kvinder i filmbranchen.

## Den postfeministiske mediediskurs

I de ovenstående afsnit har jeg belyst begreber og teorier af Mulvey, Modleski og Butler, og i arbejdet på i endnu højere grad at forstå disse i en filmisk kontekst, vil jeg i det følgende inddrage Rosalind Gills postfeministiske teori, som taler ind i en nutidig social mediepraksis, og som dermed også taler om og ind i den kultur, hvori filmene er skabt. Med andre ord vil jeg i det følgende belyse, hvordan den senmoderne livsstil og kapitalismen kan have indflydelse på feminismen og populærkulturen - og dermed også på den måde, hvorpå film og filmkarakterer skabes.

Kulturforskeren og feministen, Rosalind Gill (Gill, 2007), forholder sig kritisk til den nuværende mediediskurs, som hun mener er postfeministisk, hvilket med andre ord betyder, at mediediskursen befinder sig i et spændingsfelt mellem feministiske og antifeministiske tendenser. Gill mener derfor, at feminismen har fejlet, fordi den er blevet en integreret del af populærkulturen, hvilket jeg vil redegøre for i nedenstående afsnit. Eftersom både *Bridesmaids* og *Trainwreck* hører under populærkulturen i Hollywood, er det interessant at benytte Gill til at undersøge, hvordan det har påvirket filmene i en feministisk kontekst. Dette gøres ved at se på, om filmene er præget af postfeministiske tendenser og dermed, ifølge Gill, har fejlet i forhold til hendes forståelse af feminisme.

I artiklen "Postfeminist Media Culture: Elements of a Sensibility" (Gill, 2007) diskuterer Gill postfeminismen som begreb. Idet postfeminisme er et forholdsvis nyt fænomen, synes det vanskeligt at definere: *"In recent years, debates about everything from the history and exclusions of feminism to the gender consciousness (or otherwise) of young women and the ideological nature of contemporary media, have crystallized in disagreements about postfeminism"* (Gill, 2007:147). Den postfeministiske mediediskurs defineres således som en *sensibilitet*, der udgør nogle temaer, som karakteriserer størstedelen af nutidens film, tv-shows og reklamer. Postfeminisme skal, ifølge Gill, forstås som en følsom, dynamisk størrelse, der ikke er fastlåst, men nærmere flydende (Gill 2007:147). Postfeminisme skal på den måde ikke forstås som en ideologisk størrelse, ligesom feminisme, men som et deskriptivt begreb i forhold til særlige tendenser inden for mediediskursen. Postfeminismen er således en tendens i tiden; et fænomen, der tydeligt er funderet på andenbølgefeministernes arv (McRobbie, 2007: Introduktion). Postfeminister kan på den ene side ses som en gruppe, der erklærer, at feminismen lever i bedste velgående, især blandt dem selv, mens der på den anden side kan argumenteres for, at de modarbejder andenbølgefeministernes kamp ved at tage patent på nogle antifeministiske tendenser, såsom en øget seksualisering af kvindekroppen (Gill, 2007; McRobbie, 2007). Denne tendens vil jeg vende tilbage til senere.

Gill har delt de temaer, som definerer den postfeministiske mediediskurs, op i otte overskrifter: "Femininity as a bodily property", "the sexualization of culture", "from sex object to desiring sexual subject", "individualism, choice and empowerment", "self-surveillance and discipline", "the makeover paradigm", "the reassertion of sexual difference" samt "irony and knowingness" (Gill, 2007) (Thornhill, 2016). I de følgende afsnit vil jeg kort redegøre for nogle af de betydninger, der ligger bag disse temaer.

### **Et øget fokus på kvindekroppen**

Den postfeministiske mediediskurs karakteriseres bl.a. ved, at der eksisterer et stort fokus på kroppen - og i særdeleshed på kvindekroppen. Ifølge Gill er der opstået en diskurs, der centrerer sig omkring sex og seksualitet i alle former for medier, hvor kvindens krop seksualiseres i langt højere grad end mandens (Gill, 2007:149). På trods af denne øgede seksualisering, har kvinden alligevel bevæget sig fra at være et objekt til at være et subjekt, hvilket betyder, at hun *i princippet* har kontrollen over sin egen seksualitet: *"Nowhere is this*

*clearer than in advertising which has responded to feminist critiques by constructing a new figure to sell to young women: the sexually autonomous heterosexual young woman who plays with her sexual power and is forever 'up for it' "* (Gill, 2007:151; Thornhill, 2016).

Gill mener, at postfeminismen repræsenterer et skifte, hvor kvinder gør noget ud af sig selv for deres egen skyld frem for at tilfredsstille manden. Hun forholder sig imidlertid kritisk til denne tendens, eftersom medierne oftest portrætterer en bestemt type kvinde; *"To be critical of the shift is not to somehow be 'anti-sex' (...) Rather it is to point to the dangers of such representations of women in a culture in which sexual violence is endemic, and to highlight the exclusions of this representational practice - only some women are constructed as active, desiring sexual subjects: women who desire sex with men (except when lesbian women 'perform' for men) and only young, slim and beautiful women"* (Gill, 2007:152). Denne betragtning stemmer overens med Stacy L. Smiths undersøgelser af repræsentationen af kvinder i populærkulturen: Det er primært de unge, slanke kvinder, der seksualiseres og får skærmtid, hvorimod midaldrende kvinder ofte fremstår afseksualiserede - hvis de overhovedet repræsenteres i filmene (Smith, Stacy L. et.al, 2012). Der forekommer således et paradoks i postfeminismen: Kvinderne er på den ene side frigjorte, veluddannede og har agens, men når det drejer sig om deres udseende og seksualitet, falder mediediskursen tilbage til en pre-feministisk forestilling, fordi det kun er visse kvindetyper, der repræsenteres. Gill mener, at populærkulturen styrer diskursen for, hvad der gør en kvinde attraktiv, og derfor forholder hun sig kritisk til postfeminismens forståelse af kvinden som subjekt frem for objekt (Gill, 2007:153-154; Thornhill, 2016). Dette kritiske syn på den postfeministiske mediediskurs er interessant i forhold til *Bridesmaids* og *Trainwreck*, idet flere af karaktererne i disse film synes at tilhøre den gruppe kvinder, som både Gill og Smith efterspørger i medierne, idet de er i midten/slutningen af 30'erne (og således "gamle" i forhold til de standarder filmbranchen i Hollywood generelt arbejder med), og desuden repræsenterer ensemblet i *Bridesmaids* forskellige kvindetyper, bl.a. skuespiller Melissa McCarthy, der ikke passer ind i det ideelle kropsideal for kvinder, fordi hun er tyk. Amy Schumer, der spiller hovedrollen i *Trainwreck*, er også lidt fyldigere end den typiske "leading actress" i Hollywood-film, hvilket kan pege på, at der sker en udvikling i forhold til repræsentationen af kvindetyper i Hollywood-film. Dette vil jeg udfolde i analysen.

## Genetablering af forskellene mellem kønnene

Ifølge Gill kan postfeminismen især karakteriseres ved den genopståede idé om, at der er forskel mellem kønnene. Denne forskel mellem mænd og kvinder blev for en stund udlignet i 70'erne og 80'erne i populærkulturen, hvor der opstod en ny mandetype, som hun kalder for *the new man*. Denne mandetype blev dog udsat for heftig kritik: "*New man was condemned as inauthentic and fake, and understood by many as an act or pose arisen through what was presented as the hegemonic dominance of feminism, but has little to do with what men were actually like*" (Gill, 2007:158). Som konsekvens af dette opstod *the new lad* i 1990'erne, som stod i opposition til det feminine ved at være liderlig og magtfuld. *The new lad* underlagde sig ikke længere ligestillingen, men genindførte i stedet det konventionelle syn på maskulinitet. Som konsekvens af dette opstod antagelsen af, at "mænd er fra Mars, og kvinder er fra Venus", og at mænd og kvinder dermed er fundamentalt forskellige (Gill, 2007:158). Gill mener, at denne diskurs blandt andet vandt indpas i medierne på grund af den øgede interesse for evolutionær psykologi, hvor man forsøgte at finde en genetisk forklaring på forskellige menneskelige karakteristika. Dette kunne f.eks. være ved at undersøge, om nogle mennesker har et såkaldt homoseksuelt gen eller for at bevise, at mandens hjerne indeholder et større gen end kvinders, når det handler om at tage chancer. Her tilføjer Gill: "*In addition, notions of sexual difference were fed by the explosion of self-help literature which addressed - at least as its subtext - the question of why 'the battle of the sexes' continued despite (or, in some interactions because of) feminism*" (Gill, 2007:158; Thornhill, 2016).

Gill forklarer yderligere, at det, der adskiller nutidens medier fra 60'erne, 70'erne og 80'ernes, er, at feminismen er en del af det kulturelle felt, frem for at være eksterne, kritiske stemmer (Gill, 2007:161). På trods af, at feministiske idéer bl.a. kan høres og ses i radio og på tv, er det imidlertid ikke ensbetydende med, at medierne er feministiske. I stedet indeholder medierne "(...) *contradictory, but nevertheless patterned, constructions*" (Gill, 2007:161). Således forklares det, hvordan den postfeministiske mediediskurs kendetegnes ved at være et paradoks, der både konstituerer feministiske og antifeministiske tendenser (Gill, 2007:161). Eftersom *Bridesmaids* er en meget kvindedomineret film, er det interessant at se på, hvordan filmen forholder sig til denne problematik, fordi temaet i filmen trods alt handler om, at én af kvinderne skal giftes med en mand. I *Trainwreck* centrerer narrativet sig omkring Amys forelskelse i en mand, og derfor er det i begge tilfælde interessant at belyse, om disse film forsøger at dekonstruere den binære postfeministiske "Mænd er fra Mars og

kvinder er fra Venus"-diskurs, eller om de reproducerer den og dermed risikerer at fastholde kvinder (og mænd) i rigide kønsroller.

### **Kvinder i comedy: *Irony and knowingness***

Temaet "kvinder i comedy" er særligt aktuelt på nuværende tidspunkt, da flere og flere sjove kvinder dukker frem i de forskellige medier (The 50 Funniest Women of 2016 – Breaking the glass ceiling one joke at a time. [Marie Claire], 2016). Dette betyder imidlertid ikke, at kvinder førhen ikke var sjove.

I Hollywood har sjove kvinder som Lucille Ball eksisteret i tv siden 1950'erne med sin morsomme, banebrydende sitcom *I Love Lucy*, men comedy har historisk set været et hårdt felt for kvinder at bevæge sig i, grundet sexismen i underholdningsbranchen samt kulturelle fordomme om, at kvinder ikke er sjove. Derfor blev de få sjove kvinder, der var i underholdningsbranchen ofte omtalt som værende et sjældent fænomen (Holahan, 2017). Derfor har sjove kvinder som konsekvens af dette også været en mangelvare i Hollywood-film.

Trods disse udfordringer, bevæger kvinder sig i stigende grad ind på comedyscenen. I USA er komikere som Amy Schumer, Sarah Silverman, Tina Fey, Amy Poehler og Kristen Wiig blot få af de mange sjove kvinder, der er kravlet op af rangstigen i Hollywood i løbet af de seneste årtier. Seneste skud på stammen er den australske komiker, Hannah Gadsby, der på kort tid er blevet verdenskendt for sin kontroversielle Netflix-special, *Nanette* (2018). Denne special har været meget omdiskuteret, da Gadsby italesætter, hvordan hun i årenes løb har pillet sig selv ned på scenen for at føle sig værdig (og sjov) som komiker. I *Nanette* laver Gadsby først klassiske jokes på sin egen bekostning, bl.a. om at være lesbisk og uattraktiv, men efterfølgende dekonstruerer hun de selvsamme jokes for at understrege, hvordan kvinder og marginaliserede grupper ofte taler ned om sig selv for at blive accepteret (Hunt, 2018). På denne måde vil Gadsby gøre op med den type jokes, fordi hun mener, at det er skadeligt for kvinder og marginaliserede grupper. Gadsby sætter derfor fokus på, hvilket ansvar komikere har over for sig selv og andre, fordi de har indflydelse på den feministiske diskurs. Spørgsmål om, hvorvidt man som komiker bør sparke "nedad" eller "opad" handler netop om dette ansvar. Gadsby taler netop om dette i showet *Nanette*: "*One of comedy's gifts is that by poking ridicule at powerful and frightening issues and figures, it allows us to shrink them. When things are smaller, they seem easier to discuss; comedy can make our biggest fears feel absurd. Because of this, comedy can also give a voice to those who have been historically*

*silenced*" (Hunt, 2018). På denne måde kan humor være progressiv for den feministiske diskurs, men det kan også have den modsatte effekt.

Netop denne diskussion om humor har Gill også en kritisk holdning til: Hun mener, i tråd med Gadsby, at humoren er et magtfuldt retorisk greb, og hun mener derfor også, at medierne har et ansvar for brugen af humor i deres formidling. Ifølge Gill, skal de formidle humor på en gennemskuelig måde, sådan at brugen af jokes ikke undertrykker marginaliserede grupper i samfundet. Gill hævder også, at dette er mislykket i nutidens medier, og hun karakteriserer humoren i den postfeministiske mediediskurs gennem begrebet *irony and knowingness*: Medierne benytter sig af ironi, eftersom de forventer, at deres målgruppe er vidende mennesker, der kan tyde forskellen mellem ironi og alvor (Gill 2007:159; Thornhill, 2016). Dette betyder, at der ofte forekommer ironiske, sexistiske jokes i nutidens medier, og dermed bidrager humoren til en sexistisk mediediskurs, fordi ironien insinuerer, at sexisme er noget, der hører fortiden til med den naturlige konklusion til følge, at man derfor godt kan joke med det (Gill, 2007:160). Da *Bridesmaids* og *Trainwreck* er komediefilm skrevet af kvinder, er det relevant at analysere humoren - netop for at undersøge, om humoren bruges som en feministisk strategi eller om filmene, gennem *irony and knowingness*, kommer til at undertrykke kvindeskønnet.

## Den klassiske humorteori

For at kunne analysere humoren i *Bridesmaids* og *Trainwreck* er det væsentligt også at undersøge, hvordan humor skabes. Der eksisterer en lang række studier af, hvad humor er, og hvad der ligger til grund for de ting og situationer, vi griner af. Studier af denne art kan spores helt tilbage til Aristoteles, Sokrates og Platon - Aristoteles forbandt f.eks. latter med fornedrelse (Møller, 2013:27). Senere har humoren været studeret af Sigmund Freud, som forbinder humor med selvbedrag og fortrængning, men Freud anså også humor som værende positiv, fordi den kan fungere afvæbnende og nedbryde tabuer, og den kan desuden have en rebelsk effekt, idet den kan udfordre rigide samfundsstrukturer. Freud mente også, at humor ofte sker på et ubevidst plan, og at man derfor ikke med sikkerhed kan sige, hvad der skaber latter. Latter kan nærmere betragtes som et symptom på, at mennesker ubevidst søger at gøre oprør mod den sociale disciplin gennem vittigheder (Møller, 2013:28-29).

Jeg har valgt at tage afsæt i Freuds psykoanalytiske forståelse af humor, hvor jeg forsøger at forholde mig åbent og objektivt til, at humor er en kompliceret størrelse, der ofte bygger på komplicerede psykologiske forsvarsmekanismer. Jeg vil dog også forholde mig til humorens afvæbnende effekt, set i et feministisk, kønsteoretisk perspektiv, netop for at undersøge, hvordan humoren bryder grænserne for kvinders sociale udfoldelse på film. I denne sammenhæng vil jeg benytte den klassiske humorteori. Selvom der er uenighed om, hvorvidt humor fungerer positivt eller negativt i forhold til menneskers sociale samvær og forståelse af verden, har de forskellige humorteoretikere ofte været enige om, at der eksisterer tre grundlæggende humoristiske greb, som er nødvendige for at kunne skabe latter. Disse tre greb hedder *inkongruens*, *overlegenhed* og *forløsning*, som jeg kort vil redegøre for i de følgende afsnit.

### **Inkongruens**

Ifølge den klassiske humorteori defineres inkongruens som den latter, der kommer gennem overraskelse: *"An accepted pattern is violated, or a difference is noted-close enough to the norm to be nonthreatening, but different enough from the norm to be remarkable. It is this difference, neither too shocking nor too mundane, that provokes humor in the mind of the receiver, according to the incongruity theory"* (Meyer, 2000:313). Inkongruens forekommer dermed i spændingsfeltet mellem den forventning, vi har til, at en given situation forløber på en bestemt måde, over for det, der rent faktisk finder sted. Inkongruens bruges ofte i komedieserier og film, hvor karaktererne opfører sig i strid med, hvad der er socialt acceptabelt eller forventeligt. Eksempler på dette ses i amerikanske sitcoms som *Seinfeld* og programmer som *America's Funniest Home Videos*, hvor humoren udledes af usædvanlig eller upassende adfærd (Meyer, 2000:314).

### **Overlegenhed**

Et andet fænomen, der sommetider udledes af inkongruens, er overlegenhedsteorien, som, kort beskrevet, henviser til situationer, hvor modtageren føler sig overlegen over for det eller den, der grines af. Dette sker f.eks., når voksne griner af børns sjove udtalelser, fordi børnenes "ignorante" adfærd ikke stemmer overens med de sociale koder og normer, samfundet er bygget op omkring (Meyer, 2000:314). Overlegenhedsteorien betragtes ikke som et sympatisk greb, da dén, der grines af, ikke altid finder situationen morsom. Derfor kan overlegenhed opfattes som en form for "disciplinerende" humor, der knyttes til et magtforhold mellem mennesker og befolkningsgrupper (Meyer, 2000:314). Denne form for



humor kan dog også binde folk sammen. Standup-shows kan være gode eksempler på dette, hvis komikeren f.eks. bevidst piller sig selv ned for at skabe samhørighed blandt publikum, som er fælles om at grine af komikeren. Denne form for humor udledes også i sitcoms som Seinfeld eller programmer med skjult kamera, hvor seeren kan grine af karakterernes tilnærmelsesvis idiotiske adfærd (Meyer, 2000:315).

### **Forløsning**

Dette begreb kan defineres som et resultat af de to ovenstående, fordi humor fungerer som en forløsende ventil: *"The physiological manifestations or "symptoms" of humor are most important to this view, which holds that humor stems from the relief experienced when tensions are engendered and removed from an individual"* (Meyer, 2000:312). Forløsningen, der opstår som resultat af en spænding, som enten sker naturligt eller ubevidst, kan f.eks. skabes af en komiker gennem inkongruens eller overlegenhed, og den afslører, at humor er en måde, hvorpå vi kan forløse smerte eller ubehag. Det er også her, det berømte citat "Laughter is the best medicine" kan udledes, idet humor bygger på en forløsning af spændinger (Meyer, 2000:312).

Disse tre teorier forklarer, at humor skabes ud fra nogle grundlæggende, universelle faktorer, som får mennesker til at grine. Med udgangspunkt i de fremlagte humorteoretiske pointer vil jeg forsøge at besvare, hvordan *Bridesmaids* og *Trainwreck* bruger inkongruens og overlegenhed til at skabe forløsning, og dermed vil jeg forsøge at sige noget om, hvordan filmene bruger humor som feministisk strategi. Ifølge Freud er der et rebelsk element at hente i humoren, så det er interessant at se på, om disse film også bruger humoren til at bryde grænser for den måde, kvinder repræsenteres på i Hollywood-film. Dette gør jeg ved at undersøge, om der er indlejret humor i måden, kvinderne performer deres køn på samt om kvinderne bruger humoren til at sparke op mod patriarkatet og udfordre status quo. Under alle omstændigheder betragtes humor i dette speciale som et komplekst begreb, der ofte folder sig ud hos mennesker på et ubevidst plan. Derfor vil jeg, på baggrund af min teoretiske ramme, pege på, hvad humoren i filmene *kunne* indikere, men disse bud er ikke nødvendigvis en endegyldig sandhed.

## Postfeministiske komediefilm med kvinder

*Bridesmaids* og *Trainwreck* er ikke de første komediefilm med sjove kvinder, som er skrevet af kvinder. Film som *Bridget Jones* (2001) og *Sex And The City* (tv-serie fra 1998, filmatiseret i 2007) er gode eksempler på film, der, ligesom de to film nærværende speciale kredser om, også er skrevet af kvinder med kvinder i hovedrollerne. Fællesnævneren for disse film er, at de, ifølge kulturforsker og feminist, Angela McRobbie, alle hører under den postfeministiske æra, hvilket betyder, at de er underlagt nogle bestemte diskurser, der både konstituerer feministiske og pre-feministiske tendenser (McRobbie, 2007). McRobbie problematiserer disse tendenser, og hun peger, ligesom Gill, på, at postfeminisme underminerer de kampe, hvor feministerne i 60'erne kæmpede for at skabe lighed for alle, inklusiv kvinder. Ifølge McRobbie har postfeminisme givet et indtryk af, at der er lighed mellem kønnene, og at feminister og kvinder dermed kan slappe af og fokusere på andre ting. Hun nævner *Bridget Jones* og *Sex and The City* som eksempler på såkaldte "feministiske" medieproduktioner, der i virkeligheden afspejler postfeministiske tendenser. McRobbie mener, at karakterer som Bridget Jones og Carrie Bradshaw er eksempler på "feministiske" kvinder i 30'erne, der påstår, at de er frigjorte og nyder deres seksuelle agens, men samtidigt ikke foretager sig andet end at lede efter en mand, der kan fuldende dem (McRobbie, 2007).

McRobbie forklarer endvidere, at humoren i film som *Bridget Jones* tager udgangspunkt i Giddens' teori om individets øgede refleksivitet i det senmoderne samfund; kvinder er nu frigjorte subjekter med agens, magt og seksualitet, men dette kaster dem ud i angst og fortvivlelse om deres fremtid: "*With the burden of self management so apparent, Bridget fantasizes tradition. After a flirtatious encounter with her boss (played by Hugh Grant) she imagines herself in a white wedding dress surrounded by bridesmaids, and the audience laughs loudly, because they, like Bridget, know that this is not how young women these days are meant to think*" (McRobbie, 2007:262). Med andre ord beskrives det her, hvordan humoren i postfeministisk populærkultur kredser om, at feminismen har "forbudt" visse handlinger og tanker hos moderne kvinder, og dermed bevirker denne inkongruens i *Bridget Jones*, at der opstår forløsning blandt de kvinder, der ser filmen, da de nu får mulighed for at dyrke dette reaktionære livssyn (McRobbie, 2007). McRobbie anerkender imidlertid, at disse kvindetyper ikke udelukkende modvirker feminismen, idet Bridget Jones og Carrie Bradshaw ikke kan sidestilles til de kvindetyper, der eksisterede i medierne i den pre-feministiske æra: "*The new young women are confident enough to declare their anxieties about possible failure in regard to finding a husband, they avoid any aggressive or overtly*

*traditional men, and they brazenly enjoy their sexuality, without fear of the sexual double standard*" (McRobbie, 2007:262). Derudover tjener de deres egne penge, og selvom de ikke har fundet den eneste ene, betyder det ikke, at de ikke dater eller har sex med mænd.

McRobbie karakteriserer disse kvindetyper, der eksisterer i de postfeministiske film og serier, som kvinder, der italesætter deres postfeministiske bekymringer, f.eks. i forhold til deres frie livsstil: "(... *but even "well-regulated liberty" can backfire (the source of comic effect), and this in turn gives rise to demarched pathologies (leaving it too late to have a baby, finding a good catch etc.), which carefully define the parameters of what constitutes liveable lives for young women without the occasion of re-invented feminism*" (McRobbie, 2007:262).

McRobbie ser kvinderoller som Bridget Jones og Carrie Bradshaw som tvetydige karakterer, der på den ene side er frigjorte og på den anden side illustrerer nogle konventionelle tendenser, særligt i forhold til mænd og børn. Kvinderne skildrer således en morsom dobbeltmorale, og heri består humoren i deres tvetydige adfærd, men disse selvmodsigende tendenser er ikke de eneste karakteristika, der gør sig gældende for kvinder som Bridget Jones og Carrie Bradshaw.

Ifølge Kathleen Rowe, forfatter til bogen *The Unruly Woman: Gender and the genres of laughter* (1995), er disse to kvinder eksempler på en kvindetype, der har vundet stigende indpas i medierne siden 1990'erne. Rowe kalder denne arke-kvindetype *the unruly woman* (Warner, 2013:229), som ofte karakteriseres som: "(...) *too fat, too funny, too noisy, too old, too rebellious (...)*" (Warner, 2013:229). Denne kvindetype har potentiale til at kunne ruske op i den patriarkalske orden, og den giver mulighed for feministisk appropriation. (Warner 2013: 230). Rowe forklarer, at udøvelsen af denne *unruly woman* især foregår gennem kropslige udskejelser samt måden kvinden taler og griner på i det offentlige rum (Warner, 2013: 230). Bridget Jones kan f.eks. betragtes *unruly*, idet hun ikke evner at opføre sig feminint over for mænd, fordi hun har forholdsvist store alkohol- og rygevaner, fordi hun bruger bandeord, og fordi hun, ifølge Hollywood-standarder, har flere former, end tilskueren sædvanligvis er vant til at se på skærmen. Denne kvindetype kan teoretisk set anskues som værende feministisk, fordi hun bryder med de konventionelle regler for, hvordan man som kvinde bør performe sit køn, men ifølge McRobbie og Gill, er disse kvindetyper således ikke udelukkende feministiske, fordi de også reproducerer nogle konserverende værdier, der tilhører den pre-feministiske æra (Gill, 2007; McRobbie, 2007).

*Bridesmaids* og *Trainwreck* indeholder nogle af de temaer, som jeg har været inde på i det ovenstående, og i den følgende analyse jeg vil belyse disse med Gill og McRobbies briller.

Jeg vil desuden se nærmere på, om kvinderne i de to film på samme tid formår at være progressive i forhold til repræsentationen af kvinder, hvad angår humor, seksualitet, krop, performativitet og ikke mindst i deres relation til mænd.

## *Bridesmaids*

Med udgangspunkt i ovenstående teoretiske begreber om blikfang, performativitet, postfeminisme og humorteori vil jeg undersøge, hvordan kvinder repræsenteres i komediefilm skrevet af kvinder. Jeg vil i første omgang lave en dybdegående analyse af *Bridesmaids* for dernæst at lave en perspektiverende analyse af *Trainwreck* på baggrund af analyseresultaterne fra *Bridesmaids*-analysen.

*Bridesmaids* er udgivet i to versioner: En original version, som blev vist i biograferne, og en *extended version*, der indeholder udvidede og slettede scener, og som efterfølgende er blevet udgivet på DVD og på streamingtjenester. Jeg har valgt at analysere den originale version af filmen, som blandt andre steder findes på [www.hbonordic.com](http://www.hbonordic.com).

### Læsestrategi

I analysen vil jeg med udgangspunkt i kønsteori og feministisk og postfeministisk film- og medieteorier forsøge at identificere steder, hvor *Bridesmaids* enten arbejder imod eller reproducerer den under- og misrepræsentation, der er af kvinder i Hollywood-film. Dette gøres i forhold til teori om blikfanget, patriarkalske diskurser, kvindernes performativitet samt i forhold til måden, hvorpå filmen taler ind i den postfeministiske filmdiskurs. Mit hovedfokus vil være på hovedkarakteren, Annie, og de forskellige brudepiger, fordi jeg netop er interesseret i at undersøge repræsentationen af kvinder i komediefilm. Derudover har jeg valgt at inddrage mange af de mandlige biroller, idet de kan sige noget om, hvordan filmen skildrer kønsstereotyper og kønsroller mellem mænd og kvinder i Hollywood-film. Jeg har fravalgt en række biroller, som f.eks. Annies roomies og hendes mor, idet jeg vurderer, at filmens andre figurer kan fortælle mere om de emner, jeg belyser.

For at forstå de diskurser *Bridesmaids* er en del af, og som er med til at forme repræsentationen af kvindekønnet, bringer jeg nogle af de generelle stereotyper/fordomme/forventninger, der typisk tillægges kvindekønnet ud fra et normativt, patriarkalsk perspektiv, i spil. Derfor har jeg valgt at tage udgangspunkt i Mulveys

strukturelle, binære kønskonstruktion, som jeg bruger som pejlemærke i forhold til at kategorisere klassiske feminine og maskuline konnotationer (Mulvey, 1999). Mulvey skitserer en polaritet mellem kønnene, som, ifølge hende, gør sig gældende for, hvordan kvinder og mænd typisk repræsenteres i Hollywood-film. F.eks. mener hun, at kvinder anskues ud fra følgende konnotationer: Kvindelig/passiv/masochisme/narcissisme (Jerslev, 1998:65). Med afsæt i dette forstår jeg femininitet som noget, der primært handler om at være smuk, "medgørlig" og sympatisk. Ligesådan vil jeg forstå forfængelighed og udseende som en stor værdi i forhold til, hvordan subjektet/karakteren vurderes og værdisættes i samfundet/af filmens øvrige karakterer. I forhold til seksualitet, arbejder jeg ligeledes ud fra en forståelse af, at kvinder anskues som den passive, "modtagende" part, som ofte lader sig "afstraffe" af mænd, eftersom de er underlagt den patriarkalske struktur, jf. beskrivelsen af masochisme. Mænd anskues, ifølge Mulvey, ud fra konnotationssættet; mandlig/aktiv/sadisme/voyerisme, som står i kontrast til det feminine, fordi mænd kendetegnes ved at drive handlinger frem gennem dominans (Jerslev, 1998:65). På den måde anskuer jeg maskulinitet som adfærd, der er udadreagerende, seksuelt aggressiv, og som et perspektiv, hvorigennem kvinder anskues som objekter, der skal tilfredsstille mænd qua *the male gaze*.

For at gøre læseoplevelsen overskuelig har jeg struktureret analysen omkring nogle tematiske nedslag, der synes at være centrale i filmens narrativ. Mulvey, Modleski, Butler, Gill og McRobbies teorier vil blive anvendt sporadisk undervejs, som værktøjer, der kan udvide de betragtninger, jeg slår ned på. Jeg vil endvidere undersøge, om *Bridesmaids* indeholder den kvindelige arketype *the unruly woman*, da denne kvindetype har vundet indpas i film op gennem 1990'erne, og hun står dermed som en ny kvindefigur i den postfeministiske æra (Warner, 2013:229). Derudover vil jeg løbende i analysen, med udgangspunkt i den klassiske humorteori, give nogle konkrete eksempler på, hvordan *Bridesmaids* bruger humoren, og på denne baggrund skitsere, hvordan *Bridesmaids* bruger humoren som feministisk strategi samt undersøge, hvordan filmen taler ind i den postfeministiske mediediskurs. I den sammenhæng vil jeg se nærmere på, hvornår filmen er feministisk, men jeg vil også undersøge hvornår filmen reproducerer nogle konventionelle pre-feministiske diskurser.

## Referat af *Bridesmaids*

Plottet i *Bridesmaids* centrerer sig om hovedpersonen, Annie, der er i midten af 30'erne og befinder sig i en krise. Hun er vild med en mand, der kun er interesseret i at have sex med hende, og hendes bageri *Cake Baby* er gået konkurs. Annie bor hos to trælse roomies, fordi hun ikke har råd til at bo alene, og hun arbejder i en smykkeforretning, hun hader. Midt i Annies livskrise, fortæller hendes barndomsveninde, Lillian, at hun skal giftes, og at hun ønsker, at Annie skal være hendes brudepige. Dette siger Annie ja til, trods sin dårlige økonomi og kritiske livssituation. Til Lilians forlovelsesfest møder Annie efterfølgende de andre brudepiger, som består af følgende: Lilians svigerinde, Megan, Lilians veninde, Becca og Lilians kusine, Rita. Annie møder desuden også Lilians nyeste veninde, Helen, en smuk, rig og yndefuld kvinde, der fremstår som typen, der har det hele. Annie og Helen føler sig truet af hinanden fra første øjekast, og derfor konkurrerer de om Lilians opmærksomhed, bl.a. ved at forsøge at overgå hinanden i at holde den bedste forlovelsestale. På vej hjem fra festen kører Annie uansvarligt og bliver derfor stoppet af Officer Rhodes, men han giver hende ikke en bøde, fordi han finder ud af, at det er Annie, der stod bag *Cake Baby*, som han elsker. Rhodes får desuden ondt af Annie, da hun bedrøvet fortæller, at bageriet ikke længere findes. Derfor lader han hende slippe uden en bøde.

Narrativet i *Bridesmaids* kredser særligt om Annie og Helens indbyrdes konflikter, fordi Helen er jaloux på Annies status som "maid of honor", og Annie føler sig som andenrangsborger sammenlignet med Helen, der er rig, tjekket, gift og altid i total kontrol. Annie bliver derfor konstant udfordret af Helen, som på udspekuleret vis forsøger at overtage Annies plads, bl.a. ved hele tiden at overgå Annies initiativer og idéer. Annie og Helens magtkampe ender i forskellige katastrofale udfald for Annie, som langsomt begynder at miste grebet om sig selv. Et eksempel på dette er, da Annie, grundet sin flyskræk, bliver fuld og uregerlig af nogle piller og alkohol, som Helen har givet hende, på et fly på vej til Las Vegas, hvor de skal holde Lilians polterabend. Annie ender med at blive sendt hjem i håndjern sammen med resten af polterabend-arrangementet, og dette resulterer i, at Lillian fyrer Annie som "maid of honor" og giver tjansen videre til Helen, som øjensynligt har mere styr på det.

Annie befinder sig nu helt på bunden uden sin bedste veninde, uden et job og uden en mand. Vendepunktet er et uanmeldt besøg af Megan, som coacher hende til at få styr på sit liv igen. Annie forsøger derefter at få Rhodes, som hun datede, men pludseligt afviste, tilbage, men i

første omgang lykkes det ikke. Helen opsøger i mellemtiden Annie på Lilians bryllupsdag, fordi Lilian er forsvundet. Helen bryder sammen og fortæller, at hun ikke er så velfungerende og glad, som hun giver udtryk for. Annie får overtalt Rhodes til at hjælpe med at finde Lillian, og Annie finder snart Lillian grædende i sin lejlighed. Her indrømmer Lillian, at hun har manglet Annie, efter Helen har overtaget hele brylluppet. Samme aften afholdes Lilians bryllup. Efter festen har Annie og Helen et forsonende øjeblik, og til sidst dukker Rhodes op, fordi han ønsker at være sammen med Annie, og de kører af sted i Rhodes' tjenestebil.

## Analyse 1

I *Bridesmaids* udspiller humoren sig i særlig grad i måden, hvorpå de kvindelige karakterer performer deres køn. Humoren opstår i den inkongruens, der tilsyneladende skabes mellem den binære heteronormative, sociale kønskonstruktion og kvindernes opførsel i filmen. Dette kommer til udtryk allerede i åbningsscenen, som starter in medias res, hvor Annie har akavet sex med sin flirt, Ted. Mens de har sex, og Annie sidder oven på Ted, siger hun: *"Okay, you know what? Let's slow it down. Slow it down, slow it down. There we go. Nice and slow"* (00:01:00). Ted sætter tempoet ned, og Annie svarer lettet: *"Yes, that feels good. Nice and slow, see? Doesn't that feel good?"* (00:01:08). Ted afbryder og siger: *"Yeah, no. I wanna go fast!"* (00:01:10), og sætter tempoet op igen. Annie accepterer situationen, men ser meget ubekvem ud (00:01:15).



Billede 1: *Bridesmaids*, 2011 (00:01:15)

Sexscenen virker karikeret, idet der klippes hurtigt mellem de mange sexstillinger, hvilket skaber en hektisk stemning. Under sexscenen er det tydeligt for seeren, at Ted er den eneste, der nyder det, fordi Annies sjove mimik signalerer ubehag. Annie spilles af komiker, Kristen Wiig, hvis komiske evner gør scenen sjov og pinlig på samme tid. Annies mimik vækker

latter, fordi hendes ansigtsudtryk strider imod den passive/feminine kvindelige kønsstereotyp, man, ifølge Mulvey, ofte ser på film (Mulvey, 1999). Selvom Annie/Kristen Wiig er pæn og slank set i forhold til de gængse samfundsmæssige kønsnormer, ser hun ikke specielt yndefuld eller sexet ud. Betragtes scenen ud fra Mulvey og Modleskis perspektiv, kan det tolkes, at *Bridesmaids* forsøger at eksperimentere med blikfanget. Ifølge Mulvey er de fleste film lavet for at tilfredsstille et maskulint begær, og selvom Teds fetichisme står tydeligt frem, fungerer scenen alligevel modsat (Mulvey, 1999). Kameraet veksler mellem Annies og Teds point of view, og man kan dermed argumentere for, at scenen skildres med et dualistisk blikfang (Modleski, 1988). Imidlertid synes det største fokus at være på Annies reaktioner, og disse er hverken positive eller sexede. Derfor kan det være svært som beskuer at objektificere Annie. Sexscenen kunne godt være instrueret med intentionen om at skabe *identifikation* med Annie. Hun kan derfor ses som repræsentant for det *kvindelige* blikfang, fordi det er kvindens oplevelse af den seksuelle akt, der skinner igennem. Scenen bekræfter dog stadig Mulveys tese om, at Ted forsøger at "afstraffe" Annie, som også *lader* sig afstraffe. Annies performativitet, i form af humor og usexet mimik, har til gengæld den modsatte effekt på den heteroseksuelle mandlige tilskuer, fordi det mandlige publikum højst sandsynligt ikke har lyst til at identificere sig med Ted, som tydeligvis er meget egocentreret i akten (Mulvey, 1999). Dette understreges også i en af de efterfølgende scener mellem Annie og Lillian, der tager på en cafe, hvor samtalen falder på Ted:

Lillian: *"Ew, you had sex with him didn't you? Annie!"*

Annie: *"We had an adult sleepover."*

Lillian: *"Did you also let him sleep over... in your mouth?"*

[Annie griner og bliver flov.]

Lillian: *"Annie! You are unbelievable."*

Annie: *"I'm sorry! He kept putting it near my face."*

Lillian: *"They do that don't they?"*

Annie: *"They do that. Let us offer! And if we don't offer..."*

Lillian: *"...you're supposed to slap it away!"*

[Annie imiterer en aggressiv, erigeret penis med sin krop og sit ansigt]

(00:06:15)



Disse scener bliver i stedet en ydmygelse af de heteroseksuelle mandlige tilskuere, da de får et indblik i kvindens perspektiv omkring sex og mandens kønsdele, hvorfor scenerne bliver til voyerisme på en, for manden, ubehagelig måde (Mulvey, 1999).

### Den påtagede performance

Når Annie er sammen med Ted forsøger hun at performe sit køn i henhold til den binære aktiv/mandlig-passiv/kvindelig-konstruktion, hvilket f.eks. kommer til udtryk, da Annie den efterfølgende morgen lister ud på Teds badeværelse for at "gøre sig lækker" for derefter at lægge sig tilbage i sengen (00:01:40). Annie rømmer sig for at vække Ted, men lader som om, hun sover, hvilket skildres på en karikeret yndefuld måde, hvor hun ligger på ryggen med den ene hånd ved siden af sit ansigt iført fuld makeup og push-up BH.



Billede 2: *Bridesmaids*, 2011 (00:02:04)

Ted vågner og stryger Annie på armen, som ligeledes "vågner" og siger: "*Oh, I was having a nightmare, I was so scared!*" (00:02:12), hvorefter hun krammer ham, så hun fremstår lille og sårbar, mens Ted kommer til at fremstå stor og stærk. Annie og Teds kønslige performativitet taler netop ind i Mulveys beskrivelse af de traditionelle kønsroller i Hollywood, fordi Annie, gennem en påtaget underkastelse, forsøger at gøre sig til en erotisk genstand for Teds maskuline blik og begær (Butler, 2010; Mulvey, 1999). Annies opførsel er imidlertid ikke erotisk, fordi beskueren har været vidne til processen op til hendes yndefulde positur, og derfor fremstår scenen i stedet ironisk.

I filmen forsøger Annie generelt at leve op til det, som Gill og Mulvey kategoriserer som "den ideelle kvinde": Den smukke, slanke, yndefulde og feminine kvinde, som tilfredsstiller *the male gaze* (Gill, 2007; Mulvey, 1999). Dette tydeliggøres i scenerne med Ted, men også i

scenerne på Annies arbejde, hvor hendes sexistiske mandlige chef sammenligner hende med kollegaen, Kalua, som er bedre til at sælge forlovelsesringe, fordi hun flirter og "reklamerer" for evig kærlighed med sit sensuelle udseende (00:09:00). Når Annie forsøger at være lige så sensuel som Kalua, siger han: *"It looks like you have menstrual cramps (...) Why can't you be more like Kalua?"* (00:09:41).



Billede 3: *Bridesmaids*, 2011 (00:09:41)

Chefen repræsenterer her patriarkatet og *the male gaze*, og Annie repræsenterer den kvindetype, som, ifølge Butler, gør sit køn forkert, fordi hun ikke er yndefuld nok eller fordi hun ikke opfører sig på den helt "rigtige" måde (Butler, 2010). Ovenstående scener illustrerer, hvordan *Bridesmaids* cementerer præmissen om, at der findes "rigtige" og "forkerte" kvindetyper. Filmen synes derudover at ville dekonstruere kvindens *to-be-looked-at-ness* (Mulvey, 1999) gennem humor.

### Med hver brudepige kommer en kvindetype

I filmen er Annie imidlertid ikke den eneste kvindetype, der har svært ved at performe sit køn i henhold til den heteronormative matrice (Butler, 2010). Dette ses til Lillians forlovelsesfest, hvor Lillians kusine, Rita, ligner en bly viol i sin feminine kjole og med sit blonde hår. Denne fordom aflives dog hurtigt, da hun åbner munden for at fortælle om sine tre drenge: *"They are cute but when they reach that age... they are disgusting. They smell, they're sticky. They say things that are horrible. And there is semen all over everything, okay? It's disgusting. I cracked a blanket in half. You get where I'm going with that? I cracked it in half"* (00:17:05).

Ritas bramfri udtalelser kommer som en overraskelse, fordi hun ikke performer sit køn i overensstemmelse med sit udseende:



Billede 4: *Bridesmaids*, 2011 (00:17:05)

Rita ser meget feminin ud, og derfor forventer seeren, ud fra Mulveys forståelse af de binære køn, at hun er tilsvarende sød og mild, men hendes grænseoverskridende, rå udtalelser om hendes drenge kan kodes som værende maskuline (Mulvey, 1999). Rita bryder dermed med det, Butler også kalder for *forståelighedens matrice* (Butler, 2010:61), fordi hun afviger fra den måde, vi forstår kvindeskønnet på, ud fra den heteronormative matrice (Butler, 2010).

Et eksempel på en kvinde, der afviger endnu mere fra den binære heteronormative kønskonstruktion, er Lillians svigerinde, Megan. Udseendemæssigt performer Megan sit køn anderledes ved at kombinere det feminine og maskuline i sit udtryk. Hun kan beskrives som tyk og iført en maskulin skjorte med dertilhørende maskuline bukser. Hun har imidlertid kombineret outfittet med en stor feminin perlehalskæde og perleøreringe.



Billede 5: *Bridesmaids*, 2011 (00:18:18)

Megan indleder med at fortælle om, at hun lige har overlevet et voldsomt fald fra et skib: *"Yeah, oh shit, I took a hard, hard violent fall. Kinda pin ball'ed down. Hit a lot of railings,*

*broke a lot of shit*" (00:18:40). Megans kropssprog, retorik og actionprægede historie performs også konventionelt set maskulint, idet den dramatiske historie om skibsfaldet formentlig ikke er en fortælling, beskueren er vant til at forbinde med kvinder (snarere med mænd, hvor konteksten er en scene i en actionfilm) – og slet ikke fortalt på den forholdsvist ufølsomme og laissez-faire-måde, som Megan fortæller den på. Megan udviser desuden også seksuel agens, da hun finder ud af, at den høje mand, der pludselig står ved siden af Annie, ikke er Annies mand. Megan siger selvfølgelig: *"Oh, you must be Annie's fella!"* (00:19:09), men da Annie afviser dette, siger Megan: *"I'm glad he's single, cause I'm gonna climb that like a tree"* (00:19:00). Megans åbenlyse aktive og aggressive seksualitet afviger, ifølge Gill, fra normen i nutidens populærkulturelle film, fordi seksualiteten typisk er forbeholdt smukke, slanke, unge kvinder (Gill, 2007). Derfor kan man argumentere for, at Megan bryder grænserne for, hvordan man som kvinde bør performe sit køn, hvis man skal leve op til den heteronormative matrice i Hollywood. Det gør hun både i forhold til beklædning, personlighed, kropsform og seksualitet. Megan bryder også med beskuerens forventninger, fordi hun er en type, som er svær at placere i en heteronormativ "kønskasse". Humoren for Rita og Megan forekommer i inkongruensen mellem, hvad man som beskuer forventer af dem som kvinder, og hvordan de rent faktisk er, og dette skaber en "spænding", som ender i en forløsning (Meyer, 2000).

Der er imidlertid også kvinder, som afviger fra normen i forhold til deres performativitet. Et eksempel på en kvinde, der performer sit køn i overensstemmelse med det binære heteronormative køn, er Lillians veninde, Becca, som Annie også introduceres for til forlovelsesfesten. Becca er iklædt en feminin kjole og udstråler en ekstrem sødme og mildhed, fordi hun smiler meget.



Billede 6: *Bridesmaids*, 2011 (00:17:29)

Becca er desuden nygift og står og holder om sin mand. Annie ankommer alene til forlovelsesfesten, men da hun introduceres for Becca, står en fremmed mand tilfældigt bag ved hende, og Becca spørger, om det er Annies mand. Annie svarer: "*I'm not with anybody. I'm here solo*" (00:18:04). For Becca er situation åbenlyst sårbar og akavet, og hun udbryder medlidende: "*You don't have a husband. Sorry!*" (00:18:10). Annie oplever således af to omgange, at der pludseligt står en fremmed mand bag ved hende, som omgivelserne automatisk tror, er hendes kæreste. Derfor skal Annie to gange inden for meget kort tid forklare, at hun er single. *Bridesmaids* formår således fra start at etablere en forståelse af, at det er et socialt tabu for kvinder i 30'erne at være single, hvilket understøtter en pre-feministisk forestilling om kvindekønnet.

### **Jagten på at performe "Den perfekte kvinde"**

Selvom *Bridesmaids* kan forstås som en "fjollede komedie", er den ikke ukritisk over for kønsdebatten. Dette ses i særdeleshed i relationen mellem Annie og Helen, som fra start til slut konkurrerer om at være Lillians "maid of honor", men bag denne konkurrence stikker nogle dybere problematikker, der bl.a. kredser om at *gøre* sit køn rigtigst. Dette konkurrenceelement illustrerer, hvordan *Bridesmaids* primært søger at tilfredsstille det kvindelige blikfang: Det er kvinders selvbillede og kvinders blik på hinanden, der dominerer narrativet. Dette ses allerede ved Annie og Helens første møde til Lillians forlovelsesfest. Helen er gudsmuk, og da hun skal møde Annie, kommer hun nærmest svævende i sin elegante balkjole.



Billede 7 og 8: *Bridesmaids*, 2011 (00:19:31) og (00:19:37)

Hun repræsenterer den stereotype kvindetype, som, ifølge Mulvey og Gill, ses i de fleste Hollywood-film. Idet Annie har en slank, feminin kvindefigur og et kønt ansigt, lever hun også op til en del af det skønhedsideal, som matcher den "ideelle kvinde" (Gill, 2007).



Billede 9: Bridesmaids, 2011 (00:16:17)

Annie blegner imidlertid alligevel ved siden af Helen, hvilket også skyldes Helens ekstravagante påklædning og eksplicitte økonomiske overskud. Helen virker intimiderende på Annie, som nervøst får sagt: *"You are so pretty"* (00:19:48). Annie betragter Helen som den "ideelle kvinde", hvilket vækker usikkerhed hos hende selv. Helen kvitterer grinende med: *"Aw, you're so cute. You're so sweet"* (00:19:51). Helens bemærkning kan fremstå nedladende, idet hun ikke returnerer complimentet, men i stedet kalder Annie, som er en voksen kvinde, "cute" og "sweet", hvilket kan virke som barnlige superlativer på grund af situationen og den måde, Helen leverer ordene på. Annie og Helens måde at anskue hinanden på er, ifølge Gill, en direkte konsekvens af den nutidige mediediskurs, hvor kvindens femininitet er blevet gjort meget kropslig: *"Indeed surveillance of women's bodies constitutes perhaps the largest type of media content across all genres and media forms. Women's bodies are evaluated, scrutinized and dissected by women as well as men and are always at risk of 'failing'"* (Gill, 2007:149). Begge kvinder er påvirket af, hvordan den mest ideelle og eftertragtede kvinde ser ud ifølge den samfundsmæssige norm, og efterhånden som narrativet udspiller sig, viser det sig ikke kun at handle om kvindens udseende, men også om kvindens performativitet og sociale klasse.

### **Bridesmaids eksperimenterer med "kvinde"-komedien**

I *Bridesmaids* illustreres kønsproblematikkerne subtilt gennem humor, hvilket i særdeleshed skildres qua Annie. Dette kommer særligt til udtryk, når Annie forsøger at konkurrere med Helen, på Helens præmisser, hvilket resulterer i, at Annie oftest taber ansigt. Det er netop i

kontrolltabet hos Annie, at Helen vinder de fleste magtkampe, fordi Annie i afmagt ender med at opføre sig som dét, Kathleen Rowe kalder for *the unruly woman*: Hun er umoden, højtråbende, voldelig og infantil, hvilket ikke typisk forbindes med den traditionelle forståelse af det voksne, ideelle kvinde-køn (Warner, 2013). Dette ses første gang, da Annie og Helen slås om at holde den bedste forlovelsestale for Lillian (00:21:00). Denne intense magtkamp mellem Annie og Helen, der skiftevis forsøger at overgå hinanden, er humoristisk, fordi Annie og Helens jalousi kaster dem ud i diverse fremmedsprog, klichéer og "skønsang". Humoren består primært i, at Annie barnagtigt forsøger at være bedre end Helen, hvilket mislykkedes. Et eksempel på dette er, da Helen imponerer selskabet ved at tale flydende thai. Annie river mikrofonen ud af Helens hånd og forsøger at hamle op med hende ved at tale spansk - et sprog, hun faktisk ikke mestrer (00:23:37). På den måde kommer Annie til at fremstå uintelligent og tåkrummende.

Humoren i *Bridesmaids* kredser i særdeleshed omkring måden, kvinderne opfører sig på gennem inkongruens- og overlegenhedsteorien, hvilket skaber forløsning hos beskueren. Scenen ved forlovelsesfesten bliver et klart billede på inkongruensteorien, fordi Annie bryder med den stereotype forestilling af, at kvinde-kønnen altid er i kontrol, men scenen kendetegner også overlegenhedsteorien, fordi Annie opfører sig pinligt og ude-af-kontrol, og derfor føler beskueren (mand som kvinde) sig overlegen i forhold til hende (Meyer, 2000).

Idet temaerne i *Bridesmaids* centrerer sig om bryllup og polterabend, kan den, ifølge Martha M. Lauzens undersøgelser, kategoriseres som en romantisk komedie - en typisk "kvindefilm", også kaldet en *chick flick*, hvor det relationelle er i fokus (Lauzen, 2015). Hovedtemaet i denne type film er, at kvinden skal møde sin drømmemand (Cawelti, 1977 [1976]:41). Det interessante ved *Bridesmaids* er imidlertid, at humoren bevirker, at filmen ikke ubetinget hører under denne genre. Dette skyldes, at filmen indeholder en del voldelige, actionprægede og vulgære scener, hvilket typisk kendetegner en "mandefilm" (Lauzen, 2015). Det, der gør *Bridesmaids* yderligere unik, er, at disse scener udspiller sig gennem en art fysisk "falden-på-halen"-komik fra kvinderne. Dette ses f.eks. i en tenniskamp mellem Annie og Helen, hvor de to kvinder fokuserer mere på at ramme hinanden med bolden end at spille tennis (00:33:10). Det interessante ved denne scene er, at de rammer hinanden hårdt på brysterne. Scenen er generelt meget voldelig og morsom, fordi kvinderne bevidst er ude på at gøre hinanden fortræd. Deres bryster virker nærmest i vejen, hvilket symboliserer deres infantile adfærd; de

er ikke kvinder i denne situation, men børn, og scenen kan sidestilles med, når mænd sparker hinanden i testiklerne.



Billede 10 og 11: *Bridesmaids*, 2011 (00:33:25) og (00:33:30)

Et eksempel på en vulgær scene i filmen er en scene, hvor brudepigerne får madforgiftning, mens de prøver brudekjoler. Dette resulterer bl.a. i, at Becca brækker sig på Rita (00:43:58), Megan skider i håndvasken (00:43:21), og Lillian skider midt på gaden i en dyr prøvebrudekjole, hun netop har taget på (00:45:00).



Billede 12 og 13: *Bridesmaids*, 2011 (00:43:58) og (00:43:21)

Her kombinerer *Bridesmaids* igen *chick flick*-genren med den maskuline "drengerøvs"-komedie, fordi kvinderne står iført fine feminine kjoler, mens de prutter og brækker sig. Den type adfærd, som kvinderne udøver i filmen, strider imod den måde, vi normalt anskuer kvindekønnet på i Hollywood-film, fordi kvinderne portrætteres ukontrollerede, upæne og sommetider aggressive, hvilket typisk er mandens domæne (Mulvey, 1999; Lauzen, 2015). Denne form for hybridgenre er interessant, set i et feministisk perspektiv, da den kan bidrage til at forme et dualistisk blikfang, fordi de heteroseksuelle mandlige tilskuere kan identificere sig med humoren (Modleski, 1988). Et andet progressivt element i denne type humor er, at



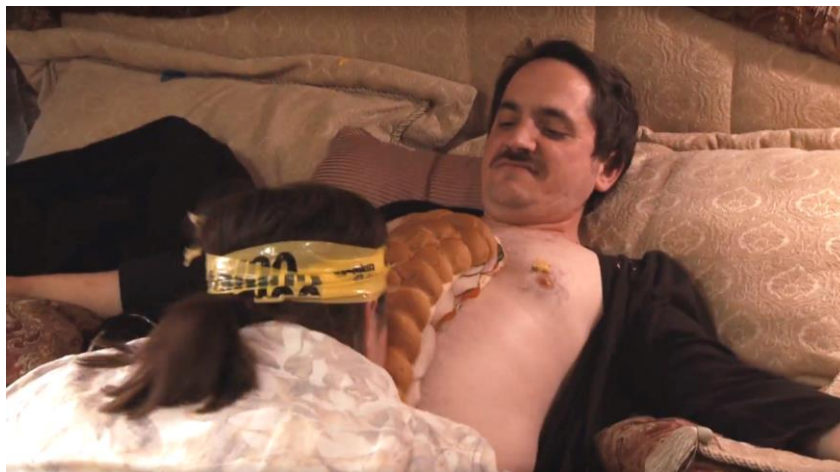
kvindernes fysiske komik næppe tilfredsstillende et maskulint begær, fordi deres kroppe afseksualiseres. Humoren i *Bridesmaids* fungerer dermed som en form for modangreb på *the male gaze*, fordi den afviser kvinden som et passivt, seksuelt objekt ved at afmontere de prædikater, der ofte tildeles kvinder - både på film og i samfundet. I stedet viser *Bridesmaids*, at kvinder også kan være infantile, voldelige, vulgære, egoistiske og, ikke mindst, sjove, hvilket kan betragtes som gavnligt for repræsentationen af kvinder i Hollywood.

### **Humoren set i et kritisk perspektiv**

Der kan imidlertid også peges på forskellige kritikpunkter i forhold til *Bridesmaids*' brug af humor, hvilket bevirker, at man ikke udelukkende kan tale om en feministisk fejring. Filmen bruger f.eks. redskabet *irony and knowingness* (Gill, 2007) i flere tilfælde, og særligt i forhold til karakteren, Megan, der i høj grad gør brug af fysiske komik. Det faktum, at Megan performer sit køn meget kropsligt, kan tolkes som et frigørende feministisk statement, fordi hun viser en kropslig selvtillid, som kan sende et signal om, at tykke mennesker ikke bør skamme sig over deres kroppe. Megans fysiske komik kan dog også tolkes som en latterliggørelse af tykke mennesker og deres "sjove" kroppe, eftersom den nuværende postfeministiske diskurs konstituerer et øget fokus på kvindekroppen som værende genstand for feminitet og succes (Gill, 2007). Dette ses f.eks., da brudepigerne er ude at spise på en brasiliansk restaurant, hvor Megan, som den eneste, ihærdigt løber hen til restauranten. Scenen kan være et forsøg på at illustrere "det åbenlyse"; at tykke mennesker elsker mad (00:35:43). Dette signaleres igen, da Megan efterfølgende smider sig voldsomt ned i en sofa, da de skal prøve brudekjoler sammen, hvilket kan signalere, at tykke mennesker er dovne og elsker at ligge på sofaen (00:41:07).

Et andet problematisk aspekt hos Megan er hendes meget eksplicite seksualitet. Denne kommer f.eks. i spil, når hun forsøger at forføre sin romantiske modpart, Air Marshall Jon, i flyet på vej til Las Vegas. Her venter hun på, at han kommer ud fra toilettet. Hun smækker sit ene ben op over sit hoved, op af en af væggene i flyet, og spørger: "*You feel that steamy heat coming? That's from my undercarriage*" (1:03:20). Et andet eksempel ses til sidst i filmen i et bonusklip, hvor Megan og Jon har mad-sex med en stor kødfyldt sandwich. Megan har en meget aggressiv seksuel adfærd, som humorteoretisk skaber forløsning gennem overlegenhedsteorien, fordi hendes seksualitet bliver gjort til genstand for latter. Dette er problematisk, set i et feministisk perspektiv, fordi humoren ligger i inkongruensen mellem hendes udseende og hendes adfærd, som kan give beskueren en følelse af, at vedkommende

er hævet over hende, og at hendes "uforklarlige" selvtillid er morsom, fordi hun ikke "bør" være selvsikker grundet hendes udseende/størrelse (Meyer, 2000). Dette kan associeres med det, fedmeaktivist og forfatter, Charlotte Cooper, kalder for en *fat shaming*-diskurs, fordi Megans tykke krop og seksualitet bliver en underholdningsværdi for andre mennesker (Lupton, 2017).



Billede 14: *Bridesmaids*, 2011 (01:54:43)

Det kan tolkes, at *Bridesmaids* forsøger at udnytte Melissa McCarthys fysiske komik til at skabe sjove scener, men filmen kommer på samme tid til at sende nogle *fat shaming*-signaler. Ifølge Gill er dette problematisk, fordi nutidens medier har en tendens til at forvente, at deres målgruppe er vidende mennesker, der kan skelne mellem ironi og alvor, men denne teknik kan være med til at bevare en sexistisk mediediskurs: "(...) *in postfeminist media culture, irony has become a way of 'having it both ways', of expressing sexist, homophobic, of otherwise unpalatable sentiments in an ironized form, while claiming this was not actually 'meant'*" (Gill, 2007:159). På denne måde kan Megan anskues som en problematisk karakter, for selvom hun kropsligt og personlighedsmæssigt virker frigjort, har hun alligevel en tendens til at reproducere nogle stigmatiserende fordomme om tykke mennesker.

### **Køn, klasse og *toxic shame***

Som tidligere nævnt starter *Bridesmaids* indledningsvist i narrativet med at konfrontere manden med sin kastrationsangst gennem en form for omvendt voyerisme, men konflikten mellem Annie og Helen handler på sin vis også om kvindens kastrationsangst; værende angsten for ikke at leve op til sin rolle som kvinde (Mulvey, 1999). I *Bridesmaids* udstråler Helen generelt en overlegenhed i forhold til Annie, hvilket hun bl.a. udtrykker ved at give Annie små stikpiller om hendes krop. Udover at hun kalder Annie "cute" til forlovelsesfesten, siger hun noget lignende i flyet til Las Vegas, hvor Annie er ved at få et panikanfald, fordi

hun har flyskræk: Helen har givet Annie nogle beroligende piller, der ikke virker, så hun tilbyder yderligere sin whisky: *"Why don't you take my scotch? It'll just give the pill the little kick that it needs. Honestly, I do it all the time, and I'm much smaller than you, so you'll handle it"* (00:58:20). Scenen fremstiller også, hvordan idealet indebærer, at kvinden helst skal være "lille og tynd" (Gill, 2007). Kommentaren illustrerer desuden, hvordan Helen måler sit eget og andre kvinders værd ud fra udseende.

Et andet bemærkelsesværdigt aspekt i denne scene er, at Annie er den eneste af brudepigerne, der ikke har råd til at flyve på 1.klasse, så hun står tydeligt uden for fællesskabet. Dette illustrerer et klasseperspektiv, som har betydning i forhold til det at være en succesfuld kvinde: Det er dyrt at være kvinde på den rigtige måde. Ifølge Gill sker dette, fordi nutidens kvinder lader sig styre af en neoliberal forbrugskultur, som hun kalder *the makeover paradigme* (Gill, 2007:156). Denne diskurs kendetegnes ved, at mennesker (primært kvinder) erkender, at deres liv lider under en masse fejl og mangler, som kan rettes op på ved at følge *"(...) the advice of relationship, design or lifestyle experts and practising appropriately modified consumption habits"* (Gill, 2007:156). En af konsekvenserne ved denne diskurs er imidlertid, at disse krav ofte står på skuldrene af det, hun kalder *toxic shame*; en social udskammingsproces, der ofte forekommer i medierne (Gill, 2007:156). Dette ses f.eks. i diverse amerikanske livsstilsprogrammer, hvor præmissen er at give kvindelige deltagere en makeover. Her udskammer værten og publikum først de kvindelige deltageres "grimme" tøj, eller deres "utjekkede" livsstil, og på den måde, mobbes de kvindelige deltagere til at blive mere succesfulde versioner af sig selv. På samme tid bliver alle andre kvindelige beskuere også guidet til at blive mere succesfulde versioner af sig selv gennem smartere tøj og en sundere livsstil (Gill, 2007).

Helen er meget bevidst om den klasseforskel, der er mellem hende selv og Annie. Det tydeliggøres f.eks. da hun siger til Lillian: *"She'll be fine, okay? She'll make friends, there's much more sense of community in coach, I promise you"* (00:56:06). På turen til Las Vegas bliver Annie fuld og skæv af den cocktail af piller og alkohol, Helen har givet hende, så hun forvilder sig ind på 1. klasse og laver ravage, fordi hun insisterer på at blive der (1:00:25). Personalet forsøger at smide hende ud, men Annie siger barnagtigt: *"Help me, I'm poor"* (01:02:00). Flyturen ender katastrofalt, fordi Annie går i panik og skaber kaos ved at råbe i højtalerne, at hun ser en *"(...) colonial woman on the wing"* (01:04:20) for dernæst at løbe forvildet rundt, indtil hun bliver fældet af Megan og lagt i håndjern (01:04:46). Annies magtesløshed over sin flyskræk samt det, at blive ekskluderet fra de andre brudepiger, kaster

hende ud i en *unruliness*, som de ydre omgivelser reagerer negativt på. Annie bliver fældet af en af sine egne veninder og lagt i håndjern af politiet, hvilket kan symbolisere *toxic shame*, hvor publikum (som i dette tilfælde er alle andre på flyet) er blevet kodet til at "straffe" kvinder som Annie, der ikke lader sig disciplinere. Flyscenen, hvor Annie som den eneste i gruppen ikke sidder på 1.klasse, signalerer også meget præcist, hvordan Annie, som moderne kvinde, kan risikere at miste sin identitet eller berettigelse i verden som et ligeværdigt succesfuldt menneske, idet hun står uden for fællesskabet, fordi hun er single og "fattig" (Gill, 2007).

I kontrast til Annie personificerer Helen det, som Mulvey kalder *the to-be-looked-at-ness*. Dette skyldes, at Helen har en rig mand, og hun har derfor ressourcerne til altid at fremstå som en smuk genstand og nyde en luksustilværelse ved at forbruge sig til succes (Mulvey, 1999). Således tager narrativet (og humoren) afsæt i Annies stigende kontroltab, som oftest sættes i gang af Helen: Det var f.eks. Helen, der trumfede turen til Las Vegas igennem, selvom hun vidste, Annie havde galoperende flyskræk, og det var Helen, der gav Annie piller og alkohol undervejs på turen. Dette er yderligere interessant, set i et kønsteoretisk perspektiv, fordi Helen, på trods af sin stereotype feminine position, spiller en aktiv rolle i forhold til at skubbe Annie ud i situationer, hun mister kontrollen i. Derfor minder Annie og Helens dynamik om Modleskis anskuelse af et dualistisk blikfang i forhold til kønsrollerne i *Bridesmaids*, blot set ud fra to forskellige kvindetypers perspektiv. Modleski modargumenterer Mulveys analyse af *the male gaze* i filmen *Rear Window*, fordi hun mener, at det var karakteren, Jeff, der var kastreret og passiv, og karakteren Lisa, der var den aktive (Modleski, 1988). I *Bridesmaids* er der ikke en klar definition af, hvem der er den aktive, og hvem der er den passive, fordi Helen og Annie på sin vis begge er aktive i deres forsøg på at vælte hinanden af pinden, blot med vidt forskellige udgangspunkter. Det sigende er snarere *måden*, de er aktive på: Helen er aktiv ud fra en meget feminin og privilegeret position. Hun bruger sin rigdom og sin *to-be-looked-at-ness* til at gøre Annie usikker på sit værd som kvinde. Der kan yderligere peges på det mønster, at Helen systematisk "kasterer" Annie ved at udsætte hende for *toxic shame* (Mulvey, 1999; Gill, 2007).

Annies måde at være aktiv på sker derimod i form af hendes udadreagerende adfærd, som er en direkte respons på Helens kastrering af hende som succesfuld kvinde, hvilket typisk kendetegner den maskuline position i klassiske Hollywood-film (Mulvey, 1999). *Bridesmaids* synes således at eksperimentere med de klassiske binære positioner, Mulvey skitserer i Hollywood-film, fordi fokus i filmen ikke handler om mandens kastrationsangst, men snarere kvindens. På trods af Helen og Annies interne konflikt synes den

kvindeundertrykkende patriarkalske diskurs for Hollywood-film at bevare status quo, idet Annie, som er en kvinde, trods hendes maskuline position, til stadighed bliver afstraffet - blot af en kvindelig modpart.

Et interessant element i filmen er, at den form for *toxic shame*, som Helen udøver, ikke stopper hos Annie, men snarere gives videre. Dette ses i scenen efter Las Vegas-fiaskoen, hvor Annie bliver fyret som "maid of honor" og dermed befinder sig på sit livs lavpunkt: Annie kaster sig ud i et skænderi med en 13-årig teenagepige på sit arbejde. Pigen vil købe en venindehalskæde, hvor der står "Best friends forever", men Annie synes, det er en dårlig idé, fordi hun, på baggrund af sin egen nyerhvervede erfaring, ikke længere tror på evige venskaber:

Annie: *"The friends you have when you're younger, well sometimes you grow apart, when you get older. Maybe she'll find a new best friend and maybe she'll be more successful than you are. And prettier and richer and skinnier, and they end up doing everything together!"*

Teenager: *"You're weird."*

Annie: *"I'm not weird, okay?"*

Teenager: *"Yes, you are."*

Annie: *"No, I'm not. You started it."*

Teenager: *"No, you started it. Have you forgotten to take your Zanex this morning?"*

Annie: *"God, I feel bad for your parents."*

Teenager: *"I feel bad for your face."*

Annie: *"Okay, well, call me when your boobs come in."*

Teenager: *"You call me when yours come in."*

Annie: *"What do you have, four boyfriends?"*

Teenager: *"Exactly."*

Annie: *"Okay, yeah, have fun having a baby at your prom."*

Teenager: *"You look like an old mop."*

Annie: *"You know, you're not as popular as you think you are."*

Teenager: *"I am very popular."*

Annie [stikker tungen ind i kinden og imiterer, at hun giver en mand oralsex]: *"Oh, I'm sure you are verrrry popular."*

Teenager: *"Well, you're an old, single loser who's never going to have any friends."*

Annie: *"You're a little cunt!"*

(1:13:55)

Ifølge Gill forstås kvinden, ud fra den postfeministiske samfundsdiskurs, som et subjekt, der har kontrol over sin egen krop og seksualitet, men samtalen centrerer sig imidlertid om negative bemærkninger om kvindekroppen, og Annie og teenagepigens dialog handler om skønhed, tyndhed, bryster og seksualitet. Annie kalder pigen "cunt", et yderst nedladende ord om kvinder, og *slut shamer* hende ved at hentyde, at hun giver drenge oralsex for at føle sig populær. Det interessante ved denne situation er, at Annie selv har indrømmet over for Lillian (jf. første afsnit i analysen), at hun gav Ted oralsex, selvom hun ikke havde lyst. Dette paradoks viser, hvordan denne form for udskamning cirkulerer mellem kvinder: Annie udsættes systematisk for udskamning af Helen, mens Annie selv udskammer en teenagepige. Selvom skænderiet mellem Annie og teenagepigens primært er sjovt, fordi beskueren atter lader sig forføre af inkongruens- og overlegenhedsteorien (Meyer, 2000), formår dialogen også at være samfundskritisk, fordi det i dette scenarie er Annie, der er "bærer af blikket" (Mulvey, 1999), og hendes selvbillede er ved at smuldre, fordi hun er påvirket af Helens udskamning (Gill, 2007).

Man kan således argumentere for, at *Bridesmaids* bruger et dualistisk blikfang (Modleski, 1988) til at skildre, at kvinder er aktive medspillere i at undertrykke hinanden, og at måden, kvinder holder hinanden nede på, ikke blot handler om køn og krop, men også om social klasse og den neoliberale forbrugskultur (Gill, 2007).

### **Lillian, Annie og Helen**

Endnu et interessant tema i kønskampen mellem Annie og Helen er, at det ikke handler om at vinde en mand, men snarere om at vinde retten til at være Lillians bedste veninde. Selvom Lillian ikke har meget spilletid i filmen, har hun en afgørende rolle for narrativets udspil. Lillian er en rolig, sympatisk karakter, der indledningsvist synes at fremstå usnobbet og afslappet i sin tøj- og livsstil. Beskueren får et indtryk af, at hun besidder en god portion selvspekt, og at hun desuden ønsker Annie det bedste. Dette ses, da Annie og Lillian sidder på cafe og snakker om Ted: *"Look, I know you say he's cute and all that stuff but he makes you feel like shit, you know? You're a total catch and any guy would be psyched to be your man. You should just make room for somebody who's nice to you"*(00:07:00).



Billede 15: *Bridesmaids*, 2011 (00:05:50)

I løbet af narrativet, mister Lillian imidlertid grebet om sig selv og bliver fortørt af Helens ekstravagante, overfladiske livsstil. Dette ses f.eks. i brudekjole-scenen, hvor Annie argumenterer for, at brudepigerne skal iklæde sig en mere simpel kjole for ikke at overskygge Lillian. Dette afviser Lillian begejstret, fordi hun fortæller, at Helen er venner med en kendt europæisk designer: *"I just sent my measurements to France, ya 'll!"* (00:40:30). Annie føler, at hun er ved at miste den jordnære veninde, hun har kendt hele sit liv, hvilket hun fortæller Lillian i et skænderi til Helens prætentiose polterabend, efter endnu et voldsomt sammenbrud:

Lillian: *"You know what? You have managed to ruin every event at my wedding, thank you very much!"*

Annie: *"Okay, well thank YOU very much. It's all her fault, it is not mine! And you would know that if you got your beautiful hair and head out of your asshole. In fact, out of HER asshole, which I'm sure is perfectly bleached!"*

Lillian: *"You know what, IT IS! And you know how I know, because I went to the fucking salon with her, and I got MY asshole bleached too. And I LOVE my new asshole!"*

(1:22:55)



Billede 16 og 17: *Bridesmaids*, 2011 (01:23:26) og (01:23:05)

Efter skænderiet forlader Annie festen, og Lillian opfordrer Annie til at blive væk fra brylluppet (1:23:55). Konflikten mellem Lillian og Annie er endnu et eksempel på, hvordan Annie og Helen konkurrerer på en meget pre-feministisk, patriarkalsk præmis: Det er den tyndeste, pæneste, rigeste, mest kontrollerede kvinde, der vinder Lillian som veninde. Lillian vil i virkeligheden bare gerne have lov til at nyde sin reaktionære røvhulsblegning, som i dette scenarie kan tolkes som den komiske variant af en manicure. Helen har desuden væltet Annie af pinden og står dermed øverst i det sociale hierarki, hvorimod Annie, trods gode intentioner, ender med at blive personificeringen af *the unruly woman* - kontroltaberen, som Lillian pludselig ikke vil associeres med. Lillian har indgået en form for kulturel appropriation, hvor hun har flyttet sig væk fra Annie hen imod Helen, som, i hendes optik, er ekspert i at være en succesfuld kvinde, fordi hun understøtter den nuværende dominerende forbrugsdiskurs, hvor der er stort fokus på kvindekroppen, og hvor kulturel kapital vurderes ud fra det at have god smag (Gill, 2007: 157).

### **Stumme mænd**

Idet plottet i *Bridesmaids* tager afsæt i et bryllup, indgår det heteroseksuelle begær til mænd naturligvis også i filmens narrativ. Mændene fylder imidlertid usædvanligt lidt, hvis man tæller replikker og mændenes skærmtid i minutter. Det er især bemærkelsesværdigt, at Lillian, som er en central karakter for filmens hovedplot, har en forlovet, Doug, som kun optræder kortvarigt to gange i filmen. Han har endvidere blot én replik til brylluppet i filmens slutning, som er: "*I do*" (1:47:55). Helens, Ritas og Beccas mænd fylder også forsvindende lidt i filmen. Helens mand har ingen replikker, og han optræder kun et par sekunder i filmens slutning, hvor han eskorterer Helen væk fra Lillians bryllup (1:51:47). Ritas mand er ikke med i filmen, og Beccas mand optræder kun kort til Lillians forlovelsesfest, hvor han ikke har mere end to replikker (00:17:30). De fleste mænd er dermed blevet reduceret til ubetydelige biroller i filmen, hvorimod kvinderne dominerer både visuelt og auditivt. Dette er således en progressiv tilgang, når man ser på underrepræsentationen af kvinder versus overrepræsentationen af mænd i Hollywood-film (Lauzen, 2015).

Det er dog ikke alle mænd i filmen, der reduceres til stumme statister. Et eksempel på en mandlig birolle, der får taletid i *Bridesmaids*, er Megans nye flirt, Air Marshall Jon, som hun møder i flyet på vej til Las Vegas. Selvom Megans seksuelle relation til Jon har nogle problematiske aspekter i forhold til en *fat-shaming*-diskurs, er det alligevel nævneværdigt, at



Megan, som afviger fra "den ideelle kvinde", er den, hvis kærligheds- og sexliv fylder mest i plottet, i forhold til de andre brudepiger. Selvom Megans seksualitet gentagne gange bliver genstand for latter, signalerer *Bridesmaids* med dette subplot, at Megan, modsat f.eks. Rita og Becca, trods alt har et vellykket kærligheds- og sexliv, og dermed at kvindetyper, som hendes, har mindst lige så meget magt og seksualitet, som "den ideelle kvinde" (Gill, 2007).

### The new man

Den mand, der får mest tale- og scenetid, er Annies flirt, Officer Rhodes. Han indgår i filmen i ca. 20 minutter ud af de 115 minutter, filmen varer. Rhodes' medvirken er fordelt på syv scener i filmen, hvor hver scene i gennemsnit varer tre minutter. Rhodes og Annies relation er en del af sideplottet i filmen og foregår derfor uafhængigt af filmens hovedplot. Rhodes repræsenterer *the new man*, som begrebsmæssigt dukkede op før den postfeministiske æra som et eksempel på en nyfortolkning af maskulinitet. Det er manden, der ikke er typisk "macho", men i stedet besidder nogle blødere værdier.



Billede 18: *Bridesmaids*, 2011 (00:26:55)

Dermed står Rhodes i kontrast til Ted, der repræsenterer *the new lad*, som opstod i 90'erne som modsvar på feminismen. Han opfører sig meget "macho" ved blandt andet at være seksuelt aggressiv og ved køre en smart og hurtig bil, hvilket står i klar opposition til det feminine (Gill, 2007).



Billede 19: *Bridesmaids*, 2011 (01:27:25)

Rhodes' blødere værdier toner allerede tydeligt frem ved Annie og Rhodes' første møde, hvor Rhodes lader Annie slippe for at få en bøde, fordi han indser, at hun er bagkvinden bag bageriet *Cake Baby*, som Rhodes elskede. Han får sympati for hende, da hun modvilligt fortæller, at hendes ekskæreste forlod hende, da bageriet gik konkurs: "*What a dick. I'm glad I never tipped him*" (00:28:30). Modsat Ted udsætter Rhodes ikke Annie for det, Mulvey kalder for "afstraffelse", men Rhodes' gavmildhed over for Annie, kan tolkes som om, at Annie har behov for at blive reddet af en mand, hvilket alligevel understøtter den typiske binære heteronormative kønsrollefordeling i Hollywood-film, hvor kvinden er passiv, og manden er aktiv (Mulvey, 1999). Det interessante er imidlertid, at dette også synes at være Annies egen angst. Dette ses, da de har haft sex første gang, og Rhodes har købt ind til, at de kan bage sammen. Annies respons er defensiv og afvisende: "*You don't know me. You don't know anything about me or my life. I don't know what you're trying to do here. I don't need you to fix me. I don't need any help. I mean, who do you think you are?*" (1:11:23). Rhodes' initiativ til, at de skal bage sammen, skyldes, at det er Annies passion, hvilket Rhodes gerne vil støtte op om: "*But you're so good at it!*" (1:11:07), men det tyder på, at Annie i stedet tolker Rhodes' opførsel for voyeuristisk; en måde hvorpå manden forsøger at afmystificere og kontrollere kvinden - i dette tilfælde ved at domesticere hende (Mulvey, 1999).

Betragtet ud fra et kønsteoretisk perspektiv er Annies reaktion i denne scene interessant, fordi hun føler sig kontrolleret af Rhodes, som har vist en oprigtig interesse for hende som person, modsat Ted. Dette understreges endvidere, da hun ringer til Lillian og siger: "*I just slept with a cop that pulled me over. And woke up today and he was really sweet and nice and cute, so naturally I ran out as fast as I could. What is wrong with me?*" (1:12:10). Annies forvirrede reaktion kan i virkeligheden udtrykke en postfeministisk angst, der fungerer som en respons på feminismen. Denne respons er, ifølge Gill, ikke nødvendigvis anti-feministisk, fordi det er en sammenblanding af forskellige modstridende diskurser, der også konstituerer en klar sammenhæng mellem postfeminisme og den neoliberale ideologi: "*On the one hand, young women are hailed through a discourse of 'can-do girl power', yet on the other hand, their bodies are powerfully reinscribed as sexual objects; women are presented as active, desiring sexual subjects, but they are subject to a level of scrutiny and hostile surveillance which has no historical precedence*" (Gill, 2007:163). *Bridesmaids* illustrerer gennem Annie en problematik, som kan være genkendelig for mange heteroseksuelle kvinder i det nutidige samfund; nemlig bevidstheden om det ansvar, man har som kvinde, for at udleve sin frihed og sit potentiale for derigennem at opnå succes. Deri ligger dog også en frygt for at lide kontroltab og for at falde tilbage til pre-feministiske

traditioner i relationen til mænd, fordi kvinden bliver mødt af modstridende diskurser, der gør, at kvinden føler, at hun er i konstant risiko for at fejle (Gill, 2007).

Selvom Annie har svært ved at råde bod på sin afvisning af Rhodes, finder de alligevel sammen til sidst, fordi Rhodes dukker uanmeldt op til Lillians bryllup for at hente Annie (1:52:00). Der kan argumenteres for, at filmen på denne måde sender et signal om, at den eneste måde, Annie lever lykkeligt til sine dages ende på, er, hvis hun ender i armene på sin drømmemand. Desuden medfører denne slutning også, at Annie nu er sluppet ud af den tabubelagte position: Singlekvinde i 30'erne. Dermed kan *Bridesmaids*, set ud fra Gill, McRobbie og Mulveys perspektiv, være med til at reproducere en patriarkalsk mediediskurs, fordi narrativet støtter fortællingen om, at kvindens lykke er forbundet med en mand.

Anskues Annie og Rhodes relation ud fra et humorteoretisk og Butlersk perspektiv, er der imidlertid også progressive tiltag at finde: Her er Annie og Rhodes' relation interessant, fordi Annie ikke har forsøgt at lave om på sig selv over for Rhodes. Dette ses ved deres første møde, da han stopper hendes bil, og hun forsøger at overbevise ham om, at hun ikke er fuld, ved at sige: "*Hey, if I was drunk would I be able to do this?*" (00:26:42), hvorefter hun danser fjollet og klovneagtigt rundt.



Billede 20 og 21: *Bridesmaids*, 2011 (00:26:55) og (00:26:59)

Dette ses også i en af slutscenerne i filmen, hvor Annie forsøger at få Rhodes' opmærksomhed, men eftersom han ikke vil tale med hende, forsøger hun at komme i kontakt med ham ved at gøre ulovlige ting i bilen, mens hun kører forbi hans politibil. Først kører hun stærkt, så smider hun med skrald, drikker alkohol, snakker i telefon, kører topless, hører høj rapmusik, laver hjulspind osv. – alt sammen med komisk mimik og kropssprog (1:39:31).



Billede 22 og 23: *Bridesmaids*, 2011 (01:40:00) og (00:26:59)

Annie performer sit køn *unruly* fra start til slut, og Rhodes er stadig tiltrukket af hende. Dynamikken mellem de to signalerer derfor, at Annie har lov til at være sig selv og performe sit køn, som hun vil, men vigtigst af alt må hun være sjov. Som nævnt i teori-afsnittet “Kvinder i comedy: *irony and knowingness*”, anskues humor historisk set som værende mandens domæne (Hitchens, 2007). Ovenstående eksempler viser derimod, hvordan Annie i *Bridesmaids* er suverænt sjovere end Rhodes, og på trods af dette, finder Rhodes hende interessant som romantisk partner. *Bridesmaids* sender her et signal om, at kvinder *er* sjove, og at det ikke er usexet, hvis de er sjovere end mænd. Dette kan derfor anskues som en feministisk positiv udvikling i forhold til, at kvinden kan performe sit køn mere frit (Butler, 2010), hvilket gavner repræsentationen af kvinder i Hollywood-film.

### ***Bridesmaids* dekonstruerer de biologiske køn**

Kvindetyperne i *Bridesmaids* er meget forskellige, hvilket tydeligt ses, når de første gang samles som gruppe for at tage ud at spise. Generelt belyser denne scene kontrasterne mellem de forskellige kvinder: Helen spiser ikke kød, da hun ikke vil være oppustet, inden de skal prøve brudekjoler. Megan sidder med mad rundt om munden og en stor serviet på brystet som en hagesmæk: "*Physically, I don't bloat. It's a gift*" (00:36:30).



Billede 24: *Bridesmaids*, 2011 (00:36:30)

Dermed står Helen og Megan i skarp kontrast til hinanden, hvor Helen repræsenterer den forfængelige slanke kvindetype, og Megan repræsenterer den tykke, madglade kvinde. På denne måde skildrer *Bridesmaids* nogle kvindetyper, som passer på forståelighedens matrice - dog på en negativ facon (Butler, 2010). Både Helen og Megan forekommer en smule stereotype, hvilket stemmer overens med den misrepræsentation, der, ifølge Stacy L. Smiths undersøgelser, forekommer af kvinder i populærkulturen: Helen repræsenterer her *the sex hot*, og Megan bliver *the sex not* (Smith, 2012), men scenen illustrerer imidlertid også kvindernes forskellighed, hvilket kan ses som en positiv udvikling i forhold til repræsentationen af de forskellige kvindetyper. Dette ses, da Becca, som sidder ved siden af Megan, siger til Rita: "*I can't wait to be married as long as you have been married. And to have kids...*", hvortil Rita svarer: "*The other night I was slaving away making a beautiful dinner for my family. My youngest boy comes in, says, he wants to order pizza. I say, 'no, we're not ordering pizza tonight', he says: 'Mom, why don't you go fuck yourself! He's nine'*" (00:36:38). Her står Becca og Rita også i kontrast til hinanden, idet Becca fremstår som en traditionel kvinde, der glæder sig til det konservative ægteskab, hvorimod Rita føler sig kvalt i det. Disse dialoger kan være en italesættelse af, at kvinder ikke kan kategoriseres som én homogen gruppe, og det understreger Butlers tese om, at køn er en social konstruktion. Dette betyder imidlertid ikke, at kvinderne i *Bridesmaids* ikke lider under den heteronormative forståelse af kvindekønnet, for scenen afslører nemlig også Butlers tese om, at subjektet ikke *fødes* som kvinde, men *bliver* det: Kvinderne har, med undtagelse af Megan, den fællesnævner, at de anskuer deres biologiske køn som deres skæbne og essens (Butler, 2010). I dette tilfælde definerer Helen sin kvindelighed i forhold til måden, hun anskuer sin krop på. Hos Becca defineres hendes kvindelighed ud fra at blive gift og få børn, og Rita lider allerede under hendes kvindelige "skæbne" som husmor. Megans "ukvindelige" spisevaner vækker desuden ubehag hos Helen, hvilket ydermere illustrerer, at der er nogle sociale regler for kvinder, som Megan bryder til Helens store forargelse. Dette kan ses som et udtryk for dét, Butler ser som en problematisk "stiltiende, kollektiv aftale", som kan være begrænsende for det sociale køns udfoldelse (Butler, 2010:232).

Et andet eksempel på, hvordan *Bridesmaids* behandler kvindekønnet (og mandekønnet) ud fra denne devise, ses i samtalen mellem Becca og Rita i flyet, hvor Rita siger, at hun er træt af hele tiden at skulle have sex med sin mand, som i øvrigt ikke har kysset hende i 5 år: "*Sometimes I just wish I could see The Daily Show without him entering me*" (59:00:00). Becca har, modsat Rita, mere lyst til sex end sin mand, og dette vender pludselig

kønsstereotyperne på hovedet, da det er Beccas mand, der er "for træt" til sex, og som er meget forfængelig, når det drejer sig om intimitet (57:24:00). Hvis man anskuer det ud fra den postfeministiske diskurs, og dermed den pre-feministiske forestilling om, at kønnene står i opposition til hinanden, er dette en interessant dimension i filmen: Selvom kvinderne italesætter, at der er fundamentale forskelligheder mellem deres egne og deres mænds behov, står Becca og Rita med forskellige problematikker, som viser, at problematikkerne optræder på tværs af kønnene. Scenen viser ikke blot, at mænd og kvinder kan være forskellige, den viser også, at to kvinder kan være det. Derudover kunne der også argumenteres for, at scenen yderligere viser, at mænd og kvinder, udover at være forskellige, også kan være ens (f.eks. kan Ritas behov for mindre sex og mere intimitet ligne Beccas mands behov for mindre sex – og måske også mere intimitet). Derfor afmonterer *Bridesmaids* i dette tilfælde Gills tese om, at de nutidige medier bevarer "Mænd er fra Mars, og Kvinder er fra Venus"-diskursen (Gill, 2007).

### ***Bridesmaids* afmonterer sig selv**

Der kan argumenteres for, at skaberne bag *Bridesmaids* undervejs i filmen forsøger at dekonstruere en række stereotyper og fordomme, som netop etableres i starten af narrativet. Dette ses i særdeleshed i forhold til Megan, der på mange parametre reproducerer en stereotyp på en tyk kvinde, fordi hun er glad for mad og har en komisk rolle i filmen, som skildres gennem fysisk komik og hendes "sjove" krop. I slutningen af filmen afslører Megan imidlertid en helt anden side af sig selv over for Annie, som sidder og dvæler i sin egen selvmedlidenhed. Megan påtager sig her rollen som "*Life that's come to bite you in the ass!*" (1:30:22). Hun fortæller Annie, at hun havde det frygteligt, da hun gik i gymnasiet, og her kommer den monolog, som ender med at have en afgørende betydning for plottet i filmen, men også for seerens fordomme om Megan: "*This [henviser til sin krop] was not easy going up and down the halls. They used to throw firecrackers at my head (...) they called me a freak. Do you think I let that break me? Do you think I went home to my mummy, crying: 'oh, I don't have any friends', no I did not. You know what I did? I pulled myself up, I studied really hard, I read every book in the library and now I work for the government. I have the highest possible security clearance. (...) I know where all the nukes are, and I know the codes. (...) I have six houses, I bought an eighteen wheeler a couple of months ago, just because I could, okay? You lost Lillian, but you've got another best friend sitting right in front of you, if you'd notice. You gotta stop feeling sorry for yourself. Cause I do not*

*associate with people that blame the world for their problems, cause you're your problem, Annie. And you're also your solution"* (1:32:00). Megan italesætter netop den udfordring, hun har haft hele sit liv, fordi hun er blevet mobbet for at være tyk og for at performe sit køn "forkert", men alligevel har hun formået at opbygge selvværd og selvtillid, få en topstilling og en selvrespekt, der er større end nogen af de andre kvindekarakterers. Megan bliver dermed et eksempel på, at den patriarkalske kultur ikke gavner kvinder, fordi hun signalerer, at kvinder har potentiale til at gøre, hvad de vil, så længe de smider deres ønske om at passe ind i forståelighedens matrice (Butler, 2010). Megans bemærkning kan dog også anskues som problematisk, fordi hun hentyder til, at den enkelte kvinde bærer ansvaret for sin egen lykke og succes. Dette kan hænge sammen med den neoliberale ideologi, hvor individet bærer det fulde ansvar for deres liv, uanset det pres de møder udefra. Denne individuelle forankring hænger, ifølge Gill, tæt sammen med den postfeministiske diskurs, fordi *"(...) it is clear that the autonomous, calculating, self-regulating subject of neoliberalism bears a strong resemblance to the active, freely choosing, self-reinventing subject of postfeminism"* (Gill, 2007:163). Derfor er postfeminisme ikke blot en respons på feminismen, den er også konstitueret gennem en påvirkning af neoliberalismen, og det er derfor svært at vurdere, hvilke diskurser, der dominerer på hvilke tidspunkter i *Bridesmaids*. Dette kan skabe forvirring i forhold til filmens signaler, men scenen afslører ikke desto mindre en væsentlig privilegie-forskel, der eksisterer mellem de to kvinder: Megan har aldrig passet ind, fordi hun var tyk og opførte sig anderledes, og hun har dermed fra start måtte træffe et valg om, hvorvidt hun ville lade andre menneskers holdning om hende styre sit liv. Desuden viser scenen, hvordan Annie (og måske også tilskueren) har undervurderet Megan, som siger: *"You've got another best friend sitting right in front of you, if you'd notice"* (1:33:00). Der kan argumenteres for, at Megan her peger på, hvordan kvindetyper som hende ofte oplever at blive overset, fordi de ikke tilfredsstiller den patriarkalske kultur eller *the male gaze* (Mulvey, 1999). Selvom Annie selv er kvinde, har hun også undervurderet Megan, og filmen forsøger måske på denne måde at skabe fokus på, hvordan mennesker er underlagt nogle strukturer, der gør, at vi har en tendens til at afkode hinanden ud fra det patriarkalske hegemoniske system, som skaber sociale hierarkier - også mellem kvinder (Butler, 2010). I stedet for at bemærke Megan, har Annie været optaget af Helen, fordi hun har set hende som en trussel, idet Helen netop repræsenterer "den ideelle kvinde", som Annie selv tilstræber at være.

Mod slutningen af filmen afmonteres således de fordomme, som filmen selv har været med til at optegne og etablere. Førstehåndsindtrykket af Megan er, at hun er en forholdsvis

endimensionel, sjov, tyk kvinde, og det er først til sidst i filmen, denne fordom bliver dekonstrueret.

Samme skifte ses også i forhold til Helen i en samtale mellem Helen og Annie, hvor de i fællesskab leder efter Lillian, som er forsvundet. Helen fortæller grædende, at: *"Berry never really wants to talk to me either. He travels a lot. Like all year. I'm basically just all by myself. I really liked that dress you picked out at the bridal store. I thought it was beautiful, you have really lovely taste. (...) I think people just ask me to their weddings because I'm good at organizing parties, but I don't have any female friends"* (01:37:44). Helen indrømmer, at selvom hun udadtil er "ekspert" på dét, at være en succesfuld kvinde, er hun ikke lykkelig. Helens ensomhed signalerer snarere, at *toxic shame* er ødelæggende for kvindelige relationer (Gill, 2007). Helen hentyder desuden til, at hun føler sig værdiløs, hvis ikke hun kan bidrage med sin organisering til fester, hvilket kunne være et udtryk for, at hun føler sig kvalt i sin rigide feminine overklasse-position, men hun har svært ved at udforske sit autentiske selv, fordi hun ikke bryder sig om kontroltabet. Dette ses, da Annie påpeger, at Helen er grim, når hun græder:

Annie: *"This is the first time I've ever seen you look ugly. It makes me kind of happy."*

Helen: *"Haha! I look ugly? No, I don't, I don't really look ugly."*

Annie: *"You're an ugly crier, but that's okay."*

Helen: *"No, I'm not really an ugly crier. No. It's just my makeup. I still look pretty good."*  
(1:38:30)

Helens forfængelighed og usikkerhed signalerer, at hun, modsat Megan, identificerer sig med sit udseende. Scenen med Megan samt scenen med Helen afslører endvidere, at de begge har lidt under den binære heteronormative kønskonstruktion, men de har håndteret det vidt forskelligt: Megan er blevet "straffet" for ikke at leve op til kravene om "den ideelle kvinde", men har valgt at kæmpe imod denne struktur og netop performe sit køn frit, og hun er nu glad og har en topstilling. Helen har til gengæld forsøgt at tilfredsstille den sociale norm ved at performe sit køn efter den traditionelle forståelighedens matrice, men hun er ikke glad, formentligt fordi hun ikke lever en autentisk tilværelse. Dette bliver også filmens afsluttende pointe; at kvinder ikke kan anskues som én homogen gruppe, men de har til gengæld den fællesnævner, at de alle søger at finde en plads i tilværelsen, hvor de kan have det godt med sig selv og med de kvinder/veninder, de omgås.



*Bridesmaids* kan siges at være en komedie, der italesætter mange forskellige tematikker på én gang, hvilket er interessant i forhold til repræsentationen af kvinder i komediefilm, skrevet af kvinder. *Bridesmaids* fokuserer dog overordnet set på de særlige problematikker, der ligger i dét at være kvinde i 30'erne. Annie er som hovedkarakter en antiheltinde, der febrilsk forsøger at finde en identitet i en postfeministisk kultur, der både konstituerer patriarkalske og feministiske diskurser. Annie og de andre brudepiger eksemplificerer på forskellig vis disse problematikker løbende i filmen gennem deres individuelle søgen efter kærlighed, et bedre sexliv, et bedre selvværd (hvor fokus er på kroppen), rigdom eller social kapital. Helen og Annies konflikt synes dog at være knudepunktet i filmens narrativ, hvor *Bridesmaids* på den ene side søger at cementere en morale om, at kvinder ikke er en homogen gruppe, og moralen om, at kvinder derfor ikke bør konkurrere mod hinanden, står tydeligt frem. På den anden side illustrerer *Bridesmaids*, at dette er en uundgåelig tendens, idet kvinder til stadighed ligger under for en disciplinerende patriarkalsk diskurs, der forventer, at de skal performe deres køn på en særlig måde for at høre til. Netop det performative aspekt i *Bridesmaids* synes alligevel at være en feministisk strategi, fordi humoren består i, at Annie og de andre brudepiger bryder grænserne for de normative forventninger, der ligger til deres køn gennem deres *unruliness* og fysiske komik.

## Diskussion

Med afsæt i ovenstående analyse vil jeg lave en kritisk opsamlende diskussion, hvori jeg søger at besvare, hvordan kvinder repræsenteres i komediefilm, skrevet af kvinder, og hvordan humoren bruges som feministisk strategi. Dette sker med udgangspunkt i min teoretiske ramme, der fokuserer på blikfang, performativitet, postfeministisk teori og humorteori.

Måden, hvorpå *Bridesmaids* bryder med patriarkalske normer, kan ses i kvindernes performativitet, der på mange måder bryder med den heteronormative, binære forestilling af kvinden som passivt, feminint objekt. I filmen er det udelukkende kvinderne, der driver humoren frem i filmen, hvor mændene er skubbet i baggrunden, hvilket er en feministisk strategi i sig selv, eftersom humor historisk set har været mandens domæne. Humoren formår desuden også, gennem kvindernes fysiske komik, at afvise kvinden som passivt, seksuelt objekt, og dermed fungerer filmen som en direkte afvisning af *the male gaze*. Der forekommer ikke et eneste tidspunkt i filmen, hvor der er mulighed for at objektificere

kvinderne, ikke engang under sexscenen mellem Annie og Ted. Her formår *Bridesmaids* nærmere, gennem Annies sjove mimik, at parodiere *the male gaze* og derigennem dekonstruere de patriarkalske normer og kvindens *to-be-looked-at-ness*. Filmen formår også, på en sjov måde, at konfrontere manden med hans kastrationsangst, men eftersom humoren i filmen synes at være en kombination af feminine koder (brudekjoler, bryllup, nære relationer) og maskuline koder (action, vold, vulgær adfærd), er det ikke en "kvindofilm", der ekskluderer den mandlige beskuer. I stedet formår *Bridesmaids* at cementere idéen om, at kvinder og mænds humor ikke nødvendigvis er forskellig.

*Bridesmaids* repræsenterer endvidere kvinder i strid med de patriarkalske normer ved at illustrere, at ingen kvinder er ens, men måden de interagerer på, er styret ud fra, hvordan de anskuer sig selv og hinanden i en heteronormativ, patriarkalsk diskurs. Dermed formår filmen, qua dens kvindelige forfattere, at skabe identifikation hos den kvindelige beskuer gennem et kvindeligt blikfang. Annie er som karakter også feministisk i den forstand, at hun som antiheltinde bryder med forestillingen om, at kvinder altid bør være i kontrol og have styr på deres tilværelse. Annies sjove *unruly* adfærd er desuden interessant, fordi hun er meget bevidst om sit kontroltab, der løbende sættes i gang af Helen, som i filmen symboliserer den patriarkalske norm. Humoren i filmen skildrer derfor på tragikomisk vis gennem Annie, hvordan det kan opleves at være single kvinde i 30'erne i nutidens samfund, som til stadighed er domineret af patriarkalske diskurser.

*Bridesmaids* formår derfor at give en stemme til nutidens kvinder ved humor-mæssigt at "sparke opad" mod det hegemoniske, patriarkalske kønssystem, der synes at begrænse kvinders sociale udfoldelse. *Bridesmaids* bruger desuden også humoren til at konstruere stereotyper, der afslutningsvist dekonstrueres, hvilket også fungerer som en italesættelse af, hvordan kvinder også er påvirket af et hegemonisk, patriarkalsk system, som fastholder sociale hierarkier ud fra devisen om, at man kun er en succesfuld kvinde, hvis man er smuk, slank, gift og rig. Dette ses f.eks. i forhold til Becca, der har en højere libido end sin mand eller i forhold til Megan, der mod al forventning er stinkende rig og har en hemmelig topstilling, og det ses i forhold til Helen, der viser sig at være ulykkelig og ensom på trods af, at hun udadtil er et gyldent eksempel på en succesfuld kvinde.

Selvom *Bridesmaids* på mange måder er progressiv for repræsentationen af kvinder på film, idet disse kvinder folder sig ud på en "gakket" måde, der giver dem større frihed og spillerum, kan man, ud fra Gills ramme, alligevel anskue filmen som postfeministisk. Filmen indeholder både pre-feministiske og feministiske koder, og dermed er den på nogle områder

også konserverende. Dette ses først og fremmest i plottet, der centrerer sig om konventionelle temaer som bryllup og polterabend, som er en meget heteronormativ tradition. Samspelet mellem feminisme og antifeminisme ses også i forhold til karakterer som Megan, der på mange måder performer sit køn på en progressiv, ikke-binær facon, men samtidigt reproducerer nogle fordomme om tykke kvinder, fordi hendes tykke krop primært bruges til at vække grin. Her synes *Bridesmaids* at befinde sig i en problematisk *irony and knowingness*-situation, hvor den har en tendens til at undertrykke en i forvejen undertrykt befolkningsgruppe. Derudover synes Annies ulykkelige singletilværelse at sende et signal om, at det er et socialt tabu at være kvinde og single i 30'erne, hvilket på sin vis er en reel samfundsproblematik, men måden *Bridesmaids* håndterer det på, forbliver reaktionær. Hvis Annie havde overvundet dette sociale tabu ved afslutningsvist at hvile i sig selv som single, ville filmen på feministisk vis søge at bryde dette sociale tabu. I stedet bekræfter filmen den patriarkalske norm, da Rhodes kommer "ridende på sin hvide hest" og redder Annie fra hendes singletilværelse, så hun endelig kan tilslutte sig de andre brudepigers heteronormative lykke. Dermed repræsenterer Annie, ifølge McRobbie, den "feministiske" kvinde i 30'erne, der påstår, at hun er frigjort og nyder sin frie seksualitet, men samtidigt ikke foretager sig andet end at lede efter en mand, der kan gøre hende lykkelig.

I forhold til Annie, synes filmen således humormæssigt at trække på samme problematiske tendenser som Bridget Jones, der, ifølge McRobbie, konstituerer følgende problematikker: *"Despite the choices she has there are also a number of risks of which she is regularly reminded (...) the risk that she will be isolated, marginalised from the world of happy couples. Now there is only the self to blame if the right partner is not found"* (McRobbie, 2007:261). Annie har den samme angst som Bridget Jones, og sådan manifesteres det også i humoren i form af en "morsom" hyklerisk opførsel. Dette skyldes, at kvinder som Annie og Helen er enormt forsmåede i deres opførsel og i deres måde at anskue hinanden på. De fokuserer meget på, at succesparameteret er at være kvinde på den "rigtige" måde, og de sender derfor også et indirekte signal om, at der findes en "forkert" måde at være kvinde på. Annie og Helens overdrevne opmærksomhed på kvindekroppen signalerer endvidere en klar postfeministisk tendens, hvor kvindekroppen, til trods for, at den har flyttet sig fra at være et objekt til et subjekt, stadig er underlagt et u hensigtsmæssigt fokus, hvor den hyldes, når den lever op til skønhedsidealene, og kritiseres, hvis den ikke gør.

Selvom filmen i høj grad sætter fokus på de underliggende samfundsproblematikker, der ligger til grund for kvindernes nedgørelse af hinanden, f.eks. klasseperspektivet, forbrugskulturen og *toxic shame*, understøtter humoren alligevel de selvsamme diskurser. På

trods af, at Annie synes at være bevidst om Helens systematiske udskamning af hende, er hun alligevel en aktiv medspiller i forhold til at bevare denne *toxic shame*-diskurs mellem kvinder, f.eks. ved at udskamme den 13-årige teenagepige i smykkeforretningen. Denne scene er sjov, fordi feminismen har skabt en samfundsmæssig bevidsthed omkring, at kvinder ikke bør udskamme hinanden. Når Annie og Helen alligevel gør det, griner publikum "(...) *because they, like Bridget, know that this is not how young women these days are meant to think*" (McRobbie, 2007:262). I dette tilfælde synes humoren dog at have sine begrænsninger, fordi den understøtter den postfeministiske mediekultur, hvor ironi er en måde "(...) of *'having it both ways', of expressing sexist, homophobic or otherwise unpalatable sentiments in ironized form, while claiming this was not actually 'meant'*" (Gill, 2007:159).

Problematikken består i, at denne form for humor, ifølge Gill, indirekte sender et signal om, at feminismen har sejret, og at man derfor sagtens kan lave misogyn humor, fordi det hører fortiden til.

*Bridesmaids* indeholder på denne måde nogle modstridende tendenser, som kan bidrage til at bevare nogle kvindeundertrykkende patriarkalske diskurser i Hollywood-film. Dette ses især imellem Annie og Helen, hvor Helen "afstraffer" og "kastrerer" Annie. På den måde kan man argumentere for, at *Bridesmaids* anvender patriarkatets eget apparat til at illustrere patriarkalske diskurser. Spørgsmålet er, om det humoristiske, karikerede islæt i filmen består som bevidst feministisk strategi, der belyser patriarkatets begrænsende effekter for kvinder, eller om humoren kommer til kort grundet dens misvisende signaler. Dette er et af de spørgsmål, jeg vil forsøge at komme nærmere gennem min perspektiverende analyse af *Trainwreck*, som også er en film, hvor plottet centrerer sig om en ung single kvinde i det moderne samfund, og hvor humor er et medskabende element for fortællingen.

## *Trainwreck*

*Trainwreck* kan, ligesom *Bridesmaids*, sige noget om, hvordan kvinder anskuer sig selv i nutidens samfunds- og mediediskurs, fordi den ligeledes er skrevet af en kvinde. *Trainwreck* læner sig mere på af genren "romantisk komedie", end *Bridesmaids* gør, fordi hovedtemaet i filmen kredser om en forelskeshistorie mellem de to karakterer, Amy og Aaron. Derfor er der også en mere ligelig fordeling af roller og replikker mellem mænd og kvinder (Cawelti, 1977 [1976]:41). *Trainwreck* er således en film, der rent tematisk er konventionel i dens form, da den tager udgangspunkt i en heteronormativ romance, og den adskiller sig fra *Bridesmaids* ved at være mindre kvindedomineret. Filmen udkom i 2015, fire år efter

*Bridesmaids*, og det er interessant at se nærmere på, om den behandler nogle andre temaer i forhold til repræsentationen af kvinder i komediefilm samt om den indeholder progressive tiltag i forhold til feministisk humor.

## Læsestrategi

I følgende perspektiverende analyse vil jeg fokusere på de ligheder *Trainwreck* har med *Bridesmaids*, som kan sige noget om, hvordan kvinder repræsenteres i film skrevet af kvinder. I denne analyse vil jeg også slå ned på nogle forskelligheder filmene imellem, i det omfang disse forskelle har relevans for besvarelsen af min problemformulering. Lighederne og forskellene mellem de to film sættes løbende i teoretisk perspektiv inden for den teoretiske ramme, som er præsenteret i teori-afsnittet. Jeg vil således pege på forskellige konkrete eksempler, som illustrerer nogle af de tendenser, der synes relevant for nærværende speciale. Disse tendenser sammenholdes med et specifikt tema eller en teoretisk betragtning. Min perspektivering vil således afspejle få analytiske nedslagspunkter, som, i samspil med mine betragtninger fra *Bridesmaids*, vil munde ud i en overordnet diskussion af, hvordan filmen behandler dét, at være kvinde i nutidens samfund.

## Referat af *Trainwreck*

Filmen handler om Amy, en single-kvinde i 30'erne, der, siden hun var barn, har fået at vide, at monogami er urealistisk. Derfor lever Amy en promiskuøs tilværelse med druk og hash, og hun nyder at have sex med mænd, som det passer hende. Amy har en lillesøster ved navn Kim, der lever en tilværelse, hun foragter: Kim er stedmor til en følsom, nørdet dreng, Alister, og hun er i et fast parforhold med drengens tilsvarende nørdede far, Tom.

Amy får en opgave på sit arbejde på et mandemagasin, hvor hun skal skrive en artikel om en sportslæge ved navn Dr. Aaron Connors, som udfører knæoperationer på kendte sportsfolk. Sådan møder hun den nørdede læge, Aaron, som mod hendes forventning er en mand, hun finder tiltrækkende. Efter en fuld aften i byen tager de hjem sammen og har sex. Amy bliver mere og mere interesseret i Aaron, og de begynder at date, hvilket vender op og ned på Amys selvbillede og måden, hun anskuer kønsrollerne på. Amy og Aaron møder dog mange udfordringer i deres parforhold, og de slår op efter et skænderi, fordi Amy siger, at artiklen om Aaron alligevel er aflyst, fordi hendes chef finder ham for kedelig, og omvendt har Aaron svært ved at acceptere Amys hashrygende, laissez faire-livsstil. Amy vender derefter tilbage til sine gamle vaner, hvor hun fester og ryger hash, og hun bliver fyret fra sit

job, fordi hun har været tæt på at gå i seng med en mindreårig praktikant. Afslutningsvist indser Amy, at hun gerne vil have styr på sit liv, så hun fjerner al alkohol fra sin lejlighed og forsøger at pitche sin artikel til et andet magasin.

*Vanity Fair* udgiver artiklen om Aaron, og Amy vinder til sidst Aaron tilbage ved at lave en cheerleader-dans for ham efter en basketballkamp. Hun fortæller, at hun elsker ham og gerne vil kæmpe for deres forhold.

I *Trainwreck* er der stort fokus på den moderne kvindes frie seksualitet, karriere og forhold til mænd og parforhold. *Trainwreck* behandler desuden også, hvordan singlekvinder i 30'erne oplever, at de bliver stigmatiseret af andre kvinder i deres omgangskreds. Forskellen på plottet i *Trainwreck* og *Bridesmaids* i denne sammenhæng er, at Amy, modsat Annie, nyder sin frie tilværelse og tager nærmest demonstrativt afstand fra heteroseksuel monogami. I *Trainwreck* parodieres traditionelle kønsroller mellem mænd og kvinder gennem humor, hvor fokus er på de modsætningsfyldte holdninger, de forskellige karakterer har til maskulinitet og femininitet. Filmen kredser generelt meget på de mange modsætningsfyldte følelser, Amy gennemgår, når hun forelsker sig i Aaron.

## Analyse 2

*Trainwreck* trækker på mange af de samme tendenser som *Bridesmaids*, idet den kvindelige hovedkarakter, Amy, forsøger at navigere i en tilværelse som singlekvinde i 30'erne. *Trainwreck* vender de traditionelle kønsroller på hovedet, hvor Amy fremstår meget aggressiv i sin seksuelle praksis. Dette ses allerede i en af de første scener, der, ligesom *Bridesmaids'* åbningsscene, er en sexscene. Det interessante ved Amy som hovedkarakter er, at hun, modsat Annie, ikke stræber efter et fast forhold eller ønsker at leve op til et bestemt skønhedsideal. Ved filmens begyndelse er Amy taget med en tilfældig fyr hjem, hvor hun med en påtaget pigestemme overtaler ham til at give hende oralsex: "*I'm like, really shy, so we should probably do this first so I feel comfortable with you*" (00:02:34). Amy signalerer imidlertid, at hun ikke er spor genert eller usikker over sin krop, som ellers afviger en smule fra det slanke skønhedsideal for Hollywood-kvinder (Gill, 2007). Amy er ikke tyk, men hendes statur kan kategoriseres som mere robust end Annies.



Billede 25: *Trainwreck*, 2015 (00:54:09)

Det interessante ved denne sexscene er måden, Amy performer sit køn på. Ligesom Annie gør det over for Ted, performer Amy først sit køn på en påtaget feminin og hjælpeløs måde, men modsat Annie, er dette en udspekuleret manipulationsstrategi for at få mænd til at tilfredsstille hende seksuelt. Amy får desuden hurtigt en orgasme, og efterfølgende gengælder hun ikke tjenesten, men lader som om, hun er faldet i søvn (00:03:00). Under denne akt signalerer Amy, at hun er i fuld kontrol. Hun udnytter rollen som "undertrykt, passiv kvinde" for at få seksuelle ydelser fra mænd, og dernæst indtager hun en stereotyp maskulin position, der ses i form af hendes afstraffende adfærd, hvor hun hurtigt får en orgasme og falder i søvn (Mulvey, 1999). I dette tilfælde indtager Amy nærmere Ted fra *Bridesmaids'* position, hvilket understreges, da Amy lumsk åbner øjnene efter sin rævesøvn og i et speak siger: "*Hey guys, I'm Amy. Don't judge me, fuckers, I'm just a sexual girl, okay? I am fine, I am in control. This is clearly not my first rodeo. The key is to never ever let them sleep over*" (00:03:30). Her ses efterfølgende en montage af alle de fyre, hun har sex med, som hun efterfølgende smider ud af sin lejlighed.

Amy er som hovedkarakter definitionen af det, Mulvey har kritiseret mandlige hovedkarakterer for: "*The man controls the film phantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as a bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise extra-diegetic tendencies represented by woman as spectacle*" (Mulvey, 1999:838). Amy eksperimenterer endvidere med *det sociale køn* (Butler, 2010) ved først at lave en parodi på femininitet, sådan som vi forstår det ud fra et binært heteronormativt perspektiv, og dernæst maskulinitet, som ses på den måde, hun "afstraffer" mænd på (Mulvey, 1999). *Trainwrecks* åbningsscene minder således også om *Bridesmaids'* i den forstand, at den mandlige beskuer hurtigt konfronteres med sin

kastrationsangst, og dette foregår meget eksplicit. Amy udnytter konsekvent de mænd, hun har sex med, hvilket teoretisk set illustrerer voyerisme (Mulvey, 1999).

På denne måde eksperimenterer *Trainwreck* med de konventionelle kønsroller, og dette gøres primært gennem *role reversal*: Her er det kvinden, der er den aktive, og som tager, hvad hun vil have, og manden der er den passive og undertrykte (Mulvey, 1999). Det er også heri, humoren består. Eksempler på dette ses løbende i filmen i form af karikerede udstillinger af maskulinitet versus femininitet, hvilket jeg vil uddybe i det følgende afsnit.

### **Kønsrollerne i *Trainwreck***

Ligesom i *Bridesmaids* belyser *Trainwreck* det postfeministiske paradoks i, hvordan det er at være kvinde i nutidens vestlige samfund. Dette ses ikke kun i Amys relation til mænd, men også i relationen mellem Amy og Kim. Amy er, ligesom Annie, repræsentant for den moderne kvinde i 30'erne, men modsat Annie, nyder hun sin frihed som neoliberal singlekvinde og seksuelt subjekt (Gill, 2007). Hun fremstår som en karrierekvinde med agens, magt og seksualitet, og hun betragter monogami som en forældet, reaktionær tradition. Kim repræsenterer den mere konventionelle kvindetype, der lever i et fast parforhold og ønsker at stifte familie:

Kim: "*Maybe you should consider changing your ways?*"

Amy: "*My 'ways'?*"

Kim: "*Mmhmm, you would love having a family.*"

Amy: "*You sound like Steven, I wish I could break up with you too.*"

(00:30:23)



Billede 26: *Trainwreck*, 2015 (00:30:23)



*Trainwreck* etablerer, ligesom *Bridesmaids*, en diskurs om, at der findes en rigtig og en forkert måde at være kvinde på, og Amy er, som titlen også antyder, et "trainwreck", fordi hun er single og "løs på tråden", hvorimod Kim er den velafbalancerede, domesticerede kvinde, der passer ind i den binære, heteroseksuelle matrice (Butler, 2010).

Temaet om, hvordan man bør være kvinde ses også i forhold til Amys tendens til at udskamme andre kvinder. Dette skildres f.eks. i en scene, hvor Amy og Aaron ser cheerleadere varme op til en basketballkamp: Amy ser skeptisk på cheerleaderne, men Aaron forklarer, at cheerleading er hårdt, og at danserne ofte får skader. Her kvitterer Amy med: "*I bet. The pole isn't always greased right. (...) You're gonna lose us the right to vote!*" (00:56:00). Amy bebrejder kvinderne for at gøre deres køn forkert, fordi de bruger deres kroppe som virke, hvilket, ifølge hende, reproducerer et reaktionært kvindesyn (Butler, 2010). Amy illustrerer, ligesom Annie, altså en selvmodsigende anti-feministisk tendens, fordi hun udsætter andre kvinder for den fordømmelse eller *toxic shame*, hun selv har været udsat for.

*Trainwreck* illustrerer dermed, at nutidens kvinder befinder sig i en konstant postfeministisk spænding mellem et reaktionært og progressivt syn på kønsrollerne (Gill, 2007). Amys hykleriske adfærd adskiller sig dog fra Annies i *Bridesmaids* i den forstand, at Amy, modsat Annie, synes at have taget aktiv stilling til sin position som kvinde i nutidens samfund. Det kan antages, at hun ikke forsøger at passe ind i normen "den ideelle kvinde", hvilket strider imod den postfeministiske diskurs: Hun stræber ikke efter at være slank og smuk som disse cheerleadere - tværtimod ser hun det som en svaghed.

Den måde Amy performer sit køn på, kan kategoriseres som værende *unruly* (Warner, 2013), men modsat Annie, mister Amy sjældent besindelsen. Amy er dog stadig *unruly*, fordi hun er uhøflig, og netop denne uhøflighed ses bl.a., da hun kritiserer Kims stedsøn, Allister, og hendes mand, Tom:

Amy: "*Why is he dressed like Colonel Sanders? (...) Can you just be real for a second. If you met that dude, at like, a CVS. You'd have a real problem with him. (...) Uh, I like Tom's sweater. He's doing, like, the 'to catch a predator' look*" (00:13:00).



Billede 27: *Trainwreck*, 2015 (00:12:21)

Amy fordømmer Allister og Tom, som repræsenterer *the new man* - den bløde, feministiske mandetype. Hun foretrækker derimod *the new lad*, som repræsenterer det konventionelle syn på maskulinitet (Gill, 2007). Amys uhøflighed afspejler sig på denne måde ofte i fordømmende holdninger, der illustrerer en paradoksal, postfeministisk tankegang. Et interessant plot-twist er, at Amys holdninger udfordres, da hun forelsker sig i Aaron, der repræsenterer *the new man*, fordi han, ligesom Rhodes fra *Bridesmaids*, er følsom og blød i sin fremtoning.



Billede 28: *Trainwreck*, 2015 (00:21:08)

Her bobler hendes identitetskrise frem: "*He's too nice for me and you know it. (...) the sex is good. It's really good, but it's not the best I've ever had*" (01:05:30). På trods af, at Amy er forelsket i Aaron, har hun stadig svært ved at slippe sin konventionelle holdning til maskulinitet, men særligt interessant er det, at Amy i samme ombæring tvivler på sig selv: "*What if I forget to flush the toilet, and there's, like, a tampon in there? And not, like, a cute, uh, 'it's the last day', but, like, a REAL tampon. I'm talking about a crime scene tampon!*" (00:54:30). I filmen illustrerer Amy løbende en selvmodsigende forvirring omkring kønsrollerne: På den ene side har hun nogle konserverede, heteronormative forventninger om,

hvad der konstituerer en "rigtig mand", og på den anden side, føler hun sig forkert som kvinde, fordi hun frygter, at hun ikke lever op til de selvsamme heteronormative forventninger, der tillægges kvinder. Amy signalerer tidligt i filmen, at hun hviler i sig selv og ikke går op i, hvordan hendes krop skal se ud, men efter hun møder Aaron, bliver hun alligevel usikker på, om hun er nok feminin på en kropslig facon, fordi hun frygter, at hendes kraftige menstruation er usexet. Sådan taler Amy alligevel ind i nogle postfeministiske tendenser, hvor kvindekroppens feminitet bliver afgørende for, hvor attraktiv hun føler, hun er (Gill, 2007).

Selvom Amy afviger fra Annie i forhold til sin selvsikre måde at performe sit køn på, minder hun meget om Annie i den forstand, at hun har nogle modsatrettede holdninger til det sociale køn (Butler, 2010). Amy og Annie repræsenterer derfor begge det, McRobbie mener er problematisk for postfeministiske komediefilm: Individets øgede refleksivitet i det senmoderne samfund kaster nemlig kvinder ud i en angst omkring deres fremtid, og det er netop denne angst, humoren i både *Trainwreck* og *Bridesmaids* centrerer sig om - i dette tilfælde Amys "forbudte", usolidariske, konventionelle tanker, som strider imod den agens, magt og seksualitet, hun tilsyneladende har (McRobbie, 2007).

### **Role reversal og humor**

*Trainwreck* er ligesom *Bridesmaids* en komedie, hvor humoren kredser om inkongruensen i måden, hvorpå de respektive kvinder og mænd performer deres køn i strid med det, Butler kalder for forståelighedens matrice (Meyer, 2000; Butler, 2010). Dette ses i forhold til den *role reversal*, der sker i *Trainwreck*, og i særdeleshed mellem hovedkarakteren Amy og de mænd, som optræder i filmen, f.eks. mellem Amy og hendes date, Steven:

Steven: *"Every single guy I work out with, every single guy, says that all you're going to do is mess with my emotions and hurt me. (...) I want to rule the crossfit world. With you by my side. You can be my crossfit queen. That's my dream"* (00:29:30).

Amy: *"Can I leave? Or can you leave? It's just, I'm very high, so I kinda need this interaction to be over"* (00:30:00).

Ovenstående eksempel viser, hvordan den binære aktiv/mandlig-passiv/kvindelig kønsrollefordeling karikeres - blot med omvendt fortegn. I humoren er der yderligere

indlejret et tolkningselement hos beskueren, som selv må vurdere intentionen bag denne. *Trainwreck* feminiserer her den store, stærke mand ved at gøre ham følsom og omklamrende, og han står i skarp kontrast til Amy, som omvendt performer en stereotyp maskulinitet ved at virke følelsesmæssigt afstumpet og ligeglad, til stor morskab for tilskueren. Selvom ovenstående eksempel signalerer en intention om at eksperimentere med de konventionelle forståelser af, hvordan vi anskuer køn, taler *Trainwreck* alligevel ind i nogle postfeministiske diskurser. Dette skyldes, at denne *role reversal* bibeholder antagelsen om, at mænd og kvinder er fundamentalt forskellige.



Billede 29: *Trainwreck*, 2015 (00:29:24)

Dialogen mellem Amy og Steven er desuden et eksempel på spændingen mellem feministiske og pre-feministiske diskurser: Steven er følsom, investeret og monogam, hvilket traditionelt anskues som værende feminine kvaliteter, men han fremstår også hård og muskuløs og ønsker, at Amy skal være hans "crossfit queen", hvilket kan betragtes som en meget maskulin, barnagtig og konventionel måde at anskue kønsrollerne i et heteroseksuelt forhold på. Tvivlen og forvirringen omkring karakterer som Steven minder til forveksling om Megan i *Bridesmaids*, som også forvirrer, fordi hun på den ene side signalerer kvindefrigørelse, og på den anden side reproducerer fordomme om tykke mennesker. *Trainwreck* er dermed også et eksempel på Gills begreb *irony and knowingness*, fordi ironien sender misvisende signaler (Gill, 2007).

### ***Trainwreck* og kønskamp**

Til forskel for *Bridesmaids* kan *Trainwreck* forstås som en konventionel romantisk komedie, fordi den ikke indeholder meget "falden på halen"-komik, og fordi den tager udgangspunkt i den heteronormative "mand møder kvinde"-diskurs. Tager man imidlertid udgangspunkt i

Lauzens undersøgelser i forhold til repræsentationen af kvinder og mænd på film, bryder *Trainwreck* alligevel med kønsstereotyperne. Amy strider imod den konventionelle kvindetype på film, fordi hun har nogle meget asociale målsætninger, hvilket typisk kendetegner mandlige karakterer. Hun er selvcentreret og vil ikke binde sig til en mand. Hun vil i stedet fokusere på sin karriere og nyde sin seksuelle frihed. Desuden er hun også sjovere end sin romantiske modpart, Aaron, hvilket sjældent ses hos kvindelige karakterer i romantiske komedier. Aaron har derimod nogle meget sociale målsætninger, der typisk kendetegner kvindelige karakterer. Hans arbejde centrerer sig om at hjælpe andre, og han er meget investeret i forholdet til Amy (Lauzen, 2015).

Disse betragtninger ses i et skænderi mellem de to, efter Amy har taget et opkald fra sin chef midt i Aarons takketale til en formel prisoverrækkelse:

Aaron: *"Amy, it's crazy. You knew I wanted to do that speech to you!"*

Amy: *"Yeah, I'm so sorry. I really didn't want to miss it, but I'm afraid I'm going to lose my job right now, you know?"*

Aaron: *"But it doesn't matter, you shouldn't have your phone on in the middle of my speech anyway! That was just so disrespectful, Amy!"*

Amy: *"I'm leaving! We're fighting, so we're not gonna talk for a while, that's how this works!"*

Aaron: *"What are you talking about?! No, we're just having a fight!"*

Amy: *"What are we doing? What do you want? Why are you with me?"*

Aaron: *"I love you."*

Amy: *"Why do you keep saying that?!"*

Aaron: *"Because I mean it! I love you, I'm crazy about you! What do you want me to say? We're just having a fight! You insulted me, we'll talk about it and we'll work through it!"*

Amy: *"What's wrong with you, that you want to be with me? I'm a drinker."*

Aaron: *"I don't care."*

Amy: *"I've been with a lot of guys."*

Aaron: *"I don't care... how many?"*

Amy: *"I don't know. How many girls have you slept with?"*

Aaron: *"I've slept with three women."*

Amy: *"Me too. I have also slept with three women"*

(01:22:00).

Konflikten illustrerer først og fremmest, hvordan *Trainwreck* atter forsøger at bryde med den konventionelle forestilling om kvinden (og manden) gennem *role reversal*, hvor Amy er den sjove, afstumpede, men seksuelt frigjorte karrierekvind, og Aaron er den følsomme, monogame mand. Denne *role reversal* mellem Amy og Aaron er ikke så radikal som den mellem Amy og Steven, fordi skænderiet indeholder flere nuancer. Scenen er snarere, qua et dualistisk blikfang, et udtryk for Amy og Aarons interessekonflikt (Modleski, 1988).

Selvom *Bridesmaids* ikke er en romantisk komedie på samme måde som *Trainwreck*, kan der alligevel drages paralleller mellem Amy og Annie, når det handler om mænd. De er nemlig begge bange for at binde sig af frygt for at miste kontrollen eller blive kvalt. Denne konflikt kan anskues som et eksempel på, hvordan den moderne kvinde føler en uforenelig konflikt mellem at udleve sin frihed og karriere og samtidig have adgang til en fremtid, der konstituerer en partner og børn, hvilket Gill netop peger på: "*Girls and women are interpellated as monitors of all sexual and emotional relationships, responsible for producing themselves as desirable heterosexual subjects as well as pleasing men sexually, protecting against pregnancy and sexually transmitted infections, defending their own reputations and taking care of men's self esteem. Men, by contrast, are hailed as hedonist just wanted a 'shag'*" (Gill, 2010:151). Amy føler sig presset af Aaron, fordi han ønsker Amys støtte under sin tale, og det forbinder hun med domesticering. Derfor skubber hun ham væk, idet hun tror, han vil ødelægge hendes karriere. Aaron er til gengæld en mand, der rummer Amy for den, hun er, men han bliver pludselig usikker, fordi Amy har haft sex med mange mænd. Denne scene kan tolkes som en samfundskritik af den moderne heteronormative kønskamp, hvor begge køn kæmper mod nogle strukturer, der fastlåser dem i uønskede roller, men på samme tid kæmper de også med nogle indbyrdes forventninger til hinanden, som er affødt af de selvsamme strukturer. Ligesom *Bridesmaids* kan *Trainwreck* betragtes som en film, der skildrer køn som en social konstruktion, der lider under et hegemonisk, patriarkalsk system, og Amy repræsenterer den moderne kvinde, som føler sig fanget i denne spænding, fordi hun ikke kan performe sit køn frit (Butler, 2010).

### ***Trainwrecks* indbyggede dobbeltmorale**

Endnu et fællestræk mellem *Trainwreck* og *Bridesmaids* er, at *Trainwreck* løbende dekonstruerer nogle af de præmisser, filmen indledningsvist har etableret i narrativet. Dette ses først og fremmest i forhold til Amys forelskelse i Aaron - en mandetype, hun førhen har kritiseret. Et andet eksempel ses også i filmens slutning, hvor Amy vinder Aaron tilbage ved at danse med de cheerleadere, hun tidligere har fordømt (01:49:54).



Billede 30: *Trainwreck*, 2015 (01:49:54)

Amy har desuden lagt hash og alkohol på hylden, hvilket signalerer, at hun gerne vil forsøge at parkere sin (ellers tilvalgte) *unruliness* og underlægge sig nogle strukturer, hun ellers har set som problematiske for kvinder. Alt dette gør hun for en mand, hvilket umiddelbart understøtter en ekstremt konserverende diskurs i Hollywood-film (Mulvey, 1999). Samtidigt afslører *Trainwreck*, gennem Amys kiksede cheerleading-dans, at hun ikke er en yndefuld kvinde, og dermed ikke passer ind i den heteronormative matrice. Dette understreges især, når hun afslutningsvist forsøger at score mål med en basketball på en trampolin, men i stedet styrter frontalt ned i madrassen (1:52:40).

*Trainwreck* forsøger således på den ene side at ændre måden, vi anskuer de binære, konventionelle kønsroller på, ved at gøre Amy til en sjov, ikke-feminin (set ud fra Mulveys forståelse af feminitet) kvinde med agens, magt og seksualitet, men på samme tid modarbejdes dette forsøg, idet filmen taler ind i nogle konventionelle, heteronormative strukturer i forhold til Amys relation til mænd.

Der kan imidlertid argumenteres for, at der alligevel er en bevidsthed om denne dobbeltmoral i *Trainwreck*. Dette kan tolkes ud fra Amys afslutningsreplik: "*I really wanted to impress you. I want to show you I can work hard and put myself out there, you know? And*

*not be afraid to fail*" (1:53:18). Dette er netop det metaforiske signal, som filmen forsøger at sende, og det kan anskues som en væsentlig feministisk kritik: Amys cheerleading-dans handler ikke om, at hun ønsker at falde tilbage til en konventionel, binær kønsrolle og lade sig domesticere. Dansen kunne snarere være et symbol på det kontroltab, hun føler sammen med Aaron, fordi hun er bange for at miste den frihed, hun har kæmpet hårdt for at opnå.

Opsummerende kan det udledes, at *Trainwreck* deler mange fællestræk med *Bridesmaids*, særligt i måden hvorpå filmen bruger humor som feministisk strategi gennem det sociale køns afvigende performativitet - i dette tilfælde gennem *role reversal*, men også i forhold til kvinden, som er portrætteret som en frigjort karrierekvind og et seksuelt subjekt. *Trainwreck* kan imidlertid stadig kategoriseres som en postfeministisk komediefilm, fordi Amy som karakter ofte understøtter de selv samme pre-feministiske tendenser, som hun løbende søger at gøre op med. Desuden bevarer denne *role reversal* en diskurs om, at mænd og kvinder står i opposition til hinanden, hvilket sender et forvirrende signal i forhold til at bryde med den binære aktiv/passiv-kønskonstruktion, fordi det, ifølge Butler, bevarer den institutionelle heteroseksualitet, hvor kønnene ligger under for et kønssystem, der baseres på modsætninger (Butler, 2010). *Trainwreck* er også på mange måder mere disciplinerede end *Bridesmaids*, eftersom Amy går fra den ene yderlighed til den anden. Hun går nemlig fra at være seksuelt aggressiv, polygam og hashrygende til at blive en mere feminin, følsom, monogam, ikke-rygende kvinde. Dermed har Amy nærmest gennemgået det, Gill kalder for en *makeover*, der kendetegner den postfeministiske mediediskurs. Amy er blevet udsat for *toxic shame* af sine omgivelser, fordi hun skulle indse, at hendes tilværelse var mangelfuld, og derfor har hun indvilliget i at gennemgå en transformation, så hun kan nyde sin nye liv som succesfuld, parforholdskvinde i 30'erne. Dette understøtter derfor en sexistisk mediediskurs, hvor især kvinder skal laves om for at føle sig værdsat af deres omgivelser (Gill, 2007).

Ligesom *Bridesmaids* sætter *Trainwreck*, trods ovennævnte problematiske tendenser, alligevel fokus på nogle væsentlige tematikker omkring dét at være moderne kvinde i nutidens samfund. Amys indledende *"I'm in control"*-bemærkning kan f.eks. anskues som indbildskhed eller en form for beskyttelsesstrategi: Amy bilder sig selv ind, at hun roligt kan nyde sin frihed som single-karrierekvind, men, ligesom hos Annie, bygger hendes omgangskreds stadig hendes værd som kvinde op på reaktionære, patriarkalske diskurser, og derfor forstår de ikke hendes vilde livsstil. Det kan tolkes, at hun, på baggrund af dette sammenstød med omverdenen, udviser voyeuristisk adfærd omkring mænd, fordi hun søger



at "afstraffe" dem, mens hun udviser misogynne tendenser omkring kvinder, fordi hun føler et pres fra dem. Til sidst begynder hun også at sabotere sit forhold til Aaron, fordi den intimitet, han søger med hende, ikke stemmer overens med hendes uelskværdige "*I'm a drinker and I've been with a lot of guys*"-selvbillede.

Amy og Annie deler således på denne måde et fælles mindreværd, der bunder i den samme problematik: Amy lader sig disciplinere til sidst for at passe sammen med sin drømmemand, hvilket ikke udelukkende kan kategoriseres som en lykkelig romantisk fortælling, tværtimod. Teoretisk set kan *Trainwreck* nærmere betragtes som endnu en illustration af, hvordan den moderne kvinde er ramt af en selvmodsigende eksistentiel krise/angst, fordi den nuværende postfeministiske diskurs giver hende følelsen af, at hun er i konstant risiko for at fejle (Gill, 2007).

I ovenstående analyser af *Bridesmaids* og *Trainwreck* har jeg, med afsæt i konkrete nedslag i begge film, udfoldet nogle af de tematikker og problematikker, der kredser om måden, kvinder repræsenteres på i komediefilm, som er skrevet af kvinder. *Bridesmaids* og *Trainwreck* har, trods deres forskellige narrative udgangspunkter, en del fællestræk, der er interessante i forhold til besvarelsen af min problemformulering, idet disse peger på en række udfordringer, som moderne kvinder kan møde i nutidens samfund. Undervejs i analysearbejdet har den valgte metode imidlertid vist sig at have nogle begrænsninger i forhold til disse analyser, og i det følgende afsnit vil jeg derfor diskutere mit metodiske afsæt, inden specialet rundes af med en konklusion.

## Diskussion af metode

I nærværende speciale har jeg valgt at besvare min problemformulering ud fra udvalgte teoretiske redskaber og betragtninger. Disse er nøje udvalgt i forhold til besvarelsen af problemformuleringen, men i en større og mere dybdegående analyse, kunne følgende aspekter også have været interessante at inddrage for at udbrede analyserne i endnu højere grad.

I ovenstående analyser har mit fokus primært centreret sig om kvindens performativitet, humor, filmenes blikfang samt filmenes postfeministiske tendenser, men *Bridesmaids* og *Trainwreck* indeholder også en række andre aspekter, der har stor relevans for måden, kvinder repræsenteres på. Et emne, der kunne have været interessant at forholde sig kritisk til, er f.eks. filmenes hvidhed. Der forekommer ikke en eneste sort kvindelig

skuespiller i disse film, hvilket understøtter en privilegeret diskurs, der primært henvender sig til hvide middelklassekvinder. I *Bridesmaids* er Lillian, der spilles af Maya Rudolph, dog mulat, men dette italesættes ikke på noget tidspunkt i filmen. Tværtimod performer Lillian sit køn som en privilegeret, hvid middelklasse kvinde, der skal giftes med en hvid, rig mand. Lillians kulturelle appropriation i forhold til Helens disciplinerende *makeover*-tendenser, handler måske ikke kun om social klasse og forbrugskultur, men også om race.

Desuden er både *Bridesmaids* og *Trainwreck* meget heteronormative i deres fortælling. Der er ikke en eneste homoseksuel eller queer karakter i filmene, hvilket atter understøtter en snæver repræsentation af kvinder generelt, hvor marginaliserede grupper udelades fra narrativet. Dette kunne også have været relevant at diskutere i et mere kritisk perspektiv.

Det kunne også have været relevant at udfolde, hvordan den neoliberale diskurs har indflydelse på fortællingerne i disse film, eftersom de begge er amerikanske og dermed også glorificerer det mere liberalistiske kulturelle fænomen "The American Dream", hvor individet i højere grad bærer ansvaret for sin egen lykke. I denne sammenhæng påpeger Gill også, at hendes postfeministiske teori har sine begrænsninger, eftersom "(...) *what has not yet been examined is the relationship of neoliberalism to gender relations*" (Gill, 2007:163). Gill kan dog se en klar sammenhæng mellem postfeminisme og neoliberalisme, fordi de postfeministiske diskurser ikke blot foregår som respons på feminismen, men i høj grad også som respons på neoliberalismen. Dette aspekt kunne have været interessant at udforske, og det kunne have nuanceret min analyse og bredt den endnu mere ud. Annie er f.eks. bager, hvilket kan tolkes som en konventionel feminin kvalitet, men Annie kan, set i et neoliberalistisk perspektiv, anskues som værende entreprenør, fordi hun ellers havde startet sin egen virksomhed. Amy er ligeledes en ambitiøs journalist, der hen mod slutningen af filmen går freelance: "*Neoliberalism is understood increasingly as constructing individuals as entrepreneurial actors who are rational, calculating and self-regulating.*" (Gill, 2007:163). *Bridesmaids* og *Trainwreck* behandler således også nogle temaer i forhold til det at være kvinde på arbejdsmarkedet, som kunne have udbredt perspektivet omkring repræsentationen af kvinder i komediefilm yderligere.

# Konklusion

Med afsæt i analysen af *Bridesmaids* og den perspektiverende analyse af *Trainwreck* kan det bl.a. konkluderes, at *Bridesmaids* og *Trainwreck* bruger humor som feministisk strategi til at bryde grænserne for, hvordan kvinder bør performe deres køn og til at parodiere patriarkalske diskurser, f.eks. gennem fysisk komik og *role reversal*. Derudover bruges den fysiske komik i *Bridesmaids* til at afvise kvinder som seksuelle objekter for *the male gaze*, og dermed udfordres den heteronormative binære kønskonstruktion.

Humoren i begge film illustrerer endvidere, at kvinderne ofte opfatter sig selv og hinanden på en selvmodsigende og anti-feministisk måde, hvilket synes at skabe udfordringer i forhold til repræsentationen af kvinder, idet filmene netop bruger det patriarkalske "apparat" til at skildre patriarkalske diskurser. Denne form for humor kendetegner den postfeministiske komediefilm, hvilket kan gøre det vanskeligt at tyde, hvem og hvad der rent faktisk gøres grin med, og dette kan resultere i en undertrykkende, sexistisk mediediskurs.

*Bridesmaids* og *Trainwreck* formår, trods dette, at cementere en relevant morale om, at kvinder ikke kan anskues som én homogen gruppe. Dette udtrykkes især gennem perspektivet i filmene, der primært anskues gennem et *kvindeligt* blikfang. Kvinderne i *Bridesmaids* og *Trainwreck* repræsenteres som forskellige individer, der hver især kæmper mod nogle strukturer, der er påvirket af patriarkalske, feministiske og neoliberale diskurser, som tilsammen konstituerer en postfeministisk spænding. Kvindernes livsvilkår i det nutidige samfund skildres således gennem komisk tragedie. Annie og Amy, som er de to films hovedkarakterer, portrætterer den moderne kvinde i 30'erne, der befinder sig i en form for eksistentiel angst, fordi hun væver mellem skiftevis at have en pre-feministisk anskuelse af sit biologiske køn som sin "skæbne" og "essens", samtidig med, at hun, grundet feministiske og neoliberale påvirkninger, har en øget refleksivitet, der gør, at hun søger at gøre op med denne anskuelse.

# Litteraturliste

## Artikler

Deacon, Michael (2016, 16. juli). Men aren't funnier than women. We're just socially inept. *The Telegraph*. Lokaliseret den 11. marts 2019 på <https://www.telegraph.co.uk/opinion/2016/07/16/men-arent-funnier-than-women-were-just-socially-inept/>

Hitchens, Christopher (2007, 1. januar). Why women aren't funny. *Vanity Fair*. Lokaliseret den 24. februar 2019 på <https://www.vanityfair.com/culture/2007/01/hitchens200701>

Holahan, David (2017, 8. august). 'The Girl in the Show': For women, comedy can be hard. *USA TODAY*. Lokaliseret den 11. marts på <https://eu.usatoday.com/story/life/books/2017/08/08/women-comedy-can-hard/530036001/>

Hunt, El (2018, 7. august). The feminist comedians dismantling sexist 'jokes'. *VICE*. Lokaliseret den 27. februar på [https://i-d.vice.com/en\\_us/article/xwk58a/hannah-gadsby-nanette-ali-wong-naomi-ekperigin-the-feminist-comedians-dismantling-sexist-jokes](https://i-d.vice.com/en_us/article/xwk58a/hannah-gadsby-nanette-ali-wong-naomi-ekperigin-the-feminist-comedians-dismantling-sexist-jokes)

Møller, M. (2013, 8. december). Latter kan mere end at latterliggøre – humors funktion som retorisk strategi, ventil og kreativ ressource. *Tidsskrift for Medier, Erkendelse Og Formidling*. 1:2, s. 23-38. Lokaliseret den 27. februar på <https://tidsskrift.dk/mef-journal/article/view/28617>

Rankin, Seija (2016, 13. maj). Bridesmaids 5 Years Later: The Movie's Secret to Becoming a Cultural (and Feminist) Sensation. *E! News*. Lokaliseret den 24. februar 2019 på <https://www.eonline.com/news/763842/bridesmaids-5-years-later-the-movie-s-secret-to-becoming-a-cultural-and-feminist-sensation>

Savage, Sophia (2011, 23. maj). What Comparing Bridesmaids and The Hangover Reveals About Hollywood's Gender Problem. *Indie Wire*. Lokaliseret den 24. februar 2019 på <https://www.indiewire.com/2011/05/what-comparing-bridesmaids-and-the-hangover-reveals-about-hollywoods-gender-problem-237210/>

## Bøger

Butler, Judith (2010 [1990]). *Kønsballade*. København: Forlaget THP.

Cawelti, John G. (1977 [1976]). *Adventure, Mystery, and Romance - Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.

Flyvberg, B. (2010). Fem misforståelser om casestudiet. Brinkmann, S & Tangaard, L. (red), *Kvalitative metoder* (s. 463-487). København: Hans Reitzels Forlag.

Modleski, Tania (1988 [2004]). *From the women who knew too much: Hitchcock and feminist theory – The master's dollhouse: Rear Window*. Braudy, L & Cohen, M. *Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press Inc. Lokaliseret den 11. marts 2019 på <https://people.southwestern.edu/~bednarb/filmstudies/articles/modleski.pdf>

Mulvey, Laura (1999). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Film Theory and Criticism : Introductory Readings* (s. 833-44). New York: Oxford University Press Inc. Lokaliseret den 24. februar 2019 på [http://www.composingdigitalmedia.org/f15\\_mca/mca\\_reads/mulvey.pdf](http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf)

Warner, Helen (2013). 'A new Feminist Revolution in Hollywood Comedy'?: Postfeminist Discourses and the Critical Reception of Bridesmaids. Gwynne, Joel & Muller, Nadine (red.), *Postfeminism and Contemporary Hollywood Cinema* (s. 222-236). Basingstoke: The Palgrave Macmillian. Lokaliseret den 27. februar på <http://ebookcentral.proquest.com/lib/kbdk/reader.action?docID=1330953>

### Internetlinks

Bridesmaids 2011. [Rotten Tomatoes]. (n.d.). Lokaliseret den 24. februar 2019 på [https://www.rottentomatoes.com/m/bridesmaids\\_2011](https://www.rottentomatoes.com/m/bridesmaids_2011)

Bridesmaids 2011. [The Numbers]. (n.d.). Lokaliseret den 24. februar 2019 på <https://www.the-numbers.com/movie/Bridesmaids#tab=summary>

Emilia Clarke says sexism in Hollywood is 'like dealing with racism'. [BBC]. (2017, 29. juni). Lokaliseret den 27. februar 2019 på <http://www.bbc.co.uk/newsbeat/article/40442238/emilia-clarke-says-sexism-in-hollywood-is-like-dealing-with-racism>

[KEN-is –BUSY] (2014, 2. februar). *Complete 2014 Golden Globes Opening Monologue by Tina Fey & Amy Poehler* [YouTube]. Lokaliseret den 11. marts 2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=b5ZnnE1nPrQ&t=529s>

Recent Wave of Female-centred comedies. [IMDB]. (n.d.). Lokaliseret den 24. februar 2019 på <https://www.imdb.com/list/ls022182700/>

[tharris1994] (2015, 11. januar). *2015 Golden Globes Funny Host Tina Fey and Amy Poehler* [YouTube]. Lokaliseret den 11. marts 2019 på <https://www.youtube.com/watch?v=8cyrltnOQm8>

The 50 Funniest Women of 2016 – Breaking the glass ceiling one joke at a time. [Marie Claire]. (2016, 6. december). Lokaliseret den 11. marts 2019 på <https://www.marieclaire.com/celebrity/news/g3044/funniest-women-in-comedy/>

Trainwreck. [Box Office Mojo]. (n.d.). Lokaliseret den 24. februar 2019 på <https://www.boxofficemojo.com/movies/?id=trainwreck15.htm>

[Trainwreck] (n.d.). Lokaliseret den 24. februar på <http://www.trainwreckmovie.com/?p=0>

## Rapporter

Lausen, Martha M. (2015): *It's a Man's (Celluloid) World: On-Screen Representations of Female Characters in the Top 100 Films of 2014*. Women's Media Center. Lokaliseret den 24. februar 2019 på [https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014\\_Its\\_a\\_Mans\\_World\\_Report.pdf](https://womenintvfilm.sdsu.edu/files/2014_Its_a_Mans_World_Report.pdf)

Smith, Stacy L. et al. (2012): *Gender roles & Occupations: A look at character attributes and job-related aspirations in film and television*. Geena Davis Institute on gender in Media. Lokaliseret den 24. februar 2019 på <https://seejane.org/wp-content/uploads/full-study-gender-roles-and-occupations-v2.pdf>

Thornhill, Molly Marie Ørting et al. (2016). *Repræsentation af kvinder i Ghostbusters (2016)*. Roskilde Universitet. Roskilde. Lokaliseret den 24. februar 2019 på [https://rucforsk.ruc.dk/ws/files/59144100/Endeligt\\_projekt.pdf](https://rucforsk.ruc.dk/ws/files/59144100/Endeligt_projekt.pdf)

## Tidsskrifter

Gill, Rosalind (2007): Postfeminist media culture - Elements of a sensibility. *European Journal of Cultural Studies*. Los Angeles, London, New Dehli og Singapore: SAGE Publications. Vol. 10 (2).

Jerslev, Anne (1998): Når køn gør en filmisk forskel. *Kosmorama*. 44:221, s. 62-80.

Lupton, D. (2016). Digital media and body weight, shape, and size: An introduction and review. *Fat studies: An Interdisciplinary Journal of Body Weight and Society*, s. 119-134. Vol. 6 (2). Taylor & Francis Online. Lokaliseret den 12. marts 2019 på <https://www-tandfonline-com.ep.fjernadgang.kb.dk/doi/full/10.1080/21604851.2017.1243392>

McRobbie, Angela (2007): Post-feminsm and Popular Culture. *Feminist Media Studies*. 4:3, s. 255-264.

Meyer, John C. (2000): Humor as a Double-Edged Sword: Four Functions of Humor in Communication. *Communication Theory*. 10:3, s. 310-331.