



Å VÆRE MANN ER EN FULLTIDSJOPP



- en studie av maskuliniteter i
Gangster, Varg Veum: Bitre Blomster og Efter Brylluppet



Tuva Otterlei Blikom
Masteroppgave i Medievitenskap
Institutt for medier og kommunikasjon • Universitetet i Oslo • Våren 2008

SAMMENDRAG

Temaet for denne oppgaven er å undersøke: *Hvordan fremstilles tre skandinaviske menn i fiksjonsfilmen i forhold til forestillingen om en hegemonisk maskulinitet? Opprettholdes klassiske myter om kjønn i disse mannsporettene?* Problemstillingen er besvart ved å analysere hvordan de tre hovedkarakterene i *Gangster* (Aalam 2007), *Varg Veum: Bitre Blomster* (Rolfesen 2007) og *Efter Brylluppet* (Bier 2006) forholder seg til R.W.Connells forestilling om den hegemoniske maskuliniteten på de fire arenaene; kropp, handling, indre og ytre verden. Oppgavens tre viktigste funn er for det første at Connells maskulinitetshierarki ikke er funksjonelt i moderne Skandinavia slik det portretteres i film. For det andre viser filmene et nytt maskulinitetsideal der det er lov for menn å vise flere følelser enn kun aggressivitet. For det tredje viser analysene at det i filmenes maskulinitetsstrukturer eksisterer en undertrykking og stereotypifisering av menn i marginaliserte grupper. Analyseobjektene spilles av Mikael Persbrandt, Trond Espen Seim og Mads Mikkelsen, som alle er kåret til sitt hjemlands mest sexy i nyere tid. Jeg har argumentert for, ved hjelp av kognitiv filmteori og *stjernesystemet*, at skuespillerne som populærkulturelle ikoner fungerer som formidlere av et nytt maskulinitetsideal både av og på lerretet.

ABSTRACT

The main aim of this thesis is to investigate: *How are three Scandinavian men portrayed in the fiction film according to the idea of hegemonic masculinity? Do the movies maintain classical myths of gender through these portraits?* This was done by analyzing how the main characters of *Gangster* (Aalam 2007), *Varg Veum: Bitter Flowers* (Rolfesen 2007) and *After the Wedding* (Bier 2006) relate to R.W. Connells theory of the hegemonic masculinity on the four areas; the body, action, internal and external world. The three main findings of this thesis are firstly, Connells hierarchy of masculinities is insufficient in order to explain how masculinity is constructed in the modern Scandinavia as it is portrayed in the selected films. Secondly, the films show a new ideal for men where a man is allowed to show feelings other than aggression. Thirdly, the analyses show that in the structures of masculinities in the films there is a suppression and stereotypification of men belonging to marginalized groups. Actors Mikael Persbrandt, Trond Espen Seim and Mads Mikkelsen, who have all been ranked as their country's most sexy men in recent years, play the objects of analysis. I have argued, based on cognitive film theory and *the star system*, that the actors as icons of popular culture work as senders of a new ideal masculinity both on- and off-screen.

TAKKETALEN

Takk til mine veiledere Anders Fagerjord og Jørgen Lorentzen for gode tips, vink, fine diskusjoner og tilbakemeldinger. Takk til studiekamerat Camilla Lindgren, som har gjort at masteroppgaveskrivingen har følt som et mindre ensomt arbeide. Oppgaven er skrevet som et prosjekt i samarbeide med Barne- og likestillingsdepartementet, og i den anledning vil jeg takke Anne Galand for relevant input. Takk til hele IMK ved UiO, og for ikke å glemme den underholdende kunsten på veggene ved IMKs lokaler i Forskningsparken (tenker på bildet med personen som holder på å sage av seg benene). Takk til Anna for husly under mine inspirasjonsturer til Stockholm, og takk for lån av huset ved de forblåste sandbanker de gangene jeg har vært der i skriveeksil. Hjertelig takk til Helge som tok seg tid til en uvurderlig runde korrekturlesning. Takk til min søster Mari som orket å komme med innspill helt til siste liten. Takk til familien, vennene, og til de menn som har kommet innom.

INNHOOLD

PILOT	1
MANNFORSKNING: STUDIET AV MENN, MASKULINITET OG MANNLIGHET	1
NYERE NORDISK FORSKNING PÅ MENN	3
UTVALGET (EVT. DE UTVALGTE)	5
DEN SKANDINAVISKE FILMHELTEN	6
RAMMEVERKET	8
OM KJØNN	8
MASKULINITET – HVA MENES MED DET?	9
KATEGORISERING, STEREOTYPER OG DEN MODERNE MANNEN	10
MASKULINITET SATT I SYSTEM	11
PATRIARKAT	11
HETERONORMATIVITET	12
HOMOSOSIALITET	12
DEN HEGEMONISKE MASKULINITETEN	13
KRITISKE ØYNE PÅ FORESTILLINGEN OM DEN HEGEMONISKE MASKULINITETEN	15
MASKULINITET PÅ DET HVITE LERRETET	17
Å ANALYSERE MASKULINITETER	18
OPPSUMMERING	20
<i>GANGSTER THOMAS STÅHL - LAGET AV STÅL</i>	21
SYNOPSIS	21
MASKULINITETER I GANGSTER	21
THOMAS STÅHLS KROPP	22
PATRIARKEN THOMAS' HANDLINGER	24
Å VÆRE PÅ TOPPEN AV NÆRINGSSTIGEN; THOMAS STÅHLS YTRE VERDEN	27
HETERONORMATIVITET OG PATRIARKAT; THOMAS' INDRE VERDEN	30
OPPSUMMERING	33
<i>VARG VEUM: BITRE BLOMSTER VARG VEUM - DEN ENSOMME ULVEN</i>	35
SYNOPSIS	35
MASKULINITETER I VARG VEUM: BITRE BLOMSTER	35
VARG VEUMS KROPP	36
EN HELT MED SAMVITTIGHET	38
MANN, KJENN DIN Plass	41
VARG VEUM PÅ PRIVATEN	45
OPPSUMMERING	46
<i>EFTER BRYLLUPPET JACOB PETERSEN - DEN REALE HVERDAGSHELTEN</i>	48
SYNOPSIS	48
MASKULINITETER I EFTER BRYLLUPPET	48
KROPPEN JACOB PETERSEN	49
KLAR, FERDIG, ACTION	51

NORD, SØR OG MASKULINITETSSTRUKTURER	53
JACOBS INDRE VERDEN.....	56
OPPSUMMERING.....	58

DEN SKANDINAVISKE MANNEN " CAUGHT ON TAPE " - FIKSJONSFILM SOM VOKTER AV KULTUR **60**

MASKULINITETSUTTRYKK I TRE SKANDINAVISKE FIKSJONSFILMER	60
KROPPEN	60
HANDLINGER	61
DEN YTRE VERDEN	62
DEN INDRE VERDEN.....	63
DEN NYE STEREOTYPEN	63
FIKSJONSFILMEN OG DENS TILSKUER	64
FILMSTJERNER OG STJERNESYSTEMET	66
THOMAS STÅHL VS. MIKAEL PERSBRANDT	67
VARG VEUM VS. TROND ESPEN SEIM	68
JACOB PETERSEN VS. MADS MIKKELSEN.....	69
FIKSJONSFILM SOM OPPRETTHOLDER AV MASKULINITETSKULTURER.....	70
KONKLUSJON	71

REFERANSELISTE **73**

PILOT¹

There's that popular misconception of man as something between a brute and an angel. Actually man is in transit between brute and God.
Gen. Cumming i Norman Mailers *The Naked and the Dead*

Det er midt på høsten 2007. Noen venninner og jeg sitter i kollektivet der de bor og leser et *dameblad*. I bladet er det et vedlegg som presenterer Norges mest sexy menn anno 2007, og Trond Espen Seim er på tredje plass. Venninnen min utbryter: “Åh, han er så kjekk! En skikkelig mann. Sånn barsk og tøff og rå, men så virker han så sympatisk samtidig. Han burde vært på første plass!”. Vi startet, kanskje ikke utypisk for en gjeng jenter et sted i 20-årene, med å diskutere hvilke av mennene i kåringen som var kjekest, og hvorfor. Diskusjonen dreide så over på hva som skal til for å være en attraktiv mann; hvilke kvaliteter han skal ha, hvordan han skal se ut, og videre til hvilken bakgrunn og interesser han skal ha. Så gikk det opp for oss: vi kjenner ingen menn som er slik vi beskriver, og de som ligger nærmest denne “mannen” vi ser for oss, er filmstjerner. Filmstjerner som vi aldri har truffet, men vi har lest intervjuer med dem, sett de glisne magasinforssidene og lært oss at de er kjeke folk gjennom filmene de har spilt i. Vi baserte våre forestillinger om den ideale mannen på en ren fiksjon.

Men hvordan blir så denne idealmannen skapt i fiksjonsfilmen? Hva gjør at en mann anses som barsk, tøff, rå og likevel sympatisk i vårt moderne, kapitalistiske, konsumerende og latte-drikkende Skandianavia? Hvilke egenskaper har han i forhold til en dårlig mann, og gjennom hvilke strukturer vises disse? En den skandinaviske filmmannen en hybrid av et villdyr og Gud, slik det innledende sitatet antyder? Disse spørsmålene gjenspeiles i denne masteroppgavens hovedproblemstilling, som presenteres senere i dette kapitlet. Ved å analysere maskulinitetsuttrykk i tre nyere skandinaviske fiksjonsfilmer, er målet med oppgaven å få en bredere forståelse for hvordan noen former for maskulinitet formidles gjennom tre utvalgte filmer.

Mannsforskning: studiet av menn, maskulinitet og mannlighet

Forskningsområdet som kalles *mannsforskning* har de siste årene fått stadig større plass innen akademia. Feltet har røtter i kvinneforskning og i feminismen på 1960- og 70-tallet, og hensikten med denne type forskning er å problematisere mannlighet og forhold mellom menn og kvinner (Johansson og Kuosmanen 2003, s. 7). Forskningen på menn startet så smått allerede på 1960-tallet både i norsk og internasjonal sammenheng, men den ble først etablert som fagfelt på 1990-tallet (Lorentzen 2006, s. 122, 134). Frem til sent på 1980-tallet handlet

¹ Som i første episode, innledning og introduksjon

fokuset innen mannsforskningen og den feministiske medieforskningen egentlig om hvordan kvinner, samt homoseksuelle og afro-amerikanske menn, behandles (evt. mishandles) av heteroseksuelle menn. De fleste innen kritisk mannsforskning anså frem til da mannlighet som å være mer eller mindre dysfunksjonell (Johansson og Kuosmanen 2003, s. 7). Da Carrigan, Connell og Lee i 1985 presenterte *den hegemoniske maskuliniteten* som begrep, innledet de et paradigmeskifte innen mannsforskningen.

Med begrepet hegemonisk maskulinitet skisseres en struktur der maktforholdene mellom privat/offentlig og menn/kvinner står i sentrum. Den hegemoniske maskuliniteten viser til "... en spesifikk måte som grupper av menn kombinerer sin tilgang til makt og penger på med bestemte legitimerende diskurser som opprettholder gruppens dominans." (Lorentzen 2006, s. 124). Bruken av begrepet hegemoni i denne kontekst forstår Marie Nordberg som "... en beteckning på den ideologi eller verdensbild som via intellektuelle och institutioner blir en del av vardagspraktiken. Genom att ideologin blir til vardagsrutin, problematiseras den inte." (2000, s. 38). Nordbergs forståelse for begrepet forklarer hvorfor den heteroseksuelle mannen i seg selv ikke er blitt problematisert tidligere. Han har vært normen, og normer tas for gitt. Dette betyr også at "de andres" (kvinner og homofile menn) egenskaper er blitt definert ut fra den heteroseksuelle mannen og hans verdisyn.

Etterhvert som maskulinitet ble forstått som å basere seg på ikke-statiske strukturer, begynte også filmteorien å fatte mer og mer interesse for hvordan maskulinitet oppvises i fiksjonsfilmen. Et sentralt verk fra tidlig 1990-tall er Steven Cohan og Ina Rae Harks antologi *Screening the Male*, der de innledningsvis påpeker at:

The male's seeming exemption from visual representation may work very hard to preserve the cultural fiction that masculinity is not a social construction...

(Cohan og Hark 1993, s. 3)

Her refereres det til den heteroseksuelle mannlige normen Carrigan, Connell og Smith bruker begrepet hegemoni i forhold til. Cohan og Hark fremmer et ønske om å avdekke de strukturer som så iherdig opprettholder nevnte hegemoniet i filmuniverset. I dette ligger at fiksjonsfilmen ved å opprettholde eksisterende kjønnsstrukturer på lerretet, kan ha en politisk agenda ved å la være å avsløre maskulinitet som sosial konstruksjon. Ved å ikke problematisere den heteroseksuelle maskuliniteten i film, bidras det også til at normen består, ihvertfall innen filmuniverset. Steve Neales artikkel i antologien påpekte om dette at:

It is thus very rare to find analyses that seek to specify in detail, in relation to particular films or groups of films, how heterosexual masculinity is inscribed and the mechanisms, pressures, and

contradictions that inscription may involve.
(Neale 1993, s. 9)

Neale etterlyste studier som tar for seg og problematiserer rundt heteroseksuell maskulinitet i fiksjonsfilmen. Det gjør også Pat Kirkham og Janet Thumim som i *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, ønsker å gi rom for at menn selv skal få analysere heteroseksuelle maskulinitetsuttrykk.² Svaret kom blant annet fra R.W. Connell som i 1995 presenterte *Masculinities* der idéen om den hegemoniske maskuliniteten ble videreutviklet og ulike typer av maskuliniteter ble plassert i et maskulinitetshierarki.³ Nytt med denne omdefineringen av begrepet var at det ble satt opp mot andre former for maskuliniteter. Connell presenterte en modell for hvordan menn inngår kjønnede relasjoner til hverandre, og han identifiserer fire maskulinitetskategorier innen dette såkalte maskulinitetshierarkiet (Lorentzen 2006, s. 126; Connell 2005). Hvordan maskulinitetshierarkiet fungerer i praksis, vil oppgaven komme tilbake til, men poenget her er at i utviklingen av denne strukturen ligger det at en manns rolle er sosialt skapt. Med andre ord: mannsidealene er i stadig forandring der grensene for det som oppfattes som maskulint, er flytende.

Nyere nordisk forskning på menn

Den tidlige mannsforskningen er altså blitt kritisert for å opprettholde stereotyper istedenfor å bidra til å bryte dem ned. Kritikken begrunnes med at mye av forskningen har tatt utgangspunkt i en mannlig "norm". I likhet med Cohan og Hark, Kirkham og Thumim og Connell, foreslår Thomas Johansson og Jari Kuosmanen at man, istedenfor å gjøre forskning "for og om menn", heller bør forsøke å plassere spørsmålet omkring maskulinitet inn i en diskurs som tar for seg videre problemstillinger om kjønn og makt. For å lage nyanserte bilder av menn og mannlighet, er det viktig å ta for seg ikke-stereotypiske trekk, som for eksempel svakhet og smerte (Johansson og Kuosmanen 2003, s. 12). Johansson og Kuosmanen setter seg her inn i en ny tradisjon innen den nyere nordiske mannsforskningen, en tradisjon Jørgen Lorentzen kaller *umannlighet*. Ved å fokusere på det som er umannlig, kan man få tilgang til det som er mannlig, da begrepsparet står i et motsetningsforhold. Lorentzen påpeker at umannlighetsbegrepet kan utfylle den hegemoniske maskulinitetsmodellen. Dette fordi Connells teori gjerne brukes som en fast modell, hvilket gjør at mange nyanser forsvinner. Umannligheten, på den andre siden, har det i seg at den må forstås relasjonelt og dynamisk

² En idé de fikk under en diskusjon i baren på British Film Institute Summer School "What is British Cinema?" i 1989 (Kirkham og Thumim 1993, s. 9).

³ Maskulinitet begynte å bli referert til i flertall, som maskuliniteter, utover 1980-tallet for å poengtere hvor forskjellige ulike menn kan være (Lorentzen 2006, s. 126).

(Lorentzen 2006, s. 128, 129). Jeg velger likevel å ta utgangspunkt i Connells hegemoniske maskulinitet i mine analyser fordi den lenge har vært den dominerende teorien innen mannsforskningen. Derfor er det relevant å prøve den opp mot skandinaviske maskulinitetsuttrykk av grunner som nå blir presentert.

Marie Nordberg poengterer at den hegemoniske maskuliniteten er basert på amerikanske og australske maskulinitetsidealer, idealer som kanskje ikke er like gjeldende i Norden. På samme måte som Australia og Amerika er homogene, kan Norden også sees som et slikt samfunn. Problemet, ifølge Nordberg, er at der de amerikanske og australske samfunn er preget av en hierarkisk oppbygging og struktur i seg selv, setter vi i Norden vår stolthet i å ha kjønnslikestilling som en del av vår demokratimodell. Derfor spør Nordberg om man helt uproblematisk kan påstå at Connells maskulinitetshierarki også gjelder her (Nordberg 2000, s. 47, 48; Lorentzen 2006, s.133). For å ta opp tråden fra spørsmålene som ble presentert innledningsvis og som svar på Nordbergs oppfordring, vil jeg nå få presentere denne oppgavens hovedproblemstilling:

Hvordan fremstilles tre skandinaviske menn i fiksjonsfilmen i forhold til forestillingen om en hegemonisk maskulinitet? Opprettholdes klassiske myter om kjønn i disse mannsporettene?

Det siste tiåret har Norden stått sentralt og til dels ledende i internasjonal mannsforskning, noe som i en viss grad skyldes den nevnte demokratimodellen. Lorentzen påpeker at det er viktig å ta i betraktning at mange teorier brukt innen kjønns- og mannsforskning er fra angloamerikansk tradisjon. Dette betyr at teoriene ikke alltid har relevans i nordisk eller skandinavisk kontekst (Lorentzen 2006, s. 133). Min problemstilling er utarbeidet på bakgrunn av med dette, og på grunn av plassbegrensning har jeg valgt å konsentrere meg om tre skandinaviske filmer. Hensikten med denne oppgaven er å svare på hvorvidt Connells modell er funksjonell for å forstå maskulinitetsuttrykkene i de utvalgte filmene. Denne masteroppgaven blir en del av prosjektet som undersøker i hvilken grad Connells maskulinitetshierarki kan forklare ethvert samfunns maskulinitetsstrukturer, slik Connell selv påstår at det gjør.⁴

Problemstillingen vil besvares ved å analysere maskulinitetsuttrykk i tre nyere skandinaviske fiksjonsfilmer der hovedrolleinnehaverne er populærkulturelle ikoner. Målet er

⁴ I denne sammenheng vil jeg påpeke at Tonje Skar Reiersen nylig har levert masteroppgaven "Tilbaketrukket maskulinitet: Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland", der hun også behandler spørsmål knyttet opp til Connells forestilling om den hegemoniske maskuliniteten (Reiersen 2008).

å redegjøre for hvordan noen skandinaviske makt- og maskulinitetsstrukturer i skandinavisk fiksjonsfilm kan se ut. Oppgaven tar for seg hva disse maskulinitetene potensielt er et uttrykk for, særlig når det gjelder opprettholdelse av klassiske kjønnskoder som patriarkat og heteronormativitet. Avslutningsvis vil det, ved hjelp av kognitiv filmteori og det såkalte *stjernesystemet* (deCordova 1991; Gledhill 1991), diskuteres og reflekteres rundt skuespillerne både som karakterer i filmene og som mediepersonligheter. Denne diskusjonen er nødvendig for å forstå hvordan et skandinavisk publikum leser og forstår filmene i forhold til en eventuell opprettholdelse av klassiske kjønnskoder. Det er nødvendig å påpeke før analysene at sitatene fra filmene er gjengitt med utgangspunkt i tekstingen på det skandinaviske språket som det meste av dialogen går i. Dette for å unngå problemer med oversetting og at noe skal bli “lost in translation”.

Utvalget (evt. de utvalgte)

Filmene jeg vil analysere er den svenske *Gangster* (Aalam 2007), den første norske Varg Veum-filmen *Varg Veum: Bitre Blomster* (Rolfsen 2007) og den danske *Efter Brylluppet* (Bier 2006).⁵ Det er tatt utgangspunkt i at historiene i det minste må være delvis innenfor samme genre, i tillegg at de må ha en del andre fellestrekk. Disse andre fellestrekkene vil jeg komme tilbake til. For på best mulig måte å kunne forstå maskuliniteter og maskulinitetsidealer, har jeg konsentrert meg om drama- og actionfilmer. Dette er fordi det hevdes at filmens sosiale ansvar opprettholdes gjennom dramafilmer, men at dette for eksempel glemmes i komedier. Argumentasjonen bak denne påstanden ligger i at dramagenren dyrker de maskuline egenskaper som må til for å løse en konflikt. Dette står i motsetning til komedien, som ved å vise en sterk kvinne som overkjører, styrer eller vises som et bedre menneske enn mannen, har en tendens til å latterliggjøre ham (Lehman 1993, s. 56). Dramafilmen vil på grunn av dette være et naturlig utgangspunkt for analyser av moderne maskulinitetsstrukturer. Det skal imidlertid påpekes at *Efter Brylluppet* skiller seg ganske mye fra de to andre filmene, da *Gangster* og *Bitre Blomster* har trekk både av action og drama, og *Efter Brylluppet* er et rent drama.

Genre er “... the classification of the diverse kinds of literary text and the evolution of literary forms.” (Stam 2000, s. 13). Begrepet er, ifølge Robert Stam, i filmteorien tradisjonelt sett brukt i to sammenhenger. Den første ser alle filmer som deltakere i genre, og i sammenheng nummer to fungerer genre som et begrep for Hollywoods *genrefilm* (2000, s. 126, 127). Stam refererer her til Thomas Schatz, som han forstår som å dele Hollywoods

⁵ *Varg Veum: Bitre Blomster* vil fra nå av refereres til som *Bitre Blomster*.

genrefilm inn i to kategorier: filmene som opprettholder sosiale strukturer, og filmene som stimulerer sosial integrering. Eksempler på den første kategorien er westernfilmen og detektivfilmen, og eksempler på den andre er musikalen, komedien og melodramaet. Stam påpeker her at genre er et "... "cultural ritual" to integrate a conflictual community through romance or through a character who mediates between rival factions." (2000, s. 127). Denne type genreteori har fått mye kritikk opp gjennom årene. Derfor argumenterer Stam for at genre i dag istedenfor å sees som statiske størrelser, bør sees som kreative springbrett der etablerte strukturer kan videreutvikles og utfordres (Stam 2000, s. 129). På bakgrunn av dette har jeg derfor tillatt meg å velge tre filmer som ikke alle befinner seg i helt samme genre.

I vurderingen av utvalget har det vært viktig at filmene viser eksempler på urban nordisk maskulinitet. Dette er for det første fordi mennene i filmene skal ha noe av det samme utgangspunktet, hvilket gjør at de lettere kan sammenlignes. For det andre er det gjerne stor forskjell på bygd og by, og et poeng er at mennene skal være så moderne som mulig. Handlingen i fortellingene er lagt til skandinaviske byer pr. i dag, hvilket støtter opp under hypotesen at filmene viser moderne skandinaviske maskulinitetsuttrykk. Noe som ikke vil diskuteres i oppgaven, er Gunnar Staalesens bok *Bitre Blomster* (Staalesen 2006) som ligger forut for filmen, da hensikten her er å studere maskulinitet i fiksjonsfilm. Når det gjelder hvordan maskulinitet gjøres vil jeg derfor konsentrere meg om filmen som eget uttrykk.

Den skandiniaviske filmhelten

Analyseobjektene i denne oppgaven er helteskikkelser i tre drama- og actionfilmer av relativt stor produksjonsstørrelse fra 2006 og 2007. Grunnen til at jeg har valgt såpass nye filmer, er at jeg vil undersøke hvordan maskulinitetsuttrykk vises i vår samtid. Fordi maskulinitet er kulturelt betinget og sosialt skapt, hevder Abigail Solomon-Godeau at maskuliniteten, i likhet med kapitalismen, alltid er i krise. Dette medfører nødvendigvis også at film og mediers behandling av maskulinitetsuttrykk vil være det. Hun sammenligner maskulinitetsuttrykkene i media med en fugl fønix som alltid får sin gjenoppreisning i nye former; rekonstruert og forbedret til neste historiske epoke (Solomon-Godeau 1997, s. 40). Fordi et av de mest diskuterte temaene i den vestlige verden på 1990-tallet var mannens krise både i familien og på arbeidsplassen (Lorentzen 2004, s. 34), blir det desto mer interessant å finne ut hvordan 90-tallets fugl fønix er blitt omkonstruert for å passe inn i en moderne tid. Ved å ta utgangspunkt i nyere fiksjonsfilmer, kan man derfor si noe om hvordan moderne maskulinitet uttrykkes gjennom skandinavisk film.

I den dominerende vestlige kulturen i dag er den ønskede maskuliniteten hvit, middelklasse, tidlig middelalder og heteroseksuell. Det er denne maskuliniteten som setter standarden og som andre uttrykk for maskulinitet måles mot. Denne mannligheten er sterk,

suksessrik, dyktig, stabil og har kontroll (Kimmel 1994, s. 124, 125). Alle hovedkarakterene i de valgte filmene er tidlig middelaldrende, enslige og barnløse menn som lever etter egne regler. De er røffe, barske og uflidde, med potensiale til å inneha en hegemonisk maskulinitet, i tillegg til at de beveger seg i maskulint styrte miljøer der makt og maktkamp står sentralt. I *Gangster* spiller Mikael Persbrandt karakteren Thomas Ståhl, en mafiaboss i Stockholms undergrunnsmiljø som er enslig etter at konen og datteren blir drept av en bilbombe i starten av filmen. Varg Veum er også en enslig mann i tidlig middelalder som lager og følger sine egne regler. I *Efter Brylluppet* spiller Mads Mikkelsen Jacob Petersen, som også er enslig.

Hovedrollene i filmene spilles dessuten av menn som en gang i løpet av de siste årene er kåret til sitt hjemlands mest sexy. Mikael Persbrandt er flere ganger kåret til Sveriges mest sexy mann (Bergan 2007), Trond Espen Seim var i 2006 kåret til Norges mest sexy mann (Side2 2006), og Mads Mikkelsen er kåret til verdens mest sexy mann i Danmark (Larsen 2006). Sosiologen Brian McNair hevder at det som kommer til uttrykk i slike kåringer, er en kulturell kapitalisme, og det kåringene viser, er en seksualisering av skuespillerne. Denne seksualiseringen er medieskapt gjennom film, kino, intervjuer, reportasjer eller bildeserier i magasiner. Den kulturelle kapitalismen baserer seg på at mediene gjennom ulike kanaler skaper et behov for noen varer eller produkter (skuespillere), som de selv både produserer og distribuerer. Skuespillerne har fått posisjoner som mest sexy ikke nødvendigvis fordi de er så eksepsjonelt attraktive, men fordi media har lyktes i distribueringen av personen de selv har skapt (McNair 2002, s. 9). Den som vinner kåringene, er også den mannen som står øverst i seksualiseringshierarkiet. På bakgrunn av dette kan det sies at for Persbrandt, Seim og Mikkelsen, har de lyktes i å forme etterstrebede maskulinitetsuttrykk, noe kåringene viser. Derfor fungerer de også som bilder på hegemonisk maskulinitet i den skandinaviske populærkulturen. Hovedrollenehaverne i denne oppgavens utvalgte filmer spilles med andre ord av populære skuespillere. De er eller har nylig vært i besittelse av posisjoner som populærkulturelle ikoner og sexsymboler på toppen av et medieskapt seksualiseringshierarki. Det siste kapittelet i denne oppgaven er viet til å diskutere i hvilken grad skuespillernes posisjoner påvirker hvordan publikum leser filmene.

RAMMEVERKET

*I should like to wear nice things awfully, but I have always been told
that a man should not think too much about his clothes.*

Gerald i Oscar Wildes *A Woman of No Importance*

For å kunne forstå den teoretiske bakgrunnen for analysene i denne oppgaven, er det nødvendig å kjenne til verktøyet som er brukt for utformingen av disse. I denne teoridelen vil sentrale begreper som kjønn, maskuliniteter, R.W. Connells begrep om hegemonisk maskulinitet, samt forestillinger om maskulinitet på film, redegjøres for. Dermed vil den mest grunnleggende metoden som brukes i analysene, bli presentert. For å svare på om hvorvidt klassiske myter om kjønn vises i filmene, må vi vite noe om hva disse mytene er og hvordan de skapes. Målet med dette kapitlet å gi et innblikk i diskusjonene bak forestillinger om kjønn i media, samt å gi det teoretiske rammeverket for analysene i min oppgave.

Om kjønn

Ved å spørre om det å være kvinne er en biologisk eller en sosial tilstand, stilte Simone de Beauvoir i 1949 spørsmålsteget ved hva som bestemmer hvor et menneske plasseres i en av to kjønns kategorier. Et av svarene var at det å være en kvinne er å ha en livmor. de Beauvoir argumenterte mot dette og hevdet at en kvinne som har livmor, ikke nødvendigvis oppfattes som feminin. Blir hun ikke oppfattet som feminin, sees hun heller ikke som en ordentlig kvinne. Det som gjør henne til kvinne, er en delaktighet i en mystisk og truende realitet som kalles kvinnelighet. Med andre ord fødes man ikke til kvinne, men man blir en gjennom å tilpasse seg samfunnets strukturer (de Beauvoir 2000, s. 33). Det samme må da nødvendigvis gjelde for menn, i og med at kjønn ikke er en naturgitt størrelse. Det innledende sitatet som er hentet fra Oscar Wilde og stykket med den passende tittelen *A Woman of No Importance*, gjenspeiler dette. Massekulturen hevder likevel gjerne at det finnes en grunnleggende statisk og sann maskulinitet, og vi ofte får høre begreper som “virkelige menn”, “naturlige menn” og den “dype maskuliniteten”. Dette er forestillinger knyttet opp mot det fysiske, og til at det finnes en maskulinitet som er innebygget i den mannlige kroppen. Går man derimot ut fra at både femininitet og maskulinitet er sosialt konstruert, er også de ulike maskulinitetsuttrykkene i et samfunn skapt innenfor de samme kulturelle og institusjonelle rammer som femininitet (Connell 2005, s. 36). Kjønn blir derfor en form for performance som gjøres av kvinner og menn verden over hver eneste dag.

Mannsforsker R.W. Connell argumenterte i 1995 for at to motsetningsfulle oppfatninger i de siste tiårene hadde dominert diskusjonen rundt menns kropp, forhold til maskulinitet og til konstruksjonen av kjønnsroller. I den første blir den biologiske vitenskapen

ansett som en del av den dominerende ideologien i samfunnet. Med dette menes at kroppens biologiske og sosiale kjønn skapes gjennom genetisk programmering, hormonelle ulikheter eller kjønnes ulike roller i reproduksjonen. I den andre tilnærmingen, som har vært dominerende innen humaniora og samfunnsvitenskapen, er kroppen sett som en mer nøytral flate hvert enkelt individ former etter sosiale strukturers normer og regler. Connell foreslår en tredje metode som baserer seg på en kombinasjon av de to foregående tilnæringsmåtene. Denne strategien ser både biologiske og sosiale innflytelser som sentrale når en skaper sitt kjønn (Connell 2005, s. 45, 46).⁶ Når det gjelder studier av maskulinitet i fiksjonsfilm, har disse mer eller mindre forholdt seg til fem ulike metoder eller utgangspunkter for analyse. Den første er en biologisk tilnærming der maskulinitet sees som et naturlig resultat av biologien. Den andre tilnæringsmåten forstår maskulinitet som et produkt av sosialisering der de som ikke er ”riktige” menn, ikke har fått skikkelig opplæring. Den psykoanalytiske metoden er den tredje tilnæringsmåten innen maskulinitet i fiksjonsfilm. Her er de mannlige subjektene formet av sosiohistoriske og kulturelle kontekster. Diskurs er den fjerde metoden, og her er alle former for maskulinitet produkter av diskurs og diskursive regimer. Den siste metoden for å studere maskulinitet i film er en feministisk tilnærming som ser patriarkatet som undertrykkende og skadelig både for kvinner og menn (Beynon 2002, s. 54). Denne oppgaven vil i hovedsak ta i bruk elementer fra sosialiseringsmetoden og det å se maskulinitet som en diskurs.

Maskulinitet – hva menes med det?

- 1. No Sissy Stuff: The stigma of all stereotyped feminine characteristics and qualities, including openness and vulnerability.*
- 2. Be a Big Wheel: Success, status, and the need to be looked up to.*
- 3. Be a Sturdy Oak: A manly air of toughness, confidence, and self-reliance.*
- 4. Give 'Em Hell!: The aura of aggression, violence and daring.*

(David og Brannon 1976, s. 12)

I en forståelse av maskulinitet som diskurs og performance, kan ikke maskulinitet sees som kun en personlig identitet eller en idé formet i hjernen alene. Maskulinitet har også en fysisk

⁶ I det engelske språket skilles det mellom sex og gender. Sex refererer til det biologiske kjønn, mens gender forstås som de kulturelle forskjellene mellom kvinner og menn, og tar utgangspunkt i den biologiske oppdelingen i han og hun. Tanken om gender bygger på en forestilling om dikotimi og kontraster, og baserer seg på underliggende sosiale strukturer. Mest av alt, handler gender om disse sosiale strukturene individer og grupper samhandler innenfor (Connell 2003, s.19, 20). Gender handler om samfunnets forestillinger om hvilke egenskaper som er kvinnelige og hvilke som er mannlige. I Norge i dag bruker man gjerne kjønn som samlebegrep for sex/gender. Derfor vil jeg til å forholde meg til begrepet kjønn i denne oppgaven.

og kroppslig eksistens. En eksistens som smelter sammen med organiserte sosiale relasjoner. Forestillinger om maskulinitet er historisk produsert og ofte en politisk strategi (Connell 2005, s. 29). Maskulinitet må forstås som et aspekt av sosiale strukturer og prosesser, og grensene for hva som oppfattes som maskulint, er derfor flytende og foranderlige. Det finnes med andre ord ingen maskulin enhet som forekommer i ethvert samfunn og som generaliseringer kan baseres på (Connell 2005, s. 43). Kjønn har historisk sett fungert som et alibi for en klan eller gruppes kapasitet og makt som helhet. Det tydeligste eksempelet på dette er patriarkatet, som har fungert som et strukturelt maktsystem som gir makt til menn. Mannligheten er vanskelig å erobre, og kampen om denne er kontinuerlig i enhver mannlig sfære uavhengig av elementer som klasse, etnisitet og økonomi. Maskulinitetsideologiens overgripende kulturelle funksjon er å motivere menn til arbeide. Connell hevder, inspirert av psykoanalytisk tankegang, at maskulinitet psykologisk sett er et forsvar mot å gå tilbake til den preødipale identifikasjonen med moren (2005, s. 32, 33). Her kan man si at Connell viser særlig til det som kalles *homososialitet*, et begrep som vil bli definert senere i dette kapitlet. Kjernepunktet i forskningen på maskuliniteter ligger altså i samspillet mellom personligheten og de sosiale relasjonene. Det er i dette forholdet mellom disse to elementene diskusjonene om mannen som kunnskapsobjekt må ta utgangspunkt. Dette er kanskje også grunnen til at det er så vanskelig å definere maskulinitet. Alle har en forestilling eller oppfatning om hva det innebærer å være mann, men fordi maskulinitet og mannlighet forekommer i så mange ulike former, er den vanskelig å generalisere. Likevel forekommer forsøk, for eksempel gjennom stereotyper.

Kategorisering, stereotyper og den moderne mannen

For å forstå hvordan ideologiske budskap i forhold til kjønn fremmes gjennom film, er det hensiktsmessig å se på *stereotyper*. Richard Dyer hevder at stereotyper er en strategi som baserer seg på holdninger i samfunnet for å organisere massene, Stereotyper er en “snarvei” som refererer til “verden” slik vi mener å kjenne den. Derfor baserer de seg på “våre” (eller normens) verdier og forestillinger. Stereotyper er generaliseringer og mønsterskapinger som har en sosial funksjon som kategorisering av personer. Dyer påpeker at historisk sett har særlig svarte, kvinner og homofile har gjenstand for stereotypifisering både i media og i dagligtalen (2002, s. 12, 13).⁷ Det stereotyper ideelt sett skal gjøre, er å synliggjøre det usynlige, og i dette ligger at de skal vise usynlige karaktertrekk og verdier som ligger i en karakter innen fiksjonsfilmen. Årsaken til at stereotypifisering ofte brukes, er at publikum

⁷ Her kan man argumentere for at Dyer, som så mange andre, overser at maskulinitet også konstrueres og dermed stereotypifiseres.

skal slippe å bli overrasket av en karakters handlinger eller uttalelser. Gjennom bruken av stereotyper kan man også bidra til å opprettholde dominerende verdisystem, nettopp fordi publikum får bekreftet sine antagelser om at “det man ser, er det man får”. Fordi alle samfunn til en viss grad trenger klare kategorier, kan stereotypifisering sees som et nyttig verktøy for å opprettholde strukturelle grenser (Dyer 2002, s. 16).

De strukturelle grensene for den stereotype mannen, alias “normen”, diskuteres blant annet i Claes Ekenstams artikkel “En historia om manlig gråt”. Ekenstam hevder, refererende til George L. Mosse, at det moderne mannsidealet oppstod en gang mellom 1700-tallets siste halvdel og 1800-tallets første tiår. Dette mannsidealet, eller stereotypen, var summen av eldgamle ridderidealer som ble omkonstruert for å passe inn i en ny tid. Den nye moderne mannen skal nå være lojal, rettferdig, tapper, måteholden og utholdende. Han skal ha selvkontroll og være uredd i møte med farer. Han skal også være fokusert på likhet, uten å være feminisert. Med dette menes at han ikke skal vise følelser som kjærlighet eller lidenskap. Den eneste følelsen som er tillatt, er aggresjonen, da mannlig vold anses som naturlig. Dette henger sammen med at den maskuline kroppen skulle være sterk, muskuløs, følelsesmessig lukket og ugjennomtrengelig (Ekenstam 1998, s. 100, 102). Den nye mannen skal være heroisk, ikke frykte døden og være oppofrende. Han skal ikke tenke på seg selv og egne behov, men heller tjene et høyere ideal. Det å være bekvem, treg eller slapp, er egenskaper som er uforenlige med dette nye mannsidealet der kroppen skal være både lydige og nyttig (Ekenstam 1998, s. 108).

Maskulinitet satt i system

For å forstå hvilke rammer kjønn skapes innenfor, er det nødvendig å skissere noen strukturer som bidrar til formingen av maskulinitet. Her presenteres derfor patriarkat, heteronormativitet og homososialitet som noen av de mest sentrale strukturer for hvordan kjønnsstrukturer skapes, og ikke minst opprettholdes, i et samfunn. Deretter vil modellen for hvordan den hegemoniske maskuliniteten fungerer i praksis presenteres.

Patriarkat

Med *patriakat* menes den ideologien som gir menn mulighet til en allmenn dominans over kvinner. Patriakatet er den samfunnsstrukturen som gjør at det finnes flest mannlige ledere, at menn tjener mest, at menns sfære historisk sett har vært den offentlige og den kvinnelige sfære har vært den private. Ifølge R.W. Connell består patriakatet den i dag til tross for at det har møtt sterk motstand fra andre ideologier (2005, s. 74). Motstanden er kommet fra blant annet feminismen, som skaper vanskeligheter for den patriarkalske makten. Dette bidrar til at maskulinitetspolitikken får et alvorlig legitimitetsproblem. Dette problemet kan sees som en

krise innen et sosialt system for kjønnskoder, og kvinnebevegelsen kan føre til historisk kollaps for den patriarkalske makten og verden i dag slik vi kjenner den. Kari Nyheim Solbrække og Helene Aarseth påpeker at patriarkatet ikke først og fremst virker gjennom det økonomiske systemet, men gjennom kjønnsrelasjonen. Med dette menes at systemet undertrykker kvinner nettopp fordi de er kvinner. Patriarkatet er en hovedform for dominans i samfunnet som bærer i menns interesse av å kontrollere og dominere kvinner (Solbrække og Aarseth 2006, s. 68). I denne sammenheng bør det påpekes, som nevnt innledningsvis i denne oppgaven, at det på grunn av demokratimodellen de nordiske landene er bygget på, ikke er sikkert at patriarkatet består her i like stor grad. Ihvertfall ikke i lovmessig forstand.

Heteronormativitet

I 1991 skrev queerteoretiker Michael Warner om det ofte usynlige *heteronormativity* i artikkelen "Introduction: Fear of a Queer Planet". Allerede i tittelen kan man lese mye av det som ligger i dette begrepet.⁸ Jeg velger å forholde meg til begrepet *heteronormativitet* (eller normativ heteroseksualitet) som en oversettelse. Med heteronormativitet menes det kulturelle og sosiale presset der kvinner er forventet å gjøre seg seksuelt tilgjengelige for menn. Med press menes en sosial struktur som gjør at det er forventet av menn å kun søke seksuell omgang med kvinner. Billedlig kan heteronormativitet typisk illustreres gjennom en mannlig opphisselse ved synet av eller interaksjonen med en kvinne (Connell 2005, s. 104). Warner hevder at heteronormativiteten i seg selv har en totalitær tendens som understreker en global "forplantningsstruktur" eller repropseksualitet. Denne repropseksualiteten er en blanding av heteroseksualitet, biologisk reproduksjon, kulturell reproduksjon og personlig identitet, der "den tradisjonelle mannligheten" er mediumet for formidling av seksualiteten (Warner 1991, s. 9 og 11). Heteronormativitet er en struktur for opprettholdelse av klassiske kjønnskoder, og et system som lærer kvinner å være kvinner og menn å være menn.

Homososialitet

Begrepet *homososialitet* bygger på en forestilling om *male bonding*. Begrepet *male bonding* stammer fra Lionel Tiger og hans *Men in Groups* fra 1969, og det ble et populært uttrykk utover 1970-tallet (Connell 2005, s. 46). Homososialitet refererer til et ustabilt triangel bestående av maktforhold, rivalisering og mannlig intimitet. Denne mannlige intimiteten kan absolutt ikke være av seksuell art, da homofobien er kjernen i homososialiteten. Det homososiale mønsteret er sentralt for at den patriarkalske maktstrukturen skal bestå.

⁸ Som er tilnærmet likt det Gayle Rubin kalte for *obligatory heterosexuality* og Adrienne Rich for *compulsory heterosexuality*

Homososalitet kan også sees som en struktur eller et verktøy for å ekskludere, objektivisere og/eller idealisere kvinnen. Homososalitet er et av de viktigste elementene for opprettholdelse av en patriarkalsk samfunnsstruktur (Mangan 2003, s. 121).

Den hegemoniske maskuliniteten

Den hegemoniske maskuliniteten baserer seg på strukturene patriarkat, heteronormativitet og homososalitet og er en modell for hvordan maskuliniteter skapes og opprettholdes. Når temaer omkring kjønn behandles, må det påpekes at elementene kjønn, etnisitet og klasse står i sterkt samspill med hverandre. I *Masculinities* fra 1995 presenterte R.W. Connell et maskulinitetshierarki og en modell for hvordan den sosiale konstruksjonen av ulike maskuliniteter foregår. I maskulinitetshierarkiet troner den hegemoniske mannen på toppen, og de andre maskulinitetene opprettholder den hegemoniske mannens posisjon gjennom ulike strukturer. Disse strukturene skal vi nå se litt nærmere på. Maskuliniteter deles her i kategorier som Connell hevder har den funksjonen at de sammen bidrar til å opprettholde patriarkatet. Dermed skaper disse strukturene også maskulinitetens hovedmønster i den vestlige kjønnstrukturen. Maskulinitetskategoriene Connell bruker, er *hegemoni*, *underordnet*, *medvirkende* og *marginalisert*.⁹

Selve begrepet hegemoni kommer fra Antonio Gramsci, og viser ifølge Connell til "... the cultural dynamic by which a group claims and sustains a leading position in social life." (Connell 2005, s. 77). *Den hegemoniske maskuliniteten* dukket først opp i sammenheng med en australsk studie av sosiale forskjeller på en videregående skole i 1982 (Connell og Messerschmidt 2005, s. 830). Connell definerer begrepet som "... the configuration of gender practice which embodies the currently accepted answer to the problem of the legitimacy of patriarchy, which guarantees (or is taken to guarantee) the dominant position of men and the subordination of women." (Connell 2005, s. 77). Forestillingen om den hegemoniske maskuliniteten ble så videreutviklet av Carrigan, Connell og Lee i 1985, og i 1995 relanserte Connell begrepet i sammenheng med dette mye omtalte maskulinitetshierarkiet. For Connell betyr ikke begrepet at det alltid er de mest iøynefallende innehaverne av en hegemonisk maskulinitet som er de mektigste mennene. Fiktive karakterer på for eksempel film kan være bærere av den sterkeste hegemoniske maskuliniteten i et samfunn. Hegemoni skapes der det finnes en sammenheng mellom et kulturelt ideal og en institusjonell makt. Hegemonisk maskulinitet baserer seg på en allment akseptert strategi, noe som gjør at den også er flytende

⁹ Påfallende er at hegemoni står som egen kategori, mens de tre andre kategoriene defineres i forhold til denne "normen". Som påpekt innledningsvis har mannsforskningen fått kritikk for bruk av en slik norm i alle år, men da i relasjon til kvinner og homofile. Connell skulle i 1995 være et alternativ til dette.

og foranderlig, ettersom de allmenne forestillingene kan forandres. Den hegemoniske maskuliniteten er derfor en posisjon som alltid kan utfordres. Grunnen til dette er at posisjonen opprettholdes av andre sosiale kjønns mønstre, som for eksempel de andre maskulinitetskategoriene og forestillinger om femininitet. Den hegemoniske mannen eksisterer altså ikke i seg selv, men er et resultat av ulike konstruksjoner av maskulinitet og kjønn (Connell 2005, s. 77).

Den underordnede maskuliniteten er den som undertrykkes av den hegemoniske. Forståelsen for denne undertrykkelsen baserer seg ikke bare på for eksempel en stigmatisering av homofile menn, men også på en undertrykkelse av andre typer menn som ikke passer inn i den normen eller de forestillingene samfunnet har om hva en manns egenskaper er eller skal være. Elementer som kan bidra til en slik underordning, er for eksempel klasse og etnisitet. Denne type maskulinitet plasseres nederst i hierarkiet, og grunnen til dette er at den underordnende mannen innehar feminine trekk som er lite verdsatt hos menn i et patriarkalske samfunnet (2005, s. 78). Innad i den underordnede maskuliniteten forekommer det også en dynamikk mellom underordning / autorisering i forhold til den hegemoniske maskuliniteten. Med dette menes at noen underordnede menn tas inn i maskulinitetstoppens gode selskap, og dermed blir de en slags vokter for den hegemoniske mannens makt. Slik blir den underordnede maskuliniteten en del av systemet for å opprettholde et patriarkat.

Den medvirkende maskuliniteten finner vi i de mennene som ikke selv innehar hegemonisk maskulinitet, men som høster fruktene av at denne dominerer. Dette er maskuliniteten for de mennene som foretrekker en undertrykkelse av kvinner og femininitet, og som drar nytte av å være deltakere i det hegemoniske prosjektet. Dette er mennene som ikke selv utsetter seg for risikoen det innebærer å være en hegemonisk mann – fordi de ikke befinner seg i frontlinjen. For å illustrere den medvirkende maskuliniteten trekker Connell frem eksempelet med forskjellen mellom dem som ser på fotballkamper og dem som faktisk spiller. Supporterne er de delaktige mennene som heier frem og nyter godt av spillernes prestasjoner for eksempel i form av penger dersom de har spilt på kampene, eller ved at spillernes bragder gir de en følelse av seier. Her anses altså spillerne for å være hegemoniske menn (2005, s. 79). Et annet typisk trekk ved den delaktige maskuliniteten er at å inngå kompromisser med kvinner gjennom ekteskap, farskap og samfunnsliv. De respekterer kvinnene i sitt liv, gjør sin del av det ulønnede arbeidet, gir sin lønn til familien og synes på bakgrunn av dette at "...feminister må være BH-brennende ekstremister" (Connell 2005, s. 80). Derfor ser de heller ingen grunn til å utfordre patriarkatet, og heller ikke den hegemoniske mannens makt. De fleste menn i dagens vestlige samfunn er innehavere av denne medvirkende maskuliniteten.

Den marginaliserte maskuliniteten er, i motsetning til de andre formene for maskulinitet, ikke en indre prosess i et hierarki. Forestillingen om en marginalisert maskulinitet baserer seg i hovedsak på et etnisitetaspekt, og eventuelt en forestilling om ”den andre”. I et vestlig samfunn dominert av hvit middelklasse, kan svarte maskuliniteter ha symbolske roller der de representerer ytterpunkter av hvite maskuliniteter. Connell trekker frem eksempelet med svarte sportstjerner som symboler på tøff maskulinitet, samtidig som en svart voldtekstmann fremstilles som mer brutal enn en hvit (2005, s. 80).¹⁰ Den marginaliserte maskuliniteten er helt essensiell for å opprettholde den hegemoniske maskuliniteten; for å autorisere dominerende gruppers forestillinger om den hegemoniske maskuliniteten, behøves det et motstykke. Motstykket blir her den marginaliserte maskuliniteten.

Kritiske øyne på forestillingen om den hegemoniske maskuliniteten

R.W. Connell er ved flere anledninger blitt kritisert for sin bruk av begrepet hegemoni og forestillingen om den hegemoniske maskulinitetens posisjon og struktur. Greig, Kimmel og Lang leter etter andre koblinger mellom menn og kvinner utenfor det patriarkalske systemet, og sier at patriarkatet er ikke den eneste ideologien som styrer samfunn verden over. Connells forestilling om en et globalt hegemonisk maskulinitetsideal blir dermed stilt spørsmål ved (Greig, Kimmel og Lang 2000). Michael Mangan hevder at hegemonisk maskulinitet er paradoksalt i seg selv, i og med at forestillingen om denne både er statisk og flytende på en og samme tid. Mangan påpeker dessuten at de kulturelle forandringer som til enhver tid skaper den hegemoniske maskuliniteten, noen ganger vil resultere i andre interaksjonsformer enn dem Connell skisserer (Mangan 2003, s. 13, 14).

John MacInnes, som er en av Connells hovedkritikere, hevder at den hegemoniske maskuliniteten er stereotypisk og ikke fungerer som en passende beskrivelse av en eneste levende mann. Han hevder også at egenskapene den hegemoniske mannen skal ha, ikke nødvendigvis er forbeholdt menn (1998, s. 14). Her er det interessant å se parallellene til Simone de Beauvoirs forestilling om hva det vil si å være kvinne, og det er nettopp her MacInnes' hovedkritikk mot Connell kommer fram; at det i den hegemoniske maskuliniteten ligger at det kun er menn som kan være bærere av maskulinitet, noe som jo er paradoksalt i seg selv. Hans andre kritikk er at Connell viser et ubalansert forhold mellom det personlige og det politiske, hvilket fører han til et tredje punkt der han sier at Connell ignorerer menneskers seksuelle opphav ved å være uklar på forskjellen mellom dette og kjønnsforskjeller. Den mest fundamentale feilen Connell gjør, ifølge MacInnes, er å forveksle det MacInnes kaller

¹⁰ Særlig dette siste er noe som er blitt spekulert i når det gjelder seksualpolitikk, og kanskje også innvandringspolitikk i hvite patriarkalske samfunn (Connell 2005, s. 80).

symptom og faktisk sak. Istedenfor å søke etter å avdekke hvilke sosiologiske og psykologiske strukturer som skaper maskulinitet, bør vi heller stille mer grunnleggende spørsmål som hva det er som får individet til å tro at de har et kjønn og hvorfor det i det hele tatt trekkes linjer mellom kjønn, identitet og samfunnet (MacInnes 1998, s. 57, 58, 59).

Den nyere nordiske mannsforskningen har også kritisert Connells bruk av begrepet hegemonisk maskulinitet. For det første skisserer både Lorentzen og Nordberg hvordan samfunn kan ha andre demokratimodeller enn de australske og amerikanske (Lorentzen 2006, s. 133; Nordberg 2000, s. 47). For det andre foreslås begrepet *umannlighet*, eller *umannlighet*, som et prosjekt der man ved å analysere umannlige egenskaper hos menn, kan forstå hva som egentlig er mannlig (Lorentzen 2006, s. 128).

R.W. Connell svarte på denne kritikken sammen med James W. Messerschmidt i artikkelen "Hegemonic Masculinity. Rethinking the Concept" i 2005. Der foreslo de reformulering av konseptet på fire områder: først en mer kompleks modell for kjønnshierarki, dernest en understrekelse av de globale, regionale og lokale variasjonene av den hegemoniske maskuliniteten som tre ulike størrelser, så en mer spesifikk forklaring på hva det innebærer å være privilegert og i maktposisjon, og til sist en utdypning av hvordan dynamikken innenfor den hegemoniske maskuliniteten fungerer (Connell og Messerschmidt 2005, s. 829). Særlig interessant for denne oppgaven er presiseringen av de ulike globale, regionale og lokale variasjonene av hegemonisk maskulinitet. Dette er fordi analyseobjektene er urbane skandinaviske menn, og dette vil forhåpentligvis bidra til å gi innblikk i hva som skaper deres maskuliniteter og hvordan de forholder seg særlig til et lokalt eller regionalt maskulinitetshierarki (dvs. hverandre).

Ved å ta opp hva som ligger i begrepet kjønn som sosialt konstruert struktur, er bakteppet lagt for å kunne forstå hvordan både femininitet og maskulinitet er flytende og foranderlig. Stereotyper og forestillingen om den moderne mannen er presentert for å gi en pekepinn på hvilke egenskaper en mann av vår tid ideelt sett skal ha. Strukturene patriarkat, heteronormativitet og homososialitet er så redegjort for som rammer for vestlige maskulinitet- og kjønnsuttrykk. Connells begrep om den hegemoniske maskuliniteten er beskrevet nøye for å vise hvordan ulike maskuliniteter inngår kjønnende relasjoner med hverandre. Noe av kritikken mot Connell, blant annet den som hevder at Connell selv blir stereotypisk og at maskulinitetskategoriene fungerer som statiske, er så presentert. Deretter er Connells svar på noen av disse innvendingene skissert. Etter å ha skissert noen grunnleggende strukturer for hvordan kjønn skapes på et mer generelt plan, vil jeg nå gå videre inn på hvordan maskulinitet skapes i fiksjonsfilmen.

Maskulinitet på det hvite lerretet

Laura Mulvey presenterte i ”Visual Pleasure and Narrative Cinema” en teori der hun hevdet at det i fiksjonsfilmen i seg selv ligger psykiske mekanismer som er patriarkiske. En tilskuers blick på filmen styres derfor av det mannlige blick (*male gaze*). Mulvey argumenterer for at den heteroseksuelle maskuliniteten har fått dominere strukturene for hvordan kvinner og normfravikende maskulinitetsuttrykk vises på film (Neale 1993, s. 9; Mulvey 1999). Mulvey var særlig opptatt av hvordan kvinner vises i Hollywood-filmen. Steve Neale påpeker at det ikke kun er kvinner som konstrueres gjennom et mannlige blick. Mannen eksisterer også på lerretet for å bli sett på.¹¹ Neale hevder at maskulinitetsuttrykk i fiksjonsfilmen vises som et *spektakkel* (*spectacle*) på lik linje med femininitet. Et spektakkel er et element som er plassert på lerretet for å bli sett på, og som tilskueren gjennom sitt eget blick har en viss kontroll over. Eksempler på dette er at fysiske kamper mellom menn vises på skjermen fordi mennene skal bli sett. Hvordan menn presterer i kamper, sier nemlig noe om deres maskulinitet, og dermed blir de en del av filmens diskurs. Kampene er gjerne forbundet med forestillinger om vilje versus styrke, eller seier versus tap. Ønsket om å bli sett gjelder både for tilskueren og for de andre mannlige karakterene i fiksjonsfilmen. Menn ser på hverandre innad i fiksjonsuniverset, og de blir sett av menn i kinosalen (Neale 1993, s. 16). Funksjonen til maskulinitet som spektakkel er derfor å bidra til å plassere mennene i et maskulinitetshierarki, både utenfor og på lerretet.

Fascinasjonen for filmmannen ligger ikke nødvendigvis i hans billedlige skjønnhet, og ifølge Peter Lehman er det store forskjeller på hvordan kvinner og menn skapes på lerretet. En kvinnes viktigste attributt er å være slående vakker. For en mann derimot holder det kanskje å være hvit, middelklasse, tidlig middelalder og heteroseksuell. Eksempelet Lehman bruker, er en mann med arr. Han hevder at istedenfor å oppleve denne mannen som frastøtende på grunn av arret, opplever publikum ham som sterkere fordi han har vært ute en vinternatt før. Dette er kun dersom det er andre menn som har forårsaket skavanken eller arret. Dersom det viser seg at det er en kvinne som har skadet karakteren, oppleves dette som en svakhet hos mannen (Lehman 1993: 62). Dette eksempelet sier noe grunnleggende om verdisyn og dynamikken mellom mann/mann og kvinne/mann innen actiongenren. Menn anses som sterkere og hardere enn kvinnene. Derfor kan man si at det i actiongenren er stadig maktkamp mellom menn for å være sterkest og tøffest, og at dette kanskje også er actionfilmens viktigste element.

¹¹ Den psykoanalytiske tradisjonen som både Mulvey og Neale er en del av har måttet tåle mye kritikk. Hovedkritikken har gått ut på at den psykoanalytiske tilnæringsmetoden ”sykeliggjør” tilskueren (Se for eksempel Stam 2000, s. 235, 236 og Smith 1999, s. 260). Synspunktene fra denne tradisjonen er likevel verdt å luften i denne oppgavens sammenheng, da Mulvey står som en av pionerene innenfor feministisk medieforskning.

Paralleller kan her trekkes til hvordan feministisk medieforskning har hatt en tendens til å se kinoen i seg selv som en *gledesmaskin*. En av de viktigste funksjonene ved denne gledesmaskinen er at måten den henvender seg til publikummet på, er grunnleggende ideologisk (Cohan og Hark 1993, s. 1). Maktkampene mellom menn på film kan derfor forstås som å inneholde ideologiske budskap om maskulinitetsstrukturer og forhold mellom mann/mann og mann/kvinne. Filmskaperne ønsker med andre ord ikke bare å formidle en historie, men også en ideologi til sitt publikum. Min oppgave sikter i tråd med dette å avdekke hvordan ideologiske budskap er knyttet til maskulinitetsstrukturer fremmes i *Gangster*, *Bitre Blomster* og *Efter Brylluppet*.

Å analysere maskuliniteter

Maskulinitetsuttrykk i fiksjonsfilm er aktivt konstruert, nøysomt innpakket og kommer ofte i idealiserte former (Beynon 2002, s. 64). Derfor vil analyser av maskulinitetsuttrykkene i *Gangster*, *Bitre Blomster* og *Efter Brylluppet* bidra til en forståelse av hvilke budskap om kjønn noen skandinaviske fiksjonsfilmer formidler. Pat Kirkham og Janet Thumim argumenterer for at det tradisjonelt sett har eksistert følgende fire arenaer for å analysere av maskuliniteter i film: *kroppen* (the body), *handling* (action), *den ytre verden* (external world) og *den indre verden* (internal world) (Kirkham og Thumim 1993, s. 11). Hensikten med analysene i denne oppgaven er å skape et komplekst bilde av hvordan maskulinitet uttrykkes både kroppslig, handlingsmessig, i en ytre og i en indre verden. Jeg velger derfor å sette de fire arenaene sammen til å utgjøre en metodologisk helhet.

Første del av analysen vil ta for seg hvordan den fysiske kroppen vises rent visuelt. Her vil forestillingen om den maskuline kroppen som spektakkel diskuteres, og i hvilken grad mannens kropp står i motsetning til en kvinnes ømhet og skjønnhet. Merker på kroppen forstås som bevis på høy smerteterskel og utholdenhet, og muskler sees som visuelt bevis på mannens evne til å kontrollere kroppens ressurser. Muskuløse kropper forstås derfor som ensbetydende med makt og styrke. I denne sammenheng vil det derfor diskuteres i hvilken grad kroppen fungerer som et kulturelt ikon. For å forstå hvordan den mannlige kroppen fremstår, er klær, fysisk og psykisk helse sentralt. Viktig her er også hvordan mannekroppen erotiseres og seksualiseres gjennom kvinnelige karakterers blikk, og/eller anerkjennelse av kroppslig art fra andre menn (Kirkham og Thumim 1993, s. 12, 13, 14,15).¹² Å foreta analyser av de mannlige kroppene i *Gangster*, *Bitre Blomster* og *Efter Brylluppet*, vil bidra til en forståelse av hvor

¹² Kirkham og Thumim påpeker at temaer omkring skuespillers tilstedeværelse og hans stjerneperson anses som viktige i forhold til konstruksjonen av en fiksjonell karakters maskulinitet. Jeg velger å inkludere denne delen av analysen i oppgavens avsluttende kapittel som tar opp filmenes populærkulturelle diskurs.

“manddige” mennene er. Dette vil igjen gi en pekepinn på hva slags maskulinitet de fremviser.

Kirkham og Thumim mener, i likhet med både Lehman og Neale, at det er nødvendig å analysere den mannlige karakterens handlinger for å avdekke premissene for filmens presentasjon av maskulinitet. Temaer det fokuseres på her, er hvordan mannens ferdighet, tøffhet og utholdenhet kommer frem. Den fysiske styrken, moralen og evnen til å vinne over andre menn er viktig for å gi en forståelse av hvilke maskulinitetsuttrykk som presenteres. Mannlig vold er sett på som “naturlig”, og kobles gjerne til en karakters forsvar av ære. Kirkham og Thumim hevder i denne sammenheng at vold og utøvelse av makt ofte kan fungere på et metaforisk nivå. Med dette menes at private sfærer – som hus og hjem – kan sees som metaforer for større samfunnsproblemer. (Kirkham og Thumim 1993, s. 15, 16, 17, 18). Den mannlige karakterens bruk av vold sees derfor som å enten forsvare eller angripe større strukturelle problemer, hvilket kan tolkes som at gjennom sine handlinger plasserer den mannlige karakteren seg politisk. En manns handlingsmønster vil derfor vise hans strukturelle og institusjonelle makt.

Den ytre verden refererer til i hvilken grad karakteren utøver autoritet og modighet overfor patriarkatet. Maskulinitet uttrykkes her gjennom hvordan mannen behandler kvinner og hvordan han forholder seg til andre menn. Denne delen av analysene er særlig relevant for å forstå i hvilken grad karakterene plasseres i forhold den hegemoniske maskuliniteten. Derfor er spørsmål som berører klasse og etnisitet her naturlige å ta opp. Den ytre verden vil vise hvordan en films kjønnsstrukturer er bygget opp, noe som blir relevant når man skal undersøke om hvorvidt klassiske kjønnskoder opprettholdes i filmene (Kirkham og Thumim 1993, s 18, 19, 20, 21).

En analyse av en manns indre verden vil vise i hvilken grad han klarer å leve opp til det tidligere skisserte mannsidealet/“normen”. Kirkham og Thumim hevder at det ligger en grunnleggende angst hos mannen for å ikke leve opp til idealet. Denne angsten bunner i at en manns evne til å handle rasjonelt, er sentralt for den patriarkalske kontrollen av maskulinitet. Derfor er, ifølge Kirkham og Thumim, en manns indre verden den mest komplekse arenaen for analyse. Det vil avdekkes hvor vellykket en mann er i sitt maskulinitetsuttrykk når man undersøker på hvilken måte angst og ustabilitet uttrykkes i situasjoner der han mister kontrollen. Forestillingen om maskulinitet er altså noe menn må leve opp til. En analyse av hvordan karakteren håndterer balansen mellom å ha kontroll versus å miste kontrollen, vil derfor avdekke hans indre verden og underliggende angst (Kirkham og Thumim 1993, s. 22, 23, 24, 25, 26).

Jeg har her satt sammen Kirkham og Thumims fire områder for hvordan man skal kunne undersøke maskulinitet i film (kroppen, handling, ytre og indre verden), til én metode. Ved å se hvordan maskulinitene i filmene uttrykkes i forhold til den hegemoniske maskuliniteten på disse fire arenaene vil analysene gi et nyansert og sammensatt bilde av konstruksjonen av maskulinitetsuttrykk i fiksjonsfilm.

Oppsummering

Målet med dette kapitlet har vært, som nevnt innledningsvis, å skape et teoretisk rammeverk bak analysene. Kapitlet har presentert synspunkter på hvordan maskuliniteter er konstruert både helt grunnleggende og i film. De ulike strukturene og teoriene som er presentert i kapitlet, utgjør et referanseverk og en ryggrad i min studie, der målet er å finne ut av hvordan hovedkarakterene i *Gangster*, *Bitre Blomster* og *Efter Brylluppet* forholder seg til forestillingen om en hegemonisk maskulinitet, og i hvilken grad klassiske myter om kjønn opprettholdes i de aktuelle mannsporettene.

GANGSTER

Thomas Ståhl - laget av stål

Thomas: *Bjud för fan inte upp om du inte kan dansa.*

Synopsis

Inspirert av film noir er Gangster et drama/en thriller om kjærlighet, stolthet, makt, hevn; om femmes fatales og gangstere. Historien spriker i flere retninger med mange parallelle handlingslinjer som samles etterhvert. Filmen starter med at mafiabossen Thomas Ståhl (Mikael Persbrandt) datter og kone blir drept av en bilbombe utenfor deres hjem. Thomas beordrer drapet på Tobbe (Tobias Hjelm) som står bak attentatet. Antonio (Peter Gardiner), Thomas' venstre hånd, får oppdraget. Antonios kjæreste Tanya (Zara Zetterqvist) prøver å avverge drapet på Tobbe, men Antonio gjennomfører det likevel. Dette fører til at hun kræsjer en bil, slik at deres utfødte barn dør. Historien hopper dermed tre år frem i tid, hvor resten av fortellingen utspiller seg. Det er også her introen til filmen kommer. Thomas er med hjelp av en kvinnelig forsvarsadvokat nylig frifunnet for medvirkning til flere drap, og Antonio forsøker å bli en "lovlydig mann" som nattklubb-/restauranteier. Antonio skal til å betale sin gamle gjeld når hans søster, Nathalie (Malou Hansson), stjeler pengene for å hjelpe deres far i Colombia. Det viser seg også at nå, tre år etter drapet på Thomas' kone og datter, er Tanya blitt politi, og historien splittes her i mange handlingslinjer. Den ene følger Nathalie og hennes spill for å unngå broren mens hun forbereder en reise til Colombia. Den andre følger Antonio og Tanyas kjærlighetshistorie som ennå ikke er avsluttet. Den tredje følger Antonios nye samboer Jasmin (Jenny Lampa) sin fortvilelse over at Antonio og Tanya fortsatt treffes. Under en samtale med Jasmin, som også er Thomas' rådgiver, forteller Thomas at han, Tobbe, og Tanya er søsken, og avslører dermed den røde tråden som binder filmens handlingslinjer sammen. Jasmin bestemmer seg her for å bryte det båndet som knytter Tanya og Antonio sammen, og forteller henne at Antonio har holdt henne for narr i alle år, og at de to ler bak ryggen hennes. Filmen avsluttes så med en seanse på T-Centralen der Tanya, som politi, skyter Thomas midt i pannen. Etter at Thomas er død, jager Tanya Antonio ned til T-baneplassformene, der to kysser en siste gang i rulletrappen og hun lar ham løpe sin vei. Antonio dør så av et skuddsår Tanya har påført ham. Filmen slutter med Thomas' og Antonios begravelse, der de tre kvinnene står og sørger over tapet av sine menn.

Maskuliniteter i Gangster

To av de mest markante mannlige karakterene i *Gangster* er patriarken/mafiabossen Thomas Ståhl og bareieren Antonio. Det som driver filmens historie fremover, er forholdet mellom

disse to og hvordan deres identiteter/posisjoner defineres i forhold til hverandre. Jeg vil i denne analysen fokusere på maskuliniteten Thomas Ståhl fordi han fremstår som patriarken i filmuniverset. Han blir derfor den det er mest naturlig å ta utgangspunkt i for å se filmens maskulinitetsstrukturer i forhold til den hegemoniske maskuliniteten. Aspekter ved hans karakter som berører etnisitet, vil være sentrale for å analysere maskulinitetsstrukturer i denne filmen, særlig for å forstå hvordan patriarken og en etnisk ikke-svensk mann forholder seg til hverandre. Fokus i analysen vil være strukturer for hvordan maskulinitetshierarkier opprettholdes av og gjennom ulike former for maskuliniteter, slik Connell skisserer i sitt maskulinitetshierarki.

Thomas Ståhls kropp

Innledningsvis i *Gangster* gis det uttrykk for at Thomas Ståhl er en farlig og mektig mann fordi han beordrer drapet på Tobbe. Gjennom hele historien fremstår han på mange måter som en ubestridt patriark. Rent visuelt er Thomas høy, velstelt, som regel kledd i dress, suksessrik, forretningsmessig og iskald både i forretninger og når det gjelder emosjonelle bånd. Håret er kammet bakover og er fullt av stylingprodukter; det er ikke et hårstrå som ligger feil. Kirkham og Thumims argument for merker på kroppen som tegn på utholdenhet og høy smerteterskel kan her sees i forhold til Thomas, da han har et ganske markant arr på nesen. Dette arret bryter med hans ellers polerte ytre og gir derfor et visuelt førsteinntrykk av at han ikke har helt rent mel i posen. Arret blir da et tegn på Thomas' karaktertrekk.

Thomas fremstår ikke som en stereotypisk "playboy" til tross for at han er enslig, har livvakter, disponerer fine biler og har mye makt. Årsaken til dette kan være at hans sivilstatus ikke er selvvalgt. Kona og datteren er fratatt ham av sin egen bror, og dermed kan sorgen over tragedien påstås å dominere ham mer enn de gleder singellivet har å by på. Det er heller ingen kvinnelige romanser for Thomas i filmen, med unntak av at han når han ankommer Antonios nattklubb, har en kvinne på hver arm. Dette tilsier at han fremstår som en attraktiv mann, uten av han synes å bry seg noe særlig om dette selv. Thomas' forhold til kvinner er noe han selv tar opp i en samtale med Jasmin. Denne samtalen vil bli presentert i analysen av hans indre verden.

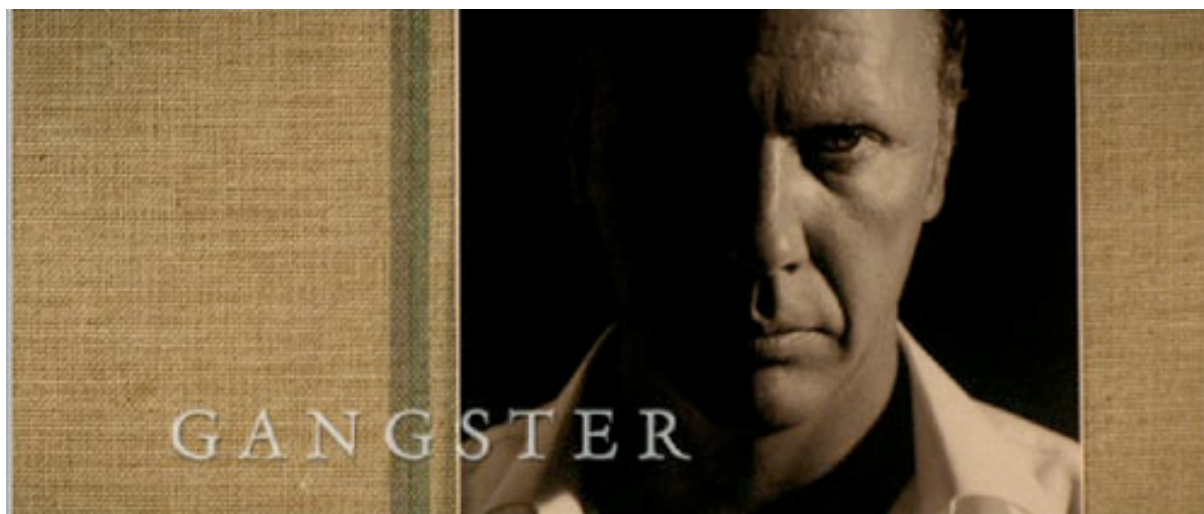
Thomas er slank i kroppen uten at han trener. Hans atletiske kroppsbygning blir et tegn på at Thomas har evnen til å kontrollere kroppens ressurser, og hans kropp signaliserer derfor makt og styrke. Dette understrekes ytterligere ved at hans person fremstår som et overhode innen Stockholms undergrunnsmiljø. Han er blond i håret og har et direkte isblått blick. Thomas' karaktertrekk kommer også frem i navnet. Han heter Ståhl, noe som betyr at han er laget av stål. Derfor er også en mann som er like hard som metallet. Han poengterer navnet også selv i filmen når han møter sin søster for første gang på tre år: "Stål. Det är stål i

dig gumman. Skål.”. Når det gjelder Tobbe, får pipen en litt annen lyd: “Tobbe däremot var en jävla whimp. Han gick runt och flashade på stan. Hette Ståhl, men han var fan som en jävla gummiplanta i ryggen den jävla fittan.”. Thomas selv legger stor betydning knyttet til navnet; for å hete stål, må man være laget av det.

Thomas fremstår heller ikke som et regelrett sunnhetsideal. Han røyker sigarer, sees stadig med et glass whisky i hånden, og huden i pannen er lett blank av svette. Ingen av disse elementene er direkte signaler om god fysisk helse. Det som er mest interessant når det gjelder hans helse, er psyken, som jo til tider er ganske langt ute av balanse. Han oppviser et stort kontrollbehov og utelater informasjon for mennesker han anser at ikke har noe med en sak å gjøre. For eksempel innrømmer han overfor Jasmin at han har løyet til henne om Antonio og Tanyas forhold gjennom lengre tid. Han har ikke har ansett at det har noe med henne å gjøre, da det startet før Jasmin ble en del av Antonios liv. Kontrollbehovet (som har potensial til å gjøre de andre karakterene paranoide), blandet med egenskaper som følelseskaldhet, egosentrisitet og manglende skyldfølelse, skaper inntrykket at Thomas er en mann med psykopatiske trekk.

Thomas fremstår også som økonomisk trygg. Han refererer aldri til penger som et problem, og det kommer tydelig frem at økonomi er den minste av hans bekymringer. Til tross for at han tjener sine penger på illegalt vis, blir det aldri klart hva slags ulovlige operasjoner han er involvert i. Thomas er den de andre mennene i filmen kan gå til om de trenger finansiell støtte. Med dette signaliseres at det er han som trekker i trådene og er den som innkasserer mest uten at han gambler eller sløser bort pengene. Pengesituasjon er dermed også noe Thomas har kontroll over, noe som gjør at han også kan opprettholde en viss kontroll over andre. Hvordan Thomas kan styre mennesker gjennom økonomisk makt, illustreres ved at Antonio ikke vil gå til Thomas for å be om hjelp til å betale gjelden sin. Som mafiaboss får Thomas andre til gjøre arbeidet for seg, og han får sin del av fortjenesten kun fordi han har den posisjonen han har. Dermed blir Thomas en mann som mottar godtgjørelse og penger bare fordi han er den han er, og fordi han har den posisjonen han har. Her blir Thomas bildet på Peter Lehmans påstand om at:” ...powerful men do not need language” (1993, s. 58). Lehman refererer til ”den sterke, tause typen”, han hvis handlinger sier mer enn ord. Når denne mannen først åpner munnen, er det derfor best at man hører etter. Fordi historien baserer seg på mange parallelle handlingslinjer, er det tilknytningen til Thomas som binder karakterene til samme univers. Thomas’ sporadiske tilstedeværelse i filmen understreker Lehmans poeng ytterligere, da hans karakter ligger som en skygge over filmens andre karakterer. Dette uttrykkes rent billedlig i filmen ved filmens tittel, *Gangster*, som presenteres over et fullskjermstilte bilde av Thomas. Det rent estetiske i filmen legger derfor opp

til en forventning om at Thomas' personlighet skal svare til stereotypen gangster. På denne måten kategoriseres og tillegges han egenskaper allerede innledningsvis, før publikum er blitt ordentlig kjent med ham.



Thomas Ståhl = Gangster

Rent estetisk består filmen av mange nærbilder som oppfordrer til intimitet og identifikasjon. Handlingen utspiller seg i eksklusive omgivelser, noe som skaper et inntrykk av velstand, rikdom og glamour. Filmens visuelle uttrykk har fått et retro-look ved at bildene har et gyllent skjær og at belysningen er dempet. Lydbildet er dominert av musikalske innslag av jazz, gamle klassikere og spanske gitarer, i tillegg til dialogen. Musikken komplimenterer filmens sofistikerte uttrykk, og sammen skaper bilde og lys en helhet som gir assosiasjoner til en nåtid som allerede er fortid. Karakterene er moderne kledd, lever i dag, men kjører gamle biler, drikker gammel whisky og beveger seg innenfor "gamle" maktstrukturer. Filmens estetiske utforming gir assosiasjoner til en svunnen storhetstid; en tid som i *Gangster* gjenoppstår i 2007-versjon.

Patriarken Thomas' handlinger

Hvordan Thomas' maskulinitet kommer til uttrykk i forhold til en stereotyp forestilling om den moderne mannen, vises gjennom hans handlinger. Første eksempel på dette er når han havner i en slåsskamp på en bar/restaurant like etter sin kones og datters død. I denne scenen går Thomas regelrett løs en annen mann, Andy (som han kalles blant venner), fordi han krever penger. Det viser seg at Tobbe har gjort forretninger i Thomas' navn, en beskjed Thomas reagerer på ved å slå en spritflaske i Andys hode, for så å slå ham ned. Thomas er i denne situasjonen han som slår første slag og sparker en som allerede ligger nede. En mann som har full kontroll over sine følelser hadde, som Kirkham og Thumim påpeker, ikke handlet slik Thomas gjør her. Han sørger her over tapet av sin familie, og ifølge den stereotype malen

for maskulinitet, er aggressivitet den eneste tillatte måten å uttrykke følelser på. Dette er også noe som er typisk for en gangster.

Claes Ekenstam skriver i ”En historia om manlig gråt” om Platons forståelse for hvordan en mann skal takle sorg. Ekenstam forstår Platon som å si at når en mann rammes av sorg, setter han sin ære i å beholde roen og rasjonaliteten; det er en manns plikt å vise sjelsstyrke samtidig som den maskuline selvkontroll er sterkt sammenknyttet med maktutøvelse (1998, s. 57). Måten Thomas håndterer nevnte situasjon på, kan derfor forstås å til en viss grad rette seg etter eldgamle maskulinitetsidealer. Han takler ikke hendelsen ved å knekke sammen i gråt eller ved å vise ydmykhet ved å takke Antonio for å ha avverget det som kunne blitt et skuddrama. Derimot viser han aggressivitet og makt. Thomas’ maktposisjon understrekes ytterligere ved at tar Antonio til side for diskutere hvorfor Tanya kom hjem til Thomas for å be ham spare Tobbes liv. Thomas spør da Antonio: “Är det så vi gör? Va? Är det så vi gör?”, og henviser til at Antonio har fortalt Tanya at han er blitt bedt om å ta Tobbes liv. Antonio svarer ikke, men ser isteden bort som om han skammer seg. Thomas viser ikke ydmykhet over at Antonio akkurat av avverget hans potensielle død. Derimot gjør han et poeng av Antonios manglende evne til å holde privatliv og forretninger atskilt. Thomas kritiserer Antonio for å ikke ha forholdt seg rasjonelt til situasjonen med Tobbe, noe som også kan forstås som en feminisering av Antonio. Situasjonen kan forstås dithen at Thomas bruker Antonio for å poengtere sin plass i maskulinitetshierarkiet; han trækker på den marginaliserte mannen for selv å kunne reise seg etter sitt emosjonelle sammenbrudd.

Thomas’ bruk av vold i denne scenen kan dessuten sees som et forsøk på å redde ansikt og ære etter at broren har tatt livet av konen og datteren. Tobbe er død for ham nå, og Thomas virker særs uinteressert i å bli minnet på brorens svik. Den ubehagelige påminnelsen om sviket kan forklare Thomas’ reaksjon på Andys tilnærming. Fordi Thomas håndterer situasjonen med Andy ”som en mann”, kommer han ut av den med stoltheten i behold. Den påfølgende scenen med Antonio viser en Thomas som benytter seg av strukturene i maskulinitetshierarkiet for å opprettholde posisjonene. Antonio sier ikke imot Thomas, og dermed aksepterer han også sin posisjon. På denne måten bidrar de begge to til at systemet består slik Connell beskriver at ulike maskuliniteter sammen opprettholder strukturer. Kirkham og Thumim påpeker at egenskaper som fysisk styrke, moral, ferdighet, tøffhet og utholdenhet i kamp, bidrar til å forme et maskulinitetsuttrykk. I nevnte scene viser Thomas fysisk styrke, og han kjemper for å opprettholde sitt gode navn og ære. Han er fryktløs, voldsom, utholdende og går ut av situasjonen som vinner med stoltheten i behold. Scenen viser at konens dødsfall ikke har tatt fullstendig knekken på ham, selv om han fra dette tidspunkt kobler ut følelseslivet sitt. Thomas beviser her at også han er laget av stål.

Den andre gangen i *Gangster* der Thomas befinner seg i en spent situasjon med potensiale til å få en voldelig utgang, er rett før filmens slutt. Her har Antonio dratt til T-Centralen i Stockholm for å møte Romello, men uten pengene. Disse har Romello stjålet fra Nathalie tidligere på dagen, og Thomas dukker opp uanmeldt vel vitende om dette. I denne situasjonen viser det seg igjen hvordan Antonio er avhengig av Thomas for i det hele tatt å overleve:

Thomas: (til Antonio) *Och om du står här och håller käften och låter mig sköta snacket kanske inte så många kommer till skada,*

Romello: *Det är alltid rörande att se gamla vänner återförenas. Nästan så man kan gråta när man ser er.*

Thomas: (leri) *Tycker du det? Jag trodde att man... grät på begravningar. Man skrattar när man träffar vänner, va?*

Romello: *Jag kommer skratta gött när jag får mina pengar.*

Thomas: *Då har du skrattat hela dan. Du har redan fått dina pengar. Va? Italiern tipsade dig, eller hur?*

Romello: *Det är din teori. Min teori är att jag inte fått mina pengar. Vet du vad som är viktigt med en teori? Att man kan backa upp den.*
(Menn med våpen dukker opp fra sine gjemmesteder overalt i sentralbygget)

Thomas: *Imponerande.*

Romello: *Visst är det?*

Thomas: *Imponerande. Men du... (Enda flere dresskledde menn og kvinner, også med våpen, dukker opp bak Romellos menn)*

Romello; *Okej.*

Thomas: *Förstår du? Är vi överens eller? Och du, en annan sak... Bjud för fan inte upp om du inte kan dansa. Okej? (ler)*

Thomas handler i denne situasjonen rasjonelt og kontrollert. Han kommer til T-Centralen i ens ærend for å redde Antonios liv. Thomas' innledende bemerkning viser at han anser Antonio som ute av stand redde seg selv, og at det kun er Thomas som kan få Antonio ut av

knipen. Thomas viser selvtillit gjennom sine handlinger og ord. Han viser tøffhet og evne til å bruke intelligens i kombinasjon med sin person som strategi for å vinne over andre menn. I denne scenen gjenopprettes derfor det avhengighetsforholdet mellom Thomas og Antonio som Antonio har brukt mesteparten av filmen på å forsøke å komme seg ut av. Romello antyder dette der han påpeker hvor rørende det er å se to gamle venner gjenforent. Forholdet mellom maskulinitetene Antonio og Thomas er derfor noe av det mest sentrale for hvordan Thomas er plassert i filmens maskulinitetshierarki.

Å være på toppen av næringsstigen; Thomas Ståhls ytre verden

Thomas fremstår som patriarken selv, i en maskulint dominert verden. Han er den de andre i filmen tyr til når de trenger hjelp, noe som gjør at karakterene også gjør hva det skulle være for ham. Thomas fremstår derfor som skaper og opprettholder av universets normer og strukturer, og ved at han bestemmer hvem som får leve og dø, fremstår han dessuten som en slags gudeskikkelse. Thomas oppviser både en kulturell og en institusjonell makt innenfor universet han lever i, slik Connell påpeker at den hegemoniske mannen skal. Dette aspektet ved Thomas' karakter etableres innledningsvis der Thomas ber Antonio drepe Tobbe. Antonio stiller ingen spørsmål, men utfører drapet til tross for konsekvensene handlingen får for ham personlig. Når Jasmin får vite at Tanya og Antonio har fortsatt å treffes, går også hun til Thomas for å be om tillatelse til å drepe Tanya, men Thomas sier nei. Årsaken til dette kan være så mangt, men det mest nærliggende å tro er at Tanya ikke fysisk har voldt skade mot noen ennå. I Thomas' verden straffes man for sine handlinger, ikke for sine følelser. Hans regelverk fungerer slik at mennesker ikke skal drepes med sjalusi som motiv, men for å straffes for sine ugjerninger. Ugjerninger i Thomas' øyne er å bevege seg utenfor de strukturene han har basert sitt samfunn på. Eksempel på dette er igjen Tobbe, som ved å ta livet av Thomas' kone og datter trækker over grensene og agerer utenfor rollen Thomas har tildelt ham. Thomas' rolle i den verdenen han beveger seg i, vises i en samtale med Jasmin:

Thomas: *Låter du svartsjukan bli stärkare än kärleken så är det kört.*

Jasmin: *Vet du vem du låter som nu? Farsan Baloo.*

Thomas: *(ler) Okej. Vet du vad farsan Baloo gjorde med Mowgli när han inte lyssnade?*

Jasmin: *Nej. Jo (ler), han knockade honom.*

Thomas: *Det kan du fethaja!*
(Det kan du være helt sikker på!)

Det som vises i dialogen, er at Thomas høster respekt i sitt miljø. Dersom han er Baloo, er Antonio Mowgli, og det homososiale båndet mellom de to karakterene blir her tydelig. De to har et nært følelsesladet bånd til hverandre, men dette er ikke seksuelt. Antonio var først sammen med Thomas' søster, og nå er han samboer med Thomas' rådgiver Jasmin. Det står altså alltid en kvinne midt imellom de to mennene. Kvinnenes funksjon blir da å legitimere dette båndet mellom Thomas og Antonio, fordi homososialitet eksisterer på grunn av en heteronormativ og patriarkisk samfunnsstruktur. Thomas' posisjon som den beskyttende Baloo vises dessuten i den tidligere nevnte scenen på T-Centralen, der Antonio blir fullstendig avhengig av Thomas for å i det hele tatt å overleve Romellos slue spill.

Forholdet mellom Thomas og Antonio har et etnisitetsaspekt ved seg som blir interessant for å forstå dynamikken mellom den hegemoniske og den marginaliserte mannen. Antonio fungerer som en marginalisert mann fordi han opprinnelig er fra Colombia. I store deler av filmen forsøker han å bryte med Thomas, for å bli en selvstendig mann. Dialogen ovenfor viser at Thomas likevel holder et tett øye med Antonio. Dersom Antonio skulle utfordre hans posisjon i maskulinitetshierarkiet for mye, vil dette være fatalt for ham. Her blir det også tydelig at Antonio som marginalisert mann fungerer som en vokter av den hegemoniske mannens makt og posisjon; han får leke, men ikke for voldsomt. Med dette menes at en marginalisert mann kan være suksessrik dersom han aksepterer sin underordning og dersom suksessen er på eksisterende strukturers premisser. En form for gjensidig avhengighet mellom de to maskulinitetsuttrykkene oppstår, noe som skaper et inntrykk av at Antonio er kommet dit han er på grunn av Thomas. Thomas på sin side har vært avhengig av Antonio for å hevne drapet på sin familie. Etter å ha tilbrakt ni måneder i fengsel, for så å bli frikjent, forsøker Thomas igjen å få med Antonio på en jobb. Antonio takker nei, og det er her maktaksen brytes. Det er starten på slutten for de begge.

At Antonio ikke har samme posisjon i maskulinitetshierarkiet etter bruddet med Thomas, viser seg når Antonio er hos lånehaien og ikke kan betale gjelden sin. Antonio vil ikke låne penger av Thomas fordi han har et ønske om å være selvstendig. Dermed har han også mistet sin posisjon i filmens maskulinitetshierarki, noe som direkte utfordrer Thomas' maktposisjon. Det viser seg så at lånehaien har solgt gjelden til en annen mann ved navn Romello. Antonio får to dager på seg til å skaffe pengene, og Romello gir følgende beskjed: "Om du inte betalar kan inte ens Thomas skydda dig". Dette illustrerer hvordan Antonio her er i ferd med å miste sin posisjon, og hvordan Thomas holder på å miste sin altomfattende

makt. Antonios stolthet gjør at han unngår å be Thomas om hjelp, noe som fører til at de to befinner seg på T-Centralen ved filmes slutt der de begge blir drept. Antonio har ingen steder å gå til da den eneste som har makt og midler til å hjelpe ham, er Thomas. Thomas kommer likevel for å hjelpe Antonio, men det for sent og skaden er allerede skjedd; Antonio har allerede forsøkt å bryte seg ut av avhengighetsforholdet. Dette kan tolkes som at dersom alle mennene hadde holdt på sine plasser i hierarkiet, ville både Thomas og Antonio ha vært i live.

Likevel er det slik at den eneste som kan få has på patriarken og stålmannen Thomas, er hans motstykke; *stålkvinnen* – hans egen søster, og prisen hun betaler for å bli kvitt patriarken, er at hun mister mannen hun elsker. Dette kan igjen forklares ut fra at Antonios maskulinitetsuttrykk ikke kan eksistere uten Thomas. Når forholdet mellom den hvite hegemoniske mannen og den marginaliserte mannen tar slutt, betyr det undergangen for alle involverte parter. Her ser vi et eksempel på hva som kan skje når grensene i et maskulinitetshierarki overskrides. Fordi karakterene trenger hverandre for å holde på sine posisjoner, kan de ikke lenger eksistere når det blir ubalanse i strukturene. Som handlingsløpet i *Gangster* illustrerer, er de ulike maskulinitetene avhengig av hverandre for å opprettholde sine posisjoner, og uten hverandre er de praktisk talt ingenting. Uten strukturene har heller ikke kvinnene noen til å være elskere, brødre eller fedre.

Påfallende er det at det er en kvinne som redder Thomas fra fengsel, og at det er en kvinne som forårsaker hans undergang. Maskulinitetsstrukturene i filmen gir Thomas kontroll over mennene, men det virker som at det er kvinnene som igjen kontrollerer ham. Først er det drapet på kona som gjør at Thomas bestiller Tobbes død, deretter er det advokaten som får Thomas frikjent for medvirkning til drap, og til slutt er det Tanya som med hat i blikket tar livet av ham. Kvinnene i filmen er altså de som står for de riktig store omveltningene i Thomas' liv – de som fremkaller følelsesmessige reaksjoner hos ham. Gjennomgående er jo filmen preget av den nærmest homososiale relasjonen mellom Thomas og Antonio. Kvinneskikkelsene som femmes fatales kan, som tidligere påpekt, i denne sammenheng anses å fungere som utmerkede alibier for Thomas' heteroseksualitet i et særs maskulint preget filmunivers.

I et etnisitetsperspektiv er det påfallende at det i *Gangster* er de etnisk ikke-svenske som er de verste kriminelle, og de som har dårligst moral. Thomas er riktignok den som beordrer drapet på Tobbe, men han utfører det ikke selv. Det er det Antonio som gjør, og Antonio er, som påpekt, opprinnelig fra Colombia. Et annet eksempel på hvordan ikke-svenske menn fremstilles, er sjåføren som kjører taxien Nathalie kaster seg inn i etter hun har stjålet Antonios penger. Han veksler mellom å snakke gebrokkent svensk og et annet språk samtidig som han gestikulerer hemningsløst med kroppen, omtrent lik en dukke. Han lar seg

tilsynelatende ikke bestikke til å la være å blande inn politiet i affæren og påpeker at man må følge loven. For 10 000 SEK derimot gjør han helomvending i sin opptreden, kysser bunken med pengene og sier til Alexander (den intetanende mannen som allerede sitter i taxien når Nathalie hopper inn): ”Og för 10 000 kan jag bädda ner dig och läsa gonattsaga”. Publikum vet her at Nathalie sitter med en koffert med noen stjålte millioner SEK i fanget. Likevel er det Alexander som betaler ham. Sjøførens oppførsel her viser til et klart klasseskille i filmuniverset; der de svenske mennene sitter på pengene og de ikke-svenske fungerer som en underklasse. Det interessante ved taxisjøføren er hvordan fungerer som en representant for en underordnet maskulinitet som her regelrett latterliggjøres. Han fremstår derfor mer eller mindre som en tegneseriefigur og klovn, noe det gjengitte sitatet avspeiler. Forskjellene mellom etnisiteter i *Gangster* blir om mulig enda tydeligere når det gjelder de kvinnelige karakterene i filmen. Tanya er politi, og selv om hun til tider med overlegg overser Antonios kriminelle handlinger (hvilket kan unnskyldes med at hun er kvinne, irrasjonell og styrt av følelsene), er hun likevel den som til slutt sørger for at de kriminelle får sin straff og at både Thomas og Antonio dør. Jasmins mor er forsvarsadvokat, og selv om hun forsvarer kriminelle, er hun ikke automatisk kriminell selv. Å forsvare lovbrøtere er hennes jobb. Hun klarer å få Thomas frikjent, som viser hvordan systemet potensielt favoriserer etnisk svenske. Jasmin er student og Thomas’ rådgiver, noe som igjen ikke er kriminelt i seg selv. Hun tilrettelegger for kriminalitet, men utfører ikke kriminelle handlinger selv. Jasmin er også samboer med Antonio, morderen, men dette kan igjen unnskyldes med kvinnelig dårskap og at hun er følelsesstyrt. Noe annet blir det da med Nathalie, Antonios søster, som jo lyver, lurer, stjeler og dreper. Et mønster kan her sees da de tyngste kriminelle er ikke-svensker.

Heteronormativitet og patriarkat; Thomas’ indre verden

Så langt i denne analysen av maskuliniteten Thomas Ståhl er det påpekt hvordan Thomas kan synes å miste kontrollen i visse situasjoner, for å så gjenoppstå ved å trække på dem som har lavere posisjoner i maskulinitetshierakiet. Når Thomas knuser en flaske i hodet på Andy, utfører han ikke er en rasjonell manns handling. Likevel fremstår Thomas’ uttrykk som kontrollert ved filmens slutt, slik det er vist tidligere i denne analysen. Fra den første barscenen til filmens siste scene har det gått tre år. I løpet av denne tiden har Thomas sluttet å føle, noe som igjen fører ham nærmere et moderne maskulinitetsideal slik Ekenstam skisserer det. Thomas gjenvinner styringen over egne impulser, slik en mann ifølge Platons gamle idealer skal. Kona og datterens død har gjort Thomas iskald og bitter, noe han uttrykker i en samtale med Jasmin når hun kommer til ham for å forhøre seg om hvordan hun kan bli kvitt Tanya:

Thomas: *Du kan inte skilja ett älskande par genom att mörda den ena eller båda två, det fattar du vel? Är du dum? Har du inte lest "Romeo och Julia"? Är du dum? Tänk!*

...

Jasmin: *Jag är gravid.*

Thomas: *Grattis. Jag vill inte låta pessimistisk, men den här stan kryllar av brudar som knullat runt utan att ha nån farsa till ungarna.*

Jasmin: *Vet du, det är så jävla lätt för dig. Det är så jävla lätt för dig!*

Thomas: *Ja, det ar lätt for mig. Jag knullar bare gangsterbrudar och horor numera. Vet du varfor? Va? Även jag har behov av lite narhet. Men jag vill inte känna så mycket (ler).*

Brent barn skyr ilden, og Thomas har bestemt seg for gjøre slutt på sitt følelsesliv. Årsaken til dette ligger enten i at han fortsatt sørger over tapet av sin nærmeste familie, eller i en sorg over at noen har fratatt patriarken hans eget avkom. I denne sammenheng kan det stilles spørsmålsteget ved om det er kjærlighets sorg eller såret stolthet som ligger bak Thomas' avgjørelse om å ikke føle mer. Påfallende er det likevel at den eneste som kan frata patriarken hans nærmeste, også er hans eget kjøtt og blod; broren. På samme måte viser det seg at det kun er hans eget blod som kan ta livet av ham også. At det er søsteren som tar livet av ham, peker tilbake på Thomas eneste svakhet, kvinner. Selv om han og Tanya ikke har et seksuelt forhold, har de et sterkt emosjonelt bånd og en nærhet som ifølge forestillingen om heteronormativiteten kun kan forekomme mellom mann og kvinne. I dialogen her får Thomas påpekt sin heteroseksualitet, og publikum gis forklaringen at han fortsatt er enslig fordi det er et bevisst valg fra hans side. Det er altså ikke et seksuelt bånd mellom Thomas og Antonio, selv om de er villige til å gjøre hva som helst for hverandre.

Thomas utvilker seg fra å se ut som familiemann til en kaldblodig patriark, noe som skjer helt i filmens begynnelse. Hans uttrykk og blick endres dramatisk når bilen med konen og datteren eksploderer. Det første bildet nedenfor viser en mild utgave av Thomas Ståhl med varme og kjærlighet i blikket, der han vinker farvel til sin familie idet de setter seg bilen. Bilde nummer to viser hvordan blikket er blitt iskaldt etter at konen har satt nøkkelen i tenningen og detonert bomben.



1 min og 24 sekunder: Thomas vinker farvel til sin kone og datter før bilen eksploderer



2 min og 14 sekunder: Thomas ser bilen gå opp i flammer

På under ett minutt går Thomas her fra å være en hengiven familiemann til å bli en steinhard mann med hat i blikket. Dette øyeblikket får konsekvenser for alle i hans nærhet og nettverk i lang tid fremover, da det er her filmens hovedkonflikt starter. Det blir ikke klart hva slags mann han var før hendelsen, men det er nærliggende å anta at han også da var en uten rent mel i posen. Miljøet han beveger seg i foreslår også dette. Det blir heller ikke gjort klart for publikum om hans psykopatiske trekk er noe som utvikles som et resultat av traumet etter å ha mistet familien. Påfallende er det likevel at disse trekkene ved hans karakter ikke problematiseres i filmen, noe som igjen understreker at han fungerer som normgiver i sitt univers. Normen stilles det ikke spørsmålstegn ved, og de psykopatiske trekkene blir dermed en del av hans uttrykk som patriark og hegemonisk maskulinitet. Det bør likevel påpekes at han ser betraktelig mer ut som en mann med psykopatiske trekk på bilde nummer to enn på bilde nummer én.

Oppsummering

Thomas Ståhl beveger seg, som analysen har vist, i en maskulint styrt og heteronormativ verden. Han har selv har inntatt posisjonen som en lokal variant av den hegemoniske maskuliniteten, og de andre mennene opprettholder hans posisjon gjennom å rette seg etter strukturene i maskulinitetshierakiet. Det fremste eksemplet på dette er Antonio. Thomas' hegemoniske maskulinitet må kunne kalles lokal for det første fordi tiden og rommet filmen utspiller seg i, er en verden preget av både nåtid og fortid. For det andre personifiserer han et eldgammelt maskulinitetsideal som kanskje ikke har vært gjeldende siden Platons tid. Thomas lever i et Stockholm som består av femmes fatales og gangstere. Kvinnene går i minikjoler og gjør seg attraktive for mennene, noe som understreker heteronormativiteten i universet. Mennene gråter ikke og viser ikke følelser. Dette er med unntak av taxisjåføren, som jo fremstår som en tegneseriefigur nettopp nettopp fordi han uttrykker både frustrasjon og glede. Gjennom Antonios karakter blir det tydelig hvordan den marginaliserte maskuliniteten kan fungere som å legitimere den hegemoniske mannens makt, slik Connell foreslår. Forholdet mellom Thomas og Antonio viser derfor hvordan maskulinitetshierarkiet fungerer ved at maskulinitetene blir fullstendig avhengige av hverandre for å opprettholde sine posisjoner. Dersom den ene bryter ut av strukturen, slik Antonio forsøker, betyr det slutten for dem begge.

Hva dette betyr for konstellasjonen av et maskulinitetshierarki, vises gjennom hvordan Jasmin fyller Antonios plass i Thomas' liv. Når mennene bryter strukturene, åpnes en plass i hierarkiet. I *Gangster* fylles disse plassene av kvinner. Tanya blir politi etter at Antonio dreper hennes bror, noe som gjør at hun får bære våpen med "licence to kill". Jasmin overtar Antonios plass som Thomas' nærmeste støttespiller. Sammen bidrar dette direkte til mennenes fall, og de eneste overlevende ved filmens slutt er kvinnene. Dette kan forstås på to måter. Den første som at filmen viser at de eldgamle maskulinitetsidealene filmen er basert på, er utdaterte, og at de ikke fungerer i en moderne verden. *Gangster* er en film som viser hvor galt det kan gå for menn dersom de patriarkalske strukturene brytes og avsløres i en verden der mennene fortsatt lever etter gamle idealer for maskulinitet. Filmen kan derfor forstås som å oppfordre til en modernisering av maskulinitetsidealene. Når menn bryter ut av sine posisjonene, åpner de for at andre grupper kan overta. I *Gangster* er denne gruppen kvinner, og når kvinnene får makt, utfordrer de patriarkatet. I filmen betyr dette fullstendig kollaps for mennene. Den andre måten å forstå filmens budskap på, er som skremselspropaganda for hva som kan skje med menns posisjoner i samfunnet dersom de skulle finne på å bryte med maskulinitetsstrukturene. Derfor kan *Gangster* også sees som å

oppmuntre menn til å tviholde på de eldgamle forestillingene om maskulinitet. Filmen har derfor en politisk undertone som kan tolkes både i rød og blå retning.

VARG VEUM: BITRE BLOMSTER
Varg Veum - den ensomme ulven

Varg: *Jenter kan ikke kjøre, vet du. Det er bare gutta som kan kjøre.*

Synopsis

Bitre Blomster er en film som preges av genrene drama, thriller og krim. Historien utspiller seg på vestlandet, hovedsakelig i Bergen. I mørke og duse farger fortelles det om en liten jentes forsvinning, om utroskap, løgner, drap og om Varg Veum (Trond Espen Seim) som en sosionomutdannet privatetterforsker med uortodokse metoder for å løse gåtene han kommer over. Historien starter med at Camilla, datteren til Vibeke Farang (Trine Wiggen), som er en kjent politiker, er forsvunnet på fjerde døgnet. Politiet står uten spor, og de ringer til Varg for å høre om han har noen gamle saksmapper fra den gangen han jobbet i barnevernet. Etter dette dukker Vibeke opp på Vargs kontor og ber ham finne Karsten Aslaksen, elskeren hennes. Det viser seg at Karsten var hos henne den kvelden Camilla forsvant, og at han også har vært forsvunnet siden da. Varg sporer Karsten til en utleiehytte, og finner der Karsten død, drept av blåsyregass. Camillas far, Bård (Håvard Bakke), arresteres for Camillas forsvinning, og fokuset i historien flyttes fra Farang-familien over til den velstående Schrøder Olsen-familien. Schrøder Olsen eier fabrikken Norrlon der Karsten jobbet. Veum begynner å snoke rundt på fabrikken, noe rikmannssønnene Trygve (Øyvind Gran) og Odin (Anders Dale) liker dårlig. De har åpenbart noe å skjule. Varg forsøkes drept ved at en lastebil kommer imot ham på en enveiskjørt bro, og han tar så inn på hotell. Det viser seg at brødrene Schrøder-Olsen selger kjemiske våpen til en amerikaner ved navn Donaldson (Nicholas Hope), og at Camilla er blitt utsatt for en ulykke på fabrikken og er død. Odin drepte Karsten på grunn av dette, da Karsten planla å avsløre alt om de kjemiske våpnene og Camillas død i et selvmordsbrev. Historien ender med at brødrene Schrøder-Olsen kidnapper Anna Keilhaug (Kathrine Fagerland), Norrlons juridiske leder som hjelper Varg i etterforskningen, og forsøker å ta Varg av dage for andre gang. Varg redder så både Anna og seg selv, og Trygve og Odin dør. Faren deres, Harald (Per Jansen), arresteres for salg av kjemiske våpen og uaktsomt drap, og Varg og Anna finner hverandre.

Maskuliniteter i Varg Veum: Bitre Blomster

Normen for den vestlige maskuliniteten er i dag hvit, middelklasse, tidlig middelalder og heteroseksuell. Denne mannen blir derfor utgangspunktet for det som skaper den hegemoniske maskuliniteten. Varg Veum er en mann et sted i midten av 30-årene. Han har falt ut av et byråkratisk system og har bygget opp en egen verden på siden av dominerende

maktstrukturer. Varg må fortsatt forholde seg til systemet, men han har utviklet egne metoder for å avdekke sannheter. Ved hjelp av sine kreative strategier utnytter Varg sin posisjon på siden av systemet til å overliste filmuniversets andre menn. Varg Veum viser at den norske filmhelten er tilbake. Han er litt traust, litt ensom, men barsk og veldig norsk. Fordi Varg er en mann som i utgangspunktet er ekskludert, men som tas inn i varmen igjen, blir han et spennende analyseobjekt for denne oppgaven.

Varg Veums kropp

I *Bitre Blomster* møter vi en røff Varg Veum. Han fremstår som en einstøing og lever etter egne regler. Utseendemessig er han høy, relativt atletisk bygget, har isblå øyne, er blond og rufsete i håret, har et kort tredagersskjegg og er stort sett kledd i svart. Han har en tatovering på venstre ribben, noe som kan bidra til å understreke hans barskhets ytterligere. Denne vises allerede i første scene, i et halvnært bildeutsnitt som viser Varg i bar overkropp. Bildet fokuserer ikke på hva tatoveringen illustrerer, men det kommer frem i et portrettintervju med hovedrolleinnhaver Trond Espen Seim i Dagbladets *Magasinet* at han har en tatovering på brystet der det står "Perpetuum Mobile", hvilket betyr *evighetsmaskin* (Opedal 2007). Han har også en tatovering på innsiden av høyre overarm som ligner konturene av en fisk. Det gis likevel ingen forklaring på hva de betyr for karakteren, men tatoveringene kan leses som tegn på en subkultur, i og med at det å pynte kroppen med kunst, ikke er innebygget i forestillingen om den moderne mannen. Hans kropp illustrerer derfor det jeg velger å kalle en mainstream motkultur.¹³ Tatoveringene blir på denne måten en del av Vargs maskulinitet som spektakkel. Som Lehman hevder, behøver ikke en mann på film være billedskjønn. Hans kropp sees som tegn på maskuliniteten han besitter, og derfor blir den mannlige kroppen et spektakkel i seg selv.

Vargs kroppslige uttrykk er ikke jålete eller tilgjort, og det meste ved hans utseende virker mer eller mindre tilfeldig. Dette kan leses som en pekepinn på at hans livsstil er ustrukturert og ensom, noe som for eksempel vises i den første scenen der Varg våkner i bilen etter å ha sovnet på vakt. Hamre ringer, men Varg ser ikke noe behov for å dra hjem og dusje og stelle seg før han starter på en ny dag. Han går ut av bilen, vrenger av seg t-skjorten, tar på seg en ny og kjører av gårde til Vibeke Farangs hus. Dette viser at han ikke gjør seg flid med sitt utseende, og det at han ellers er det man kan kalle en ettertraktet mann, blir kun en bonus for ham. Det paradoksale er at de egenskapene Vargs signaliserer med sitt tilfeldige uttrykk, gjør at han fremstår som attraktiv for kvinnene i filmen. Han klarer å overbevise Anna til å

¹³ I denne sammenheng er det relevant å tilføye at "Perpetuum Mobile" dessuten er navnet på et album av det eksperimentelle tyske bandet Einstürzende Neubaten fra 2004.

utlevere sin arbeidsgiver. Han redder henne dermed fra det som kunne blitt både hennes undergang og død. Når de avslutningsvis i filmen sitter i en bil sammen, kaster hun beundrende blikk på ham. Vargs maskuline tiltrekningskraft blir altså motsetningen til en myk, øm og sminket kvinnelig skjønnhet. Han oppleves derfor som hard, utholdende og som ikke å gjøre seg til, og hans utseende sender ut signaler om at han er en mann som går rett på sak. Dette er noe som følges opp i fremstillingen av resten av hans univers, hvor det er Vargs mulighet til å stå på egne ben som blir egenskapen som muliggjør at det er han som til slutt løser saken om Camillas forsvinning, og vel så det.



Varg Veum: en røffere utgave av pin-up og helt

Varg verken røyker eller drikker noe særlig og har en tilsynelatende god helse både fysisk og psykisk. I likhet med hans utseende virker helsetilstanden som noe som er oppnådd uanstrengt. Dette vises gjennom hans livsstil og valg av yrke, og uttrykkes gjennom små detaljer som at det i Vargs bil er stabler med tomme kaffekopper. Varg bor omtrent i bilen. Der har han skift, kamera og den provianten han trenger for å utføre jobben sin. Det kommer heller ikke frem at han trener eller gjør noe annet for å opprettholde sin tilsynelatende gode fysiske helse. Han har ikke en overtrent kropp, men er slank, hvilket kan sees som tegn på virilitet og at han er i stand til å kontrollere sin kropps ressurser.

Vargs psykiske helse kommer til uttrykk når han befinner seg under psykisk stress. I disse situasjonene bruker han sin intelligens og spiller ut sine motparter, noe som gjør ham til en ønskverdig alliert for de andre karakterene. Dette vises blant annet i den siste slossscenen der Varg er fanget i en container som fylles av blåsyregass. Til tross for at han befinner seg i en livstruende situasjon, holder Varg hodet kaldt, og han klarer å utmanøvrere Odin Schrøder-Olsen. Vargs intelligens og sterke psyke er altså et annet av hans klare karaktertrekk som gjør at han kommer seirende ut av både én og to pressede situasjoner. Det er også dette som bidrar

til at hans maskulinitet kan leses som en slags helteskikkelse ved filmes slutt. Rent økonomisk virker Varg Veum også trygg. Han kjører en nyere utgave av en Land Rover, tar bilder med et Nikon digitalt speilreflekskamera og nevner aldri noe som har med penger eller økonomi å gjøre. Ikke en gang når Vibeke Farang kommer for å ansette ham for å finne Karsten Aslaksen, nevner Veum noe om at han vil ha betalt. Penger er et ikke-tema for Varg, noe som understreker forestillingen om at han er idealistisk drevet i sitt arbeid. Som enslig i et moderne Norge har han økonomisk trygghet, noe som muliggjør at han kan velge å arbeide på den måten han gjør. Hans trygghet, komfortabilitet og selvtillit i egen maskulinitet understrekes ytterligere her fordi han tilsynelatende ikke er opptatt av materielle ting. Det å være mann nok, er en fulltidsjobb i seg selv.

Filmen har fått en gråaktig tone der fargene som går igjen, er beige, grått, sort og hvitt. Dette er med unntak av noen elementer av rødt, som dukker opp i scener der kvinner er involvert. Eksempler på dette er advokaten Annas bruk av rødt tilbehør som skinnhansker og lue. Bilen og gardinene på kontoret hennes har også fått fargen rødt. Bordellet Varg besøker i en scene, er også blitt fargelagt i rødt. Hotellrommet Varg flytter til når han blir forfulgt, har fått en oransje tone. Forstås bruken av farger som symboler og koder, sier fargevalget (eventuelt mangelen på farger) spesifikke ting om Vargs univers. Han beveger seg i en sfære som er preget av mørkhet og undergrunn, og Varg tar i bruk uvanlige metoder for å få tak i den informasjonen han ønsker. Varg er derfor avhengig av dette mørket for å få gjort jobben sin. At fargen rødt dukker opp kun når han kommer i kontakt med kvinner, kan for det første signalisere hans heteroseksualitet fordi rødt refererer til hete følelser som varme og lidenskap. Vargs møte med kvinner regelrett fargelegger hans tilværelse. For det andre kan rødt symbolisere både blod og kjærlighet, noe som viser at Varg i møtet med kvinner beveger seg på usikker grunn i sin verden preget av maskulint drevet maktspill. Rødfargen viser derfor at kvinnene kan bety fare for Varg i den stabile og grå tilværelsen han virker fornøyd med. Det at hotellrommet også har fått en annen farge enn nettopp beige, grå, sort eller hvit, kan igjen forklares med at han her er utenfor sin trygge sone. Han befinner seg igjen i en usikker sfære der han er truet på livet, men denne gangen av menn.

En helt med samvittighet

For å forstå hvordan Vargs maskulinitet er konstruert, blir det, slik Kirkham og Thumim hevder, viktig å se på hans handlingsmønster i fysiske kamper med andre menn. Det er her hans manndom får prøvd seg. Varg får vise om han klarer å prestere når det virkelig gjelder, og om han er så prinsippfast som det han utgir seg for å være. Ved de tre anledningene i *Bitre Blomster* havner Varg i særs fysisk og psykisk anstrengende situasjoner i møte med andre menn. Her underbygges forestillingen om at han beveger seg i et maskulint styrt univers der

mennene er de aggressive og de som sitter i maktposisjoner de er villige til å ofre mye for å beholde. Igjen vises her hvordan filmuniverset er patriarkisk og hvordan maskulinitetsposisjonene innad i fiksjonsuniverset opprettholder hverandre. Kvinnene, Vibeke og Anna, er uskyldige ofre som må beskyttes og reddes. Den første fysiske anstrengelsen for Varg inntreffer når han kommer kjørende på en enveiskjørt vei over en bro og en lastebil kommer imot ham i full fart. Først virker det som at Varg venter på at lastebilen skal senke farten for å slippe ham forbi. Men når han oppdager at bilen som kommer mot ham øker farten, reagerer han instinktivt med å sette giret i revers. Varg rygger bakover, har stålkontroll på bilen og svinger ut i grøften på andre siden av broen. Lastebilen kjører videre. Når Varg kommer hjem, oppdager han at noen holder øye med ham og Varg tar inn på hotell. Han er nå blitt en forfulgt mann fordi han har vist seg å være en trussel mot Schrøder-Olsen-brødrenes kapitalistiske strukturer. Varg oppdager at hans liv er i fare og handler raskt og rasjonelt. Han prøver ikke å skade eller jage lastebilsjåføren, men virker mest opptatt av selv å komme helskinnet ut av situasjonen. Varg er med andre ord ikke den som selv oppsøker farlige situasjoner der noen kan bli skadet, og de gangene han befinner seg under slike omstendigheter, handler han fornuftig og kompetent.

Den andre gangen Varg befinner seg i en fysisk voldsom situasjon, inntreffer når han kommer brasende inn til Schrøder-Olsen-familien under et middagsselskap. I selskapet er både fylkesinspektøren og ordføreren, og foran disse anklager Varg Harald Schrøder-Olsen for å ha noe med Camillas forsvinning å gjøre. Varg er høylytt og fremstår som provosert, utilregnelig og som å ha en truende adferd. Harald Schrøder-Olsen lirer av seg høflighetsfraser, men Vargs oppførsel blir mer og mer truende:

Harald: *Jeg skulle gjerne diskutere med Dem, gjerne disku.. men jeg aner ikke hva De snakker om. Og dessuten Herr Veum, så befinner De Dem i mitt hjem nå!*

Varg: *Flott hjem.*

Harald: *Vi har et selskap..*

Varg: *Det er faen meg et flott hjem! Oioioi, så flott hjem!*

Odin: *(kommer inn sammen med Trygve og Monrad) Varg! Nå har du gått langt over streken! Dette kommer til å få følger for deg, Varg. Dette kommer til å få alvorlige følger...*

Monrad: *(til Varg) Kom an..*

Harald: (til gjestene) *Dette er Varg Veum. Han etterforsker visst denne forsvinningen til denne småpiken, Camilla Farang. Han er litt oppbrakt, men nu skal han gå.*

Varg: (til Harald) *Din jævla skurk! Din jævla.. jævla..*

Monrad, brødrene Schröder-Olsens okse og livvakt, tar tak i Varg, kaster ham ut hoveddøren, og Varg ruller ned trappen til hovedinngangen. Men Varg reiser seg opp, ertes på seg Monrad igjen, løper til en bil og en bildør smelles igjen. Bilen Varg tilsynelatende befinner seg i, kjører, og Monrad følger etter. Det viser seg at Varg står igjen i innkjørselen til Schröder-Olsen, og at det er en annen mann som kjører bilen. På denne måten får han Trygve og Odin til å tro at de er kvitt den brysomme Veum.

Scenen forvirrer i begynnelsen publikum ved å gi inntrykk av Varg som en irrasjonell mann. Det viser seg imidlertid at alt oppstyret har vært nøye planlagt som et stunt fra Varg slik at han ubemerket skal kunne følge etter Schröder-Olsen-brødrene. Dette leder direkte til den tredje situasjonen der Odin og Trygve har kidnappet Anna og tar henne med til Norrlon. Varg følger etter. På fabrikken finner han først liket av Camilla, og så avverger han at Anna ufrivillig sendes med Donaldsons skip. Brødrene Schröder-Olsen er nå blitt oppmerksomme på at Varg likevel ikke er satt ute av spill. Et close-up av Varg viser hvordan han gjør en knekk med nakken, noe som uttrykker at han klar for hva det skulle være som måtte komme og ikke har tenkt å gi opp. Monrad går så løs på ham. Samtidig som Varg holdes i bakken, sparker Odin ham. Bildet av Odin som en usympatisk person, styrkes her fordi han blir den feige mannen som sparker en som allerede ligger nede. Varg reagerer på volden ved å le og komme med tørrvittige kommentarer. Han og Anna låses inne i hver sin container, og den Varg befinner seg i, fylles med blåsyregass. Varg finner et lite hull slik at han unngår å puste inn den giftige gassen. Da Odin kommer inn for å spørre om han er klar til å gi seg, tar Varg Odins beskyttelsesdrakt og gassmaske, og lar Odin bli liggende igjen for å dø. Deretter redder han Anna. I denne scenen er det påfallende hvordan det er andre menn som forsøker å påføre Varg skade, men at det aldri er han selv som slår første slag.

Det kan virke som om de eneste gangene Varg Veum tyr til vold, er når han er absolutt nødt; for å redde sitt eget eller andre uskyldige personers liv. Kirkham og Thumim påstår at en manns posisjon i maskulinitetshierarkiet fastsettes etter hvordan han handler i voldelige sammenstøt i møte med andre menn. Vold kan brukes som forsvar av ære, noe som sees spesielt når det gjelder Odin og Trygves bruk av dette; de har bedriften og familiens gode navn og rykte å forsvare. Varg tyr kun til vold der han må kjempe for sitt liv. Dette kan tydes dit hen at Varg ikke har en ære å forsvare; han har et oppdrag å fullføre. Han er først og

fremst en person som kjemper for rett og galt. Varg viser ferdighet ved at han finner løsninger i håpløse situasjoner, han viser en tøffhet da han ikke blir redd, samt at han viser utholdenhet i kamp. Maskulinitet måles også etter moral og hvor dyktig en mann er til det han gjør, og særlig i de to sistnevnte scenene fremstår Varg som en mann som vet hvilke knapper han skal trykke på hos andre menn for å utløse bestemte reaksjoner. Han bruker sin intelligens for å manipulere Odin og Trygve til å tro at han er ufarliggjort og ikke lenger en trussel. Det som egentlig skjer, er at dette blir et bakholdsangrep fra Varg, hvor han oppviser en overbevisende selvtillit i sine handlinger. Han er uredd og overbevist om at han kan stole på sin egen dømmekraft, og gjør det han må for at rettferdigheten skal seire. Om dette innebærer at han er nødt til å kjempe for sitt eget liv en gang eller to, er dette noe Varg er villig til.

Mann, kjenn din plass

Vargs intelligens og evne til manipulasjon er et av de elementene som gjør at Varg underveis i *Bitre Blomster* stiger i filmens patriarkiske maskulinitetshierarki. Det er påfallende at det i filmen kun eksisterer to viktige kvinnelige karakterer. Dette viser at kvinner ikke har en sentral plass i den sfæren filmens handling er lagt til. For å plassere Varg Veum i et maskulinitetshierarki er det nyttig å først se på selve navnet ”Varg”, som jo så passende gir assosiasjoner til en ensom ulv. I *Bitre Blomster* blir publikum kjent med en Varg som virker idealistisk drevet i motivasjonen bak sitt yrkesvalg. Dette understrekes i en av filmens første scener der det blir gjort til et poeng at Varg i utgangspunktet er sosionom, men at han har mistet jobben i barnevernet fordi han banket opp en narkolanger. Vargs negative holdning til systemet kommer her til uttrykk gjennom følgende sitat:

Varg: *Sånn er det med systemet vet du Hamre, Ting forsvinner, mennesker blir oversett.*

Varg har mistet jobben i barnevernet, noe som gjør at han ikke lenger er inne i varmen, og dermed har han ikke et “system” i ryggen (evt. fallskjerm å falle med). For å løse sakene han jobber med, er Varg nødt til å kontakte de menneskene som politiet overser; for eksempel sexarbeidere, rengjøringsarbeidere og sjåførere. Varg overser ikke andre mennesker, slik han kritiserer det såkalte systemet for å gjøre. Han utfører sine oppdrag med hjelp fra ulike aktører hentet fra “gutta på gulvet”, i et grenseland for hva som er lovlig og ikke. Likevel trækker han sjelden eller aldri over etiske grenser. Han oppsøker et bordell, men har ikke sex med den prostituerte han betaler for. Han bryter seg inn på Donaldsons hotellrom, men der bare observerer han, tar ingenting og er ute før noen oppdager at han har vært der. Varg stjeler også informasjon fra Anna, men dette etter at hun har tilrettelagt for det slik at hun kan ha sitt på det rene.

Vargs posisjon i det maskulinitetshierarkiet han beveger seg i nå det gjelder samfunn og institusjon, kan forstås som at Varg i utgangspunktet ikke har nevneverdig med respekt fra de andre mennene i filmen. Dette blir tydelig særlig i forholdet til Hamre som jo er Vargs ganske stereotype motstykke innen politiet. I filmens andre scene er Varg blitt kalt inn til åstedet der Camilla forsvant fordi Hamre tror at han kanskje sitter på noen dokumenter fra sin tid i barnevernet. Følgende dialog mellom Varg og Hamre viser her hvordan mennene forholder seg til hverandre og den andres verden:

Hamre: *Vi har en jobb, og vi gjør den*

Varg: *Du trenger ikke gjøre den på politimåten*

Hamre: *Hva?*

Varg: *Jeg sa, du trenger ikke gjøre det på politimåten!*

Hamre: *Å du, så sofistisert. Kritiserer purken. Sånn som det svir når det kommer fra deg.*

Dialogen mellom Hamre og Varg viser det homososiale båndet mellom de to som baserer seg på triangelet bestående av maktforhold, rivalisering og mannlig intimitet. Fordi Varg til stadighet kommer Hamre i forkjøpet gjennom sin særegne måte å løse kriminalsaker på, endrer respektforholdet mellom Varg og Hamre seg underveis i filmen. Dette fører til at Hamre i filmens nest siste scene introduserer Varg for politimesteren som "... en fjern slektning". I løpet av historien vinner Varg Hamres respekt og får delvis anerkjennelse for sine metoder. Vi møter ikke Varg privat, med unntak av i den avsluttende scenen der Varg og Anna sitter i bilen og diskuterer hvem de skal hjem til. Varg forstås som en karakter som til enhver tid kjemper for rettferdighet og sannhet i det offentlige rom. Vi blir derfor ikke kjent med Varg som privatperson, men som en konstant forkjemper for rettferdighet når systemet potensielt kan feile. Trekker man denne konklusjonen, kan Varg sees mer som en helt enn som en anti-helt, til tross for at han opererer i en gråsoner for hva som er stuerent og ikke. Han kjemper mot byråkrati og uperfekte systemer gjennom å nekte å følge de reglene han ikke liker, samtidig som han vinner respekt. Derfor kan Varg Veum i *Bitre Blomster* etter hvert sees som en moralens vokter i et samfunn der byråkratiet i utgangspunktet skal tilrettelegge for å løse krimgåter, men der det i en viss grad virker mot sin hensikt.

Jørgen Lorentzen skriver i *Maskulinitet* om den *atskilte maskuliniteten* som en femte maskulinitetskategori. Den atskilte mannen er han som nekter å være en del av

maskulinitetssystemet, og som derfor bryter ut (Lorentzen 2004, s. 44). Ved å leve i en gråsoner som uttrykkes både visuelt, i navnet og via livsstil, blir Varg Veum en atskilt maskulinitet. Det er systemet som gjør at politiet ikke får gjort jobben sin, og det er Vargs brudd med systemet som gjør at han får fullført sin. Likevel må han forholde seg til politiet og filmens andre menn, noe som gjør at han ikke er fullstendig isolert. Karakteren Varg Veum besitter altså en annen maskulinitetsposisjon enn det Connell skisserer i sitt maskulinitetshierarki, noe som viser at forestillingen om den hegemoniske mannen ikke passer for å forklare hans maskulinitetsuttrykk. Varg er et uttrykk for hvordan forestillingen om den hegemoniske mannen undertrykker andre sosiale grupper, og hvordan dette kommer veien for kampen mellom rett og galt.

Varg har sitt eget kontaktnett og kilder til informasjon som hjelper ham å løse saken. Dette er også det som gjør at han tilsynelatende hele tiden kan ligge et skritt foran, til tross for at politiet forteller Varg lite om hvor langt de er kommet i prosessen. Første gang Vargs medhjelpere viser seg, er når han leter etter Karsten Aslaksen. Varg får tak i Aslaksens kredittkortnummer, ringer en bekjent i kredittkortselskapet og får greie på når og hvor kortet sist ble brukt. Slik finner Varg Veum liket av Aslaksen før politiet. Varg søker opp bedriften som låner ut biler til Schrøder-Olsen-brødrene for å få informasjon om hvor og når biler er blitt lånt. Varg kommer seg inn på hotellrommet til Donaldson ved at han kjenner en av rengjørerne på hotellet. Etterhvert rekrutteres også Anna til Vargs gruppe av medhjelpere. At Politiet synes å bare anse Varg som å være i veien, og hvordan Varg trekker i tråder blant “gutta på gulvet”, støtter opp under argumentasjonen om at Varg Veum er en delvis atskilt mann utenfor det gode selskap. Spesielt for Varg Veum er hans lidenskap for at rettferdigheten skal seire til slutt, og til syvende og sist er dette det som driver ham.

At Varg i utgangspunktet ikke utgjør en trussel for de andre mer institusjonaliserte mennene som Hamre, Odin og Trygve, er noe han utnytter for å få overtaket. Vargs fremtoning i møte ved nevnte personer er å spille dum og naiv, i kjent Columbo-stil. Et eksempel er når Hamre forsøker å stille Varg til veggs etter at de møtes hjemme hos Aslaksen. Hamre er overbevist om at Varg vet noe han selv ikke gjør, men Varg spiller intetanende til tross for at Hamre truer med å gå til fysisk angrep på ham. Varg vet at det aldri kan skje, nettopp fordi Hamre stoppes av systemet. Her kommer Vargs velutviklede resonneringsevne til uttrykk, og det er denne som gjør at han forstår at Hamres trusler er tomme. Samme strategi tar Varg i bruk i møtet med Schrøder-Olsen-brødrene, som velvillig prater med privatetterforsker Veum når han stiller tilsynelatende dumme spørsmål i en kameratslig tone. Først når det allerede er for sent, forstår Odin og Trygve at Varg er en reell trussel. Dette skjer først 40 minutter ut i filmen når Odin ber Trygve ta hånd om Varg. Dette

lykkes ikke, og brødrene får panikk. I filmens 47. minutt refererer Odin til Varg og utbryter at “... han er faen meg i stand til å velte hele bedriften!”. Varg har da lyktes i å manipulere brødrene Schrøder-Olsen til mer eller mindre å avsløre seg for ham, og de forstår at det enten er Varg eller familiens navn som vil stå som vinner av situasjonen. Dessverre for Schrøder-Olsen innser de dette for sent. Varg har allerede gått i dekning og er i ferd med å legge en plan for hvordan han skal avsløre deres hemmeligheter. Altså ligger han også her et steg foran de andre mennene.



Varg ligger hele tiden et skritt foran

Varg bruker sin posisjon utenfor den hegemoniske maskulinitetsstrukturen sammen med en slags klassisk norsk naivitet til å utfordre de andre maskulinitetenes posisjoner. Hamre beskyttes av systemet, og Schrøder-Olsen-brødrene beskyttes av sine penger. Derfor antar disse mennene selv at de besitter stabile posisjoner i filmens makt- og maskulinitetshierarki. Når Varg Veum kommer på banen, kan ikke penger eller et system beskytte noen; Varg lar seg ikke skremme og stoler kun på egne instinkter. Varg er han som fungerer som omsorgspersonen som plukker opp bitene de andre mennene etterlater, eller ikke makter å se. Når Vibeke Farang ønsker å finne Karsten Aslaksen, er det Varg hun går til. Når hun knekker sammen av frustrasjon over å ikke vite hva som har hendt med datteren, er det Varg som er der for å holde henne. Politiet klarer ikke lokalisere Camilla, men Varg finner henne og bærer liket av den lille jenta i armene sine ut av Schrøder-Olsen-brødrenes kontroll. Det er Varg som redder Anna etter at Odin og Trygve har kidnappet henne, og det er Varg som holder henne i armene etter han har reddet henne fra deres fangenskap. Varg blir den stabile som kvinner i nød kan stole på at vil komme dem til unnsetning. Han blir også en mann de andre mennene lærer seg å frykte fordi han gjennom sin måte å være mann på, blir en trussel mot de andre mennenes maskulinitetsidentiteter.

I et etnisitetsaspekt er det interessant å observere at de få karakterene som ikke er etnisk norske i filmen, enten er kriminelle eller prostituerte. Donaldson er det ene eksemplet. Han er en amerikaner som ønsker å kjøpe kjemiske våpen fra Norrlon-fabrikken. Hva han skal bruke dem til, vites ikke. Dermed kan det forstås slik at den tyngste kriminelle i hele *Bitre Blomster* nettopp er Donaldson, som kan komme til å gjøre stor skade globalt dersom han kommer unna med lasten av kjemiske våpen. Trygve og Odin er lykkelige i sin uvitenhet om Donaldsons videre planer, og slik ønsker de at det skal forbli. Den andre karakteren som er etnisk ikke-norsk i filmen, er sexarbeideren Tanja, eller “Karstens faste jente”, som hun også refereres til av den norske bordellmammaen/massasjekoordinatoren. Møtet med henne gir Varg muligheten til å vise at han behersker det engelske språket godt, og dermed kommer Varg ut av møtet med henne som en verdensmann. Det er altså kun nordmenn som får rom til å vise gode og sympatiske egenskaper i *Bitre Blomster*, mens prostitusjon og negativt ladede egenskaper/trekk er forbeholdt den kapitalistiske Schröder-Olsen-familien og ikke-nordmenn. De norske kvinnene er høyt utdannede og har lysende karrierer. Vibeke Farang er mor, mens den ikke-norske kvinnen er prostituert. Det skal påpekes at Vibeke Farangs seksuelle utskielser ganske direkte fører til datterens død, men at dette er noe hun lider dramatisk under og aldri kan tilgi seg selv. Odin og Trygve er kriminelle, men når Camillas død viser seg å være en ulykke og de ikke helt vet hva gassen de selger skal brukes til, kommer Donaldson fortsatt ut som verst. Ut fra dette kan man observere at uansett hvor ille en nordmann oppfører seg i Varg Veums fiksjonsunivers, så finnes det alltid en som ikke er norsk som oppfører seg litt verre, er litt mer usympatisk og har litt dårligere moral.

Varg Veum på privaten

For å få en forståelse av en karakters indre verden, hevder Kirkham og Thumim at det er nyttig å se på hvordan han takler det å ha for så å miste kontrollen. Varg Veum derimot kan sees som en karakter som hele veien bevarer kontrollen over seg selv og sitt univers. Selv når han tilsynelatende mister kontrollen, som når han er hjemme hos Schröder-Olsen, blir det tydelig at han vet akkurat hva han gjør. Han vises sjelden privat, noe som bidrar til at man som publikum kan bli sittende igjen med en følelse av å ikke bli riktig kjent med den indre verdenen til Varg. Denne analysen av maskulinitetsuttrykket Varg Veum har allerede vært inne på at han er engasjert og idealistisk drevet i sitt arbeide. Dette gjør at han er veldig fokusert, noe som igjen gjør at han beveger seg mer eller mindre konstant i en offentlig sfære. Hans offentlige personlighet kan karakteriseres slik: han er omsorgspersonen som holder det de andre ikke kan love når det gjelder kvinnene i filmen, han er sjarmøren som får Anna til å utlevere bedriften hun jobber for, han er einstøingen og han er mannen som får til det de andre mennene ikke klarer.

Varg Veum har en sosionomutdannelse som bakgrunn, noe som går imot forestillingen om den moderne mannen i seg selv. Den moderne mannen skal være tøff og steinhard, men som sosionom fokuseres det jo på mellommenneskelige relasjoner. Utdannelsen til Varg kan derfor sees som en feminisering av karakteren sammenlignet med den stereotypiske mannen. Likevel er det kunnskapene om mellommenneskelige forhold Varg tar med seg i møtet med mennesker, og han bruker dem som sin styrke. Varg gjør også at han lykkes i utførelsen av sitt oppdrag i større grad enn de andre mennene. Forklaringen er at fordi Varg viser en atskilt maskulinitet, retter han seg heller ikke etter de samme normene som den stereotype mannen. Vargs idealisme og moral gjør ham ensom. Han bor i bilen og har ingen sosial omgangskrets. I begynnelsen av filmen har han sovnet på jobb fordi den er kjedelig. Han har som jobb å spionere på utro ektemenn, før Hamre ringer og gir ham sjansen til å briljere med sin intelligens og unike kjennskap til menneskers følelsesliv og sinn. På denne måten kommer Varg inn sitt rette element.

Det er særs mange close-ups av Varg, noe som oppfordrer til publikumsidentifikasjon og intimitet. Av de andre karakterene er det halvnære bilder, noe som gjør at en tilskuer ikke får like mye sympati for disse som for Varg. Denne måten å komponere bildeutsnittene på bidrar til at publikum blir bedre kjent med Varg enn med de andre karakterene. De mange nærbildene av Varg gjør at selv om man ikke møter han utenom jobben, oppfordrer det rent filmatiske til at tilskuerne skal føle tillit til hans karakter; en tillit han viser seg verdig.

Oppsummering

Maskulinitetsuttrykket Varg Veum fremstår som selvstendig, tøff og trygg. Han er intelligent og bruker dette til å være manipulerende. Hans kropp er sterk og tilfeldig i sitt uttrykk. Han kjemper rettferdighetens kamp ved å beskytte de svake i samfunnet, de som ikke kan beskytte seg selv og de som har falt utenfor. I utgangspunktet behandler han dessuten alle mennesker med respekt. Varg er blond, av typen arisk, og tar i bruk et særnorsk karaktertrekk som en av sine fremste egenskaper; nemlig den norske naiviteten.

Universet i *Bitre Blomster* er preget av heteronormativitet, homososialitet og patriarkalske strukturer. I den forstand utfordrer ikke filmen klassiske kjønnskoder. Handlingsmønsteret i filmen baserer seg på maskulinitetsstrukturer som omhandler den gode versus den onde, der kvinnen blir det uskyldige offer som trekkes inn i en maskulint styrt maktkamp. Det er mennene som kjemper mot hverandre og kvinnene som får lide. Camilla dør etter en ulykke på Norrlon når Odin, Trygve og Karsten skal dekke over sine illegale operasjoner. De prøver da å slette alle spor slik at de kan opprettholde sine posisjoner som suksessrike og vellykkede menn. På grunn av dette dør en liten jente, og en mor mister sin datter. Varg Veum kommer her inn som han som utfordrer strukturene, kritiserer systemet og

som setter en ny dagsorden for hva som er ønsket og ettertraktet maskulinitet. Derfor er Varg Veum i *Bitre Blomster* en mann som på mange måter bryter med stereotypiske forestillinger om maskulinitet. Han bruker det han har lært om følelsesliv og mellommenneskelige relasjoner aktivt i sitt uttrykk. For ham er viktig å ta hensyn til alle mennesker i samfunnet, uten å favorisere noen fordi de har en bestemt posisjon. Varg bruker sine ”feminine” egenskaper til å skape en ny, moderne og suksessrik maskulinitet. Filmen poengterer likevel hvordan det er ensomt på toppen av den gode moralens høyborg.

Jeg har her argumentert for at Varg Veum er i besittelse av en atskilt maskulinitet som opererer på siden av filmens fastsatte maskulinitetshierarki. R.W. Connell ville kanskje argumentert for at Varg blir en form for lokal hegemonisk maskulinitet. Jeg har ikke tatt med dette i min vurdering av uttrykket, da Varg i denne sammenhengen må sees som ekstremt lokal. Det er bare avslutningsvis at han får anerkjennelse for sine metoder, noe han kun får fordi de har fungert. Han besitter derfor ingen form for både kulturell og institusjonell makt, da han jo er ekskludert fra systemet. Dette er grunnen til at jeg har valgt å se den hegemoniske maskuliniteten i systemet rundt Varg – politiet og skurkene – de institusjonaliserte og kapitalistisk drevne mennene som her mislykkes i alt de foretar seg. Filmen kan dermed leses som en kritikk av den hegemoniske maskuliniteten og det maskulinitetshierarkiet den er en del av.

EFTER BRYLLUPPET
Jacob Petersen - den reale hverdagshelten

Jørgens mor: *Han er vist ved at forære ham Jacob alt, hvad han har.*

Synopsis

Efter Brylluppet er et trekantdrama om kulturforskjeller, identitet, kjærlighet og spørsmålet om hvorvidt blod er tykkere enn vann. Filmen åpner med å vise danske Jacob Petersen (Mads Mikkelsen) som bestyrer på et barnehjem i India. Barnehjemmet har fått tilbud om bistand fra et dansk firma, men en av premissene som ligger til grunn for hjelpen, er at Jacob reiser til Danmark for å møte direktøren i firmaet. Motvillig reiser Jacob og blir plassert på en suite i København. I møtet med direktøren Jørgen Hansson (Rolf Lassgård) kommer det frem at Jørgen egentlig er relativt lite opptatt av barns vilkår i India, og er mest interessert i å invitere Jacob i sin datter Annas (Stine Fischer Christensen) bryllup. I brylluppet viser det seg at Anna ikke er Jørgens biologiske datter, og at Jørgens kone Helene (Sidse Babett Knudsen) og Jacob en gang har vært elskere. Det kommer etterhvert fram at Helene var gravid da hun traff Jørgen, og at Anna er Jacobs datter. Jacobs plan er likevel hele tiden å reise tilbake til India og barna der. Men da det viser seg at Annas ektemake er utro, at Jørgen er dødssyk, og at den egentlige årsaken til at han har hentet inn Jacob, er for å ta over posisjonen som familieoverhode, bestemmer Jacob seg for å bli. Jørgen dør, og etter begravelsen reiser Jacob tilbake til barnehjemmet i India der de nå bygger ut og har fått leker og bøker. Han inviterer en liten gutt, Pramod, som han har et helt spesielt bånd til, til å bli med tilbake til Danmark, men det vil ikke den lille gutten. Det er nå blitt så bra på barnehjemmet etter at de fikk pengestøtten. Jacob har fått familie, og barna på barnehjemmet er lykkelige. Historien slutter med bilder fra India, slik den startet.

Maskuliniteter i Etter Brylluppet

Bitre Blomster og *Gangster* er begge filmer preget av genrene action og thriller. Historien i *Efter Brylluppet* derimot har flere trekk fra dramagenren. Fiksjonsuniverset i denne er også betydelig større enn i *Bitre Blomster* og i *Gangster*. Handlingen i *Efter Brylluppet* finner sted både i India og i København. Dette gjør at filmen får et mer internasjonalt uttrykk, og at den derfor problematiserer forholdet mellom Nord/Sør og dynamikken mellom vestlige og andre maskuliniteter. I likhet med *Gangster* er det også i *Efter Brylluppet* dynamikken mellom to mannlige hovedkarakterer som driver handlingen fremover. Disse karakterene er her den danske idealisten og barnehjemsdriveren Jacob Petersen, og den svenske forretningsmannen

og patriarken Jørgen Hansson. Maskulinitetsuttrykket Jacob Petersen i forhold til Jørgens patriarkalske maskulinitet vil være hovedfokus i min analyse.

Kroppen Jacob Petersen

I *Efter Brylluppet* møter vi innledningsvis Jacob Petersens som har valgt bort et vestlig liv i luksus og komfort for å hjelpe barn i den tredje verden. Dette kommer frem i filmens første scener som er kryssklipp fra hans liv i India. Rent kroppslig fremstår Jacobs fysikk som atletisk og slank. Han har hår på brystet, er sterk, veltrent, glatt og viril. Jacobs virilitet etableres i filmens fjerde minutt ved at det gis tilbakeblikk til en hvit kvinnes hender som stryker over hans kropp; et gammelt minne som viser savn og illustrerer Jacobs ensomhet og lengsel. Her vises også hans heteroseksualitet. Utover i filmen forstår man at denne kvinnen er Helene; hans livs store tapte kjærlighet. Innen filmens fjerde minutt er omme er Jacob vist i bar overkropp ved to anledninger, og hans kropp her forstås som å presenteres som et spektakkel av hvit, heteroseksuell maskulinitet.



Jacob Pedersen: sterk, atletisk og idealistisk

Jacobs kropp erotiseres og seksualiseres gjennom hvordan kvinnene i filmen ser på ham. Dette vises først ved at Jacobs borddame under Annas bryllup legger an på ham, og senere gjennom hvordan Helene ser på ham. Helenes blikk og ømhet er særlig tydelig i scenen etter at Jørgen er reist på fisketur, etter at Jacob og Helene har drukket vin sammen. De sitter på trappen, hun ser på ham med et ømt blikk og stryker ham over armen. Jacob anses altså å være en attraktiv mann i filmuniverset, noe som gjelder enten kvinnen som begjærer ham er i 20- eller 40-årene.

Når tilskuer først møter Jacob, gir han - iført caps, t-shirt og khaki - ut mat til barn. Til tross for at Jacob har valgt å ikke leve i vesten, kler han seg fortsatt etter vestlige normer. Han har fortsatt ikke gitt helt slipp på sin fortid med tilknytning til Danmark og Europa. Tilbakeblikket med den hvite kvinnens hånd over hans hud kan tolkes som en av årsakene til at han ikke gir slipp på sin vestlige fortid; at han ikke har gitt slipp på Helene. Maskulinitetsuttrykket Jacob Pedersen fremstår som sindig og rettferdig. Når Jacob så kommer til Danmark, kler han seg i dress slik de andre mennene der gjør, noe som viser starten på en transformering eller vestliggjøring av hans maskulinitet. Han går fra å være en uavhengig forsørger til mer eller mindre å bli forsørget, og til å få en blodsrelatert farsrolle og familieansvar. Dressen illustrerer at når han kommer til Danmark blir han en medspiller av vestlig maskulinitetsstruktur og maskerade.



Jacob ikler seg, eventuelt skreddersyr, sin vestlige maskulinitet

Jacobs fysiske helse er tilsynelatende god til tross for at han røyker. Utover i filmen blir det klart at han har hatt en fortid der han har konsumert mye alkohol og andre kunstige stimuli. Dette presenteres senere som en av hovedgrunnene til at Helene forlot ham i sin tid. Fremstillingen av Jacobs tidligere livsstil kan sees på som en stereotypifisering av det som gjerne kalles backpackerkultur. Backpackerkultur er forstått som en kultur der hvite, vestlige ungdommer reiser utenfor sin trygghetssone for å smake på verden utenfor. Det enestående med Jacob her er at han ble igjen da de andre reiste hjem. De andre, her representert ved Helene som reiste tilbake til Danmark, giftet seg med forretningsmannen Jørgen og lever nå et liv i vestlig luksus. Jacob viser tidlig i filmen en sterk motvilje mot å reise tilbake til Danmark, da han tilsynelatende ikke har noe særlig til overs for det vestlige verdssystemet. Dette kommer til uttrykk i følgende samtale med to små gutter før han reiser til Danmark:

Gutt: *Er det kun rige mennesker der, hvor du skal hen?*

Jacob: *Ja.*

Gutt: *Ingen fattige?*

Jacob: *Nej, Nogle har mere end andre.*

Gutt: *Var jeg rig, ville jeg være glad.*

Jacob: *Ja, Men folk der er nogle idioter.*

Pramod: *Du hader alle der er rige, Mr. Jacob.*

Efter Brylluppet er dokumentarisk i stilen, til tross for at det er en fiksjonsfilm. Særlig i scenene som finner sted i India, er bildet preget av et urolig og tilsynelatende håndholdt kamera. Stilen bidrar til å skape en nærhet og en følelse av tilstedeværelse, og bildet virker ekte og ikke oppstilt. Noe av det mest særegne med filmstilen i er bruken av ekstreme nærbilder av karakterenes ansikter, og at det i disse sekvensene også er brukt en urolig kameraføring. På grunn av dette får filmens uttrykk en nerve som gir en intensitet i bildet. Publikum opplever derfor en nesten ubehagelig nærhet til karakterene da disse er så komplekse, intense og plagede. Karakterene fremstår rett og slett som menneskelige og uperfekte på grunn av denne filmatiske stilen, som jo kan sies å være utypisk for mainstreamfilm. Sentralt er det også å påpeke at i og med at filmen er en dansk produksjon, er den i slektskap med andre danske filmer som jo er kjent for en lignende stil, og det mest nærliggende eksempelet er her Lars von Triers dogmekonsept.

Klar, ferdig, action

Jacob Petersen kommer i løpet av filmen aldri i regelrette slosskamper, men han befinner seg ved ulike anledninger i emosjonelt pressede situasjoner der han stilles i et hjørne. Jacobs evne til å kontrollere seg selv både psykisk og fysisk kommer til uttrykk blant annet gjennom hans handlinger i en scene på Jørgens kontor. Jacob skal til å lese gjennom kontrakten for opprettelsen av fondet Jørgen har lovet, og Jacob hisser seg opp på grunn av Jørgens sleipe bruk av metoder. Jørgen har skrevet inn i kontrakten at Jacob skal bosette seg i Danmark, men dette er noe Jacob ikke ønsker å skrive under på da det jo hele tiden har vært hans intensjon å reise tilbake til India.

Jacob: *Alle andre slikker deg måske i røven, men det kommer jeg ikke til.*

...

Jørgen: *Godt, så siger vi det. Tænk på, hvad du kunne gøre for de pænge. Hvor mange du kunne hjælpe. Ville du ikke sælge dig selv for det? Det vet jeg du vil.*

Jacob: *Du ved ikke en skit om mig.*

Jørgen: *(under stadige avbrytelser fra Jacob) Jeg ved alt om dig. Du er et godt menneske. Naiv, men velmenende. Ud over nogle få vandningsprojekter og nogle skoler i Bangalore er der ikke ét af dine projekter, der er lykkedes de sidste 15 år. Du er god til at finde nogen at hjælpe, men kan ikke finansiere det. Ditt børnehjem i Indien må også lukke. Alle dine små, søte unger havner på gaden igen.*

Jacob: *Ditt store, fede svin. Er det skønt at gå rundt at lege Gud?*

Jørgen: *Jeg siger bare, at du lyver for dig selv! Du er forbannet dum, hvis du ikke griber denne chance.*

Jacob: *Du kan rende mig i røven, Jørgen.*

Jacob hisser seg opp når han forstår at han er blitt iaktatt over lengre tid og at Jørgen forsøker å kontrollere livet hans. Han vil ikke la seg styre av en annen mann, og minst av alt av en annen manns penger. Jacob nekter å godta kontraktens betingelser, stormer ut av kontoret, og beholder dermed sin integritet. Jacob forventer å bli behandlet med respekt og lar seg ikke manipulere av Jørgens hersketeknikker. Disse hersketeknikkene vises ved at Jørgen kritiserer Jacobs livsverk, bagatelliserer hans innsats og ikke hører etter når Jacob forsøker si ham imot. Paradoksalt nok er de begge fratatt muligheten til å bestemme over eget liv. Jørgen ved at han er døende og Jacob ved at han er fullstendig avhengig av Jørgens penger for å kunne fortsette sitt arbeid. Denne scenen er ikke en fysisk slosskamp, men kan forstås som en kamp mellom to maskuliniteter som begge er vant til å styre i sine universer; Jørgen i sin vestlige, kapitalistiske verden og Jacob i sin ikke-vestlige og idealistiske. Slik Kirkham og Thumim påpeker, kan utøvelse av makt i film fungere på et metaforisk nivå. I denne sammenheng kan scenen på Jørgens kontor sies å reflektere spenningsforholdet mellom Nord/Sør. Dersom Jørgen representerer den kapitalistiske og vestlige verden der alt kan kjøpes for penger, står Jacob som representant for en tredje verden som utnyttes av og må rette seg etter den

vestlige. Diskusjonen mellom Jørgen og Jacob sier i derfor ikke bare noe om forholdet mellom ulike maskuliniteter, men også noe om forholdet mellom ulike verdisyn og ideologier.

Jacob handler bestemt, men emosjonelt i den aktuelle scenen på Jørgens kontor. Han blir sint og gir klar tale om at han er en mann som ikke lar seg overkjøre. I andre situasjoner som ikke angår ham selv eller hans livssituasjon direkte, holder han seg derimot rolig og gjør som han blir bedt om. Jacob er en lojal mann med høy moral. Eksempel på dette er når han får vite at Jørgen er dødssyk og blir bedt om å ikke si noe, hvilket han heller ikke gjør. Et annet eksempel er når Jørgen og Jacob er ute for å spise lunsj. Jørgen blir full, nektes mer servering og lager stor scene på restauranten der han velter bord og skjeller ut servitørene. Jacob blir i denne situasjonen pinlig berørt over Jørgens opptreden, og ber om unnskyldning på Jørgens vegne. I tillegg til å ha en velutviklet sans for rett og galt, er Jacob en engasjert mann. Dette blir tydelig gjennom arbeidet hans i India og hvordan han umiddelbart tar plass i Annas liv når han får vite at han er hennes far. Jacob er en sint og bitter mann, hvilket er noe av det første Jørgen kommenterer når de treffes.

Mangan hevder i sin kritikk av Connells forestilling om hegemonisk maskulinitet at på grunn av kulturelle forandringer, vil interaksjonsformer utenfor det skissererte maskulinitetshierarkiet forekomme. Jacobs maskulinitetsuttrykk kan, fordi det blir en hybrid der Nord møter Sør, påstås å ikke passe inn i noen av Connells maskulinitetskategorier. I den vestlige verden har han ingen kulturell eller institusjonell makt. Han nyter ikke godt av de patriarkalske strukturer i og med at han har valgt å leve et annet liv enn kjernefamilielivet i et ikke-vestlig land. Derfor besitter han heller ikke en delaktig maskulinitet. Han er heller ikke marginalisert eller underordnet. Fordi det er kultur som skaper maskulinitet og Jacob har levd mange år i en ikke-vestlig kultur, retter han seg heller ikke etter det vestlige maskulinitetsidealet. For Jacobs karakter er dette kanskje ideelt menneskelig sett, men han kommer seg ingen vei forretningsmessig i den vestlige verden, slik Jørgen påpeker i ovenfor gjengitte dialog. Jacob blir nok et eksempel på det Lorentzen kaller den atskilte maskuliniteten. Der Varg Veum var halvisolert, er Jacob Petersen av den helisolerte sorten. Han har faktisk flyttet til en annen verdensdel for å slippe et vestlig verdisystem. Han har ingen venner og ikke noe familie igjen i Danmark. Han har meldt seg ut av det vestlige maskulinitetsparadigmet for å skape noe eget og nytt. Lorentzen påpeker at denne mannen "... vil ikke lenger medvirke til å opprettholde konsumkulturen, men vil frigjøre seg eller atskille seg fra den, for slik igjen føle at de lever" (2004, s. 44). Jacob er denne mannen personifisert.

Nord, sør og maskulinitetsstrukturer

Jacob Petersen er den hvite, vestlige mannen som hjelper ikke-vestlige barn i India. Han er også bistandsarbeideren som er fullstendig avhengig av støtte fra andre vestlige menn, som

han selv ikke har særlig mye til overs for. I India blir Jacob bildet på den vestlige mannens forsørgeransvar for de svakere i samfunnet; de marginaliserte. I denne kontekst er de marginaliserte de hjemløse barna i India. Jacob tar barna under sine vinger, gir dem skolegang, husly og mat. På den måten skaper han også et avhengighetsforhold; barna blir avhengige av Jacob for i det hele tatt å kunne spise og ha et sted å sove. Dette avhengighetsforholdet er også det som gjør at Jacob må reise til Danmark for å skaffe penger til videre drift. Jacob besitter en særegen posisjon i et samfunn der han er den eneste med midler, ressurser og vilje til å hjelpe dem som ikke er like heldige som ham selv. Med det at Jacob er heldig, menes at han kommer fra et velferdsland, og at han dermed har hatt mulighet til å selv å velge et liv som hjelpearbeider.

I et vestlig perspektiv kan man da si at Jacob, i likhet med Varg og Thomas, fremstår som en svært selvstendig mann som tar egne beslutninger. Han er også en normbryter som lever etter egne regler, da det kan påstås at å vie sitt liv til hjelpearbeid i utviklingsland ikke er det kapitalistiske samfunnets norm. Jacobs posisjon og popularitet i India blir også synlig i scenen der han reiser fra barnehjemme på vei til å treffe Jørgen i København. Taxien til flyplassen følges av barn og kvinner som er til stede for å ønske ham god tur og vel av gårde. Det er ikke samme velkomst Jacob får når han ankommer København. Tvert imot møtes han av en dresskledd mann som står med hans navn maskinskrevet på et pappskilt. Dette er også den første gangen publikum blir gjort oppmerksom på Jacobs fulle navn. Fra å være blitt fulgt av en gjeng entusiastiske barn, ønskes Jacob velkommen til Danmark med en papplakat i A4-størrelse. Med andre ord snus premissene for Jacobs maskulinitet i det han lander på Kastrup. Han er kommet dit på en annen manns premisser, fordi han er avhengig av økonomisk støtte. Fra å være en maskulinitetsskikkelse ved navn Mr. Jacob, er han i Danmark bare Jacob; en dansk mann som tilfeldigvis driver et barnehjem i India.

Maskulinitetsstrukturen Jacob kommer inn i idet han lander på Kastrup, er den Jørgen som sitter på toppen av. Slik Connell beskriver, opprettholder de ulike maskulinitetene i dette universet hverandres posisjoner gjennom måten de drar personlig nytte av strukturene på. Et eksempel på dette er hvordan Christian, Annas ektemann, i sin bryllupstale omtrent erklærer sin kjærlighet mer til Jørgen enn til Anna (noe Jørgens mor dessuten påpeker under talen). Ved å anerkjenne Jørgen som patriark på toppen av et hierarki, godkjenner han og omfavner sin egen plass innen denne strukturen. Jacob, på den annen side, stiller spørsmålsteget ved dette danske maskulinitetshierarkiet. På grunn av dette blir det interessant å spørre om hvorfor Jørgen i det hele tatt har hentet inn Jacob som nytt familieoverhode, i og med at han ikke kommer til å opprettholde gitte konstelasjoner om hva som forventes av ham som mann. I denne sammenheng er det relevant å ta for seg forestillingen om *homososial reproduksjon*

(evt. *homosexual reproduction*). I 1977 skrev Rosabeth Moss Kanter om begrepet som en modell for hvordan mannlige ledere i næringslivet rekrutterer unge menn som ligner dem selv: "The structure sets in motion forces leading to the replication of managers as the same kind of social individuals. And the men who manage reproduce themselves in kind." (1977, s. 48). Denne strukturen kan sees ved Jørgens rekruttering av Jacob som nytt familieoverhode. Fordi Jørgen selv er en normgiver og en patriark som andre menn retter seg etter, må hans etterfølger ha lignende egenskaper. Jacob er også normgiver og pådriver i sitt univers, og mennene er like i det at de går sine egne veier og søker uortodokse løsninger. Det at Jørgen henter inn Jacob som sin arvtaker, kan da sees som en form for homososial reproduksjon. Dermed er det også en måte å opprettholde strukturene som sier at en familie må ha en mannlig forsørger, og at kvinnene oppfattes som irrasjonelle og følelsesstyrte. I Jacob finner Jørgen sin sjelevenn som er like opptatt av familiens beste som det han selv er.

Jacob er ikke bare en mann utenfor det danske maskulinitetshierarkiet; han er en mann som forakter det. Når Christian kommer for å hente ham på hotellet, har de to ingenting å prate om. Dette viser på mange måter hvor ukomfortabel Jacob er i verdenen han er kommet til. For å forstå Jacobs posisjon i maskulinitetsstrukturene han nå befinner seg i, er det nyttig å ta utgangspunkt i hvordan han behandles av Jørgen. Når Jacob ankommer Jørgens kontor viser Jørgen ingen egentlig interesse for Jacobs prosjekt; dette prosjektet som jo i utgangspunktet er årsaken til at Jacob er reist til København. Jørgen hevder at det ikke er tatt en endelig avgjørelse om hvorvidt han faktisk skal donere penger til Jacob, og han poengterer dermed maktposisjonen han står i. Jørgen opprettholder denne posisjonen ved hele tiden å utsette signeringen av kontrakten, og han endrer opptil flere ganger vilkårene for bistanden. Jørgen bruker sin økonomiske makt for å kontrollere Jacob, da han vet at Jacob er fullstendig avhengig av hans hjelp.

Utover i filmen fremstår Jørgen som mer og mer alkoholisert og styrt mer av følelser enn av fornuft; han er på randen til et sammenbrudd. Sammenbruddet kommer etter at Jacob har styrtet ut av Jørgens kontor, når Jørgen kommer løpende etter og forteller Jacob at han skal dø. Ekenstam skriver "... att sann manlighet förutsätter kroppskontroll och ett döljande av alla känslor." (1998, s. 103). En av essensene i det moderne mannsidealet er med andre ord evnen til å kontrollere følelser. Jørgen mister masken i den aktuelle sekvensen, og han viser svakhet ved at han ikke klarer å opprettholde maskeraden. Ekenstam hevder også at de som ikke kan gråte, på en eller annen måte har stengt av kontakten til sine medmennesker, da menneskets evne til å gråte med andre sees som et uttrykk for empati (Ekenstam 1998, s. 121). Jacobs reaksjon på Jørgens utbrudd kan sees i sammenheng med dette, da Jørgen jo kaster seg over Jacob gråtende og fortvilet. Jacob reagerer ved å trekke seg unna, skyve

Jørgen bort og forlate ham ensom der ved vannet.



Patriarkens sammenbrudd

Jacob svarer her til det Ekenstam kaller et moderne mannsideal ved at han kontrollerer følelsene sine. Han har rett og slett skrudd dem av, noe som kan sees som et resultat av at han 20 år tidligere mistet sitt livs kjærlighet og at han har følt bitterhet siden da. Han lider enda av tapet av Helene, og det at han har koblet ut følelsene sine, kan derfor sees som en ren overlevelsesstrategi. Etterhvert som Jørgen faller, blir Jacob den mannen Anna og Helene støtter seg til. Dette vises for eksempel når Annas ektemann er utro og det er Jacob hun går til. Sakte men sikkert blir Jacob en nøkkelperson i de to kvinnenes liv, noe som skjer mer eller mindre på grunn av Jørgens fraværenhet. Denne fraværenheten skyldes alkoholmisbruk, medisiner, det at han holder sykdommen hemmelig såpass lenge, eller rett og slett at han fysisk reiser bort på fisketur. Om dette er en bevisst strategi fra Jørgens side, gis det aldri noe klart svar på, men det er ikke utenkelig.

Jacobs indre verden

Når han er i India, oppleves Jacob som ensom, men han virker likevel tilfreds. Når han så kommer til Danmark, får han hele livet snudd opp ned. Et eksempel på hvordan hans frustrasjon kommer til uttrykk, er Jacobs reaksjon etter Annas tale til foreldrene i bryllupet. Det er jo her Jacob forstår at det er han som er hennes biologiske far. Han blir målløs og sjokkert, og han trekker seg unna selskapet for å få litt tid alene. Da kommer hans borddame bort for å foreslå at de to skal snike seg unna festen og reise inn til byen sammen. Han ber henne først pent om å få være i fred. Hun svarer at det er i orden, men går ikke og forsetter å mase:

Jacob: *Jeg gider ikke snakke med deg.*

Jente: *Nei.*
(stryker Jacob på kinnet)

Jacob: *Ja.*

Jente: *Du er blevet litt sur...*

Jacob: *Er du dum, eller hvad? Gider du å gå?*

Når denne siste replikken sies, hever Jacob stemmen, tar hardt tak i armene til jenta og dytter henne unna. Hun går forvirret, og han returnerer fortvilet tilbake til festen. Jacobs måte å reagere på, viser at han er kommet i en situasjon der han ikke har kontroll og er usikker. Han lar sin frustrasjon over hvor han plutselig befinner seg, gå ut over en denne jenta som en utenforstående part. En mann med fullstendig kontroll over seg selv og sin livssituasjon, ville ikke ha reagert på en slik måte. Jacob befinner seg her under omstendigheter der han har innsett at han i lang tid har vært fratatt kontroll over eget liv. Han er blitt far til Anna som nå er voksen, og Helene og Jørgen har frem til nå røvet fra ham muligheten til selv å bestemme om han vil være en del av datterens liv.

Etter det man kan beregne til å være rundt 20 år, treffer han også igjen sin ekskjæreste, Helene, og finner ut at de to har en datter sammen. Jacob har hittil viet sitt liv til å hjelpe andres barn, men han er fratatt muligheten til å stille opp for sin egen datter. Jacobs frustrasjon og sjokk over dette kommer først fram i en samtale med Helene i bryllupet:

Jacob: *Jeg ved ikke, hva jeg skal tro.*

Helene: *Om hvad?*

Jacob: *Der er alt for mange ting, der passer riktig godt sammen her, men det tror jeg sgu ikke du har gjort mod mig.*

Helene: *Jeg kan ikke tale med dig lige nu.*

Jacob: *Det tror jeg simpelthen ikke.*

Helene: *Jeg har ikke gjort noget. Jeg ved ikke, hvad jeg skulle have gjort.*

Jacob: *Er hun min datter?*

Svaret på dette spørsmålet viser seg å være ja, og fra å ha vært en mann som lager og lever etter regler, er Jacob plutselig blitt far, og med det følger et ansvar. Hittil har Jacobs hovedoppgave i filmen vært å skaffe penger til barnehjemmet, men når han finner ut om Anna, bruker han stadig mer tid på å bli kjent med henne. Jacob omtaler Pramod, en gutt på barnehjemmet Jacob har tatt seg av siden han var helt liten, som sin sønn. Men, når alt kommer til alt, viser det seg at blod er tykkere enn vann. Med dette menes at Jacob til slutt velger å bli i Danmark hos sin voksne, men biologiske datter. I løpet av filmen går Jacob altså fra å si at menneskene i Danmark er idioter til å selv flytte dit. Denne endringen i Jacobs holdning illustreres ved to motstridende dialoger ved filmens begynnelse og slutt. Den første dialogen er der Jacob jo påstår at "...folk der er nogle idioter", og i filmens siste scener finner følgende samtale mellom Jacob og den lille gutten Pramod sted:

Jacob: *Kunne du tænke dig at komme og bo hos mig i Danmark?*

Pramod: *Det ved jeg ikke. Det tror jeg ikke.*

Jacob: *Vi kan komme på besøg så ofte, vi vil.*

Pramod: *Jamen jeg vil bo her. Alting er så godt her nu. Jeg vil ikke bo der. Du kan ikke lide menneskene der. Det har du selv sagt.*

Jørgens liv i India har, som påpekt, vært preget av at han har lidd på grunn av sorgen etter tapet av Helene. Det som skjer i løpet filmen, er at han jo får henne tilbake, med frynsegoder. Resultatet blir at barnehjemmet får mer økonomisk støtte, og Jacob kan derfor hjelpe flere. Han treffer igjen sin store kjærlighet, han får en ferdig (vel)oppdratt datter, og han får personlig trygghet i form av økonomisk sikkerhet både privat og for barnehjemmet. Jørgen fullfører sitt prosjekt med å overlate forsørgeransvaret til en annen mann og sikrer derfor familien sin. Kort sagt: alle vinner.

Oppsummering

Maskulinitetsuttrykket Jacob Petersen fremstår som uselvvisk og idealistisk drevet. Han utgjør en maskulinitet som er attraktiv for kvinnene i filmen, men er selv mer opptatt av rettferdighet og av å kunne hjelpe andre mennesker. Han er ikke redd for å utfordre fastsatte strukturer, og han kjemper en rettferdighetens kamp i en verden der noen har veldig mye mer enn andre. *Efter Brylluppet* kan derfor forstås som en kritikk av vestens syn på "de andre". Dette blir også tydelig da Jørgen er en mann som tilsynelatende har alt noen kunne ønske seg, uten at dette kan beskytte ham mot sykdom og død. Jacob er en mann med et annet verdisyn enn sine

vestlige kamerater, men dette er noe han blir tvunget til å revurdere underveis. Han innser at det jo trengs penger for å kunne fortsette driften av barnehjemmet, og han opplever med Anna at blod er tykkere enn vann. Hvorvidt han lures av Jørgen eller ikke, blir i denne sammenheng uviktig, da han ved filmens slutt ender opp med alt han noen gang kunne ønske seg. Jacobs sterke karakter gjør at han er vanskelig å manipulere for Jørgen, og Jørgen ender med tilsynelatende å gi mer enn hva han først hadde tenkt. Fra å være en ensom barnehjemsbestyrer i India ved filmens begynnelse, går Jacob til å bli en familiemann med forsørgeransvar for både en datter i Danmark og barna i India. Jørgen er mannen som muliggjør dette.

Jacobs verden er, enten det er i nord eller sør, heteronormativ og patriarkisk. Analysen har vist at maskulinitetsstrukturene i *Efter Brylluppet* til tross for dette utfordrer Connells maskulinitetshierarki og forestillingen om den hegemoniske mannen. Selv om en struktur opprettholder noen klassiske koder for interaksjon mellom kjønnene, står det ikke likhetstegn mellom den hegemoniske mannen og kulturell/institusjonell makt. I filmen finnes det andre systemer for maskulinitet, som både Mangan, Nordberg og Lorentzen påpeker. Jacob Petersen viser at maskulinitet er noe som formes av kultur, og at det derfor finnes ulike idealer for ulike menn. Det som likevel forener de mannlige karakterene, er såkalt homososial reproduksjon, tilfeldigheter og et ønske om å gjøre sitt beste for den verdenen man kjenner. At det alt i alt går bra med karakterene ved filmens slutt, skyldes at de er “gode mennesker”, ikke fordi de nødvendigvis retter seg etter de dominerende maskulinitetsstrukturer.

DEN SKANDINAVISKE MANNEN "caught on tape" - fiksjonsfilm som vokter av kultur

The real hero behaves just like the reel hero.
(deCordova 1991, s. 27)

Med utgangspunkt i Connells forestilling om den hegemoniske maskuliniteten, har denne oppgaven vist hvordan noen "ideale" skandinaviske menn portretteres i film. Tre utvalgte filmer er blitt analysert ut ifra hovedkarakterenes kropper, handlinger, indre og ytre verden. I dette kapitlet vil analysefunnene oppsummeres. Deretter settes de i en sosial sammenheng for å avdekke hvordan fiksjonsfilm kan bidra til å påvirke og opprettholde samfunnsstrukturer som heteronormativitet, patriarkatet og et moderne mannsideal. Ved å se på tilskuerposisjoner i forhold til Murray Smiths *sympatiststruktur*, vil jeg her ta opp hvordan publikum tar lærdom av og sympatiserer med en fiksjonsfilms karakter og dens handlinger. Dette vil så settes i forhold til det såkalte *stjernesystemet*. Richard deCordova hevder at en stjerne kjennetegnes ved en person som er like kjent for sitt personlige som for sitt profesjonelle liv. Skuespillerens eksistens utenfor lerretet blir på denne måten en del av filmens diskurs (deCordova 1991, s. 26, 27). Ved å se på hvordan Mikael Persbrandt, Trond Espen Seim og Mads Mikkelsen portretteres som personer utenfor lerretet, vil oppgaven her vise hvordan et stjernesystem bidrar til publikums forståelse av filmuttrykkene, og hvordan forholdet mellom fiksjon og virkelighet problematiseres. Hensikten med denne sammenligningen er å forstå hvordan film kan fungere som vokter av hvilke maskulinitetsidealer som presenteres i skandinavisk populærkultur.

Maskulinitetsuttrykk i tre skandinaviske fiksjonsfilmer

Analysene foreslår hvilke verdier som ligger til grunn i portrettene av Thomas Ståhl, Varg Veum og Jacob Petersen. De fire arenaer for analyse av maskuliniteter har vist at det er tre ganske ulike menn som oppvises i filmene. Jeg vil nå oppsummere hvordan mennene fremstår på de fire arenaene. Deretter vil funnene settes i sammenheng med Ekenstams presentasjon av den moderne mannen, for å se i hvilken grad filmene uttrykker et nytt skandinavisk maskulinitetsideal.

Kroppen

En manns kropp vil ifølge Kirkham og Thumim legge føringer for hvordan en hans egenskaper uttrykkes visuelt (Kirkham og Thumim 1993). Kroppene til Thomas, Varg og Jacob er alle høye, slanke, hvite, i tidlig middelalder, heteroseksuelle, attraktive og virile. De

er alle nøkternt kledd, Varg i svart og de to andre i dress i store deler av filmene. De har alle god helse fysisk, men er plagede psykisk. De har et avslappet forhold til alkohol, men viser ikke tegn på misbruk. Thomas har arr på nesen, noe bryter mot hans ellers glattpolerte ytre. Varg har tatoveringer som illustrerer at han er en del av en mainstream motkultur. Jacob er avslappet i forhold til hvordan han ser ut, slik han også er avslappet i forhold til å skulle passe inn i en vestlig maskulinitetsstruktur. Han har bodd i India i 20 år, men kler seg fortsatt etter vestlige normer. Thomas røyker sigarer, og Jacob røyker sigaretter uten filter. Thomas og Varg lever et vestlig liv i økonomisk trygghet, noe Jacob også gjør etter at han “konverterer” til vesten. Dette kan forstås som at Jacob “belønnes” av Jørgen for å velge et vestlig liv. De tre maskulinitetenes kropper har med andre ord mange likhetstrekk, og de har alle et direkte blick og et arisk utseende.

Handlinger

Hvordan en mann handler i kamp med andre menn viser hvordan han forholder seg til premissene maskulinitet er konstruert på. Private sfærer sees her som metaforer for større samfunnsproblem, og vold er brukt for å forsvare regjerende strukturer (Kirkham og Thumim 1993).

Thomas bruker vold for å forsvare sitt gode navn og rykte, og slik er han en stereotypisk mann/gangster. Gjennom sine handlinger poengterer Thomas derfor sin posisjon som hegemonisk maskulinitet i *Gangster*, og utnytter Antonio for å understreke sin maskulinitet. Dette sees ikke hos Varg, da han ikke har en ære å forsvare fordi han er på siden av systemet. Dermed kjemper han heller ikke for å opprettholde regjerende strukturer, men heller for å bryte de ned for å oppnå rettferdighet. Varg bruker sin utdanning som sosionom for å overliste de andre mennene. Han er intelligent, noe han kombinerer med en særnorsk naivitet for å manipulere filmens andre menn. Dette viser at han er rasjonell og kompetent, og derfor lykkes han i sitt oppdrag. Jacob kommer ikke i fysiske slosskamper, men mer verbale kamper der han utsettes for Jørgens hersketeknikker. Fordi Jacob er mer opptatt av rettferdighet og av å beskytte barna enn av å opprettholde sin egen posisjon i et vestlig maskulinitetshierarki, plages han ikke av at han ikke svarer til en vestlig “norm” for maskulinitet.

Felles for maskulinitetsuttrykkene er at de handler ut ifra egne regler, de tar egne beslutninger, har integritet og går egne veier. Den eneste av mennene som gjennom sine handlinger viser både kulturell og instiusjonell makt er Thomas. Han kan derfor sees som en hegemonisk maskulinitet innen sitt filmunivers. Likevel viser det seg at han, som den andre

patriarken Jørgen, er gammel og døende; pratisk talt. Varg og Jacob derimot viser høy moral, men ingen makt i den hegemoniske maskulinitetens forstand, da de begge er på siden av filmenes dominerende maskulinitetsstrukturer. Dette bringer denne oppsummeringen til karakterenes ytre verden.

Den ytre verden

Analysene av karakterenes ytre verden viser i hvilken grad karakterene bidrar til å opprettholde patriarkatet (Kirkham og Thumim 1993). Analysene av Thomas, Varg og Jacobs ytre verdener derimot har vist at den hegemoniske maskuliniteten ikke fungerer som struktur i en moderne tid med sterke og selvstendige kvinner.

Thomas er på toppen, men maskulinitetshierarkiet faller i grus når Antonio forsøker å bryte ut av det. I *Gangster* vises derfor hvor sårbart patriarkatet er i et moderne skandinavisk samfunn. Dermed blir det også tydelig at Connells maskulinitetshierarki er umoderne i den skandinaviske konteksten som oppvises i filmen. *Gangster* kan da leses som en kritikk av gamle maskulinitetsstrukturer som ikke er funksjonelle i et moderne, likestilt samfunn.

Varg Veum viser også den hegemoniske maskulinitetens dysfunksjonalitet. Han fungerer som en halvisolert maskulinitet på siden av et maskulinitetshierarki dominert av dynamikken mellom rikmannssønner, kriminelle og politiet. Varg er utstøtt fra det gode selskap fordi han har engasjert seg for mye i jobben og banket opp en dopdealer. Varg bruker sin ”svakhet” - sitt engasjement - til å skape en ny og mer effektiv maskulinitet på siden av de gamle strukturene. Gjennom å innta en atskilt maskulinitetsposisjon tar Varg rotta på de institusjonaliserte mennene og blir dagens helt til slutt.

Jacob Petersen er en mann som først og fremst er opptatt av de mellommenneskelige relasjonene. Han har ingen forretningssans, men dette er heller ikke viktig for ham da han ønsker å distansere seg fra vestlige verdier. Dermed utgjør han en atskilt maskulinitet, og på denne måten utfordrer filmen et vestlig verdisystem og den kapitalismen som patriarkatet eksisterer for å opprettholde. Jacobs maskulinitetsuttrykk blir her en kritikk av de kapitalistiske verdisystemer og strukturer som patriarkatet representerer. Han utfordrer gjeldene antagelser, og viser at det går an å være en god (og kanskje bedre) mann uten å febrilsk tilpasse seg strukturene.

Det som ikke problematiseres i Thomas og Varg sine ytre verdener er posisjonene til ”den andre”. Karakterene som er skandinavisk ikke-etniske oppvises kontinuerlig som prostituert eller kriminelle. I Jacobs tilfelle er ikke ”de andre” kriminelle, men de er hjelpeløse barn som er fullstendig avhengige av ham. Derfor fungerer de også som å understreke hans

moral og godhet. Thomas' posisjon opprettholdes av Antonio, og gjennomgående i *Gangster* er de etnisk svenske mer lovlydige enn de ikke-etnisk svenske. Samme mønster sees også i *Bitre Blomster*, noe som forsterker heltenes moral og rettskaffenhet. Filmene utfordrer heller ikke klassiske kjønnsstrukturer mellom kvinne og mann, og opprettholder heller disse. Gjennomgående er det de kjønnede relasjonene mellom ulike maskuliniteter som problematiseres.

Den indre verden

Ved å analysere hvordan en manns indre verden uttrykkes tilbys et innblikk i hvordan hans tankeprosesser forholder seg til den mannlige "normen" (Kirkham og Thumim 1993). Thomas er en mann med sterke psykopatiske trekk og tilsynelatende fullstendig kontroll. Likevel vipper han av pinnen ved konens og datterens død. Han viser aggresjon og følelser når dette skjer. Men, han aksepterer sin skjebne, bestemmer seg for å slutte å føle og dette gjør han til en ensom mann.

Varg er "a man on a mission" som kontinuerlig beveger seg i en offentlig sfære. Hans livsstil med hvordan han omtrent bor i bilen, viser også hans ensomhet. Likevel belønnes han for sin moral og hengivenhet /lidenskap til at rettferdighet skal skje, ved at han vinner anerkjennelse fra andre menn og får Anna til slutt.

Jacob preges også av ensomhet, savn og tap. Han viser følelser og frustrasjon ved flere anledninger, til tross for at han har forsøkt å stenge av følelsene etter at Helene forlot ham. Likt Thomas viser han også aggresjon når han mister kontroll, men er rasjonell når han først aksepterer sin situasjon. Menneskets indre verden viser at det er ensomt på toppen, enten det er som patriark eller som vokter av den gode moral. Likevel får både Jacob og Varg sin belønning til slutt. Dette viser hvordan kvinner spiller en stor rolle i menneskets verden, noe som igjen gjenspeiler deres heteroseksualitet. I alle filmene er kvinnene de som til syvende og sist både belønner (Varg og Jacob) og straffer (Thomas).

Den nye stereotypen

Med utgangspunkt i analysene vil jeg nå sette funnene i forhold til hvordan karakterene forholder seg til den mannlige "normen", slik Ekenstam skisserer den moderne mannen (Ekenstam 1998).

De er alle tre lojale, rettferdige etter sitt kjønn, tapre, måteholdne og utholdende. De oppviser for det meste selvkontroll, er oppofrende og ikke redde for en utfordring. De er ikke trege eller for bekvemme. De setter moral høyt og jobber hele tiden mot et overordnet mål. For Thomas er målet å holde strukturene på plass i sitt univers. For Varg er det å beskytte

dem som ikke kan beskytte seg selv (kvinner og barn). For Jacob er det å kunne gi barn i den tredje verden en sjansje til å få dekket sine grunnleggende behov. Mennene motarbeides av andre innenfor sine universer, noe som gir dem sjansen til å vise tapperhet og utholdenhet. Thomas motarbeides av politiet og av Antonio. Varg motarbeides av Hamre og Schrøder-Olsen-brødrene. Jacob motarbeides av Jørgen og av at fortiden innhenter ham. Det som skiller mennene mest fra et moderne maskulinitetsideal, er hvordan de alle viser og bruker følelser. Thomas lar sine følelser gå ut over sin evne til å handle rasjonelt når han bestiller drapet på Tobbe. Tapet av konen og datteren preger ham dessuten i mange år. Varg vektlegger følelser i sine metoder og når han møter andre mennesker. Det er det han er utdannet til. Jacob fremstår som forvirret, bitter og fortvilet og har heller ikke kontroll over følelseslivet sitt. Det er altså ikke kun aggresjon som får komme til uttrykk hos mennene. De viser også sorg, frustrasjon og ensomhet. Her viker de alle fra normen.

De tre maskulinitetsuttrykkene gir i disse tilfellene Connells kritikere rett. Mangan påpeker jo at kultur skaper maskulinitet, og derfor må andre strukturer enn dem Connell skisserer, forekomme. Nordberg og Lorentzen setter kritikken i nordisk sammenheng, og påpeker at Connells strukturer er basert på et samfunn med en annen grunnstruktur enn i det nordiske. I Norden og Skandinavia eksisterer en demokratimodell som setter likestilling høyt, noe som gjør at Connells system ikke fullstendig dekker de verdiene filmenes maskulinitetstyper er basert på. Likevel skal det påpekes at Connell ikke tar feil når det gjelder den marginaliserte maskuliniteten både i *Gangster* og *Bitre Blomster*, der alle ikke-skandinavere som er med, enten er prostituerte eller kriminelle. I *Efter Brylluppet* er de ikke kriminelle, men fullstendig avhengige av den hvite, vestlige mannens støtte.

Fiksjonsfilmen og dens tilskuer

For å få en forståelse for hva det betyr at filmene ikke gagnar en hegemonisk maskulinitetsstruktur, men at de opprettholder klassiske kjønnskoder mellom kvinner og menn er det nyttig å sette filmene i et sosialt perspektiv. Det vil her gjøres ved å se på tilskuerposisjoner og hvordan publikum faktisk behandler en films uttrykk.

Den kognitive filmteorien påpeker at tilskueren bruker sine rasjonelle egenskaper for å se film.¹⁴ I stedet for å identifisere seg med karakterene, argumenterer Murray Smith for at publikum sympatiserer med disse (Smith 1999, s. 256). Med dette menes at publikum bruker

¹⁴ Denne tradisjonen vokste frem på 1980- og 90-tallet som en motreaksjon til blant annet den psykoanalytiske tilnæringsmetoden.

de rasjonelle og mellommenneskelige relasjonene mellom karakterene i en film til å “øve” seg på å takle lignende hendelser i sine egne liv.

For å forklare hvordan en tilskuer forholder seg til en films karakterer, presenterte Smith i 1994 det han kaller *sympatistrukturen*. Han tilbød denne som et alternativ til psykoanalysens identifikasjonsmodell, og som en forklaring på hva som skjer med tilskueren når han eller hun begriper, tolker og/eller nyter en fiksjonsfortelling. Smith argumenterer for at tilskueren i møtet med film danner slutninger, formulerer hypoteser og strategier som går utenfor og forbi filmens narrative handling (Smith 1999, s. 256). Sympatistrukturen baserer seg på hvordan fiksjonsfortellinger fremkaller forestillingsmessig engasjement og respons hos tilskueren på tre nivåer. Disse nivåene er *gjenkjennelse* (recognition), *oppstilling* (alignment) og *troskap* (allegiance).

Med det første nivået, gjenkjennelse, menes hvordan tilskueren konstruerer karakteren ved å bearbeide de rent tekstlige elementene i uttrykket. Dette er elementer som bidrar til at tilskueren oppfatter karakteren som en enhetlig, kontinuerlig og som atskilt tekstlig konstruksjon (Smith 1999). I tilknytning til Thomas, Varg og Jacob, betyr dette at en tilskuer gjenkjenner at det er faktiske menn og hele personer som presenteres på lerretet.

Oppstilling beskriver hvordan tilskueren forstår karakterens handlingsmønster, hva de vet og føler om fordeling av kunnskap mellom karakter og tilskueren. Dette foregår på to nivåer: romlig tilknytning og subjektiv tilgang. Med dette menes på hvilken måte filmens fortelling fremstiller en karakters verden som kompleks og helhetlig, og hvordan tilskueren forstår karakterens subjektivitet. På dette nivået begynner publikum å forstå karakterens handlingsmønster, og gjør en vurdering av om hvorvidt dette er rasjonelt eller ikke (Smith 1999). Et eksempel er at Thomas tar livet av broren, og at han gjør dette for å hevne drapet på datteren og konen. Selv om det kanskje ikke er noe tilskuer ville ha gjort selv, er hevnmotivet en forklaring på Thomas' handlinger. Både Varg og Jacob er lovlige menn. Varg kjemper for sannhet, og Jacob kjemper for barns rettigheter. Motivasjonen og rasjonaliteten bak dette er enkel; de ønsker å være gode mennesker.

Troskap handler om den moralske og ideologiske vurderingen tilskueren gjør av karakterene. Det er også på dette nivået tilskueren begynner å sympatisere med karakteren, blant annet gjennom holdninger relatert til klasse, nasjon, alder, etnisitet og språk.¹⁵ Ved å vurdere en karakters handlinger og moral, konstruerer tilskueren på dette nivået moralske strukturer der karakteren kategoriseres og graderes etter tilskuers egne verdier og skjønn

¹⁵ Til denne listen vil jeg påstå at kjønn bør legges til.

(Smith 1999). Analysene har vist at Thomas, Varg og Jacob har mange av egenskapene den moderne mannen skal ha. Et skandinavisk publikum vil derfor kjenne igjen mange av karakterenes egenskaper som ettertraktede, og vil derfor i mange tilfeller sympatisere med disse. Deres handlinger er blitt forklart og rasjonalisert gjennom oppstillingsmomentet, og det er på troskapsnivået publikum virkelig begynner å sympatisere med karakterene. Det er på dette nivået publikum vil ta lærdom av hvordan karakterene forholder seg til problemstillinger i sine univers. Gjennom å observere hvordan karakterene handler i gitte situasjoner, ”øver” publikum seg på å takle lignende situasjoner i eget liv. Det er også her filmenes grunnleggende ideologier kan smitte over på publikum. På grunn av troskapselementet kan *Gangster*, *Bitre Blomster* og *Efter Brylluppet* legge føringer for hva som oppfattes som ønsket maskulinitet i en skandinavisk kontekst.

Smith gjør et poeng av at publikum forestiller seg at karakterene er basert på tilskuers kulturbakgrunn eller kulturelle erfaring. Dette gir derfor referanser til det nevnte stjernesystemet. Han påpeker i denne sammenheng også at filmens fortelling i seg selv kun til en viss grad kan påvirke publikum oppfattelse av det som vises på lerretet (Smith 1999, s. 257). Tilskuerens kulturelle kompetanse og forståelseshorisont ligger altså til grunn for lesingen av en karakter og en films strukturer for mellommenneskelige relasjoner, og det er her stjernesystemet blir sentralt.

Filmstjerner og stjernesystemet

Jeg vil nå se på hvordan tilskueren kan oppleve møtet med karakterene Thomas Ståhl, Varg Veum og Jacob Petersen som populærkulturelle ikoner. Dette gjøres her ved å sette skuespillerne som spiller rollene, i sammenheng med hvordan deres uttrykk privat skiller seg fra, eller smelter sammen med, karakterene i filmene. Som både deCordova (1991), Smith (1999) og Gledhill (1991) påpeker, henger fiksjon og virkelighet her nært sammen. Fordi skuespillerne i seg selv besitter posisjoner som sexsymboler og maskulinitetsidealer i både den fiktive og den virkelige verden, kan de anses som å bli sett opp til. Som Smith også påpeker, sympatiserer tilskueren med karakterene, samtidig som han eller hun ser hvilke strategier som fungerer, og lærer av disse for å kunne takle lignende situasjoner i eget liv.

Christine Gledhill hevder at en stjerne er fenomenen på tvers av medier. Stjernen er et produkt av massekulturen, men likevel beveger han eller hun seg innenfor arenaene for teater, performance og kunst. Dermed besitter denne personen en posisjon på tvers av såkalt høykultur versus lavkultur. En stjerne er en figur som blir konsumert for sitt privatliv og som konkurrerer om status sammen med statsmenn og politikere (Gledhill 1991, s. xiii). Richard

deCordova hevder at standardoppfatningen av det såkalte *stjernesystemet*, eller *the Star System*, baserer seg på blandingen av en skuespillers personlighet/initiativ på den ene siden, og publikums begjær etter denne personen på den andre (deCordova 1991, s. 17). Fordi publikum aldri går inn i en kinosal uten tidligere erfaringer, smelter filmens budskap sammen med tilskuerens bakgrunnskunnskap. En stjerne er et industrielt markedsføringsredskap, et betydelig element i film, et sosialt tegn og en bærer av kulturelle betydninger og ideologiske verdier. Med dette menes at det ved stjernesystemet finnes et økonomisk aspekt. Stjerner er blitt brukt for å trekke publikum til kinoene og for å sikre en films suksess (så godt dette lar seg gjøre). Studiet av systemet gjør det mulig å koble sammen produksjon, sirkulering av meningskapning, industri, tekst, film og samfunn. En skuespiller blir en stjerne når dens personlighet, privatliv og livsstil utenfor skjermen blir like viktig eller viktigere enn arbeidet personen utfører (Gledhill 1991, s. xiii, xiv). I tråd med Smiths oppfattelse av tilskuerposisjonen, kan kjennskap til stjernepersonen sees som en del av tilskuerens kulturelle bakgrunn. Dermed fungerer stjernesystemet som en forlengelse av tilskuerrollen. Stjernesystemet trekker karakteren ut av fiksjonen og inn i “den virkelige verden”.

Thomas Ståhl vs. Mikael Persbrandt

I februarutgaven 2008 av det norske magasinet *MANN. For Menn som kan lese*, der det er et portrettintervju av Mikael Persbrandt med følgende introduksjon av skuespilleren:

Temperaturen synker et par grader når Mikael Persbrandt ankommer Grand Hotel i Stockholm en fredag i begynnelsen av desember. Han har den effekten. Som en ensom beryktet rytter i en westernfilm går han sakte over det knirkende tregulvet i saloonen. Pokerspillerne slipper esset, pianisten slutter å spille, horene viser puppene og bartenderen gjemmer seg. Med de iskalde blå øynene skuer han ut over klientellet før han legger pistolen på bardisken og bestiller et glass melk. Det føles ihvertfall slik. Mikael Persbrandt er blitt et fenomen.

(Bergan 2008)

Analysen har vist at Thomas Ståhl besitter en maskulinitetsposisjon som hegemonisk mann i sin fiksjonsverden. Den ovenfor gjengitte introduksjonen av Mikael Persbrandt antyder at skuespilleren har erobret en ettertraktet plass i et maskulinitetshierarki også utenfor kinolerretet. Han presenteres utenfor en fiksjonsdiskurs som om han fortsatt befinner seg i en, noe som kan bidra til publikums opplevelse av filmpersona og stjernepersona som samme karakter. Det rent fysiske kroppslige skiller likevel Thomas Ståhl og Mikael Persbrandt fra hverandre. Der Thomas går i dress og har håret bakoverkjemmet, har Mikael skjeggstubber og er oftere mindre formell i klesdrakten. Der han beskrives som iskald på film, beskrives han i

de to portrettintervjuene det refereres til her som humorfylt og med øynene fulle av smilerynker (Bergan 2008; Alver 2005). I et intervju påpekes det at : “Ord som “machomann” og “slåsskjempe” går igjen når det skrives om deg...”. Persbrandt snur påstanden til å handle om karakterene han spiller, og svarer avkreftende ved å påpeke at han selv ikke alltid identifiserer seg med karakterene han spiller. Derimot antyder han at likhetstegnet mellom ham og karakterene er medieskapt, og ikke har noe med ham som privatperson å gjøre. Professor Brian McNairs teorier om medias seksualisering av bestemte personer som ble nevnt innledningsvis i min oppgave, vises igjen her. Media har ifølge Persbrandt selv skapt et unyansert bilde av ham ut fra egne interesser (som å tjene penger på skandalene), noe som gir publikum et uriktig inntrykk av ham som person. Han er også en mann som kan gjøre feil, og han er på ingen måte den patriarken man kan få inntrykk av gjennom å se *Gangster*. deCordova foreslår at bruken av stjerner er en strategi for å legitimere filmens moralske sunnhet (1991, s. 27, 28), og Persbrandts ønske om å blir distansert fra rollene han påtar kan reflektere nettopp dette. Dersom Persbrandt utenfor filmuniverset hadde fremstått som like usympatisk som karakteren han spiller, ville filmen fått et alvorlig problem når det gjelder hvilken moral den formidlet i forhold til hvordan tilskuer tar lærdom av filmens alle diskurs. En distansering fra medieinntrykket bidrar til at Persbrandt oppleves som mer reflektert privat, og som en mann som tar avstand fra den mer usympatiske karakteren han fremstår som i *Gangster*. Dermed kan et publikum også lettere sympatisere med Persbrandts karakter Thomas, da skuespilleren i seg selv tilfører karakteren uttrykk flere nyanser.

Varg Veum vs. Trond Espen Seim

Skuespiller Trond Espen Seim er ikke ulikt Varg Veum også en mann ofte kledd i svart, med lyst rufsete hår og skjeggstubber. I et intervju i Dagbladet gjort i anledning kinopremieren for *Bitre Blomster*, introduseres Seim slik: “... men Trond Espen Seim så ut som om han nettopp hadde falt besvimt ut av senga. Han ser egentlig litt sånn ut. Ubarbert, med uflidd hår og med ru og rusten stemme.” (Opedal 2007). Dette kunne like gjerne vært en karakteristikk av Varg Veum i *Bitre Blomster*.

Naturlig deler privatpersonen Trond Espen Seim og fiksjonsfilmkarakteren Varg Veum flere av de samme trekkene utseendemessig. Likevel kan man påpeke at dersom kroppen er et blankt lerret som hver dag formes av innehaveren i den forstand at verden er en maskerade, er det påfallende hvor få endringer det er gjort fra Seim privat til karakteren Varg. Her kan det spekuleres i om dette er en bevisst strategi for å strekke filmens diskurs. Et eksempel på dette fra filmen er der Seim/Vargs tatovering på ribbet vises opp. I denne

scenen er kameraet stilt slik at blikket rettes mot Vargs overkropp i en vinkel som gjør at denne blir tydelig. En tatovering som i og for seg kan anses som et særs personlig valg, blir her et personlighetsuttrykk som gjelder for både Veum og Seim. Dette er noe som sees ytterligere i hvordan Seim forholder seg til at Varg Veum i Gunnar Staalesens bøker er bergenser, noe han selv ikke er, slik: “Jeg er så godt som bergenser. Jeg snakker høyt i sosiale sammenhenger, har over middels høy selvtillit og bryr meg om uvesentligheter. Det eneste som mangler er skarre-r-en.” (Opedal 2007).

Jacob Petersen vs. Mads Mikkelsen

Mikkelsen virker balansert, selvsikker og trygg. Blikket er fast. Han ser deg i øynene mens han snakker. Han spør om norsk politikk, kunst og kultur, og framstår som en belest og oppdatert mann. Sannheten er at han sjelden leser bøker. Ikke hører han på musikk heller. Og filmmanusene han leser, kjeder ham.
(Larsen 2006)

Stjernepersonen Mads Mikkelsen skisseres her som en mann som er avslappet og komfortabel i sitt maskulinitetsuttrykk. Denne karakteristikken går igjen i flere intervjuer med ham, blant annet også i det svenske bladet *Glamour* fra november 2006 (Munthe 2006). I likhet med Jacob Petersen røyker Mikkelsen sigaretter uten filter, og han mener at politikk er populistisk og at politikere opptre holdningsløst. Mikkelsen tilhører altså, likt Jacob Petersen, den røde siden av en politisk skala. Han kritiserer etablerte systemer og har derfor potensial til å fungere som normbryter, slik Jacob i filmen også gjør. Mikkelsen er som tidligere påpekt kåret til verdens mest sexy mann i Danmarks, og han er i skandinavisk populærkultur kanskje like kjent for sitt utseende som for sine skuespillerprestasjoner (Munthe 2006; Larsen 2006). Selv forholder han seg til dette enkelt og greit: “Jeg var ikke sexy helt inntil jeg ble berømt.” (Larsen 2006).

Nå sitter han på sofaen og stirrer olmt i luften. Musklene buler under den nyinnkjøpte blå og hvitstripete skjorta. Vil han reise seg og gå? Vil han torturere oss slik han torturerer selveste James Bond i den snart norgesaktuelle Bond-filmen?

...

Mads Dittman Mikkelsen er ved siden av Lars von Trier nærmest synonymt med dansk films suksesshistorie. Han har fått oss til å le som naiv og godtroende prest i “Adams Epler”. I “Etter Bryllupet” spiller han hjelpearbeider så godt at han får voksne menn til å grine.
(Larsen 2006)

Fiksjonsfilm som opprettholder av maskulinitetskulturer

Stjernesystemet viser hvordan fremstillingen av Mikael Perbrandt, Trond Espen Seim og Mads Mikkelsen i den skandinaviske populærkulturen fungerer som illustrasjoner på deCordovas forestilling om at: “The real hero behaves just like the reel hero”. Skuespillernes medieskapt personligheter blir en del av filmens diskurs, og maskulinitetene i filmene tar med seg karaktertrekk fra skuespillerne som private personer og omvendt. Slik blir verdiene som ligger til grunn for filmenes maskulinitetsuttrykk videreformidlet til å også gjelde i ”den virkelige verden”.

Den kognitive filmteorien tar utgangspunkt i at publikum lærer av hvordan strukturene i fiksjonsfilmen fungerer. Karakterene og deres maskulinitetsuttrykk opprettholdes gjennom skuespillerne ved at de oppfører seg likt karakterene. Dette bidrar til at skuespillerne får ettertraktede posisjoner innen populærkulturen som ikoner og sexsymboler. Dermed blir de forbilder og idealer for andre menn. Brian McNair er trukket frem innledningsvis i denne oppgaven der han hevder at skuespillere er produkter som selges gjennom mediene. Den som “selger” mest, sitter også på toppen av dette såkalte seksualiseringshierarkiet som den mest ettertraktede. Perbrandt, Seim og Mikkelsen har alle høye posisjoner i et slikt hierarki.

Publikum møter en karakter i en film, begynner å forstå seg på karakterens tankemønster for så forhåpentligvis til slutt å sympatisere med og plassere karakteren i et verdisystem. Har karakteren samme moral som tilskueren (en moral som baserer seg på holdninger rundt temaer som kjønn, klasse og etnisitet), kan tilskueren bruke karakterens handlingsmønster innen fiksjonsuniverset til å lære hvordan lignende hendelser kan håndteres i eget liv. Tilskueren lærer seg hva som fungerer og ikke i ulike settinger gjennom å observere hvordan en karakter handler innen fiksjonsuniverset. Når denne karakteren i tillegg blir en del av den “virkelige verdenen” gjennom stjernesystemet, legitimeres dennes handlingsmønster ytterligere. Filmen blir en del av en ny diskurs som formidler av ettertraktet maskulinitet.

Som analysene har vist, er fiksjonsuniversene særs heteronormative og maskulint dominert. Våre helter er menn som lever etter egne regler og normer, og som nekter å la seg styre av andre. Både Thomas, Varg og Jacob er representanter for det Michael Kimmel kaller *Self-Made-Man*: “... a model of manhood that derives identity entirely from a man’s activities in the public sphere, measured by accumulated wealth and status, by geographic and social mobility.” (Kimmel 2006, s. 13). I dette ligger, som filmanalysene viser, at det offentlige rom fortsatt er det mannlige rom, og at det er der menn får sin anerkjennelse. Thomas, Varg og Jacob er alle hvite, heteroseksuelle og stolte. De tyngste kriminelle i filmene er dessuten alle etniske ikke-skandinavere. Hva dette bidrar med til opprettholdelse av samfunnsstrukturer, er

noe som i og for seg bør problematiseres, men det er ikke noe denne oppgaven vil gå videre inn på.

Konklusjon

Denne masteroppgaven har undersøkt hvordan tre skandinaviske menn i fiksjonsfilmen fremstilles i forhold til forestillingen om en hegemonisk maskulinitet, og hvorvidt klassiske myter om kjønn eventuelt opprettholdes i disse mannportrettene. Ved å ta utgangspunkt i R.W. Connells maskulinitetshierarki, har jeg analysert maskulinitetsuttrykk i de tre skandinaviske filmene *Varg Veum: Bitre Blomster*, *Gangster* og *Efter Brylluppet*. Kirkham og Thumims fire forslag for hvordan man kan utarbeide analyser av maskulinitetsuttrykk, er brukt som metode og mal for struktureringen av analysene.

Hovedfunnene i analysene, er at universet i de tre filmene er basert på heteronormative, mannsdominerte og homososiale strukturer. Analysene har også vist at Connells forestilling om den hegemoniske maskuliniteten ikke er holdbar for å forklare hva som er ettertraktet maskulinitet i de tre filmene. Dette kan for det første begrunnes med den nordiske demokratimodellen. Patriarkatet er i skandinavisk sammenheng gammeldags, i hvert fall i lovmessig forstand. Dermed er de maskulinitetskategoriene som eksisterer for å opprettholde det utdaterte.

Det som skiller karakterene fra det gamle maskulinitetsidealet, er hvordan de oppviser følelser; mennene er blitt mykere. De er ensomme og individualistiske. Varg og Jacob er drevet av et ønske om å oppnå rettferdighet. Thomas forsøker så godt han kan å opprettholde gamle maskulinitetsstrukturer, men mislykkes. De sentrale kvinneskikkelsene i filmene er enten mødre, uskyldige barn eller forelskede og unge. De vises aldri som likestilte partnere for våre helter. Andre etnisiteter enn norske, svenske eller danske kommer heller ikke særlig heldig ut i de tre fiksjonsuniversene; de portretteres enten som umoralske og tungt kriminelle, eller som tegneseriefigurer. Filmenes universer er likevel ikke like hierarkiske som de amerikanske eller australske samfunnene teorien om den hegemoniske maskuliniteten er basert på. Felles for de to skandinaviske mennene som har vært subjekt for analysene av *Bitre Blomster* og *Efter Brylluppet* er at de er reale, har høy moral, samtidig som de lever etter sine egne regler og er Self-Made-Men. Dette er uttrykk som videreformidles gjennom stjernepersonene som spiller karakterene. I *Gangster* derimot fremstår Thomas som en ganske usympatisk mann, men dette inntrykket er noe som rettes opp av skuespilleren Mikael Persbrandt i hvordan han selv distanserer seg fra en slik maskulinitet. Filmheltene, sammen

med stjernesystemet, bidrar derfor til å legge grunnlaget for hvilke kvaliteter som er ønskelige i et nytt skandinavisk maskulinitetsideal i de tre filmene.

Den nye maskuliniteten filmene viser skal fortsatt være tapper, rettferdig, måteholden, utholdende, uredd og fokusert på likhet. Det som er nytt er at han har lov til å vise følelser som kjærlighet og lidenskap. Han har lov til å uttrykke savn, frustrasjon og lengsel. Når han forsøker å distansere seg fra følelsene sine resulterer dette, som både Thomas og Jacob viser, i ensomhet og bitterhet. Dette kan enten føre til undergang, som i Thomas' tilfelle, eller så blir mannen belønnet for sin utholdenhet, som både Jacob og Varg. Varg Veum bruker sitt følelsesmessige engasjement til å utfordre gamle forestillinger om maskulinitet. Den skandinaviske mannskroppen er ikke lenger bare en lydige og nyttige maskin som ukritisk tjener patriarkatet, den har også et intellektet som kan brukes til å utfordre og stille spørsmålstegn ved satte strukturer.

REFERANSELISTE

- Aalam, S.A. 2007, *Gangster*, [DVD], Scanbox Entertainment, SE/DK.
- Alver, E.W. (14.03.2005), "Genial bråkmaker". [online], i *Magasinet: Dagbladets helgemagasin*, tilgjengelig fra:
 <<http://www.dagbladet.no/magasinet/2005/03/14/426134.html>> [20.01.2008].
- Beasley, C. og Elias, J. 2006, *Situating masculinities in global politics*, [online], Refereed paper presented to the Second Oceanic Conference on International Studies 5-7 July, University of Melbourne, tilgjengelig fra:
 <www.politics.unimelb.edu.au/ocis/Beasley_Elias.pdf> [10.05.2008].
- Beauvoir, S. de [1949] 2000, *Det annet kjønn*, oversatt av Christensen, B., Pax Forlag, Oslo.
- Bergan, A.L. 2007, "Swedish match", i *Mann. For menn som kan lese*, Mann # 123, Februar 2008. Hjemmet Mortensen, Oslo.
- Beynon, J. 2002, *Masculinities and culture*, Open University Press, Buckingham, Philadelphia.
- Bier, S. 2006, *Efter Brylluppet*, [DVD], Zentropa Entertainments 16, DK.
- David, D.S. og Brannon, R. (red.) (1976), *The forty-nine percent majority: the male sex role*, Addison-Wesley Publishing Company, Reading Massachusetts, Menlo Park California, London, Amsterdam, Don Mills, Ontario, Sydney.
- Connell, R.W. og Messerschmidt, J.W. 2005, "Hegemonic masculinity: Rethinking the concept", [online], *Gender Sociology*, SAGE Publications, s. 829-859, tilgjengelig fra:
 <<http://gas.sagepub.com/cgi/content/abstract/19/6/829>> [10.05.2008]
- Connell, R.W. [1995] 2005, *Masculinities*. 2. Utg., Polity Press, Cambridge.
- Connell, R.W. [2002] 2003, *Om Genus*, oversatt av Hjukström, C., Bokförlaget Daidalos AB, Göteborg.
- Cohan, S. og Hark, I. R. (red.) 1993, *Screening the male: Exploring masculinities in Hollywood cinema*, Routledge, London.
- deCordova, R. 1991, "The emergence of the Star System in America", i Gledhill, C. (red.), *Stardom, Industry of desire*, Routledge, London, New York, s. 17-29.
- Dyer, R. [1993] 2002, *The matter of images: Essays on representations*, Routledge, London, New York.
- Ekenstam, C. 1998, "En historia om manlig gråt", i Ekenstam, C. og Frykman, J. og Johansson, T. og Kuosmanen, J. og Ljunggren, J. og Nilsson, Arne 2002: *Rädd att falla: Studier i manlighet*, Gidlunds Förlag, Södertälje, s. 50-123.
- Gledhill, C. (red.) 1991, *Stardom: Industry of desire*, Routledge, London, New York.
- Greig, A. og Kimmel, M. og Lang, J. 2000, "Men, Masculinities og Development: Broadening our work towards gender equality", [online], i *UNDP Gender in Development Monograph Series #10* May 2000, s. 1-22, tilgjengelig fra:
 <http://66.102.1.104/scholar?hl=no&lr=&client=firefox-a&q=cache:NddUbFMVcXQJ:www.undp.org/gender/resources/UNDP_Men_and_Masculinities.pdf+> [10.05.2008].
- Herbert, L.A. 2007, "Taking 'difference' seriously: Feminisms and the 'man question'", [online], i *Journal of Gender Studies*. Vol. 16, No. 1, Routledge, s. 31-45, tilgjengelig fra:
 <<http://www.informaworld.com/smpp/content~content=a770508751~db=all~order=page>> [13.05.2008].
- Johansson, T. og Kuosmanen J. (red.) 2003, *Manlighetens många ansikten – fader, feminister, frisörer och andra män*, Liber, Lund.

- Kanter, R. M. 1977, *Men and Women of the Corporation*, BasicBooks, New York.
- Kimmel, M.S. 1994: "Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity", i Brod, H. og Kaufman, M. (red.), *Theorizing Masculinities*, Sage Publications, Thousand Oaks, London, New Dehli, s. 119-141.
- Kimmel, M.S. 2006: *Manhood in America: A Cultural History*, 2nd Edition, Oxford University Press, New York.
- Kirkham, P. og Thumim, J. (red.) 1993, *You Tarzan: Masculinity, Movies and Men*, Lawrence og Wishart Limited, London.
- Larsen, V. (06.11.2006), "Dansk eksport", [online], i *Magasinet: Dagbladets helgemagasin*, tilgjengelig fra:
<<http://www.dagbladet.no/magasinet/2006/11/06/482002.html>> [29.01.2008]
- Lehman, P. 1993, *Running scared: Masculinity and the representation of the male body*, Temple University Press, Philadelphia.
- Lorentzen, J. 2006, "Forskning på menn og maskuliniteter", i Lorentzen, J. og Mühleisen, W. (red.), *Kjønnsforskning: En grunnbok*, Universitetsforlaget As, Oslo, s. 121-135.
- Lorentzen, J. 2004, *Maskulinitet: Blikk på mannen gjennom litteratur og film*, Spartacus Forlag AS, Oslo.
- Mailer, N. 1949, *The Naked and the Dead*, Allen Wingate, London.
- Mangan, M. 2003, *Staging masculinities: History, gender, performance*, Palgrave Macmillan, New York.
- McNair, B. 2002, *Striptease culture: Sex, media and the democratisation of desire*, Routledge, London and New York.
- Mulvey, L. [1975]1999, "Visuell nytelse og narrativ film", oversatt av Brandsæter, S., i Fossheim, H.J. (red.): *Filmteori: En antologi*, Pax Forlag A/S, Oslo, s. 169-181.
- Munthe, E.G. 2006, "Mad Mads", i *Glamour*, nr 8 november 2006, Bonnier Tidskrifter, Stockholm.
- Neale, S. 1993, "Masculinity as spectacle: Reflections on men and mainstream cinema", i Cohan, S. og Hark, I.R. (red.), *Screening The Male: Exploring Masculinities In Hollywood Cinema*, Routledge, London, s. 9-20.
- Nordberg, M. 2000, "Hegemonibegreppet och hegemonier inom mansforskningsfältet", i Folkesson, P. og Nordberg, M. og Smirthwaite G. (red.), *Hegemoni och mansforskning*, Jämställdhetscentrum, Karlstad, s. 37-66.
- Opedal, H. (24.09.2007), "Litt Varg", [online], i *Magasinet. Dagbladets helgemagasin*, tilgjengelig fra:
<<http://www.dagbladet.no/magasinet/2007/09/24/512983.html>> [29.01.2008]
- Reisersen, T.S. 2008, "Tilbaketrukket maskulinitet: Mannlige skikkelser i tre filmer av Hans Petter Moland", Masteroppgave, Universitetet i Oslo.
- Rolfsen, U.I 2007, *Varg Veum: Bitre Blomster*, [DVD], Miso Film, SF Norge, NO/DK.
- Side2 (04.05.2006), *Her er Norges mes sexy menn*, [online], Tilgjengelig fra:
<<http://pub.tv2.no/nettavisen/side2/kjendis/article627636.ece?id=76701ogslide=0>> [29.01.2008]
- Smith, M. 1999, "Endrede tilstander: Karakter* og følelsesmessig respons i film", oversatt av Vik, S., i Fossheim, H.J. (red.), *Filmteori: En antologi*, Pax Forlag A/S, Oslo, s. 256-270.
- Solbrække, K.N. og Aarseth, H. 2006, "Samfunnvitenskapens forståelser av kjønn", i Lorentzen, J. og Mühleisen, W. (red.), *Kjønnsforskning: En grunnbok*, Universitetsforlaget As, Oslo, s. 63-76.
- Solomon-Godeau, A. 1997, *Male trouble: A crisis in representation*, Thames and Hudson Ltd, London.
- Staalesen, G. 2006, *Btre Blomster*. Gyldendal, Oslo.

- Staiger, J. 1991, "Seeing stars", i Gledhill, C. (red.), *Stardom: Industry of desire*, Routledge, London, New York, s. 3-16.
- Stam, R. 2000, *Film Theory: An Introduction*, Blackwell Publihsing. Oxford.
- Warner, M. 1991, "Introdcion: Fear of a Queer Planet", [online], i *Social Text*, No. 29, Duke University Press, s. 3-17, tilgjengelig fra: <<http://www.jstor.org/stable/466295>> [10.05.2008].
- Wilde, O. [1893] 1908, *A Woman of No Importance: a play*, Methuen, London