

“Når kvinden ligger øverst”



(Tegning: Rasmus Sand Høyer)

Kandidatspeciale i Dansk

Skrevet af: Lizzette Lennore Nørgård

Vejleder: Louise Brix Jacobsen

Aalborg Universitet, 15. september, 2020

Abstract

Through time and history gender equality has been a topic reserved for women. Women's rights movements have succeeded through the years to achieve formal equality. However some believe that real equality concerning women has not been fully achieved due to the continued discrimination. Nevertheless, in recent years awareness of the man's inequality appears in the public debate. Public Service corporation Danmarks Radio has made a number of documentaries on the subject including *Når kvinden ligger øverst*, which largely differs from the rest because of its way of blaming women for men's equality issues. This paper seeks to understand how DR presents the present gender equality issues through the documentary and what this representation contributes in the media landscape.

Therefore this thesis applies a methodology that merges a documentary analysis with theories of gender. This methodology enables this thesis to illustrate how the use of specific speech acts in the authoritative documentary generates certain gender understandings in *Når kvinden ligger øverst*. Theories by Ib Bondebjerg and Anne Jerslev are applied to analyse the staging of the depicted reality and intimacy in the documentary. Simone de Beauvoir's and Judith Butler's theories are applied to examine the structures which the program thematizes, comments on, rebels against and comes to reproduce to some degree. Furthermore, the thesis applies another DR documentary *Mandefald* in order to take a broader view on the subject. At last the analytic results of the thesis will be compared with the Danish public service legislation to see if the documentary meets the requirements.

Based on the content analyses the thesis concludes that the DR documentary *Når kvinden ligger øverst* brings a reproduction of the heterocentric discourse and gender stereotypes into the equality debate. The documentary's gender understanding and gender portrayal helps to maintain the patriarchal structure it claims to put an end to. Thus reproducing the narrow male ideals that are in fact to blame for the oppression of both men and women in question, which means it does not meet the requirements of the Danish public service legislation. Instead of fighting for men's equal rights the documentary establishes a sort of fight between the genders. In such a fight there will be no winners.

Indholdsfortegnelse

Indledning	4
Teoretiske og metodiske overvejelser	9
Socialkonstruktivisme	9
Medie- og dokumentaranalyse som metode	11
Introduktion til Når kvinden ligger øverst	14
DR og public service	17
Dokumentarens forhold til virkeligheden	20
Simone de Beauvoir - Det andet køn	38
Judith Butler - Kønsballade	42
Når kvinden ligger øverst	46
Perspektivering	66
Konklusion og diskussion	71
Litteraturliste	74
Bilag 1: Dimensioner i de grundlæggende dokumentariske genrer	79
Bilag 2:	80
Dokumentarens undergenrer	80

Indledning

Det er sjældent at ordene “ligestilling” og “mænd” optræder i samme sætning. Gennem tiden har kampen for ligestilling mellem kønnene været forbeholdt kvinder, der har kæmpet for at vriste sig fri fra deres position som mandens underordnede. Dansk Kvindesamfund kæmpede for kvinders ligestilling gennem retten til uddannelse, som endelig blev en realitet i 1875, hvor de måtte starte på universitetet. Uddannelse var nemlig et vigtigt skridt på vejen mod kvindernes ligestilling i en patriarkalsk domineret samfundsstruktur. Grundet den biologiske forståelse af køn, der var dominerende i 1800-tallet, var der modstand mod kvinders ret til uddannelse “Blandt andet mente man, at kvinders biologi gjorde dem uegnede til at studere. Deres hjerner var mindre end mænds, altså var kvinders åndsevner dårligere. Også livmoderen var i vejen. For meget tid på læsebænken kunne simpelthen gøre kvinden steril” (dr, kvindekamp, 2016). Selv da det også blev tilladt for kvinder at gå på et offentligt gymnasie i 1903 fortsatte skepsissen blandt mændene, hvorfor de fleste kvinder ikke benyttede sig af deres uddannelse, men fortsatte med at agere husmoder, der levede under forsørgelse fra deres mænd (dr, kvindekamp, 2016).

Det var først, da Rødstrømperne i 60’erne og 70’erne krævede et opgør mod den stereotype kønsforståelse af kvinder, at der begyndte at ske en markant ændring. Rødstrømperne kæmpede for retten til at komme ud på arbejdsmarkedet og bruge sin uddannelse, retten til lige løn, retten til fri abort og lige vilkår for mænd og kvinder. Denne kamp gjorde op med kvindernes underordnede position i det patriarkalske samfund, og har haft enorm betydning for udviklingen af kønnenes ligestilling. Hvor kønsforskningen tidligere var biologisk determineret, og dermed så køn som en fastlagt størrelse, bevægede man sig mere over mod en nyere måde at tænke køn på inden for denne periode, hvor man så nødvendigheden i at adskille det biologiske køn fra det sociale køn. Ud fra en socialkonstruktivistisk tankegang betragtede man i stedet kønnet som en social konstruktion.

Nogle mener, at vi er nået langt med ligestillingen i Danmark siden da, andre synes, det går for langsomt, at der er lang vej endnu, og at vi stadig lever i et patriarkalsk samfund, der kulturelt favoriserer manden som magthaver og overordnede. For selvom der i Danmark er formel ligestilling, så er der stadig ikke opnået reel ligestilling. Det skyldes, at den formelle ligestilling ikke tager højde for de kulturelle samfundsstrukturer, der har betydning for menneskets reelle chancer for lige muligheder (Videnskab, 2014). For kvinder betyder det, at selvom de nu har adgang

til uddannelse og job, så får de stadig mindre i løn end mændene (Kvinfol, 2018), de er underrepræsenterede i lederstillingerne på trods af, at de er mere veluddannede end mændene (Magisterbladet, 2019) og så er det stadig kvinderne, der står for størstedelen af slæbet med husholdningen derhjemme, hvilket endda kan være medvirkende til, at der netop er færre kvinder repræsenteret på ledelses- og bestyrelsesposter. De investerer så mange timer ugentligt i husarbejdet, at der ikke er tid eller ressourcer til at arbejde for en højere stilling (Finans, 2018). Ydermere forekommer der stadig seksuelle krænkelse mod kvinder, som den verdensomspændende #MeToo-bevægelse satte på dagsordenen i 2017 (Faktalink, 2020).

Selvom ligestilling i mange år har omhandlet det kvindelige køn, er der også en anden retning, der har sneget sig ind i den offentlige debat: mændenes (u)ligestilling. Der er nemlig en række områder, hvor mændene sakker bagud på ligestillingsfronten. Det omhandler f.eks. deres forhold til deres børn: manglende samværsrettigheder under skilsmisser og kort barsel¹. Der er dog også en anden dimension, der står i vejen for mændenes ligestilling, nemlig den begrænsende og snævre traditionelle manderolle, der trods stigende modernisering, til stadighed spøger i ikke bare mændenes, men også samfundets bevidsthed. I de sidste år har DR i sit programudbud sat fokus på netop dette, ved at lave en række programmer/programserier, der sætter fokus på og tematiserer mænd som køn. Her skal blandt andet nævnes:

Programserien *Mandefald*² (DR1, 2020), der sætter fokus på den store gruppe af ufaglærte mænd, der bor alene og som følge af dette kæmper med ensomhed og sygdomme. Samt *Mænd i følge kvinder*³ (DR2, 2016), en programserie, hvor nogle udvalgte kvinder i hvert afsnit taler om manden som sexobjekt, manden som familiefar, mandefællesskabet der over tid, er blevet invaderet af kvinder og manden som karrieremenneske. DR1 har endvidere lavet en programserie på 3 sæsoner, som går under titlen *Rigtige mænd*⁴ (2015-2019), hvor nogle udvalgte mænd trænes op til at kunne gennemføre forskellige "manddomsprøver" som off-road Triathlon og mandeløb. Et mere kontroversielt indspark i debatten ser man i DR2's dokumentarfilm fra 2019 *Små mænd, store drømme*⁵, hvor den kendte TV-vært Bubber står i spidsen for at afdække kvinders stigmatisering og

¹ Jeg er dog vidende om EU's nye vedtægt at øremærket barsel til mænd

² https://www.dr.dk/drtv/episode/mandefald_-naar-maend-er-alene_164406

³ https://www.dr.dk/drtv/saeson/maend-ifoelge-kvinder_7935

⁴ https://www.dr.dk/drtv/serie/rigtige-maend_7354

⁵ https://www.dr.dk/drtv/program/smaa-maend-store-droemme_111728

fravalg af lave mænd, samt hvordan disse mænd forsøger at kompensere for den manglende højde. I den mere alvorlige ende sendte DR2 i 2019 en britisk BBC-dokumentar *Mænd og selvmord*⁶ (originaltitel: *Stopping Male Suicide*), hvor en læge afdækker den hyppigste dødsårsag blandt britiske mænd: selvmord, og forsøger at finde frem til, hvorfor så mange mænd vælger den vej. Selvom dette er en britisk produktion, så har den stadig relevans i det danske mediebillede, da undersøgelser viser, at selvmordsraten for midaldrende mænd i DK, er stigende (Dansk Psykologforening, 2018). De forskellige programudbud i DR's medielandskab dækker altså mænd, deres køn, og deres (u)ligestilling på forskellig vis, ud fra forskellige vinkler og med forskellig grad af alvorlighed og humor. Der er dog én dokumentarfilm, som falder mig i øjnene, fordi den åbenlyst tildeler kvinder en stor del af skylden for mænds manglende ligestilling i dag. Ydermere dækker den flere forskellige problematikker, som både strækker sig fra at være en mere ironisk kommentar, til manden som "tøffelhelt" til at berøre et mere alvorligt emne som mænd med psykiske lidelser. Det drejer sig om DR2 dokumentaren *Når kvinden ligger øverst* (2019), hvori dokumentarens deltagere samt udvalgte eksperter argumenterer for mænds manglende ligestilling. Programmets beskrivelse lyder således:

Alt imens #MeToo bevægelsen har rullet ud over verden, har en anden kønskamp i al stilhed fundet indpas; nemlig mandens manglende ligestilling. I aften retter tilrettelægger Anni Pape fokus mod mændene og undersøger, hvor mænd mangler ligestilling i samfundet og hvor kvinder bør gribe i egen barm og gøre livet mindre surt for mænd. Hun møder mandegruppen "fædre på flugt", der siger: "Rigtige mænd indrømmer, de er under tøflen". Hun møder de barnløse mænd, der føler sig kasseret af de veluddannede kvinder. Og de vrede kvinder, der indrømmer at skælde deres mand alt for meget ud. Og så opsøger hun sin egen søn for at høre sandheden om, hvor svært det var som dreng at vokse op hos en enlig mor. Den danske mand er under massivt pres og måske er det også et anliggende for kvinder at lette presset? (DR, 2019)

Ovenstående lyder umiddelbart som urimelige vilkår for samtidens vestlige mænd. Men samtidig forundres jeg også over den eksplicite ansvarspålæggelse over på hele kvindekønnet. Dokumentaren lægger nemlig i sin beskrivelse op til, at der efter mange års kvindekamp nu

⁶ https://www.dr.dk/drtv/program/maend-og-selvmod_137235

forekommer ulighed blandt kønnene med omvendt fortegn. Patriarken er død og udskiftet med tøffelhelte og lavtuddannede barnløse, der er underlagt en kvindelig dominans. Kvinden reduceres dermed til at være det problematiske køn, der både er årsag til problemerne, men fungerer også som løsningen på selv samme. Jeg undrer mig dertil over, hvordan det så kan være at kvinder stadig mangler en del på ligestillingskontoen, og hvorfor kvindekønnet bruges nedsættende om jobs, gøremål i hjemmet og des lige? DR har, som landets public service-flagskib, ansvar for, hvordan de italesætter og formidler samfundsproblematikker i deres programudbud. I følge en af DR's formålsbeskrivelser i public service-kontrakten (§10) skal der være et særligt fokus på dansk sprog og dansk kultur, som uddybes: "DR skal medvirke til at fremme et fællesskabsbaseret Danmark, der bygger på værdier om demokrati, ligeværd og ytringsfrihed" (Public service-kontrakten, 2018). Men jeg er lidt usikker på, hvordan udskamning af et helt køn fremmer ligeværdet mellem mænd og kvinder. Det er ud fra denne undren og nysgerrighed, at jeg i dette speciale ønsker at undersøge DR's fremstilling af nutidens ligestillingsproblematikker gennem dokumentaren *Når kvinden ligger øverst*, og hvad denne fremstilling bidrager med i medielandskabets kønsdebat. Min undersøgelse tager udgangspunkt i følgende problemformulering:

Hvordan fremstiller DR nutidens mandeligestillingsproblemer i dokumentaren *Når kvinden ligger øverst*? Hvad er programmets ærinde? Og hvad kommer programmet egentligt til at signalere?

Til at supplere problemformuleringen vil jeg undersøge, hvilke opfattelser af køn og kønsroller, der sættes i spil i programmet, samt hvordan disse forhandles i forhold til ligestilling. For at se på hvordan DR ellers italesætter (u)ligestilling og mandens rolle i det moderne samfund, vil jeg til sidst perspektivere *Når kvinden ligger øverst* til *Mandefald*, som er en DR1-produktion fra 2020. I det følgende afsnit vil jeg redegøre for specialets opbygning for at give læseren et overblik over strukturen.

Specialets opbygning

I opgavens første afsnit *Teoretiske og metodiske overvejelser* vil jeg redegøre for mit overordnede videnskabsteoretiske synspunkt, som er socialkonstruktivistisk. Til dette benytter jeg Vivien Burr's bog *Social Constructionism* (2003) til at beskrive 4 hovedkarakteristika inden for socialkonstruktivismen: 1) Kritisk indstilling overfor taget-for-givet-viden, 2) Historisk og kulturel specificitet, 3) Viden skabes og opretholdes gennem sociale processer, 4) Viden og social handling

hænger sammen. Dernæst redegør jeg for min metodiske tilgang til at analysere dokumentarfilmen vha Joshua Meyrowitz' tre paradigmer: *Medie som kanal*, *medie som sprog* og *medie som miljø* fra hans artikel *Tre paradigmer i medieforskningen* (1997). Til at understøtte de tre paradigmer trækker jeg desuden på Ib Bondebjergs tre dimensioner (2008): *Den sociologisk-kulturelle dimension*, *den æstetisk-diskursive dimension* og *den psykologisk-kognitive dimension*.

Efter den videnskabsteoretiske og metodiske gennemgang kommer jeg med en introduktion til *Når kvinden ligger øverst*, hvori jeg kort opridser programmets nøglepersoner og problemstillinger.

Dernæst fremlægger jeg det første teoriafsnit *DR og public service*, der skal indgå i en diskussion i slutningen af specialet til at se på DR's public service-forpligtigelse i forhold til, hvad deres program formidler. Efterfølgende teoriafsnit *Dokumentarens forhold til virkeligheden* består af Ib Bondebjergs generelle teori om dokumentarismens forhold til virkeligheden, efterfulgt af hans genreteori som jeg bakker op med Bill Nichols (2001) og Carl Plantingas (1997) dokumentarteori. Disse teoriapparater benytter jeg i afsnittet *Identifikation af genren i "Når kvinden ligger øverst"* til at identificere og analysere de grundlæggende dokumentariske træk i programmet. Dernæst bruger jeg Anne Jerslevs teori om *intimitet* fra hendes bog *Reality-tv* (2014), Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) og Joshua Meyrowitz' *No sense of Place* (1985) til at afdække dokumentaristernes offentliggørelse af det private/intime i afsnittet: *Det private er politisk*.

De næste to afsnit består af Simone de Beauvoirs teori fra trebindsværket *Det andet køn* (2019⁷), og Judith Butlers queer-teori fra *Kønsballade* (2010⁸). Deres kønsteorier benytter jeg i det efterfølgende analyseafsnit *Når kvinden ligger øverst*, til at undersøge hvilke strukturer programmet tematiserer, kommenterer på, gør oprør mod og kommer til at reproducere. De vigtigste resultater fra denne analyse sammenfatter jeg med fundene fra dokumentaranalysen i en delkonklusion for at få et overblik over programmets samlede udtryk.

I *Perspektiveringen* inddrager jeg programserien *Mandefald* fra DR til at se på, hvordan DR ellers italesætter ligestilling og mandens position i det moderne samfund. Hovedpointerne derfra samt delkonklusionens fund sætter jeg som nævnt op mod DR's public service-forpligtigelse i en *Diskussion*, hvor jeg diskuterer, hvordan programmet som medie inden for en bestemt ramme er

⁷ Originaltitel: *Le deuxième sexe*, udgivet første gang i 1949

⁸ Originaltitel: *Gendertrouble*, udgivet første gang i 1990

med til at opretholde og reproducere bestemte kønsopfattelser i samfundet. De samlede resultater indgår afslutningsvis i *Konklusionen*.

Teoretiske og metodiske overvejelser

I følgende metodeafsnit vil jeg først redegøre for mit overordnede videnskabsteoretiske synspunkt, som er socialkonstruktivistisk. Dernæst vil jeg i et andet afsnit komme ind på de medie- og dokumentaranalytiske værktøjer, jeg tager i brug i forbindelse med min analyse af dokumentarens indhold, stilmæssige træk og omkringliggende miljø. Med hjælp fra de metodiske tilgange vil jeg undersøge, hvilket udtryk dokumentaren har, og hvordan det taler sig ind i samtidens kønsproblematik, og hvordan programmets holdning til dette fremstilles.

Socialkonstruktivisme

Det overordnede videnskabsteoretiske syn jeg anlægger, er socialkonstruktivistisk.

Socialkonstruktivisme kan i bred forstand betegnes som “a theoretical orientation which to a greater or lesser degree underpins all of these newer approaches” (Burr, 2003, s. 1), som kritisk psykologi, diskursiv psykologi, diskursanalyse, dekonstruktion og poststrukturalisme (Burr, 2003, s. 1). Det kan dog være problematisk at udarbejde en nærmere definition af socialkonstruktivismen, da dens tilgang til den sociale videnskab baseres på flere forskellige opfattelser:

There is no single description, which would be adequate for all the different kinds of writers whom I shall refer to as social constructionists. This is because, although different writers may share some characteristics with others, there isn't really anything that they all have in common. What links them all together is a kind of 'family resemblance' (Burr, 2003, s. 2).

Da man ikke kan pege på en bestemt funktion, der kan identificere den socialkonstruktivistiske position, tilbyder Vivien Burr⁹ følgende fire centrale antagelser, som fundamentale for retningen “You might think of these as something like ‘things you would absolutely have to believe in order to be a social constructionist’ (Burr, 2003, s. 2). Første punkt er at socialkonstruktivismen fastholder *a critical stance toward taken-for-granted knowledge*, hvilket både gælder for måder at forstå

⁹ Fra Gergen, (1985)

verden og os selv på. Vores forestilling om verden og virkeligheden funderes ikke i “objective, unbiased observation of the world” (Burr, 2003, s. 3). Som eksempel på dette nævner Burr den gængse opfattelse af *sex* og *gender*: “Our observations of the world suggest to us that there are two categories of human being, men and women” (Burr, 2003, s. 3). Dette normative syn på køn udfordrer socialkonstruktivisternes ved at sætte spørgsmålstegn ved, om kategoriseringen af mand og kvinde virkelig er en afspejling af naturligt forekommende forskellige typer af mennesker, da der også forekommer gråzoner i denne kategorisering ved fx transpersoner (Burr, 2003, s. 3). Dette punkt danner grundlaget for, hvad jeg vil undersøge i mit speciale. I stedet for en forståelse af verden, der er bundet på objektiv observering af verden, ser socialkonstruktivisterne forståelse som bundet op på *historical and cultural specificity*, som er den næste definition. “The ways in which we commonly understand the world, the categories and concepts we use, are historically and culturally specific” (Burr, 2003, s. 3-4). Ens forståelse af verden beror altså blandet andet på de omkringliggende historiske og kulturelle forhold man lever under. Dette skyldes både at disse forståelser er specifikke i forhold til bestemte kulturer og historiske perioder, men også fordi forståelserne er “seen as products of that culture and history, and are dependent upon the particular social and economic arrangements prevailing in that culture at that time” (Burr, 2003, s. 4). På grund af disse forskellige faktorer, der påvirker ens syn og forståelse af verden og virkeligheden, skal mennesket ikke gå ud fra at deres egen verdensforståelse er bedre eller nærmere sandheden end andre menneskers forståelser (Burr, 2003, s. 4). I relation til nærværende speciale er måden hvorpå vi anskuer og taler om køn og ligestilling altså funderet i forskellige historiske og kulturelle faktorer, hvilket både Simone de Beauvoir’s og Judith Butlers teoretiske apparat skal bidrage til at undersøge. Burr’s tredje punkt handler om, hvordan *knowledge is sustained by social processes*. Som nævnt i første punkt, ser socialkonstruktivismen ikke viden som udspringende af verdens naturlige beskaffenhed, men i stedet som socialt og kollektiv konstrueret.

It is through the daily interactions between people in the course of social life that our versions of knowledge become fabricated. Therefore social interaction of all kinds, and particularly language, is of great interest to social constructionists. Therefore what we regard as truth, which of course varies historically and cross-culturally, may be thought of as our current accepted ways of understanding the world (Burr, 2003, s. 4-5).

Vi opfatter verden via det sprog vi benytter om den, og ved en ændring af dette sprogbrug ændres også vores forståelse af verden. Den kønsstereotypiske tendens der portrætteres i medielandskabet (i forhold til specialets empiri), udgør et eksempel på, hvordan viden og vores forståelse af netop dét verdensemne konstrueres af disse sociale og kollektive processer. Subjektets måde at italesætte kønnet på, bliver dermed afgørende for kønsdiskurserne, og dermed også afgørende for, hvad der opfattes som sandheden om kønnet. Den konstruerede viden er derudover handlingsregulerende, hvilket Burr kommer ind på i sit fjerde og sidste punkt *knowledge and social action go together*. Hun påpeger, at den konstruerede viden kan have mange forskellige former, og hver enkelt form medfører “a different kind of action from human beings” (Burr, 2003, s. 5). Hun nævner som eksempel, at fordi man ikke længere anser en alkoholiker som værende ansvarlig for sit indtag af alkohol, dermed heller ikke længere handler ved at fængsle alkoholikeren. I takt med at man betragter vedkommende som syg, bliver han/hun i stedet tilbudt medicinsk og psykologisk behandling (Burr, 2003, s. 5). “Our constructions of the world are therefore bound up with power relations because they have implications for what is permissible for different people to do, and for how they may treat others” (Burr, 2003, s. 5). I mit speciale undersøger jeg de handlinger der udspringer af den konstruerede viden om køn i et ligestillingsperspektiv.

Overordnet set er den socialkonstruktivistiske forståelse baseret på, at ingen har patent på sandheden, fordi der alt efter sociale og samfundsmæssige forhold altid er flere forskelligartede perspektiver på, hvad der er sandt. Det vigtige her er, at magt fungerer igennem disse diskurser, og at der hvor magten er størst og mest effektiv, er ved accepten af en given sandhed: “To define the world or a person in such a way that allows you to do the things you want is to exercise power” (Burr, 2003, s. 68). Med den socialkonstruktivistiske tilgang vil jeg ikke vurdere sandhedsværdien i, om der er ligestilling for de respektive køn eller ej. I stedet vil jeg belyse, hvordan nogle af de opfattelser af køn der fremføres i *Når kvinden ligger øverst*, opstår og interagerer med hinanden, hvordan de medvirkende deltager aktivt i reproduktionen af den sandhed, der er fremsat, og hvilke effekter det har for programmets formidling af (u)ligestilling. I det følgende belyser jeg en metode, der tager højde for medieaspektet i specialet.

Medie- og dokumentaranalyse som metode

Da mit empiriske analyseobjekt i dette speciale er en dokumentarfilm, er min overordnede metode medieanalyse og dokumentaranalyse. I artiklen *Tre paradigmer i medieforskningen* giver Joshua

Meyrowitz et bud på en inddeling af medieanalysen i tre overordnede paradigmer: *Medie som kanal*, *medie som sprog* og *medie som miljø* (Meyrowitz, 1997, s. 58). “Jeg foreslår, at så godt som alle specifikke spørgsmål eller diskussioner om et bestemt medie, eller medier generelt, kan forbindes med en af tre underliggende metaforer for, hvad et medie er” (Meyrowitz, 1997, s. 57). I en analyse af *medie som kanal* er fokus på indhold, som kan afføde spørgsmål om; budskabets indhold, indholdets virkninger, indholdets refleksion af virkeligheden, publikums forskellige fortolkninger af indholdet, indholdets påvirkning af forskellige faktorer såsom sociale, politiske, økonomiske, organisatoriske, og ideologiske (Meyrowitz, 1997, s. 58). Meyrowitz mener, at metaforen medie-som-kanal er så almindelig fordi det netop er indholdet, vi først reagerer på, når vi benytter et medie. Indholdets budskab kan enten tiltrække eller frastøde os (Meyrowitz, 1997, s. 58). Desuden anser denne metafor sig som værende uafhængig af selve mediet, forstået på den måde at det formidlede indhold sagtens kan eksistere via andre medier, og i nogle tilfælde helt uden et medie (Meyrowitz, 1997, s. 59). *Medier som sprog* er derimod ikke helt uafhængig af indholdet “I modsætning til kanalbegrebet har medier-som-sprog metaforen, [...] en tilbøjelighed til at fokusere opmærksomheden på hvert medies unikke “grammatik” (Meyrowitz, 1997, s. 60). Dermed kan sprogmetaforen føre til spørgsmål omhandlende mediets form, mediets muligheder for manipulation og virkningerne deraf (“udtrykt i opfattelse, forståelse, følelsesmæssig reaktion og adfærdsmæssig respons” (Meyrowitz, 1997, s.60)). Derudover kan medie som sprog føre til spørgsmål om mediets grammatiske koder og hvilke faktorer, der påvirker dem, forandringer i grammatiske stilarter gennem tiden samt publikums reaktioner på mediets manipulationer (Meyrowitz, 1997, s. 60). Sprogmetaforen er altså tilbøjelig til “at fokusere opmærksomhed på de variabler, som kun fungerer inden for et bestemt medie eller inden for en bestemt type medier” (Meyrowitz, 1997, s. 60). I følge Meyrowitz kan til- og fravalg af grammatiske variabler i et medie have kæmpe indflydelse på seerens reaktion/modtagelse af bestemte elementer:

Alt efter hvilke grammatiske variabler, der bruges, kan den samme figur i det samme tøj i de samme fysiske omgivelser, som foretager sig den samme aktivitet, ligeledes gøres stærk eller svag, alvorlig eller komisk, stabil eller ustabil, og figuren kan portrætteres som en, vi mere sandsynligt vil reagere på som en person eller som en, vi udelukkende opfatter som udfyldende en social rolle (Meyrowitz, 1997, s. 60).

I en analyse af det sidste paradigme *medier som miljø* undersøges de omkringliggende forhold vedr mediet. Det er de kendetegn, som gør mediet “fysisk, psykologisk, socialt forskelligt fra andre

medier” (Meyrowitz, 1997, s. 63), samt de variabler der fremmer udviklingen og brugen af medier, mediets kendetegn i forhold til kulturelle koder og skikke, og fremkomsten af nye ændrede medieformer, der forandrer de eksisterende medieformer (Meyrowitz, 1997, s. 63).

Min analyse bevæger sig inden for alle tre paradigmer. Jeg analyserer ud fra paradigmet *medie som kanal* ved at fokusere på det dokumentarfilmen omhandler: køn og (u)ligestilling i Danmark. Dette gør jeg vha en dokumentaranalyse, der skal vise, hvordan virkeligheden iscenesættes i dokumentarens indhold samt hvilket argument om eller syn på virkeligheden programmet fremstiller. Dette gør jeg med Ib Bondebjergs generelle teori om dokumentarismens forhold til virkeligheden, samt hans teori om den *autoritative* og den *observerende* dokumentar, som er de to af grundtyperne inden for genren, programmet benytter træk fra. Dermed berører jeg her en af Ib Bondebjergs tre dimensioner, der er med til at forklare, hvordan en dokumentarisk analyse metodisk er opbygget. Det drejer sig her om *den psykologisk-kognitive dimension*, der “fokuserer på de kognitive og emotionelle skemaer og processer, der dels kommer til udtryk i dokumentarismens beskrivelser af sociale og psykologiske processer, men som også handler om modtagerens oplevelse og de receptionsprocesser, som dokumentarismen sætter i gang - både psykologisk, socialt og kulturelt” (Bondebjerg, 2008, s. 96). Indeksikaliseringen af filmen som værende en dokumentar eller non-fiction, fordrer nemlig en bestemt seermodtagelse, der tager udgangspunkt i, at det vi skal til at se, repræsenterer en eller anden form for sandheds- og virkelighedsværdi. Derudover benytter jeg kønsteorier fra hhv. Simone De Beauvoir og Judith Butler til at se på, hvilke strukturer programmet tematiserer, kommenterer på, gør oprør mod og kommer til at reproducere i en vis grad. Altså hvilke stereotyper, forestillinger om normalen og kønsroller dokumentaren fremstiller og forholder sig til.

I min analyse af *medie som sprog*-metaforen undersøger jeg dokumentarens grammatik/stilmæssige træk. Dette gør jeg også ved brug af Bondebjergs dokumentarteori, hvor jeg analyserer på, hvilke virkemidler dokumentaren benytter fra den *autoritative* og *observerende* genre, og hvad kombinationen af disse to grundformers træk medfører i pågældende dokumentar. Dertil bruger jeg Anne Jerslevs teori om *intimitet* fra hendes bog *Reality-tv* (2014), Erving Goffmans *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) og Joshua Meyrowitz’ *No sense of Place* (1985) til at afdække de medvirkendes offentliggørelse af det private/intime, som er et gennemgående autoritativt stilistisk træk i programmet. Den iscenesatte intimitet fremanalyserer jeg via brugen af billedbeskæring, betroelse, interview og simuleret monolog. Dermed berører jeg Bondebjergs anden

dimension *den æstetisk-diskursive dimension*, som “handler om dokumentarismens narrativitet, dramaturgi, stil, tematik, retorik og sprog” (Bondebjerg, 2008, s. 96). De fund denne analyse tilstedekommer, vil jeg senere i specialet i en delkonklusion bruge til at underbygge de fremanalyserede fund fra indholdsanalysen med. På den måde finder jeg frem til, hvordan deltagerne i programmet portrætteres.

I forhold til Meyrowitz’ sidste paradigme *medie som miljø* fremsætter jeg i en perspektivering, hvilke tendenser denne dokumentar taler sig ind i i DR’s samlede medielandskab. Dette gør jeg ved at inddrage programserien *Mandefald* fra DR, der også behandler ligestilling i Danmark. Hermed vil jeg analysere på sammenfald, nuanceringer og afvigelser de to programmer imellem for at se på, hvordan DR ellers italesætter ligestilling og mandens rolle i det moderne samfund. Derefter følger en diskussion, hvor jeg diskuterer DR’s public service-forpligtigelse i forhold til, hvad deres program italesætter. Denne del er væsentlig i forhold til den højaktuelle kønsdiskussion i samtiden, som DR med sit narrativ om køn medvirker i. Da undersøger jeg altså, hvordan programmet som medie inden for en bestemt ramme kan være med til at opretholde og reproducere bestemte kønsfremstillinger i samfundet. Dermed berører jeg Bondebjergs tredje dimension *den sociologisk-kulturelle dimension*, som “peger mod den rolle, medie-institutionerne spiller for dokumentarismens produktionsbetingelser, og de professionsnormer, begreber og procedurer, som alle produktionsmiljøer udvikler” (Bondebjerg, 2008, s. 96).

Introduktion til *Når kvinden ligger øverst*

For at give læseren en forståelse af programmets natur, vil jeg i det følgende komme med en introduktion til programmet og dets nøglepersoner.

Når kvinden ligger øverst er en DR2-dokumentar fra 2019, der forløber sig over 1 time og 27 minutter. I programmet medvirker tilrettelægger Anni Pape, som gennem hele forløbet både fungerer som en styrende og sammenbindende voice over og som fysisk medvirkende. Hendes rolle som voice over har to funktioner: 1) en autoritær stemme, der på baggrund af ekspertudtalelserne formidler fakta om køn og ligestilling, sideløbende med de forskellige scener udspiller sig 2) en involveret stemme, der formidler sine egne tanker omkring emnet, og taler ud fra eget perspektiv og erfaring. Hendes eksplicitte selvinvolvering ses især i de afsnit, hvor hun taler med/interviewer sin

søn Hannibal, hvor hun stiller ham personlige spørgsmål om hans egen opvækst med hende som den primære forældre. I programmets intro præsenterer hun kort de forskellige mænd (og kvinder), som medvirker i programmet med opbakning fra klip af ekspertudtalelser og arkivmateriale, der underbygger den pointe hver deltager formidler. Hver deltager repræsenterer forskellige problemstillinger i ligestillingsdebatten.

En af de centrale personer i programmet er Jeppe, der bor med sin kone og to børn. Han har en chefstilling hos PostNord, og hans kone er universitetsuddannet. Sammen med sine to kammerater er han en del af gruppen “fædre på flugt”, der træner op til det store mandeløb “Extreme mandehørn”. Jeppe står op hver morgen klokken 3.30 for at bage boller til sin familie, inden han tager ned i træningscentret inden arbejde. Han mener, at “rigtige mænd erkender, at de er under tøflen”, tager sin del af ansvaret i hjemmet, og er ikke bleg for at indrømme, at det er konen, der er chefen derhjemme.

Tilrettelæggerens søn Hannibal agerer også nøgleperson i dokumentaren. Hans forældre blev skilt, da han var 3 år gammel, og siden da, voksede han primært op hos sin mor, hvilket han ser som et kæmpe problem for hans vej til selvstændighed. Moderens kontinuerlige curling forhindrede ham i at finde løsninger på sine problemer, og som opgør mod dette drog han i militæret for at lære at tage ansvar for sig selv og andre. Hannibal mener desuden at mødre har højere forventninger til deres sønner, end de har til deres døtre, hvilket i hans tilfælde både resulterede i en slags storhedsvanvid og utilstrækkelighedsfølelser. I dag læser han på universitetet.

Jakob og Cecilie repræsenteres som værende billedet på et af mænds helt store ligestillingsproblemer i dokumentarfilmen, nemlig at kvinderne er langt foran mændene i uddannelsessystemet. De er barndomsvenner, og gik i 10. klasse sammen i Grenaa, hvorefter Cecilie valgte at flytte til Århus for at studere, mens Jakob blev boende i barndomsbyen og forblev ufaglært. Hun har altid været glad for at gå i skole, mens Jakob havde svært med at tilpasse sig og holde koncentrationen og motivationen. De to barndomsvenner har i dag vidt forskellige holdninger til at gifte sig uden for sin “uddannelses-klasse”: Cecilie kunne ikke finde på at gifte sig med en ufaglært, da de ikke dermed ikke ville have samme interesseområder, hvorimod Jakob godt kunne gifte sig med en akademiker, fordi det ikke skal være uddannelse eller mangel på samme, der er den afgørende faktor.

Programmets eneste kvindelige nøgleperson, Amanda, erkender at hun hakker alt for meget på sin mand for hans tvivlsomme oprydningsstandarder. Hun kalder sig selv for “a recovered angry wife”, mens hun livestreamer på sin Facebook-side “Make love not war”, som er en hjælp til kvinder, der gerne vil stoppe deres vrede. Amandas kæreste Thorsten er dog ikke enig i, at hun er helbredt, og vil i øvrigt ikke giftes med hende, før hun har opført sig ordentligt to dage i streg, hvilket endnu ikke er lykket på 9. år. Som løsning på deres oprydningsdiskussioner vælger Amanda at flytte for sig selv, og stadig være i et forhold med Thorsten, hvilket har haft positiv indflydelse på deres parforhold. Uden al det skæld ud i hverdagen, fik Thorsten frigivet mere energi til at få ordnet sine hængepartier i hjemmet, og Amanda kunne koncentrere sig om sit projekt med at hjælpe de andre vrede kvinder i verden.

Lars er endnu en central deltager i programmet. Han er ufrivilligt barnløs, og har kæmpet en del med vrede i den forbindelse, hvilket han prøver at ændre på med yoga og meditation. Lars ser sin korte uddannelse og sit job som SOSU-assistent som den primære årsag til, at kvinderne kasserer ham. På en date har han sågar oplevet, at en kvinde begyndte at grine, da han fortalte om sit erhverv. Han fortæller, at han til sidst i frustration valgte at springe ud i sugardating, med håbet om at det kunne være en genvej til familielivet. Selvom det stadig gør ondt på ham at se gravide maver eller folk med barnevogne, så er han i dag så småt ved at acceptere sin barnløshed. Han tænker dog meget over, hvilke samfundskonsekvenser det kan få, at kvinder vælger mænd som ham fra. Han stiller sig selv spørgsmålene: Hvilke konsekvenser kan det have når man som mand, bliver så frustreret? bliver man sugardaddy? eller en del af en ekstrem politisk gruppering?

Programmets sidste nøgleperson er Martin, som lider af angst. Hans angst var mange år om at blive opdaget, fordi han selv slog det hen som generthed, og ellers ikke talte med nogen om det. Selv da han blev kaldt til samtale på gymnasiet på grund af sit høje sygefravær, fortalte han stadig ikke noget om, hvordan han havde det inden i. Han tror selv, at det er en mandeting, at man ikke taler om, hvordan man har det. Alligevel bad han et halvt år før optagelsen af programmet om hjælp, hvorefter han blev koblet til Headspace, som er et gratis rådgivningssted for børn og unge. Martin har en søn, og hvis han en dag får vanskeligheder, vil han takle det helt anderledes, fordi man er nødt til at tale om det, for at komme videre.

I det kommende afsnit vil jeg redegøre for, DR's kanaludbud og public service-forpligtigelse, for at se på, hvad det er for nogle parametre programmet opererer inden for.

DR og public service

Kulturinstitutionen Danmarks Radio har siden 1. april 1925, formidlet musik, nyheder og anden kultur til danskerne. I dag består DR af følgende TV-kanaler: “DR1 - den samlende kanal til alle danskere”, “DR2” - den begavede samfundskanal”, “DR3 - den udfordrende og underholdende kanal til yngre seere”, “DR Ramasjang - med public service-indhold til de yngste børn” og “DR Ultra - med public service-indhold til de store børn” (DR, 2015). Efter en spare- og udviklingsplan lavet af DR i 2018 (DR, 2018), er der dog sket markante ændringer, hvor flere Flow-kanaler (DR3 og DR Ultra) er blevet rene digitale tilbud på DRTV, og hvor DR1 sammen med DRTV nu danner de centrale indgange til DR’s tv-indhold (DR, 2019). Desuden lukker DR K som Flow-kanal, hvormed dele af kultur- og historiestoffet flyttes over til DR2: “DR2 vil fremover være en kanal med fokus på både kultur og samfund” (DR, 2019). DR2 er den kanal, der repræsenteres i dette speciale, da det er der, *Når kvinden ligger øverst* blev udgivet i 2019. Kanalen beskrives af DR:

DR2 er den debatskabende tv-kanal der overrasker, udfordrer og gør seerne klogere på verden. På DR2 kommer seerne med bag facaden på de største og vigtigste begivenheder - mens de udfolder sig - og møder hovedaktørerne. Uanset om der er tale om hverdagsliv, storpolitik eller satire er originalitet og nytænkning en del af kanalens udtryk. Den dagsordensættende reportage og kritiske journalistik er en central del af profilen på DR2, der som samfundskanal fokuserer på nyheder, dokumentar, debat og satire. Kanalens værter er markante personligheder, der med overskud og overblik formår at stille de skarpe spørgsmål (DR, 2015).

Modsat DR2’s mere specifikke programbeskrivelse favner DR1 mere vidt og bredt i deres programudbud. Her er der noget for enhver smag, og beskrives som følgende:

DR1 er som hovedkanal samlingspunktet for alle danskere. DR1 vil med et bredt programudbud oplyse, underholde og samle danskerne om de vigtigste nyheder, dagsordensættende journalistiske formater, stor dansk dramatik og de fælles oplevelser og begivenheder (DR, 2015).

DR1 er den kanal, der ligger inde med *Mandefald* fra 2020, som skal indgå i en afsluttende perspektivering i specialet. I det følgende afsnit vil jeg redegøre for den specifikke lovgivning DR som public service-medie ligger under for i deres programudbud.

Lovgivningen og kravene

I følge Kulturministeriet er DR den største udbyder af Public Service på det danske mediemarked (Kulturministeriet, 2020), og var indtil den nye medieaftale i 2018, landets eneste fuldt licensfinansierede foretagende (DR, 2015). DR er en selvstændig offentlig institution, hvilket betyder, at de selv har råderet over de økonomiske midler, og selv har ansvaret for den overordnede tilrettelæggelse af programmerne, så længe de holder sig indenfor lovgivningen og public service-kontrakten. Kapitel 3 § 10 om public service-virksomheder i *Bekendtgørelse af lov om radio- og fjernsynsvirksomhed* lyder:

Den samlede public service-virksomhed skal via fjernsyn, radio og internet el. lign. sikre den danske befolkning et bredt udbud af programmer og tjenester omfattende nyhedsformidling, oplysning, undervisning, kunst og underholdning. Der skal i udbuddet tilstræbes kvalitet, alsidighed og mangfoldighed. Ved programlægningen skal der lægges afgørende vægt på hensynet til informations- og ytringsfriheden. Ved informationsformidlingen skal der lægges vægt på saglighed og upartiskhed. Programvirksomheden skal sikre befolkningen adgang til væsentlig samfundsinformation og debat. Der skal endvidere lægges særlig vægt på dansk sprog og dansk kultur. Programvirksomheden skal endvidere afspejle bredden i produktionen af kunst og kultur og give programtilbud, som reflekterer mangfoldigheden af kulturinteresser i det danske samfund (Retsinformation, 2019).

Ovenstående principper i paragraffen skal DR rette sig efter, når de udøver deres public service-virksomhed. Hvordan DR i praksis skal opfylde principperne, bliver bestemt i public service-kontrakten, som bliver fastsat mellem DR og kulturministeren iflg § 12 stk 2 (Retsinformation, 2019). Den nuværende kontrakts varighed går fra 1. januar 2019 - 31. december 2023 (Public service-kontrakten, 2018, s. 1). Kontrakten er udarbejdet i forbindelse med den politiske beslutning om afskaffelse af medielicens, der udfases i løbet af en 3-årig periode (fra 2019 til 2022), hvorefter finansieringen kommer til at foregå via skatten (Medieaftale, 2018, s. 1). Udover omlægningen af medielicensen, står der i medieaftalen at, der “foretages en reduktion af DR’s økonomiske ramme

på 20 pct. over årene 2019 til 2023” (Medieaftale, 2018, s. 1). Disse nye vedtægter kommer overordnet set til at betyde, at DR som public service-organ skal fokuseres som kulturinstitution, så de ikke sender alt til alle, men har fokus på nyheder, oplysning, kultur, læring og indhold til børn og unge (Kulturministeriet, 2018).

Formålet med de opstillede rammer inden for public service er opridset i kontrakten som følgende:

“At styrke borgernes handleevne i et demokratisk samfund - at forbinde og spejle Danmark - at stimulere kultur og sprog - at fremme viden og forståelse” (Public service-kontrakten, 2018, s. 2).

Disse opstillede rammer og formål munder ud i DR’s konkrete indholdsmæssige forpligtigelser:

“DR’s kvalitetsindhold skal bidrage til DR’s overordnede public service-formål og skærpes inden for nyheder og aktualitet, kunst og kultur, historieformidling, børn og unge, folkeoplysning, uddannelse og læring, den kristne kulturarv, natur, klima samt den regionale dækning (Public service-kontrakten, 2018, s. 2-4).

Når kvinden ligger øverst og Mandefald- public service?

I relation til ovenstående love og krav til DR’s programudbud er der lagt vægt på, at der skal være særligt fokus på dansk sprog og dansk kultur (jf. §10). Til det har DR til formål at “forbinde og spejle Danmark”, som er uddybet yderligere:

- DR skal invitere borgerne ind i store og små fællesskaber med indhold, oplevelser og fælles begivenheder.
- DR skal tilbyde en bred samfundsmæssig dækning og afspejle mangfoldigheden af kultur, livsopfattelse og levevilkår, der findes på tværs af Danmark og i de forskellige rigssdele.
- DR skal medvirke til at fremme et fællesskabsbaseret Danmark, der bygger på værdier om demokrati, ligeværd og ytringsfrihed (Public service-kontrakten, 2018).

Det er netop de parametre *Når kvinden ligger øverst og Mandefald* taler sig ind i. Det er to danskproducerede, dansktalende dokumentarprogrammer, der afdækker forskellige danskeres hverdag og tanker derom. Dokumentarerne præsenterer et Danmark, der lider under de kønsmæssige/ligestillingsproblemer, der forekommer anno 2020 ved at invitere seerne inden for hos forskellige mennesker med forskellige baggrunde, bliver de tilbudt et lille kig ind i de medvirkenes tanker, følelsesliv og handlemønstre. På den måde bliver det gjort til et fælles problem og ikke

mindst et fælles projekt, når udfordringerne ved at være mand og kvinde i dagens Danmark rammer tv-skærmen. Jeg mener, at programmerne desuden er højaktuelle ved at tale sig ind i en samfundstendens, som er et stigende fokus på mændenes identitetsudfordringer, som er et resultat af, at kvinderne gennem de sidste mange år har avanceret sig på en masse maskuline dyder, der historisk set har ligget i mandens domæne.

Dokumentarens forhold til virkeligheden

For at finde ud af, hvordan virkeligheden sættes i scene i specialets analyseobjekt, DR2-dokumentarfilmen “Når kvinden ligger øverst”, vil jeg i dette afsnit redegøre for en definition af den dokumentaristiske genre, samt dennes virkelighedsstatus. Dette er væsentligt fordi indeksikaliseringen af filmen som værende en dokumentar eller non-fiction, fordrer en bestemt seermodtagelse, der tager udgangspunkt i, at det vi skal til at se, repræsenterer en eller anden form for sandheds- og virkelighedsværdi. Når en DR-produktion formidler dokumentarisk indhold, der påstår at skabe et virkelighedsbillede af, hvordan ligestillingssituationen i Danmark ser ud i dag, er det væsentligt at undersøge, *hvordan dokumentaren sætter virkeligheden i scene, og hvilket argument om eller syn på virkeligheden, dokumentaren fremfører.*

De følgende afsnit tager udgangspunkt i bogen “Virkelighedens fortællinger”, hvor Ib Bondebjerg berører tv-dokumentarismens historie og genrer. “Virkeligheden” er et nøgleord, når man behandler dokumentarisme: “Tv-dokumentarisme var med helt fra starten af tv’s historie, og den viste ikke bare danskernes virkelighed, men den danske virkeligheds mangfoldighed” (Bondebjerg, 2008, s. 11). Bondebjerg beskriver fascinationen af denne genre, som værende tilsvarende med at se sig selv eller sin familie på billeder eller video: “gengivelsen af den umiddelbare virkelighed har altid været ganske fascinerende” (Bondebjerg, 2008, s. 59). Når vi ser en tv-dokumentar, så forholder vi os til den som værende en faktisk repræsentativ virkelighedsfremstilling, som umiddelbart kan sættes i modsætning til fiktion. Det er dog sådan, at fiktionen også har en tæt forbindelse til den virkelige verden, netop fordi dens fiktive historier og karakterer tager udgangspunkt i og minder os om noget, vi kender fra virkeligheden, ligesom den kan bygge på en virkelig hændelse (Bondebjerg, 2008, s. 59). Non-fiction kan ligeledes anvende æstetiske virkemidler, som også kan findes i fiktionen. Derfor kan man ikke kategorisk definere en tv-dokumentar på baggrund af de anvendte virkemidler og fremstillinger, da disse sagtens kan gå på tværs af fakta- og fiktions-genren (Bondebjerg, 2008, s.

60-61). Den dokumentariske virkelighedseffekt stammer derimod fra “institutionelle faktorer, socialt og kulturelt indarbejdede genrekonventioner og generelle kognitive mekanismer i vores måde at forholde os til virkeligheden på” (Bondebjerg, 2008, s. 65). Det vil sige, den måde vi på forhånd sonderer mellem fiktion og fakta i hverdagslivet, overfører vi til medieproduktet. Seerne genremærker på forhånd, fordi det gennem tiden er blevet indarbejdet i dem via medierne (Bondebjerg, 2008, s. 65-66).

Der er dog ikke tale om, at fakta er “en sand eller objektiv fremstilling af af virkeligheden, men udelukkende at den gør krav på at blive modtaget og forstået som et direkte udsagn om den faktiske virkelighed i modsætning til fiktion” (Bondebjerg, 2008, s. 66). Hvis en dokumentar skulle udtrykke et 1:1 billede af virkeligheden, ville den kun kunne bestå af overvågningsoptagelser. I stedet viser eksempler fra dokumentariens historie, at der er tale om at virkeligheden blev (gen)iscenesat for kameraet (Jerslev, 2015, s. 153). Anne Jerslev skriver i sit bidrag til *Medieanalyse* (2015) at den engelske dokumentarfilmsinstruktør og -teoretiker John Grierson anså dokumentaren som “the creative treatment of actuality”, oversat til dansk “den kreative bearbejdning af virkeligheden”. Han mener, at “dokumentaren ikke er lig med den direkte, umanipulerede virkelighedsregistrering; tværtimod er den altid et resultat af en kunstnerisk bearbejdning” (Jerslev, 2015, s. 153). Dette skal ikke forstås udelukkende som æstetisering, men også som den måde det kommunikerede stof bearbejdes på, til at opnå, det han mener er et af formålene med en dokumentar: “at udfolde et argument om den sociale virkelighed” (Jerslev, 2015, s. 154).

Dokumentarismens genrer

Som udgangspunkt kan fakta opdeles i to spor: 1) det journalistiske nyheds- og faktaspor 2) dokumentarismens mere kreative forhold til virkeligheden (Bondebjerg, 2008, s.95). Disse to spor har forskellige forhold til at producere fakta: “Tv-dokumentarismen har helt andre institutionelle og produktionsmæssige forhold end nyheds-journalistikken” (Bondebjerg, 2008, s.95). Det skyldes at journalistikken generelt har nogle strammere etiske regler og normer end dokumentaren, som har en større frihed (Bondebjerg, 2008, s.95-96), hvorfor objektivitets- og sandhedskriterier højst tilstræbes som et ideal, men aldrig er absolut i dokumentaren.

Bill Nichols og Carl Plantinga

I dette speciale benytter jeg Ib Bondebjergs definition af de fire overordnede grundgenrer: *den autoritative dokumentar*, *den observerende dokumentar*, *den poetisk refleksive dokumentar* og *den dramatiserede dokumentar* (Bondebjerg, 2008, s. 111). Men før jeg kommer dertil, vil jeg præsentere de teoretikere, hans teori er inspireret af og udspringer fra. Den ene teoretiker amerikaneren Bill Nichols siger at dokumentarfilm, repræsenterer dele af verden, som vi kender den “They give a sense of what we understand reality itself to have been, or what it is now, or what it may become” (Nichols, 2001, s. 2), samt er en form, der fremfører et argument om verden “Documentaries of social representation offer us new views of our common world to explore and understand” (Nichols, 2001, s. 2). På den måde giver dokumentaren os mulighed for, at få øje på samtidspromatikker, der har brug for særlig opmærksomhed. Nichols beskriver tre måder, hvorpå dokumentaren beskæftiger sig med virkeligheden:

- 1) “documentaries offer us a likeness or depiction of the world that bears a recognizable familiarity [...]
- 2) documentaries also stand for or represent the interests of others [...]
- 3) documentaries may represent the world in the same way a lawyer may represent a clients interests: they put the case for a particular view or interpretation of evidence before us” (Nichols, 2001, s. 4).

Dokumentaren skal altså skildre genkendelige verdenssituationer, samt være talerør og repræsentativ for de afbillede individer, eller grupper, og for den institution, der står bag filmen/serien. I *Når kvinden ligger øverst* bliver vi netop præsenteret for en problematisk udvikling hos det mandlige køn, som trænger til opmærksomhed og håndtering. De problematikker dokumentarserien behandler, er mange uvidende om, hvorfor dokumentaren netop her præsenterer beviserne for os, som vi så derefter kan forholde os til og tage stilling til. Med det sagt påpeger Nichols i lighed med Grierson på vigtigheden af, at dokumentaren ikke er en *reproduktion* af virkeligheden, men derimod er en *repræsentation* af virkeligheden (Nichols, 2001, s. 20). Denne skelnen indebærer en forskelligartet bedømmelse: hvor en *reproduktion* bliver vurderet ud fra dens evne til at kopiere virkeligheden, bliver en *repræsentation* vurderet ud fra den underholdning, den tilbyder, samt “the value of the insight or knowledge it provides” (Nichols, 2001, s.20-21). NKLØ tilbyder både indsigt i sagens problemstillinger, men besidder i den grad også underholdningsværdi i form af den meget eksplicitte formidling af kønsstereotyper. I følge Nichols skal de skildrede personer i en dokumentarfilm behandles som “*social actors*”, hvilket betyder, at de skal “continue to conduct

their lives more or less as they would have done without the presence of a camera” (Nichols, 2001, s. 5) for en autentisk repræsentation. Alle de medvirkende mænd i “Når kvinden ligger øverst” træder ind i positionen som *social actors*, idet de optræder som sig selv, og viser hverdagslignende situationer frem for tilhøreren.

Bill Nichols deler dokumentartyperne op i seks grundlæggende genrer, der ikke skal ses som udtømmende kategorier, men som “fuzzy concepts” (Nichols, 2001, s. 21). Bondebjerg beskriver dem som følgende:

- *Den ekspositoriske genre*: dvs. den autoritative, forklarende og argumenterende dokumentarfilm, ofte præget af voice over
 - *Den observerende genre*: præget af observerende beskrivelse af virkeligheden og mangel på overordnet forklaring
 - *Den participatoriske genre*: hvor instruktøren er mere aktiv i sin interviewstil og mere tydeligt lægger sin strategi for filmen frem
 - *Den performative genre*: hvor instruktøren og hans/hendes relation til den filmede virkelighed bliver det centrale
 - *Den reflektive genre*: hvor selve relationen til virkeligheden og dokumentarismens måde at forholde sig til virkeligheden på kommer i fokus
 - *Den poetiske genre*: hvor den æstetiske og stilistiske dimension rykker i centrum i måden at skildre virkeligheden på
- (Bondebjerg, 2008, s. 99)

Bill Nichols gør det dog klart, at disse genrer ikke skal ses som afgrænsende størrelser, men som overordnede dominerende strukturgivende rammer, der kan gå på tværs i den pågældende dokumentar: “A film identified with a given mode need not to be so entirely [...] The characteristics of a given mode function as a *dominant* in a given film: they give structure to the overall film, but they do not dictate or determine every aspect of its organization” (Nichols, 2001, s.100).

Den anden teoretiker Ib Bondebjergs fire grundgenrer udspringer fra er Carl Plantinga. Plantinga har ikke samme udgangspunkt som Nichols i sin beskrivelse af dokumentarfilmen, da han oplever det problematiske i jagten på en for snæver definition af, hvad en dokumentarfilm er: “More serious problems arise when we attempt to narrow definitions of the documentary further; the usual

outcome is to exclude films normally thought to be documentaries” (Plantinga, 1997, s. 13). Han nævner som et eksempel Bill Nichols’ definition af dokumentaren som noget, der fremsætter et argument om verden “Of course, many documentaries do make arguments. However, writers such as Nichols clearly mean their claims to apply to a broad spectrum of nonfiction films” (Plantinga, 1997, s. 13-14). Udover at visse film risikerer at undslippe definitionen, er Plantingas overbevisning endvidere, at i en søgen efter en tilstrækkelig prototypisk dokumentarfilm mister man blikket for, at denne prototype gennemgår en konstant historisk udvikling på indholdssiden, og derfor kan den aldrig repræsentere en statisk forståelse: “The history of nonfiction clearly shows that public assumptions about the prototypical nonfiction film change” (Plantinga, 1997, s. 26). Carl Plantinga foreslår derfor i stedet at beskrive “exemplars, or in other words, types of films that some have thought to be central examples of nonfiction” (Plantinga, 1997, s. 26). Han når frem til tre grundlæggende stemmer i dokumentarismen. Det er drejer sig om *the formal voice*, *the open voice* og *the poetic voice*.

The formal voice fungerer forklarende og autoritativ, og tilbyder “ostensible knowledge and imparts it to the viewer. It asserts that certain states of affairs hold true, and explains them” (Plantinga, 1997, s. 110). Ved at være forklarende og skabe mening ud af emnet agerer denne type undervisende og instruerende, hvormed den opretholder et hierarkisk forhold til seeren (Plantinga, 1997, s. 115). Denne type benytter gerne voice-over til at forklare den skildrede verden. *The open voice*, fungerer observerende og udforskende, og afstår helst fra forklaringer, men lader seeren drage sine egne konklusioner (Plantinga, 1997, s. 116) “the open voice confines itself to be observation or exploration” (Plantinga, 1997, s. 111). *The poetic voice* er præget af en meget æstetisk stemme, og fungerer som en form for alternativ til de to foregående typer. For selvom *the formal* og *the open voice* differentierer i deres metodologier, udfører de begge en af dokumentarens centrale funktioner, som er: “providing information through explanation, observation, or exploration” (Plantinga, 1997, s. 171). *The poetic voice’s* skildring af virkeligheden bliver domineret af æstetik og stilistik. I følge Carl Plantinga rummer alle nonfiction-film en stemme, der formidler emnet ud fra et bestemt perspektiv “every nonfiction film has a discourse that takes an implicit stance or attitude toward what it presents” (Plantinga, 1997, s. 100). Stemmerne kan manifestes i varierede former som f.eks.: tilsyneladende objektiv, vred og fjendtlig, åbenlyst eller subtilt ironisk, sympatisk og rosende, diskret og underspillet (Plantinga, 1997, s. 1000).

I relation til forholdet mellem fiktion og dokumentarisme mener Plantinga ikke, at nonfiction bliver til fiktion ved at benytte fiktionsgenrens virkemidler, men at en dokumentar sagtens kan benytte dramaturgi og rekonstruktioner og stadig bibeholde sin dokumentariske genre. Han nævner faktisk en fjerde type dokumentar, der benytter sig af netop disse virkemidler: *dramatic documentaries*. *Dramatic documentaries* har større kunstnerisk frihed f.eks. ved brugen af rekonstruktioner eller skuespil til at formidle påstande og forestillinger om virkeligheden (Plantinga, 1997, s. 22). Dermed afskriver Plantinga ideen om, at dokumentarens filmiske virkemidler alene definerer genre, men at det dermed sker i kontrakt med tilhørerne:

Thus the distinction (however fuzzy) between the fiction and nonfiction film does not depend on any particular relationship between the image and the profilmic scene (since even animated images can be nonfiction images), but on a kind of social contract, an implicit, unspoken agreement between the text's producer(s) and the discursive community to view the film as *nonfiction* (Plantinga, 1997, s. 40).

Denne sociale kontrakt benævner Plantinga som værkets *indexing*. *Indexing* dækker ikke kun over dokumentarens indre formelle faktorer og tekstlige sandhedsrepræsentation, men også over den ydre kontekstualisering (Jerslev, 2015, s. 154-155). Det vil sige at seeren også definerer dokumentaren som værende en dokumentar via "credits and titles, explicit mentions of the film as nonfiction in advertising, press releases, interviews, word of mouth, and numerous other means" (Plantinga, 1997, s. 16). Ud fra denne indeksikalisering indtager seeren en position til filmen, hvor de kategoriserer den som fiktion eller ikke-fiktion, og dermed også accepterer sandheds- og virkelighedensværdien i filmen. Ligesom Nichols ser Plantinga ikke dokumentaren som en *reproduktion* eller imitation af virkeligheden. Men han ser den heller ikke udelukkende som en repræsentation, på samme måde som Nichols. I stedet kalder han nonfiction-film for *constructed representations*:

A nonfiction film doesn't first and foremost "catch" reality; through the assertive stance taken toward its representata, it expresses and implies attitudes and statements about its subject. Nonfiction film makes no claim to *reproduce* the real, but rather makes claims *about* the "real," (Plantinga, 1997, s. 38).

Dokumentaren påstår altså ikke at gengive virkeligheden, men den fremsætter en påstand om det virkelige, som sagtes kan indeholde subjektive, stilistiske og ekspressive træk uden at afvige fra dens særlige kontrakt med seeren og forhold til virkeligheden (Plantinga, 1997, s. 38).

Bondebjergs grundgenrer

Ud fra Bill Nichols' og Carl Plantingas definitioner af dokumentarismen sammenfatter Ib Bondebjerg nedenstående fire grundgenrer.

Autoritativ	Observerende	Dramatiseret	Poetisk refleksiv
Epistemisk autoritet	Epistemisk åbenhed	Epistemisk-hypotetisk	Epistemisk æsteticisme
Forklaring og analyse	Observation og indlevelse	Sætte virkeligheden til debat og dramatisere faktuel virkelighed	Æstetisk, virkelighedsoplevelse og sansning
Klart forløb, linearitet, kausalitet og retrorisk opbygning	Episodisk, mosaik af livsverdensekvenser, hverdagsliv	Rekonstruktion og dramatisering. Narrativ struktur	Virkelighed i formel, æstetiseret ramme
Spørgsmål-svar, Beviser-vidner-eksperter	Konsekvenseksperter. Aktør-udsagn, Livsform og institution	Afprøvning af virkelighed, holdninger og dokumentarismens grænser. Fiktivt indhold i dok-form eller dok-indhold i fiktiv form	Kategorier, associative og symbolske mønstre. Æstetisk iscenesat virkelighed
Oplysning, propaganda, kritik	Social etnografi og dokumentation af social virkelighed	Spænding mellem fiktion og fakta i form eller indhold. Medie-refleksivitet.	Æstetisk bevidsthed, Dokumentarisk, metabevidsthed, Medie- og samfundskritik

(Bondebjerg, 2008, s. 111, figur 1.)

Den *autoritative* og *observerende* form er en sammenlægning af Nichols' *ekspositoriske* og *observerende* form, samt Plantingas *formelle* og *åbne* stemme. Den *poetisk refleksive* er fælles for de to teoretikere, mens den *dramatiserede* form hentes fra Plantinga (Bondebjerg, 2008, s.110). Bondebjerg tilføjer i en anden figur¹⁰ en udvidelse af de fire grundgenrer, hvor de sættes op mod otte overordnede parametre: *Virkelighedsreference*, *temaverden*, *struktur*, *æstetik* og *stil*, *fortællerstemme*, *kilder* og *dokumentation*, *formål* og *effekt* (Bondebjerg, 2008, s.112, figur 2). Specialets empiri *Når kvinden ligger øverst* rummer i særdeleshed træk fra to af disse: hhv den *autoritative* og den *observerende*, hvorfor jeg vil uddybe dem nærmere i det følgende.

Den *autoritative* grundform er først og fremmest karakteriseret ved:

¹⁰ Se bilag 1

- Epistemisk autoritet, stærkt styrende VO
 - Sagsorientering, lineær struktur, retorisk-argumenterende
 - Interview af flere typer, herunder blanding af eksperter: spørgsmål-svar-struktur
 - Klar konklusion, opsummering og løsning
 - Oftest sager af stor almen og traditionel social og politisk betydning
- (Bondebjerg, 2008, s. 116)

Denne grundform er derudover kendetegnet ved sin direkte adressering til seeren. Dens hensigt er viderebringelse af informationer, og at fremføre “et argument om virkeligheden, som vil overbevise tilskueren”, gerne om en samtidig problemstilling (Jerslev, 2015, s. 160). Den stærkt styrende voice over er en af de mest almindeligt kendte af grundformens strategier. Den “guider seeren igennem filmen, tydeliggør argumentet, forankrer billedsidens mening og bidrager til at skabe en form for generaliserbarhed i billederne” (Jerslev, 2014, s. 160).

Den anden grundform, den *observerende*, karakteriseres ved:

- Svag epistemisk autoritet, ingen voice over
 - Livs- og erfaringsverden skildret i mosaik-struktur og uden markeret dramatisering og narrativ montage
 - Struktur følger hverdagstid, dramatisering og montage kun som parallel eller tidsspring
 - Human interest-sager, men oftest knyttet til institutionelt-socialt perspektiv
 - Symbolik og visuel iscenesættelse meget svag og oftest kun via autentisk materiale
- (Bondebjerg, 2008, s. 118)

Den *observerende* dokumentar tilbyder seeren indsigt i “specifikke situationer og specifikke mennesker der, hvor de var, og sådan som de var” (Jerslev, 2015, s. 164). Modsæt den *autoritative* dokumentar har den ikke til hensigt at argumentere for et synspunkt, men i stedet at give seerne mulighed for at få indblik i en verden (som fluen på væggen), de ellers ikke ville have adgang til (Jerslev, 2015, s. 164).

Ligesom Bill Nichols og Carl Plantinga understreger Ib Bondebjerg også vigtigheden af, at disse genrer skal ses som prototyper og “at disse grundformer nogle gange findes som meget klare

eksempler, men at vi lige så tit i den virkelige verden finder eksemplarer, der ikke passer til alle de grundlæggende kriterier, eller som blander elementer fra forskellige grundgenrer” (Bondebjerg, 2008, s. 110). I følgende afsnit vil jeg identificere elementer fra ovenstående grundgenrer i specialets analyseobjekt.

Identifikation af genren i *Når kvinden ligger øverst*

I det følgende vil jeg identificere de grundlæggende dokumentariske træk i *Når kvinden ligger øverst* ud fra Ib Bondebjergs teoriapparat samt understøttende pointer fra Nichols og Plantinga. I analysen gør jeg rede for, hvornår programmet benytter sig af træk fra de to grundgenrer den *autoritative* og den *observerende* dokumentar, og hvilken overordnede grundtype, der agerer *dominant* jf. Nichols’ beskrivelse. Slutteligt vil jeg komme ind på, hvad kombinationen af træk fra disse genrer medfører for dokumentarens udtryk.

Ud fra Bondebjergs genredefinition, ser jeg den *autoritative*, som den overordnede grundform i *NKLØ*, hvilket kommer til udtryk ved at analysere programmet ud fra de otte dimensioner Bondebjerg har opsat (se bilag 1). Med hjælp fra nogle udvalgte danske mænd, fremviser dokumentarserien kønsbetingede problemstillinger i dagens Danmark. Deltagernes liv bliver brugt som sag i *virkelighedsreferencen*, hvormed de bliver udgangspunktet/repræsenterende for de gældende sociale problemstillinger i *temaverdenen*, der undersøges og forklares for tilhørerne. Eksempelvis præsenterer en voice over i introen til programmet os for filmens cases, som tager udgangspunkt i mænd fra det virkelige liv med virkelige problemer: “I dette program skal vi møde en række forskellige mænd - for i en tid hvor #Meetoo har sat et tiltrængt fokus på mænds seksuelle krænkelse af kvinder, bliver det let overset, at mænd sakker bagud på en lang række områder i samfundet” (00:00-00:15). Sideløbende med VO’en præsenteres der på billedsiden en række videoklip af pågældende mænd i hverdagslignende situationer. Sådan bliver seerne præsenteret for virkelige mennesker med virkelige problemer, *social actors*, jf. Nichols’ beskrivelse. Dermed skriver dokumentaren sig fra start ind i den omtalte kontrakt med seeren som værende en faktuel repræsentativ virkelighedsfremstilling.

Strukturen i “*Når kvinden ligger øverst*” har træk fra den *observerende dokumentar*, der viser deltagernes hverdagsliv i mosaiklignende sekvenser, som når Jeppe fra “fædre på flugt” træner eller deltager i mandeløb med sine venner, eller når Amanda og Thorsten går en tur med sine børn. Dog indeholder filmen også hændelsesforløb fra den *autoritative dokumentar*, som når vi følger

Amandas vej mod at få sin egen lejlighed som løsning på skænderierne med sin mand. Hendes flytning bliver vist i programmet som resultat af en konflikt, og indeholder dermed en dramatisk struktur over et hændelsesforløb, som er et kendt træk fra den *autoritative*. Ligeledes forekommer der retoriske argumenter og bevisførelse, hvilket sker gennem *fortællerstemmen*. *Fortællerstemmen* består til dels af deltagernes egenrefleksion over deres liv, men filmen benytter også en hel del ekspertudsagn via interview og voice over, hvor de udlægger *kilder* og *dokumentation* som underbygger deres udtalelser om den omtalte gruppe mænds problematikker. Det er det Plantinga kalder for *the formal voice* “The formal voice possesses ostensible knowledge and imparts it to the viewer. It asserts that certain states of affairs hold true and, and explains them” (Plantinga, 1997, s. 110). Eksperterne med deres status og viden ligger her inde med observationer og forklaringer på problemstillingerne, som de formidler direkte til tilhørerne. Der er derfor tale om, at der i høj grad benyttes en *fortællerstemme* fra den *autoritative dokumentar*, der med sin stærkt styrende VO og ekspertudsagn har til formål at overbevise modtageren om sandhedsværdien i programmets argumenter. Selv der hvor det umiddelbart virker som om, at programmet benytter en *fortællerstemme*, der trækker tråde til den *observerende dokumentar*, hvor de filmede deltagere selv får lov til at forklare sig, og sætte ord på deres situation, så tjener disse hverdagslignende “stemmer fra virkeligheden” et retorisk formål.

På *æstetik* og *stil*-siden benytter afsenderen forskellige virkemidler til at fremføre sin kommunikation. Fremvisningen af deltagernes levede liv i hverdagsagtige situationer er et tydeligt træk fra den *observerende dokumentar*. Derudover indsættes der også videoklip af ældre dato, der viser historiens mænd og kvinder i forskellige situationer, mens en udvalgt ekspert taler om historiens kønsroller vs. nutidens kønsroller. Disse arkivklip kunne betragtes som en relativt neutral gengivelse af den virkelighed, der forekom på gældende tidspunkt. I denne kontekst, hvor en VO i form af eksperter eller Anni Pape, taler henover det visuelle materiale, bruges arkivklippene med et formål, nemlig at fungere som belæg for det den autoritative stemme fortæller os. Derfor vil jeg påstå at dokumentaren bruger visuelt materiale, der i sig selv er neutralt, men i samspil med den autoritative fortællerstemme og programmets overordnede formål, transformeres arkivklippene til et autoritativt virkemiddel.

Formålet med filmen *Når kvinden ligger øverst* er at vise et samfundsproblem, der indtil videre er gået under radaren hos de fleste. Mange kender til kvindernes kamp, men mændene har været stille. Ved at vise de udvalgte mænds livsverden og virkelighed for befolkningen samt de dertilhørende

forklaringer på, hvorfor det står så skidt til hos dem, er deres fremlæggelse af den ønskede *effekt* en samfundsdebat om emnet, der skaber forandring og dermed bedre muligheder for at den repræsenterede gruppe af mænd, kommer tættere på at finde det gode liv.

Der forekommer endvidere flere elementer fra to af den *autoritative dokumentars* undergenrer i filmen (se bilag 2). Den *kritisk undersøgende* undergenre med sin funktion som samfundets vagthund, der “forfølger svagheder, skandaler, uretfærdigheden osv. i samfundet” (Bondebjerg, 2008, s. 117) vises i høj grad i *Når kvinden ligger øverst*. Allerede i VO-introen er tonen anklagende og indgribende: “Vi kvinder skal måske gribe i egen barm ved skilsmisser og ikke, som jeg, tro at vi er den vigtigste forældre”. Udsagnet kommer fra programmets tilrettelægger Anni Pape, som agerer den gennemgående og styrende Voice-over, der guider seeren igennem filmen, og skaber en tydelig sammenhæng i krydsklipningen mellem de forskellige medvirkende. Derudover bidrager Anni Pape også med en høj grad af selvinvolvering, der er et typisk træk, der findes hos undergenren den *performativt satiriske* dokumentar. Hun ses ofte i fysisk form i forbindelse med de udførte interviews, og bringer sin egen baggrund og historie med i fortællingerne med en snært af ironi og satire.

Når kvinden ligger øverst er primært domineret af den *autoritative dokumentargenres* grundtræk, da den henvender sig direkte til seeren med informationer og eksplicite argumenter om virkeligheden, der har til formål at overbevise tilskueren om sagens problemstilling. Selv de steder hvor den trækker tråde til den *observerende dokumentar* ved at fremvise deltagernes hverdagsliv i mosaiklignende sekvenser, eller afspille gamle autentiske videooptagelser, så er det ikke uden argumentet for øje. Det vil sige at de elementer, der stammer fra den *observerende dokumentar* ikke fungerer som en neutral skildring af den sociale virkelighed, men bruges som virkemiddel i denne *autoritative dokumentars* kritisk argumenterende virkelighedsfremstilling. Denne kombination af træk fra de to genrer fremgår især tydeligt i programmets intro, hvor billedsiden formidler et utal af videooptagelser fra udsnit af deltagernes levede liv (00:00-02:26): mænd der løber ned af en mudret bakke i træningstøj, en mand der dyrker yoga, en mand der sidder på en cafe, mens han kigger på folk med barnevogne, en mand der rapper, en mand der tager et barn op af en barnevogn, en mand der hænger vasketøj op osv. Disse forholdsvis neutrale gengivelser af deltagernes hverdagsliv er dog en illustration af og et symbol på, de problematikker, som dokumentaren løbende sætter fokus på. Eksempelvis skal det vise sig, at klippet med manden, der sidder og kigger på folk, der går forbi med deres barnevogne er et symbol på selv samme mands smerte omkring sin ufrivillige

barnløshed. Ydermere forankres denne observerende billedside via lydsiden, hvor den stærkt styrende VO fortæller om programmets ærinde. På den måde benytter afsenderen af programmet nogle træk fra den *observerende* dokumentar, der bidrager til en autoritet- og virkelighedsfornemmelse, der styrker den *autoritative* dokumentars ærinde. Dette ved at inddrage virkelige mennesker, fra det virkelige liv, til at understøtte og repræsentere et argument om virkeligheden.

Det private er politisk

I ovenstående afsnit har jeg kategoriseret og defineret “Når kvinden ligger øverst” som værende en dokumentar primært domineret af den *autoritative* form. I den forbindelse argumenterede jeg for, at afsenderen af dokumentaren benytter sig af forskellige virkemidler til at underbygge dens argumenter om virkeligheden. I tillæg til dette vil jeg inddrage et virkemiddel, som er særligt kendt fra reality-genren nemlig iscenesættelse af intimitet. Intimitet er et gennemgående autoritativt stilistisk træk i *NKLØ*, der i den grad forsøger at overbevise modtageren ved at appellere til dennes følelser. Efter redegørelsen vil jeg vise, hvordan der skabes intimitet i *Når kvinden ligger øverst* ved at inddrage og analysere eksempler fra filmen. De dokumentaranalytiske fund fra dette samt forrige afsnit sammenfattes senere i specialet med fundene fra indholdsanalysen for at finde frem til filmens samlede udtryk.

Jeg skrev tidligere at Bill Nichols argumenterede for, at dokumentaren benytter *social actors* til at opnå en autentisk repræsentation ved at offentliggøre det intime, hvilket som sagt er tilfældet i pågældende dokumentar. Anne Jerslev skriver i sin bog *Reality-tv* (2014) at iscenesættelse af konfliktfyldte situationer og følelsesmæssige udbrud kan afføde debatter om den lange række af moralske dilemmaer hos publikum (Jerslev, 2014, s. 7). Denne iscenesættelse skabes ved at *performe personlig intimitet*.

At performe personlig intimitet vil dels sige at offentliggøre det private og det indre, dels at gøre dette igennem intimitetens primære modalitet, dvs. det følelsesmæssige. Endelig vil det sige at benytte sig af audiovisuelle strategier, der understreger det personlige og det intime, fx gennem nærbilleder, en kommunikation, der synes at adressere tilskueren direkte, og retoriske former som bekendelsen og betroelsen (Jerslev, 2014, s. 9)

Tv-historisk kan den medierede intimitets iscenesættelse lokaliseres til begyndelsen af 70'erne til dokumentarserien *An American Family*, som opstod på baggrund af en række kulturelle ændringer i den vestlige verden. En af disse ændringer var kvindebevægelsen, der med sit kampråb "Det private er politisk" insisterede på at "at det intime felt skjulte en række undertrykkelseserfaringer, som var fælles for kvinder, og som derfor ikke kunne afvises som bare private og individuelle" (Jerslev, 2014, s. 56). Ved at gøre deres private livsforhold generaliserbar og til en del af samfundets fælles viden og debat, havde deres budskaber til formål at ændre på den offentlige diskussion af problematikkerne (Jerslev, 2014, s. 56). *Når kvinden ligger øverst* offentliggør ligeledes dokumentaristernes intime undertrykkelseserfaringer med det formål at give seerne indblik i problematikkerne, og mulighed for at ændre på forholdene.

Til at skelne mellem det private og det offentlige benytter Jerslev sociologerne Joshua Meyrowitz og Erving Goffman, som har skrevet værkerne *No sense of Place* (1985) og *The Presentation of Self in Everyday Life* (1959) (her benyttes den danske oversættelse fra 2014). Det private refererer til det, Erving Goffman kalder *backstage* (Goffman, 2014, s. 158). Goffmans tanke er at individet dramatiserer sig selv i alle hverdagslivets situationer via en optræden overfor de tilstedeværende i en bestemt periode (Goffman, 2014 s. 67). Under denne optræden spiller individet en rolle, hvor han/hun skal afgive et virkelighedsindtryk hos modtageren. Denne rolle spilles i det rum Goffman kalder *frontstage*, som kendetegnes ved at være det totale fravær af *backstage* (Goffman, 2014, s. 158). Professoren Joshua Meyrowitz, arbejder videre på denne teori ved at tilføje en ny dimension, da han mener, at Goffmans teori kun udspiller sig i det fysiske rum, og at der i forbindelse med den øgede digitalisering mangler at blive taget højde for ændringen/nedbrydelsen af de sociale grænser: "As a result of the widespread use of electronic media, everyone is involved in everyone else's business" (Meyrowitz, 1986, s. 18). Denne evige tilgængelighed for omverdenen og nye opførsel i forbindelse med fremkomsten af nye medier opererer i et rum som Meyrowitz kalder *middle region* (Meyrowitz, 1986, s. 47). Meyrowitz' *Middle region* er et udtryk for en blanding af elementer fra det tidligere *front* og *back-adfærd*, og agerer nu en form for *front-adfærd*, hvor seeren tillades et kig ind i kulissen (Jerslev, 2014, s. 71).

Fordi den nye middle region-performance implicerer et publikum, indeholder den et refleksivt moment i form af en bevidsthed om performancen som performance.

Meyrowitz mener således, at middle region-performance tilpasser sig publikums

tilstedeværelse, men at den også forsøger, igennem selve performance, at etablere en ny form for backstage (Jerslev, 2014, s. 71).

Ud fra dette mener Jerslev, at intimitetens medierede performance kan forstås som en middle region-performance, hvor det subjektive selv, som deltagerne fremlægger i udsendelsen, er et performeret selv (Jerslev, 2014, s. 72-73).

Hele konceptet i dokumentarfilmen *NKLØ* er bygget op omkring deltagernes egne erfaringer og tankevirkksomhed omkring mænds manglende ligestilling i samfundet, hvorfor der allerede overordnet set *performs personlig intimitet i middle region*, gennem deres udlægning af følelseslivet. Nogle af de mere konkrete strategier programmet benytter, er førstepersonsbetroelser, emotionel ageren, særlige konstruktioner af nærhed i rum og endelig en særlig konstruktion af tid som samtidighed (Jerslev, 2014, s. 53). I følgende eksempler benyttes der simuleret monolog til at skabe rumlig nærhed.

(Tv: Lars, Th: Martin)



På billedet til venstre ser man Lars, en af programmets deltagere i nærbillede, mens han fortæller om sine tanker og følelser vedrørende positionen som ufrivillig barnløs. Han betror sig direkte til kameraet, og interviewerens spørgsmål er klippet ud, hvilket giver seeren en følelse af, at blive talt direkte til og dermed få en her-og-nu-adgang til hans inderste tanker. Nærbilledet af ham “udgrænser enhver kontekst, der måtte forstyrre intensiteten” (Jerslev, 2014, s. 53), og giver mulighed for at aflæse hans følelsesudladning i ansigtsmimikken, mens han beretter om sine svære følelser. Det samme gælder i eksemplet med Martin, som taler åbent om hans angst, som han i mange år, har holdt skjult for alle. Når han portrætteres i nærbilleder, kan man med tydelighed se, at hans læber bævrer, når han taler. Udsynet til disse ufrivillige rystelser i Martins ansigtsmimik

skaber tillid og troværdighed til vigtigheden af de følelser, han deler. Deltagernes offentliggørelse af deres situation er i sig selv intimitetsskabende, især pga emnernes delikate natur, men de audiovisuelle strategier giver seeren en særlig udtalt fornemmelse af nærhed. Som pendant til den simulerede monolog benytter programmet en anden intimitetsstrategi, hvor en høj grad af selvinvolvering fra tilrettelæggeren Anni Pape, er med til at skabe en anden slags nærhed.



I ovenstående udsnit fra en scene, ser man Anni Pape medvirke direkte i en interviewsituation. Hendes spørgsmål til deltageren samt hendes fysiske tilstedeværelse fremgår tydeligt, hvormed seeren præsenteres for hele spørgsmål-svar-situationen. I denne scene ser man en *social actor* i fuld gang med at performe en hverdagsglignende situation i form af madlavning, uden umiddelbart at tage sig af kameraets tilstedeværelse. Han kigger kun på den (Anni Pape), han fører samtalen med, og ikke direkte ind i kameraet. Selvom intimiteten som oftest sættes i spil gennem simulerede monologer i nærbilleder, så tilbyder denne strategi en slags “fluen på væggen”-indblik i samtalen mellem to mennesker. En fornemmelse for tidlig samtidighed, hvor man som tilskuer kan være et ubemærket vidne til betroelsessituationen. Denne teknik er særligt udtalt i nogle af de scener, hvor Anni Pape interviewer sin søn.



Hele interviewsituationen mellem mor og søn er ligesom ovenstående eksempel iscenesat som en almindelig hverdagssamtale om livets store emner. Den familiære relation der dog gør sig gældende her, giver en ekstra markeret følelse af autencitet. Vi får adgang til en samtale via *middle region performance* mellem mor og søn om problemerne ved at vokse op hos sin enlige mor, samt private familieoptagelser af sønnens opvækst. Det iscenesættes som en privat samtale mellem mor og søn, hvor disse spørgsmål bliver stillet for første gang i deres relation. Denne strategi giver seeren fornemmelsen af at være vidne til de umiddelbare reaktioner, der kan opstå i kølvandet på både spørgsmålene og svarene, hvilket giver følelsen af liveness, nærhed og autencitet. I slutningen af programmet italesætter Anni Pape: “Mange af de ting du fortæller, ville jeg ønske, at jeg havde vidst, mens du voksede op” (01:24:52), hvilket er med til at underbygge tanken om, at seeren har været vidne til deres første samtale om emnet. I samtalen klippes der ikke mellem de to parter, men i stedet bruges der panorering til at filme den, der taler (hvilket fremgår af det grynede screen shot, der er taget midt i en panorering). De anvendte strategier i samtalen fordrer fornemmelsen af tidslig samtidighed; seeren kunne i princippet sidde lige over for dem ved bordet og følge med i samtalen. Det faktum at tilrettelæggeren giver så meget af sig selv i filmen, og gør sig selv medskyldig i de problemstillinger, hun afdækker i programmet, stiller hende i en sårbar situation, men skaber samtidig tillid til hendes mission og argumenter gennem nærhed. Betroelse som udtrykkes via samtale mellem to betroende ser man også i scener, hvor “den vrede kvinde” og hendes kæreste, sidder hånd i hånd, og skiftevis fører simuleret monolog til kameraet, og skiftevis via samtale med hinanden.



Isenesættelsen af parrets betærelser ligner til forveksling en session hos en parterapeut, hvilket er en situation, de fleste vil opfatte som meget privat. Her krydsklippes eller panoreres der ikke skiftevis til den talende, men vi kan se dem begge i en stillestående halvtotal billedbeskæring, som hvis man sad lige overfor dem. Intervieweren (Anni Pape) ses ikke i billedet, men hendes spørgsmål får vi adgang til på lydsiden, hvormed hun fungerer som den imaginære parterapeut. Seeren er vidne til et par, der sætter det private og intime i scene (parforholdsproblematikker) via en interview-/samtalestil, der er uforudsigelig, og dermed muliggør oplevelsen af øjeblikke af autencitet: Thorsten: “Jeg har brug for harmoni og balance i livet. Amanda har brug for dramaet”. Amanda: “Jeg har heller ikke lyst til at være en sur kone”. Thorsten: “Du lever af drama”. Amanda: “Men jeg har ikke lyst til det”. Thorsten: “Mhh, så siger vi bare det” (49:38). Når parret sidder og småskændes for åben kamera, giver det en akavet følelse af at være vidne til noget, man egentligt ikke burde eller må se, hvilket forstærker autencitetsfølelsen. Denne akavethed benyttes også under et interview med Jakob og Cecilie.



Den akavede følelse ovenstående eksempel med Amanda og Thorsten giver, opstår i høj grad qua deres nære relation, og den interne konflikt de offentliggør, når de småskændes. Jakob og Cecilie kender hinanden fra deres skoletid, hvorfor deres relation er af sekundær karakter. Derfor giver denne interviewsituation en anden slags akavet følelse. De sidder ved siden af hinanden på en bæk, hvor de portrætteres i en halvtotal billedbeskæring. Seeren ser på dem ud fra interviewerens synsvinkel, idet hun stiller Cecilie spørgsmålet, om hun kunne gifte sig med en ufaglært, når nu hun selv er ved at tage en universitetsuddannelse. Mens Cecilie uddyber, hvorfor hun ikke kunne finde på at gifte sig med en, der ikke har en uddannelse, sidder Jakob udstillet i den sårbare situation som ufaglært, og skal lytte på Cecilies argumenter for, hvorfor hun ikke kan se en fremtid med en som ham. Selvom Jakob ikke gør nogen indvendinger, kan man se ubehaget i hans ansigtsmimik i denne konfrontation: blikket flakker, og han skyder kæben frem, mens han begynder at køre tungen frem og tilbage mod fortænderne. Da Cecilie er færdig med at svare, og Anni Pape henvender sig til Jakob, har han et olmt blik i øjnene kombineret med et smil, der viser, at han virkelig ikke brød sig om Cecilies svar. Hele situationen er ubehagelig at være vidne til, men der er et kæmpe potentiale i det ubehag, fordi der derfra udspringer følelsen af liveness, nærhed og autencitet.

Opsamling

Ud fra ovenstående iagttagelser tegner der sig et tydeligt billede af, hvordan afsenderen af programmet bruger audiovisuelle strategier til at understrege det personlige og intime. Brugen af betroelse via simuleret monolog giver seeren en følelse af blive talt direkte til, og dermed få her-og-nu-adgang til deltagerens inderste tanker. Dertil tilføjer anvendelsen af nærbilledet muligheden for at aflæse dokumentaristens følelsesudladning i ansigtsmimikken, hvilket skaber tillid og troværdighed til vigtigheden af betroelsen. Programmet skaber derudover nærhed via tidslig samtidighed, hvor deltagerne performer hverdagslignende situationer under interviewene, der er iscenesatte som samtaler mellem deltageren og Anni Pape. Denne strategi skaber nærhed og

intimitet via et “fluen på væggen”-indblik, hvor seeren indtager positionen som en ubemærket tilskuer til betroelsessituationen. Anni Papes høje grad af selvinvolvering stiller hende desuden i en intim og sårbar situation, hvilket skaber tillid til hendes mission og argumenter gennem programmet. Ydermere forekommer der også betroelser, der iscenesættes som private samtaler mellem deltagere, der har en nær relation til hinanden i forvejen. Dermed portrætteres en situation, som de fleste vil opfatte som meget privat, og ved brugen af halvtotal billedbeskæring, føles det som om, man sidder overfor dem, mens de sætter deres private og intime forhold i scene. De situationer der portrætteres på denne måde forekommer uforudsigelige, hvilket skaber spænding og autencitet og i nogle tilfælde en akavet fornemmelse. Denne akavethed der opstår ved ubehagelige og uforudsigelige betroelsessituationer rummer et potentiale, fordi der derfra udspringer følelsen af liveness, nærhed og autencitet. Med disse strategier til at iscenesætte personlig intimitet får seeren lov til at komme helt tæt på dokumentaristernes tanker og følelsesliv, hvilket er med til at styrke dokumentarens argumenter om de portrætterede ligestillingsproblematikker. I de kommende afsnit vil jeg redegøre for Simone de Beauvoirs og Judith Butlers kønsteorier, der skal bruges til at analysere på de strukturer programmet tematiserer.

Simone de Beauvoir - *Det andet køn*

Den franske eksistentiale filosof, forfatter og feminist Simone de Beauvoir var en del af starten på kønsforskningen som akademisk disciplin, da hun i 1949 udgav trebindsværket *Le deuxième sexe* (Det andet køn). I værket analyserer de Beauvoir kvindernes livssituation i et patriarkalsk samfund, samt kommer med frigørelsesstrategier, der skal gøre op med de traditionelle kønsroller. Hun gør op med ideen om køn som biologisk betinget, og peger i stedet på køn som noget, der bliver skabt og genskabt gennem kulturen i: samfundsnormer, opdragelse, opvækst og institutionel socialisering. Heraf fremstammer hendes berømte udtryk: “Man fødes ikke som kvinde - man bliver det” (de Beauvoir¹¹, 2019). Hun interesserede sig altså for, hvad det vil sige at være kvinde, og hvordan man så bliver denne kvinde.

Simone de Beauvoir indleder sit værk ved at stille spørgsmålet: “Hvad er en kvinde?”.

¹¹ 1-tallet indikerer, at det er fra 1. Bind

Spørgsmålet i sig selv udtrykker problemet: at man som kvinde må definere sig selv ud fra sit køn, mens det ikke er nødvendigt for en mand, da han er normen i form af blot at være et menneske “Manden repræsenterer på én gang det positive og det neutrale [...] Kvinden derimod står for det negative, eftersom alle definitioner af hende indebærer en begrænsning” (de Beauvoir, 2019, s.15-16). Dermed har en mand f.eks. altid ret i kraft af at være en mand, hvor kvinden automatisk har uret, fordi hun er en kvinde. Hendes krop tildeler hende en særstilling i forhold til manden, der er en menneskelig standardskabelon. Susanne V. Knudsen skriver i *Køn i kulturen* (2011) at der tilbage i 1700-tallet blev opereret med en kønsforståelse, der hed “etkønnethedsmodellen”. På baggrund af medicinske tegninger og filosofiske tekster proklameredes ét enkelt køn som værende normen (manden). Kvindekroppen blev da anset som en kopi af mandekroppen: “vagina blev fremstillet som en penis, der vendte indover, og livmoderen fremstod som en indadvendt testikelpung” (Knudsen, 2011, s. 18-19). Selv da man i den efterfølgende “tokønnethedsmodel” adskilte de kvindelige og mandlige kønsdele fra hinanden, og anså de to køn som værende ordnede modsætninger, bar kvinden stadig byrden som den “problematiske og ustabile” (Knudsen, 2011, s. 20). Simone de Beauvoir citerer store tænkere, hvis kønssyn underbygger dette: Aristoteles: “kvinden er kvinde i kraft af visse *manglende* egenskaber”, Thomas Aquinas: “kvinden er en mislykket mand” (de Beauvoir, 2019, s. 16-17). Hele menneskets skabelsesberetning er bygget på ideen om at menneskeheden er hankøn (Adam), og at kvinden (Eva) står i relation til ham.

I følge Beauvoir indtager manden således altid positionen som subjekt, hvorimod kvinden betragtes som et køn. Når manden tager pladsen som subjekt, stiller han sig i opposition til kvinden, og derfra vil han “bekræfte sig selv som det væsentlige og konstituere den anden som ikkevæsentlig, objekt” (de Beauvoir, 2019, s. 18). “Han er subjektet, det Absolutte - hun er det Andet” (de Beauvoir, 2019, s.17). Det *Andet* har altid eksisteret i den menneskelige bevidsthed som en del af den dualitet, vi forstår verden ud fra. Hver gang vi mennesker møder fremmede, opfatter vi dem automatisk som det *Andet*, som nogle der er anderledes end os. Vi sætter os selv i positionen som subjekt og de fremmede som objekt (det *Andet*). Dette forekommer også den anden vej rundt, hvor objektet ser sig selv som subjekt og sætter os som objekt (de Beauvoir, 2019, s.18).

Det næste væsentlige spørgsmål Simone de Beauvoir stiller er, hvorfor kvinderne ikke gør oprør mod at blive positioneret som objekt. I andre tilfælde kan den *Anden* forsøge på den omvendte proces for at gøre sig selv til det subjekt, der definerer den *Anden*, men kvinderne har i stedet bøjet sig i støvet og kontinuerligt ladet sig objektivisere på trods af, at de ikke er i mindretal (de

Beauvoir, 2019, s. 19). Grunden til dette er, at kvinden ikke selv gør noget for at positionere sig som subjekt. For at gøre dette vil det kræve langt mere end symbolske demonstrationer, der alligevel kun bærer frugt i form af, at det er mændene der afgiver noget til kvinderne og ikke kvinderne, der har taget selv (de Beauvoir, 2019, s. 20). Dette giver-/modtagerforhold har den danske politiker Rasmus Jarlov sat ord på på sin Twitter-profil:



(Billede fra Everyday Sexism Project Danmarks Facebook)¹²

Kvinderne har ikke taget selv, fordi de ikke ser sig selv, som en samlet gruppe og i praksis ikke har “kunnet slutte sig sammen i en bevægelse, der blev til ved at stille sig i modsætning” (de Beauvoir, 2019, s. 20). I stedet lever de med afstand til hinanden sammen med mændene (dette naturligvis kun i heteroseksuelle parforhold), som de i øvrigt føler en stærk tilknytning til. Denne tilknytning er biologisk betinget i forhold til kønsdriften og ønsket om efterkommere, hvormed det ikke blot er kvinden, der mærker en tilknytning til manden, men også omvendt. Det gensidige afhængighedsforhold er dog ikke, selvom man kunne tro det, vejen til kvindens frigørelse (de Beauvoir, 2019, s. 21). Det skyldes, at kvinden ikke vil eliminere sin undertrykker og kæmpe for egen subjektivitet, fordi hun generelt føler sig bundet af nødvendighed til manden samtidig med at relationen til ham giver nogle fordele og en tryghed. Hun påtager sig dermed selv objektpositionen og befinder sig generelt godt i rollen som det *Andet* (de Beauvoir, 2019, s. 22-23).

¹² <https://www.facebook.com/TheEverydaySexismProjectDenmark/photos/a.1658198661092836/2648478802064812/>

Verden har altid tilhørt mændene. Og hvis man spørger dem, hvorfor det er blevet sådan, så vil svaret altid stå til diskussion, da “alle forsøg på at retfærdiggøre dette forhold bliver diskutabelt, når de kommer fra mændene, fordi de alt for tydeligt er dikteret af deres egne interesser” (de Beauvoir, 2019, s.23). I følge Beauvoir var det først i det 18. århundrede at nogle demokratsindede mænd tog objektiv stilling til spørgsmålet, og forsøgte at bevise at kvinden er et menneske ligesom manden, selvom det dog ej heller foregik helt upartisk (de Beauvoir, 2019, s.25). Nogle mænd (med mindreværdskomplekser) ønsker stadig at objektiviseringen af kvinden skal fortsætte, fordi de betragter en frigørelse som en trussel mod egne interesser. Selv de mænd der ikke lider af samme utilstrækkelighedsfølelse og dermed har et mere afslappende og anerkendende forhold til kvinden som jævnbyrdig, “hæger om myten om kvinden som det *Andet*” (de Beauvoir, 2019, s. 28). Dette skyldes, at de ved at bryde definitivt med myten dermed også opgiver alle de privilegier selvsamme myte, har skænket dem. Det er dog de færreste mænd, der italesætter dette direkte, da de har fået det demokratiske ideal ind med modermælken, og derfor har en generel opfattelse af begge køn som værende ligeværdige og ligestillede (de Beauvoir, 2019, s. 28). I dagligdagen giver det manden en illusion af, at et socialt hierarki mellem kønnene er ikke-eksisterende. Lige indtil han rager uklar med kvinden, hvor han så bruger den faktiske ulighed som argument og dermed reproducerer myten om hende som det *Andet*:

Forklaringen er, at manden har særdeles vanskeligt ved at vurdere den umådelige betydning af de sociale diskriminationer, der udefra set kan forekomme ligegyldige, men som i åndelig og intellektuel henseende har præget kvinden så gennemgribende, at man let kan komme til at forveksle de af hendes egenskaber, der er resultat af de forskellige former for diskrimination, med dem, der er særegne for hendes natur (de Beauvoir, 2019, s. 29).

Spørgsmålene om ligestilling og kvinden positioneret som det *Andet* skal derfor i følge Beauvoir ikke stilles til mænd, selv ikke den mand, der “omfatter kvinden med den største sympati, kender aldrig for alvor hendes konkrete situation” (de Beauvoir, 2019, s. 29). Simone de Beauvoir’s strategi/forslag til, hvordan kvinder kan bryde op med det patriarkalske samfunds objektivisering af hende, indbefatter at hun må tage hånd om sin egen skæbne. Hun skal lave sine egne målsætninger og træffe aktive, bevidste valg, der får hende til at nå ud over sig selv og træde i eksistens. Hermed

vil hun bevæge sig fra immanens til transcendens¹³ og dermed positionere sig selv som subjekt: “Skal subjektet fuldbyrde sin frihed, må det ustandseligt sprænge grænserne og nå ud til andre friheder” (de Beauvoir, 2019, s.32). Bevægelsen skal altså være kontinuerlig, for hvis den stagnerer, henfalder transcendensen til immanens, og kvinden er atter tilbage i sin rolle som det *Andet*. På trods af kvindens menneskeretslige frihed til at realisere sig selv, så er det dog svært at praktisere, da hun er omgivet af mænd, der gerne vil beholde hende som den *Anden*. Dette konfliktfyldte forhold kalder Beauvoir “Kvindens drama”

Kvindens drama består i denne konflikt mellem hendes fundamentale krav som subjekt - der altid anser sig selv for væsentlig - og de fordringer, der indebæres i hendes situation, som jo konstituerer hende som ikke-væsentlig.
(de Beauvoir, 2019, s.33).

Kvindelighed er altså for Simone de Beauvoir en social konstruktion, der er skabt af samfundets normer og ideer om kvindekønnet, der opdrager kvinden til at være passiv og objektiviseret. Hendes feministiske bibel *Det andet køn* var et godt fundament for feminismens anden bølge i 60'erne og 70'erne, og sidenhen har Simone de Beauvoir's tanker om køn og andethed haft stor indflydelse på andre forskere som blandt andre den amerikanske kønsforker Judith Butler. Hun bliver behandlet i næste afsnit.

Judith Butler - *Kønsballade*

Den amerikanske filosof, professor og litteraturforsker Judith Butler skrev i 1990 bogen *Gendertrouble*, som til hendes store overraskelse blev til en af de tekster, der var med til at grundlægge queer-teori¹⁴. I et nyere forord (1999) skriver hun: “Jeg vidste ikke, at teksten ville få så bredt et publikum, som den har. [...] Tekstens liv har overgået mine intentioner” (Butler, 2010, VII). Med *Gendertrouble* ville Butler, som titlen angiver, skabe en kønsballade ved at sætte sig op mod den biologiske essentialistiske tilgang til køn ved at anlægge et konstruktionistisk syn på køn. Mennesket er underlagt nogle magtstrukturer og samfundsdiskurser, der bestemmer, hvordan

13

¹⁴ Queer-teori er Videnskabsteori, der udforsker og forholder sig kritisk til, hvordan køn og seksuel identitet historisk er blevet og bliver fremstillet og defineret gennem sproget og kulturen og dermed, hvordan de kønnede og seksuelle kategorier, vi kender i dag, er blevet udformede. Det centrale omdrejningspunkt inden for queer-teori er, at køn er noget man ”gør” og ikke noget, man ”er”. (<http://lgbt.dk/ordbog/queer-teori/>)

kvindens og mandens sociale køn skal agere i overensstemmelse med deres biologiske køn. Dvs gennem hhv. maskulin og kvindelig opførsel, som ikke er defineret fra naturens side, men fra samfundet og kulturens (den heteroseksuelle matrix/den heterocentriske diskurs). Selvom Butler fandt inspiration hos Simone De Beauvoir, sætter hun alligevel spørgsmålstegn ved Beauvoir's kendte sætning: "Man fødes ikke som kvinde, man bliver det". Verbet "bliver" indikerer et muligt endemål, men bliver man nogensinde kvinde? "Sætningen er underlig, endda meningsløs, fordi hvordan kan man blive en kvinde, hvis man ikke hele tiden var en kvinde?" (Butler, 2010, s. 191). Butler begyndte da at overveje, om ikke det i stedet er i forsøget på at nå dette endemål, altså via en vedvarende aktivitet, der skaber og genskaber kønnet:

En yderligere konsekvens [af de Beauvoir's sætning]¹⁵ er, at hvis socialt køn er noget, man bliver - men aldrig kan være - så er socialt køn selv en form for vorden eller aktivitet, og at socialt køn ikke bør opfattes som et substantiv eller en substantiel ting [...] men snarere som en eller anden form for uophørlig og gentagende handling (Butler, 2010, s. 193).

Butler betragter ikke køn som noget, man *er* eller *har*, men i stedet som noget man *gør*, hvormed køn og seksualitet bliver set som flydende, åbne og sammenhængende kategorier. Hun kritiserer i sit værk feministisk teori, for at bidrage til opretholdelsen af de selvsamme kønskategorier, som de forsøger at eliminere:

Feministisk teori har ofte antaget, at der er en eller anden eksisterende identitet, forstået gennem kategorien kvinder, som ikke kun iværksætter feministiske interesser og mål inden for en diskurs, men konstituerer det subjekt, for hvem politisk repræsentation bliver forfulgt (Butler, 2010, s. 37).

Hun mener altså, at nogle feminister tillægger kvindekønnet et sæt egenskaber og en bestemt identitet ved at bruge begreber, der skelner mellem det biologiske køn ("kvinde") og det sociale køn ("kvindelig"), hvormed de placerer kvinden som det feministiske subjekt, der reproducerer skellet mellem mænd og kvinder (Butler, 2010, s. 44). Butler mener dog ikke, at disse kategoriseringer er stabile eller universelle, da de er diskursivt konstrueret, "af selve det politiske system, som skulle

¹⁵ Min tilføjelse

fremme dets emancipation” (Butler, 2010, s. 39). Derfor anfægter hun hele forestillingen om en sondring mellem det biologiske køn (*sex*) og det sociale køn (*gender*), som oprindeligt blev skabt for at sætte spørgsmålstegn ved formuleringen “biologi er skæbne” (Butler, 2010, s. 44). Hun anerkender derfor ikke det biologiske køn, men mener, at det biologiske køn også er en social konstruktion (Butler, 2010, s. 46):

Formodningen om et binært kønssystem bevarer implicit troen på et mimetisk forhold mellem biologisk køn og socialt køn, hvorved socialt køn spejler biologisk køn eller begrænses af biologisk køn (Butler, 2010, s. 45).

Butler mener, at det derfor ikke giver nogen mening at tale om det sociale køn som noget, der udspringer fra det biologiske køn, når det biologiske køn også blot er en social konstruktion. For hvis der virkelig, udspringer et socialt køn af det biologiske, så “ser det ud, som om socialt køn er lige så determineret og fastlåst, som det var tilfældet med formuleringen “biologi er skæbne”. I et sådant tilfælde bliver kulturen, ikke biologien skæbnen” (Butler, 2010, s. 47). Ved at bruge ordet “kvinde” dækker det jo ikke alt, hvad man er, fordi:

the term fails to be exhaustive, not because a pregendered “person” transcends the specific paraphernalia of its gender, but because gender is not always constituted coherently or consistently in different historical contexts, and because gender intersects with racial, class, ethnic, sexual, and regional modalities of discursively constituted identities (Butler, 1999, s.6).

I en anden kontekst vil ordet dermed give helt andre betydninger, hvorfor denne kategorisering af “kvinder” som betegnende en fælles identitet, ikke er velegnet. Ved at dekonstruere det sociale køns status som afhængigt af det biologiske køn frigives det sociale køn, eller *gender* til at kunne bevæge sig frit, hvormed “*mand* og *maskulint*” lige så let kunne betegne en kvindekrop som en mandekrop, og *kvinde* og *feminint* lige så let kunne betegne en mandekrop som en kvindekrop” (Butler, 2010, s. 45).

I stedet for at se køn som noget forudbestemt defineret, der former og begrænser individet, så anskuer Butler kønnet som *performativt*. Med *performativitet* mener hun, at mennesket (frivilligt eller påtvunget) bliver kønnet gennem gentagende adfærdsmønstre og handlinger, der opstår og

reproduceres, hver gang de gentages gennem adfærd og talehandlinger (Butler, 1999, s. 33). “Der er ingen kønsidentitet bag udtrykkene for køn; denne identitet konstitueres performativt af selve de “udtryk”, som siges at være dens resultater” (Butler, 2010, s. 71). Med det mener hun, at vores idé om køn er formet efter den heterocentriske diskurs, som bliver produceret i os, netop i det vi *performer* vores køn, som vi ofte gør ubevidst. Ved kontinuerlig *performativitet* inden for en meget rigid og regulerende ramme opstår kønsnormer som effekt (Butler, 2010, s. 82), og disse normer bestemmer, hvordan personen skal opføre sig, så adfærden stemmer overens med kønnet. Dette betegner Judith Butler som den heterocentriske diskurs (Butler, 1999, s. 194). Allerede fra barnsben lærer vi mennesker, hvordan vi skal *performe*, så der er kohærens mellem vores *sex* og *gender* (eksempel: drenge klædes i blå, leger med biler, begærer hunkønnet og opdrages efter at de må være vilde, piger klædes i lyserødt, leger med dukker, begærer hankønnet og bliver opdraget til at være ordentlige). Sådan bliver vi det, Butler kalder *intelligible genders*, som er “those which in some sense institute and maintain relations of coherence and continuity among sex, gender, sexual practice, and desire” (Butler, 1999, s.23). De som ikke agerer som *intelligible genders*, ikke er kohærente med kulturel forståelighed (fx homoseksuelle), bliver ekskluderet og gjort til minoriteter som “konsekvens af en politisk relation, som er indstiftet af de kulturelle love, der etablerer og regulerer seksualitetens form og betydning” (Butler, 2010, s. 60). Separationen af køn medvirker en kulturel identificering og menneskeliggørelse af individet, og folk der afviger fra at gøre deres køn rigtigt ud fra den eksisterende norm i et givent samfund, bliver altså straffet (Butler, 1999, s. 178).

Vi straffer faktisk jævnligt dem, der ikke gør deres køn rigtigt [...] Socialt køn er derfor en konstruktion, der regelmæssigt skjuler sin tilblivelse; den stiltiende kollektive aftale om at udføre, producere og bevare distinkte og polære sociale køn som kulturelle fiktioner er skjult af produktionernes troværdighed - og af de straffe, der rammer dem, der ikke accepterer at tro på dem; konstruktionen “fremtvinger” vores tro på sin nødvendighed og naturlighed (Butler, 2010, s. 232).

Via *performativiteten* kan mennesket prøve at leve op til de kulturelle og samfundsmæssige forventninger til, hvad det vil sige at være en mand og en kvinde. På trods af dette, mener Butler dog, at normbrud og subversion er en mulighed, således der kan etableres nye og mere frie kønsidentiteter med tiden. Dette gøres ved at variere i de gentagelsesritualer, der inden for kulturens rammer, er med til at konstruere kønnet “I en vis forstand finder alle betegnelser sted indenfor

gentagelsestrangens kredsløb; “handlekraft” skal derfor placeres inden for muligheden af en variation over denne gentagelse” (Butler, 2010, s. 240).

Judith Butlers teoretiske apparat gør op med den binære kønstænkning mellem mand og kvinde, og sætter i stedet kønnet fri med sin påstand om køn som værende flydende, foranderlig og uafhængig af biologi. Derimod er det *performativiteten*, der konstruerer kønnet, og dermed de handlinger subjektet kontinuerligt deltager i.

Når kvinden ligger øverst

Analysens opbygning og struktur

Følgende analyse af *Når kvinden ligger øverst* tager udgangspunkt i Simone de Beauvoir’s teori om kvinden som det *andet* køn til at belyse de forskellige repræsentationer i filmen, hvor der hersker en kvindeundertrykkende patriarkalsk præmis i form af at reproducere kvinden som den *anden* i ligestillingsproblematikken. Derudover vil jeg bruge hendes filosofi til at undersøge, hvilke frigørelsesstrategier programmet sætter i spil for at gøre op med de traditionelle kønsroller. Judith Butlers queer-teori skal bruges til at analysere, hvordan der *performes* køn igennem udsendelsen, samt til at besvare hvilke kulturelle strukturer der spænder ben for ligestillingen i følge programmet. Med disse teoretiske greb vil jeg analysere på, hvad programmets ærinde er, hvad de medvirkende gør/siger, og hvad der så samlet set reelt udtrykkes gennem programmet som helhed. Analysen er struktureret ud fra de menneskelige cases, vi bliver præsenteret for i dokumentaren, som hver især indeholder et udsagn om grunden til og implikationerne af deres manglende ligestilling i samfundet: Jeppe (tøffelhelten), Hannibal (den selvstændighedssøgende), Jakob (den uuddannede), Amanda (den vrede kvinde), Lars (den barnløse), og Martin (den angste). Slutteligt vil jeg i en delkonklusion sammenfatte fundene fra dette analyseafsnit af filmens indhold med fundene fra dokumentaranalysen, for at finde frem til det samlede udtryk i *Når kvinden ligger øverst*. Når der i løbet af analysen står “Anni Pape (VO)”, så refererer jeg til, at det er tilrettelæggeren Anni Pape, der taler gennem voice over.

Titlen på programmet *Når kvinden ligger øverst* indikerer allerede, programmets præmis om, hvilken status de respektive køn har. Ud fra titlens brug af verbalfraen “ligger øverst” udspringer konnotationer til en seksuel handling samt et hierarkisk magtforhold. Her: at en ligger ovenpå, og er aktiv, en anden under, og er passiv under akten. Som Simone de Beauvoir beskriver, har kvinden historisk set været underlagt manden både fysisk og intellektuelt. I den seksuelle kontekst tydeliggøres dette forhold, der betegner manden som den aktive part, der trænger ind i kvinden, som er den passive part, der trænges ind i. “Hun bliver behersket, undervunget og besejret. Som næsten alle hunner ligger hun ved samlejet *under* manden” (de Beauvoir¹⁶, 2019, s. 154). Med brugen af konjunktionen “når” i titlen indikerer programmet dermed, at mandens position som det aktive subjekt er transformeret til at være det undervungne og passive objekt, som jo er det argument, hele dokumentaren er bygget op omkring. Således reproducerer titlen en sexistisk ulige magtrelation blandt kønnene, dog med omvendt fortegn, hvor den der ligger øverst (kvinden), er den der bestemmer.

Tøffelhelten



Jeppe er den første deltager med mantraet “rigtige mænd erkender, at de er under tøflen”, programmet præsenterer seerne for. Han repræsenterer dokumentarens påstand om, at den patriarkalske faderfigur ikke længere eksisterer i det moderne samfund. Med sit udsagn “Der er mænd, som tror de er mænd, fordi de bestemmer derhjemme. Men når vi kommer ind til kernen, så

¹⁶ 2-tallet indikerer, at det er fra 2. Bind

må man jo bare sige at rigtige mænd, de erkender, at de er under tøflen” (04:24), tegner han et billede af den moderne mands kvaliteter, og frigører dermed det snævre traditionelle mandeideal. En arkivoptagelse om den patriarkalske faderfigur der regerede i hjemmet for årtier siden toner frem på skærmen med de afsluttende ord: “Han var autoriteten, der kom hjem og uddelte straf og belønninger, men ham har både samfundet, kvinderne og mændene for længst forkastet” (05:45-06:00). En af de udvalgte eksperter, boligforsker Mette Mechlenborg, underbygger med ordene: “Så derfor skal man for alt i verden ikke virke som den store patriark. En måde at gøre det på, er at kalde sig en tøffelheld, for så siger man: “jeg er ikke en autoritær faderfigur. Jeg går ind for bløde værdier” (06:00-06:15). Rollerne er ombyttet, og i dag er det kvinden der er chefen i hjemmet, som Jeppe beskriver: “Stort set samtlige mænd er under tøflen. Eller også så er de single. (04:49) [...] Der er én chef, og det er hende derhjemme” (40:30).

Jeppe og hans kone Dina er begge enige i, at det er hende, der har det overordnede overblik i hjemmet, og at det er hende, der primært står for børnenes opdragelse. Dina: “Ja det er rigtigt. Det er mig, der har det sidste ord. Fordi jeg har en rigtig stærk holdning til, hvordan vores børn skal opdrages (58:36) [...] Jeppe har jo en militær baggrund. Og han har nogle kontroversielle holdninger til, hvordan børnene skal opdrages [...] det er jeg slet ikke enig med ham i. Jeg synes, at børn skal ses, og lyttes til” (01:00:06). Jeppe: “Min kone prøver mange forskellige opdragelsesformer af. Når de bliver lidt for røde og langhårede... Det har jeg meget svært ved at arbejde med. Jeg kan godt lide rammer og struktur” (59:13). I samtalen om børneopdragelse vinder Dinas mere bløde tilgang over Jeppe's håndfaste, hvilket underbygger hele argumentet med en afstandtagen til den mere traditionelle/patriarkalske struktur som Jeppe's foretrukne opdragelse ellers hælder til, samtidig med at Jeppe's position som den underlegne i hjemmet bekræftes. Og det er denne position som underkølet i hjemmet, der udgør ligestillingsproblematikken hos Jeppe. Mette Mechlenborg forklarer situationer som Jeppe's med, at mandens magt i samfundslivet medfører hans undertrykkelse i hjemmet:

Fra et samfundsmæssigt perspektiv, der sidder mændene stadigvæk i toppen af samfundet. Det er dem, der tjener mest. De sidder på de højeste poster. De har den største magt. Men hvis man så vender blikket mod hjemmet, så er det altså med omvendt fortegn.[...] Så kvinden er direktør i hjemmet, og manden er direktør i samfundet (43:41).

Hun er desuden ikke overbevist om, at kvinden er villig til at opgive de privilegier, hun har på hjemmefronten til manden, men at det er det, der skal til, før hun opnår samme ligestilling i samfundet. Mette: "Så hvis man ser det som en vippe, så får vi ikke ligestilling på arbejdsmarkedet før vi får ligestilling i hjemmet" (01:01:34). Boligforskeren lægger med sin ytring ansvaret for både mænds og kvinder undertrykkelse over på kvindekønnets skuldre, og gør det til hendes opgave at skabe ligestilling, hvilket jeg ser som et udtryk for en reproducering af Beauvoir's pointe med, at kvinden altid er det problematiske og mangelfulde køn.

Med Judith Butlers begreb om kønsperformativitet forsøger Jeppe at bryde normerne med den traditionelle kønsforståelse, hvor kvindens plads, som den *anden* (Jf. Beauvoir), er i hjemmet underordnet manden, han siger fx at han ikke ser sin fars generation, som værende rigtige mænd, fordi de flygtede fra deres familiære ansvar, og underbygger det med: "En rigtig mand behandler ikke sin kone som en slave. Sådan er det i min optik. Der er man en, der bidrager, og bruger sin energi derhjemme såvel som på sit arbejde" (01:26). Han anerkender hermed, at der har været en historisk bestemt måde at performe det mandlige køn på, men tager samtidig afstand til denne tilgang. Hans kønsperformance praktiserer desuden bløde værdier, som traditionelt ses som kvindens domæne, når han udtaler, at han gerne vil være den far, hans egen far ikke var, ved at være meget sammen med sine børn (20:51). Og så forhandler han, hvad der engang var anset som korrekt kønnet påklædning, iført stramme løbetights: "for fem år siden der så du ikke mænd i tights" (19:35). Jeppes forsøg på kønsperformede normbrud klinger dog hult, når han i flere udtalelser, der har som formål at underbygge hans pointer om mandens position under kvindens tøffel, taler sig direkte ind i hele Beauvoir's pointe om manden som det væsentlige og kvinden som det uvæsentlige køn.

På trods af Jeppes proklamation om at "rigtige mænd er under tøflen", så siger han også, at han via sin deltagelse i mandeløbet Xtreme mandehørm, praktiserer sin maskulinitet ved at flygte fra hjemmets rammer med de andre fra "fædre på flugt". I forbindelse med dette spørger Anni Pape ham: "hvis i er rigtige mænd til træning, hvad er du så derhjemme?" Hvortil Jeppe svarer: "Stuepige eller tøsedreng. Vi kalder det bare stuepige" (40:20-40:26). Med den udtalelse er han medvirkende til to ting: 1) at udskamme sig selv for sin mangel på maskulinitet ved at bruge ord som "tøsedreng" og "stuepige" 2) at stemple normale huslige pligter med et bestemt køn (i dette tilfælde kvinden), hvormed han opretholder diskursen om køn og stereotyper. Han ligger distance til hjemmets byrder ved at deltage i dem med forbehold, ved at gøre det tydeligt, at han bibeholder sin maskulinitet via

sine andre aktiviteter: “Vi løber mandeløb for bare at mærke lidt testosteron igen, nu når vi er østrogenprægede i hverdagen” (03:36), hvortil Anni Pape spørger om, hvor østrogenpræget han er: “Det er lige før jeg burde have langt hår og fletninger, for jeg er jo halv kvinde herhjemme” (03:49). Jf. Butler placerer disse udsagn sig inden for den heteronormative diskurs, da Jeppe italesætter uoverenstemmelse mellem de ting han gør og det køn han har/forstår sig selv ud fra. I stedet kunne han stoppe med at tænke husholdningen som kønsinddelt. Jf. Simone de Beauvoir er der endnu en dimension, som indbefatter, at de opgaver, som traditionelt ses som kvindens, i kraft af dette, også er mindre værd. Det traditionelt maskuline ses som det mest værdifulde, hvorfor det til stadighed, er det, han stræber efter ved at omtale huslige pligter som en “kvindeting”, som “stuepiger” eller “tøsedrenge” tager sig af. Det interessante er dog, at ekspert Mette Mechlenborg støtter op om Jeppe’s “kvinde”-retorik, da hun prøver at forklare hans synspunkt:

Der sker to ting, når man omtaler det, man bidrager med i hjemmet som stuepigearbejde: for det første så tilkendegiver man, at man bevæger sig ind på et kvindeligt domæne. “Men” siger man så samtidig “jeg er en moderne mand, og jeg går selvfølgelig ind for ligestilling, så selvfølgelig tager jeg nogle kvindelige opgaver på mig”. Så derfor så ligger der en underlig dobbelthed mellem, at man gerne vil bidrage, og samtidig så får man også lavet den her distance, hvor man signalerer, at man stadigvæk er en mand, selvom man laver kvindearbejde (41:10-41:38).

I sit forsøg på at kommentere på den undertrykkende struktur programmet tematiserer, reproducerer hun, ligesom Jeppe, samme kønsstereotyper inden for den heteronormative diskurs, når hun italesætter opgaver i husholdningen som værende kønsdefinerede. Jeppe’s forsøg på at objektivisere sig selv og underlægge sig sin kones magtposition i hjemmet er desuden, i følge Beauvoir, resultatet af begge køns strukturelle undertrykkelse i moderne ægteskaber:

Siger man, at *mændene* undertrykker *kvinderne*, oprører det en ægtemand; det er ham, der føler sig undertrykt, og det er han også; men kendsgerningen er, at det er patriarkatet, det samfund, der er opbygget af mænd og i deres interesse, der har fastlagt kvindens stilling på en sådan måde, at den i dag er en kilde til lidelse for begge køn” (de Beauvoir², 2019, s. 299).

Denne strukturelle undertrykkelse som Simone de Beauvoir mener, at både mænd og kvinder lider under forsøger Jeppe at gøre op med. Men med hans forsøg på at modernisere den gængse maskulinitetsforståelse gør han sig dog også skyldig i at konstituere og definere et nyt snævert mandeideal. Ved at bruge termen “rigtige mænd” performer han en ny maskulin kønsidentitet, som uagtet den gode intention, definerer, fastlåser og begrænser kønnet ved at sige, at der er en “rigtig” måde at være mand på.

Den vrede kvinde



Amanda som bidrag til programmet forekommer lidt usædvanlig i forhold til de andre deltagere. For det første er hun den eneste kvinde, der agerer nøgleperson, for det andet fremstilles der i relation til hende ikke nogen ekspertudtalelser til at uddybe eller nuancere hendes udsagn, for det tredje fremgår det ikke så eksplicit, hvilket ligestillingsbudskab fremstillingen af hende skal repræsentere.

I følge Anni Pape (VO) repræsenterer Amanda en af de mange kvinder, som skælder deres mænd alt for meget ud: “Jeg har gennem årene kendt mange kvinder, der brokker sig over deres mænd, og skælder meget ud. Amanda er en af dem. Men hun er en af de modige, der har erkendt, at hun hakker alt for meget på sin mand, og forsøger at gøre noget ved det” (21:15). Amanda erklærer sig hver morgen enig i dette, når hun live streamer til kvinder rundt om i verden gennem sit forum “Make love not war”, for at hjælpe dem med at slippe af med deres vrede mod deres mænd: “Hi Tina Hi Richard! [...] So the thing is it’s a big taboo, well for me it’s not i’m an angry wife I say it all the time. But apparently it’s a big taboo and a big secret that you’re angry” (22:13). I Amandas

tilfælde kommer programmet i høj grad til at reproducere den struktur, som Simone de Beauvoir beskriver i sit værk om kvinden som den *anden*: “Manden repræsenterer på én gang det positive og det neutrale [...] Kvinden derimod står for det negative, eftersom alle definitioner af hende indebærer en begrænsning” (de Beauvoir, 2019, s.15-16). Historisk set har det at være kvinde og vred ikke været en mulighed i det patriarkalske samfund, hvor hun helst skulle være uden stemme og vie taletiden til sin mand. Ved at være vred bryder Amanda med de traditionelle kønsstereotyper, der bestemmer, at kvinder skal være ordentlige, og at udadreagerende adfærd er forbeholdt mænd. For at bruge Amandas egne ord i sidstnævnte citat, så ville man ikke opfatte en mands vrede som et “tabu” eller som noget, der skal holdes “hemmeligt”, og en mand vil ikke blive kaldt “modig” for at erkende, han hakker for meget på sin kone (Jf. Anni Papes omtale af Amanda). Det skyldes, at mænd der skælder ud, ikke afviger fra normen, men nærmere betegnet *er* normen. Når Amanda bryder med denne norm, agerer hun ikke, som det Butler kalder et *intelligible gender*.

Det gennemgående emne der er skyld i Amandas vrede, er den gentagende diskussion med hendes kæreste Thorsten om hans oprydningsstandarder: “Jeg kommer tit ind af døren, og tænker på hvor meget, jeg har savnet min mand, og elsker ham. Og så åbner jeg døren, og så ser jeg noget rod, og så bliver det bare til vrede” (23:08). Thorsten er enig i, at det især er oprydning eller mangel på samme, der er katalysator for Amandas vrede. Han sætter dog spørgsmålstegn ved, hvorfor det lige er hende, der skal diktere, hvordan og hvor meget der skal ryddes op: “Hvem fanden siger jeg skal være det? [god til at rydde op]¹⁷ Hvem siger, at det er hendes oprydningsplan, der er den rigtige? Eller hendes standard? Det er altid kvindens standard, der får lov at bestemme” (23:53). Thorsten har et princip, der går ud på, at det ikke er Amanda, der skal diktere oprydningen i hjemmet, “Jeg ville have det hæsligt med at skulle tvinge mig selv til at rydde op. Hvis jeg ikke har lyst altså” (34:02). Uoverensstemmelsen mellem parret fremstilles som om, at det er det, der sker, hvis ikke manden, i dette tilfælde Thorsten, er villig til at underkaste sig kvindens dominans i hjemmet, ved at blive en tøffelhelst ligesom Jeppe i ovenstående analyseafsnit. Som Anni Pape (VO) siger: “Thorsten vil ikke være under tøflen, og vil ikke bøje sig for Amandas standarder” (33:22). Det handler, for ham, altså i overvejende grad om en magtkamp mellem ham og Amanda.

Mit argument om at Amanda bryder normen for korrekt kvindelig performance bliver tydeligt, da Thorsten fortæller Anni Pape om grunden til, at han ikke er gift med Amanda: “Vi havde en aftale

¹⁷ Min egen tilføjelse

om, at vi skal giftes, så snart hun kan opføre sig ordentligt to dage i træk. Det er ikke lykkedes endnu” (24:36). Han uddyber: “To dage uden blame¹⁸ og et vris eller sådan noget” (24:50). Seeren bliver ikke indviet i, hvad Amandas skæld ud præcist indebærer, men at bruge ordene “opføre sig ordentligt” om en voksen kvinde er degraderende, og lyder mest af alt som noget, man kunne sige om et barn. Ikke desto mindre, reproducerer udtalelsen netop kønsnormen inden for den heterocentriske diskurs, der opfatter en “rigtig kvinde”, som en der “opfører sig ordentligt”, hvilket ikke indbefatter at være vred, skælde ud, vrisse eller “blame”. Både programmet og parret gør gennem udsendelsen meget ud af at forklare, hvor problematisk Amandas adfærd er. Derfor er det også interessant, hvor let nogle af Thorstens udtalelser går ubemærket hen, når han eksempelvis beskylder hende for at ødelægge hans liv: “Det rod som hun siger, jeg har udvendigt, det har hun indvendigt. Hun ødelægger mit liv med rod. Med indre rod. Talerod og aggressioner” (33:30), eller når han afbryder hende, mens hun krediterer ham for at have lært hende om prioriteter: (Amanda) “Du har lært mig om [...] prioriteringer, det vil jeg give dig ret i. Altså det er vigtigst, at der er en hyggelig stemning overfor børnene...” [bliver afbrudt af Thorsten] (Thorsten) “Du har fandeme ødelagt mange stemninger” (34:25).

Thorsten både “blamer” og vrisser af Amanda under ovenstående udtalelser, hvorfor han selv reproducerer selvsamme kritikpunkter, han retter mod hende. Under interviewet med parret spørger Anni Pape, om der var et vendepunkt, der udløste den endelige beslutning om at bo hver for sig. Amanda: “Ja. Potteplanten var ligesom the low point, synes jeg”. Thorsten svarer: “Potteplanten? Det var bare en mikrodetalje Hun siger jeg kastede en potteplante efter hende. Det gjorde jeg ikke. Jeg kastede den ind i væggen ved siden af hende. Sådan så hun fik lidt jord på sig” (48:45-48:52) Amanda griner lidt, og joker med, at det var træls, hun fik jord på sig, når hun lige havde været i bad, hvortil Thorsten tilføjer: “Jeg havde jo advaret dig tusinde gange. Jeg bliver ikke bare sur sådan lige” (49:02). At kaste en genstand efter (eller lige ved siden af) et andet menneske under en diskussion eller et skænderi er en voldsom handling. Og når han efterfølgende negligerer det, ved at sige, hun “bare fik lidt jord på sig”, samtidig med at Amanda smågriner lidt af det, fremstår det som om, at begge to er okay med hans udadreagerende adfærd. Desuden fralægger Thorsten sig al ansvaret ved at påpege, at han havde advaret hende på forhånd, ergo det er hendes egen skyld, at han kastede en genstand i hendes retning. Der kan være mange grunde til, at Thorsten ikke stilles til ansvar for sine udtalelser og handlinger, men i denne kontekst, ser jeg det som et udtryk for, at han

¹⁸ Engelsk for bebrejde

netop performer som et *intelligible gender*, hvorfor der ikke kigges skævt på ham, fordi den kulturelle konstruktion af “mandighed” bl.a. indebærer aggressiv adfærd. Omvendt agerer Amanda ikke som et *intelligible gender*, hvorfor der kigges skævt på hende, fordi “kvindelighed” ikke indebærer aggressiv adfærd. Derfor bliver hun positioneret som årsagen til Thorstens ligestillingsproblem i dokumentaren.

Amanda kan ikke leve med, at Thorsten ikke vil lave om på sin tilgang til oprydning: “Generelt så tror jeg ikke, jeg kan opnå de ting, jeg gerne vil i livet med rod omkring mig” (35:44). Derfor tog hun beslutningen om, at flytte for sig selv, selvom Thorsten er uforstående overfor det: “Jeg fatter ikke logikken i det, eller logistikken i det (01:20:56). Jf Simone de Beauvoirs terminologi illustrerer Amandas beslutning om at flytte for sig selv hendes bevægelse mod transcendens. Hun holder fast i sig selv, tager hånd om sin egen skæbne og træffer et aktivt bevidst valg om at fuldbyrde sin frihed. Amanda siger selv, at hun har været afmægtig, når hun har lagt skylden for deres problemer over på Thorsten, og at det har hjulpet hende at tage ansvar: “Men så snart du tager ansvaret, så lærer du, at du har handlekraft, og du har kontrol over dit eget liv” (01:08:42). Ved at bryde med normerne for, hvordan man er kvinde, og ikke mindst hvordan man er kvinde i et forhold inden for den heterocentriske diskurs, opnår hun, det Butler kalder subversion, og etablerer en ny og mere fri kønsidentitet, hvor det er muligt at være i et parforhold, samtidig med at man bor hver for sig.

Den selvstændighedssøgende



Tilrettelæggerens søn Hannibal repræsenterer programmets argument om et omfattende ligestillingsproblem hos mænd, hvilket er fædres manglende rettigheder til deres børn, som ofte primært vokser op hos moderen ved skilsmisser. Anni Pape (VO): "Mænds manglende rettigheder til deres børn i forbindelse med skilsmisse, er et af de store ligestillingsproblemer for mænd" (07:58). Det er dog ikke faderens ligestillingsproblem, der portrætteres i denne sammenhæng, selvom det er det, der lægges op til, men i stedet hvilke konsekvenser det kan have for drenge at vokse op med en enlig mor, som er resultatet af fædrenes manglende ligestilling. Anni Pape fortæller sin søn om sit ærinde: "Jeg er kommet for at snakke om det, der har været svært, ved at være søn af en primært enlig mor. Altså de særlige udfordringer drenge kan have, når det er mødrene, der er de primære" (08:43), hvortil Hannibal smågriner og svarer: "Ja. Så er det da godt, at der er en masse at hive fat i" (08:57). Anni Pape udtaler hermed en forudindtagethed om, at hendes og sønnens subjektive holdning (om den enlige mor som kilde til sønners problemer), der udspiller sig af egen erfaring, er gældende for alle drenge af skilsmisseforældre. I programmets fremstilling af Hannibal forekommer der hverken før eller efter et klip med ham ekspertudsagn til at bakke op om, nuancere eller forklare hans eller moderens synspunkter, hvilket der gør i forbindelse med de fleste af programmets øvrige deltagere (Undtagen Amanda). I Hannibals tilfælde er det udelukkende Anni Pape, der understøtter sine egne og sønnens udsagn, hvormed deres argumenter og narrativ om (u)ligestilling og konsekvenserne deraf, fremstilles i et ekkokammer.

Hannibal ytrer, at han er af den overbevisning, at han havde været mere selvstændig, hvis han primært var vokset op hos sin far: "Jeg havde nok været mere selvstændig. Den pylren en enlig mor kan være ansvarlig for, har nok udskudt min selvstændighed et par år. Jeg tror, at mere samvær med en far havde været lidt mere kontant" (09:12). Hannibal tillægger dermed sine forældre kønnede kvaliteter, der i hans optik er kohærent med deres biologiske køn, hvilket han er meget eksplicit omkring, da han siger, at der er nogle inputs moderen ikke kan stå for, fordi hun ikke er af samme køn som ham: "På den måde er det så pissearrogant, at tro man kan dække hele rollen, når der er to køn" (10:05). Han fastholder sin mor i et binært modsætningsforhold, og tvinger hende dermed til stagnation. Han er endvidere af den overbevisning, at moderens curling var medskyldig i hans falmede fodboldkarriere, økonomiske uansvarlighed og haltende skoleliv, hvilket havde været anderledes, hvis han var vokset op hos sin far, som Hannibal forklarer sin mor: "Han havde ikke fjernet forhindringer for mig nær så meget som dig" (32:34). Hannibal ser det mandlige køn som værende i opposition til det kvindelige køn, hvorfor han ser hende som det *andet*. Ud fra Beauvoir's teori er dette et udtryk for at "Manden repræsenterer på én gang det positive og det neutrale [...]"

Kvinden derimod står for det negative, eftersom alle definitioner af hende indebærer en begrænsning” (de Beauvoir, 2019, s.15-16). Han opfatter hende per definition anderledes og mangelfuld i kraft af hendes køn, og de værdier, der følger med det, og tillægger samtidig sin far nogle kønnede (i hans optik) positive egenskaber. Derudover så fastholder han ikke sin far i et ligeså snævert kønsgreb som sin mor, da han siger: “Kvinder er måske mere til omsorg. Men det udelukker jo ikke, at det mandlige køn er i stand til at udvise lige så meget omsorg og kærlighed” (09:48). Med den udtalelse giver tildeler han det mandlige køn større bevægelsesfrihed, og understøtter dermed endnu en gang Beauvoir’s pointe om, at manden er normen, og kvinden er mangelfuld. For hvis hans mor pga sit køn per definition ikke kan “opfylde begge roller”, hvordan skal faderen så kunne omfavne Hannibals definition af både hhv. mandelige og kvindelige værdier? Jf. Butler taler disse udtalelser sig ind i den heteronormative diskurs, hvor Hannibal mangler den anden og vigtige halvdel af sine heteroseksuelle forældre. Moderens kønslige position inden for diskursen, har været en forhindring for Hannibals transcendens. Den opnåede han først, da han tiltrådte militæret og blev mødt med det eftersøgte maskuline ideal.

Den uuddannede



Jakob repræsenterer endnu et af de helt store ligestillingsproblemer for mænd i Danmark, som programmet sætter fokus på: at kvinderne er langt foran mændene i uddannelsesystemet. Han afsluttede alt, hvad der lugtede af uddannelse efter 10. klasse, og arbejder i dag som ufaglært. Han portrætteres i kontrast til Cecilie, han gik i skole med, som er positioneret i en højere klasse end

ham, da hun er under uddannelse på universitetet. Forklaringerne på situationer som denne formidles af flere eksperter. En af dem der giver sit bidrag, er mandeforsker og formand for "Forum for mænds sundhed" Svend Aage Madsen. Han mener, det moderne samfunds masseuddannelser passer til få mænd, og rigtig mange kvinder (13:06). Professor Hans Bonde argumenterer for, at denne skæve fordeling allerede starter i daginstitutionerne, hvor problemet er, at der er alt for få mænd ansat, som han konkluderede i den 22 år gamle rapport "drengene i kvindedominerede miljøer" (13:31). Rapportens resultat viste blandt andet, at der kun er ansat 3% mænd i vuggestuerne og 7% i børnehaverne, hvilket han mener, er problematisk for de små drenge, der i høj grad har brug for mænd, de kan identificere sig med. De tal har ikke ændret sig 20 år senere. Hans Bonde siger: "Hvis du tager drenges måde at lege på, så er drenge tit meget mere vilde. De er meget mere grænsesøgende [...] så på den måde har de brug for stimulus og også nogen, der tør lade dem gøre de her ting" (14:00). Om den massive overvægt af kvinder i daginstitutioner, siger han: "De kvindelige pædagoger kommer nogen gange til at bruge al for meget tid på sætte grænser for drengene, og fortælle dem "det der må du ikke", "nu larmer du", "nu generer du de andre" i stedet for at gå lidt med ind i legen" (14:34). Jakob tilkendegiver selv, at folkeskolen var en svær tid for ham, og han endte med at komme i specialklasse, fordi han ikke kunne sidde stille: "Jeg havde for meget krudt i røven" (25:31), hvor Cecilie derimod trivedes, og synes det var spændende at lære noget (25:48). Ekspert Hans Henrik Knoop er lektor, og har i flere årtier forsket i folkeskolen, han er enig med Svend Aage Madsen i at pigerne passer bedre ind i skoleinstitutionens rammer: "I årtier har vi talt om, at skolen var bedre for piger end drenge" (26:15). Knoop går skridtet videre, og erklærer, at årsagen hertil er biologisk betinget:

De er fra naturens side mindre motiverede for den der autoritetstro rolle, hvor du sidder med øjenkontakt og lytter til en person, som ikke engang er af dit eget køn meget ofte, end pigerne er. Og det er ikke noget, jeg står og finder på. Piger er bedre til finmotorik, mens drenge er bedre til grovmotorik. Finmotorik er ensbetydende med pæn håndskrift og god opførsel i timerne, grovmotorik er ensbetydende med adfærdsvanskeligheder og uro (52:22-52:52)

De tre eksperter ser alle i større eller mindre grad biologisk determinisme, som forklaringen på at kvinderne er mere veluddannede end mændene. Påstanden om at uddannelsessystemet som kulturel ramme ikke passer til drenges/mænds biologi, er interessant, fordi det historisk set også blev brugt

som argument for, at kvinder ikke skulle tillades at gå i skole¹⁹. Argumentet lød blandt andet, at “kvinders biologi gjorde dem uegnede til at studere. Deres hjerner var mindre end mænds, altså var kvinders åndsevner dårligere. Også livmoderen var i vejen. For meget tid på læsebænken kunne simpelthen gøre kvinden steril” (dr, kvindekamp, 2016). Med de Beauvoir’s terminologi kan den stigende repræsentation af kvindelige studerende anskues som et udtryk for, kvindens kamp fra immanens mod transcendens, hvor det er lykkedes hende, at gøre op med de traditionelle kønsrollemønstre, og frigøre sig selv gennem uddannelse. Inden for uddannelsesområdet er det ikke længere hende, der har status som den *anden*. Det er derimod manden, hvilket er det, der skaber uligestillingen i dette tilfælde, hvor kvindens frigørelse er en trussel mod mandens egne interesser.

Hans Bondes argument om, problemet med for få mænd i daginstitutionerne er et tveægget sværd. I kraft af sit køn defineres den kvindelige pædagog som en mangelfuld rollemodel, der forhindrer drengen i at opnå transcendens (Jf. Beauvoir). Men samtidig kan det diskursivt konstruerede narrativ om at omsorgsarbejde, er et kvindeligt erhverv (hvilket jeg vil komme nærmere ind på i næste afsnit) være med til at afholde mænd fra at tage et job i en daginstitution. Ydermere reproducerer både Hans Bonde og Hans Henrik Knoop nogle meget kønsstereotype opfattelser af både drenge og piger, når de italesætter drenge som de vilde, der ikke kan sidde stille, og piger som de rolige med god opførsel. I følge Butler er sådan en sproglig italesættelse af en binær kategorisk opdeling af køn med til at konstruere de kulturelle forventninger til, hvad det vil sige at være en dreng, og hvad det vil sige at være en pige. På den måde bidrager eksperternes måde at italesætte kønnene på til den kønsforståelse, som drenge og piger skal performe efter for at blive *intelligible genders*, der lever op til den heterocentriske diskurs. Hvis de omtalte drenge hele tiden bliver fortalt, at de i deres natur er udfarende, og konstant bliver opfordret til vilde aktiviteter, og pigerne bliver italesat som de artige, og i højere grad bliver opfordret til at sidde stille og tegne, så påvirkes drengenes evne også til at sidde stille i skolen.

Selvom dokumentaren gør meget ud af, at argumentere for uligestillingen for mænd i uddannelsesøjemed, så virker det ikke til, at Jakob er synderligt ked af sin situation, når han taler om det. Anni Pape spørger ham: “Hvordan tog du det? Var det så ligesom et nederlag at tænke “jeg kan sku ikke det her uddannelse”?”, hvortil Jakob uden tøven svarer: “Nej det var ikke et nederlag. Det var det ikke. Jeg så måske bare lyset for enden af tunnelen” (53:11-53:28). Hans udsagn vidner

¹⁹ Kvinder fik adgang til universitetet i 1875 (<https://www.kristeligt-dagblad.dk/ligestilling-og-køn/tidslinje-ligestilling-fra-1683-til-i-dag>)

om, at han umiddelbart er fint tilfreds med sin manglende uddannelse, selvom det betyder, at han aldrig vil have en romantisk chance hos en veluddannet kvinde som Cecilie. Det udtrykkes eksplicit, da begge parter bliver spurgt, om de kunne gifte sig med en fra en helt anden uddannelsesklasse end dem selv, hvortil Cecilie svarer: "Nej det tror jeg ikke, og det kan godt være, at det er at skære alle over en kam. Men jeg føler ikke, at vores interesseområder er de samme, og vi taler ikke samme sprog. Det er mine fordomme om en ufaglært" (01:20:00). Jakobs svar til samme spørgsmål lyder: "Umiddelbart så tror jeg, fordi hun vil nok være meget klogere end jeg, det er ikke nogen hemmelighed. Men igen så synes jeg ikke at man skal lade det gå ud over, hvilken uddannelse hun har. Det ændrer jo ikke på, hvem man er" (01:20:14). Jakob takler Cecilies stigmatiserende fordomme om ufaglærte på en sober måde, men der findes også mænd, der har en del sværere ved at acceptere de konsekvenser, det har for dem, at kvinderne i højere grad end mændene tager en uddannelse.

Den barnløse



Lars repræsenterer dokumentarens argument om, at mange af de veluddannede kvinder, vælger de uuddannede mænd fra. Anni Pape (VO) ridser problemstillingen op: "Det har meget mærkbare konsekvenser for mænd, at de er blevet overhalet af kvinderne i uddannelsessystemet. Der er nemlig kommet en stor gruppe af mænd, som er singler og barnløse, fordi de bedre uddannede kvinder, vælger dem fra" (36:10). Her lægges der atter op til, at kvinden som den *anden* er årsag til mandens problemer Jf. Beauvoir. Mandeforsker Svend Aage Madsen nuancerer problemstillingen ved at forklare, at der i mødet mellem kønnene er nogle nye utraditionelle ting, som er kommet på banen:

“for det første det at mange kvinder har en højere status uddannelsesmæssigt, statusmæssigt jobmæssigt og måske oven i købet økonomisk end den mand, som hun møder. Og det er noget nyt, som kønnene lige skal finde ud af” (36:35). Svend Aage Madsen berører her, hvordan den uuddannede mand ligger under for den heterocentriske diskurs’ kønsnormer, hvor manden som indehaver af den højeste status i et parforhold stadig er at foretrække. Argumentet lyder altså på, at det gensidige afhængighedsforhold, som de Beauvoir hævder, har fastholdt kvinden som den *anden*, ikke længere gør sig gældende. På grund af sin uddannelse er hun ikke længere bundet af nødvendighed til manden, hvilket resulterer i, at det at være mand og agere og performe sit køn som mand, er sværere at forene med denne nye realitet. Man bliver eksempelvis ikke mindre “kvinde” af at gå fra at være den traditionelle husmoder til at være karrierekvinde, mens en mand ikke skal træde ret meget ved siden af (i dette tilfælde ved at have en lavere status end kvinden) før det bliver svært at navigere inden for den heterocentriske diskurs.

Programmet tillægger en yderligere dimension til Lars’ problemer, som er hans stilling som SOSU-assistent. Lars giver selv sit job, og kvindernes holdning til det, skylden for sin ufrivillige barnløshed: “Når jeg nævner, at jeg er SOSU-hjælper, så er samtalen slut” (38:47). Han giver et konkret eksempel på en date, hvor kvinden reagerede med latter, da han fortalte om sit erhverv, og afviste ham på det grundlag: “Og så er hun helt færdig [af latter]²⁰, og så siger hun “hør det her kan jeg slet ikke” (39:10). Lars er udsat for stigmatisering på baggrund af sit fag, af de kvinder han møder, men også af tilrettelæggeren Anni Pige, der i sin voice over siger: “Når Lars har været på date, er det et problem, at han er i et kvindefag” (38:40). Hermed er hun medvirkende til via sin talehandling for det første at kønsdefinere et erhverv som værende udelukkende kvindeligt, ved at reproducere ideen om at omsorgsgivende arbejde er forbeholdt kvinder, og samtidig presser hun Lars ind i en, jf. Butlers definition, heteronormativ diskurs, hvor han ikke agerer som et *intelligible gender*. Anni Pape og de omtalte kvinder er i dette tilfælde med til at reproducere en kønsnorm, hvorunder Lars med sin kønsperformance ikke lever op til det eksisterende mandeideal, hvilket medfører, at han bliver ekskluderet og gjort til en minoritet. Der er i den forbindelse et spørgsmål, der bliver ved med at trænge sig på hos mig: hvis Lars i stedet arbejdede som jord- og betonarbejder, ville han så have lige så svært ved at finde en veluddannet kvinde som partner? I så fald ville det formentlig skyldes at den slags arbejde er forbundet med en meget mere traditionsbundet maskulinitet, som vil kompensere for den lavere status.

²⁰ Min tilføjelse

Lars' kønsperformance forekommer gennem udsendelsen tvetydig. Han portrætteres både som en, der evner at performe en forholdsvis mere flydende kønsidentitet: Hans påklædning bærer præg af et traditionelt "drengerøvslook" med løse bukser, en sort t-shirt med skrift, hans arme er tatoveret og han er karseklippet. Samtidig udøver han omsorgsarbejde, dyrker yoga og meditation og taler åbent om sine følelser vedrørende barnløshed: "Det her med at der er nogle andre, der har en forventning til noget, som jeg ikke kan leve op til, det synes jeg er hårdt. Og jeg bliver trist over det" (37:16), og følelsen af at blive valgt fra: "Jeg føler mig kasseret. Det der med at jeg ikke har fået børn, det synes jeg godt nok er noget af en stor kamel at skulle sluge" (39:40). I løbet af programmet præsenteres seeren dog for en anden side af ham, som han beskriver som reaktionen på sin frustration: "Jeg blev frustreret til sidst og vred, og så på et tidspunkt [...] så tænkte jeg: "I kan eddermanne rende mig et vist sted" og så valgte jeg simpelthen at springe ind i et helt andet miljø: det at sugardate" (45:00). Anni Pape (VO) forklarer: "Når Lars sugardatede i et par år og gav penge eller gaver til kvinder for at de skulle være sammen med ham, var det ud fra håbet om, at det var en genvej til at få en familie" (45:14). Dette speciale vil ikke berøre det etiske eller moralske aspekt af sugardating, eller de mange nuancer der kan være inden for fænomenet. Overordnet set beskrives sugardating som en relation, hvor en (ofte) ældre person giver en (ofte) yngre person gaver, oplevelser eller penge til gengæld for selskab og intimitet (Faktalink, 2020).

Set gennem Judith Butlers teoretiske briller vil jeg argumentere for, at han med den handling forsøger at performe sit køn, så det passer ind i den heterocentriske diskurs. Som sugardaddy har han nemlig mulighed for at tage traditionelle kønsrollemønstre i brug, hvorigennem han kan praktisere en maskulin dominans. Ved at være SOSU-assistent, mand og single, bliver han ramt på sin maskulinitet, og ved at blive sugardaddy kan han tage magten tilbage i en rolle, der er svær for ham at finde til hverdag qua sin lave status. I Lars' egen udtalelse om sin vej mod sugardating, udtrykker han, at beslutningen om den nye livsstil var resultatet af hans vrede mod kvinder - at de nu kunne "rende ham". Dette er en klar indikation på, at han havde behov for at underlægge og objektivisere kvinder som en straf for deres langvarige ekskludering af ham, og dermed genvinde magtbalancen inden for den heterocentriske diskurs. Sidenhen har han lagt livet som sugardaddy på hylde, og bruger i stedet yoga og meditation til at nærme sig en accept af hans situation.

Den angste



Martin repræsenterer programmets fremstilling af, hvordan den traditionelle maskulinitetsforståelse kan have en negativ indvirkning på mænds psykiske helbred. Svend Aage Madsen forklarer, at som noget helt nyt, er der opstået en bevidsthed om, at der er flere og flere unge mænd, der kæmper med psykiske diagnoser: “Vi har altid levet i et samfund, hvor man har sagt, at der er dobbelt så mange kvinder som mænd, der har psykiske vanskeligheder. Det tror jeg, er helt forkert, vi har bare ikke opdaget mændene” (01:02:55). Han mener altså ikke, at stigningen af psykiske problemer hos unge mænd er biologisk betinget, men at det formentlig bunder i, at pågældende mænd ikke fortæller om det på grund af de kulturelle forventninger (og mangel på samme), de er underlagt:

Når det er svært for mænd at bede om hjælp ved psykiske vanskeligheder, hænger det i høj grad sammen med, at mænd ikke har ret meget sprog for det. [...] Jeg tror i allerhøjeste grad at det er fordi mænd ikke har snakket om den slags. De har ikke gjort det i deres opvækst. Man har ikke forventet af dem at de kunne snakke om det (01:05:19).

Dette er altså en klar kritik af den heterocentriske diskurs’ mandeideal, der præger hele opvæksten hos drenge, og dermed begrænser dem i at fortælle om deres følelser og tanker, fordi det er forbeholdt kvinder. Svend Aage Madsen uddyber sit argument: “I hele den menneskelige civilisation har det jo aldrig været produktivt for mænd [...] at gå og mærke efter [...] det skulle du skubbe til side og så udføre dine opgaver” (01:10:18). Martin udtrykker selv, hvordan de socialt konstruerede diskursive rammer begrænsede ham i fortælle om sine problemer. Hans angst var flere år om at blive opdaget. Blandt andet fordi han selv slog det hen med, at det nok bare var fordi, han

var genert: “Jeg tror ikke, at jeg ville indse det. Det var nemmere bare at holde sig til det her med, at jeg bare var genert. Det kan jeg arbejde med” (01:09:29). Selvom Martins angst med tiden blev så slem, at han blev nødt til at droppe ud af gymnasiet, så fortalte han stadig ikke nogen om det. Anni Pape spørger ham, hvorfor han ikke bad sin far om hjælp, som han primært er vokset op hos, hvortil Martin svarer: “Det tror jeg er sådan lidt en mandeting. Man snakker ikke rigtigt om, hvordan man har det, og hvad man går med indvendigt” (01:10:04). Først da Martin rakte hånden ud og bad om hjælp hos fælleskabet Headspace²¹, som giver ham samtaler og rådgivning, fik han det bedre. Ud fra Judith Butlers teori performer Martin dermed en ny kønsidentitet, der frigiver ham fra de strukturer, der før fastholdte ham og underlagde ham ekstreme begrænsninger.

Delkonklusion

I denne delkonklusion vil jeg fremhæve de vigtigste pointer fra ovenstående analyse, og sammenfatte dem med fundene fra dokumentaranalysen. Formålet er, at få et overblik over programmets samlede udtryk: hvordan fremstilles de medvirkende? Og hvordan fremstilles problemstillingerne? Konklusionen vil efterfølgende blive anvendt i perspektiveringen og diskussionen.

Når kvinden ligger øverst er som nævnt overvejende domineret af den autoritative grundform, hvilket allerede bliver meget synligt i kraft af titlen, der i sig selv fremfører et argument om de respektive køns status: der er en ulige magtrelation, hvor manden er underlagt kvinden, hvilket er årsagen til hans ligestillingsproblem. Til at underbygge dette argument benytter programmet virkelige mennesker med virkelige problemer, der sammen med ekspertudtalelser og den stærkt styrende VO skal overbevise seeren om dokumentarens repræsenterede virkelighed.

En af disse virkelige mennesker er Jeppe, der med sit mantra “rigtige mænd erkender, at de er under tøflen”, repræsenterer dokumentarens påstand om, at den patriarkalske faderfigur er død, og at det nu er kvinden, der er øverst i hierarkiet i hjemmet. Han tegner et billede af den moderne mands kvaliteter, og forsøger dermed at frigøre det snævre traditionelle mandeideal ved at praktisere og forhandle en ny kønsperformance med bløde værdier. Den dokumentariske audiovisuelle strategi programmet blandt andet bruger til at underbygge Jappes uligestillingsargumenter er

²¹ Headspace er et tilbud til unge mellem 12 og 25, hvor man kan få støtte og rådgivning (<https://www.headspace.dk/om-headspace/hvem-vi-er>)

iscenesættelsen af ham som *social actor* i hverdagslignende situationer, hvor han udfører huslige opgaver: går ud med skraldet, hænger vasketøj op og leger te-selskab med sin datter. Ydermere foregår de fleste interviews af Jeppe i køkkenet, mens han laver mad og andre praktiske gøremål, mens interviewene af hans kone Dina, finder sted i sofaen. Jeppe's forsøg på kønsperformede normbrud klinger dog hult, når han i flere udtalelser reproducerer den heterocentriske diskurs' underordning af kvinden og opretholdelse af kønsstereotyper. Han kalder eksempelvis sig selv for "stuepige" og "tøsedreng", når han taler om de pligter, han har derhjemme, hvilket både er at udskamme sig selv for sin mangel på maskulinitet, samt at stemple normale huslige pligter, der traditionelt ses som mindre værd, med et bestemt (kvinde)køn. Derudover benytter han jævnligt udsagnet "En rigtig mand...", som, på trods af den gode intention om at modernisere den gængse maskulinitetsforståelse, definerer, fastlåser og begrænser kønnet.

Amanda er den eneste kvindelige nøgleperson i dokumentaren. Hun repræsenterer jf VO en af de "mange kvinder, der brokker sig over deres mænd, og skælder meget ud". Hun udgør programmets bud på, hvad der sker, hvis ikke manden underordner sig sin kones dominans i hjemmet, ligesom Jeppe. Amanda erklærer sig enig i, at hun har vredesproblemer, der i høj grad opstår i mødet med Thorstens manglende oprydningssans i hjemmet. I følge Thorsten har hun ikke evnet at "opføre sig ordentligt" to dage i træk i løbet af deres 9 år sammen. Dermed fremstilles Amanda i udsendelsen som den forkerte, fordi hun undertrykker Thorsten med sin adfærd. Til at underbygge argumentet om Amanda som ansvarlig for Thorstens uligestilling, sættes parret i scene i en interviewsituation, hvor Thorsten konfronterer Amanda med hendes opførsel. Seeren er dermed vidne til et par, der offentliggør parforholdets private og intime problemer. I programmets forsøg på at argumentere for Amandas skyld og Thorstens undertrykkelse, bliver der dog signaleret noget helt andet, nemlig at hendes vrede kun er et problem i kraft af hendes køn. Ved at være kvinde og vred bryder hun med de traditionelle kønsstereotyper inden for den heterocentriske diskurs, der bestemmer, at kvinder skal være ordentlige, og at udadreagerende adfærd er forbeholdt mænd. Det tydeliggøres af, at Thorstens egne aggressive udtalelser om og handlinger mod Amanda ikke kigges skævt til.

Hannibal repræsenterer programmets argument om, at det kan være et problem, når drenge primært vokser op hos moderen ved skilsmissen, fordi moderen via sit køn er fundamentalt forskellig fra faderen. Den overordnede fremstillede præmis ved problemet er, at drenge der vokser op hos deres mor, bliver curlet i så høj grad, at de ikke lærer at tage ansvar for sit eget liv. I Hannibals tilfælde betød det, at Anni Pape var skyld i, at han aldrig fik en karriere inden for fodbold, at han ikke lærte

om økonomisk ansvarlighed og at hans skolegang haltede. Interviewet af Hannibal iscenesættes som en privat samtale mellem mor og søn, hvilket giver en særligt udtalt autencitetsfølelse. Denne strategi giver seeren fornemmelsen af at være vidne til de umiddelbare reaktioner, der kan opstå i kølvandet på både spørgsmålene og svarene, samtidig med at Anni Papes høje grad af selvinvolvering skaber tillid til hendes mission og argumenter. I forsøget på at argumentere for mandens manglende ligestilling ved skilsmissen kommer udsendelsen i stedet til at signalere, hvor mangelfuld og problematisk kvindekønnen er, når det kommer til opdragelsen af deres drengebørn.

Jakob repræsenterer dokumentarens argument om mænds manglende ligestilling inden for uddannelsessystemet, der kommer til udtryk ved at kvinderne er langt foran mændene, når det gælder at tage en uddannelse. Jakob forklarer selv, at han havde svært ved at sidde stille og høre efter i folkeskolen, fordi han havde for meget krudt i røven, hvorimod hans barndomsven Cecilie udtaler, at hun godt kunne lide at gå i skole og lære noget nyt. Flere af eksperterne argumenterer for en biologisk deterministisk forklaring, der kommer til at reproducere nogle meget kønsstereotypiske opfattelser af drenge og piger. Det er dog hele deres pointe: at drenge og piger er fundamentalt forskellige i kraft af deres køn, hvilket uddannelsessystemet ikke tager højde for. En af de fremstillede konsekvenser der er ved denne ulige fordeling, er at de ufaglærte mænd i høj grad bliver valgt fra af de veluddannede kvinder. Denne problematik sætter tilrettelæggeren Anni Pape i scene i et interview af Jakob og Cecilie, hvor hun spørger dem direkte, om de kunne gifte sig med en af højere eller lavere klasse end dem selv. Den åbenlyse ubehagelige situation der opstår, ved sådan en konfrontation er med til at give seeren følelsen af autencitet og nærhed. Problemet ved programmets fremstilling af sagen er, at den anvendte retorik i høj grad er med til at reproducere de kulturelle forventninger til, hvad det vil sige at være en dreng, og hvad det vil sige at være en pige. Og det er netop i forsøget på at leve op til disse forventninger, at uligestillingen opstår.

Lars' situation underbygger ovenstående argument om, at de mange veluddannede kvinder, vælger de uuddannede mænd fra. Han repræsenterer den store gruppe af mænd, der pga sin lave status befinder sig i en ufrivillig position som single og barnløs. Der lægges altså op til, at det er kvinden, der bærer skylden for mandens smerte i disse situationer, da hun ikke vil gå på kompromis og indgå i et mere utraditionelt parforhold ved at finde sammen med en lavere stillet mand. Dermed tydeliggøres det, hvordan Lars ligger under for den heterocentriske diskurs' kønsnormer, hvor manden som indehaver af den højeste status i et parforhold, stadig er at foretrække. Lars' smerte understreges blandt andet vha nærbilleder af ham under hans simulerede monologer, hvor han

blotter sine mest personlige og intime tanker om sin situation. Gennem sin betroelse til kameraet indvier han seeren i, de ubehagelige erfaringer han har med kvinder, der har grint hånlige af hans job som SOSU-assistent. En anden audiovisuel strategi programmet bruger, er at iscenesætte ham i hverdagslignende situationer, hvor han dyrker yoga alene, eller sidder på en café alene, mens VO'en fortæller om hans triste tanker, hvilket understreger hans ensomhed og autenciteten af hans budskab. I programmets forsøg på at fremvise den stigmatisering mænd som Lars er udsat for, forekommer der dog modstridende argumenter. Kvinder får skyld for at vælge Lars fra på baggrund af sit fag, men samtidig bidrager Anni Pape over VO selv til den herskende stigmatisering ved at kalde Lars' job for et "kvindefag". Dermed er programmet med til at reproducere en kønsnorm, hvorunder Lars ikke lever op til det eksisterende mandeideal, hvilket ekskluderer ham. I hans forsøg på at praktisere den traditionelle maskulinitetsrolle forsøger han sig med livet som sugardaddy.

Martin repræsenterer dokumentarens fremstilling af, hvordan den traditionelle maskulinitetsforståelse kan have en negativ indvirkning på mænds psykiske helbred. Han gik i flere år og holdte sine psykiske problemer for sig selv, før det blev opdaget, at han har angst. Ud fra hans eget udsagn bad han ikke nogen om hjælp, fordi det er en "mandeting", at man ikke snakker med andre om problemer og følelser. Martin optræder ofte i programmet med betroelser via simuleret monolog i nærbilleder, hvor seeren tydeligt kan se, hvordan hans læber bævrer nervøst, mens han taler om sin angst, hvilket understreger autenciteten. Programmet argumenterer for, at stigningen af mænd med psykiske vanskeligheder, ikke er biologisk determineret, men derimod et udtryk for, hvordan den heterocentriske diskurs' mandeideal, har begrænset mændene i at fortælle om deres problemer.

Fælles for alle de medvirkendes (med undtagelse af Martin) problemer er, at kvindekønnet tillægges en stor del af skylden og ansvaret for deres uligestilling. Seeren får lov til at komme helt tæt på dokumentaristernes tanker og følelsesliv, hvilket er med til at styrke dokumentarens argumenter om ligestillingsproblematikkerne.

Perspektivering

For at se på hvordan DR ellers italesætter (u)ligestilling og mandens rolle i det moderne samfund, vil jeg i dette afsnit perspektivere *Når kvinden ligger øverst* til *Mandefald*, som er en DR1-

produktion fra 2020. Til forskel fra *NKLØ*, som er en dokumentarfilm, er *Mandefald* er en dokumentarserie, der strækker sig over 4 afsnit af 43 minutter: Afsnit 1: *Når mænd er alene*, afsnit 2) *Hulemanden og stærke kvinder*, afsnit 3) *Tinder eller singlefester*, afsnit 4) *Mandens sidste dage?* Dokumentarerne minder på mange punkter om hinanden, da begge er domineret af træk fra den autoritative grundform, som de bruger til at formidle et argument om virkeligheden, samtidig med at de også benytter mange af de samme audiovisuelle strategier. Blandt andet gælder det: ekspertudsagn, understøttende arkivklip, social actors, voice over (som også er intervieweren), høj grad af iscenesættelse af intimitet, skildring af deltagernes hverdagsliv i mosaiklignende sekvenser samt fremstilling af dramatisk struktur over hændelsesforløb, og sidst har begge dokumentarer det samme påståede ærinde: at vise et samfundsproblem, der indtil videre er gået mere eller mindre ubemærket hen, og skabe forandring på den front.

På trods af ovenstående lighedspunkter, er der også en del nuancer, der overordnet får *Mandefald* til at virke en del mindre styrende og kritisk i sit udtryk, end *Når kvinden ligger øverst*. Der er eksempelvis ingen visuel selvinvolvering af tilrettelæggeren, VO'en er ikke kritisk og anklagende, men nysgerrig, opsøgende og anerkendende. Det kommer især til udtryk under interview, hvor deltageren i et intimt øjeblik deler noget, som er et ømt punkt. Eksempelvis siger en af deltagerne, at han har svært ved at date som ufaglært og arbejdsløs, fordi "der er jo selvfølgelig ikke nogen, der har lyst til at hænge ud med en bums", hvortil VO'en svarer ham: "Der er ikke meget bums over dig Denis" (M1, 06:22). Ligeledes fortæller en af de andre mænd, at han oplever, at kvinder ofte kun er interesseret i at være venner med ham, hvor VO'en imødekommer ham: "Den er ikke altid så sjov, den der med at de bare vil være venner" (M1, 26:41). De to eksempler vidner om en forstående og empatisk VO, der interesserer sig for, den enkeltes følelsesliv. Selvom VO'en forklarer og forankrer billedsiden, er det i *Mandefald* særligt udbredt at bruge dokumentaristernes egne udtalelser som voice over hen over deres performance. Eksempelvis portrætteres Jan Ricks ude at lufte sine hunde, mens hans egen VO fortæller om ensomheden: "Man savner fx kærlighed, eller en at ligge og holde om. Det behøver ikke nødvendigvis at være sex. Bare den der tryghed ved at man har en" (MF1, 10:46)²². Denne strategi får dokumentaren til at virke mindre styret og mere intim. Ydermere fremviser serien ofte konkrete tal og statistikker til at underbygge dens argumenter.

²² Læses: (MandefaldAfsnit1, minutter:sekunder)

Det er dog ikke kun formen på og opbygningen af dokumentarserien, der differentierer fra *NKLØ*. For selvom begge dokumentarer behandler nogle af de samme emner, gør de det på meget forskellig vis, hvilket allerede kan ses på deres titel. Som nævnt i delkonklusionen, tildeler *NKLØ* og dens medvirkende deltagere kvinder en stor del af skylden for deres problemer. Hun er den aktive part, hvilket også fremgår af titlen, hvor hun ligger øverst. *Mandefald* retter i stedet blikket indad, mod manden - manden der *falder*. I stedet for at udskamme kvindekønnet for mandens lidelse, arbejder denne serie ud fra en præmis om, at den lidende har et medansvar, hvilket jeg uddyber løbende i dette afsnit.

Seriens overordnede problemstilling fremgår grafisk i starten af hvert afsnit, hvor følgende skrift fremgår: "Aldrig har så mange danske mænd boet alene. De har ofte: -kort uddannelse, -ingen børn, -dårligt helbred. Mænd er ikke gode til at være alene" (MF1, 01:05). Med definitionen af problemfeltet er der lagt op til, at fokus ligger på en bestemt gruppe af mænd, som alle har mindst den ene ting tilfælles: de er single og bor alene. En position som har mere eller mindre alvorlige konsekvenser for dem alle.

Jan er ufaglært og arbejdsløs, og har i mange år kæmpet med ensomhed og en række fysiske lidelser som overvægt, type 2 diabetes og KOL. Han er dog af den overbevisning, at han selv skal gøre noget aktivt for at få et bedre liv: "Jeg kunne selvfølgelig godt komme med den der med, at det er samfundets skyld. Der kan være noget om snakken. Men jeg har måske mange gange kørt lidt for langt på den der med "ah det er sku synd for mig, jeg skal have noget hjælp. Hvorfor er der ikke nogen, der kommer og gør noget for mig?" (MF1, 09:18). Han tager ansvaret for sig selv på sig, og beslutter sig for at få foretaget en Gastric Bypass-operation, med håbet om at kunne forlænge sit liv.

Flemming er buschauffør og ufaglært, og har, trods ønsket om det, aldrig fået en familie. I sin ensomhed har han med årene fået en mere og mere usund levestil, der indebærer en masse søde sager og masser af sofatid. Han udtaler i den sammenhæng, at han mangler en kvinde: "Nogle af os mænd er nok tilbøjelige til...Hvis vi ikke har en, der kan losse os i bagdelen, kommer vi ikke i gang" (MF1, 14:02). Han har dog et ønske om at ændre på sin tilværelse, hvorfor han både vælger at få testet sin helbredsstatus i et sundhedscenter og opsøger alternativ behandling for at komme sin søde tand til livs: "Du er jo ansvarlig for dit eget liv. Det kan du ikke give købmanden skylden for, selvom han er skidegod" (MF1, 16:44). Kærligheden har han da heller ikke opgivet, og fortsætter sin søgning efter den eneste ene til diverse singlefester, selvom han er lidt skræmt af de

selvstændige og stærke kvinder: “Stærke kvinder... Jeg synes, at de kan både være lidt skræmmende, men bestemt også tiltrækkende” (MF1, 12:09).

Denis er ufaglært og arbejdsløs. Han har siddet derhjemme de sidste 11 år foran computerskærmen og spillet spil. På trods af ønsket om en kæreste, har hans tilværelse spændt ben for den mulighed: “Hvis man ikke har et godt svar på, hvad man laver, så sker det i hvert fald ofte, at man bliver kasseret. Der er jo selvfølgelig ikke nogen, der har lyst til at hænge ud med en bums” (MF1, 06:22). Denis svar er en kontrast til afdækningen af samme problemstilling i *NKLØ* (Lars), da Denis ikke definerer det som en kønsfunderet problematik, men i stedet som noget generelt. Trods sin store trang til at isolere sig selv fra omverdenen, har han besluttet sig for at træde ud i verden og søge et job, og måske være heldig at finde en kæreste.

Den unge landmand Mike mærker på egen krop, at de unge kvinder i stor stil forsvinder fra landet og flytter ind til byerne for at uddanne sig. Han er den deltager i serien, der stikker lidt ud fra de andre, da han i nogle af sine udtalelser reproducerer kønsstereotypiske holdninger, særligt den traditionelle maskulinitetsopfattelse. Blandt andet gør han det meget klart, at mange mænd bliver tromlet, når de indgår et forhold, og at det aldrig vil ske for ham, fordi som han siger: “det er mig, der bestemmer” (MF1, 16:33). I sin søgen på at finde en kæreste, der passer bedre til hans behov, har han fået interesse for de Thailandske kvinder: “Det bliver man fanget af. Og de er vildt søde. Et eller andet sted, så er det vel også det, de lever af, ikke også? Men jeg kender da flere, der har haft en heroppe på prøve. Det får hele tiden støvet af og gjort rent. De passer jo bare huset, simpelthen” (MF1, 27:36). I den udtalelse er Mike med til at reproducere den heterocentriske diskurs’ underordning og objektivisering af kvinden.

Claus havde før et velfungerende liv med fuldtidsarbejde, hustru, to børn og et godt socialt netværk - lige indtil han blev ramt af en sygdomsmeddelelse med stress, en skilsmisse og en fyring. Han mistede alt på kort tid, og blev ramt af ensomhed, hvilket fik ham til at isolere sig. Han er dog en af de deltagere, der også taler for, at man bedst kommer videre i sit liv ved at tage ansvar og træde ud af sin komfortzone. Noget han synes, mænd kan have svært ved: “Der kan mænd godt være nogle klaphatte til at få det gjort. Så tænker man: jeg kan også gøre det i morgen, eller en anden dag. Jeg er også en klaphat” (MF2, 09:32). Alligevel tager han skridtet væk fra livet i ensomhed og isolation, og søger fællesskaber i vinterbadning og mandegrupper (Kom Videre Mand): “Det handler meget om selvransagelse. At finde ud af, hvis det her ikke er behageligt, hvad skal vi så gøre ved

det?” (MF2, 39:36). Hans initiativer bærer frugt for ham, og han formår at gå videre til 2. jobsamtale hos et telemarketing selskab.

Claus er ikke den eneste, der forsøger at bryde isolationen ved hjælp af (mande)fællesskaber. Peter går til rytmisk sammenspil i Mænds Mødesteder, som er et forum, hvor mænd mødes til selvtilrettelagte aktiviteter. Efter mange år som ledig har Mænds Mødesteder endelig givet ham noget konkret at skulle stå op til “Det har gjort, at jeg har mødt mange forskellige typer, og måske har snakket med nogen, jeg aldrig ville have snakket med, og fået lidt mere mod på netop den slags kontakt” (M3, 10:57).

Når man sætter de to dokumentarer op mod hinanden, er deres forskellige måder at behandle mænds (u)ligestilling på iøjnefaldende. I forhold til kvinder bruger *Når kvinden ligger øverst* meget tid på at tildele dem byrden af at være både grunden til mandens ligestillingsproblemer, samtidig med at hun også har ansvaret for at være løsningen på dem. I *Mandefald* fremstilles kvinder i højere grad som nogen, der kan bidrage med noget positivt, som mændene higer efter i deres følelsesliv. Hun fremstår i serien sekundær i forhold til problematikkerne i den forstand, at fokus ikke ligger på hende i ligeså høj grad, som det gør i *NKLØ*. I stedet fremstilles mændene i serien overvejende selvreflekterende og yderst bevidste om deres eget ansvar. Derudover har serien fokus på at være løsningsorienteret omkring, hvordan manden som køn skal hjælpes i en retning, hvor han har nemmere ved at indgå i sociale relationer, og derigennem opnå større livskvalitet. Blandt andet lægger deltagerne samt eksperterne stor vægt på at positive mandefællesskaber giver selvtillid, styrke og forøget livskvalitet. Den grad af problemløsning ser man ikke formidlet hos *Når kvinden ligger øverst*.

Udover at lægge vægt på udskamning og skyldspålæggelse af kvinder, så forholder *NKLØ* sig til mændenes problemer med forskellig grad af seriøsitet. Fremstillingen af tøffelhelten virker mest af alt som et ironisk indspark fremfor et reelt problem, der optræder en høj grad af stereotyp reproducering, der mangler fremlæggelse af konkret evidens for at drenge, der primært vokser op hos deres mødre ikke lærer at tage ansvar, og så mangler der endvidere evidens for at vrede kvinder er et særligt udbredt ligestillingsproblem. *Mandefald* bærer derimod præg af en høj grad af seriøsitet og alvor i fremstillingen, og fokuserer i meget højere grad på de faktuelle sundhedsproblematiske aspekter af mænds uligestilling. Serien har generelt en ret melankolsk/dommedagsstemning over

sig, der får en til at føle empati og sympati for de portrætterede mænd, hvorimod man bliver mere provokeret af *Når kvinden ligger øverst*.

Konklusion og diskussion

Med udgangspunkt i specialets problemformulering: "Hvordan fremstiller DR nutidens mandeligestillingsproblemer i dokumentaren *Når kvinden ligger øverst*? Hvad er programmets ærinde? Og hvad kommer programmet egentligt til at signalere?" har jeg analyseret mig frem til, at dokumentarens påståede ærinde på mange måder ligger langt fra dens overordnede udtryk.

Efter at have analyseret programmet ud fra Ib Bondebjergs teori har jeg fundet frem til, at dokumentarfilmens virkelighedsfremstilling af nutidens mandeligestillingsproblemer primært er domineret af grundtræk fra den *autoritative dokumentargenre*. Den henvender sig direkte til seeren med informationer og argumenter om virkeligheden, for at overbevise dem om sagens problemstilling og løsningsforslagene dertil. Til at underbygge dens argumenter om virkeligheden iscenesættes personlig intimitet vha. forskellige audiovisuelle strategier, hvilket skaber autencitet, liveness og nærhed. Selv når programmet benytter træk fra den *observerende dokumentar* på billedsiden, bliver de, i samspil med den autoritative fortællerstemme og programmets overordnede formål, transformeret til et autoritativt virkemiddel. Ved at fremvise de udvalgte mænds virkelighed for offentligheden, samt deres og programmets argumenter for, hvorfor og hvordan de lider under uligestilling, er det med håbet om at skabe samfundsdebat om problemstillingen. En samfundsdebat der gerne skulle skabe positiv forandring og bedre muligheder for mænd.

Dokumentarens argumentet lyder, at samfundet for længst har forkastet patriarken, og i stedet skiftet ham ud med matriarken. *Når kvinden ligger øverst* prøver dermed at bryde med det som Simone de Beauvoir, hævder er gældende: det patriarkalske samfunds objektivisering og *andetgørelse* af kvinden. Gennem min analyse af programmet står det dog klart, at der i dokumentaren netop hersker en kvindeundertrykkende patriarkalsk præmis i fremlæggelsen af de problemstillinger, nutidens mænd står overfor. Hun får skyld for det meste, og udskammes for det mindste. Hun er årsagen til at den moderne mand skal tage aktiv del i husholdningsarbejdet, at mænd i bestemte erhverv eller uuddannede mænd ikke kan få opfyldt ønsket om en familie. Hun skælder desuden for meget ud, når hendes mand roder, og så er hun mangelfuld, når det kommer til at opfostre sin søn alene. Hun er det *andet køn*. Derudover gør dokumentarens sprogbrug sig

skyldig i at reproducere en række kønsstereotyper (Jf. Butlers teori), hvilket i høj grad begrænser, hvilke kønsperformances der er acceptable.

Dette sker eksempelvis ved, at kalde mænd der tager del i husholdningsarbejdet for “tøsedrenge” og “stuepiger”, samt ved at stemple omsorgsarbejde som et “kvindefag”. Selvom formålet med disse udtalelser er, at kritisere de undertrykkende kønsnormer, samt opløse det traditionelle snævre mandeideal ved at normalisere en kønsperformance med bløde værdier, så er det på samme tid udskamning af manglende maskulinitet, og dermed også en reproduktion af selv samme kønsnormer. På samme måde bryder programmets eneste kvindelige deltager normen for stereotyp korrekt kvindelig performance ved at skælde ud og være vred, hvorfor hun udskammes og problematiseres i modsætning til hendes mand, som slipper ubemærket afsted med fysisk udadreagerende adfærd. Programmets reproducering af kønsnormen inden for den heterocentriske diskurs, der opfatter en “rigtig kvinde” som velopdragen, og “rigtige mænd” som vilde, bruges endvidere som undskyldning for at drenge/mænd klarer sig dårligt i uddannelsessystemet. Det klassiske “boys will be boys”-narrativ er med til at konstruere de kulturelle forventninger til, hvad det vil sige at være en dreng/mand, og det er netop i forsøget på at leve op til disse forventninger, at uligestillingen opstår.

Dokumentarens italesættelse af kønnet bliver afgørende for kønsdiskurserne, og derfor hvad der opfattes som sandhed om kønnet. Den kønsforståelse og -fremstilling der hersker i *Når kvinden ligger øverst* er dermed med til at opretholde selvsamme struktur den forsøger at argumentere imod i ligestillingsdebatten ved at reproducere de snævre mandeidealer, der faktisk er skyld i både mænds og kvinders undertrykkelse.

DR’s position som landets public service-flagskib har et ansvar for, hvordan de italesætter og formidler samfundsproblematikker i deres programudbud, hvorfor et program som dette er problematisk. I følge en af DR’s formålsbeskrivelser i public service-kontrakten, skal der være et særligt fokus på dansk sprog og dansk kultur (jf § 10), som uddybes: “DR skal tilbyde en bred samfundsmæssig dækning og afspejle mangfoldigheden af kultur, livsopfattelse og levevilkår, der findes på tværs af Danmark og i de forskellige rigsdelen. -DR skal medvirke til at fremme et fællesskabsbaseret Danmark, der bygger på værdier om demokrati, ligeværd og ytringsfrihed” (Public service-kontrakten, 2018). Men hvordan skulle en stigmatiserende, sexistisk og kønsstereotyp fremstilling af køn kunne afspejle mangfoldighed og fremme fællesskab, ligeværd

og ikke mindst ligestilling? Umiddelbart bidrager dokumentarens præmis nærmere til homogenitet, eksklusion og distance fremfor inklusion og fællesskab. Hvis vi skal skabe seriøse samfundsændringer på ligestillingsfronten, hvorfor er det så også kun den hvide cis-kønnede mand, der portrætteres? Hvor er den homoseksuelle mand? Hvor er den sorte mand? Og måske vigtigst: hvor er den homoseksuelle sorte mand? Det er påfaldende, at *Når kvinden ligger øverst* og alle DR's øvrige programmer om ligestilling udelukkende repræsenterer de mest privilegerede.

På den anden side kan man dog argumentere for, at programmet passer godt ind i DR2's programbeskrivelse, som er en "debatskabende tv-kanal der overrasker" og "fokuserer på nyheder, dokumentar, debat og satire"²³. Måske skal programmet opfattes som et satirisk indspark i ligestillingsdebatten? Dokumentarens formål er jo at skabe opmærksomhed omkring et hidtil mere eller mindre ubemærket samfundsproblem, hvilket udsendelsen i den grad har potentiale til at leve op til. Måske er provokation i dette tilfælde en slags kommunikativ strategi til at skabe opmærksomhed på mænds uligestilling?

Hvad enten programmet intentionelt eller ubevidst reproducerer en kønsundertrykkende samfundsstruktur, virker det personligt kontraproduktivt for mig. Jeg mener, at DR's kamp for mandens ligestilling i *Når kvinden ligger øverst*, fremstår som en magtkamp mellem kønnene, fremfor en kamp for kønnene.

²³ Se den fulde programbeskrivelse i afsnittet *DR og public service*

Litteraturliste

Web:

Dansk Psykologforening - psykologernes fagmagasin (2018). *Selv mord sker hyppigt blandt mænd i 'den bedste alder'*. Lokaliseret d. 11. september 2020 på <https://www.dp.dk/selv-mord-sker-hyppigt-blandt-maend-i-den-bedste-alder/>

DR (2015). *Fakta om DR - Public Service*. Lokaliseret d. 19. februar 2020 på <https://www.dr.dk/om-dr/fakta-om-dr/public-service>

DR (2015). *Fakta om DR - DR's tv- og radiokanaler*. Lokaliseret d. 19. februar 2020 på <https://www.dr.dk/om-dr/fakta-om-dr/drs-tv-og-radiokanaler>

DR (2018). *Omfattende forandringer i DR*. Af Lasse Bastkjær Jensen. Lokaliseret d. 27. februar 2020 på <https://www.dr.dk/om-dr/nyheder/omfattende-forandringer-i-dr>

DR (2019). *Markante ændringer på TV og radio fra 2. januar 2020*. Af Sune Knudsen. Lokaliseret d. 27. februar 2020 på <https://www.dr.dk/om-dr/nyheder/markante-aendringer-paa-tv-og-radio-fra-2-januar-2020>

[dr.dk](https://www.dr.dk). *Kategorier*. Lokaliseret d. 10. marts 2020 på <https://www.dr.dk/drtv/kategorier>

[DR.dk](https://www.dr.dk), (2019). *Når kvinden ligger øverst*. Lokaliseret d. 20. februar 2020 på https://www.dr.dk/drtv/program/naar-kvinden-ligger-oeverst_91453

[DR.dk](https://www.dr.dk) (2020). *Mandefald*. Lokaliseret d. 11. september 2020 på https://www.dr.dk/drtv/episode/mandefald_-naar-maend-er-alene_164406

[DR.dk](https://www.dr.dk) (2016). *Mænd i følge kvinder*. Lokaliseret d. 11. september 2020 på https://www.dr.dk/drtv/saeson/maend-ifoelge-kvinder_7935

DR.dk (2015-2019). *Rigtige mænd*. Lokaliseret d. 11. september 2020 på https://www.dr.dk/drtv/serie/rigtige-maend_7354

DR.dk. (2019). *Små mænd, store drømme*. Lokaliseret d. 11. september 2020 på https://www.dr.dk/drtv/program/smaa-maend-store-droemme_111728

DR.dk. (2019). *Mænd og selvmord* (originaltitel: *Stopping Male Suicide*). Lokaliseret d. 11. september 2020 på https://www.dr.dk/drtv/program/maend-og-selv mord_137235

DR.dk (2016). *Kvindekamp: engang mente man at kvinder kunne blive sterile af at læse*. Af: Signe Lene Christiansen. Lokaliseret d. 16. juli 2020 på <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/historie/kvindekamp-engang-mente-man-kvinder-kunne-blive-sterile-af-laese>

Faktalink. (2020). *Sugardating*. Lokaliseret d. 4. september 2020 på <https://faktalink.dk/sugardating>

Faktalink. (2020). *MeToo*. Lokaliseret d. 14. september 2020 på <https://faktalink.dk/metoo-metoo>

finans.dk (2018). *Arbejdsgivere: manglende ligestilling derhjemme står i vejen for lederjob og bestyrelsesposter til kvinder*. Af: Dorte Ipsen Boddum. Lokaliseret d. 20. juli 2020 på: <https://finans.dk/politik/ECE10390459/arbejdsgivere-manglende-ligestilling-derhjemme-staar-i-vejen-for-lederjob-og-bestyrelsesposter-til-kvinder/?ctxref=ext>

Kulturministeriet (2020). *Medier - TV - DR*. Lokaliseret d. 19. februar 2020 på <https://kum.dk/kulturpolitik/medier/tv/dr/>

Kulturministeriet (2018). *Mediaaftale for 2019 til 2023*. Lokaliseret d. 29. februar 2020 på <https://www.regeringen.dk/media/5470/29062018endelig-mediaaftale-2019-2023.pdf>

Kulturministeriet (2018). *Ny mediaaftale sikrer tidssvarende rammer og styrker kulturudbuddet*. Lokaliseret d. 29. februar 2020 på <https://kum.dk/nyheder-og-presse/pressemeddelelser/nyheder/ny-mediaaftale-sikrer-tidssvarende-rammer-og-styrker-kulturudbuddet/1/1/>

Kulturministeriet (2020). *DR's Public Service-kontrakt for 2019 til 2023*. Lokaliseret d. 20. februar 2020 på https://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Kulturpolitik/medier/DR/ps-kontrakt_2019-2023/DR_s_public_service-kontrakt_for_2019-2023_med_note_om_film_.pdf

KVINFO (2018). *Indkomst og uligeløn*. Lokaliseret d. 17. juli 2020 på <https://kvinfo.dk/indkomst-og-uligeloen/>

LGBT + Danmark. *Androgyn*. Lokaliseret d. 24. februar 2020 på <http://lgbt.dk/ordbog/androgyn/>

LGBT+. *p-q-r*. Lokaliseret d. 23. juli 2020 på <https://lgbtungdom.dk/pqr>

Magisterbladet (2019). *Danmark har bundplacering, når det gælder kvinder i lederjob*. Af: Martin Ejlersen. Lokaliseret d. 17. juli 2020 på <https://www.magisterbladet.dk/aktuelt/2019/september/danmark-har-bundplacering-na-r-det-gaelder-kvinder-i-lederjob>

Retsinformation (2019). *Bekendtgørelse af lov om radio- og fjernsynsvirksomhed*. Lokaliseret d. 29. februar 2020 på <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=208123#ida9d775c1-2868-40a8-b604-6a5b521d03ab>

Retsinformation. (2013). *Ligestillingsloven*. Lokaliseret d. 23. juli 2020 på <https://www.retsinformation.dk/eli/lta/2013/1678>

Videnskab (2014). *Mænd og ligestilling*. Lokaliseret d. 11. september 2020 på <https://videnskab.dk/kultur-samfund/maend-og-ligestilling>

Bøger:

Bondebjerg, Ib. (2008). *Virkelighedens fortællinger - Den danske tv-dokumentarismes historie*. Frederiksberg C: Forlaget Samfundslitteratur.

Burr, Vivien. (2003). *Social constructionism*. Routledge.

Butler, Judith (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Lokaliseret d. 9. august 2020 på https://selforganizedseminar.files.wordpress.com/2011/07/butler-gender_trouble.pdf

Butler, Judith (2010). *Kønsballde - feminisme og subversionen af identitet*. København: Forlaget THP (oversat fra amerikansk efter *Gender Trouble - Feminism and the Subversion of identity*, 2nd Edition (1990).

de Beauvoir, Simone. (2019) *Det andet køn (1. Bind)*. Gyldendal. Bosnia & Herzegovina: GPS Print (oversat fra fransk efter *Le deuxième sexe* (1949)

de Beauvoir, Simone. (2019) *Det andet køn (2. Bind)*. Gyldendal. Bosnia & Herzegovina: GPS Print (oversat fra fransk efter *Le deuxième sexe* (1949)

Goffman, Erving (2014). *Hverdagslivets rollespil*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur

Jerslev, Anne (2014). *Reality-tv*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur

Jerslev, Anne. (2015). Dokumentaren - kreative bearbejdnings af virkeligheden. I: Schantz Lauridsen, Palle., Svendsen, Erik. (Red.), *Medieanalyse* (s. 152-178). Frederiksberg C: Samfundslitteratur.

Knudsen, Susanne V (2011). *Køn i kulturen - Køn, medier og litteratur*. Frederiksberg: Frydenlund

Meyrowitz, Joshua (1986). *No Sense of Place - The Impact of Electronic Media on Social Behaviour*. Oxford University Press USA

Meyrowitz, Joshua (1997). *Tre paradigmer i medieforskningen*. I Mediekultur Vol 13 No 26. Lokaliseret d. 16. august på <https://tidsskrift.dk/mediekultur/article/view/1090/995>

Nichols, Bill. (2001). *Introduction to Documentary*. Indiana University Press

Nordahl Svendsen, E. (2010). Ny viden om public service?: Svendsen, Erik Nordahl, *Public service - i praksis og fremtiden*. Århus N: Forlaget Ajour.

Platinga, Carl. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge University Press

Bilag 1:

Dimensioner i de grundlæggende dokumentariske genrer

Dimensioner	Autoritativ dokumentar	Observerende dokumentar	Dramatiseret dokumentar	Poetisk refleksiv dokumentar
Virkelighedsreferencer	Stærk faktaforankring, men virkelighed som sag/problem der undersøges og forklares	Stærk faktaforankring, men virkelighed som som hverdagsliv og levet liv	Fakta-forankring til diskussion eller indirekte og omskrevet, hypotetisk eller konstrueret virkelighed	Fakta-forankring svag og sat æstetisk ramme, virkeligheden sat til diskussion
Temaverden	Ofte sager af stor offentlig og almen interesse: socialt, økonomisk, politisk	Skildringer af hverdagsliv, forskellige livsformer	Bred tematik, men ofte tendens til at søge det sensationelle eller ekstraordinære	Bred tematik og blanding af samfundskritik, mediekritik og subjektive dimensioner
Struktur	Lineær retorisk og dramatisk struktur: argumenter og bevisførelse og hændelsesforløb	Hverdagstid, mosaik af sekvenser, slice of life	Dramatisk- narrativ struktur. Fingeret reportage. Struktur med spring mellem faktaplan og fiktionsplan	Svag dramatisk eller retorisk struktur. Reportage med stærk poetisk eller refleksiv dimension
Æstetik og stil	Oftest journalistik med billedside som dokumenterende. Men dramatisering, rekonstruktion og visuel symbolik ganske almindelig	Oftest relativt neutral gengivelse af virkelighed, men markering af symbolsk, metaforisk dimension via særlig fokus og toning	Både observerende elementer og dramatisk, narrativ struktur, spring mellem æstetiske planer, satire og overdreven formbrug	Meget stærk brug af æstetiske eksperimenter og symbolske virkemidler, meta-dimension
Fortællerstemme	Klar brug af voice over eller flere, klart hierarkiserede fortællere	Normalt ingen eller meget diskret VO, stemmer fra virkeligheden det centrale, men også mere subjektiv-performativ form	Journalistisk VO	Subjektiv, personlig, ironisk eller på anden måde påfaldende, ofte klart meta-tekstlig stemme og/eller social kritik
Kilder og dokumentation	Interview, tekster og anden dokumentation meget central, vidner og eksperter centrale	Observeret virkelighed, aktør-udsagn	Interview, eksperter og historiske kilder	Fremstillingen er kilden, rammesætning af virkelighed

Formål	At afsløre, kritisere og få offentlig debat om ting der bør forandres	At vise hverdagen og virkeligheden for at skabe større tolerance og forståelse	At afdække sociale og psykologiske mekanismer, at dramatisere faktuel viden og historie	At skabe ny bevidsthed om virkelighedsoplevelsen, at skabe bevidsthed om dokumentarismen
Effekt	Samfundsdebat. Forandring	Samfundsdebat. Nedbrydning af fordomme. Social forståelse. Forandring	Sociologisk indsigt og oplevelse, satire og mediekritik, de medvirkendes egen øgede bevidsthed, og samfundskritik	Æstetisk-metatekstuel erkendelseeffekt, øget bevidsthed om virkelighedsbeskrivelse

Bilag 2:

Dokumentarens undergenrer

Autoritativ dokumentar	Observerende dokumentar	Dramatiseret dokumentar	Poetisk refleksiv dokumentar
Oplysende	Social reportage	Det iscenesatte eksperiment	Æstetisk-associativ
Kritisk undersøgende	Performativ-interaktiv	Drama-dok	Metatekstuel
Performativ-satirisk	Hverdags-serien	Dokudrama	Avantgarde
		Reality-show	
		Mockumentary	