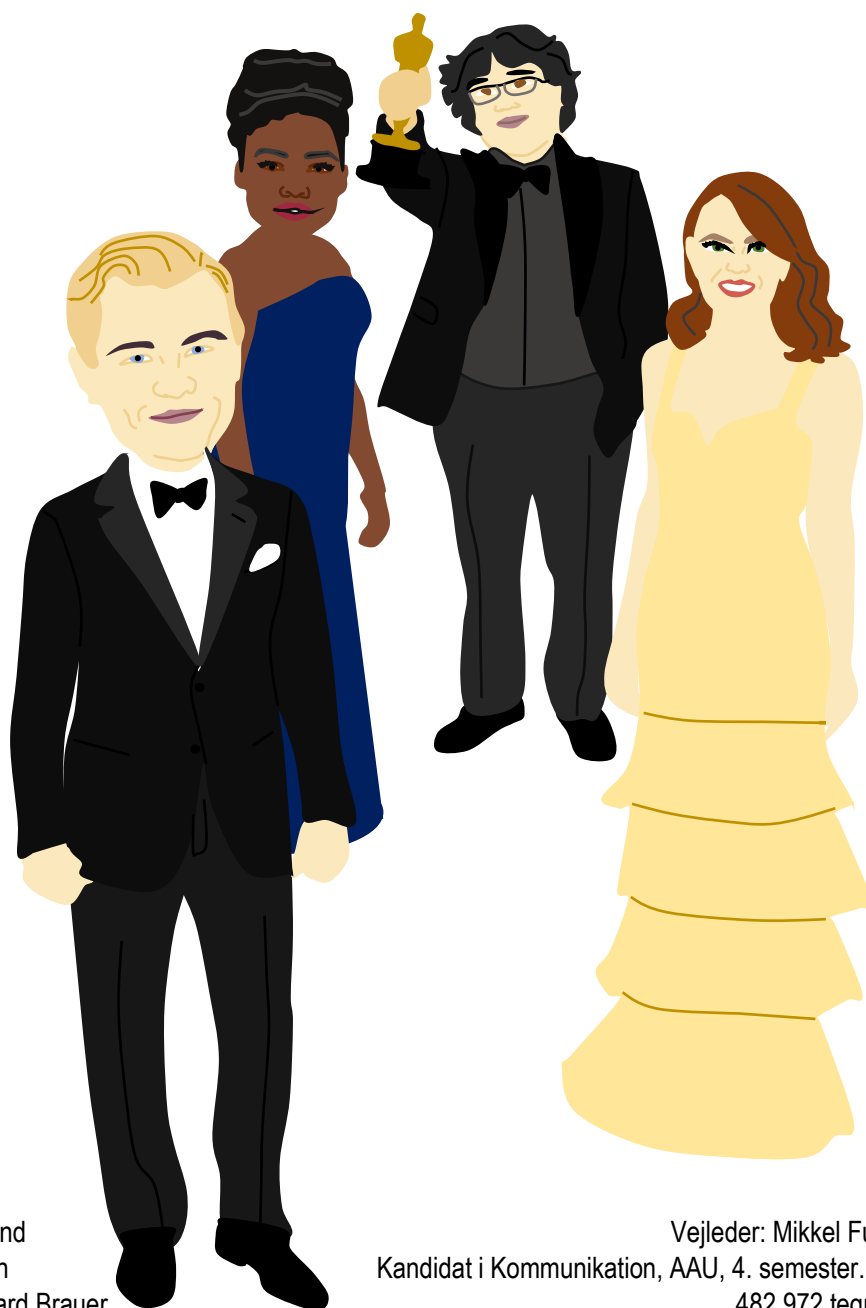


HVID MAND

— søges til —

HOVEDROLLE

- Et studie i mangfoldighed på film eller mangel på samme



Dorte Palmund
Fie Pedersen
Stine Nørgaard Brauer

Vejleder: Mikkel Fugl Eskjær
Kandidat i Kommunikation, AAU, 4. semester. Juni 2021
482.972 tegn = 201 ns

Titelblad

Kandidat i Kommunikation

Forår 2021

Vejleder: Mikkel Fugl Eskjær	
Gruppenr.: 9	Semester: 4. semester
Retning: Kommunikation	
Fulde for –og efternavn for alle gruppens medlemmer samt studienummer	
Dorte Palmund	20165768
Fie Pedersen	20165575
Stine Nørgaard Brauer	20191483
Anslag og sidetal: 482.972 tegn = 201,24 ns	
Dato for aflevering	01.06.2021

ABSTRACT



Abstract

Films create an image of the world, and society is now gradually demanding more inclusion from the film industry, which can be seen in campaigns such as #MeToo, Black Lives Matter and #OscarsSoWhite. Among other things, this has resulted in the Oscar Academy's new inclusion standard which attempts to regulate the diversity on and behind the camera. The aim of this master's thesis is therefore to explore whether these demands have any justification. This is done by examining how ethnicity, gender and sexuality have been portrayed on film from 2010 to 2019.

The thesis begins by reviewing scientific research within the fields of ethnicity, gender and sexuality in the film industry. This research is then the basis for a coding manual and schedule used in a quantitative content analysis of 164 films. The films are selected using purposive sampling based on popularity in Danish cinemas and Oscar-nominations in the category 'Best Motion Picture'. The quantitative content analysis provides an overview of e.g., characters with regard to gender, ethnicity, sexuality, occupation, marital status etc. A quantitative content analysis, however, does not provide in-depth nuances, but primarily detects frequencies. Therefore, this thesis also includes a qualitative analysis of three films that stand out in relation to diversity: 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017), 'Black Panther' (Coogler, 2018) and 'The Shape of Water' (del Toro, 2018).

This thesis concludes that the film industry is still dominated by a white, male hegemony, which privileges films about white men. Hence, male stories seem more important than films about women or other ethnicities than white. Furthermore, the analysis shows that ethnicity and gender are often portrayed through stereotypes and traditional gender roles. Films still primarily place women in the private sphere and men in the public sphere. Moreover, heteronormativity permeates Hollywood, and it is primarily women whose marital status we must know, while it can go unsaid for men. However, the portrayal of sexual stereotypes on film no longer exists to the same extent.

On a general level, this thesis concludes that several films today work with different forms of diversity, and this is especially true of the Oscar-nominated films as these films typically deal with socially relevant topics. Despite this tendency, there has only been a small improvement in the portrayal of ethnicity over the past decade, and female characters have decreased in favour of male characters. Based on this thesis, it appears that the critique of

the film industry with regard to the lack of diversity is justifiable. However, the jury is still out with regard to whether the film industry is obligated to be politically correct, or whether it compromises on film as art for art's sake.

Indholdsfortegnelse

1. Indledning.....	9
1.1. Problemfelt og afgrænsning.....	11
1.2. Hvad og hvem er Oscar-akademiet?	12
2. Læsevejledning og begrebsafklaring	14
2.1. Selvrefleksion	16
2.2. Betegnelse for etniciteter og LGBT+	16
3. Litteraturreview	18
3.1. Søgestrategi	19
3.2. Medier og film	20
Hvad er film?.....	21
3.3. Etnicitet på film	22
Etnicitet og identitet.....	23
Populærkultur skaber virkeligheden	24
Bag kameraet	25
Publikum.....	26
Colourblind vs. colour-conscious.....	27
Etnicitet og rollefordeling i Hollywood	29
Etniske stereotyper	31
3.4. Køn på film	39
Kvindefilm gennem tiden	40
Kvinder i mandsdominerede genrer.....	42
Fremstillingen af kønsroller	43
Intersektionalitet	44
3.5. Seksualitet på film	46
Interetniske par	48
4. Metode	50
4.1. Kvantitativ indholdsanalyse.....	51
Udvælgelse af stikprøve.....	52
Udarbejdelse af kodningsmanual	54
Analyse af data	64
4.2. Kvalitativ indholdsanalyse.....	64
Filmanalyse som metode	65
4.3. Reliabilitet, validitet og replikabilitet	67
5. Videnskabsteori	69

6. Analyse	73
6.1. Kvantitativ analyse	74
Instruktører	74
<i>Instruktørernes etnicitet og køn</i>	74
<i>Instruktører og Oscar-film</i>	77
<i>Instruktører og genre</i>	78
Etnicitet	80
<i>Frekvensen af etnicitet på film</i>	81
<i>Oscar-nominerede vs. populære film</i>	88
<i>Oplevelsen af AALMMO-karakterer</i>	90
<i>Rollefordeling og etnicitet</i>	93
<i>Etnicitet og genre</i>	97
<i>Etnicitet, forlæg og tid</i>	102
<i>Etnicitet, erhverv og klasse</i>	105
Køn	111
<i>Køn og rollefordeling</i>	111
<i>Køn og genre</i>	116
<i>Køn og etnicitet</i>	119
<i>Køn og erhverv</i>	121
<i>Køn og filmens indtjening</i>	125
<i>Motivation</i>	127
Stereotyper	129
<i>Ingénuen og naboens datter/søn</i>	130
<i>Maneater og womanizer</i>	131
<i>Femme fatale og the bad buck</i>	132
<i>De kriminelle</i>	135
<i>Stereotyper i hjemmet</i>	138
<i>Hjælperen</i>	140
<i>Klovnen og nørden</i>	142
<i>The love interest</i>	144
Seksualitet og forhold	146
<i>Seksualitet</i>	147
<i>Civilstand</i>	153
<i>De interetniske par</i>	154
Udvikling over 10 år	156
6.2. Kvalitativ analyse	160
Jumanji: Welcome to the Jungle	160

Black Panther	176
The Shape of Water	194
7. Diskussion.....	208
8. Konklusion	219
9. Litteraturliste	222
10. Bilagsoversigt	262

INDLEDNING



1. Indledning

Du sætter dig godt til rette. Lyset bliver slukket. De næste to timer er du klar til at fordybe dig i en anden verden. Du er klar til at høre en historie. En historie, der skal bevæge dig, more dig eller oplyse dig.

De fleste kender følelsen af at sidde i biografmørket med sine popcorn, mens man bliver tilskuer til andre menneskers liv, fantastiske verdener og hurtige biljagter. Film er med til at påvirke, berige og belære os. Film er dog ikke blot underholdning og historier; de er en del af en industri, der indbringer mere end 42 milliarder dollars årligt (Ugwu, 2020). Det er en kulturindustri med en enorm omsætning, og som i så mange andre industrier bliver det diskuteret, hvorvidt filmindustrien har et socialt ansvar (Ramos, 2020). Skal de blot skabe underholdning, der sælger, eller er de i virkeligheden med til at påvirke, hvordan forskellige grupper af mennesker opfatter hinanden? Hvis man bliver præsenteret for den samme type historie om den samme slags mennesker, er man så ikke med til at udelukke nogle andre mennesker med andre historier? Kærlighed til filmens gode historie eller håndværk er altså ikke længere nok, hvis man vil imødekomme kritikken. Film er blevet en del af en større politisk debat.

I dag er der i den vestlige verden kommet større fokus på mangfoldighed, og hvordan denne fremstilles på TV, i bøger og på film. Eksempelvis førte #MeToo-kampagnen til større fokus på lighed mellem mænd og kvinder på film, mens Black Lives Matter har været med til at sætte fokus på etnisk ligestilling. I 2015 lavede man kampagnen #OscarsSoWhite, der kritiserede, at Oscar-akademiets nomineringer næsten udelukkende gik til hvide personer i filmindustrien (Ugwu, 2020). Sidenhen er hashtagget blevet brugt mange gange, og kritikken er ikke forstummet. Kritikken rammer dog ikke kun Hollywood og Oscar-akademiet. Også i Danmark har flere skuespillere kritiseret, at de altid bliver castet til roller som kriminelle indvandrere (Nielsen, 2020), hvilket er med til at begrænse skuespillernes muligheder og kan føre til en stigmatisering af indvandrere i Danmark.

Film som blandt andre 'Crazy Rich Asians' (Chu, 2018), 'Love, Simon' (Berlanti, 2018) og 'Black Panther' (Coogler, 2018) har dog vist, at der er et marked for film, hvor protagonisterne ikke er hvide og heteroseksuelle. Disse film er dog kun en meget lille del af de mere end 7.000 film, som filmindustrien hvert år producerer (Bordwell, Thompson &

Smith, 2020, s. 41). Ud fra de mange film sikrer en lille håndfuld ikke overordnet set en mere mangfoldig repræsentation på film. Men hvor galt er det egentlig fat, når det kommer til repræsentation af mangfoldighed på film?

1.1. Problemfelt og afgrænsning

Film er en stor del af mange menneskers hverdag, og filmene påvirker kropsidealer og skaber rollemodeller såvel som underholdning. De manipulerer, påvirker og reproducerer ideologier, som de distribuerer til deres publikum (Modleski, 2002, s. 22; Levy, 1991, s. 188). Dermed påvirker det publikum, hvis filmindustrien privilegerer bestemte grupper og fastholder stereotyper og kønsroller. Films magt til at påvirke publikum og uligheder i filmindustrien har fået os til at undre os over, hvor stort problemet med mangfoldighed i virkeligheden er på film. Derfor vil vi i dette speciale undersøge, i hvor høj grad der er mangfoldighed på film, og hvordan etnicitet, køn og seksualitet fremstilles.

#MeToo, Black Lives Matter og #OscarsSoWhite er alle kampagner, som har været med til at kritisere film inden for det seneste årti, og derfor vil vi undersøge, hvordan mangfoldigheden har været på film i 2010-2019. Frekvensen af eksempelvis kvindelige, afrikansk-amerikanske og homoseksuelle karakterer siger dog kun noget om, hvor ofte de forekommer på film; ikke hvordan de fremstilles. Derfor vil vi udover frekvens også undersøge, hvordan fremstillingen af mangfoldighed har været på film. Er karaktererne nuancerede, eller er de blot stereotyper, der skal få filmene til at se mangfoldige ud?

Hvert år bliver der, som nævnt, produceret mere end 7.000 film i verden, som sælger mere end syv milliarder billetter i over 163.000 biografer (Bordwell et al., 2020, s. 41). Vi har dog afgrænset mængden af film i vores undersøgelse til kun at omfatte Oscar-nominerede film i kategorien 'Best Motion Picture' samt populære film i danske biografer, idet vi antager, at netop disse film har fået mest omtale og er blevet set af flest mennesker i den vestlige verden. Dermed har disse film den største indflydelse på det vestlige samfund, hvor debatten om mangfoldighed især raser. Vi vil ydermere afgrænse os til kun at fokusere på selve filmene i vores undersøgelse og deres budskab. Dermed foretager vi ikke analyser af filmselskaber og produktionen bag filmene eller receptionsanalyser, hvor fokus er på modtageren. Ovenstående undren og refleksioner leder os frem til problemformuleringen:

Hvordan er etnicitet, køn og seksualitet blevet fremstillet på film i det sidste årti (2010-2019) med udgangspunkt i de mest sete film i danske biografer samt Oscar-nominerede film i kategorien 'Best Motion Picture'?

Vi vil besvare problemformuleringen ved at fokusere på etnicitet, køn og seksualitet som individuelle områder, men vi vil også undersøge de tre områder i forhold til hinanden. Det betyder, at vi eksempelvis også vil fokusere på seksualitet med fokus på både køn og etnicitet. Derudover vil vi undersøge, hvordan stereotyper præger karaktererne, og hvordan interetniske parforhold fremstilles på film. Vi har dermed afgrænset os til udelukkende at undersøge mangfoldighed i forhold til etnicitet, køn og seksualitet og har dermed afgrænset os fra mangfoldighed i forhold til eksempelvis handicap, alder og religion.

1.2. Hvad og hvem er Oscar-akademiet?

For at kunne undersøge Oscar-nominerede film er det nødvendigt at forstå, hvordan filmene nomineres, og hvem der nominerer dem. The Academy of Motion Picture Arts and Sciences (herefter Oscar-akademiet) har siden 1929 uddelt de prestigefyldte Oscar-statuetter til branchens bedste film, optrædener, kostumer og lignende. Deres mission er "[to] recognize and uphold excellence in the motion picture arts and sciences, inspire imagination, and connect the world through the medium of motion pictures" (Oscars, u.d.). I 2020 var der 8.469 medlemmer af Oscar-akademiet, som er med til at bestemme, hvem der skal vinde statuetterne (Sacks, 2020). Oscar-akademiet består af medlemmer fra 17 forskellige brancher, der blandt andet repræsenterer skuespillere, instruktører, castere, klippere, kostumierer, PR, lyd, kortfilm osv. I 2019 var 32% af de stemmeberettigede medlemmer kvinder, og kun 16% af medlemmerne var af en anden etnicitet end europæisk/hvid (Sacks, 2020). Det er måske den manglende diversitet i Oscar-akademiets medlemmer, der har ført til manglende diversitet i nomineringerne.

I 2015 så kampagnen #OscarsSoWhite dagens lys. Den kæmpede for social retfærdighed i nomineringerne og var et modsvar på, at alle de nominerede skuespillere var hvide. Dette skete blandt andet på den baggrund, at 92% af top-instruktørerne i Hollywood var mænd, og at 86% af top-filmene var besat af hvide skuespillere (Ugwu, 2020). Ifølge den tidligere formand for Oscar-akademiet, Cheryl Boone Isaacs, var den gængse holdning

til denne hvide overrepræsentation: "We're professionals - we just vote for who's best" (Ugwu, 2020). Oscar-akademiet har dog sidenhen anerkendt, at der er stor ulighed i filmbranchen og i Oscar-nomineringerne. Derfor har de skabt et inklusionstiltag, som gælder fra 2024, hvilket betyder, at en film kun kan blive nomineret til 'Best Motion Picture', hvis den lever op til to ud af fire mulige standarder (Oscars, 2020).

Standard A handler om repræsentation på skærmen, hvilket kan opnås ved at inkludere en skuespiller med en anden etnicitet end hvid i en hovedrolle; ved at 30% af filmens cast kommer fra en underrepræsenteret gruppe (herunder kvinder); *eller* ved at filmens omdrejningspunkt er en underrepræsenteret gruppe (her tæller film om kvinder også) (Oscars, 2020). Det er disse repræsentationer, som vi kan undersøge i vores undersøgelse. Standard B, C og D handler derimod alle om mangfoldighed bag kameraet, hvilket vi ikke vil fokusere på. Oscar-akademiet har således et øget fokus på mangfoldighed, men dog stadig kun for den største pris, 'Best Motion Picture' (Oscars, 2020). Det kan dog medføre, at flere film vælger at leve op til standarden, da de allerede i filmens indledende fase skal vurdere, om deres kommende film skal være en Oscar-kandidat. Dette kan derfor i nogle tilfælde måske blive afgørende for, hvilke projekter der får grønt lys, hvilket igen kan være med til at skabe mere mangfoldighed på film.

LÆSEVEJLEDNING OG BEGREBSAFKLARING



2. Læsevejledning og begrebsafklaring

Specialet er opbygget således, at man efter den følgende begrebsafklaring vil blive præsenteret for et review over forskningslitteratur, som har dannet fundamentet for vores viden om mangfoldighed på film. Dernæst følger et metodeafsnit, da vores valgte metoder er udsprunget af den læste litteratur. Herefter vil vi redegøre for specialets videnskabsteoretiske ståsted. Specialets analyse er opdelt i to dele, hvoraf den første er en kvantitativ analyse med udvalgte kvalitative nedslag, og den anden analysedel er en udvidet kvalitativ analyse af tre udvalgte film. Efter analysen følger en diskussion og en konklusion.



2.1. Selvrefleksion

Som forfatter vil man altid skrive ud fra et bestemt perspektiv, som er betinget af vedkommendes køn, etnicitet, nationalitet og lignende. Derfor er det vigtigt for os at gøre det klart, at vi er tre etnisk danske kvinder, der studerer på universitetet. Dette har vi været opmærksomme på gennem hele vores specialeskrivning, så selvom vi kan forsøge at forstå den undertrykkelse, som etniske grupper oplever på film og i samfundet, vil vi aldrig helt kunne forstå problematikken på samme måde som disse grupper, fordi vi ikke oplever den på egen krop. Det er eksempelvis nemmere for os at forstå den ulige repræsentation af mænd og kvinder, fordi det berører vores liv og status i samfundet. Vi har dog læst en masse forskningslitteratur, artikler osv., der gør os i stand til at se repræsentationen objektivt. Vi lever dog stadig i et forholdsvis homogent Danmark, hvis befolkningssammensætning og historie er markant anderledes end den amerikanske, hvor de fleste film, som inddrages i dette speciale, er produceret. En afrikansk-amerikansk forsker ville dermed sandsynligvis have nogle andre perspektiver til den kvalitative analyse, men den kvantitative analyse er baseret på fakta og statistik.

2.2. Betegnelse for etniciteter og LGBT+

Vi har valgt at benytte begrebet *etnicitet* gennem specialet og vælger ikke at bruge betegnelsen *race*, medmindre det specifikt bliver brugt i forskningslitteraturen. Dette skyldes, at sidstnævnte gennem historien er blevet brugt til at undertrykke bestemte folk. Når vi nævner en bestemt etnisk gruppe, vil vi benytte den specifikke betegnelse, eksempelvis afrikansk-amerikanere. Når vi sammenligner hvide karakterer med personer, der ikke er hvide, vil vi derimod benytte samlebetegnelsen AALMMO.

Vi diskuterede længe, hvordan vi mest politisk korrekt kunne lave en samlebetegnelse for alle andre end hvide, idet hvide karakterer er majoriteten på film. Dyer benytter eksempelvis betegnelsen *non-white*, men han skriver selv, at det er en problematisk måde at definere mennesker på, fordi de kun defineres ud fra, hvad de *ikke* er. Han mener dog, at det er mere problematisk at se etnicitet som sort/hvid, fordi det udelukker nogle befolkningsgrupper, for eksempel asiater og latinamerikanere (Dyer, 1997, s. 11). Dette er også tilfældet med den omdiskuterede betegnelse BIPOC (Black, Indigenous, People of Color), som fremhæver nogle grupper mere end andre og efter nogens mening ekskluderer asiater (Clarke, 2020; BIPOC, 2018). Derfor kom vi frem til at

skabe vores egen samlebetegnelse ud fra princippet, som bruges i LGBT+. AALMMO dækker derfor over Afrikansk-amerikanske, Asiatiske, Multietniske, Mellemøstlige og Oprindelige folk. Rækkefølgen er skabt på baggrund af, hvilken gruppe der er størst i vores stikprøve.

Vi vælger at benytte den danske forkortelse LGBT+ som en samlebetegnelse for andre seksualiteter end heteroseksuel, medmindre litteraturen specifikt inddrager en anden eller udvidet betegnelse. Forkortelsen står for Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender (LGBT+, u.d.). Plusset inkluderer alle kønsidentiteter og seksuelle orienteringer, hvis forbogstav ikke er inkluderet i forkortelsen.

LITTERATURREVIEW



3. Litteraturreview

3.1. Søgestrategi

Vores litteraturreview er udformet som et narrativt review, som beskrevet af Cronin, Ryan og Coughlan (2008, s. 38). Formålet med et narrativt review er at indsamle og undersøge en stor mængde litteratur, som vil fungere som “a comprehensive background for understanding current knowledge” (Cronin et al., 2008, s. 38). Bryman (2016) skriver, at fordelene ved et narrativt review er, at det skaber overblik over eksisterende litteratur, så man kender til feltet, inden man som forsker påbegynder sin egen undersøgelse. Det er derfor vigtigt, at man som forsker først formulerer sit undersøgelsesspørgsmål, da det vil fungere som retningslinje for søgningen (Bryman, 2016, s. 91).

Vi foretog vores søgninger i Aalborg Universitets søgedatabase, Primo, hvor det var afgørende for os, at der var tale om peer-reviewed tekster, så vi kunne sikre kvaliteten af forskningslitteraturen. Hvert emne blev søgt frem med brugen af nøgleord, som vi på forhånd havde defineret. Vi fremsøgte tekster på engelsk ud fra følgende overordnede emner: ‘Medier og film’, ‘Etnicitet på film’, ‘Køn og intersektionalitet på film’. Vi fandt i vores søgning frem til i alt 1032 artikler, som skulle gennemgås. Vi foretog en grovsortering af alle fremsøgte artikler ved at læse alle abstracts, hvor irrelevante artikler blev valgt fra. Det var eksempelvis artikler, som handlede om miljø, og derfor ikke passede til vores problemformulering, eller som havde et for specifikt fokus på én film. Dernæst blev alle resterende artikler gennemlæst. I nogle af artiklernes undersøgelser og litteraturlister fandt vi flere artikler, som vi også ønskede at gennemgå for at se, om disse kunne have relevans for vores undersøgelse. Dette speciale indeholder ligeledes forskningslitteratur og bøger, som vi gennem vores uddannelse allerede havde kendskab til. Specialet indeholder således 77 forskningsartikler, som har dannet fundamentet for vores undersøgelse. Herudover inddrager vi uddrag fra 15 bøger, som er skrevet af velrenommerede forskere inden for deres felt.

Gennem litteraturen har vi fundet frem til nogle brugbare begreber, som også vil være at finde i vores review. Det drejer sig blandt andet om begreber inden for stereotyper, seksualitet og medier. Vi har opdelt vores litteraturreview i følgende fire emner: ‘Medier og film’, ‘Etnicitet på film’, ‘Køn på film’ og ‘Seksualitet på film’.

3.2. Medier og film

For at kunne undersøge repræsentationen af etnicitet, køn og seksualitet på film er det nødvendigt at forstå, hvordan medier og dermed film fungerer, og hvorfor de påvirker vores liv. Medier er en stor del af vores hverdag, og på grund af globale medier er kultur også blevet global. Samtidig er kultur blevet en vare, som kan købes (Rose, 2015, s. 105), når vi eksempelvis går i biografen. Det betyder, at medier i dag spiller en stor rolle for identitetsdannelse, idet de blandt andet fortæller os, hvordan mænd og kvinder skal opføre sig, og hvordan vi skal passe ind (Rose, 2015, s. 105-106).

Stuart Hall skriver i sin tekst 'Encoding and decoding in the television discourse' (1973) om TV-selskabers produktion af budskaber. Disse budskaber er formet af meninger og idéer, der trækker på emner, begivenheder og forestillinger om publikum (Hall, 1973, s. 3). Ifølge Hall (1973) er publikum både kilden til og modtageren af budskabet. Således er produktionsprocessen cirkulær, idet publikum påvirker TV-selskabet og omvendt (Hall, 1973, s. 3). Det samme vil gøre sig gældende inden for filmproduktion. Det er de betydninger, som publikum afkoder, der får en effekt på dem. Disse betydninger kan påvirke, underholde eller overtale, og det kan resultere i kognitive, følelsesmæssige eller adfærdsmæssige konsekvenser for publikum (Hall, 1973, s. 3). Hall (1973) skelner mellem afsenderens intenderede budskab (*encoding*) og publikums afkodning (*decoding*) af dette, idet publikum kan foretage individuelle læsninger af eksempelvis en film (Rose, 2015, s. 103; Hall, 1973, s. 4). Det betyder, at de film, som vi analyserer, kan have et andet intenderet budskab end det, som vi læser ud af filmene.

Inden for kultivationsteori mener man, at publikums forståelse af omverdenen bliver påvirket af den virkelighed, der bliver fremstillet i fjernsynet. Teorien er, at medierne udgør menneskets primære kilde til den viden, vi har om den sociale og fysiske virkelighed (Eskjær & Helles, 2015, s. 32-33). Kultivationsteori handler ofte om, hvordan medieindhold skaber overdrevne forestillinger inden for eksempelvis kriminalitet og vold. Derudover handler det om, hvordan medieindhold kultiverer forestillinger om marginaliserede grupper som for eksempel homoseksuelle eller kvinder (Eskjær & Helles, 2015, s. 33). I modsætning til nyhedsmedier, der skal fortælle os om virkeligheden, er film fiktion, og derfor kan de måske påvirke publikum på en mere subtil måde end andre medier.

Hvad er film?

I 1915 proklamerede den amerikanske Højesteret, at "the exhibition of motion pictures is a business pure and simple, originated and conducted for profit" (Levy, 1991, s. 188). Selvom filmindustrien er en forretning, er den dog samtidig en kulturel institution, der producerer værdier, ideologier og meninger gennem sine fortællinger og karakterer (Levy, 1991, s. 188). Levy (1991) mener dog, at amerikanske film kun har udtrykt hvide, middelklasse-mænds ideologiske perspektiv og dermed påtvunget dette perspektiv på kvinder og etniske minoriteter (s. 199).

Film dateres ofte tilbage til 1895, hvor Lumière-brødrene fremviste deres første film i Paris. Dengang viste filmene oftest bare hverdagssituationer, men senere begyndte man at producere fortællinger med handling og effekter (Bordwell et al., 2020, s. 459-461). I 1910'erne og 1920'erne skabte man store filmselskaber, og dermed blev filmproduktion omdannet til et *studio system*, der kunne producere mange film ad gangen (Bordwell et al., 2020, s. 462-463). Da folk begyndte at se mere TV end at gå i biografen, blev filmindustrien reddet af *blockbuster-mentaliteten* (Bordwell et al., 2020, s. 484-485).

Bordwell (2006) beskriver 1970'erne som blockbustersens begyndelse. Strategien var at skabe must-see film med stort budget "launched in the summer or the Christmas season, playing off a best-selling book or a pop-culture fad like disco, advertised endlessly on television, and then opening in hundreds (eventually thousands) of theaters on the same weekend" (Bordwell, 2006, s. 2-3). Ifølge York (2010) er Hollywoods strategi for blockbusters: "the look, the hook, and the book" (s. 8) og castingen af internationale stjerner (2010, s. 10). Blockbusters' formål var oprindeligt at skabe stor indtjening, så filmselskaberne havde råd til at producere prestigefulde, mindre film ved siden af (Bordwell et al., 2020, s. 485).

Ifølge Bordwell et al. (2020) er der i nyere tid kommet en stor kløft mellem blockbusters og de mindre *independent films*, der nomineres til Oscars, efter fremkomsten af store franchises (s. 489). Ifølge Bordwell (2006) fokuserer filmforskning ydermere ofte på store action- eller fantasyfilm eller klassikere og ikke på eksempelvis Oscar-film (s. 10-11). Derfor inddrager vi i vores undersøgelse både populære film og Oscar-nominerede film. Modleski (2002) skriver, at film "moves us; it works on us; it manipulates us, and we need to recognize how this happens" (s. 22). Det gælder uanset, hvilken type film der er tale om. Ved hjælp af analyse kan man løsrive sig fra filmen (Modleski, 2002, s. 22) og dermed se

kritisk på den. Vi vil undersøge repræsentationen af etnicitet, køn og seksualitet, og derfor vil vi gennemgå den forskning, der er inden for disse tre områder.

3.3. Etnicitet på film

Som nævnt i problemformuleringen vil vi undersøge fremstillingen af forskellige etniske grupper på film. Dette vil vi blandt andet gøre med fundament i kulturstudier (*cultural studies*), hvor man undersøger kultur, ideologi, privilegier og undertrykkelse i medierne (Ott & Mack, 2014, s. 144). Kulturstudiers mål er ofte at identificere ideologier og udfordre ulighed, og studierne er samtidig selvreflekterende, hvilket blandt andet betyder, at man som forsker er sig bevidst om sine egne perspektiver, forudantagelser og begrænsninger (Ott & Mack, 2014, s. 146). Det reflekterende tager også afsæt i den antagelse, at medietekster altid repræsenterer bestemte perspektiver fra privilegerede grupper og udelukker andre perspektiver fra mindre privilegerede grupper (Ott & Mack, 2014, s. 135). Kulturstudier bygger på begreber som ideologi og hegemoni. Ideologi kan beskrives som et idésystem "that unconsciously shapes and constrains both our beliefs and behaviors" (Ott & Mack, 2014, s. 138). Ideologier kan strukturere samfundet ud fra begrænsning, normalisering af praksisser, privilegering af bestemte grupper og ved, at ideologi er indlejret i mennesket og samfundet (Ott & Mack, 2014, s. 138).

Forskning i etnicitet inden for kulturstudier går oftest ud på, at man undersøger, hvordan medier forstærker hierarkier og systemer, hvor hvide mennesker privilegeres (Ott & Mack, 2014, s. 150). Man arbejder her med koncepter som *eksklusion*, *stereotyper*, *assimilation* og *fremmedgørelse (othering)*. Eksklusion handler om at udelukke grupper, mens stereotyper handler om at reducere grupper til en bestemt repræsentation (Ott & Mack, 2014, s. 151-152). Sidstnævnte vil vi uddybe i et særskilt afsnit om stereotyper. Assimilation handler om, at etniske grupper repræsenteres positivt, men samtidig fratager man dem deres kulturelle identitet og lader dem repræsentere de perspektiver, som hvide mennesker har (Ott & Mack, 2014, s. 153). Ved fremmedgørelse definerer man minoritetsgrupper i forhold til den hvide majoritet gennem *difference* (forskelligheder) og *exoticism* (mystificering af andre kulturer) (Ott & Mack, 2014, s. 156-158).

Sociolog Stuart Hall regnes for at være én af grundlæggerne af kulturstudier, og vi vil i dette review inddrage flere af Halls tekster, der omhandler kultursyn og repræsentation,

idet disse tekster har haft stor indflydelse på kulturstudier. Reviewet vil derfor bestå af både klassiske tekster og nyere undersøgelser inden for repræsentationen af etnicitet på film.

Etnicitet og identitet

Halls klassiske tekst 'Cultural Identity and Cinematic Representation' fra 1989 vil i dette speciale blive brugt som en central tekst for vores forståelse af kulturel identitet, idet den netop handler om kulturel identitet inden for filmisk repræsentation. Hall (1989) mener, at repræsentation er betinget ud fra den position, man taler eller skriver fra, idet man er påvirket af tid, sted og kultur (s. 68). Denne refleksion er, som nævnt, en vigtig del af kulturstudier. Repræsentationer på film vil på den måde altid være betinget af instruktørens og forfatterens perspektiv. Hall (1989) fremlægger to måder, hvorpå man kan definere *kulturel identitet*. Han beskriver den første som idéen om "one, shared culture, a sort of collective 'one true self', hiding inside the many other more superficial or artificially imposed 'selves', which people with a shared history and ancestry hold in common" (Hall, 1989, s. 69). Ifølge Hall (1989) er det denne fælles identitet, man bør udtrykke gennem film (s. 69). Det andet syn på kulturel identitet anerkender, at forskelle også er med til at skabe "'what we really are': or rather – since history has intervened – 'what we have become'" (Hall, 1989, s. 70). Denne anden position ser ikke kulturel identitet som statisk, idet forskellige faktorer har gjort, at man adskiller sig fra nogle andre, selvom man har en fælles identitet (Hall, 1989, s. 71). Hall (1989) giver et eksempel med Martinique og Jamaica; de har en fælles caribisk identitet, men de har også hver deres kultur (s. 73). Der er således forskel på, om man definerer kulturel identitet ud fra ligheder eller forskelle.

Man kan argumentere for, at fokus på ligheder kan føre til generaliseringer, og Armstrong (2010) argumenterer netop for, at det er et menneskeligt instinkt at generalisere, og at man ofte gør dette over for andre kulturer (s. 72). Blum (1999) skriver, at man bør værdsætte

the importance of people's racial or ethnic identity to them, of their embeddedness in and attachments to their racial groups and communities – yet at the same time, an appreciation of their individuality, of the fact that each individual is always more than any of her group identities, and even of all of them taken together. (s. 127)

Man bør derfor anerkende gruppeidentiteter, men man skal samtidig forstå, at et individ er mere end sin gruppe. Blum (1999) fremhæver dog, at man ikke bør se fuldstændig bort fra etnicitet, idet en person aldrig kun er et individ (s. 127). Man er således mere end sin etnicitet, men også et produkt af den.

Udover Halls (1989) begreb om kulturel identitet har vi i vores litteratursøgning fundet et andet identitetsbegreb: *racial identity*. Ligesom med kulturel identitet mener Banjo og Jennings (2017), at raceidentitet ikke er et statisk begreb, men derimod kulturelt defineret af den hvide majoritet i vestlige samfund. Banjo og Jennings (2017) opfatter race-begrebet som en social konstruktion, hvor AALMMO-personer i vestlige samfund bliver marginaliseret. Ifølge Banjo og Jennings (2017) har forskere gennem tiden antydnet, at identitet på baggrund af race/etnicitet er et resultat af hvide menneskers begrænsede interaktion med folk af anden etnicitet, blandt andet i mainstream-medier (s. 288).

Populærkultur skaber virkeligheden

Medier påvirker såvel som underholder, og inden for kulturstudier mener man, at budskaber aldrig er neutrale eller objektive, idet de kan fortolkes og misforstås (Ott & Mack, 2014, s. 110-111; Hall, 1973, s. 3). Forskning tyder på, at kulturelle budskaber inden for populære medier kan påvirke publikums opfattelse, idet film ikke viser virkeligheden, men snarere er med til at skabe den ved eksempelvis at påvirke individers opfattelse af stereotyper og forventninger til køn. Mediebilledet former således menneskers syn på verden i forhold til, hvad der anses som positivt og negativt, og hvordan etniske grupper opfatter hinanden (Pennell & Behm-Morawitz, 2015, s. 212; Klocker & Stanes, 2013, s. 2049; Glenn & Cunningham, 2009, s. 136).

Især unge menneskers identitetsfølelse kan blive påvirket af populærkultur (herunder film). Samtidig giver populærkulturens fremstilling af bestemte grupper også unge mennesker et praj om, hvad de kan forvente som medlem af denne gruppe (González-Velázquez, Shackelford, Keller, Vinney & Drake, 2020, s. 250). González-Velázquez et al. (2020) mener således, at identitet er en social konstruktion, og at man via populærkultur "learn others' beliefs of us and construct our identities based, in part, on this feedback" (s. 251). 90% af Hollywoods produktioner blev i 2009 ledet af hvide mænd, og det kan have indflydelse på, hvordan forskellige etniske identiteter fremstilles på film, fordi

repræsentationen bliver skabt ud fra hvide mænds syn på disse grupper (Sexton, 2009, s. 47; Hennekam & Syed, 2017, s. 558).

Populærkulturen spiller ydermere en væsentlig rolle "in valorizing and legitimizing official multiculturalism" (Abdel-Shehid & Kalman-Lamb, 2015, s. 143). Her er nogle film dog tilbøjelige til at fremhæve en kernekultur på trods af den øjensynlige multikulturalisme (Abdel-Shehid & Kalman-Lamb, 2015, s. 150). 'The Fast and the Furious'-filmene (Cohen, 2001; Singleton, 2003) nævnes dog som eksempler på film med mangfoldige cast, og hvor protagonistens mulighed for at overleve afhænger af hans evne til at kunne begå sig i et multikulturelt miljø (Beltrán, 2005, s. 50). Hvide karakterer er dog stadig i centrum, og det hvide perspektiv og skønhedsideal dominerer (Beltrán, 2005, s. 61-63).

Banjo og Jennings (2017) argumenterer for, at film og TV ofte fremstiller marginaliserede grupper på en vildledende måde, da det ofte kun er negative sociale og politiske holdninger til marginaliserede grupper, der bliver fremhævet. Ydermere bliver hvide mennesker brugt som en standard til at sammenligne disse grupper med (Banjo & Jennings, 2017, s. 281-282; Allen, 2013, s. 514). Dette er problematisk, idet massemedierne har indflydelse på folks sociale opfattelser, holdninger og adfærd over for marginaliserede grupper (Banjo & Jennings, 2017, s. 281-282). En undersøgelse har påvist, at fordelingen af etnicitet i amerikanske film svarer nogenlunde til USA's befolkningssammensætning. Latinamerikanere er dog underrepræsenteret på film på bekostning af hvides overrepræsentation. Fremstillingen af etniske minoriteter er endvidere fortsat stereotyp (King, Ribeiro, Callahan & Robinson, 2021, s. 335). Massemedierne har således indflydelse på, hvorvidt nogle grupper bliver ekskluderet. Systemet i Hollywood beskrives da også som *kulturel imperialisme*, fordi man gennem film fremhæver og promoverer bestemte amerikanske idealer og ideologier, som distribueres til hele verden og dermed påvirker andre kulturer (Benshoff & Griffin, 2009, s. 29; Ott & Mack, 2014, s. 51).

Bag kameraet

Undersøgelser har vist, at film oftest er skabt til et hvidt publikum, der forventer at se hvide karakterer i hovedrollerne (Banjo & Jennings, 2017, s. 284). Det betyder, at film med hovedsageligt AALMMO-karakterer ikke bliver anset som værende økonomisk rentable, idet de ikke tiltrækker et tilstrækkeligt stort publikum. Markedsundersøgelser i USA har dog vist, at afrikansk-amerikanere er mere tilbøjelige til at købe biografbilletter (45% af billetsalget)

sammenlignet med den hvide befolkning (37%) (Banjo & Jennings, 2017, s. 284-285). Der er da også flere eksempler på, at film med AALMMO-protagonister kan blive store succeser – også hos hvide biografgængere (Park, Gabbadon & Chernin, 2006; González-Velázquez et al., 2020). Her kan eksempelvis nævnes 'Black Panther' (Coogler, 2018).

På trods af store filmsucceser med AALMMO-protagonister udgjorde afrikansk-amerikanske instruktører i perioden 2000-2011 kun 7% (herunder kun 1% afrikansk-amerikanske kvinder), mens hvide instruktører udgjorde 88% (Erigha, 2016, s. 556). Denne underrepræsentation af afrikansk-amerikanske instruktører var særligt stor i sci-fi-genren, hvor kun 2% af instruktørerne var afrikansk-amerikanere. Underrepræsentationen i sci-fi-genren har, ifølge Erigha (2016), konsekvenser for afrikansk-amerikanske instruktører, idet genren er økonomisk lukrativ og når ud til et bredt publikum (s. 556). Filmindustrien bliver i det hele taget beskyldt for at sætte genrefælder for afrikansk-amerikanske instruktører og tildele disse instruktører film i komedie- og actiongenren med formelfortællinger og endimensionelle historier (Erigha, 2016, s. 552). Den største underrepræsentation af afrikansk-amerikanske instruktører er dog i filmserier, hvor en stor spiller som Marvel først efter 18 film brugte en afrikansk-amerikansk instruktør, Ryan Coogler, til filmen 'Black Panther' (2018) (Erigha, 2016, s. 557). Hennekam og Syeds (2017) undersøgelse viste da også, at karrieremuligheder i filmindustrien er afhængige af etnicitet, køn og netværk, som går forud for talent og evner (s. 558). Hvis AALMMO-instruktører fik lov til at instruere flere succesrige filmserier, ville de med tiden, ifølge Erigha (2016), kunne gøre op med det eksisterende hierarki, som er ledet af hvide mænd (s. 562).

Publikum

Én ting er at se på den indflydelse, som folkene bag kameraet har på en film; en anden ting er, hvordan filmene bliver modtaget. Ved at undersøge publikums reaktion på repræsentationen af etnicitet kom King et al. (2021) frem til, at folk afkoder film forskelligt alt efter deres individuelle sociale position, interesser og oplevelser (s. 347). Idet publikums reaktion på film har stor betydning for en films succes, har fans også noget at skulle have sagt, når det kommer til casting af for eksempel kendte fiktionskarakterer på film. Fu (2015) beskriver en onlinediskussion mellem fans om, hvorvidt den nye Spider-Man igen skulle spilles af en hvid skuespiller (s. 269). Fu (2015) fremhæver, at debatter som denne er struktureret ud fra et *racial hierarchy*, hvor 'hvid' i USA anses som normen (s. 270).

Argumenterne i Spider-Man-debatten handlede på den ene side blandt andet om, at Spider-Man altid havde været hvid i tegneserierne (Fu, 2015, s. 273), mens andre fremhævede, at Marvel før havde ladet Samuel L. Jackson portrættere en mindre rolle, der oprindeligt var hvid i tegneserierne (Fu, 2015, s. 275). Fu (2015) fremhæver, at superhelte, der ikke er hvide, som regel tilhører bestemte regioner eller lande, og deres etnicitet fremhæves både i udseende og navn, for eksempel Black Panther (Fu, 2015, s. 276).

I nogle film forklæder man dog etnicitet for at imødekomme et konservativt publikum. Dette sker blandt andet i science fiction og fantasy for eksempel som avatarer eller orker (Russell, 2013; Kim, 2004). Russell (2013) skriver, at man bliver præsenteret for:

an image of the Other that is acceptable to the gatekeepers of American popular culture and to transnational audiences, an image whose racial nuances can be plausibly denied if they prove unacceptable to those who see beyond the manipulated pixels. (s. 214)

Filmskaberne kan dermed benægte en karakters etnicitet, hvis publikum finder det problematisk, for karakteren er blot en avatar eller en ork, men samtidig har filmens cast været mangfoldigt. Kim (2004) fremhæver, at kun de onde væsner i 'The Lord of the Rings'-trilogien (Jackson, 2001; Jackson, 2002; Jackson, 2003) spilles af maori-skuespillere, og at disse onde væsner blandt andet har dreadlocks og mørk hud (s. 877). Selvom man forsøger at forklæde etnicitet, er det altså stadig til stede.

Colourblind vs. colour-conscious

Når man skal sammensætte et cast til en film, kan man benytte forskellige casting-strategier, herunder *colourblind casting* og *colour-conscious casting* (Fabiszak, 2015; Pittman, 2017; Smith, 2013). En tredje castingpraksis er *whitewashing*, hvor hvide skuespillere for eksempel bliver castet til at spille historiske karakterer, som ikke er hvide, hvilket er med til at opretholde ulighed og racisme i filmindustrien (Hennekam & Syed, 2017, s. 551-552).

Når det kommer til begreberne om *colourblind casting* og *colour-conscious casting* er forskerne ikke helt enige om definitionen og forskellen på de to begreber. Overordnet set handler førstnævnte strategi om at skabe mangfoldighed ved at caste skuespillere uden at

se på deres etnicitet. Sidstnævnte strategi indebærer derimod, at man aktivt er opmærksom på etnicitet i castingprocessen (Fabiszak, 2015; Pittman, 2017; Smith, 2013).

Ifølge Smith (2013) kan *colourblindness* opfattes som "a discursive tool to discount the significance of race in the United States" (s. 781). Ved at se bort fra etnicitets betydning for en persons hverdag er man, ifølge Smith (2013), med til at opretholde ulighed mellem mennesker (s. 781). I *the colourblind framework* er det altså ikke karakterens etnicitet, men i stedet individets fejl, mangler og personlighed, der afholder vedkommende fra at være som andre (Smith, 2013, s. 789). Dette ser Fabiszak (2015) i modsætning til Smith (2013) dog ikke som en dårlig ting, idet han mener, at *colourblind casting* kan være med til at skabe inklusion frem for fremmedgørelse (2015, s. 78). Der er altså her fokus på individet frem for den gruppe, som vedkommende måtte tilhøre.

Colourblind casting ses ofte inden for Shakespeare-filmatiseringer. I BBC's 'Henry V' (Sharrock, 2012) portrætteres hertugen af York således af den afrikansk-britiske skuespiller Paterson Joseph (Pittman, 2017, s. 177), og selvom den virkelige hertug af York var hvid, er der ikke nogen kommentarer i filmen til hertugens nu afrikanske rødder. Idet hertugen af York er den eneste afrikansk-britiske karakter i filmen, argumenterer Pittman (2017) dog for, at seeren netop bliver opmærksom på hans etnicitet, og der bliver derfor i stedet tale om *colour-consciousness* (s. 182).

Smith (2013) mener ikke, at opmærksomhed på en karakters etnicitet er nok til at skabe *colour-consciousness*. For at skabe *colour-consciousness* skal film, ifølge Smith (2013), derimod opfylde flere kriterier. De skal "(a) expose the assumed neutrality of Whiteness, (b) validate the experiences and perspectives of people of color, (c) name racist practices, and (d) point out institutional racism" (Smith, 2013, s. 782). Ved Smiths (2013) definition af begrebet er der således fokus på strukturel undertrykkelse af minoriteter og ikke blot, at man lægger mærke til en persons etnicitet og en films manglende mangfoldighed. Smith (2013) konkluderer, at *colour-consciousness* har svært ved at bryde igennem den overordnede diskurs om *colourblindness* og individets definition af ulighed (s. 793-794).

Et andet fænomen inden for film er *crossover*, hvor for eksempel afrikansk-amerikaneres problemer og personligheder appellerer til både afrikansk-amerikanske og hvide seere. For at appellere til et hvidt publikum skjuler *crossover* tilstedeværelsen af etnicitet og ulighed (Erigha, 2015, s. 10-11). Man kan således argumentere for, at *crossover* er det samme som *colourblind*. Ifølge Erigha (2015) er det normalt, at *crossover*-film

indeholder flere forskellige etniske minoriteter i fremtrædende roller for at opnå popularitet hos et bredt publikum (s. 10-11).

Etnicitet og rollefordeling i Hollywood

Som nævnt kan man bruge forskellige casting-strategier, når man skal besætte filmens roller. Førhen så man ikke ret mange AALMMO-skuespillere i Hollywood, og mange AALMMO-karakterer blev spillet af hvide skuespillere med *blackface* (Benshoff & Griffin, 2009, s. 79), *redface* (Benshoff & Griffin, 2009, s. 108) eller *yellowface makeup*, hvoraf sidstnævnte kunne ses helt op i 1970'erne (Benshoff & Griffin, 2009, s. 123). Et dansk eksempel på samme strategi kan ses i det danske lystspil 'Styrmand Karlsen' (Reenberg, 1958), hvor Karl Stegger iført maling spiller en afrikansk kannibal. Denne praksis ser man ikke længere i Hollywood eller Danmark. Repræsentationen af karakterer med en anden etnicitet end hvid har dog stadig et højt fravær på film (Anagnostou, 2012, s. 158), hvor afrikansk-amerikanske karakterer er få, mens asiatiske, latinamerikanske og karakterer med andre etniciteter nærmest er ikkeeksisterende (Patton, 2001, s. 234-235; Valdivia, 1998, s. 394). I den nordiske filmindustri møder etniske minoriteter ligeledes udfordringer, hvor de er underrepræsenterede i alle niveauer af produktionen (Moffat, 2016, s. 231).

I dag er der kommet mere fokus på mangfoldighed og diversitet på film, men det ses oftest i de mindre roller. *Tokenism* er et begreb, der anvendes, når en AALMMO-karakter optræder i en film "in order to deflate any potential charge of racism" (Benshoff & Griffin, 2009, s. 52). *Token characters* optræder ofte i mindre roller, mens fokus er på den hvide protagonist (Benshoff & Griffin, 2009, s. 52). Et andet (kontroversielt) begreb er *passing*, "wherein some people of color deny their racial or ethnic backgrounds in order to be accepted as white ... because whites are still afforded more privilege and power" (Benshoff & Griffin, 2009, s. 55). Her nævner Benshoff og Griffin (2009) irere, italienere og jødiske amerikanere, som tidligere blev diskrimineret i Hollywood, men som med tiden er blevet accepteret som hvide (s. 55).

Ifølge Benshoff og Griffin (2009) tænker de fleste biografgængere kun over minoriteters fremstilling og repræsentation, hvis det er et emne i filmen. De giver et eksempel med superhelten Spawn, som blev omtalt som en sort superhelt, mens Batman bare var en superhelt. Dette indikerer, ifølge Benshoff og Griffin (2009), at alle skal kunne identificere

sig med hvide karakterer, mens det samme ikke er tilfældet for karakterer med en anden etnicitet (s. 52).

Komedier med etniske minoriteter har muligvis påvirket tolerancen omkring disse minoriteter positivt (Park et al., 2006, s. 157). Humor skaber grobund for forståelse på en måde, som en superheltefilm måske ikke kan. Fremstillingen af disse karakterer i komedierne er dog fortsat stereotyp (Park et al., 2006, s. 157). Park et al.'s (2006) undersøgelse viste, at stereotype jokes var mere acceptable i komediefilm end i dramafilm, men ikke hvis de blev sagt af hvide karakterer. Hvide karakterer må altså ikke lave stereotype jokes med andre etniciteter (Park et al., 2006, s. 166-167). Idet etniske stereotyper oftest bruges om AALMMO-personer, er de med til at opretholde et hierarki med et positivt hvidt image øverst. Derfor argumenterer Park et al. (2006) for, at man skal tage denne form for stereotyper alvorligt "because of their potential to naturalize racial differences through humor. However, the potential of comedy to subvert racial stereotypes cannot be underestimated" (s. 160).

Ifølge Colpean og Tully (2019) er det problematisk for komikere at bruge etnicitet som fundament for humor, da man enten risikerer at fornærme sit publikum eller forstærke etniske stereotyper. Derfor har mange komikere udviklet strategier for, hvordan de skal håndtere dette emne uden at blive anset for at være racister. Dette får publikum til at stole på disse komikere, selvom de latterliggør minoritetsgrupper (Colpean & Tully, 2019, s. 164). Stereotype overdrivelser kan dog også være med til at komplicere disse stereotyper og dermed udfordre dem (Yancy & Ryser, 2008, s. 731). Stereotype jokes og fremstillinger lader dog ikke til at ramme den hvide mands dominans (Park et al., 2006; Yancy & Ryser, 2008).

Valdivia (1998) argumenterer for, at repræsentation er et vigtigt redskab, hvis man vil komme ulighed til livs. Det er dog ikke nok kun at fokusere på repræsentationers frekvens (Valdivia, 1998, s. 393-394). Når en gruppe er underrepræsenteret på film generelt, betyder det, at nogle få skal repræsentere en hel gruppe (Valdivia, 1998, s. 396). Film er gennem deres repræsentation af etnicitet med til at skabe *othering*, som defineres af Benshoff og Griffin (2009) som: "a process of defining one group against another ... Othering refers to the way a dominant culture ascribes an undesirable trait (one shared by all humans) onto *one specific group of people*" (s. 54, forfatters kursivering). Det kunne for eksempel være dovenskab eller grådighed. Selvom etniske minoriteter i mange tilfælde portrætteres

stereotyp, erkender nogle biografgængere fra disse grupper, at de på trods af den stereotype fremstilling er glade for at se for eksempel en asiatisk mand i en hovedrolle, som de kan identificere sig med (Park et al., 2006, s. 169).

Etniske stereotyper

Som nævnt tidligere er stereotyper en del af kulturstudier, og disse har deres fundament i ideologi og hegemoni. Hegemoni blev defineret af Antonio Gramsci i første halvdel af det 20. århundrede som en proces, hvor én ideologi undergraver og dominerer andre ideologier (Ott & Mack, 2014, s. 142). Hall (1997) definerer hegemoni således: "a form of power based on leadership by a group in many fields of activity at once, so that its ascendancy commands widespread consent and appears natural and inevitable" (s. 259). Hall (1997) argumenterer ydermere for, at alle er en del af magtens proces, men ikke på lige vilkår (s. 261). Hegemoni indebærer nemlig, at marginaliserede grupper skal acceptere den dominerende ideologi (Ott & Mack, 2014, s. 143).

Stereotyper går ud på, at man reducerer en gruppe mennesker til kun at være nogle få træk, og denne repræsentation kan påvirke andre menneskers opfattelse af denne gruppe (Ott & Mack, 2014, s. 152). Stereotyper "*reduces, essentializes, naturalizes and fixes 'difference'*" (Hall, 1997, s. 258, forfatters kursivering), og man anerkender ikke, at gruppen er kompleks (Ott & Mack, 2014, s. 152). Derudover ses stereotyper oftest, hvor magt mellem grupper er ulige (Hall, 1997, s. 258). Når man taler om etniske stereotyper er det på baggrund af et hvidt hegemoni, og dermed fremstiller man etniske minoriteter stereotyp.

Ifølge Hall (1997) er det komplekst, når man ser på repræsentationen af "'difference', it engages feelings, attitudes and emotions and it mobilizes fears and anxieties in the viewer, at deeper levels than we can explain in a simple common-sense way" (s. 226). *Difference* ses for eksempel inden for skildringen af etnicitet, køn og seksualitet. Forskellighed kan være både positiv og negativ, idet forskellighed både kan være med til at forme kulturer og identiteter, men samtidig kan forskellighed også føre til splittelse og fjendtlighed over for *the other* (Hall, 1997, s. 238).

Hall beskriver i sin bog 'Representation: Cultural representations and signifying practices' (1997), hvordan man gennem tiden har repræsenteret afrikanere i for eksempel reklamer. Denne gruppe blev "*reduced to their essence*" (Hall, 1997, s. 245, forfatters kursivering), og deres biologi blev det afgørende for fremstillingen af dem. Karaktertræk som

dovenskab og barnlighed blev knyttet til afrikanere som gruppe, og ifølge Hall (1997) blev denne gruppe ikke anset som værende mere end disse træk (s. 245-249).

Bordwell, Thompson og Smith skriver i bogen 'Film Art' (2020), som er blevet en klassiker inden for filmstudier, at der er mange stereotyper inden for det klassiske Hollywood-narrativ: "Through *typecasting* actors were selected and directed to conform to what audiences expected" (2020, s. 137, forfatters kursivering). Disse stereotyper kunne for eksempel være baseret på etnicitet. Vi vil derfor gennemgå nogle forskellige stereotype fremstillinger baseret på bestemte etniciteter.

Whiteness

Repræsentationen af den hvide etnicitet er først i nyere tid blevet genstand for undersøgelse og analyse. Richard Dyer udgav i 1997 sit banebrydende værk 'White' om repræsentationen af hvide mennesker på film i den vestlige kultur. Han skriver, at det at være "interested in race has come to mean that one is interested in any racial imagery other than that of white people" (Dyer, 1997, s. 1). Ifølge Dyer (1997) bliver man dog også nødt til at se på anskuelsen af hvide mennesker, fordi hvide mennesker ellers kommer til at fungere som normen; "we are just people" (s. 1). Dyer (1997) satte derfor fokus på, at hvid også er en etnicitet med bestemte repræsentationer.

Dyer (1997) skriver, at opfattelsen af hvide mennesker som "just people, which is not far off saying that whites are people whereas other colours are something else, is endemic to white culture" (s. 2). Hvide mennesker er stadig i overtal i mange brancher (blandt andet filmindustrien), og ifølge Dyer (1997) siger hvide mennesker ofte, at de taler på vegne af menneskeheden, mens de måske i virkeligheden mest taler på vegne af hvide mennesker (s. 3). Derfor mener han, at det er vigtigt at anerkende *whiteness* og den magt og de begrænsninger, som det indebærer (Dyer, 1997, s. 4). Hvide mennesker har skabt et billede af verden uden at indse, at det er skabt fra et hvidt perspektiv (Dyer, 1997, s. 9). Inden for feminismen har man dog længe kæmpet imod idéen om, at der kan sættes lighedstegn mellem ordet kvinde og hvid kvinde. Dette vil i mindre grad ske, hvis man anerkender, at *whiteness* er en etnicitet på lige fod med andre etniciteter (Foster, 2003, s. 18). Netop derfor er det vigtigt for os at inddrage litteratur om, hvordan hvide karakterer fremstilles på film.

Dyer (1997) og Foster (2003), som begge skriver om repræsentationen af *whiteness*, er selv hvide mennesker og er meget bevidste om, at de skriver ud fra dette ståsted. Den politiske aktivist og forfatter bell hooks skriver derimod om *whiteness* fra et afrikansk-amerikansk perspektiv i teksten 'Representations of Whiteness in the Black Imagination' (1992/1998). Hun mener, at vanerne fra raceadskillelsen i USA hænger ved i dag, og dermed opretholder man det hvide overherredømme. Hvide mennesker ser ikke afrikansk-amerikanere gennem reklamer, TV, film, magasiner osv., hvilket betyder, at de kan leve, som om afrikansk-amerikanske mennesker er usynlige. De fleste hvide mennesker antager, ifølge hooks (1992/1998), at afrikansk-amerikanere forbinder *whiteness* med det gode, det overlegne og det ikke-truende (s. 42). Afrikansk-amerikanere vender derimod stereotype racistiske fortolkninger om, så afrikansk-amerikanere bliver synonym med det gode, og hvide mennesker med det onde. Hooks (1992/1998) mener, at frygt stadig er tæt forbundet med *whiteness* (s. 46). Afrikansk-amerikanere føler sig stadig terroriseret af hvide mennesker, men de har i dag i langt højere grad sværere ved at formulere de forskellige måder, hvorpå de terroriseres af hvide mennesker (hooks, 1992/1998, s. 51).

Whiteness er en kulturelt konstrueret norm, som Hollywood ofte holder fast i (Foster, 2003, s. 2). Dette gør de blandt andet ved at gøre brug af *whiteface*, hvilket betyder, at skuespillerne bruger makeup, der skal få dem til at se endnu hvidere ud, end de er i virkeligheden (Foster, 2003, s. 5). Ifølge Foster (2003) skaber hvide fiktive fortællinger "a world where white makes right, and people of color exist only as servants or ambiguous token figures, to be called upon or dispensed with at will" (s. 135).

Modsat ovenstående er der også tilfælde, hvor hvide mennesker portrætteres som onde. Foster (2003) skriver, at onde, hvide mænd på film ofte er et resultat af en hvid mor, som ikke formåede at give sin søn en god barndom/opdragelse (s. 117). Onde, hvide mænd bliver ofte associeret med det mørke og det ukendte. De er en trussel mod det hvide heterocentriske samfund (Foster, 2003, s. 128). Det samme gør sig gældende for nogle kvinder. På film er der ofte fokus på den gode kernefamilie, mens singlemødre – uanset etnicitet – bliver set ned på. Det samme sker med seksuelt frigjorte kvinder, der ikke lever op til de gamle victorianske dyder (Foster, 2003, s. 122-124). I USA's sydstater ser man for eksempel *the Southern belle* som den ideelle kvinde (Barker, 2018, s. 210). Renlighed, jomfruelighed og brug for beskyttelse er ofte forbundet med europæiske kvinder, mens

afrikansk-amerikanske og asiatiske kvinder ses som fremmede, onde, erotiske og hyperseksuelle (Patton, 2001, s. 240).

Foster (2003) bruger begrebet *white other* om for eksempel den prostituerede, offeret, den hjemløse, den homoseksuelle og *white trash*, der ikke anses som værende helt hvide, idet de ikke opfører sig, som hvide mennesker bør (s. 137). Foster (2003) skriver endvidere, at vi som publikum er med til at fastholde stereotyperne også uden for biograferne, når vi ikke sætter spørgsmålstegn ved det, vi ser (137). Dyer (1997) skriver, at hvide menneskers stereotyper ofte handler om køn, seksualitet og klasse, og at det også inden for disse stereotyper er normen at være hvid (s. 11-12). Benshoff og Griffin (2009) fremhæver italienere og irere, som personer, der tidligere blev fremstillet som ikke-hvide (s. 55). Italienske stereotyper var eksempelvis *gangsteren*, *the fesso* og *the trickster*, som alle stadig til en vis grad findes på film i dag (Cavallero, 2004, s. 59).

Whiteness er dog forskelligt for eksempelvis amerikanere, nordeuropæere og østeuropæere (Dyer, 1997, s. 12). I Danmark ville man ikke sætte danskere, italienere og kroater i samme kategori, medmindre man taler om europæere. Samtidig ville en hvid dansker nok heller ikke identificere sig med en hvid amerikaner, fordi kulturforskellene er for store. Det vil dog være svært for os at gruppere både hvide og AALMMO-karakterer efter nationalitet, idet USA (herunder Hollywood) er en smeltedigel af forskellige kulturelle identiteter. Derfor vil alle europæisk/hvide karakterer i vores analyse tilhøre samme gruppe.

Afrikansk-amerikanere

Repræsentationen af afrikansk-amerikanere har været stereotyp, siden film så dagens lys. Mange af de stereotyper, der er om afrikansk-amerikanere, blev vist i D.W. Griffiths stumfilm 'The Birth of a Nation' (1915), som handlede om Ku Klux Klan. Benshoff og Griffin (2009) henviser til Donald Bogles fem stereotyper af afrikansk-amerikanere inden for klassiske Hollywood-film. *The coon* er en "foolish, jive-talking simpleton" (Benshoff & Griffin, 2009, s. 79). *Uncle Tom* er en trofast huslave, som *Mammy* er den kvindelige pendant til. *The tragic mulatto* er en kvinde med blandet etnicitet, som ofte bliver seksualiseret, og *the black buck* er en dyrisk, maskulin og seksualiseret afrikansk-amerikansk mand (Benshoff & Griffin, 2009, s. 79). Endnu en stereotyp er *the jezebel*; en skamløs kvinde med en umættelig seksualdrift, som frister hvide mænd (Glenn & Cunningham, 2009, s. 138-139; Patton, 2001,

s. 244; Allen, 2013, s. 523). Disse stereotyper, som kom til før slaveriets ophør, findes ifølge Hall (1997) til en vis grad stadig (s. 251-252).

Ifølge Glenn og Cunningham (2009) ved mange hvide manuskriptforfattere i Hollywood ikke andet om afrikansk-amerikanere, end hvad de ser eller hører i andre medier. Derfor inkorporerer de en afrikansk-amerikansk karakter, der ikke har sin egen livshistorie eller kærlighedsinteresse (Glenn & Cunningham, 2009, s. 137). Denne stereotyp kaldes *the magical negro* og går ud på, at afrikansk-amerikanere hjælper hvide protagonister, hvorefter de bliver overflødige (Pittman, 2017, s. 185). Hjælpen kommer ofte i form af "their folk wisdom and magical abilities to aid their fellow White characters overcome moral hurdles and sometimes undergo lifechanging events/decisions" (Smith, 2013, s. 792), mens hvide karakterer derimod bruger fornuft og formel autoritet til at hjælpe afrikansk-amerikanske karakterer (Smith, 2013, s. 791). Brugen af stereotyper som *the magical negro* kan, ifølge Glenn og Cunningham (2009), være med til at gøre en film mere seervenlig, idet virkeligheden fortrænges, og fortællingerne appellerer til både afrikansk-amerikanere og hvide mennesker (s. 135-136).

Afrikansk-amerikanere er ofte blevet fremstillet som den kulturelle "anden". Blaxploitation-film gjorde det dog muligt for afrikansk-amerikanere at indtage hovedrollen i deres egne film (Harris & Mushtaq, 2013, s. 31-32). Blaxploitation-genren opstod i Hollywood i slutningen af 1960'erne for at nå et bredere publikum. Filmene havde afrikansk-amerikanske stjerner, forfattere, instruktører og med tiden også producere, hvilket gav afrikansk-amerikanere roller, som de kunne spejle sig i. Filmene fik dog stor kritik fra forskellige institutioner og organisationer, idet de skildrede det afrikansk-amerikanske samfund som seksualiseret, voldeligt, kriminelt og i det hele taget dysfunktionelt. Produktionen af denne filmgenre sluttede i 1970'erne (Harris & Mushtaq, 2013, s. 30). I 1980'erne og 1990'erne blev *the black and white buddy film* i stedet populær. Her bekæmpede den afrikansk-amerikansk/hvide duo skurke, mens de skændtes og lærte hinanden at kende (Benshoff & Griffin, 2009, s. 91). Denne form for interetniske venskab ser man stadig på film (Smith, 2013, s. 787).

Ifølge Hughey (2009) viser undersøgelser, at mange af de centrale afrikansk-amerikanske karakterer på film besidder en lavere socioøkonomisk klasse end hvide karakterer. Derudover bliver afrikansk-amerikanere ofte fremstillet som hyperseksuelle, kriminelle, voldelige, barnlige, med manglende mental kapacitet, en dårlig arbejdsmoral og

som nogle, der udnytter det sociale system (Barker, 2018, s. 221; Hughey, 2009, s. 556-557). Det betyder, ifølge Hughey (2009), at uanset hvor positiv repræsentationen af afrikansk-amerikanere er, så vil de på film altid være kulturelt ringere stillet end deres hvide kolleger (s. 556-557).

På trods af at film med afrikansk-amerikanske karakterer har udviklet sig meget gennem tiden fra stumfilmens stereotyper til blaxploitation og frem til i dag, er der stadig en strukturel racisme, der gør det svært for afrikansk-amerikanske skuespillere og filmskabere at bryde igennem (Benshoff & Griffin, 2009, s. 99-100). Sidney Poitier nævnes som den første afrikansk-amerikanske skuespiller til at opnå stjernestatus i Hollywood, fordi han blandt andet spillede intelligente og veluddannede karakterer og dermed ikke stereotype afrikansk-amerikanske roller (Hall, 1997, s. 252-253). Smith (2013) argumenterer for, at nuanceringen af afrikansk-amerikaneres karakterer på film bliver bredere i takt med, at flere afrikansk-amerikanere opnår stjernestatus, og at film netop er blevet en slagmark på dette område (s. 780).

Flere forskere mener, at afrikansk-amerikanske skuespillere i langt højere grad skal have lov til at repræsentere deres egen kultur, så den stemmer overens med virkeligheden (Bloomquist, 2007, s. 424, Warner, 2017, s. 37). Ifølge Banjo og Jennings (2017) skal film opfylde tre krav før de kan defineres som afrikansk-amerikanske film: (1) filmen skal være instrueret og/eller skrevet af afrikansk-amerikanere, (2) filmen skal have afrikansk-amerikanere i hovedrollerne og (3) filmen skal resonere med afrikansk-amerikanske kulturelle temaer (s. 283).

Ifølge Bloomquist (2015) er det foruroligende, at man kan fordreje den afrikansk-amerikanske kultur for at tilfredsstille efterspørgslen af en bestemt version af afrikansk-amerikanere (s. 424). Film og serier undgår dog oftest at dykke ned i racemæssige spændinger, fordi det kan skade populariteten hos masserne (Nunley, 2007, s. 345). Lott (2017) argumenterer for, at måden, hvorpå særligt afrikansk-amerikanske kvinder bliver fremstillet på film, er et resultat af den "usynlighed", som de oplevede under borgerrettighedsbevægelsen i 1950'erne og 1960'erne (s. 332). Lott (2017) konkluderer, at disse film fokuserer på enten mænds lederskab eller hvide kvindelige protagonister, og hun mener, at afrikansk-amerikanske kvinder ikke bliver anerkendt for deres borgerrettighedsarbejde (s. 350). På den måde bliver disse kvinders historie fordrejet. Benshoff og Griffin (2009) skriver, at film om sociale problemer stadig bliver fortalt gennem

en hvid protagonist, frem for eksempelvis at se problemerne fra et afrikansk-amerikansk perspektiv (s. 86).

Latinamerikanere

I stumfilm blev latinamerikanere fremstillet som stereotypen *the greaser*; en voldelig, temperamentsfuld mand med overskæg, men andre gange var han i stedet doven og sov under sin sombrero (Benshoff & Griffin, 2009, s. 145). I 1950'erne skiftede greaser-typen form til *the latino gang member*, en voldelig og seksuelt aggressiv mand, men den oprindelige greaser-type fortsatte i western-genren (Benshoff & Griffin, 2009, s. 153). I 1920'erne fandt stereotypen *the latin lover* frem til det store lærred; en sensuel latinamerikansk (eller italiensk) mand, som endte med at vinde den hvide kvindelige hovedrolle. *The latin lover* kunne dog også være en kvinde (Benshoff & Griffin, 2009, s. 145-146).

I 1940'erne begyndte man at se flere latinamerikanere i Hollywood-film, blandt andet for at skabe en tættere alliance med nabolandene på grund af krigen (Benshoff & Griffin, 2009, s. 148). Rita Hayworth var en af disse stjerner, men for at passe ind i Hollywood blev hun nødt til at fremstå mere hvid, hvorfor hun blandt andet skiftede navn og farvede sit hår (Benshoff & Griffin, 2009, s. 150). Dette var tilfældet for mange latinamerikanske skuespillere langt op i det 20. århundrede.

I 1980'erne og 90'erne fik flere latinamerikanske skuespillere mulighed for at sparke døren ind til Hollywood (Benshoff & Griffin, 2009, s. 154). Her kan blandt andet nævnes Jennifer Lopez. Benshoff og Griffin (2009) skriver, at det at være latinamerikaner

is increasingly understood as an ethnicity similar to being Irish American or Italian American. While prejudice and bias still exist in many places – especially against Latino Americans who do not speak English – other Latinos are being absorbed into dominant notions of whiteness. (s. 155)

I modsætning til Benshoff og Griffin (2009) mener Valdivia (1998), at latinamerikanske, kvindelige karakterer ofte fremstilles gennem hvide protagonister, og de fremstilles stereotyp, for eksempel som stuepiger eller forførrere med tyk accent (s. 394-395). Ifølge Valdivia (1998) er det ikke sjældent, at skuespillere "are told that they are not black or latino

enough" (s. 396). Ifølge Benshoff og Griffin (2009) kæmper de forskellige latinamerikanske befolkningsgrupper i USA om privilegier og retten til at blive hørt i Hollywood (s. 162). Dette kan eksemplificeres gennem tre store latinamerikanske instruktører, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón og Alejandro G. Iñárritu, som alle er fra Mexico. Der er dog mange andre latinamerikanske befolkningsgrupper i USA, som ikke bliver hørt.

Asiater

I det meste af sidste århundrede blev asiatiske karakterer fremstillet som den stereotype *inscrutable Oriental*, og de blev ofte portrætteret som tyende eller mystiske karakterer, herunder skurke (Benshoff & Griffin, 2009, s. 123). Af kvindelige stereotyper var den bedrageriske, dominerende og mystiske *dragon lady* (Patton, 2001, s. 251); "a spy or a criminal mastermind in her own right – but along with violence she used her sexual wiles to entrap unsuspecting white heroes" (Benshoff & Griffin, 2009, s. 129). I 1970'erne blev *kung fu action-film* så populære med blandt andre Bruce Lee som stjerne, og de brugte samme elementer og skelet som blaxploitation-filmene (Benshoff & Griffin, 2009, s. 133).

Ifølge Benshoff og Griffin (2009) er der sket en udvikling i repræsentationen af asiatiske karakterer, men det er stadig en sjældenhed for asiatiske skuespillere at opnå samme stjernestatus som hvide, afrikansk-amerikanere eller latinamerikanske skuespillere (s. 134). De fleste film med asiatiske karakterer fokuserer stadig på asiatiske karakterer fra Asien frem for asiatisk-amerikanere (Benshoff & Griffin, 2009, s. 136). I nyere tid kan 'Crazy Rich Asians' (Chu, 2018) nævnes som et eksempel på en film med et udelukkende asiatisk/asiatisk-amerikansk cast, som blev en kæmpe succes, hvor protagonisten er en kinesisk-amerikaner, der skal møde sin kærestes kinesiske familie i Singapore. Det er således en film skrevet og produceret af kinesere, men til et vestligt publikum, og dermed et bevis på, at hvide biografgængere gerne vil se film med asiatiske karakterer i hovedrollerne (Beck, 2019, s. 22).

Oprindelige amerikanske folk

De oprindelige amerikanske folk er oftest blevet fremstillet på film i western-genren (Benshoff & Griffin, 2009, s. 103). Stereotypen *the Hollywood Indian* fremstillede de amerikanske folk med bue og pil, mokkasiner, tippier og fjerede hovedbeklædninger, men også som blodtørstige og primitive (Benshoff & Griffin, 2009, s. 108). I 1980'erne og

1990'erne gik man dog væk fra denne tankegang og fremstillede i stedet de oprindelige folk som *the noble savage stereotype*, hvor denne gruppe mennesker havde en guddommelig spiritualitet (Benshoff & Griffin, 2009, s. 115). Eksempler på denne stereotyp er Disneys 'Pocahontas' (Gabriel & Goldberg, 1995) og 'Dances With Wolves' (Costner, 1990).

Mellemøstlige karakterer

Når man møder mellemøstlige karakterer i Hollywood-film, er de som regel bosiddende i Mellemøsten og Nordafrika; næsten aldrig i USA (Benshoff & Griffin, 2009, s. 71). Den mest fremherskende stereotyp af mellemøstlige karakterer er *the Muslim terrorist* (Benshoff & Griffin, 2009, s. 73). Gruber (2020) mener derudover, at muslimske kvinder på film skildrer den kvindelige krop som præget af vold. Dette forstærker indtrykket af, at muslimske kvinder er passive og ikke har deres egen stemme. Deres usynlighed ses som et produkt af den mandlige, hvide dominans (Gruber, 2020, s. 57). Det er også denne dominans, der sandsynligvis er skyld i, at alle de ovennævnte etniciteter også er præget af stereotype fremstillinger.

3.4. Køn på film

Som beskrevet i problemformuleringen vælger vi i dette speciale at undersøge, hvordan køn bliver repræsenteret på film. For at kunne undersøge køn på film bliver man nødt til at have et indblik i, hvilke tendenser der findes inden for kønsstudier. Her er fokus blandt andet på forskellen mellem biologiske og kulturelle køn. Troen på, at femininitet og maskulinitet er medfødt og biologisk betinget, kaldes *essentialisme* (Ott & Mack, 2014, s. 194-195), og dette er inden for kønsstudier en forældet tankegang. Her fokuserer man i stedet på, at kulturelle køn er skabt ud fra forventninger til kønnet, og disse medfører en ulige magtbalance mellem mænd og kvinder. Det system, som er baseret på et ulige magtforhold, hvor mænd dominerer, kaldes et patriarkat (Ott & Mack, 2014, s. 195). Flere mener, at der bør skelnes mellem biologiske og kulturelle køn, hvor biologisk køn udelukkende dækker over den medfødte biologiske forskel på mænd og kvinder (Ott & Mack, 2014, s. 194; LGBT Life Center, u.d.). Kulturelle køn er derimod kulturelt betinget; de er betinget af de forventninger, som samfundet har til det feminine og det maskuline, herunder kønsroller (Ott & Mack, 2014, s. 194-195).

Debatten om køn har op gennem tiden været præget af forskellige feministiske bølger. I begyndelsen af 1900-tallet kæmpede kvinderne for deres stemmeret, og i 1970'erne kæmpede de for deres plads på arbejdsmarkedet og for seksuelle rettigheder. Der er debat om, hvorvidt vi befinder os i en tredje bølge af feminisme eller i postfeminismen. Postfeminismen mener, at der nu er lighed mellem kønnene, og at man derfor i stedet kan fokusere på individets ønsker. Her har man en ideologi om, at kvinder kan være lige præcis det, de gerne vil være. Det skal ikke være negativt at være hjemmegående, men heller ikke at være en karrierekvinde. Den tredje bølge af feminisme mener dog ikke, at kampen er vundet, idet der stadig ikke er ligestilling mellem køn, og at de traditionelle kønsroller stadig findes (Ott & Mack, 2014, s. 206). Debatten om køn er, ifølge Tissier-Desbordes og Visconti (2018), i dag blevet politisk, hvor den førhen handlede om identitet (s. 309).

Mediernes fremstilling af kulturelle køn er med til påvirke, hvordan mennesker skal leve op til bestemte kønsroller og hermed hvilke roller, vi hver især kan udfylde i samfundet. Medierne kan ikke diktere, hvordan mænd og kvinder bør opføre sig, men stereotyperne er med til at konstruere vores virkelighed og forventninger til køn (Ott & Mack, 2014, s. 204). Ott og Mack (2014) argumenterer for, at alle mennesker lider under, at mænd og kvinder bliver fremstillet stereotyp af medierne. Mænd får nogle uopnåelige forbilleder af actionhelte med store biceps, mens kvinder helst skal være sygeligt tynde og derudover kun ses inden for hjemmets fire vægge (Ott & Mack, 2014, s. 211). Det kulturelle køn bliver formet af samfundet og dets forventninger til, hvad kønnene skal kunne.

Virkelighedsdannelsen af, hvad køn er, kalder kønsteoretiker Judith Butler *gender performativity* (Ott & Mack, 2014, s. 219). Hun skriver i sit klassiske værk 'Gender trouble' (1990/2006), at "what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts posited through the gendered stylization of the body" (s. XV). Køn er dermed ikke en iboende essens i mennesket, idet man i stedet spiller et køn, som man har lært fra barn af. Vi vil benytte Butlers begreb om *gender performativity* som en baggrundsforståelse for, hvordan film reproducerer bestemte fremstillinger af køn og dermed er med til at skabe en bestemt opfattelse af køn.

Kvindefilm gennem tiden

Film af kvinder og om kvinder har ofte, ifølge Orwin (2002), været overset modsat film lavet af og om mænd (s. 271). Kvinders film omhandler ofte familie, følelser og forhold, hvor

mænds film typisk har fokus på plottet. Dette skyldes, ifølge Orwin (2002), en blanding af personlige erfaringer og *culturally imposed* historier; for eksempel mediernes fremstilling af kvinder og mænd (s. 273). Denne fremstilling har dog ændret sig gennem filmhistorien.

I 1940'erne begyndte Hollywood at producere film henvendt til kvinder; de såkaldte *women's films* eller *weepies* (York, 2010, s. 6). Her blev kvinderne kun fremstillet som hustru, mor eller offer (York, 2010, s. 6). I 1970'erne tog kvindefilmene en mere romantisk drejning blandt andet med *soap operas* (York, 2010, s. 6). Levy (1991) argumenterer for, at denne periode var den værste for kvinder i amerikanske film, fordi mænd dominerede Hollywood (s. 194). I 1980'erne og begyndelsen af 1990'erne begyndte man så at producere film med kvindelige actionhelte (York, 2010, s. 6).

Siden 1990'erne har Hollywood produceret de såkaldte *chick flicks*, hvor kvinder blandt andet støtter hinanden i venskaber og karrierer, men stadig har traditionelle idealer af femininitet. For eksempel får de ofte makeovers (Benshoff & Griffin, 2009, s. 299-300). Scanlon (2007) mener dog, at kvinder på film bruger skønhedssaloner til at tage styringen over deres egen individualitet, men også til at møde andre kvinder (s. 319). Målet i de fleste *chick flicks* er for protagonisten at finde manden i sit liv (Benshoff & Griffin, 2009, s. 299-300). York (2010) beskriver, hvordan 'Titanic' (Cameron, 1997) blev et vendepunkt for kvindefilm, idet filmen fik succes hos både det kvindelige og det mandlige publikum. Hollywood fik derefter øjnene op for potentialet ved "the franchised women's picture" (York, 2010, s. 6). Ifølge Orwin (2002) kan kvinders film virke som *foreign films* for mænd (s. 273). Dette skyldes blandt andet, at heltindens rejse ofte er en indre rejse, hvorimod helten rejser ud i verden for at nå sit mål (Orwin, 2002, s. 277).

Kvindefilm indeholder i dag, ifølge York, stadig emner som "consumerism, romance, beauty, and escape; however, overriding this subject matter is a theme of validation" (2010, s. 4). Det betyder altså, at det vigtigste i kvindefilm er at understrege, at alle kvinder er gode nok, som de er. York (2010) skriver, at *millenial women's blockbusters* handler om den moderne kvindes liv med eksempelvis dårlige kærlighedsaffærer, at blive ældre, at få en karriere osv. (s. 11). York (2010) beskriver, hvordan *women's blockbusters* er blevet en realitet i dette årtusind og dermed har sørget for, at *chick flicks* ikke længere er niche-film (s. 4). Hun nævner 'Sex and the City' (King, 2008) og 'Mamma Mia!' (Lloyd, 2008) som eksempler på kvindefilm, der har kunnet konkurrere med actionfilm, fordi de henvender sig til et større og mere mangfoldigt publikum (York, 2010, s. 4-5).

Forskning viser, at mandlige skuespillere er mere privilegerede end kvindelige skuespillere (Lincoln & Allen, 2004, s. 615; King, 2008, s. 240). En forklaring på dette er, at producenterne tror, at en kvindelig hovedrolle ikke vil være lige så rentabel som en mandlig (Lincoln & Allen, 2004, s. 615). *Women's blockbusters* viser dog, at film om kvinder kan være lige så rentable som film om mænd.

Kvinder i mandsdominerede genrer

Efter at have gennemgået, hvordan kvinder bliver portrætteret i de såkaldte kvindefilm, vil vi se på, hvordan de bliver portrætteret i genrer, som traditionelt har været domineret af mænd. Ifølge Pennell og Behn-Morawitz (2015) er kvinders sexappeal ofte i fokus i actionfilm, og deres roller bliver ikke givet nogen form for kompleksitet, da de ofte spiller ofre, som skal reddes af helten. Dette stemmer overens med amerikanske kulturelle normer, hvor der sættes lighedstegn mellem femininitet og et behov for beskyttelse, mens maskulinitet konnoterer styrke og magt (Pennell & Behn-Morawitz, 2015, s. 212). Selvom det forventes, at denne karakterisering af kvinder kan have en negativ effekt på kvinders kønsroller og kropsværd, hævder Pennell og Behn-Morawitz (2015), at superheltinder kan have en positiv indflydelse på kvinder på grund af deres styrke, selvtillid og intelligens, hvilket strider imod den typiske fremstilling af kvinder (s. 212). I mange superheltefilm fremstiller man dog stadig kvinder som mindre intellektuelle, mere følsomme, mindre aggressive, ungdommelige, smukke og tynde (Pennell & Behn-Morawitz, 2015, s. 213). Ved at opretholde fokus på krop og seksualitet, argumenterer Pennell og Behn-Morawitz (2015) for, at superheltinderne appellerer til publikum på en måde, som ikke afviger fra stereotyperne (s. 214).

I de mandsdominerede western- og road movie-genrer er kvinder ofte blevet fremstillet som enten en forfører (*femme fatale*), der står i kontrast til den mandlige helts dyder, eller som den kærlige hustru, lydige datter eller blot en svag kvinde, der kan skabe udvikling for helten (Eraso, 2001, s. 64). Ifølge Hirsch (2014) er der dog ved at ske et skifte i fremstillingen af kvinder og køn på film. Vi begynder for eksempel at se flere kvinder, som forsøger at bryde deres sociale arv (Hirsch, 2014, s. 473; Sutherland & Feltey, 2016, s. 622). Hirsch (2014) skriver endvidere, at flere kvindelige instruktører i Hollywood i dag er med til at tilvejebringe "a different point of view of the potential meaning of the screening of the female body" (s. 471-472). Der er altså sket en udvikling siden 1940'erne, men der er stadig bestemte kønsroller, som fastholdes på film.

Fremstillingen af kønsroller

Som beskrevet tidligere er der stor forskel på fremstillingen af mænd og kvinder på film. Benshoff og Griffin (2009) argumenterer for, at Hollywood-film stadig fokuserer på mænd og objektiverer kvinder ved at fremstille maskulinitet og femininitet på ulige vilkår (s. 278). Disse Hollywood-film bygger stadig på patriarkalske værdier, hvor heltene oftest er mænd (Benshoff & Griffin, 2009, s. 297; Boncori, 2017, s. 107). Ifølge Levy (1991) er massemedierne med til at skildre, hvordan forskellige roller (herunder familieroller) ser ud, og for mange unge er film det første møde med disse (s. 187). Han mener dog, at film (i hvert fald i 1991) ikke følger med samfundsudviklingen og derfor stadig viser traditionelle kønsroller og familier, selvom der er kommet flere skilsmisser, kvinder på arbejdsmarkedet og enlige forældre (Levy, 1991, s. 187).

Ifølge Levy (1991) har fremstillingen af amerikanske familier på film ændret sig i bølger (s. 190). Man har traditionelt fremstillet familielivet som enden på en mands vilde singleliv, hvor han skal slå sig ned i et stabilt liv med kone og børn, mens familielivet er alle kvinders mål. For kvinder er familie det eneste mulige mål i livet, mens mænd har alternativer (Levy, 1991, s. 201; Giunta, 1997, s. 75-76). Giunta (2004) argumenterer dog for, at det er anakronistisk at anskue virkeligheden på baggrund af kulturelle traditioner (s. 84). Nogle romantiske komedier fremstiller endvidere graviditet som en positiv og god oplevelse for kvinden, hvilket, ifølge Oliver (2010), kan være problematisk for kvinder, idet de negative sider ofte negligeres. Dette kan påvirke de kvindelige seeres forståelse af familielivet (Oliver, 2010, s. 765). Abort omtales for eksempel sjældent som en mulighed for kvinder (Oliver, 2010, s. 767).

Ott og Mack (2014) skriver, at medierne har været med til at skabe stereotype modsætningspar om mænd og kvinder: *aktiv/passiv*, *offentlig/privat*, *logisk/emotionel* og *seksuelt subjekt/objekt*. Aktiv/passiv handler om, at mænd ofte bliver fremstillet som handlekraftige og aktive, hvorimod kvinder bliver fremstillet som svage og passive (Ott & Mack, 2014, s. 198). Handlekraften hos mænd medfører, at de ofte portrætteres som familieforsørgeren. Kvinder bliver derimod oftest fremstillet som hjemmegående, og dette bidrager til en fastholdelse af traditionelle kønsroller. Denne skelnen kaldes offentlig/privat (Ott & Mack, 2014, s. 200-201). Ott og Mack (2014) skriver, at man traditionelt set har forbundet maskulinitet med logik og femininitet med følelser. Dette modsætningspar kalder de logisk/emotionel (Ott & Mack, 2014, s. 201). Det sidste modsætningspar kalder Ott og

Mack (2014) seksuelt subjekt/objekt, og det handler om, at det er mænd, som oftest styrer den seksuelle proces, hvorimod det er feminint at være eftertragtet og være genstand for mandens tilnærmelser (s. 202).

Shimizu (2016) argumenterer for, at kvindelige etniske stereotyper bidrager med en kompleksitet til stereotyper om kvinder, idet vi ser disse kvinders problematikker og kampe (s. 304). Shimizu (2016) pointerer dog, at AALMMO-kvinders individuelle problemer med eksempelvis selvkærlighed sjældent er med i film, hvilket forhindrer AALMMO-kvinders lighed med hvide kvinder (s. 306). Caputi og Sagle (2004) præsenterer en række stereotype modsætningspar, som AALMMO-kvinder på film ofte befolker: *virgin/cannibal*, *lady/dragon* og *queen/bitch* (s. 93). Disse tre *femme noire*-stereotyper handler, ifølge Caputi og Sagle (2004), alle om, at kvinder på den ene side er mere uskyldige end mænd og på den anden side, at de er amoralske og til tider monstrøse (s. 109).

Horrex skriver om repræsentationen af AALMMO-kvinder i ghettomiljøer. Her bliver AALMMO-kvinder oftest enten fremstillet som *kæresten* eller *moderen*, hvor moderen ofte er en fraværende mor, som ofte har problemer med stoffer og/eller er prostitueret (Horrex, 2017, s. 5). Horrex (2017) uddyber, at der også efterhånden er en homoseksuel AALMMO-kvinde i castet, hvilket bidrager til filmens diversitet. Denne karakter bliver dog ofte fremstillet maskulint, og det, mener Horrex (2017), underminerer "the female voice" (s. 5).

Ifølge Fuller (2004) kan vi først forbedre kvinders levevilkår, når vi anerkender, at der er forskel på kvinder blandt andet i forhold til etnicitet og klasse (s. 10). Der er nogle bestemte mønstre, som er indbygget i vores samfundsstruktur, og disse mønstre giver nogle kvinder fordele på andres bekostning (Fuller, 2004, s. 11). *The gendering of ethnicity* går ud på, at kvinder defineres både ud fra deres etnicitet og deres køn, og herudfra konstrueres stereotyper, som understøtter den hvide heteronormativitet (Fuller, 2004, s. 11-12). Ifølge Fuller (2004) kan vi først skabe en forandring for kvinder, når vi ser og anerkender deres forskelligheder og dermed får nedbrudt de dominerende, traditionelle stereotyper (s. 24).

Intersektionalitet

En lang række forskere skriver om emnet intersektionalitet, og fælles for disse er, at de forsøger at forklare forholdet mellem kønsidentitet og andre forhold, som kan bidrage til, at individet bliver inddelt i sektioner; deraf navnet intersektionalitet (Simien, 2008; Anthias, 2012; Dhamoon, 2011). Ifølge Rodriguez, Holvino, Fletcher og Nkomo (2016) er

intersektionalitet et centralt begreb for studiet om ulighed og magtrelationer i forhold til køn, klasse, etnicitet, seksualitet og nationalitet (s. 201). Carbado (2013) bruger begrebet *double jeopardy* til at beskrive intersektionalitet. *Double jeopardy* ses, når en kvinde eksempelvis både er kvinde og af anden etnicitet end hvid. Der er altså to omstændigheder ved kvinden, som hun kan diskrimineres ud fra (Carbado, 2013, s. 814). Et eksempel på dette er, at den afrikansk-amerikanske kvinde både er en minoritet på grund af sit køn og sin etnicitet. Dette står i kontrast til eksempelvis den hvide kvinde, som kun er en minoritet på grund af sit køn. Carbado (2013) skriver, at nogle af de kvinder, som oplever *double jeopardy*, ikke nødvendigvis er det typiske eksempel på begge deres underordnede grupper (afrikansk-amerikansk og kvinde), hvorfor de kan opleve *intersectionality invisibility* (s. 814); altså at der bliver set bort fra den ene underordnede gruppe.

Kimberlé Crenshaw (1989) bliver af mange anset som værende ophavskvinden til begrebet intersektionalitet. I teksten 'Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics' (1989) tager hun udgangspunkt i afrikansk-amerikanske kvinder og diskriminationen af disse. Hun gennemgår tre retssager, hvor afrikansk-amerikanske kvinder bliver diskrimineret, og hendes argument er, at hvide kvinder ikke vil opleve det samme på grund af deres etnicitet (Crenshaw, 1989, s. 148-149). En anden undersøgelse viser også, at personer med mere end én stigmatiseret identitet er dårligere stillet end andre. Dette gælder blandt andet for afrikansk-amerikanske kvinder, der både er underrepræsenteret i forhold til etnicitet og køn (Hennekam & Syed, 2017, 559; Crenshaw, 1993, s. 1244).

Crenshaw (1989) pointerer, at "not only are women of colour overlooked, but their exclusion is reinforced when *white* women speak for and as *women*" (s. 154, forfatters kursivering). Det er præcis det samme, som Dyer (1997) siger, når han taler om, at hvide mennesker er normen, og at man dermed bør anse hvid som en etnicitet. Den hvide kvinde kan ikke tale på vegne af alle kvinder, idet hun så overser kvinders forskelligheder. Crenshaw (1989) pointerer, at et af de intersektionelle aspekter netop handler om, at eksempelvis hvide kvinders oplevelser også kommer til at inkludere kvinder med andre etniciteter, selvom disse kvinders oplevelser ikke kan sidestilles med den hvide kvindes oplevelser (s. 156-157). Historisk set har afrikansk-amerikanske kvinder skullet tage et andet ansvar end hvide kvinder; afrikansk-amerikanske kvinder skulle arbejde, mens hvide kvinder kunne gå hjemme. Crenshaw (1989) uddyber, at det har betydet, at afrikansk-

amerikanske kvinder har skulle tage et ansvar som traditionelt set ikke har været anset som feminint (s. 156).

Ifølge Columpar (2002) har *feminist film theory* længe haft fokus på *the male gaze* (s. 26); den mandlige betragter over for kvinden, der bliver betragtet. Film har historisk set fokuseret på den hvide mandlige betragter, og man har herved fastholdt andre etniciteter i deres fremmedhed, idet vi ser andre etniciteter gennem den hvide mands øjne (Columpar, 2002, s. 34). Columpar (2002) understreger dog, at man ikke blot kan sammenligne den mandlige betragter med den hvide betragter, for herved kan man komme til at fornægte etniske kvinders oplevelser (s. 41). Man ser for eksempel ikke, hvordan en AALMMO-mand betragter AALMMO-kvinder og dermed er denne oplevelse ikke repræsenteret.

Jordan-Zachery (2007), en afrikansk-amerikansk kvindelig forsker, spørger læseren "when you look at me, what do you see; a woman who is black or a black woman?" (s. 261). Hendes pointe er, at man som forsker i intersektionalitet er nødt til at være opmærksom på, hvordan intersektionerne relaterer sig til hinanden (Jordan-Zachery, 2007, s. 261). McBride, Hebson og Holgate (2015) pointerer dog, at man bør være opmærksom på, at der vil være diversitet inden for kategorierne, samt at det er begrænset, hvor meget man faktisk kan generalisere for henholdsvis mænd og kvinder (s. 334-335). Alle kvinder er ikke ens, og derfor er det begrænset, hvor meget man kan generalisere.

3.5. Seksualitet på film

Udover etnicitet og køn vil vi se på, hvordan seksualitet er repræsenteret på film, og derfor inddrager vi *queer theory*. Inden for *queer theory* forsøger man at forstå, hvordan forskellige medietekster er vigtige for en kulturel diskussion, der bidrager til forståelsen af køn og seksualitet (Ott & Mack, 2014, s. 215). Ott og Mack (2014) mener, at seksualitet er flydende og vanskeligt at kategorisere. Derfor kan de enkelte identitetskategorier som hetero- og homoseksualitet aldrig fuldt ud repræsentere den enkeltes seksuelle orientering. Ifølge Ott og Mack (2014) er hetero- og homoseksualitet kulturelle konstruktioner ligesom femininitet og maskulinitet. Dette mener de, fordi mennesker benytter disse begreber til at skabe mening omkring deres seksualitet, selvom denne ikke nødvendigvis stemmer overens med deres egentlige seksualitet (Ott & Mack, 2014, s. 216).

Ifølge Ott og Mack (2014) er heteronormativitet privilegeringen af heteroseksualitet (s. 216). Normen for heteroseksualitet ville ikke kunne eksistere uden homoseksualitet som

det "unormale". Ved at stigmatisere homoseksualitet på denne måde skaber man *sexual othering* (Ott & Mack, 2014, s. 217). *Queer theory* går ud på, at seksualitet er kulturelt konstrueret og giver et forvrænget billede af virkeligheden. Da heteroseksuelle stereotyper ikke anses som værende konstruktioner, har det heteronormative system magten (Ott & Mack, 2014, s. 221).

Ifølge Ott og Mack (2014) bliver heteroseksualitet fremstillet som normen i de amerikanske medier, da denne er overrepræsenteret i populære medietekster (s. 221). Mange Hollywood-film forbinder endvidere homoseksualitet med unormal adfærd, hvilket yderligere bekræfter heteroseksualitet som normen (Ott & Mack, 2014, s. 223). Dette karakteriserer Ott og Mack (2014) som modsætningsparret *natural/deviant* (s. 221). Et andet modsætningspar er *monogamous/promiscuous*, som henviser til, at heteroseksualitet i amerikanske medier ofte forbindes med monogami, mens homoseksualitet forbindes med promiskuitet. Der er meget få homoseksuelle karakterer i amerikanske film, og de er ofte hyperseksuelle, hvilket resulterer i et skadeligt, stereotypet billede af homoseksuelle (Ott & Mack, 2014, s. 224). Selvom der ikke er en sammenhæng mellem personers køn og deres seksualitet, bliver heteroseksuelle ofte portrætteret som tydelige kønsroller, mens homoseksuelle er ubestemmelige og blander maskulinitet og femininitet. Dette kalder Ott og Mack (2014) for *gender clarity/gender ambiguity*. Queer-teoretikere hylder denne form for flydende kønsroller, da de ser det som en måde at udrydde den seksuelle kategorisering på. Denne skiften i kønsroller kan dog, ifølge Ott og Mack (2014), skabe ubehag hos publikum (s. 226).

Hollywood-film fremhæver i næsten alle tilfælde hvid, patriarkalsk heteroseksualitet og heteronormativitet (Benshoff & Griffin, 2009, s. 329), og mænds og kvinders seksualitet bliver fremstillet forskelligt. Mænd er ofte blevet fremstillet som players, mens kvinder er mere romantiske og følsomme (Benshoff & Griffin, 2009, s. 353). Homoseksualitet er en sjældenhed på film, men homoseksuelle karakterer fandt i 1990'erne vej til det store lærred på grund af Hollywoods nye *buddy-struktur*, hvor en kvindelig protagonist har en homoseksuel, mandlig bedste ven (Benshoff & Griffin, 2009, s. 348).

Eaklor (2012) fremhæver 'The Kids Are All Right' (Cholodenko, 2010) som et eksempel på en film, der giver et positivt syn på lesbiske (s. 157-158). For at nå et bredere publikum har producenterne bag filmen dog skabt forholdet, så det minder om et typisk kvinde/mand-forhold, og på den måde har de fået det til ikke at afvige for meget fra de

traditionelle kønsroller. Eaklor (2012) mener dog, at filmen prøver at ændre heteroseksuelles holdninger til, at der findes et "os" og et "dem" (s. 164-165).

Der er flere queer-karakterer i dag, end der nogensinde har været, men ifølge Ott og Mack (2014) er det vigtigt at skelne mellem synlighed og repræsentation. Synlighed er antallet af queer-karakterer, der er til stede i medierne, mens repræsentation er den måde, hvorpå de handler, føler og engagerer sig på film (Ott & Mack, 2014, s. 227). Folk bruger medierne til at spejle sig i, men det heteronormative system begrænser mængden af queer-repræsentationer (Ott & Mack, 2014, s. 230). Én måde at repræsentere queer på er gennem *camp*. Ott og Mack (2014) beskriver det således: "a collection of stylistic elements that, as they happen to converge around and/or within a specific media text, resonate with the experiences of queer individuals living within a heteronormative social system" (s. 232).

For at en medietekst kan være *camp*, kan den opfylde fire elementer: ironi, teatralitet, humor og æstetik. Ironi henviser til, at en film har en ironisk distance til det emne, den behandler. Den kan eksempelvis overdrive en bestemt karakter eller genretræk. Teatralitet i disse film gør, at publikum kommer til at tænke på, at man også i det virkelige liv spiller en rolle: en seksualitet eller et køn. *Camp* humor er ofte sort og tragikomisk, og det henviser til den forsvarsmekanisme, som mange queer-personer oplever. Det sidste element, som kan bidrage til, at en film kan kaldes *camp*, er æsteticisme. Her lægger man vægt på personlig stil over historiske konventioner og traditioner, og individet kommer i fokus (Ott & Mack, 2014, s. 232-233). *Camp* er dog afhængigt af et publikum, der kan genkende disse sammenhænge (Ott & Mack, 2014, s. 232). Seksualitet på film handler dog ikke kun om repræsentationen af seksuelle præferencer, men også om fremstillingen af forskellige parforhold.

Interetniske par

Mellem 1930 og 1956 var det på grund af filmindustriens egen 'Production Code' forbudt at vise romantik mellem forskellige etniciteter; forbuddet gjaldt endda også for interetniske dansepar (Charlery, 2011, s. 85; Benshoff & Griffin, 2009, s. 83). Ifølge litteraturen er det svært at komme fordomme til livs, når det gælder interetniske parforhold, selvom interaktion mellem etniciteter er blevet en del af mange menneskers hverdag (Klocker & Stanes, 2013, s. 2037).

Klocker og Stanes (2013) skriver om interetniske parforhold i australske film, og de definerer interetniske parforhold som forhold, hvor etniske grænser og hierarkier krydses. De påpeger dog også, at sådanne etniske grænser er socialt konstruerede og dermed omskiftelige (Klocker & Stanes, 2013, s. 2036). En australsk survey viste, at mellem 20-30% af de adspurgte ville være betænkelige ved at se en slægtning gift med en afrikansk, asiatisk eller jødisk person eller en person fra de oprindelige australske folk (eksempelvis aboriginere). Derudover var omkring 49% af de adspurgte betænkelige ved at lade en slægtning gifte sig med en muslim (Klocker & Stanes, 2013, s. 2038). Disse holdninger kan være med til at påvirke filmindustriens fremstilling af interetniske parforhold. Klocker og Stanes' (2013) undersøgelse viste, at interetniske parforhold på film sjældent blev fremstillet som langvarige og seriøse, og det var oftere den hvide mand end den hvide kvinde, der portrætteredes i et interetnisk parforhold (s. 2047-2048).

Charlery (2011) argumenterer for, at interetniske forhold måske er mere almindelige i kunsthøj film end i Hollywood-film, og at de måske også er mere almindelige inden for fantasy (s. 85-86). Desuden fremstilles intimitet i et interetnisk forhold på film ofte "in an extremely distorted fashion ... on a narrative, visual and spectatorial bases" (Charlery, 2011, s. 98). Interetniske forhold bliver derfor et skuestykke på film. Ifølge Banjo og Jennings (2017) viser tidligere undersøgelser, at hvide mennesker engagerer sig mere med hinanden end med AALMMO-personer på film. Derudover har hvide karakterer på film ofte mere succesfulde, længerevarende og meningsfulde forhold til hinanden sammenlignet med forhold til personer med andre etniciteter (Banjo & Jennings, 2017, s. 288-289). Ifølge Edmondson (2007) bliver romantik endvidere fremstillet forskelligt i hvide amerikanske film og afrikansk-amerikanske film. I førstnævnte bliver den hvide kvinde ofte forelsket i en hvid mand med en højere status end hende selv. I afrikansk-amerikanske film handler det dog ofte om karrierekvinder, der forelsker sig i mænd, som ofte har enten samme høje status eller lavere status end kvinden (Edmondson, 2007, s. 203).

METODE



4. Metode

Vi vil i det følgende præsentere og diskutere vores metodiske udgangspunkt for specialet. Vi arbejder med kvantitativ og kvalitativ indholdsanalyse som vil blive gennemgået nedenfor.

4.1. Kvantitativ indholdsanalyse

Eskjær og Helles definerer kvantitativ indholdsanalyse som en *"videnskabelig metode til kodning, kvantificering og systematisk analyse af såvel manifest som latent indhold i et tekstkorpus med henblik på at drage slutninger om budskaber, kontekst og kommunikationsprocesser ved hjælp af statistiske metoder"* (2015, s. 11-12, forfatters kursivering). Ved kvantitativ indholdsanalyse kan man således danne sig et overblik over store mængder af kommunikationsindhold (Eskjær & Helles, 2015, s. 12), og disse analyser er især velegnede til at undersøge eksempelvis kommunikationsforandringer over tid (Eskjær & Helles, 2015, s. 44). Vi har benyttet kvantitativ indholdsanalyse, idet denne metode kan give os et overblik over repræsentationen af etnicitet, køn og seksualitet på film det seneste årti (2010-2019), herunder hvorvidt der er sket en udvikling i repræsentationen over tid.

Ifølge Eskjær og Helles er der tre elementer, som man skal tage højde for i udarbejdelsen af et godt undersøgelsesdesign: (1) teori, (2) problemformulering og undersøgelsesspørgsmål og (3) planlægning (2015, s. 42). Teorien er udgangspunktet for undersøgelsesspørgsmål og hjælper forskeren med at komme på sporet af relevante problemstillinger, som skal testes empirisk. I den forbindelse bruges teori som en samlebetegnelse for egentlig teori og forskningslitteratur (Eskjær & Helles, 2015, s. 42-43). I forbindelse med indsnævringen af relevante problemstillinger har vi undersøgt forskningslitteratur om repræsentationen af etnicitet, køn og seksualitet på film, hvilket har givet os et overblik over de problemstillinger, som forskellige grupper står overfor, når de bliver portrætteret på film.

Ifølge Eskjær og Helles er det i planlægningsfasen vigtigt at foretage en pilotundersøgelse for at sikre, at ens undersøgelse er designet rigtigt i forhold til kodningsmanual- og skema. Dette er blandt andet med til at styrke undersøgelsens reliabilitet. Derudover er det væsentligt at medtænke samplingsforhold. Det indebærer blandt andet datamaterialets tilgængelighed, og om hvorvidt undersøgelsen er realistisk at

gennemføre inden for tidsrammen (Eskjær & Helles, 2015, s. 48-49; Bryman, 20, s. 168). Efter udvælgelsen af vores stikprøve begyndte vi at undersøge, hvor og om de forskellige film var tilgængelige for os. Vi afsatte en måned til at se 164 udvalgte film, hvilket vi vurderede var realistisk.

Udvælgelse af stikprøve

Sampling henviser til de principper, der ligger til grund for udvælgelsen af data i empiriske undersøgelser. Samplingen sætter rammerne for perioden og det tekstkorpus, som man beskæftiger sig med (Eskjær & Helles, 2015, s. 50). Vi havde fra begyndelsen besluttet, at vi ville inkludere de 10 mest populære film i danske biografer for hvert år i perioden 2010-2019 i vores stikprøve. Disse film kunne vi finde gennem Danmarks Statistik (Danmarks Statistik, u.d.). På den måde kunne vi kode for film, der har nået det største publikum herhjemme. Vi frasorterede alle animations- og børnefilm fra udvalgsrammen og valgte i stedet den næste film på listen. Hvis en tegnefilm derfor var en af de ti mest populære, valgte vi den fra og medtog nr. 11 på listen i stedet.

Vores sampling er baseret på ikke-sandsynlighedsbaseret udvælgelse, hvilket betyder, at vi har udvalgt vores sampling ud fra et bestemt formål (Bryman, 2016, s. 187; Eskjær & Helles, 2015, s. 54). Ved at vælge film ud fra popularitet sikrede vi, at vi analyserede de film, som har haft den størst mulige rækkevidde og dermed det største potentiale for at have en effekt på publikum. De populære film, som vi endte med at medtage i vores stikprøve, svarer da også til 29% af billetsalget i perioden 2010-2019 (Danmarks Statistik, u.d.).

Vi kunne se på stikprøven, at der formentlig ikke ville være ret mange etniske variationer i de mest populære film, idet vi kendte de fleste af filmene på forhånd. Derfor besluttede vi os for at medtage Oscar-nominerede film i vores stikprøve for at kunne sammenligne de mest sete film i Danmark med de film, som branchen mener, er de bedste. På den måde kunne vi undersøge, om der er større mangfoldighed i de film, som branchen vurderer som de bedste film, frem for de film, der tiltrækker et stort publikum. Vi medtog kun film, der var nomineret til en Oscar i kategorien 'Best Motion Picture'. Her var der imidlertid ikke 10 film som i stikprøven med de populære film. Tre år var der otte film, og syv år var der ni. Vi foretog derfor en ny udvælgelse af populære film, så der her var tilsvarende otte eller ni film de pågældende år, hvilket svarer til 87 populære film i alt.

Oscar-filmene fandt vi i årene 2011-2020, idet nominerede film i for eksempel februar 2020 er film, der udkom i 2019. Listen over Oscar-nominerede film er aldrig identisk med listen over de mest populære film. Det skyldes, at Oscar-akademiet ofte nominerer mindre film frem for blockbusters. Ti film på listen var dog både Oscar-nominerede og i top-10 over mest populære film. En enkelt film i vores populære stikprøve 'An Education' (Scherfig, 2009) var Oscar-nomineret i 2009, og derfor er den også kodet som en Oscar-nomineret film, men den overlapper ikke med de Oscar-nominerede film i vores udvalgte årrække. Vores endelige stikprøve bestod derfor af 164 film, som kan findes i bilag 1. Filmene i vores samlede stikprøve svarer til 6,9% af de film, der havde dansk biografpremiere i 2010-2019 ($N = 2.379$). Hvis man ser på billetsalget, er det dog klart, at de 6,9% har stået for en større del af billetsalget. I perioden 2010-2019 blev der solgt 127.762.000 billetter i danske biografer, og de 164 film har stået for 31,9% af billetsalget.

Størrelsen af ens stikprøve afhænger af, hvad man vil undersøge, og hvor mange man er om opgaven. Ifølge Eskjær og Helles vil en samplingsenhed på 100-250 i universitetsopgaver være en acceptabel stikprøve (Eskjær & Helles, 2015, s. 62), da det giver mulighed for statistisk behandling af data. Vi har 164 film, hvorfor vi placerer os midt i kategorien for, hvad Eskjær og Helles vurderer som en passende stikprøve. Idet film er mere tidskrævende end for eksempel nyhedsartikler, vurderede vi, at 164 film ville være tilstrækkeligt, idet vi kun var tre personer til at kode inden for den valgte tidsramme.

Der er flere grunde til, at vi ikke medtog film fra 2020. For det første ville Oscar-ceremonien først finde sted i april 2021 på grund af covid-19, hvilket ikke ville give os tid til at få disse film med i stikprøven, hvis vi da overhovedet kunne få fat i dem. For det andet viste Danmarks Statistik ikke tal for 2020, da vi udarbejdede vores stikprøve. Derudover var de danske biografer lukkede i store dele af 2020, hvor mange premierer blev udskudt, eller også gik filmene direkte til streaming.

Streaming er i de seneste år vundet frem, og flere af tjenesterne producerer også deres egne film. Nogle af disse film fra streamingtjenester, for eksempel Netflix, bliver vist i biografen, fordi film ikke kan nomineres til Oscar, hvis de ikke har været vist i biografen (Gleiberman & Debruge, 2020). Størstedelen af streamingtjenesternes egne film er dog kun tilgængelige på streamingtjenesternes platforme. Man kan argumentere for, at disse film måske er blevet set af lige så mange mennesker som film i biografen og derfor burde indgå i en analyse af mangfoldighed. Der er dog ikke tilgængelige data over, hvor mange der har

set filmene, og hvor mange film fra streamingtjenester der i det hele taget er fra specifikke årstal. Derfor har vi afgrænset os fra film, der ikke har haft biografpremiere.

Udarbejdelse af kodningsmanual

Vi udarbejdede en kodningsmanual og et kodeskema, som indeholdt de variabler, vi ønskede at undersøge. Kodeskema og kodningsmanual er væsentlige inden for kvantitativ indholdsanalyse, idet kodeskemaet angiver de variabler, som man koder for i undersøgelsen, mens kodningsmanualen fortæller, hvordan denne kodning skal udføres (Eskjær & Helles, 2015. s. 67; Bryman, 2016, s. 293-294). Vi hentede inspiration til kodeskema og kodningsmanual hos Jones, der i 1942 foretog en lignende kvantitativ indholdsanalyse af amerikanske film, og et speciale, som tre kommunikationsstuderende, Østergaard, Edlev og Ottesen, på samme uddannelse som vores, foretog i 2018. Vi optimerede dog vores kodningsmanual og kodeskema med variabler, som ikke tidligere var blevet inddraget, eksempelvis distinktionen mellem Oscar-nominerede film og ikke-nominerede film samt variabler om interetniske parforhold. Den endelige kodningsmanual kan findes i bilag 2.

De første variabler i vores kodningsmanual og kodeskema var manifeste og omhandlede filmenes forskellige data: Titel, årstal, land, antal solgte billetter i danske biografer, budget i \$, samlet indtjening i \$, spilletid i minutter, genre, producent, hvorvidt filmen havde været nomineret til en Oscar i kategorien 'Best Motion Picture' samt instruktørens navn, køn og etnicitet. Alle disse informationer kunne vi finde på IMDb – med undtagelse af solgte biografbilletter, som kunne findes på Danmarks Statistik (u.d.). Efter at have kodet nogle film tilføjede vi endnu en kategori til filmens data: forlæg. Det gik op for os, at der kunne være et mønster i, hvorvidt AALMMO- karakterer var baseret på virkelige personer, fiktion eller var skabt til filmen. Derfor kodede vi for, om filmen var baseret på virkelige hændelser, baseret på et stykke fiktion eller havde et originalt manuskript.

Vi havde besluttet at lade IMDb diktere, hvilken genre filmene skulle kodes som. Det gik dog op for os, at mange af filmene havde flere genrer tilknyttet i alfabetisk orden. Derfor blev vi nødt til at finde en definition af de forskellige genrer for at kunne kode ens. Genrer defineres ud fra mange forskellige parametre. Film i nogle genrer deler temaer; for eksempel er en film med fremtidsteknologi science fiction. Musicals defineres på stilen, krimier på plottet og komedier på effekten (Bordwell et al., 2020, s. 330). Forskellige genrer

har forskellige konventioner, og disse kan være med til at påvirke publikums forventninger. Det kan være alt fra temaer og plot til lyssætning og lyd, men genrer kan også genkendes på ikonografi herunder genstande og skuespillere (Bordwell et al., 2020, s. 331-332). For at definere genre brugte vi derfor bogen 'Film Genre for the Screenwriter' (Selbo, 2014), der udpensler forskellige filmgenrer.

Selbo skriver, at drama og komedie er to genrer, som er overgenrer for mange underkategorier. Drama lægger vægt på realisme, følelser og fokuserer på det almindelige menneske, som publikum kan relatere til. På vej mod protagonistens mål skal vedkommende ofte overvinde egne dilemmaer og fejl (Selbo, 2014, s. 52-53). Komedier behandler emner på en ofte overdreven og let måde, og karaktererne er ligeledes overdrevne; nogle gange grænsende til det absurde. Filmen skal afføde latter fra publikum, men kan dog godt behandle seriøse emner (Selbo, 2014, s. 52).

Udover de førnævnte store genrer har vi kodet for actionfilm. Her er det fysiske i centrum (stunts, biljagt, slåskampe), og det handler ofte om kampen mellem det gode og onde (Selbo, 2014, s. 54). Krigsfilm er en meget snæver genre, idet disse film handler om krig og foregår i en krigszone (Selbo, 2014, s. 65). Westernfilm er ligeledes meget specifikke, idet de foregår i det vilde vesten i perioden 1860-1900. Der er her fokus på frihed og personlig retfærdighed. I westerns er der ofte cowboys, dusørjægere, pistoldueller og lignende (Selbo, 2014, s. 66).

I adventure-film er der fokus på protagonistens rejse mod et mål. Rejsen skal udfordre protagonisten både fysisk og mentalt (Selbo, 2014, s. 54). Krimi-genren er en helt anden genre. Den handler om lov, orden og forbrydelser, som kan være mord, indbrud, korruption, spionage og lignende. Protagonisten skal sørge for, at retfærdigheden sker fyldest (Selbo, 2014, s. 56). Thrillers minder om krimi, idet der også her ofte sker forbrydelser, men thrillers adskiller sig, fordi man fokuserer mindre på forbrydelsen og mere på faren ved skurkens planer. Desuden ved man ofte, hvem skurken er i thrillers (Selbo, 2014, s. 65). Idet krimier og thrillers minder om hinanden, har vi slået de to kategorier sammen i vores kodning.

I gyserserier truer onde magter samfundet, og der lægges ofte overdreven vægt på frygt, vold og andre skræmmeelementer. Antagonisten kan være et væsen eller et menneske, men vedkommende er altid gennemsyret ond (Selbo, 2014, s. 59-60). Ligesom i gysere er der i mange tilfælde overnaturlige elementer med i science fiction. Historierne er

baseret på videnskab, som er blevet overdrevet, manipuleret eller vendt på hovedet (Selbo, 2014, s. 64). En undergenre til science fiction er den nyere genre dystopi, som ofte foregår i en dårligere fremtidsverden af vores verden. Fantasy er også en ny måde at vise verden på. Her finder man ofte magiske og overnaturlige elementer, og disse *fantasy*-verdener skal være så gennemførte, at de virker troværdige (Selbo, 2014, s. 58). Den sidste genre i vores kodning er musical. Her bryder karaktererne ud i sang, hvilket er med til at drive handlingen frem (Selbo, 2014, s. 61). Der findes flere genrer end dem, vi har kodet for, men vi har begrænset os til de ovennævnte for ikke at få for snævre kategorier, når vi kun har 164 film i vores stikprøve.

Kodning af filmens karakterer

Den næste del af kodningen handlede om karaktererne i filmen. Her valgte vi ligesom Østergaard et al. at kode for fem karakterer. Vi valgte antallet ud fra, at vi ikke kun ville kode for protagonister og antagonister, men også biroller, fordi vi havde en antagelse om, at der ville være større mangfoldighed i mindre roller, men samtidig også flere stereotype karakterer. For at ensrette vores kodninger foretog vi en prioritering over, hvordan udvælgelsen af karakterer skulle finde sted. Førsteprioritet var protagonister og antagonister. Når disse var kodet, valgte vi biroller med replikker ud fra, hvem der drev filmens fortælling mest. Hvis der herefter stadig ikke var identificeret fem karakterer, valgte vi biroller med replikker prioriteret ud fra skærm-tid. Vi endte med at kode for i alt 817 personer, idet en enkelt film kun havde to medvirkende.

Ved karaktererne kodede vi både for manifeste og latente variabler. Hvor manifest indhold er indholdselementer, der er entydigt identificerbare, er latent indhold derimod det, som ikke bliver sagt direkte, men som stadig opleves som en del af kommunikationsbudskabet (Eskjær & Helles, 2015, s. 13). De første kategorier omhandlede karakterens navn, køn og karakterfunktion. Sidstnævnte kunne kodes som protagonist, antagonist eller birolle. Dernæst kodede vi for karakterens alder. Det er ikke altid nemt at bestemme en karakters alder, da det sjældent fremgår præcis, hvor gamle de er. Derfor inddelte vi det i større grupper: Barn, teenager, ung voksen (ca. 20-35 år), voksen og ældre (ca. 65+). Vi inkorporerede kategorien 'ung voksen', idet voksenkategorien ellers ville komme til at omfatte alle karakterer mellem 20-65 år. Derudover har flere skuespillerinder fortalt, at der er færre roller til kvinder over 35 år (Child, 2015; Riley, 2014). Vi valgte, at

ældre-kategorien skulle omhandle personer, der var nået pensionsalderen, og derfor satte vi denne kategori til at begynde omkring de 65 år.

Vi kodede ydermere for karakterens etnicitet. Oscar-akademiet har opstillet en liste over etniske minoriteter på film i deres nye inklusionstiltag (Oscars, 2020). Denne liste brugte vi til at opdele variabelen om etnicitet, idet Hollywood selv har grupperet etniciteterne. Vi kiggede dog også på den amerikanske census i udarbejdelsen af variabelen (United States Census Bureau, 2019). Opdelingen var derfor følgende:

1. Europæisk oprindelse: Personer der betegnes som hvide.
2. Asiatisk: Personer med oprindelse i det asiatiske kontinent.
3. Latinamerikansk: Personer med oprindelse i Syd- og Mellemamerika.
4. Afrikansk/afrikansk-amerikansk: Personer med rødder i det afrikanske kontinent.
5. Mellemøstlig/Nordafrikansk: Personer fra for eksempel Syrien, Marocco og Saudi-Arabien.
6. Oprindelige amerikanske folk: Alle personer med oprindelse og tilknytning til Amerikas oprindelige befolkning.
7. Andet: Fiktive etniciteter.
8. Mere end én af ovenstående kategorier.

Vi kodede ydermere for karakterens erhverv. Denne variabel kunne sige noget om, hvorvidt bestemte etniciteter eller køn befolkede specifikke jobs, for eksempel manuelt arbejde og service-jobs. Derfor skabte vi kategorierne: 1) Uden arbejde, 2) studerende, 3) kriminel, 4) manuelt arbejde, 5) service og handel (herunder butik, hotel og restauration), 6) funktionær, 7) ordensmagten (herunder politi og militær), 8) andet (herunder fiktive erhverv og kunstnere) og 9) fremgår ikke af filmen. Vi valgte ydermere at kode for karakterens økonomiske/socialklasse med kategorierne underklasse, middelklasse og overklasse samt kategorien 'ikke defineret'.

For at undersøge interetniske parforhold på film inkorporerede vi en variabel om civilstand med kategorierne: 1) single, 2) danner par med person med samme etnicitet, 3) danner par med person med anden etnicitet, 3) danner par med person med ukendt etnicitet, 4) har tidligere dannet par med person med samme etnicitet, 5) har tidligere dannet par med person med anden etnicitet, 6) har tidligere dannet par med person med ukendt etnicitet og

8) fremgår ikke. Kategorierne med "har tidligere dannet par med..." skulle bruges i de tilfælde, hvor personen for eksempel var enke eller fraskilt og ikke fandt en ny partner i filmen.

Vi kodede også for, hvorvidt karakteren havde børn, karakterens seksualitet, og om karakteren var levende eller død ved filmens slutning. Vi inkorporerede ydermere en variabel, der handlede om karakterens motivation. Først overvejede vi, om man ved hver karakter blot skulle vælge en enkelt motivation, men inspireret af Jones (1942) valgte vi, at hver karakter kunne have flere motivationer undervejs i filmen. Desuden skriver Bordwell et al., at en karakter kan ændre mål undervejs i filmen (2020, s. 99). Inspireret af Jones' kategorier (1942, s. 420) kodede vi for motivationerne: Penge, prestige/succes/berømmelse, magt, kærlighed, altruisme/omsorg for andre, hævn/retfærdighed, lykke, idealisme og overlevelse. Den eneste af kategorierne, som ikke mindede om Jones' motivationer, var overlevelse. Denne tilføjede vi, fordi vi mente, at overlevelse i mange actionfilm og thrillers måske ville være en stor motivation for flere af karaktererne.

På baggrund af den læste litteratur valgte vi at kode for stereotype karakterer. Vi ønskede dog ikke at kode for så specifikke stereotyper som eksempelvis *the mammy*, idet kun en enkelt etnicitet ville passe i denne kategori. Vi ville udforske, hvorvidt flere etniciteter passede i specifikke kategorier, og derfor udarbejdede vi 15 kategorier på baggrund af stereotyper fra litteraturen. Karakterer, der ikke falder ind i disse 15 kategorier, kan godt have mindre stereotype træk alligevel, som eksempelvis passivitet hos en kvindelig karakter. Vi blev dog nødt til at afgrænse os til klart definerede stereotyper for at sikre, at kodningen blev ensrettet, idet små nuancer er svære at indfange i en kvantitativ kodning. Den første stereotyp var en *ingénue*; defineret som en naiv, uskyldig, smuk, ung kvinde, der bliver reddet af en helt. Denne kategori skabte vi ud fra forestillingen om, at europæiske kvinder ofte er blevet fremstillet som jomfruelige og svage, og at de har brug for beskyttelse og skal reddes af en mand med højere status (Patton, 2001, s. 240; Edmondson, 2007, s. 203; Eraso, 2001, s. 64).

Den anden kategori var *maneater*; en promiskuøs eller forførende kvinde og dermed det modsatte af ingenuen. Denne kategori baserede vi blandt andet på stereotypen om den forførende latinamerikanske kvinde og *the jezebel* (Valdivia, 1998, s. 394-395; Benshoff & Griffin, 2009, s. 145-146; Glenn & Cunningham, 2009, s. 138-139; Patton, 2001, s. 244).

Vi kodede også for *femme fatale*; en kvinde, der forfører mænd med et formål og bliver hans undergang. Indeholdt i denne kategori er eksempelvis stereotypen om *the dragon lady* (Benshoff & Griffin, 2009, s. 129). *Den hjemmegående kvinde* definerede vi som en kvinde, der passer hus og sandsynligvis også børn. Denne kategori baserede vi på stereotypen om kvinder som hjemmegående (Fuller, 2004; Giunta, 1997). I hjemmet finder man også *hushjælpen*, som vi definerede som en AALMMO-hushjælp i en hvid familie. Denne kategori indeholdt stereotyperne *mammy* og *uncle Tom* (Benshoff & Griffin, 2009, s. 79), men ved at udvide kategorien gjorde vi plads til, at også AALMMO-havemænd, rengøringshjælp osv. kunne indgå i kategorien.

Naboens datter/søn var den søde kvinde/mand. Denne kategori baserede vi på forestillingen om den kærlige og uskyldige kvinde (Eraso, 2001, s. 64; Patton, 2001, s. 240), men vi valgte, at denne kategori også kunne indeholde mænd, idet vi ønskede at undersøge, om denne type fandtes hos begge køn. I denne kategori er kvinden/manden uskyldig, moralsk og godhjertet, men i modsætning til ingénuen er vedkommende ikke nødvendigvis naiv eller skal reddes.

Martial arts-mesteren er en person, der er god til kampsport. Denne kategori baserede vi på fremstillingen af asiatiske mænd i kampsportsfilm (Benshoff & Griffin, 2009, s. 133). *The bad buck* definerede vi som en stor, primitiv, ofte voldelig, seksualiseret mand, der jagter kvinder. Denne stereotyp kalder Benshoff & Griffin *black buck* (2009, s. 79), men for at inkludere andre etniciteter valgte vi i stedet at kalde kategorien *bad buck*. Baseret på *the latin lover* skabte vi kategorien *womanizer* som en pendant til *maneater*-kategorien. Vi definerede *womanizer* som en mandlig forfører, som kvinderne falder for.

Hjælperen er en person, der hjælper protagonisten med folkelig visdom og/eller magi. Denne kategori indeholdt stereotypen *magical negro* (Smith, 2013, s. 792; Pittman, 2017, s. 184). *The trickster* er en manipulerende, illoyal vendekåbe, der gør ting for egen vinding. Denne stereotyp blev oprindeligt brugt om blandt andre italienere (Cavallero, 2004, s. 58). *Klovnen* definerede vi som den dumme/sjove karakter, som enten er lidt dum og ufrivilligt morsom, eller en person, der fjoller rundt for at skabe god stemning. I denne kategori er stereotyperne *the fesso* (Cavallero, 2004, s. 56) og *the coon* (Benshoff & Griffin, 2009, s. 79). *Den kriminelle* var endnu en kategori, vi udarbejdede. Denne kategori indeholdt blandt andet stereotyperne *gangster* (Cavallero, 2004, s. 53) og *the latino gang member* (Benshoff & Griffin, 2009, s. 153).

Nørden karakteriserede vi som en person, der ved meget om og er interesseret i et bestemt emne. Denne kategori inkluderede vi, idet Fu opdagede, at der var en diskurs om, at kun hvide karakterer kunne være nørder (2015, s. 276). Den sidste kategori var *the love interest*, idet der i Hollywood-film oftest er en karakter, som protagonisten falder for; en person, som "either accompanies the main character in reaching the goal, or functions as the protagonist's goal" (Benshoff & Griffin, 2009, s. 24-25). Vi kodede altså for 15 stereotyper, som en karakter kunne have træk fra:

1. Personen har ingen stereotypiske træk fra de nævnte kategorier.
2. Ingénue
3. Maneater
4. Femme fatale
5. Den hjemmegående kvinde
6. Hushjælpen
7. Naboens datter/søn
8. Martial arts-mesteren
9. The bad buck
10. Womanizer
11. Hjælperen
12. The trickster
13. Klovnen
14. Den kriminelle
15. Nørden
16. The love interest

Tid, miljø og oplevelsen af AALMMO-karakterer

Efter at have kodet filmens karakterer kodede vi for filmens tid og miljø for at undersøge, om AALMMO-karakterer for eksempel oftest havde store roller i film, der foregik tilbage i tiden. For at undersøge, hvor mange AALMMO-karakterer, der var på film (udover de fem største karakterer, som vi kodede), valgte vi at tælle alle AALMMO-karakterer med replikker. Vi definerede en replik som en tydelig sætning, der kan høres af seeren (ikke som baggrundsstøj i en mængde i baggrunden). Vi talte ikke fiktive etniciteter med, da man i en

film som 'The Hobbit: An Unexpected Journey' (Jackson, 2012) ellers skulle tælle samtlige personer, selvom alle skuespillerne var hvide.

For at dykke endnu længere ned i seerens oplevelse af castet inkorporerede vi en kategori med titlen 'oplevelsen af AALMMO-karakterer i filmen'. Denne variabel skulle kun kodes, hvis der var AALMMO-karakterer i filmen. Vi udarbejdede denne variabel på baggrund af begreberne om *colourblind* og *colour-conscious casting*. Den første oplevelse kaldte vi *den usynlige oplevelse*, hvor seeren ikke fokuserer på castets mangfoldighed. Dette sker, når en karakter spilles af for eksempel en asiat, men i princippet kunne spilles af en skuespiller med en anden etnicitet uden at ændre på rollen, idet rollen repræsenterer hvide menneskers perspektiver. Der er her tale om *colourblind casting* (jf. Smith, 2013) og *assimilation* (jf. Ott & Mack, 2014). For eksempel kunne Iron Mans ven Colonel Rhodes skiftes ud med en mand af en anden etnicitet, uden at karakteren eller historien ville ændre sig nævneværdigt.

Den anden oplevelse kaldte vi *den opmærksomme oplevelse*, hvor seeren bliver opmærksom på, at en skuespiller er castet utraditionelt. Dette sker for eksempel, hvis en AALMMO-skuespiller spiller en historisk hvid person eller en karakter, som traditionelt spilles af en hvid skuespiller (jf. Pittman, 2017). Et eksempel på dette er, at præsten i 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017) er af afrikansk oprindelse, hvilket er usandsynligt, da filmen foregår i Frankrig for flere hundrede år siden. Karakteren bliver dog ikke fremstillet som en del af en minoritetsgruppe og kulturel identitet (jf. Hall, 1989) og kunne have været spillet af en hvilken som helst anden etnicitet ligesom med den usynlige oplevelse. Forskellen mellem de to er dog, at man i den opmærksomme oplevelse lægger mærke til karakterens etnicitet, netop fordi vedkommende skiller sig ud.

Den sidste oplevelse er *den tiltænkte oplevelse*, hvor en karakter er tiltænkt en specifik etnicitet. Her ville en ændring i en karakters etnicitet kræve en ændring i manuskriptet (jf. Smith, 2013). En karakter bliver således ikke blot skildret som et individ, men også som en del af en kulturel gruppeidentitet (jf. Hall, 1989). For eksempel handler 'BlackKlansman' (Lee, 2018) om en afrikansk-amerikansk politimand, der melder sig ind i Ku Klux Klan i 1970'erne. Filmen havde ændret sig markant, hvis han i stedet havde været en hvid politimand.

Kodning af filmens form

Det sidste, vi kodede for, var filmens form. På baggrund af litteraturen identificerede vi ni faktorer, der var gældende i *classical Hollywood filmmaking*. Bordwell et al. skriver, at den narrative opbygning i mange film stammer fra netop *classical Hollywood filmmaking*. Her følger man en eller to hovedkarakterer, der har et mål, men på vej mod målet er der forhindringer, som skal overvindes. Undervejs sker der forandringer hos hovedkaraktererne – ofte psykologiske (Bordwell et al., 2020, s. 99). I Hollywood er kutyme at fremhæve individer frem for kollektiver, bevægelser og grupper (Blum, 1999, s. 135; King, 2015, s. 474). Et eksempel på dette er 'Schindler's List's (Spielberg, 1993) fokus på individerne: den gode Schindler og den onde Goeth (Blum, 1999, s. 135).

Hovedpersonen i en film kaldes en *protagonist*, og denne kan karakteriseres ved som regel at være den karakter, man ser mest. Protagonisten kan være (men ikke altid) den "we most sympathize with, who changes the most, and who resolves the action" (Bordwell et al., 2020, s. 78). Der kan dog være flere protagonister i samme film (Bordwell, 2006, s. 95). Protagonistens modstander kaldes *antagonisten*. Det kan være en person, men det kan også være en fejl hos protagonisten selv (Haastrup, 2015, s. 243). En film kan have flere antagonister, men der er også film, hvor der ikke er en antagonist (Bordwell et al., 2020, s. 78).

I klassisk narration er klimaks ofte en deadline, hvor tiden er ved at løbe ud (Bordwell, 1995, s. 59). Det klassiske plot indeholder også typisk to handlingstråde: "Én, der omhandler en heteroseksuel kærlighedshistorie (dreng/pige, mand/kone), og en anden, der omhandler en anden sfære" (Bordwell, 1995, s. 59). Dette vil vi omtale som den dobbelte plotlinje. Slutningen på den klassiske fortælling er enten en logisk konklusion eller en "mere eller mindre tilfældig omjustering af den verden, der er blevet slået ud af kurs" (Bordwell, 1995, s. 61). Her samles alle løse ender, eller også lægges der op til, at man accepterer filmens udfald (Bordwell, 1995, s. 62). Den klassiske fortælling er *meddelsom*, hvilket betyder, at filmen ikke skjuler ret meget for publikum og slet ikke vigtige *cues* (Bordwell, 1995, s. 63-64). Den er ydermere overvejende *ikke bevidst*; det vil sige, at den ikke anerkender "sin egen henvendelse til publikum" (Bordwell, 1995, s. 63). Et eksempel på en film, som derimod *er* bevidst, er Tim Millers 'Deadpool' (2016), idet protagonisten ofte henvender sig direkte til publikum og laver sjov med andre film på et metaniveau.

Filmens fortælling bestemmer, hvor meget publikum skal vide i forhold til karaktererne. Dette kaldes *begrænset* og *ubegrænset narration* og dækker over den bredde af viden, som seeren får. Ved ubegrænset narration ved seeren mere end karaktererne gør. Dette ses ved *den alvidende fortællestrategi* (Haastrup, 2015, s. 244; Bordwell et al., 2020, s. 89), som ofte benyttes i den klassiske fortælling (Bordwell, 1995, s. 63). Begrænset narration er for eksempel, når man i en krimifilm følger detektiven i alle scener og derfor er begrænset til det, detektiven oplever (Bordwell et al., 2020, s. 89). Dette kalder Haastrup begrænset og *personal fortællestrategi* (Haastrup, 2015, s. 244).

Bordwell et al. skelner mellem bredden og dybden af seerens viden, hvor sidstnævnte handler om, hvor stor adgang publikum får til karakterernes sind. Ved *objektiv narration* følger seeren kun det eksterne; det vil sige, hvad karaktererne siger og gør (Haastrup, 2015, s. 245; Bordwell et al., 2020, s. 91). Man kan dog også have *perceptuel subjektivitet*, hvor man for eksempel ser kameraindstillinger i en karakters point-of-view eller hører en karakters lydperspektiv (Haastrup, 2015, s. 245; Bordwell et al., 2020, s. 91). *Mental subjektivitet* er, når seeren kommer ind i sindet på en karakter ved for eksempel at høre vedkommendes tanker eller se vedkommendes minder (Haastrup, 2015, s. 245; Bordwell et al., 2020, s. 91). Ud fra ovenstående viden om *classical Hollywood filmmaking* kodede vi for følgende ni variabler:

1. Har filmen deadline som klimaks?
2. Har filmen en dobbelt plotlinje?
3. Er der en konflikt?
4. Har filmen en logisk slutning?
5. Driver protagonisten fortællingen mod et mål?
6. Filmens fortællestrategi
7. Filmens narration
8. Filmens meddelsomhed
9. Er filmen bevidst?

Vi ville benytte kodningen af filmens form til at skelne mellem film, der følger en klassisk Hollywood-model, og film, der er mindre bundet af Hollywoods konventioner. Denne skelnen

kunne bruges til at se, hvorvidt sidstnævnte filmtype var mere mangfoldige. Kodning af stikprøven kan findes i bilag 3.

Analyse af data

Vi analyserede vores data i Excel ved brug af deskriptiv statistik i form af figurer og tabeller. Vi testede derudover for signifikans ved at bruge en chi i anden-test (χ^2), der bruges til at fastslå, hvorvidt vores fund i en krydstabel kan generaliseres til hele populationen (Bryman, 2016, s. 688). Vi foretog testen gennem det digitale redskab socscistatistics.com og satte α -værdien til 0.05. Det betyder, at et fund er statistisk signifikant, hvis p -værdien er mindre end 0.05. I teorien kan man kun benytte signifikanstest ved stikprøver med sandsynlighedsbaseret sampling. Vi argumenterer dog for, at vi alligevel kan teste signifikans på vores stikprøve, selvom den er formålsbaseret. Film er en anderledes enhed end eksempelvis nyhedsartikler. Antallet af film er mere begrænset, og der er stor forskel på, hvor stor en indflydelse de har i samfundet. Nogle film bliver set af millioner af mennesker, mens andre næsten ikke får nogen opmærksomhed. Vores stikprøve står, som nævnt, for 31,9% af billetsalget i Danmark. Dermed har vi valgt både de mest populære film og de film, der bliver vurderet som værende de bedste. Begge grupper er de film, der får mest opmærksomhed og dermed har den største mulighed for at påvirke publikum og samfundets opfattelse af film og Hollywood. Ved sandsynlighedsbaseret sampling ville vi være gået glip af nogle film, der har haft en stor påvirkning på publikums opfattelse og på filmenes fremtid. Derfor mener vi, at vores fund kan generaliseres ud fra vores stikprøve.

4.2. Kvalitativ indholdsanalyse

Vi vil supplere den kvantitative indholdsanalyse med en kvalitativ indholdsanalyse, idet den kvantitative analyse og kodningen ikke kan indfange nuancer, men kun frekvenser. Her vil vi fokusere på både tematik og narratologi; det vil sige både indhold og form (Haastrup, 2015, s. 241, 273). Den kvalitative indholdsanalyse vil dog også være neoformalistisk (Haastrup, 2015, s. 240), idet vi inddrager filmteori fra Bordwell et al., der fokuserer på stil, story og plot. Vi vil integrere den kvalitative indholdsanalyse i den kvantitative indholdsanalyse ved at give uddybende eksempler, der understøtter vores kvantitative fund. Vi vil ydermere lave en kvalitativ indholdsanalyse af tre udvalgte film: 'Jumanji: Welcome to

the Jungle' (Kasdan, 2017), 'Black Panther' (Coogler, 2018) og 'The Shape of Water' (del Toro, 2017).

I den kvalitative del af analysen inddrager vi anmeldelser, debatter og tidligere undersøgelser for at bidrage til en bredere forståelse og nye perspektiver til forståelsen af filmene. I både den kvalitative og kvantitative analyse inddrager vi derudover tidligere undersøgelser, hvor vi kan sammenligne vores fund med deres for at se, om der er sket en udvikling i forhold til repræsentationen af etniciteter, køn og seksualitet på film. Inddragelsen af disse undersøgelser bidrager til reliabiliteten i vores undersøgelse.

Filmanalyse som metode

Ifølge Haastrup undersøger en filmanalyse, "*hvad den enkelte film fortæller, hvordan den gør det, samt hvilke oplevelser den i forlængelse heraf kan formodes at give tilskueren*" (2015, s. 239, forfatters kursivering). Bordwell et al. skriver, at man i analysen af film kan lave en *segmentation*; "a written outline of the film that breaks it into its major and minor parts, with the parts marked by executive numbers or letters" (Bordwell et al., 2020, s. 68). Vi har benyttet segmentering i vores kvalitative filmanalyse for at skabe et overblik over filmenes handlingsforløb. Derudover vil vi løbende inddrage filmteoretiske begreber af både Haastrup og Bordwell et al., som vil blive forklaret første gang, de benyttes.

Bordwell et al. deler filmiske valg op i to kategorier: *form* og *style*. Form er "the overall patterning of a film, the ways its parts work together to create specific effects" (Bordwell et al., 2020, s. 3). Stil involverer de tekniske elementer af film: *mise-en-scène*, *cinematography*, *editing* og *lyd* (Bordwell et al., 2020, s. 3). I de følgende afsnit vil vi se nærmere på filmens form.

Story og plot

Bordwell et al. beskriver den narrative struktur som: "*a chain of events linked by cause and effect and occurring in time and space*" (2020, s. 73, forfatters kursivering). De skelner mellem filmens *story* og *plot*. Den kronologiske fortælling er filmens *story*, mens den fortælling og rækkefølge, som filmen præsenterer, er filmens *plot* (Bordwell et al., 2020, s. 75). For eksempel vil den kronologiske rækkefølge i Christopher Nolans 'Dunkirk' (2017) være, at nogle soldater tilbringer en uge på en strand i Dunkirk, mens de venter på måske at blive hentet hjem til England. På sjattedagen sejler nogle engelske både af sted for at

hente soldaterne hjem, og en time inden bådene når stranden, forsøger nogle britiske jagerfly at holde tyske fly væk fra soldaterne og bådene. Det er fortællingens story. Plottet er derimod ikke kronologisk, fordi man på en og samme tid følger handlingen til lands, til vands og i luften, selvom *den fortalte tid* er forskellig. For soldaterne er den fortalte tid en uge; for bådene en dag; og for flyene en time, men disse tre handlingstråde vikles alligevel sammen, selvom de ikke udspiller sig på samme tid. Dette er filmens plot.

En film i fire akter

Haastrup og Bordwell udlægger begge Thompsons fire-akts-model for analysen af film. Hver akt varer omkring 20-30 minutter og munder ud i et vendepunkt (Haastrup, 2015, s. 248). Denne model har vi valgt at bruge i vores kvalitative analyse af de tre udvalgte film for at redegøre for filmenes handling. Første akt kaldes *the setup*. Her præsenteres karaktererne og deres mål. Denne akt slutter med et vendepunkt omkring en halv time inde i filmen (Bordwell, 2006, s. 35-36). Anden akt kaldes *complicating action*. Her skifter protagonisten enten taktik i forhold til at nå sit mål, eller også opstår der en ny situation – et såkaldt *counterssetup* (Bordwell, 2006, s. 36). Tredje akt er *the development*, hvor protagonisten kæmper for at nå sit mål ofte med *action* og *suspense* og ikke megen fremskridt. Her ser man også ofte subplots for at trække tiden ud. Bordwell skriver, at det er her, man kan spole i filmen eller gå på toilettet uden at gå glip af meget (2006, s. 37). Sidste akt er *the climax*: "Often following the "darkest moment," the scene in which a crisis forces the protagonist to take action, this section revolves around the question of whether or not the goals can be achieved" (Bordwell, 2006, s. 38). Til slut er der som regel en epilog, hvor der samles op på løse ender (Bordwell, 2006, s. 38).

Publikums forventninger

Haastrup skriver, at tilskueren af en film har visse forventninger og hypoteser om en films handlingsforløb på baggrund af *schemata*; "kulturelt indlærte forløbs-"skemaer"" (2015, s. 242). Man har allerede en forventning til filmen ud fra titlen og traileren, men også ud fra tidligere erfaring med film og/eller bestemte genrer, der følger samme konventioner (Bordwell et al., 2020, s. 54-56). Bordwell et al. illustrerer publikums forventning gennem bogstaver. Efter A forventer man, at B er det næste bogstav i rækken. Efter AB vil man dernæst forvente et C, men her overrasker filmen i stedet og giver os endnu et A, så

rækkefølgen nu er ABA. Publikum justerer nu deres forventninger til filmens videre forløb (Bordwell et al., 2020, s. 54). Et af de greb, filmen kan bruge, er *suspense*; hvor den "*delays fulfilling an expectation, making us wait to see if the punch comes*" (Bordwell et al., 2020, s. 55, forfatters kursivering). Et andet greb, som kan skubbe til publikums forventninger, er *surprise*; "*an expectation that is revealed to be incorrect*" (Bordwell et al., 2020, s. 55, forfatters kursivering). Et tredje greb, som Bordwell et al. nævner, er at vække publikums nysgerrighed (Bordwell et al., 2020, s. 55). Yderligere begreber vil blive præsenteret i analysen.

4.3. Reliabilitet, validitet og replikabilitet

Når man foretager en undersøgelse, er det vigtigt at sikre, at kvaliteten er i orden, og dette kan man vurdere gennem kvalitetskriterierne reliabilitet, validitet og replikabilitet. Bryman skriver, at reliabilitet refererer "to the consistency of a measure of a concept" (2016, s. 157), altså hvorvidt undersøgelsen kan anses for at være konsistent og nøjagtig. Dette har vi forsøgt at sikre i den kvantitative analyse gennem udarbejdelsen af en kodningsmanual. Vi har derudover testet for *interkoderreliabilitet* (Eskjær & Helles, 2015, s. 77; Bryman, 2016, s. 298) for at sikre, at vi alle tre forstod kodningsmanualen og kodeskemaet og arbejdede ens med dem. Et af de ofte anvendte mål til at teste interkoderreliabilitet er Krippendorffs Alpha. For at teste graden af enighed mellem os tre kodere kodede vi hver især for den samme testfilm, 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017), og gennemgik derefter kodningen i fællesskab. Vores pilottest viste, at der var 93,7% enighed i vores kodning af filmen. Denne udregning blev foretaget af reliabilitetsberegneren ReCal (Freelon, u.d.).

Ifølge Eskjær og Helles er resultater over 85% tilfredsstillende (2015, s. 78). Det kan være nyttigt at lave endnu en test for interkoderreliabilitet, som eksempelvis ved at beregne Krippendorffs Alpha. Ifølge ReCals beregner udregnes Krippendorffs Alpha i vores testkodning til 0.905, hvilket må siges at være tilfredsstillende, da tallet skal være så tæt på 1 som muligt (Salkind, 2010, s. 2). For at sikre reliabiliteten yderligere valgte vi at holde gruppemøder to gange ugentligt, så vi løbende fik snakket om eventuelle problemområder eller usikkerheder, som kunne dukke op undervejs. Selvom kvalitetskriterierne ikke kan oversættes direkte til kvalitative undersøgelser, er overvejelserne dog stadig vigtige (Bryman, 2016, s. 383). Ved kvalitativt arbejde kan man ikke arbejde ud fra en manual, da empirien er op til fortolkning. Vi har i stedet diskuteret og analyseret os frem til meningerne

og betydningerne i analysen samt læst undersøgelser, debatter og filmanmeldelser for at sikre undersøgelsens reliabilitet.

Et andet kvalitetskriterium er validitet, som handler om, hvorvidt studiet faktisk undersøger, hvad det har sat sig for at undersøge (Bryman, 2016, s. 158). Vi har sikret vores studies validitet ved at have klarlagt i vores problemformulering, hvad vi præcist ønsker at undersøge. Dernæst har vi besluttet, hvilken slags empiri, vi mener, bedst kan bidrage til undersøgelsen, og derfor har vi eksempelvis valgt at inddrage både populære film og Oscar-nominerede film. Vores kodningsmanual beskriver, hvilke variabler vi har valgt at kode for, og disse bidrager til at give et indblik i repræsentationen af etnicitet, køn og seksualitet på film og er derfor et vigtigt element i at besvare vores problemformulering. Derudover foretager vi kvalitative analyser af film, der behandler emner, som er med til at belyse og besvare vores problemformulering.

Bryman argumenterer for, at man også bør sikre et studies replikabilitet (2016, s. 164); altså hvorvidt studiet kan gentages af andre. Dette har vi imødekommet ved at beskrive vores proces detaljeret. Dermed vil andre kunne gentage vores studie og formentlig finde frem til samme resultater som os. Den kvalitative del adskiller sig dog i nogen grad fra den kvantitative, da den ikke på samme måde kan replikeres, fordi det er vores fortolkninger.

VIDENSKABSTEORI



5. Videnskabsteori

Når man laver en undersøgelse, er det nødvendigt at klarlægge, hvordan man anskuer verden og undersøgelsens empiri, da der er flere tilgange til at kunne forstå et emne. Som beskrevet benytter vi en integreret indholdsanalyse, der kombinerer kvantitative og kvalitative tilgange. Den kvantitative indholdsanalyse udspringer af en positivistisk videnskabsteoretisk tradition. Her mener man, at videnskaben skal skabe sikker viden, der er empirisk understøttet og er uafhængig af menneskets subjektivitet (Juul & Pedersen, 2012, s. 401). Eskjær og Helles ønsker dog at skabe et mere komplekst billede, og de mener dermed ikke, at kvantitative analysemetoder per definition er positivistiske. De mener, at hvad der for eksempel gør film særlige, interessante eller kedelige ikke udelukkende kan forklares med kvantificering, da man ikke kan sætte lighedstegn mellem frekvensen af indholdselementer og filmens mening. Derfor mener Eskjær og Helles, at man skal bevæge sig over i de mere fortolkende metoder (2015, s. 20-21). Vi vælger derfor at anskue film ud fra en socialkonstruktivistisk position i stedet for en positivistisk. Vores kvantitative fund vil i analysen blive understøttet af kvalitative nedslag, og derudover foretager vi en kvalitativ indholdsanalyse af tre film, hvor vi vil gå i dybden med tematik og narratologi. Denne kvalitative undersøgelse ville vi ikke kunne foretage ud fra en positivistisk tradition, idet man her ikke kan indfange nuancerne i fremstillingen af etnicitet, køn og seksualitet.

I socialkonstruktivismen sætter man spørgsmålstegn ved eksisterende viden for på den måde at opnå ny værdifuld viden (Pedersen, 2012, s. 187). Den viden, vi har om virkeligheden, og som vi opfatter som sand og objektiv, er ifølge socialkonstruktivismen konstrueret gennem interaktion med andre. Dette kan enten være gennem direkte interaktion, som man eksempelvis får gennem opdragelse eller læring eller gennem opfattelser, der er institutionaliseret som normer og diskurser. I socialkonstruktivismen er sandheden altså en konstruktion. Det, man opfatter som sandhed, afhænger af det perspektiv, man har. Ifølge Burr er de måder, hvorpå vi forstår verden, samt de kategorier og begreber, som vi bruger, historiske og kulturelt specifikke (Burr, 2015, s. 4). Nogle sandheder deles af de fleste i samfundet, og derfor er de den herskende diskurs (Pedersen, 2012, s. 188-189). Forskerens opgave inden for socialkonstruktivismen er at undersøge, hvilke interesser, argumenter og antagelser der ligger bag den herskende diskurs (Pedersen, 2012, s. 190).

Som beskrevet i reviewet mener flere forskere, at populærkultur som eksempelvis film er med til at skabe verden, fordi populærkulturen påvirker individers opfattelser af eksempelvis etnicitet, køn og seksualitet (jf. Ott & Mack, 2014; Pennell & Behm-Morawitz, 2015; Klocker & Stanes, 2013; Glenn & Cunningham, 2009). Film er på den måde med til at konstruere vores samfund og vores opfattelse af bestemte grupper. Ud fra et socialkonstruktivistisk perspektiv skaber film sandheder, som indgår i den herskende diskurs, når vi eksempelvis i størstedelen af film ser, at kvinders mål i livet er at blive gift. Disse sandheder er med til at påvirke publikum, der tager disse idealer med ud i det virkelige liv. Film er et særligt medium, idet publikum godt ved, at de er vidne til fiktion, og dermed er filmens indhold ikke virkelighed. Film er dog samtidig med til at opretholde en forståelse af verden og forskellige befolkningsgrupper gennem blandt andet stereotype fremstillinger.

De stereotyper, som vi præsenterede i metodeafsnittet, er alle bundet op på bestemte etniciteter, som er blevet konstrueret gennem film. Vi vil derfor undersøge, i hvilket omfang disse stadig bliver benyttet i film i dag, og hvilken virkelighed de er med til at skabe. Selvom publikum godt ved, at film er en konstruktion/fiktion, repræsenterer film alligevel en bestemt ideologi og bestemte idealer. Dette værdisæt kan tale til publikums allerede eksisterende verdensopfattelse, som er indlejret i dem og i samfundet (jf. Ott & Mack, 2014). På den måde påvirker film, på trods af vores opfattelse af dem som en anden virkelighed, alligevel vores forståelse af "sandheden", fordi mange mennesker eksempelvis kun får indsigt i transkønnede personer gennem film. Hvis man ikke interagerer med transkønnede personer i sit eget liv, er mediernes repræsentation af dem vores eneste kilde til viden om dem.

Socialkonstruktivismens epistemologi afviser, at der kan opnås en objektiv viden om det, man undersøger, da den herskende diskurs medvirker til, at vi altid ser på sociale fænomener ud fra et bestemt perspektiv (Pedersen, 2012, s. 190). Dette stemmer overens med Halls argument om, at man altid skriver eller taler ud fra et bestemt perspektiv, idet man er påvirket af tid, sted og kultur (jf. Hall, 1989). Der er således ikke et objektivt perspektiv. Socialkonstruktivismens ontologi er, at der ikke findes én sandhed, men derimod en række konstruerede sandheder, som har fået mening ud fra eksempelvis historiske og sociale kontekster (Pedersen, 2012, s. 190). Nogle socialkonstruktivister hævder, at denne ontologiske måde at tænke på har ført til, at man har udviklet sine egne videnssystemer i forhold til, hvordan man ser på andre kulturer og nationer. Nogle mener endda, at man kan

benytte begrebet *kolonisering* om det at påføre andre kulturer et vestligt videnssystem og vestlige idéer (Burr, 2015, s. 4). Denne tankegang kan også bruges om Hollywoods system, der af flere bliver kaldt kulturel imperialism (jf. Benshoff & Griffin, 2009; Ott & Mack, 2014). Når Hollywood producerer film med bestemte ideologier, er de med til at konstruere sandheder om verden og vores samfund, som de distribuerer til hele verden. Samfundets forestillinger om etnicitet, køn og seksualitet bliver derfor blandt andet skabt gennem populærkultur. Film er på den måde med til at udtrykke og skabe den herskende diskurs, idet de viser idealer og værdier, som påvirker publikum. Det er disse værdier og ideologier, som vi vil undersøge gennem en integreret indholdsanalyse.

Ifølge socialkonstruktivismen kan man som forsker ikke indtage en neutral position i forhold til det, man undersøger (Pedersen, 2012, s. 190), og netop derfor benytter vi os af den selvrefleksivitet, som findes i kulturstudier. Vi har gennem hele vores proces været bevidste om, at vi er tre hvide, veluddannede, danske kvinder, når vi i vores undersøgelser ser på socialt konstruerede opfattelser af og forventninger til etnicitet, køn og seksualitet. Den kvantitative indholdsanalyse følger dog naturvidenskabelige traditioner, og derfor vil undersøgelsen kunne gentages og dermed opfattes som objektiv. Det socialkonstruktivistiske i vores undersøgelse ligger derfor i, hvordan film er med til at konstruere forestillinger om samfundet.

ANALYSE



6. Analyse

6.1. Kvantitativ analyse

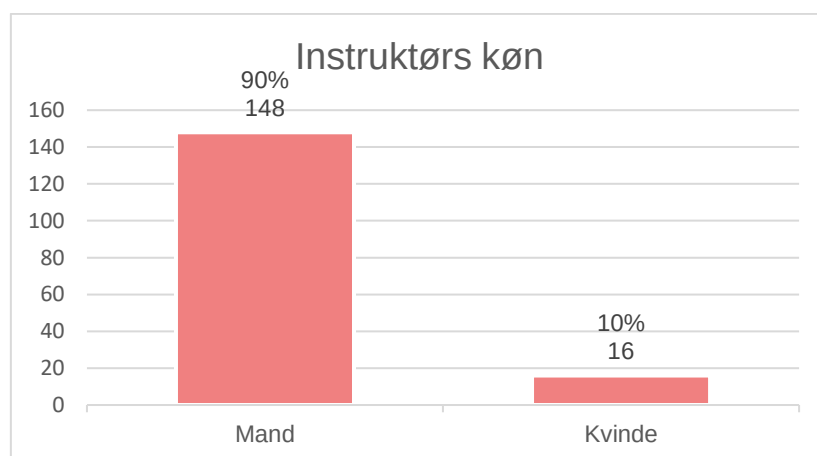
Vi vil i det følgende foretage en analyse af vores kvantitative kodning og sætte fundene i relation til begreber og perspektiver fra reviewet. Vi vil begynde med at undersøge mangfoldigheden blandt instruktører. Dernæst vil vi undersøge filmenes karakterers etnicitet for at se, hvordan forskellige grupper repræsenteres. Herefter vil vi undersøge repræsentationen af køn. Vi vil dernæst gennemgå de kodede stereotyper og fremhæve eksempler fra de kodede film. Herefter vil vi se repræsentationen af seksualitet, og afslutningsvis vil vi se, om der er sket en udvikling i filmenes mangfoldighed i løbet af de sidste ti år.

Instruktører

En film er altid instruktørens værk, og vedkommendes perspektiv og holdninger spiller en stor rolle for den type historie, der fortælles. Derfor vil vi i det følgende undersøge, hvem der instruerer filmene i vores stikprøve. Her vil vi blandt andet komme ind på instruktørernes etnicitet, køn, og hvilke genrer forskellige grupper instruerer.

Instruktørernes etnicitet og køn

Vores undersøgelse viser, at 90% ($N = 148$) af filmene i vores stikprøve har en mandlig instruktør, mens kun 10% ($N = 16$) af filmene har en kvindelig instruktør, hvilket ses i figur 1.



Figur 1

Dette er en markant ulige fordeling mellem kønnene, som blandt andet kan skyldes, at mænd gennem historien har domineret filmbranchen både foran og bag kameraet, og det gør de altså stadig. At være instruktør handler delvist om at kende til teknikkerne bag filmproduktion såvel som at kunne fortælle en historie. Det kan være en grund til, at vi stadig ikke ser så mange kvindelige instruktører i de mest kendte film, idet teknik ofte anses som et mande-fag. Kønsfordelingen for danske instruktører er dog på vej i en mere jævnbyrdig retning ifølge Det Danske Filminstitut. 40% af de film, som fik produktionsstøtte af Det Danske Filminstitut i 2020, har en kvindelig instruktør, hvilket er en fordobling siden 2015. Ifølge Filmmagasinet Ekko skyldes dette, at der de seneste fem år har været et markant større fokus på kønsfordelingen af instruktører (Christensen & Bruun, 2021). Dette større fokus er sandsynligvis afstedkommet af #MeToo-kampagnen, der førte til øget fokus på kvinder i filmbranchen.

Instruktørs etnicitet/køn	Mand		Kvinde		Total	
	N	%	N	%	N	%
Europæisk/hvid	128	78%	13	8%	141	86%
Asiatisk	4	2%	0	0%	4	2%
Latinamerikansk	5	3%	0	0%	5	3%
Afrikansk/afrikansk-amerikansk	7	4%	1	1%	8	5%
Mere end én etnicitet	3	2%	2	1%	5	3%
Mellemøstlig	1	1%	0	0%	1	1%
Total	148	90%	16	10%	164	100%

Tabel 1: Frekvenstabel over andelen af mandlige og kvindelige instruktørers etnicitet fordelt på det samlede antal instruktører.

Af tabel 1 fremgår det, at 78% af instruktørerne i vores undersøgelse er hvide mænd. Ifølge Erigha (2016) udgjorde omkring 88% af instruktørerne i perioden 2000-2011 hvide mænd og til trods for, at Erighas (2016) undersøgelse blev foretaget for ti år siden, er der stadig en overvægt af hvide mandlige instruktører i vores stikprøve. Tallet er dog faldet, hvilket kan skyldes kampagner som #OscarsSoWhite, Black Lives Matter og #MeToo. Vi har dog sandsynligvis ikke set den fulde effekt af disse kampagner, da de stadig er forholdsvis nye, og det tager lang tid at producere film. De danske film i vores stikprøve er dog også med til at trække antallet af hvide, mandlige instruktører op, idet danske film i vores stikprøve hovedsageligt er instrueret af hvide mænd. Der er endda procentvist flere hvide mænd i danske film end i amerikanske film. Denne forskel skyldes dog til dels de to landes meget forskellige befolkningssammensætninger.

I den nordiske filmindustri møder etniske minoriteter stadig udfordringer, idet de er underrepræsenteret i alle dele af produktionen (jf. Moffat, 2016), hvilket som nævnt også gør sig gældende for instruktører. En forskningsrapport fra Aarhus Universitet har vist, at etniske minoriteter i den danske filmbranche oplever mere chikane, diskrimination og seksuel opmærksomhed end deres hvide kolleger. Derfor har Det Danske Filminstitut nu indført krav om, at en film- eller TV-produktion skal registrere, hvor mange medarbejdere, der har en anden etnicitet, hvis de vil søge produktionsstøtte. Formålet er, at instruktører og producenter bliver opmærksomme på fordelingen af mangfoldighed på settet (Dreyer, 2020). Udover etnicitet bliver det også obligatorisk for producenter, der søger støtte til fiktion, dokumentar og spil, at udfylde en selvangivelse om kønsfordelingen både foran og bag kameraet (Det Danske Filminstitut, 2020). På den måde kan man komme strukturel ulighed til livs, idet det øjensynligt ikke sker organisk. Det er den samme værktøjskasse, som Oscar-akademiet tager i brug for at komme uligheden til livs i Hollywood.

Tabel 1 viser, at kun tre ud af de 16 kvindelige instruktører har en anden etnicitet end europæisk/hvid. Ava DuVernay er afrikansk-amerikaner, May el-Toukhy er dansk-egyptisk, og Hella Joof har gambianske rødder. Hennekam og Syeds (2017) undersøgelse viser, at personer med mere end én stigmatiseret identitet, som eksempelvis afrikansk-amerikanske kvinder, er dårligere stillet i forhold til andre mennesker, hvilket kan have indflydelse på karrieremulighederne i filmindustrien. Dette kalder Carbado (2013) for *double jeopardy*. Alene på baggrund af det faktum, at kvinder er kvinder og samtidig afrikansk-amerikanske, bliver de diskrimineret (jf. Crenshaw, 1989). Det kan være medvirkende til, at der ikke er flere kvindelige AALMMO-instruktører i vores stikprøve. Når hvide kvinder har så svært ved at få lov til at fortælle deres historier, er det endnu sværere for AALMMO-kvinder at blive hørt i en industri præget af hvide mænd.

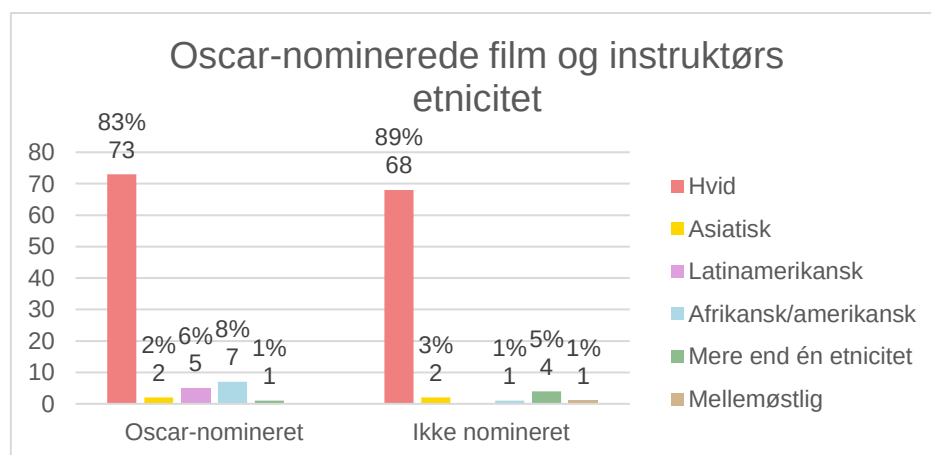
Tendensen med en overvægt af hvide instruktører gør sig ligeledes gældende for mændene. Her har kun 20 ud af 149 en anden etnicitet end europæisk/hvid. 14 ud af de 20 mandlige AALMMO-instruktører kommer fra andre lande end USA. Eksempler på disse er Ang Lee fra Taiwan, Steve McQueen fra Storbritannien og Bong Joon Ho fra Sydkorea. Det virker altså, som om man hellere vil importere AALMMO-instruktører i Hollywood end bruge AALMMO-amerikanere inden for filmbranchen. Dette kan skyldes den store ulighed, der er i det amerikanske samfund, hvor ikke alle har råd til en uddannelse for eksempel inden for film. Der er måske ydermere en manglende tiltro til AALMMO-befolkningens evner.

Tabel 1 viser, at der er fem film, som er instrueret af latinamerikanske instruktører. Der er dog kun tale om tre forskellige instruktører, som alle er fra Mexico: Alfonso Cuarón, Alejandro G. Iñárritu og Guillermo del Toro. De er alle tre anerkendte instruktører og har alle instrueret Oscar-vindende film som 'Roma' (Cuarón, 2018), 'Birdman' (Iñárritu, 2014) og 'The Shape of Water' (del Toro, 2017). USA's egen latinamerikanske befolkning glimrer dog ved sit fravær. Dette kan skyldes den store diskrimination, der er mod netop denne befolkningsgruppe. De får ikke lov til at fortælle historien om deres USA.

Sexton (2009) mener, at overrepræsentationen af hvide, mandlige instruktører kan have indflydelse på, hvordan forskellige etniciteter fremstilles på film, idet de bliver skabt ud fra den hvide mands synspunkt. Instruktører, manuskriptforfattere osv. er påvirket af den kultur og tid, som de lever i, hvilket er med til at påvirke den repræsentation, der er i deres film (jf. Hall, 1989). Den hvide mand er ikke nødvendigvis i stand til at fortælle den afrikansk-amerikanske kvindes historie, måske ikke engang den hvide kvindes historie. Hvis der skal mere mangfoldighed i de historier, vi ser på film, bliver man sandsynligvis også nødt til at få mere mangfoldighed bag kameraet.

Instruktører og Oscar-film

Fra at se på instruktørernes køn og etnicitet vil vi nu se på, om fordelingen af køn og etnicitet er anderledes i Oscar-nominerede film. I vores stikprøve er der 88 Oscar-nominerede film, og 81 af disse film er instrueret af mænd og syv af kvinder. Ligesom i den generelle fordeling er der også her en stor overvægt af mænd.



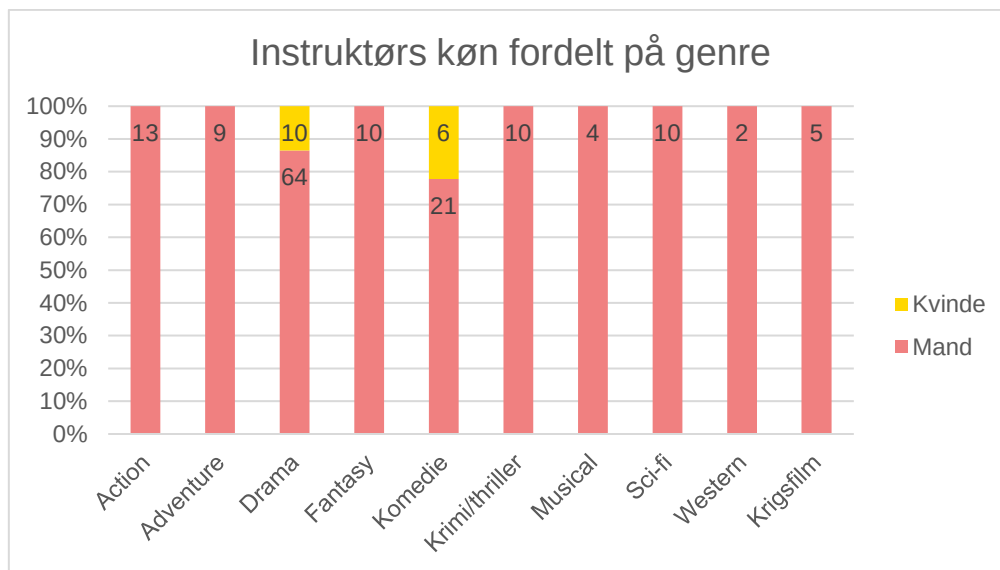
Figur 2

Figur 2 viser fordelingen af de Oscar-nominerede film på instruktørens etnicitet. Her fremgår det, at 73 (83%) af de Oscar-nominerede film har en instruktør med europæisk/hvid etnicitet. Der er altså en tydelig tendens til, at det er hvide mænd, der instruerer Oscar-nominerede film, og andelen af hvide, mandlige instruktører er endda større end i den samlede stikprøve, hvor tallet er 78% (jf. tabel 1). Relationen mellem instruktørers etnicitet og Oscar-nominerede film er dog ikke statistisk signifikant, $X^2(1, N=164) = 1.44, p = .23$.

Der er kun seks film med en AALMMO-instruktør, der har vundet for bedste film gennem Oscars 93 år lange historie. Det er dog værd at nævne, at AALMMO-instruktøren, Ang Lee, allerede vandt en Oscar for bedste instruktør i 2006 for 'Brokeback Mountain' (2005), og derved blev han første AALMMO-instruktør til at vinde en Oscar. Den første film med en AALMMO-instruktør, der vandt en Oscar, var dog '12 Years a Slave' (McQueen, 2013), som først vandt næsten ti år efter i 2014. Filmen blev instrueret af caribisk-britiske Steve McQueen. Vinderfilmene fra 2015, 2017, 2018, 2020 og 2021 havde også en AALMMO-instruktør. Her ser vi en markant udvikling i Oscar-uddelingene, idet der inden for de sidste fem år kun har været en enkelt vinder-film med en hvid instruktør. Det er altså ikke manglen på talent blandt AALMMO-instruktører, som er skyld i, at der ikke er flere af dem, og det ser ud til, at flere af deres stemmer nu bliver hørt. I år vandt kun den anden kvindelige instruktør i Oscar-regi, og denne gang var det den kinesiske Chloé Zhao for 'Nomadland' (2020). Selvom det går langsomt fremad for kvindelige instruktører, er der dog stadig lang vej til at være jævnbyrdige med de mandlige instruktører.

Instruktører og genre

Efter at have undersøgt instruktørernes etnicitet og køn vil vi nu undersøge, hvorvidt AALMMO-instruktører og kvindelige instruktører instruerer bestemte genrer. I vores kodningsmanual opstillede vi 12 genrekategorier, men filmene i vores stikprøve er kun repræsenteret i 10 af dem. Vi havde ingen film i genrerne 'gys' eller 'andet'. Figur 3 viser, at de kvindelige instruktører kun er repræsenteret i to ud af de 10 genrekategorier (drama og komedie), hvorimod de mandlige instruktører er repræsenteret i samtlige kategorier. Det siger noget om, hvilke historier kvinder må og kan fortælle. Det skal enten være film med store følelser eller komedier, hvor man ofte gør grin med selvsamme følelser.



Figur 3

Mandlige AALMMO-instruktører er kun repræsenteret i halvdelen af genrerne, nemlig i action, adventure, drama, komædie og krimi/thriller. Ifølge Erigha (2016) sætter filmindustrien genrefælder for især afrikansk-amerikanske instruktører, der ofte tildeles film i komædie- og actiongenren, hvor historierne er endimensionelle og uoriginale. I vores undersøgelse gør dette sig ikke helt gældende, idet flest af de afrikansk-amerikanske instruktører har instrueret dramafilm, dernæst action- og krimifilm, mens ingen har instrueret en komædie. Det er dog vigtigt at holde sig for øje, at drama er den største kategori i vores stikprøve, og derfor er der generelt mange instruktører i denne kategori. Bortset fra drama har de nævnte genrer, som AALMMO-instruktører instruerer, måske også mere tendens til at være endimensionelle og på formel. Der er som regel en skabelon for, hvordan man laver en actionfilm, og de indeholder som regel ikke de store følelser og gribende karakterudviklinger. Derfor har Erigha (2016) til dels ret i, at afrikansk-amerikanske instruktører kan opleve genrefælder. Vores undersøgelse viser dog, at det gælder for alle AALMMO-instruktører og ikke kun afrikansk-amerikanere.

Vi ser den største diversitet af etniciteter blandt instruktørerne inden for action og drama, hvor der både er hvide, afrikansk-amerikanske, latinamerikanske og asiatiske instruktører repræsenteret. Der er blandt andet afrikansk-amerikanske og asiatiske instruktører i filmserien 'Fast and Furious' (Lin, 2013; Wan, 2015; Gray, 2017), og Marvel-filmen 'Black Panther' (2018) er instrueret af afrikansk-amerikanske Ryan Coogler. Erigha (2016) mener, at den største underrepræsentation af afrikansk-amerikanske instruktører

blandt andet sker i filmserier af eksempelvis Marvel, hvor det først var den 18. film i rækken, der er instrueret af en afrikansk-amerikaner. I dag er der 23 film i Marvel-serien, men stadig kun én afrikansk-amerikansk instruktør, hvilket betyder, at Erighas (2016) påstand stadig er gældende for denne serie. 'Fast and Furious'-serien (Cohen, 2001; Singleton, 2003; Lin, 2006; Lin, 2009; Lin, 2011; Lin, 2013; Wan, 2015; Gray, 2017; Leitch, 2019; Lin, 2021) er dog et eksempel på en succesfuld serie, hvor otte ud af ti film er instrueret af AALMMO-instruktører.

Erigha (2016) skriver, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) skabte mere debat om, hvem der skulle instruere filmen, end om hvem der skulle spille hovedrollen (s. 551-552). En stor del af debatten omkring instruktøren af 'Black Panther' (Coogler, 2018) har formentlig haft noget at gøre med, at afrikansk-amerikanere endelig har fået en Marvel-film, hvor de er majoriteten af filmens cast. Dermed er det også et bevidst valg at vælge en afrikansk-amerikansk instruktør. Coogler havde da også allerede i 2015 succes med at instruere 'Creed' (en fortsættelse af 'Rocky'-filmene), hvor afrikansk-amerikanske Michael B. Jordan overtog rollen som bokser efter den europæisk/hvide Sylvester Stallone. At en afrikansk-amerikaner har instrueret en stor film som 'Black Panther' (Coogler, 2018) kan, ifølge Erigha (2016), være startskuddet til et opgør med det eksisterende hierarki i Hollywood, der er ledet af hvide mænd. Det er dog værd at nævne, at Ryan Coogler ikke var den første AALMMO-instruktør på en Marvel-film. Året før instruerede Taika Waititi, der er halvt maori, 'Thor: Ragnarok' (2017), hvilket ikke skabte samme debat.

Den store debat om instruktørens etnicitet eller køn blev ikke taget op, da det drejede sig om den første kvindelige Marvel-superhelt. Her udeblev debatten om, hvorvidt en kvinde skulle instruere. Det tyder på, at Hollywood mente, at en hvid mand godt kunne fortælle en kvindes historie, men ikke en afrikansk mands historie. Måske er det en indikation på, at kvinder i filmbranchen ikke respekteres lige så meget som en mand, uanset etnicitet.

Etnicitet

Fra at have undersøgt, hvem der instruerer filmene, vil vi i det følgende undersøge, hvem der befolker dem. Som beskrevet tidligere er forskellige etniciteter historisk set blevet diskrimineret på film og repræsenteret på bestemte måder. Derfor vil vi nu undersøge, om

dette stadig er tilfældet, eller om filmbranchen rent faktisk har rykket sig og gjort repræsentationen på film mere mangfoldig end tidligere.

Frekvensen af etnicitet på film

Vores kodning af 164 film viser ikke fremstillingen og nuancerne af forskellige karakterer, men kan i stedet sige noget om frekvensen: Hvor ofte forekommer eksempelvis forskellige etniciteter på film? Vores kodning viser, at 52 af de 164 film udelukkende havde europæiske/hvide karakterer med replikker, hvilket svarer til 32% af alle de kodede film. 112 film havde dog AALMMO-karakterer med replikker, hvilket svarer til 68% af filmene. Dette vidner om, at størstedelen af alle film har mangfoldighed i sit cast. Dette er dog ikke ensbetydende med, at AALMMO-karaktererne har spillet en stor rolle i filmene, hvilket vi vil undersøge ved at se nærmere på filmenes vigtigste karakterer.

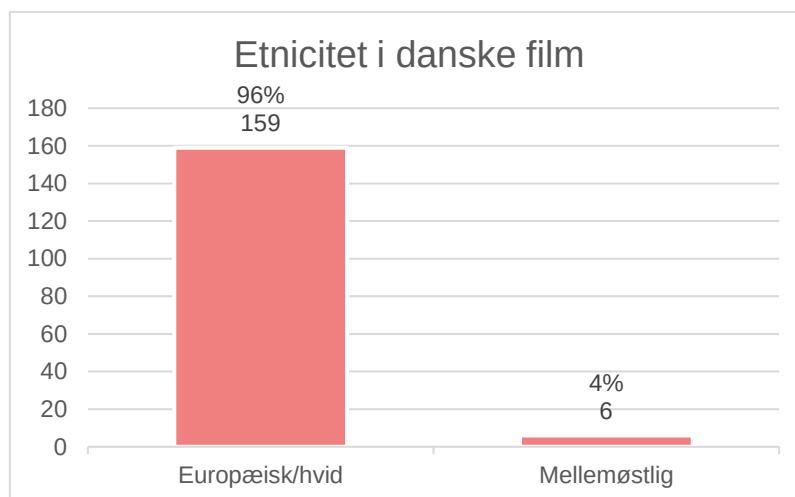
Karakterers etnicitet/køn	Mand		Kvinde		Andet		Transkønnet		Total	
	N	%	N	%	N	%	N	%	N	%
Europæisk/hvid	447	55%	236	29%	1	0%	1	0%	685	84%
Asiatisk	9	1%	8	1%	0	0%	0	0%	17	2%
Latinamerikansk	7	1%	5	1%	0	0%	0	0%	12	1%
Afrikansk/afrikansk-amerikansk	33	4%	22	3%	0	0%	0	0%	55	7%
Mellemøstlig	7	1%	1	0%	0	0%	0	0%	8	1%
Oprindelige folk	4	0%	0	0%	0	0%	0	0%	4	0%
Andet	20	2%	4	0%	1	0%	0	0%	25	3%
Mere end én etnicitet	10	1%	1	0%	0	0%	0	0%	11	1%
Total	537	66%	277	34%	2	0%	1	0%	817	100%

Tabel 2: Frekvenstabel over andelen af karakterers køn og etnicitet fordelt på det samlede antal karakterer.

Vi har kodet for de 164 films fem vigtigste karakterer, og fordelingen af de kodede karakterers etnicitet er illustreret i tabel 2. Her kan man se, at der er en stor overvægt af europæiske/hvide karakterer svarende til 84% af alle de kodede karakterer. Heraf er 29% kvinder, mens 55% er mænd. Der er således næsten dobbelt så mange hvide mænd som hvide kvinder. Dette vil vi se nærmere på i et afsnit dedikeret til køn. Den næststørste etniske gruppe er afrikansk-amerikanske karakterer med 7% (4% mænd og 3% kvinder). Som vi vil komme ind på senere, er denne gruppe dog ikke den næststørste, hvis man kun fokuserer på danske film. Hvis man ser bort fra 'andet'-kategorien med fiktive etniciteter, er de resterende etniske grupper under 2%, og i alle grupper er der flere mandlige karakterer end

kvindelige. Når film primært viser europæiske/hvide, mandlige karakterers liv, er det med til at skabe et billede af en majoritet over for minoriteter, og det er med til at skabe eksklusion af bestemte grupper (jf. Ott & Mack, 2014). De underrepræsenterede etniske grupper udgøres derudover af meget få karakterer, hvilket betyder, at disse få karakterer skal repræsentere en hel gruppe (jf. Valdivia, 1998). Film er ydermere med til at skabe et billede af, hvad der anses som positivt og negativt, og hvordan etniske grupper opfattes (jf. Banjo & Jennings, 2017; Glenn & Cunningham, 2009). Mangfoldigheden i de vigtigste karakterer (eller manglen på samme) er dermed med til at understrege Hollywoods hegemoni (jf. Hall, 1997), hvor film hovedsageligt produceres af hvide mænd, der bestemmer, hvilke film der kan få grønt lys, og hvilke der ikke kan.

Den relativt lave mangfoldighed i forhold til karakterernes etnicitet kan skyldes, at amerikanske film, som er overvægten i vores stikprøve, er et produkt af amerikansk ideologi, kultur og historie. Først i 1960'erne afskaffede man Jim Crow-lovene i Sydstaterne, som oprindeligt var skabt til at adskille afrikansk-amerikanere fra det hvide samfund (Urofsky, 2021). Mange steder i USA er det derfor ikke mere end 55 år siden, at man mente, at afrikansk-amerikanere eksempelvis ikke måtte bruge toiletter forbeholdt hvide mennesker. Black Lives Matter er en konsekvens af, at racisme og ulighed stadig er en del af det amerikanske samfund, og der foregår således stadig en kamp om lige rettigheder. Da en betjent i april 2021 blev dømt skyldig i drabet på afrikansk-amerikanske George Floyd, var der jubelscener i den amerikanske befolkning (Stisen, 2021). Hvis landet ikke var præget af ulighed, ville der nok ikke have været jubelscener, idet en dom til betjenten havde været forventelig. Den afrikansk-amerikanske digter Amanda Gorman kommenterede da også, at det havde været en større sejr, hvis George Floyd stadig var i live. Alle de spændinger og holdninger, der er i det amerikanske samfund, er med til at præge filmindustrien. Netop dette kan være grunden til, at AALMMO-karakterer stadig er underrepræsenteret i Hollywood. Man kan dog argumentere for, at filmindustrien ved at inkludere flere AALMMO-karakterer kunne være med til at påvirke amerikanernes holdninger positivt ved at vise en anden version af eksempelvis afrikansk-amerikanere end den forestilling, som mange hvide har af dem.



Figur 4

Ovennævnte fordeling af etnicitet er fordelt på alle 164 film, men danske film har sandsynligvis ikke samme fordeling, idet den danske befolkningssammensætning er mere homogen end eksempelvis den amerikanske. Som det fremgår af figur 4 er de fem vigtigste karakterer i danske film i vores stikprøve udelukkende befolket af europæiske/hvide (96%) og mellemøstlige (4%) karakterer. Her er det dog vigtigt at pointere, at fire ud af de seks mellemøstlige karakterer er den samme: politimanden Assad fra 'Afdeling Q'-serien (Nørgaard, 2012; Nørgaard, 2014; Moland, 2016; Boe, 2018). I realiteten er der derfor kun tale om tre forskellige mellemøstlige karakterer. Dette bidrager til, at den danske biografgænger bliver præsenteret for den samme version af en mellemøstlig karakter, fordi Assad udgør 66,6% af de mellemøstlige karakterer i vores stikprøve. Vi ser derfor ikke forskellige repræsentationer af personer fra Mellemøsten, men i stedet den samme repræsentation gang på gang, hvilket kan være med til at forstærke publikums opfattelse af denne etnicitet.

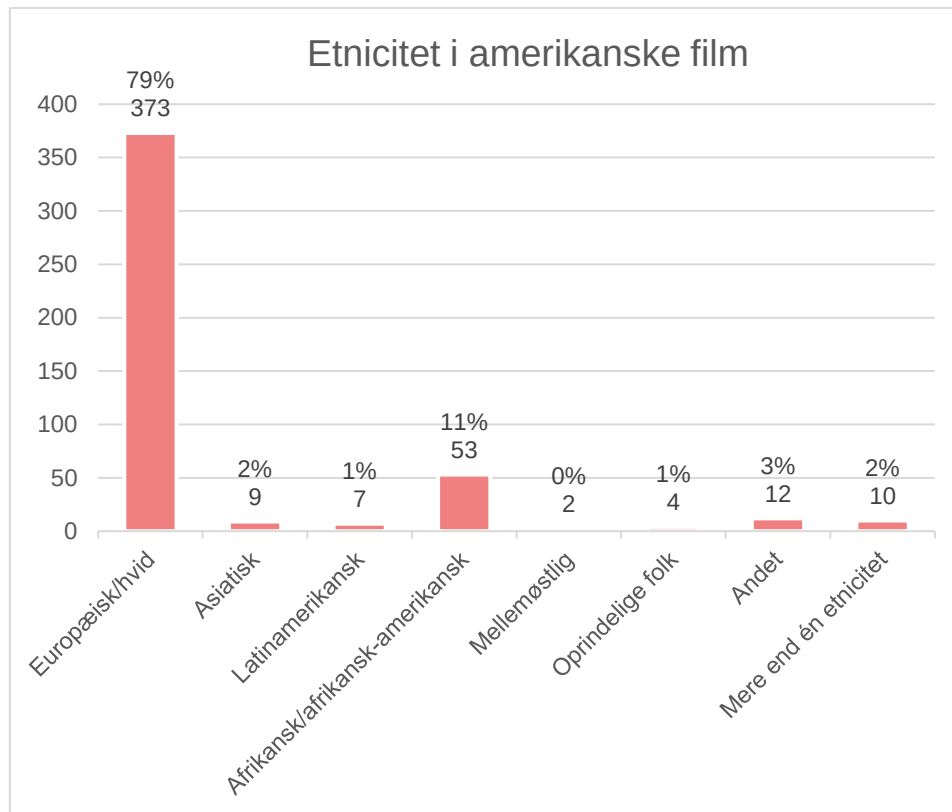
Gennem vores analyse vil der være flere kategorier, hvor vi kun ser få forekomster af en given variabel, som vi ser i ovenstående eksempel med Assad. Det er ikke repræsentativt, at tre karakterer kan sige noget om en hel etnisk gruppe. Derfor vil der gennem analysen være nogle skævvridende tal, fordi nogle grupper er meget små. Derfor har vi i de tilfælde, hvor det giver mening, valgt at slå alle AALMMO-karakterer sammen og sammenligne med hvide karakterer. Ulempen ved dette er, at ikke alle AALMMO-grupper repræsenteres på samme måde. Derfor har vi vejet for og imod, hvornår det gav mening at slå kategorier sammen. Hvis eksempelvis den store gruppe af afrikansk-amerikanske

karakterer adskilte sig meget fra de øvrige AALMMO-grupper, har vi ikke slået kategorierne sammen.

Fordelingen af karakterernes etnicitet i danske film er med til at understøtte Moffats (2016) pointe, idet han mener, at etniske minoriteter er udfordrede i den nordiske filmindustri. At mellemøstlige karakterer er den eneste AALMMO-gruppe i danske film kan skyldes, at de tre største indvandrergrupper i Danmark er fra Polen, Syrien og Tyrkiet (Danmarks Statistik, 2020). I vores kodning vil polakker være kodet som europæiske/hvide, og dermed indgår de i samme gruppe som etniske danskere. Generelt er Danmark et meget homogent land, idet kun 14% af den danske befolkning består af indvandrere og disses efterkommere, og næsten halvdelen af disse er fra vestlige lande (Danmarks Statistik, 2020). Dette er sandsynligvis grunden til den manglende etniske mangfoldighed i danske film.

I Danmark er der flere skuespillere, der har rødder i Østeuropa, eksempelvis Danica Curcic, Kim Bodnia og Dejan Čukić. Disse spiller dog som regel etnisk hvide danskere, og ingen betvivler, at Danica Curcic kan spille Ghita Nørbys datter i 'Stille Hjerte' (August, 2014). Det samme ville ikke være tilfældet for mellemøstlige skuespillerinder, idet de ikke ligner etnisk danske kvinder. Måske er dette med til at sørge for, at de mellemøstlige karakterer ofte er fraværende i de danske film. Hvis disse skal portrætteres, føler filmskaberer måske en pligt til også at portrættere deres kultur. For det første har filmskaberer måske ikke kendskab til denne kultur, og for det andet er der måske en frygt for, at danskerne ikke vil se en mellemøstlig karakter i hovedrollen. Dette kan skyldes, at Danmark fører en stram indvandrerpolitik, hvor personer fra Mellemøsten hovedsageligt bliver udpeget som de fremmede, der i nogle tilfælde bør sendes hjem (Birk & Nielsen, 2021; Mostert, 2020). Der er også stor forskel på, hvilket Danmark man ønsker at portrættere. Er det det mangfoldige København, eller det homogene Rebild, som vi skal se på film?

Hvis man ser på det samlede cast i de danske film, er mangfoldigheden heller ikke stor. I alt er der 33 danske film i vores stikprøve, og i 21 af filmene (64%) er der et udelukkende europæisk/hvidt cast. Af de resterende 12 film er der kun seks af dem, der har mere end én AALMMO-karakter med replikker. Den etniske mangfoldighed er dermed stort set ikkeeksisterende i danske film, og de film, hvor der er flere end fem AALMMO-karakterer, foregår i andre lande.



Figur 5

Vi havde en formodning om, at den etniske mangfoldighed i danske film ville være forskellig fra amerikanske film, idet befolkningssammensætningerne i de to lande er vidt forskellige. Figur 5 viser, at 79% af de fem vigtigste karakterer i amerikanske film er europæiske/hvide, mens afrikansk-amerikanere er den næststørste gruppe med 11%. De resterende grupper er asiater (2%), latinamerikanere (1%), oprindelige folk (1%), mellemøstlige (0%) og personer med mere end én etnicitet (2%). Hvis man sammenligner disse tal med Jones' undersøgelse i 1942, er det tydeligt, at der er sket en udvikling i mangfoldigheden på film. 81,4% af karaktererne i hendes stikprøve var (hvide) amerikanere, mens de resterende karakterer var englændere, tyskere, spaniere, kinesere, canadiere, nordmænd og rumænere (Jones, 1942, s. 418). De eneste karakterer, som vi ikke ville betegne som europæiske/hvide i vores undersøgelse er altså kinesere, hvilket vidner om, at Jones' undersøgelse i 1942 ikke har vist særligt stor mangfoldighed i karakterernes etnicitet, kun i nationalitet. Da Jones (1942) lavede sin undersøgelse, var filmindustrien en helt anden end den, vi ser i dag. Filmstudier havde skuespillere på kontrakt og brugte derfor de samme skuespillere igen og igen (Bordwell et al., 2020, s. 462). Derudover var det i

1940'erne, at man nedtonede latinamerikanske skuespilleres etnicitet og lod dem fremstå som hvide, hvilket eksempelvis var tilfældet med Rita Hayworth (jf. Benshoff & Griffin, 2009). Denne praksis ser vi ikke længere, så på den måde har film rykket sig. Problemet er dog, at latinamerikanere næsten ikke optræder på film i dag, og dermed har Hollywood ikke rykket sig ret langt.

Hvis man sammenligner fordelingen af karakterernes etnicitet i de amerikanske film i vores stikprøve med USA's befolkningssammensætning, er den hvide gruppe overrepræsenteret. Denne gruppe udgør i virkelighedens samfund kun 60,1% af den amerikanske befolkning. De resterende etniske grupper er derimod underrepræsenteret i forhold til den demografiske sammensætning (afrikansk-amerikanere 13,4%, oprindelige folk 1,5%, asiater 5,9%, latinamerikanere 18,5% og personer med mere end én etnicitet 2,8%) (United States Census Bureau, 2019). Dermed viser vores undersøgelse et andet billede af fordelingen af etnicitet i amerikanske film end den undersøgelse, som King et al. (2021) henviser til, hvor de mente, at repræsentationen på film svarede til befolkningssammensætningen. Vores undersøgelse bekræfter dog deres undersøgelse i, at latinamerikanere er den gruppe, der er mest underrepræsenteret i forhold til gruppens faktiske størrelse i USA. Til trods for at gruppen er større end den afrikansk-amerikanske gruppe, er det kun 1% af karaktererne i vores stikprøve, der tilhører denne gruppe. Man kan se dette som et udtryk for eksklusion, hvor man i Hollywood udelukker bestemte grupper og fremhæver hvidt hegemoni.

Vi hører ofte om afrikansk-amerikaneres kamp for lige vilkår gennem eksempelvis Black Lives Matter-demonstrationer. Det er derimod sjældent, at vi hører om latinamerikaneres kamp for det samme i USA. I en kronik i The Washington Post skrev peruvianske Marie Arana i 2019, at latinamerikanere oplever samme diskrimination og racisme. De har ligeledes historisk set været udsat for lynchings og raceadskillelse. I nyere tid annoncerede den tidligere præsident Trump, at han ville bygge en mur, der adskiller Mexico og USA (Arana, 2019). Den latinamerikanske historie kan derfor være årsag til, at latinamerikanere er den mest underrepræsenterede gruppe på film. Hvor afrikansk-amerikanere gennem historien har kæmpet for borgerrettigheder og nu afholder Black Lives Matter-demonstrationer, har latinamerikanere ikke hævdet sig på samme måde.

Vores undersøgelse understøtter Pattons (2001) argument om, at der er få afrikansk-amerikanske karakterer på film, mens alle andre AALMMO-grupper er næsten

ikkeeksisterende. Denne underrepræsentation er med til at understøtte argumentet om, at der er et *racial hierarchy* (jf. Fu, 2015) i USA, hvor hvid anses som værende normen. Selvom USA har en mangfoldig befolkningssammensætning, er det ikke det, der fremhæves på film. Benshoff og Griffin (2009) beskriver da også Hollywoods filmindustri som kulturel imperialisme, hvor bestemte normer og ideologier markedsføres til hele verden. Fordi hele verden ser amerikanske film, har de enorm betydning for, hvordan resten af verden tænker både om USA og om etniske grupper generelt.

I alt var der 94 amerikanske film i vores stikprøve. I 12 af filmene (13%) var filmens cast udelukkende europæisk/hvidt. Til sammenligning havde 41% af britiske film et udelukkende europæisk/hvidt cast, mens tallet for danske film, som tidligere nævnt, var 64%. Grunden til, at vi har valgt at sammenligne med Storbritannien, er, at de også har en global filmindustri, og britiske film udgør den tredjestørste gruppe af film i vores stikprøve. Amerikanske film har altså færrest film med et udelukkende hvidt cast, og de har dermed den største mangfoldighed på film. Det skyldes, at deres befolkningssammensætning er markant anderledes end Storbritanniens og Danmarks.

Man kan diskutere, hvorvidt det er nødvendigt for filmindustriens karakter-sammensætning at afspejle et produktionslands befolkningssammensætning, for at filmindustrien kan være politisk korrekt. På den ene side kan man argumentere for, at befolkningssammensætningen i et land kan være en målestok, som filmindustrien kan have som målsætning. Kvoter kan i den sammenhæng være fornuftige til at gøre noget ved et strukturelt problem, der er svært at komme til livs, og denne løsning ser vi både hos British Film Institute (u.d.) og hos Oscar-akademiet (Oscars, 2020). På den anden side kan man dog også argumentere for, at strukturelle problemer kan fortsætte, hvis filmskaberne blot vælger at opfylde kvoter ved at benytte AALMMO-skuespillere som *token characters*. Disse karakterer er blot med for at undgå anklager om racisme. Det Danske Filminstitut er derudover af den holdning, at kvoter kan forringe kvaliteten af danske film, hvis man skal tage hensyn til repræsentation (Ladegaard, 2020). Hvis man ser populærkultur som en medvirkende faktor til, hvordan samfundet opfatter forskellige grupper, kan denne udtalelse fra Det Danske Filminstitut fremstå som en fralæggelse af ansvar. Hvis man indfører kvoter, kan man måske gribe fat om problemets rod, så vi på et tidspunkt når dertil, hvor vi ikke længere behøver kvoter, og hvor vi ser en naturlig mangfoldig repræsentation af både seksualitet, køn og etnicitet både foran og bag kameraet.

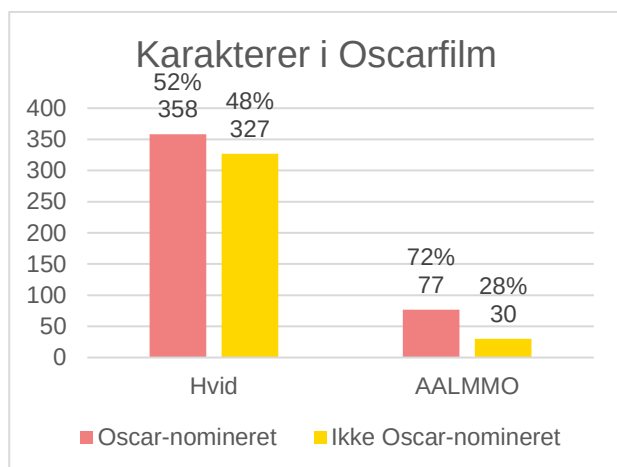
Oscar-nominerede vs. populære film

Vores stikprøve indeholder både Oscar-nominerede film og film, der var populære i danske biografer. Vi havde en formodning om, at Oscar-nominerede film sandsynligvis ville være mere mangfoldige end populære film, idet de oftest omhandler samfundsrelevante temaer i dramafilm.

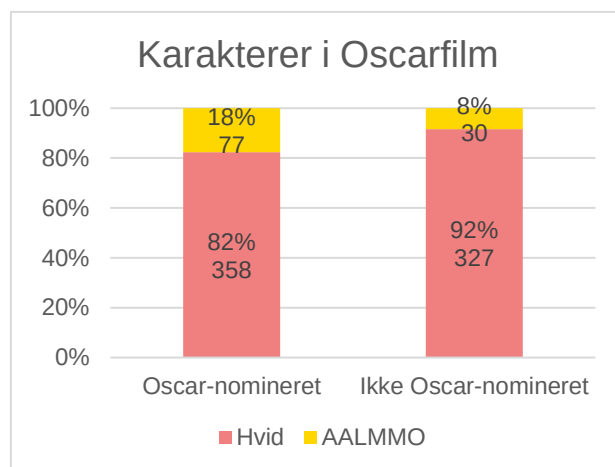
AALMMO-karakterer i Oscar-nominerede film	Oscar-nomineret		Ikke Oscar-nomineret	
	N	%	N	%
Filmen har AALMMO-karakterer	63	72%	49	64%
Filmen har kun hvide karakterer	25	28%	27	36%
Total	88	100%	76	100%

Tabel 3: Andelen af Oscar-nominerede film og film, der ikke er nominerede, der inkluderer AALMMO-karakterer.

Tabel 3 viser, at fordelingen mellem film med AALMMO-karakterer med replikker og film, der udelukkende har hvide karakterer med replikker, er forskellig mellem Oscar-nominerede film og de populære film fra vores stikprøve. 72% af de 88 Oscar-nominerede film har AALMMO-karakterer med replikker, mens kun 28% udelukkende har hvide karakterer. Hvis man ser på tallene for de populære film, indeholder 64% af de 76 populære film AALMMO-karakterer, mens 36% udelukkende indeholder hvide karakterer. Det betyder, at Oscar-nominerede film er mere tilbøjelige til at inkludere AALMMO-karakterer med replikker end populære film. Dette kan dog skyldes, at Oscar-nominerede film primært er amerikanske, mens der er en del danske film blandt de mest populære film. Som beskrevet tidligere er amerikanske film mere tilbøjelige til at inkludere AALMMO-karakterer end danske film, og dette er med til at påvirke tallene. En anden årsag kan være, at størstedelen af de Oscar-nominerede film er dramaer, hvoraf en del af dem handler om tunge emner i modsætning til eksempelvis lette komedier og action, som vi ser mere af i stikprøven med de populære film. Vi vil senere uddybe genrernes indflydelse på films rollebesætning.



Figur 6



Figur 7

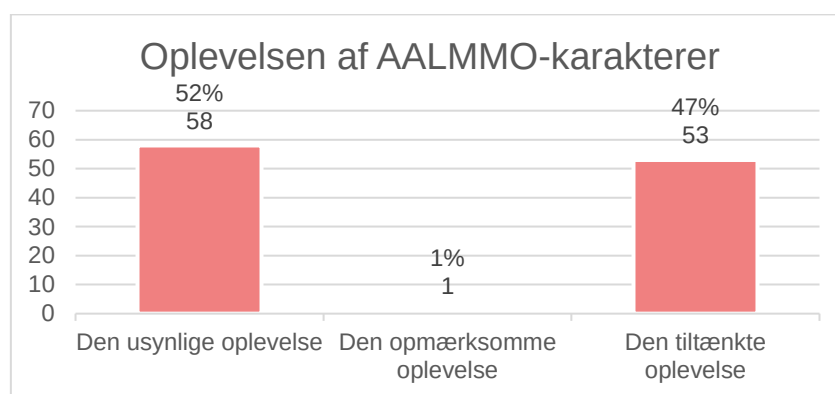
Af figur 6 og 7 fremgår det, at 72% af de kodede AALMMO-karakterer, svarende til 77 karakterer ud af 107 kodede AALMMO-karakterer, skal findes i Oscar-nominerede film. Relationen mellem etnicitet og medvirken i Oscar-nominerede film er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 792) = 14.5, p < .001$. Disse 77 karakterer svarer til 18% af alle kodede karakterer i Oscar-nominerede film. De sidste 28% af AALMMO-karaktererne, svarende til 30 karakterer, befinder sig i de populære film. Her udgør de dog kun 8% af det samlede antal kodede karakterer. Der er altså dobbelt så mange AALMMO-karakterer, som er med til at drive handlingen i Oscar-nominerede film end i de populære film. Der er dog stadig en stor overvægt af hvide karakterer i begge filmtyper. Dette kan blandt andet skyldes, at selvom der nogle år har været stor mangfoldighed i de Oscar-nominerede film, har der andre år manglet mangfoldighed, hvilket er blevet mødt med kritik under kampagnen #OscarsSoWhite. Den afrikansk-amerikanske instruktør Spike Lee har omtalt dette som "feast or famine" (Ugwu, 2020), idet der eksempelvis i 2017 var mange AALMMO-personer, der vandt forskellige Oscar-priser, mens der i 2020 næsten ikke var nogen AALMMO-personer nomineret.

Størstedelen af Oscar-akademiets medlemmer er hvide mænd, og dette kan være med til at påvirke listen af nominerede. Oscar-akademiet har selv imødekommet den manglende mangfoldighed ved fra 2024 at indføre inklusionskrav til de nominerede film - både foran og bag kameraerne (Oscars, 2020). De sidste seks år har der været fokus på både #MeToo og #OscarsSoWhite, og dette har sandsynligvis været medvirkende til, at Oscar-akademiet nu har indført inklusionskrav for at dæmme op for kritikken. Selvom kravet endnu ikke er trådt i kraft, så vi dog allerede i år en stigning i nomineringer og priser til

AALMMO-personer. Mangfoldigheden i nomineringerne slog adskillige rekorder, blandt andet for det samlede antal nominerede kvinder og henholdsvis den første asiat og muslim til at blive nomineret som bedste mandlige skuespiller (THR staff, 2021).

Oplevelsen af AALMMO-karakterer

Som beskrevet i metodeafsnittet udarbejdede vi tre kategorier for, hvilken oplevelse man som seer fik af AALMMO-karakterer i filmen: den usynlige oplevelse, den opmærksomme oplevelse eller den tiltænkte oplevelse. På figur 8 kan man se, hvordan oplevelsen af AALMMO-karakterer er i de 112 kodede film, der havde AALMMO-karakterer i deres cast.



Figur 8

Den usynlige oplevelse fandt vi i 52% af filmene. Her er seeren ikke blevet særligt opmærksom på, at karakteren har en bestemt etnicitet. Her er det individets fejl og personlighed, der er i fokus og ikke karakterens etnicitet (jf. Smith, 2013). Dette strider imod Blums (1999) argument om, at man ikke bør se fuldstændig bort fra en persons etnicitet, fordi et individ aldrig bare er et individ. Vedkommende er også påvirket af sin etnicitet. Ved den usynlige oplevelse kunne karakteren i princippet udskiftes med en skuespiller af en hvilken som helst anden etnicitet, uden at historien ville ændre sig, og karakteren udtrykker et hvidt perspektiv. Et eksempel på dette er 'Kollektivet' (Vinterberg, 2016), hvor den mellemøstlige karakter Allon er en af kollektivets beboere. Der bliver dog ikke kommenteret på hans etnicitet, og derfor kunne Allon i princippet udskiftes med en hvid skuespiller, uden at karakteren eller vedkommendes historie ville ændre sig.

Man kan argumentere for, at manuskriptet til eksempelvis en Hollywood-film med den usynlige oplevelse sandsynligvis er blevet skrevet ud fra et europæisk/hvidt perspektiv,

og dette gælder alle rollerne; også de roller, som AALMMO-skuespillere spiller. Denne antagelse skyldes, at man altid skriver ud fra en bestemt position, som er påvirket af tid, sted og forfatterens kultur (jf. Hall, 1989), og i Hollywood er normen europæisk/hvid. Hvis man sætter det lidt på spidsen, ville det svare til, at man i en Bollywood-film castede en dansker, og lod vedkommende have samme adfærd, religion og holdning som de resterende indiske karakterer. Filmen ville dermed have den usynlige oplevelse, fordi den danske skuespiller skulle indtage et indisk perspektiv. Man ville sandsynligvis stadig tænke over etniciteten, men i et mangfoldigt land som USA er det "nemt" at lade AALMMO-karakterer indgå uden at skabe opmærksomhed omkring det. USA er kendt for at være en smeltedigel af forskellige kulturer, og derfor overrasker det ikke, hvis man ser forskellige etniciteter side om side. Det er i den usynlige oplevelse, at man kan opleve *token characters*, der netop er blevet placeret i filmen for at give et indtryk af mangfoldighed, selvom vedkommendes etnicitet ikke påvirker karakteren. Intentionen er i princippet god, idet man ønsker at skabe mangfoldighed i filmen, men hvis man blot gør det for at undgå kritik, kan karakterernes kompleksitet komme til at lide under det.

Den tiltænkte oplevelse var i 47% af de 112 film med AALMMO-karakterer. Ved denne oplevelse er en karakter tiltænkt en bestemt etnicitet, og filmens handling ville være en anden, hvis karakteren havde en anden etnicitet. For eksempel er Jacob Black i 'Twilight'-serien (Slade, 2010; Condon, 2011; Condon, 2012) en del af USA's oprindelige folk. Hele hans folk er varulve, og der er en direkte sammenhæng mellem Jacobs etnicitet og hans liv som varulv. Han er et eksempel på den stereotyp, som Benshoff og Griffin (2009) kalder *the noble savage*. Her fremstilles oprindelige folk som spirituelle og i kontakt med universet. Jacobs etnicitet er netop det, der gør ham til en varulv, der skal bekæmpe vampyrer. Et andet eksempel på den tiltænkte oplevelse finder man i 'Sex and the City 2' (King, 2010), hvor fire veninder fra New York rejser til Abu Dhabi. Her møder de en helt anden kultur end deres egen, hvilket er et af omdrejningspunkterne i filmen. Selvom begge eksempler har den tiltænkte oplevelse, er de dog ikke *colour-conscious* ud fra Smiths (2013) definition. Ingen af de to film udfordrer hvide menneskers neutralitet eller kritiserer institutionel racisme. I 'Sex and the City 2' (King, 2010) fremstilles kulturen i Abu Dhabi både gennem *exoticism* og stereotyper, idet den først fremstår spændende, men senere viser sig at være gammeldags og traditionel, hvilket står i kontrast til de frisindede veninder fra New York.

Som beskrevet er det ikke alle film med den tiltænkte oplevelse, der kan karakteriseres som *colour-conscious*, idet de måske blot gengiver etniske stereotyper. Film er derfor ikke per definition mere politisk korrekte, hvis de giver denne oplevelse. Der er dog flere eksempler på film, der lever op til Smiths (2013) definition af *colour-consciousness*, idet de netop handler om ulighed og racisme. Eksempler på dette er blandt andet den autentiske film 'BlackKlansman' (Lee, 2018), hvor en afrikansk-amerikansk betjent infiltrerer Ku Klux Klan, og 'Black Panther' (Coogler, 2018), der behandler temaer om kolonialisme og borgerrettigheder. Man kan argumentere for, at den tiltænkte oplevelse er den oplevelse, som film bør stræbe efter for at være politisk korrekte, men at de samtidig skal undgå at bruge stereotyper, der som oftest fremstiller AALMMO-karakterer som underlegne.

Vi kodede kun en enkelt film som den opmærksomme oplevelse: 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017). I første scene ser man Belle gå gennem en fransk landsby, som er befolket med personer med forskellig etnicitet; for eksempel møder Belle den lokale præst, som er afrikansk-fransk. Filmen foregår i 1700-tallets Frankrig, og det er derfor bemærkelsesværdigt at se karakterer af anden etnicitet end hvid. Ligesom med den usynlige oplevelse bliver der ikke kommenteret på præstens etnicitet, men modsat bliver man her opmærksom på det, fordi det er atypisk for filmens tidsperiode. Selvom der kun var et enkelt eksempel på den opmærksomme oplevelse i vores stikprøve, findes der andre film, der benytter denne strategi. Eksempler er filmatiseringen af Charles Dickens' 'The Personal History of David Copperfield' (Iannucci, 2019), hvor David Copperfield spilles af Dev Patel, som har indiske rødder, og musicalen 'Hamilton' (Kail, 2020). Denne musical handler om USA's tilblivelse, og der er næsten ingen europæiske/hvide skuespillere i filmens cast. For eksempel spilles George Washington af den afrikansk-amerikanske skuespiller Chris Jackson.

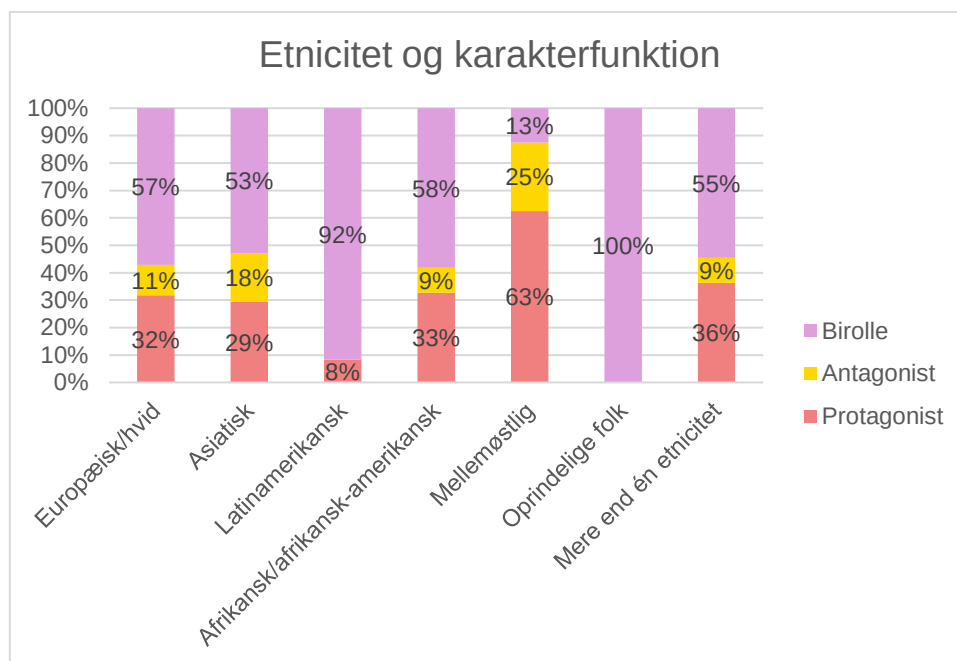
Den opmærksomme oplevelse er ikke *colour-conscious* i Smiths (2013) forstand, men film, der benytter denne strategi, er dog med til at udfordre seerens fordomme om, hvem der kan befolke forskellige typer film. Film med denne oplevelse ser som oftest helt bort fra en persons etnicitet og benytter *colour-blind casting*, men seeren bliver alligevel opmærksom på filmens mangfoldighed. Man kan argumentere for, at disse film udfordrer fordomme om, at kun europæiske/hvide skuespillere kan spille med i eksempelvis Charles Dickens- og Jane Austen-filmatiseringer. Man fokuserer netop på, at film finder sted i en

uvirkelig verden, som ikke nødvendigvis skal afspejle befolkningssammensætningen i en bestemt tidsperiode. Man kan sammenligne dette med en folkeskoleklassens teateropsætning: hvis man vil opsætte 'Romeo og Julie' skal der være roller til alle klassens elever. Det er ganske naturligt, at alle drenge i klassen - uanset etnicitet - kan spille Romeo.

Film med den opmærksomme oplevelse er på mange måder med til at udfordre, hvem der har ret til forskellige historier. Skal den lille havfrue eksempelvis være hvid, fordi H.C. Andersen er dansk? Og skal en hertug i 1800-tallets England være hvid, fordi det er historisk korrekt? Debatter som disse har præget flere film og serier de seneste år med blandt andet Disneys casting af afrikansk-amerikanske Halle Bailey i rollen som den oprindeligt rødhårede havfrue Ariel og Shonda Rhimes' inklusion af afrikansk-britiske, aristokratiske karakterer i periodedramaet 'Bridgerton' (Van Dusen, 2020; "Halle Bailey responds", 2019; Jean-Philippe, 2020; Oliver, 2021). Der foregår således en magtkamp om, hvem der må fortælle hvilke historier, og det handler ikke blot om film. Man kan sammenligne debatterne om film med andre dele af kulturen. Eksempelvis måtte en hvid, hollandsk oversætter trække sig fra at oversætte den afrikansk-amerikanske digter Amanda Gormans digte, selvom Gorman selv havde valgt hende. Kritikere mente ikke, at den hollandske oversætter måtte oversætte digtene, fordi hendes etnicitet var en anden (Christiansen & Christensen, 2021). Det er således et paradoks, når man på den ene side ønsker mere mangfoldighed på film, men på den anden side begrænser, hvem der må fortælle hvilke historier. Man kan spørge sig selv, om det ikke kan føre til et større skel mellem etniciteter, når argumentet bliver, at man ikke kan sætte sig ind i hinandens historier.

Rollefordeling og etnicitet

Vi har forsøgt at kortlægge, hvilke roller de forskellige etniske karakterer spiller på film, for at se, hvor store disse roller er i forhold til roller spillet af andre etniciteter. Figur 9 viser, hvorvidt forskellige etniciteter spiller protagonister, antagonist eller biroller. Den generelle fordeling mellem de tre karakterfunktioner er, at 32% af alle karakterer er protagonister, mens 11% er antagonist, og 57% er biroller. Den lille andel af antagonist skyldes, at ikke alle film har en antagonist, og at der i de fleste tilfælde kun er én. Fordelingen er imidlertid ikke ens for alle de etniske grupper.



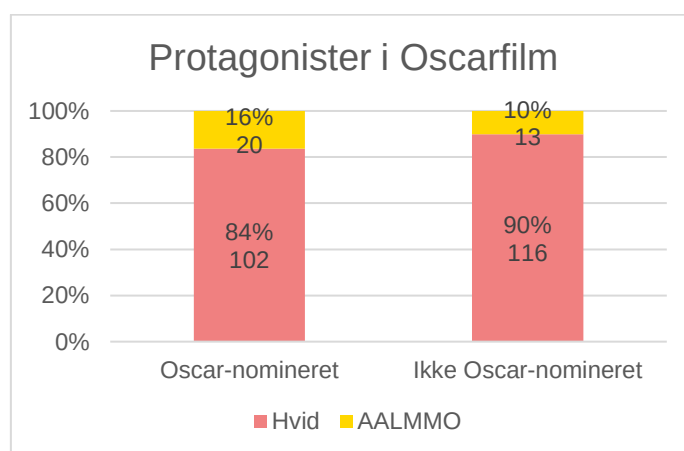
Figur 9

Den europæiske/hvide gruppe følger den generelle fordeling. Dette er næsten også tilfældet hos de afrikansk-amerikanske, asiatiske og multietniske karakterer. Ingen latinamerikanere har spillet antagonister i vores stikprøve, mens hele 92% af alle latinamerikanere blot er biroller, og kun 8% er protagonister. I vores stikprøve er der kun kodet for tolv latinamerikanske karakterer, hvilket betyder, at der kun var en enkelt latinamerikansk protagonist. Det er dog vigtigt at pointere, at protagonisten Cleo er med i den Oscar-vindende, mexicanske film 'Roma' (Cuarón, 2018), hvilket vil sige, at der ikke var nogen latinamerikanske protagonister i film produceret uden for et latinamerikansk land. Det skyldes, som tidligere nævnt, at de er en underrepræsenteret gruppe i vores stikprøve, hvilket kan skyldes den diskrimination, som latinamerikanere i USA oplever. Når der endelig er en rolle til dem, er det dog kun en birolle. Man kan derfor argumentere for, at de måske oftest er *token characters*.

Hos de mellemøstlige karakterer ser vi en helt anden rollefordeling. Her er 63% af karaktererne protagonister, mens 25% er antagonister. Denne afvigelse fra den generelle tendens hænger dog sammen med, at der kun er otte mellemøstlige karakterer, hvoraf de fire protagonister er den samme karakter, Assad, der går igen i 'Afdeling Q'-filmene (Nørgaard, 2012; Nørgaard, 2014; Moland, 2016; Boe, 2018). Derfor er den procentvise fordeling lavet på et spinkelt grundlag.

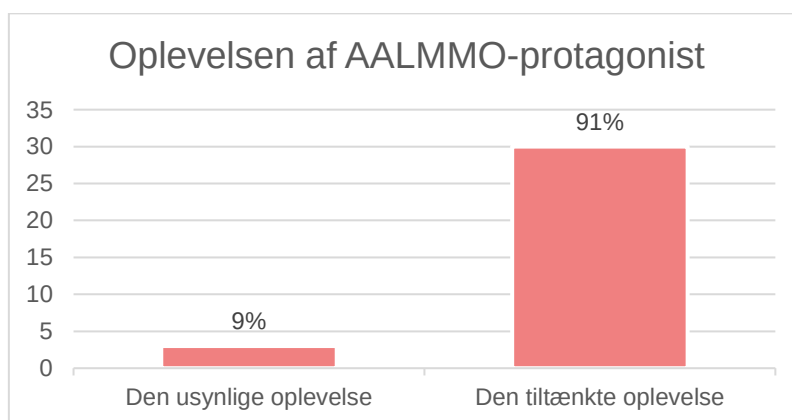
13% ($N = 33$) af alle protagonister i vores stikprøve er ikke hvide. Dette er et markant anderledes fund end Østergaard et al.'s (2018) studie, der kun fandt en enkelt AALMMO-protagonist i deres stikprøve (s. 118). Der er flere faktorer, der har indvirkning på dette. Det kan for det første skyldes, at vores stikprøve inkluderer Oscar-nominerede film, der, som tidligere nævnt, har en større andel af AALMMO-karakterer end populære film. For det andet har deres undersøgelse en overvægt af danske film, der, som nævnt, har færre AALMMO-karakterer end amerikanske film. Desuden er der kun 50 film over en femårig periode (2012-2016) i Østergaard et al.s (2018) undersøgelse, hvor vores undersøgelse inkluderer 164 film over en tiårig periode.

Ifølge González-Velázquez et al. (2020) er film med til at skabe identitet og samtidig vise forskellige grupper, hvordan de opfattes af andre. At så lille en andel af protagonisterne har en anden etnicitet end europæisk/hvid er med til at signalere, at hvid er den herskende norm, mens andre etniciteter ikke fremstår lige så betydningsfulde. Det kan måske føre til, at personer, der ikke har nogen karakterer, de kan spejle sig i, kan føle, at samfundet ikke tillægger dem ret stor værdi eller sætter dem i en bestemt kasse. At Hollywood hovedsageligt er ledet af hvide mænd (jf. Sexton, 2009), kan have indflydelse på, hvilke film der bliver produceret. Måske er de mere tilbøjelige til at støtte filmprojekter, der berører temaer med relation til deres egne liv i stedet for at støtte projekter, der berører en helt anden og måske for dem ukendt kultur. Den lille andel af AALMMO-protagonister og de mange hvide producenter i Hollywood er med til at understrege idéen om det hvide hegemoni.



Figur 10

Hvis man ser på, hvorvidt AALMMO-protagonister findes i populære- eller Oscar-nominerede film, er der ikke den store forskel. Figur 10 viser, at der i Oscar-nominerede film er 16% ($N = 20$) AALMMO-protagonister, mens dette tal for de populære film er 10% ($N = 13$). Det er dog vigtigt at notere, at der ud af 13 AALMMO-protagonister i de populære film i virkeligheden kun er seks forskellige karakterer, da karakterer som eksempelvis Assad fra 'Afdeling Q'-filmene (Nørgaard, 2012; Nørgaard, 2014; Moland, 2016; Boe, 2018) og Jacob Black fra 'Twilight'-filmene (Slade, 2010; Condon, 2011; Condon, 2012) går igen. Der er altså meget få forskellige AALMMO-protagonister i de populære film. Når de samme få AALMMO-protagonister går igen, får publikum en bestemt repræsentation af den pågældende etnicitet. Det betyder, at nuancerne forsvinder, idet man ikke viser eksempelvis forskellige oprindelige folk. Publikum kender kun til Jacob Black. Hvis man kun ser på forskellige karakterer i vores stikprøve, er der altså stor forskel på repræsentationen af etnicitet hos protagonister i henholdsvis Oscar-nominerede og populære film. Relationen mellem protagonisters etniciteter fordelt på antallet af unikke karakterer, og hvorvidt de er i Oscar-nominerede film, er statistisk signifikant, $\chi^2 (1, N = 214) = 4.78, p = .0286$.



Figur 11

Figur 11 viser, hvordan oplevelsen af AALMMO-karakterer fordeler sig i forhold til protagonister. 91% ($N = 30$) af AALMMO-protagonisterne findes i film med den tiltænkte oplevelse, mens kun 9% ($N = 3$) af AALMMO-protagonisterne findes i film med den usynlige oplevelse. Relationen mellem AALMMO-karakterers karakterfunktion (protagonist eller ikke) og filmens oplevelse er statistisk signifikant, $\chi^2 (1, N = 106) = 41.15, p < .001$. Grunden til overvægten af den tiltænkte oplevelse kan skyldes, at protagonisten er med i størstedelen

af en film, og man ser ofte vedkommende med sin familie, og vi oplever vedkommendes kultur. Sådan er det også oftest med den hvide protagonist, men publikum lægger ikke mærke til vedkommendes kultur og tænker måske, at den er usynlig, fordi den er normen.

Alle tre AALMMO-protagonister, som er kodet i film med den usynlige oplevelse, er den samme karakter, Finn, fra 'Star Wars'-filmene (Abrams, 2015; Johnson, 2017; Abrams, 2019). Finn bliver spillet af nigeriansk-britiske John Boyega, og hans etnicitet gør ingen forskel for historien. Man kan argumentere for, at Finn fungerer som en *token character*, der skal skabe mangfoldighed i filmen og dermed afværge anklager om systemisk racisme. John Boyega har selv udtalt, at han mener, at Disney har markedsført karakterer af anden etnicitet end europæisk/hvid som vigtige for filmen, for sidenhen at skubbe karaktererne til side. Ifølge Boyega fik hvide skuespillere mere nuancerede roller end skuespillere med andre etniciteter. Generelt mener han, at der er systemisk dårlig behandling af karakterer med en anden etnicitet end europæisk/hvid i blockbusters (Famurewa, 2020). Finn er som en del af den usynlige oplevelse fremstillet som et individ helt uden at forholde sig til hans etnicitet, selvom denne er en del af hans identitet (jf. Blum, 1999), og dermed er Finn et eksempel på, hvordan film benytter assimilation. Star Wars-universet er ejet af Disney, der gerne vil fremstå som en mangfoldig arbejdsplads. De skriver på deres hjemmeside, at de sætter stort fokus på inklusion både på arbejdspladsen og i deres produkters indhold (The Walt Disney Company, u.d.). I John Boyegas tilfælde er det måske ikke helt lykkedes, idet John Boyega føler sig som en *token character*, hvilket også er det, vi får ud af filmen. Han har ikke den store karakterudvikling, som de andre protagonister har. I andre tilfælde gør Disney dog en forskel, når de for eksempel vælger at caste en afrikansk-amerikansk skuespillerinde som Ariel. Her giver de afrikansk-amerikanske piger en prinsesse at spejle sig i, hvor de før kun har haft tegneserieprinsessen Tiana.

Etnicitet og genre

Der findes mange genrer af film, og de kan noget forskelligt i forhold til at inkludere og ekskludere etniciteter. Derfor undersøgte vi, hvorvidt genre og etnicitet havde en sammenhæng i vores stikprøve, og dette kan ses af tabel 4. Den største mangfoldighed fandt vi i action, adventure, krimi/thriller og western. Det, der kendetegner disse genrer, er, at der i de fleste tilfælde vil være en form for antagonist/skurk og en protagonist i form af en helt, som bekæmpe nævnte skurk. Ifølge Schatz (1981) fremhæver disse genrer værdier

om social orden (s. 34). Historisk set har AALMMO-karakterer ofte portrætteret skurke over for den hvide helt, og derfor er der måske stadig en tendens til, at AALMMO-karaktererne findes i disse genrer. Disse film handler om individets kamp mod uretfærdighed i en verden, hvor vedkommende måske ikke passer ind. Helten har derudover en drøm om en bedre verden (Schatz, 1981, s. 34), og det er måske grunden til, at vi primært ser AALMMO-karakterer her.

Etnicitets fordeling på genre	Action	Adventure	Drama	Fantasy	Komedie	Krimi/ thriller	Musical	Sci-fi	Western	Krigsfilm
Europæisk/hvid	73%	71%	88%	92%	97%	70%	95%	86%	70%	96%
Asiatisk	0%	9%	1%	0%	1%	10%	5%	4%	0%	0%
Latinamerikansk	4%	0%	2%	0%	0%	0%	0%	2%	0%	0%
Afrikansk/afrikansk -amerikansk	11%	11%	8%	0%	1%	8%	0%	8%	30%	0%
Mellemøstlig	0%	0%	0%	0%	1%	10%	0%	0%	0%	4%
Oprindelige folk	0%	2%	0%	8%	0%	0%	0%	0%	0%	0%
Mere end én etnicitet	13%	7%	0%	0%	0%	2%	0%	0%	0%	0%
Total	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %	100 %

Tabel 4: Procentfordeling af etnicitet i de kodede genrer.

Vi ser dog en tendens til, at AALMMO-karakterer også kan være helten i for eksempel en actionfilm. Dette er blandt andet tilfældet i 'Fast and Furious'-serien (Lin, 2013; Wan, 2015; Gray, 2017), hvor den multietniske helts succes afhænger af, at han kan begå sig i et multietnisk miljø. Karaktererne i filmene befinder sig ofte i miljøer, hvor de ikke skiller sig ud på grund af deres etnicitet, hvilket kan give dem en fordel for bedre at overleve. Dette kan være en af årsagerne til, at politiet bruger dem i deres jagt på forbryderne, da de ikke er så opsigtsvækkende, som eksempelvis en hvid politimand. Selvom action-heltene stadig hovedsageligt er hvide mænd, ser vi i dag også AALMMO-helte som eksempelvis Dwayne Johnson og Idris Elba bekæmpe skurke i store blockbusters og rejse på eventyr til fjerne lande. Grunden til den store mangfoldighed i westerns er, at der kun er to westernfilm i vores stikprøve, og i den ene er helten den frie slave Django.

Drama er den genre, der forekommer mest i vores stikprøve, og det skyldes de mange Oscar-nominerede film. Dramafilm handler ofte om mennesker, som fremstår så

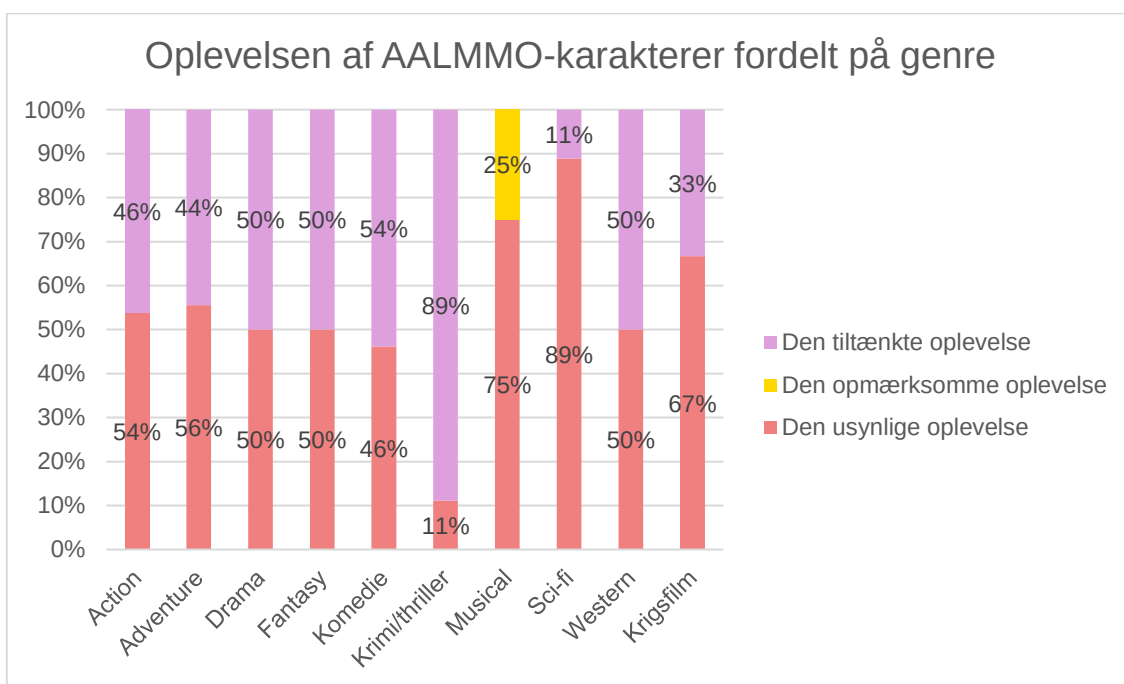
realistiske, at vi kan relatere til dem og deres historie (jf. Selbo, 2014). Desuden er en del dramafilm autentiske historier. I disse år ser vi flere og flere film blive produceret, som omhandler den afrikansk-amerikanske historie. Dette kan blandt andet have noget at gøre med de mange Black Lives Matter-demonstrationer, som for det første har sat øget fokus på uligheden mellem forskellige etniciteter i USA og for det andet har sat fokus på fortidens og nutidens glemte stemmer. Disse stemmer bliver genoplivet i film som 'Hidden Figures' (Melfi, 2016), hvor afrikansk-amerikanske kvindelige forskere anerkendes for deres bidrag til USA's rumhistorie. Dramagenren gør, at disse film bliver vedkommende for publikum, idet vi får lov til at se protagonistens kamp mod systemet og med sig selv, og vi lærer protagonisten at kende på godt og ondt. Dette bliver fremstillet på en så realistisk måde, at vi nemt kan sætte os i karakterernes sted - uanset etnicitet. På trods af de mange dramafilm er der dog stadig en overvægt af hvide karakterer i denne genre. Man kan altså sige, at de hvide karakterer får lov til at fortælle en kompleks historie om en menneskeskæbne, mens de fleste AALMMO-karakterer findes i formel-fortællingernes verden af for eksempel action og adventure, hvor handlingen består i kampen mellem det gode og det onde.

De mindst mangfoldige genrer er komedie, krigsfilm og musicals. Krigsfilm giver lidt sig selv, idet disse film som oftest handler om 1. og 2. verdenskrig, hvor soldaterne hovedsageligt var hvide mænd, og handlingen i filmene ses ofte fra et vestligt perspektiv. Der findes dog krigsfilm, som inkluderer AALMMO-karakterer, men de foregår som regel i Mellemøsten og portrætterer den hvide mands kamp mod terrorister. Komedier og musicals er sammen med drama genrer, som Schatz (1981) associerer med værdier om social integration (s. 29). Film med disse værdier har karakterernes integration i samfundet som omdrejningspunkt, og de finder sted i civiliserede omgivelser. Derudover er karakterernes konflikter ofte emotionelle (Schatz, 1981, s. 34). Man kan spørge sig selv, hvorfor AALMMO-karakterer forekommer så lidt i film, hvor social integration er i højsædet, men det er måske netop fordi disse genrer har en tendens til at fremstille et ideologisk, stabilt samfund, hvor fællesskab og ikke skelsættende forskelle er virkelige (Schatz, 1981, s. 34).

Der er ikke ret mange AALMMO-karakterer i de kodede komedier. På den ene side giver dette et indtryk af, at disse etniciteter ikke kan være sjove. Måske tror Hollywood, at den kulturelle forskel vil gøre det svært for publikum at forstå AALMMO-karakterens humor. På den anden side kan der herske frygt for, at man gennem komik kommer til at fremstille en bestemt etnicitet på en racistisk måde (jf. Colpean & Tully, 2019). I dag oplever vi en

krænkelsskultur, hvor man bliver kritiseret, lige så snart man træder uden for den politisk korrekte linje. Dette kan måske afholde nogen fra at inkludere AALMMO-karakterer i komediefilm, så man undgår at støde nogen. Humor kan dog også nedbryde grænser, og derfor skulle man tro, at der ville være mere mangfoldighed i komediegenren. Måske er krænkelsskulturen så tilstedeværende i filmbranchen, at man glemmer dette.

I musical- og fantasy-genren er der stort set ingen AALMMO-karakterer. Der er lidt flere i science fiction, men generelt er AALMMO-karakterer underrepræsenteret i disse genrer. Der er her tale om tre genrer, som ikke nødvendigvis afspejler virkeligheden, og derfor er der stort råderum i forhold til, hvilke etniciteter og karakterer der kan befolke filmenes verdener. Disse genrer har i teorien stor mulighed for inklusion, men i vores stikprøve ser vi et helt andet billede. Fantasy-genren er ofte befolket af troldmænd, elvere, orker og lignende, og disse film giver derfor et indtryk af, at forskellige væsener lever i samhørighed. I virkeligheden er stort set samtlige skuespillere hvide, og derfor forsvinder indtrykket af mangfoldighed i disse film. Der er altså mulighed for mangfoldighed, men Hollywood har ikke rykket sig inden for disse genrer.



Figur 12

Vi har undersøgt, hvorvidt oplevelsen af AALMMO-karakterer kan forbindes til bestemte genrer. Dette kan ses på figur 12. I actionfilm, westerns, komedier og dramafilm

er fordelingen cirka 50/50 mellem den usynlige og den tiltænkte oplevelse. Det er særligt i komedier og dramaer, at film baseret på virkelige hændelser findes: eksempelvis 'Selma' (DuVernay, 2014), 'The Help' (Taylor, 2011), 'Intouchables' (Nakache & Toledano, 2011) og lignende, og disse vil have den tiltænkte oplevelse af AALMMO-karakterer.

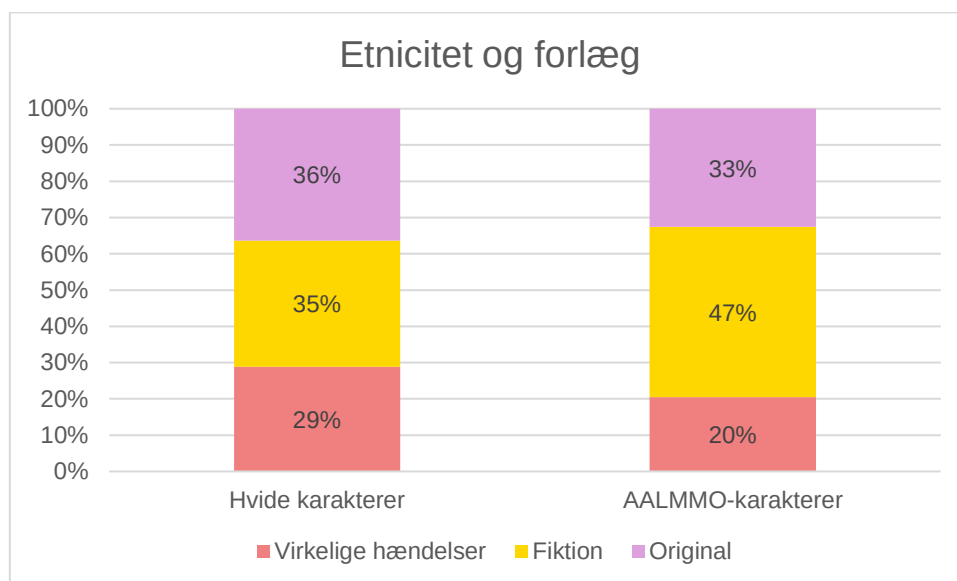
I genrerne fantasy og science-fiction har vi udelukkende kodet for den usynlige oplevelse. Dette kan skyldes, at filmene ofte foregår i fiktive miljøer og tider. For eksempel har troldmandssamfundet i 1920'ernes USA en afrikansk-amerikansk kvindelig præsident i 'Fantastic Beasts and Where to Find Them' (Yates, 2016). Her virker det, som om etnicitet ikke er påvirket af diskrimination. Her skelnes der i stedet mellem magikere og no-majs (personer uden magi). Denne skelnen trækker dog tydelige tråde til amerikansk raceadskillelse, idet amerikanske magikere ikke må omgås no-majs; en regel som den britiske troldmand Newt Scamander ikke oplever hjemme i Storbritannien. På trods af filmens politiske undertoner spilles samtlige vigtige karakterer stadig af hvide skuespillere, og AALMMO-skuespillerne er reduceret til at portrættere mindre karakterer, som ikke er med til at drive handlingen.

I krimi/thriller-genren har 89% af filmene den tiltænkte oplevelse. I vores stikprøve er efterforskeren i krimien/thrilleren ofte en AALMMO-karakter, hvis kulturelle baggrund spiller en rolle for enten hans samarbejdspartnere ellers hans mulighed for succes. Dette ser vi blandt andet med politibetjenten Assad i 'Afdeling Q'-serien (Nørgaard, 2013; Nørgaard, 2014; Moland, 2016; Boe, 2018). Assads kollega skal her vænne sig til hans etnicitet. I vores stikprøve har vi dog ikke så mange krimier/thrillers, og derfor vil en krimi/thriller måske ikke altid have den tiltænkte oplevelse.

Vores kodning viser ydermere, at 75% af musicals har den usynlige oplevelse, mens 25% har den opmærksomme oplevelse. Den opmærksomme oplevelse dækker over 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017). Der er kun fire musicals i vores stikprøve, men måske er det meget sigende for genren, at de tre musicals har den usynlige oplevelse. Ligesom med fantasy og science fiction har musicals mulighed for at skabe mangfoldighed, idet det er en selvbevidst genre, som allerede er anderledes fra den virkelige verden. Karaktererne bryder ud i sang, og derfor kan hvide karakterer og AALMMO-karakterer lige så vel leve side om side, uden at man skulle tænke nærmere over det. I denne verden kan alt ske.

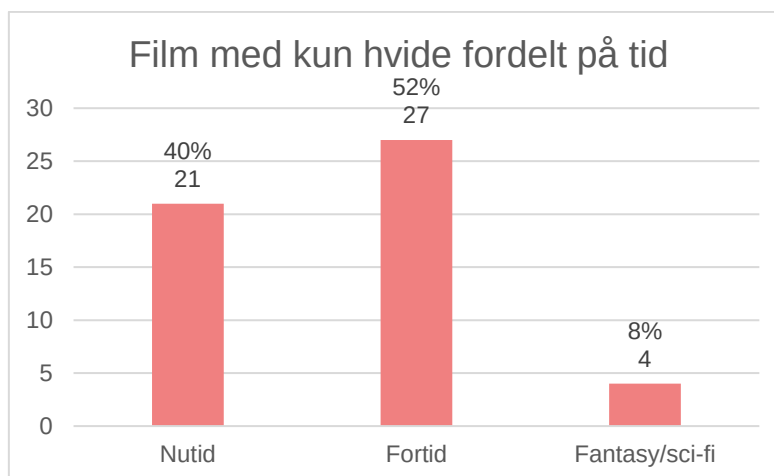
Etnicitet, forlæg og tid

Modsat i verdener, hvor alt kan ske, er der en del autentiske film i vores stikprøve. Her kan man se på, hvorvidt de fem vigtigste AALMMO-karakterer kun findes i disse film, i film, der er baseret på fiktion, eller i film, der har et originalt manuskript. Opfinder man rent faktisk roller til AALMMO-karakterer, eller findes de kun på film på grund af allerede eksisterende forlæg, eksempelvis romaner, biografier og lignende?



Figur 13

På figur 13 kan man se, at hvide karakterer og AALMMO-karakterer næsten har samme fordeling i forlæg. Begge grupper af karakterer findes mindst i film med originale manuskripter, hvilket skyldes, at kun 36% af alle de kodede film har originale manuskripter. 64% af filmene i stikprøven er således baseret på enten virkelige hændelser (27%) eller fiktion (37%). Vi har i de seneste år set en tendens til, at der kommer flere og flere prequels, sequels og genindspilninger. Man kan argumentere for, at det måske skyldes, at materialet til en vis grad allerede er afprøvet, og at man dermed er sikret et publikum. Det samme gør sig gældende for filmatiseringer af bøger, hvor læserskaren følger med ind i biografmørket. Filmserier kan være sårbare i forhold til mangfoldighed, idet man genbruger de samme (hvide) karakterer igen og igen. Det samme kan også være tilfældet med genindspilninger, hvis man vælger at holde sig til originalen. Modsat kan man også tage en gammel film og lave en ny version med en mere mangfoldig repræsentation, som vi blandt vil komme ind på med 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017).

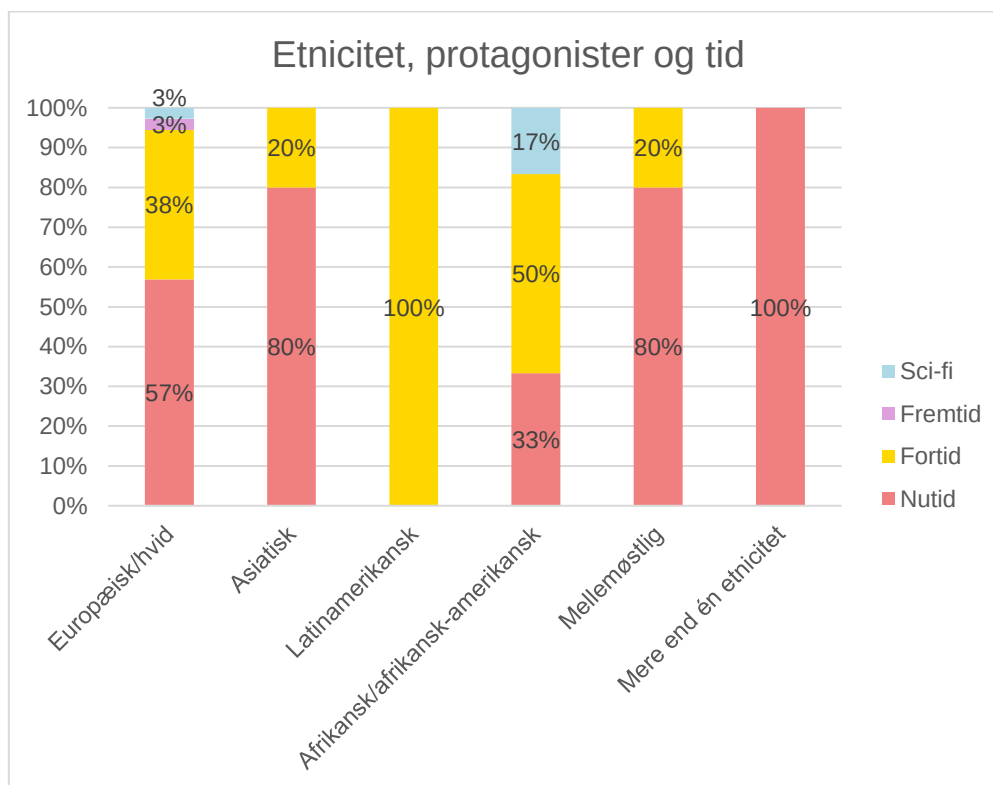


Figur 14

Som beskrevet tidligere havde 52 ud af de 164 film et udelukkende europæisk/hvidt cast. Figur 14 viser, at 52% af disse film foregår i fortiden. Relationen mellem etniciteten på filmens cast og filmens handling i fortiden er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 164) = 5.87, p = .015$. Tidsperspektivet kan være en del af forklaringen på, hvorfor der ikke er nogen AALMMO-karakterer i disse film, idet filmene skal afspejle en tid, hvor verden var mindre multikulturel. Eksempler på dette er 'Dunkirk' (Nolan, 2017), der foregår under 2. verdenskrig, og 'The Artist' (Hazanavicius, 2011), der handler om Hollywood i 1930'erne. Er film om fortiden så en måde at omgå diversitet på, og er det en legitim grund til udelukkende at medtage europæiske/hvide karakterer? Man kan argumentere for, at kritikere sandsynligvis ikke vil problematisere manglen på diversitet i film om fortiden modsat den tendens, som vi ser i film om nutiden; alene af den grund, at tiden var en anden. Der er dog rig mulighed for at mangfoldiggøre en films cast alligevel, idet film om fortiden for eksempel kan berøre emner som racisme.

I modsætning til 'Dunkirk' (Nolan, 2017) formåede '1917' (Mendes, 2019) og 'War Horse' (Spielberg, 2011), der begge handler om 1. verdenskrig, at inddrage AALMMO-karakterer i deres cast. Begge film inkluderede nemlig indiske karakterer, idet Indien var en britisk koloni og dermed kæmpede på britisk side. Filmens tid behøver derfor ikke være et gyldigt argument for at se bort fra inklusion. Et modargument til dette er dog, at film som 'Green Book' (Farrelly, 2018) og 'The Help' (Taylor, 2011), som begge handler om 1960'erne og har hvide instruktører, har fået kritik for at skildre USA for pænt og dermed nedtone problemer med racisme (Harker, 2019; Desta, 2018). Ved at inddrage AALMMO-karakterer

er man derfor måske mere udsat for kritik, end hvis en film om fortiden blot skildrer det hvide USA. Det handler igen om, hvem der må fortælle hvilke historier.



Figur 15

Figur 15 viser sammenhængen mellem AALMMO-protagonisters etnicitet og den tid, som filmene finder sted i. 100% af latinamerikanske protagonister er i film, som foregår i fortiden. Der er dog kun en enkelt latinamerikansk protagonist, og derfor er denne fordeling ikke en indikation på, at alle latinamerikanske protagonister findes i film, der foregår i fortiden. Figuren viser dog, at 50% af de afrikansk-amerikanske protagonister findes i film, der netop foregår i fortiden. Til sammenligning findes kun 38% af de europæiske/hvide protagonister i film, der foregår i fortiden. Relationen mellem afrikansk-amerikanske protagonister og hvide protagonisters tilstedeværelse i fortiden er dog ikke statistisk signifikant, $\chi^2(1, N = 251) = 1.30, p = .25$. Inden for de seneste par år har der været en stigende tendens i film, som fortæller afrikansk-amerikaneres historie. Man giver hermed en stemme til de mennesker, som tidligere har været tavse, og hvis stemmer har været frataget dem. Vi bliver mindet om, at Martin Luther King Jr. ikke er den eneste afrikansk-amerikaner, som har haft en vigtig betydning for den amerikanske historie. Det samme gør sig gældende

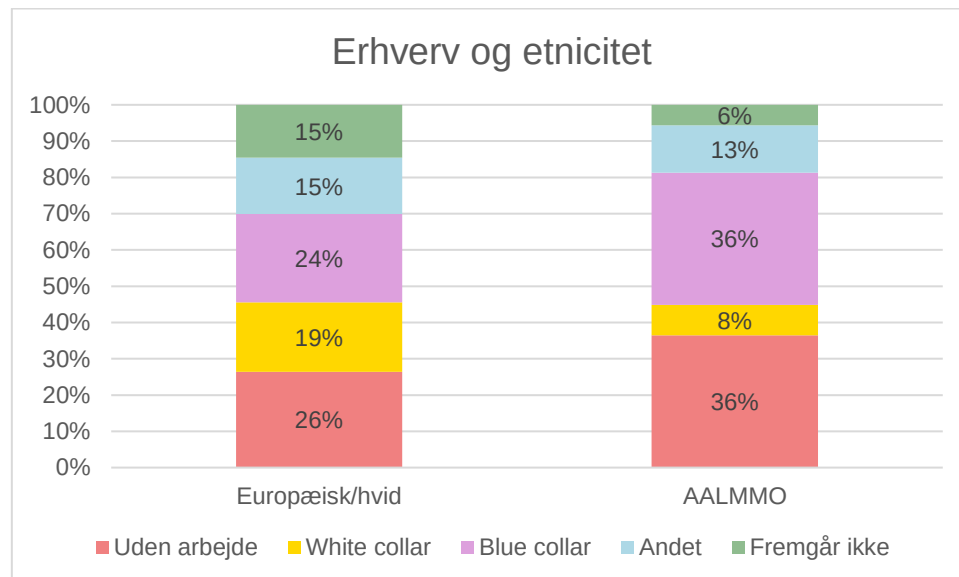
for matematikeren Katherine Goble, som vi ser i 'Hidden Figures' (Melfi, 2016). Uden hende var amerikanerne måske ikke kommet i kredsløb om Jorden.

Eksempler på andre film med afrikansk-amerikanske protagonister, der foregår i fortiden, er 'Selma' (DuVernay, 2014), '12 Years a Slave' (McQueen, 2013) og 'BlacKkKlansman' (Lee, 2018). Sidstnævnte handler om den afrikansk-amerikanske betjent Ron Stallworth, der infiltrerer Ku Klux Klan. Selvom filmen foregår i fortiden, handler den samtidig om nutiden. Den ender nemlig med, at Rons mission bliver lagt på hylden af hans hvide chef, så han ikke længere kan efterforske Ku Klux Klan. Efterfølgende ser man billeder af Donald Trump, der fra sin talerstol fører en retorik, der minder umiskendeligt meget om den, som medlemmerne af Ku Klux Klan har ført i filmen. Spike Lee viser med sin film, at den racisme, som fandtes i Rons tid, stadig er spillevende i USA. Ved at vise virkelige scener fra voldelige demonstrationer i 2017, der endte med dødsfald, viser Lee, at USA ikke har rykket sig ret meget på 50 år. På mange måder kan film som 'Selma' (DuVernay, 2014) og 'Hidden Figures' (Melfi, 2016), der handler om henholdsvis Martin Luther King Jr. og afrikansk-amerikanske kvinders indsats i rumkapløbet, være med til at sætte fokus på den ulighed, der var i USA, men samtidig få folk til at tænke over, hvordan nutiden ser ud. 'BlacKkKlansman' (Lee, 2018) nøjes dog ikke med at håbe på, at seeren selv tænker over nutidens racisme. Den viser os den sammenhæng, som vi skal se.

Etnicitet, erhverv og klasse

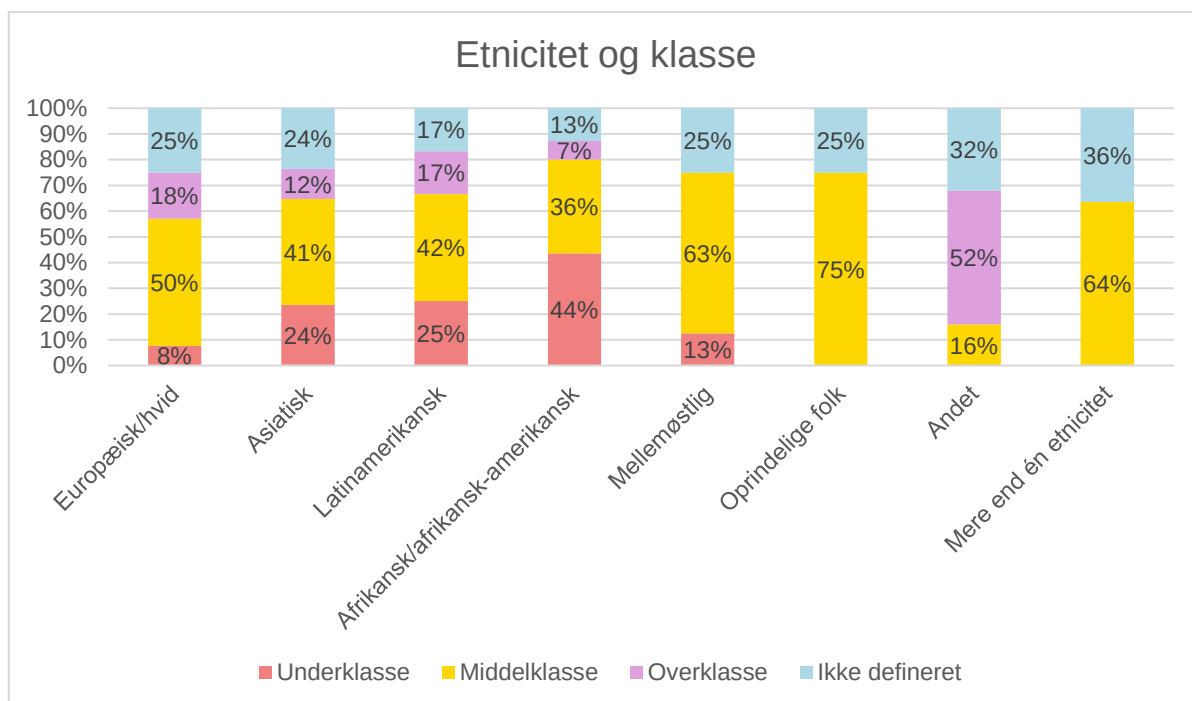
Ud over at undersøge sammenhængen mellem etnicitet og tid har vi også undersøgt, om der er en sammenhæng mellem etnicitet og erhverv samt etnicitet og klasse. Figur 16 illustrerer fordelingen af etnicitet og erhverv mellem europæisk/hvide karakterer og AALMMO-karakterer. Hvide karakterer bestrider mange forskellige erhverv, og fordelingen af deres erhvervstyper er meget ligelig. Arbejdsløsheden er dog den største gruppe, hvilket også er tilfældet hos AALMMO-karakterer. Andelen af AALMMO-karakterer uden arbejde er dog 10% større end hos hvide karakterer, hvilket er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 817) = 4.63$, $p = .031$. Dette kan skyldes, at en større andel af disse karakterer er kriminelle. Hos de hvide karakterer skyldes den høje arbejdsløshed måske i højere grad, at mange af karaktererne findes i fantasy og science fiction, hvor man ikke behøver et erhverv, og at flere hvide kvinder er hjemmegående. Grundlaget for arbejdsløshed hos AALMMO-karakterer kan skyldes et

ulige samfund med dårligere muligheder, hvorimod det for hvide karakterer blandt andet handler om at kunne fravælge arbejde.



Figur 16

AALMMO-karakterer er 12% mere tilbøjelige end hvide karakterer til at bestride et blue collar-erhverv; herunder manuelt arbejde, service og handel og ordensmagten. Dette er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 817) = 7.00, p = .008$. De bestrider derimod sjældent white collar-jobs, som hvide karakterer gør. Denne distinktion kan skyldes, at AALMMO-personer historisk set er blevet nægtet adgang til uddannelsessystemet i USA. Ifølge The New York Times er der stadig stor ulighed i det amerikanske skolesystem, hvor skoler ofte er 75% hvide eller 75% AALMMO (Meatto, 2019). Dette medfører, at mange AALMMO-personer ikke har adgang til samme uddannelse som hvide mennesker. Måske er det denne tendens, vi ser afspejlet i filmene i vores stikprøve. Film kan dog være med til at inspirere publikum, og dermed kunne en AALMMO-karakter i et white collar-job hjælpe AALMMO-personer i den virkelige verden med at se muligheder i stedet for begrænsninger.



Figur 17

Udover at se på karakterernes erhverv undersøgte vi også karakterernes klasse for at se, om bestemte etniciteter var mere tilbøjelige til at være i en bestemt klasse end andre etniciteter. Den generelle fordeling af klasse var: underklasse 10%, middelklasse 48%, overklasse 18% og ikke defineret 24%. Dette må siges at være forventeligt, idet middelklassen udgør den største gruppe i de fleste vestlige samfund. Vores kodning viser, at underklasse-kategorien har mest mangfoldighed, idet kun 62% af karaktererne er hvide. I næsten alle de etniske grupper er middelklassen den største gruppe (jf. figur 17). Hos afrikansk-amerikanske karakterer er underklassen dog den største kategori med 44% sammenlignet med hvide karakterer, hvor underklassen kun udgør 8%. Sammenhængen mellem klasse og etnicitet (afrikansk-amerikanske og europæiske/hvide karakterer) er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 736) = 71.2, p < .001$. Dette understøtter Hugheys (2009) argument om, at afrikansk-amerikanske karakterer ofte har en lavere socioøkonomisk klasse end hvide karakterer. Det er her vigtigt at pointere, at flere af filmene med afrikansk-amerikanske underklasse-karakterer handler om borgerrettigheder eller slaver. Der er derfor en tendens til at fremstille en afrikansk-amerikansk underklasse, som ikke selv er skyld i, at de tilhører underklassen. Det er systemet, der har undertrykt og holdt dem nede gennem århundreder.

I modsætning til mange af de andre film med afrikansk-amerikanske underklasse-karakterer foregår 'Beasts of the Southern Wild' (Zeitlin, 2012) i nutiden. Her følger man den lille pige Hushpuppy, der sammen med sin far bor i et lille samfund kaldet 'the Bathtub', hvor de lever i stor fattigdom. Den fattigdom, der findes i Hushpuppys by, er noget, som man ikke kan forestille sig, findes i et vestligt samfund. Menneskene bor i blikskure og lever uden for systemet. Filmen skildrer dermed et samfund, vi ikke plejer at se, og den gør det på en måde, der er meget lidt klassisk Hollywood. I vores kodning havde den kun tre ud af ni mulige Hollywood-træk. Den er blandt andet anderledes, fordi den bliver fortalt gennem en lille piges perspektiv med stort brug af mental subjektivitet, hvor Hushpuppy blandt andet forestiller sig, at urokser en dag vil ødelægge hendes elskede hjem. Til trods for den modgang som Hushpuppy oplever blandt andet fra det hvide samfund uden for 'The Bathtub', ser hun stadig 'The Bathtub' som sit hjem. Hver dag er en kamp for overlevelse, men i 'The Bathtub' står man ikke til ansvar for nogen og kan leve, som man selv vil. Man kan på den måde leve uden for det system, som ønsker at holde én nede.

'Beasts of the Southern Wild' (Zeitlin, 2012) er den film i vores stikprøve, der har haft det mindste budget, og den er filmet med 16mm kamera (Desowitz, 2012), hvilket blandt andet kan være med til at give æstetikken et næsten dokumentaragtigt og mindre kontrastfyldt udseende (Bordwell et al., 2020, s. 11). Man kan på den ene side argumentere for, at brugen af 16mm kamera og det lille budget skyldes, at der ikke er et ret stort publikum til denne type film om den amerikanske underklasse. På den anden side kan dokumentar-præget styrke publikums indtryk af, at vi er vidne til det virkelige liv. Hushpuppy er ikke blot en fiktiv karakter; hun og denne underklasse findes derude, og deres stemmer skal også høres.

Hos asiatiske og latinamerikanske karakterer er andelen af underklassen mere en 10% over den generelle fordeling. Samtlige underklasse-karakterer med disse etniciteter er dog fra henholdsvis den sydkoreanske film 'Parasite' (Bong, 2019) og den mexicanske film 'Roma' (Cuarón, 2018). Disse film er således produceret i lande, hvor hele castet har været af den samme etnicitet. Underklasse-karaktererne er dermed ikke blevet sat i kontrast til en anden etnicitets middel- eller overklasse, hvilket var tilfældet med den afrikansk-amerikanske underklasse.

Hos hvide karakterer er underklassen den mindste kategori, idet denne del af den hvide befolkning sjældent skildres på film; måske fordi den hvide seer ikke vil konfronteres

med hvide menneskers fattigdom. Man vil hellere lade, som om den ikke eksisterer og undlade at erkende, at *The American Dream* har slået fejl. Måske er det netop derfor, at amerikanske, hvide underklasse-karakterer oftest skal løfte sig selv ud af fattigdom ved at opnå succes. Eksempler på dette er 'The Fighter' (Russell, 2010) og 'Hell or High Water' (Mackenzie, 2016). I førstnævnte følger man bokseren Micky Ward og hans familie, som består af den dominerende mor Alice, den narkoafhængige bror Dicky og syv søstre. Familien Ward kommer til at fremstå som *the white other*, fordi de er en atypisk hvid familie og opfører sig, som hvide familier ikke bør (jf. Foster, 2003). Eksempelvis bliver Dicky flere gange hentet i et crackhouse og sidder på et tidspunkt i fængsel. Familiens klasse fremstilles både i attitude og kostumer: lige fra det touperede hår, de store øreringe og tights med leopardprint. I det hele taget er deres måde at tale til hinanden på med til at gøre dem til *the white other*: "Don't call me a skank. I'll rip the nasty hair right outta ya fuckin head!" (Russell, 2010, 01:05:59). Det er sjældent, at vi ser hvide karakterer tale på denne måde på film. På den måde tænker vi på dem som anderledes. Filmen er baseret på virkelige hændelser, og man følger Micky hele vejen til hans titel som verdensmester. Den handler altså om at bryde social arv, men også om at acceptere, hvor man kommer fra. I løbet af filmen soner Alice og Dicky deres fejl, og det gør, at Micky og seeren til sidst tager dem til nåde. Han accepterer dem og derigennem sin klasse.

I 'Hell or High Water' (Mackenzie, 2016) er Tobys barndomshjem ved at ryge på tvangsauktion, og derfor har Toby med sin kriminelle brors hjælp lagt en plan for, hvordan de skal røve filialer af den bank, der har givet dem uretfærdige vilkår. Der er fundet olie på ejendommen, som kan gøre dem rige, men banken vil alligevel ikke give dem udsættelse. Ifølge Foster (2003) hænger ondskab hos hvide mænd på film ofte sammen med en dårlig barndom. Dette er netop begrundelsen for, hvorfor Tobys bror er blevet kriminel: deres far var voldelig, og deres mor var passiv. Hele filmen er en kamp mellem den fattige Toby, der er blevet snydt af et system, hvor banken bliver rigere, og fattige amerikanere bliver endnu fattigere. Man skal derfor have sympati med Toby, der fungerer som en Robin Hood-figur. Dette kan ses som en kritik af det nuværende amerikanske samfund, idet der også i dag er stor ulighed mellem rig og fattig, og det finansielle system er blandt andet blevet et symbol på dette. Ligesom 'The Fighter' (Russell, 2010) viser 'Hell or High Water' (Mackenzie, 2016) en protagonist, der ender med at få succes. Toby vinder over systemet, og ligesom Hushpuppy slipper han fri af det system, der har holdt ham nede. Dette står i kontrast til

danske film, hvor eksempelvis Egon Olsen aldrig slipper af sted med sine forbrydelser. I USA kan man altså slå systemet, men i Danmark betaler kriminalitet sig aldrig.

Danske film fremstiller underklassen på en markant anderledes måde end amerikanske film. Enten har karaktererne et tragisk liv, som de ikke slipper fra, eller også er de en kilde til humor i komediefilm. Et dansk eksempel på den første type er Kirsten Marie Lassen fra 'Fasandræberne' (Nørgaard, 2014). Hun tilhørte som ung overklassen, men er efter en tragisk hændelse endt som hjemløs. Hun tager stoffer og er psykisk syg, hvilket tydeligst udtrykkes ved, at hun render rundt med et dødfødt barn i den tro, at det er levende. I modsætning til de amerikanske eksempler er Kirsten altså gået fra rigdom til ekstrem fattigdom, og hun ender da også med at dø.

Hvor 'Fasandræberne' (Nørgaard, 2014) viser en meget barsk side af underklassen, bliver den i komedien 'Alle for én' (Heide, 2011) fremstillet humoristisk. Her følger vi de lidet begavede Timo og Ralf, der sammen med vennen Nikolai danner en kriminel trio, som gang på gang begår mislykket kriminalitet. Dette minder om Olsen Banden. Medlemmerne af Olsen Banden er dog mere elskelige og folkelige end Timo og Ralf, som er decideret dumme. Underklassen fremstilles i 'Alle for én' (Heide, 2011) som personer, der tror, at de ved bedre, selvom de ikke kan kende forskel på Steff Houlberg og Ludvig Holberg. Selvom man hepper på de småkriminelle karakterer, bliver de fremstillet meget uvidende og ufrivilligt komiske. Trioen ender med at hjælpe politiet med at få skovlen under en storsvindler, og på den måde bliver de en slags helte, men de ender ikke selv med rigdom, som i 'Hell or High Water' (Mackenzie, 2016). Filmens genre er nok også medvirkende til, at der ikke er så meget på spil for Timo og Ralf. Det handler om at give publikum et godt grin på underklassens bekostning. Det er heller ikke systemet, der får skylden for de småkriminelles liv, idet de i Danmark sandsynligvis kunne leve et bedre liv, hvis de gad.

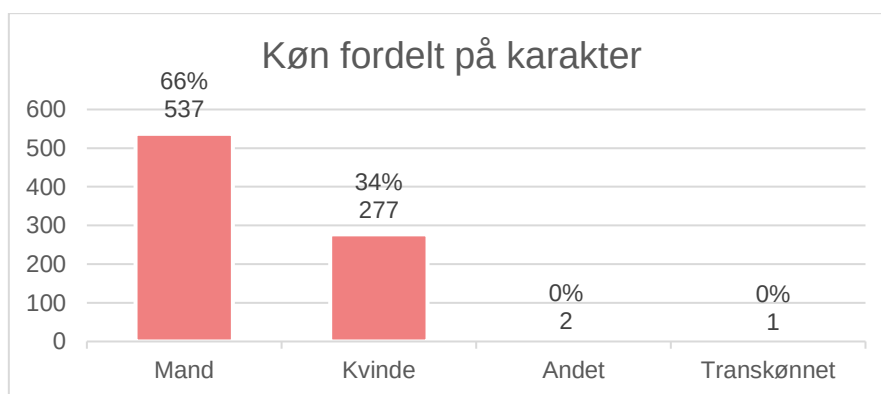
Afrunding

Filmindustrien er de sidste par år blevet kritiseret fra flere sider på grund af deres manglende mangfoldighed. Ud fra vores stikprøve kan vi se, at det ikke kun er i instruktørstolen, at den etniske mangfoldighed mangler, idet også hvide karakterer privilegeres. Kritikken er altså berettiget, hvis man ønsker flere etniciteter repræsenteret på film. Den hvide overrepræsentation kan skyldes, at hvid er normen i Danmark, men også i høj grad i Hollywood, og det er på trods af, at USA er et mere mangfoldigt land end Danmark. Der er

dog en tendens til mere mangfoldighed i Oscar-nominerede film, hvor fokus ofte er på samfundsrelevante temaer som blandt andet ulighed.

Køn

Vi har set i ovenstående analyse, at mænd fylder mest i statistikken, og vi vil derfor undersøge køn nærmere for at se, om der er nogle væsentlige forskelle i, hvordan køn fordeler sig inden for roller, genre og etnicitet.



Figur 18

Køn og rollefordeling

Figur 18 viser, at mænd udgør næsten 2/3 af vores stikprøve, nemlig 66%, mens kvinder blot udgør 34%. I Jones' studie fra 1942 var der ligeledes dobbelt så mange mænd som kvinder. Det er tankevækkende, at vores undersøgelse, som er foretaget 79 år senere, viser præcis det samme. 1940'ernes kvinderoller i Hollywood var på mange måder præget af krigen. Netop derfor så man flere film, der fokuserede på karrierekvinder, der ikke ville ligge under for nogen mand, idet flere kvinder blev opfordret til at gå på arbejdsmarkedet (Benshoff & Griffin, 2009, s. 231). Et eksempel på dette er 'His Girl Friday' (Hawks, 1940) om en kvindelig journalist, der ender med at fortsætte i sit job i stedet for at gifte sig og blive husmor. Film som denne har sandsynligvis været at finde i Jones' (1942) undersøgelse. Selvom der måske var få kvinder i 1940'ernes film, har en del af disse været stærke kvinder. Efter krigen ændrede kvinderollen i Hollywood sig dog markant. Nu skulle kvinderoller repræsentere de husmødre, som skulle tage sig af deres hjemvendte mænd, som nu havde taget deres jobs tilbage (Benshoff & Griffin, 2009, s. 231-232). Karrierekvinden forsvandt altså igen, og Doris Day måtte portrættere den ideelle husmor. Det var således et

tilbageskridt for kvindeskampen i Hollywood, og det satte udviklingen af kvinderoller i stå. Det er et eksempel på, at kvinderne blev gjort passive og trukket væk fra offentligheden, så mændene i stedet kunne være i fokus (jf. Ott & Mack, 2014).

I nyere tid har vi set #MeToo tage et opgør med filmindustriens behandling af skuespillerinder, men dette er stadig forholdsvis nyt, hvilket kan være grunden til, at vi måske ikke har set konsekvenserne af denne nyeste kvindeskamp på film endnu. Det er formentlig derfor, at vores undersøgelse viser de samme tal som Jones' i stedet for en udvikling i kvinderollerne. Ifølge The Guardian er underrepræsentationen af kvinder da også at finde i alle dele af filmproduktionen. Avisen skriver, at i 2019 havde antallet af kvinder i filmbranchen nået historiske højder, men på trods af dette var der stadig fire gange så mange mænd i filmbranchen (Wheeler, 2020).

I dag taler man ikke kun om binære køn, hvilket er en udvikling i forståelsen af køn. Vores undersøgelse viser dog, at der kun er 1 transkønnet karakter og 2 karakterer, som er kodet som 'andet køn' (jf. figur 18). Det vil altså sige, at den bredere forståelse af køn ikke nødvendigvis fører til en bredere repræsentation af køn på film. De to karakterer, der er kodet som 'andet' er væsenet Chewbacca fra 'Star Wars: The Force Awakens' (Abrams, 2015) og Shelly Oberon fra 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017), der er en kvinde, som gennem et videospil bliver fanget i en mands krop. Det vil vi vende tilbage til i en udvidet analyse af 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017). Kodningens eneste transkønnede karakter er Rayon, en kriminel kvinde, som hjælper protagonisten Roy med at tage og sælge stoffer til medicinering af AIDS i 'Dallas Buyers Club' (Vallée, 2013). Talspersoner for transkønnede (Bodyrock, u.d.) mener dog ikke, at karakteren Rayon er repræsentativ for deres gruppe. Kritikken går blandt andet ud på, at der findes flere transkønnede skuespillerinder, som kunne have spillet rollen, men som ikke fik muligheden. Nogle transkønnede skuespillere mener, at det er svært for dem at få arbejde, og derfor ville det have været en udvikling i repræsentationen af mangfoldighed blandt skuespillere, hvis Rayon blev portrætteret af en transkønnet skuespiller (Dry, 2019).

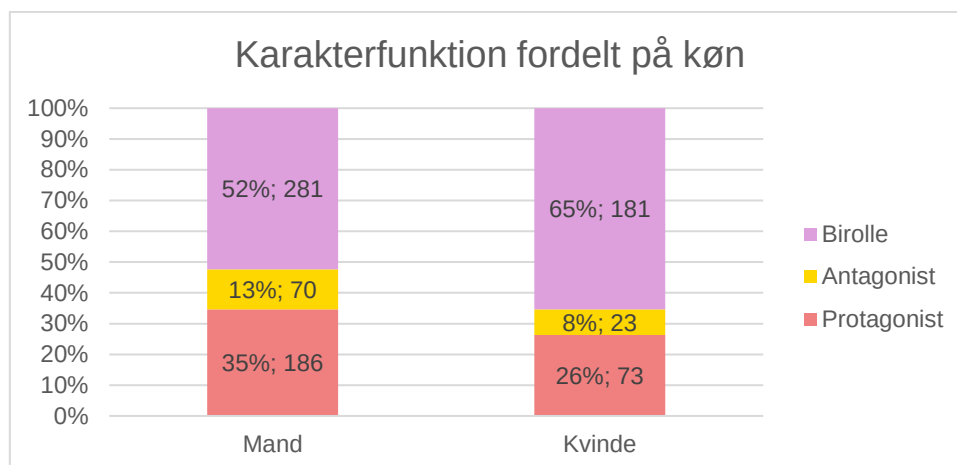
Samtidig har Scarlett Johansson måttet trække sig fra et TV-projekt grundet lignende kritik. Johansson skulle spille en transkønnet mand, men mødte kritik fra transkønnede skuespillere, som mente, at ciskønnede skuespillere ikke skulle have den mulighed, når transkønnede skuespillere ikke fik den (Stefansky 2018). På samme vis, som vi argumenterede for i vores afsnit om etnicitet, ser vi, at der blev åbnet op for en debat om,

hvem der må fortælle hvilke historier. På den ene side kan man argumentere for, at det er en skuespillers arbejde at portrættere mange forskellige slags mennesker, herunder køn, erhverv og socialklasse. På den anden side er der dog så få roller til transkønnede skuespillere, at man kunne skabe mere repræsentation ved at benytte dem til at spille roller som eksempelvis Rayon. Den transkønnede skuespiller Jamie Clayton mener dog, at det virkelige problem består i, at transkønnede aldrig får muligheden for at spille andre roller end transkønnede (Stefansky, 2018).

Køn fordelt på karakterfunktion	Protagonist		Antagonist		Birolle	
	N	%	N	%	N	%
Mand	186	72%	70	75%	281	61%
Kvinde	73	28%	23	25%	181	39%
Transkønnet	0	0%	0	0%	1	0%
Andet	1	0%	0	0%	1	0%
Total	260	100%	93	100%	464	100%

Tabel 5: Kønsfordelingen hos forskellige karakterfunktioner.

Tabel 5 giver et overblik over, hvordan køn er fordelt på filmenes karakterfunktioner. Her viser vores kodning, at mænd dominerer alle tre funktioner: protagonist (72%), antagonist (75%) og birolle (61%). Dette er dog ikke overraskende, da hovedparten af alle karakterer netop er mænd. Et tilsvarende resultat er Østergaard et al. kommet frem til. Dette studie viser dog, til forskel fra vores undersøgelse, at kvindelige antagonister er i endnu større undertal end protagonister og biroller. Vores empiri inkluderer 25% kvindelige antagonister, hvorimod deres undersøgelse blot inkluderede 11% (Østergaard et al., 2018, s. 54). Østergaard et al.'s (2018) studie havde dog en markant mindre stikprøve, idet deres studie blot medtog 50 film i perioden 2012-2016, hvorimod vores stikprøve består af 164 film fra 2010-2019. På den måde kan vi sige, at vores resultat formentlig er mere retvisende, da vi har en større stikprøve fra en længere periode i samtiden.



Figur 19

Figur 19 viser, at kvinder primært spiller biroller (65%), dernæst protagonister (26%), og færrest kvinder spiller antagonister (8%). Relationen mellem køn og karakterfunktion er statistisk signifikant, $\chi^2 (2, N = 814) = 12.97, p = .001$. Det er samtidig vigtigt at understrege, at der altid vil være flere biroller end protagonister i en film (jf. Bordwell et al., 2020). Vi kan på samme figur se, at der er mere end 9% flere mænd end kvinder, der spiller protagonister i forhold til størrelsen af de respektive grupper. Dette skyldes måske, at kvinder generelt ikke bliver anset som rentable for filmbranchen (jf. Lincoln & Allen, 2004). Det virker, som om man i filmbranchen mener, at kvinders historier er mindre vigtige, og når de så er på film, er de i mange tilfælde med til at fortælle mandens historie, i stedet for deres egen.

På trods af, at kvindelige antagonister er underrepræsenterede i vores stikprøve, ser vi dog alligevel forskellige typer af antagonister. I vores kodning er der kun et enkelt eksempel på en ultimativt ond, kvindelig skurk: the Red Queen fra 'Alice in Wonderland' (Burton, 2010). Hun bliver fremstillet som en ond og krævende kvinde med et kæmpestort hoved. Hendes udtale er barnlig, og hun bruger levende dyr som møbler og har en voldgrav med afhuggede hoveder. Hun sættes i kontrast til the White Queen, som er indbegrebet af alt, hvad der er godt, feminint og uskyldigt. The Red Queen er den eneste kvindelige antagonist, der kan karakteriseres som en reel skurk, idet de andre antagonister ikke er decideret onde, men blot lægger forhindringer i vejen for protagonisten. Eksempelvis fremstilles politikvinden Line fra 'Alle for én' (Heide, 2010) som en streng og humørforladt karrierekvinde. Line er ansat på en mandsdomineret arbejdsplads, og måske er det derfor, at hun mere markant skal stadfæste sin magt over for de småkriminelle, mandlige

protagonister, som seeren holder med. På samme måde som the Red Queen er det Lines manglende femininitet, der er med til at skabe et billede af hende som antagonist.

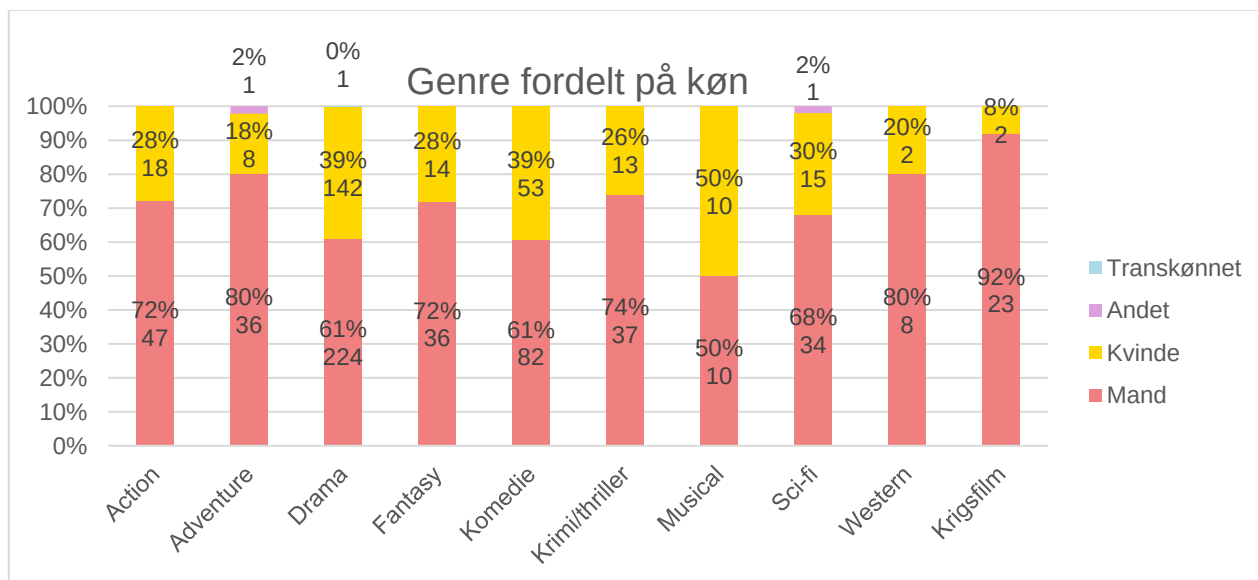
En anden slags kvindelig antagonist er Inez fra 'Midnight in Paris' (Allen, 2011). Her mangler femininiteten ikke, for Inez er en smuk og feminin kvinde, der går op i sit udseende, smykker og boligindretning. Hun fremstilles dog som en overfladisk kvinde, der kun går op i status. Hendes overfladiskhed sættes i kontrast til hendes mand Gil (filmens protagonist) og hans søgen efter livets dybere mening. Når man ser på kvindelige antagonister, er der altså en hårfin balance mellem at være alt for feminin og ikke at være feminin nok. Vores stikprøves kvindelige antagonister dækker altså både over magtfulde og dominerende kvinder som the Red Queen og overfladiske kvinder som Inez, der fungerer mere som en modstander end en skurk. Kvinder bliver oftest fremstillet som feminine og passive (jf. Ott & Mack, 2014), men ifølge vores stikprøve er det ikke nødvendigvis tilfældet, når de er antagonister. Østergaard et al.'s (2018) studie konkluderer, at kvindelige antagonister ikke kan være superskurke (s. 68-69). Vores undersøgelse viser dog, at kvinder godt kan være superskurke og ikke blot modstandere. Der er dog kun et enkelt tilfælde i vores stikprøve, og derfor understøtter det til dels Østergaard et al.'s (2018) argument. En del af forklaringen på, hvorfor kvinder sjældent spiller superskurk, kan findes i, at styrke og magt - ofte en egenskab hos en superskurk - som regel associeres med maskulinitet (jf. Pennell & Behm-Morawitz, 2015). Kvinder kan på den måde ikke udstråle ondskab på samme måde som en mand, fordi kvinder på film stadig bliver fremstillet som feminine.

Udover at have fokus på kvinders plads i film i form af, hvilke roller de spiller, kan man også udforske deres repræsentation ved hjælp af Bechdel-testen. Kriterierne for at bestå testen er, at 1) minimum to navngivne kvinder 2) taler med hinanden 3) om noget, der ikke handler om en mand ("About the Bechdel-test", u.d.). Formålet med testen er at afgøre, hvor meget og hvordan kvinder bliver fremstillet på film. På trods af testens simple kriterier, lader det til, at de er svære at indfri. Avisen The Medium skriver, at kun lige over halvdelen af alle film opfylder alle tre kriterier (58%), mens kun 10% af film slet ikke kan opfylde nogle af dem (France, 2020). Man skal dog blot se testen som en vejledning til mangfoldighed i film, idet det ikke er alle film, hvor det giver mening at sikre, at kriterierne er opfyldt. Eksempelvis er filmen '1917' (Mendes, 2019) en krigsfilm baseret på fakta og virkelige hændelser. Her ville det være malplaceret, hvis filmens instruktør havde sikret, at Bechdel-

testens tre kriterier var opfyldt ved at inkludere kvinder i filmen på trods af, at der næppe var mange kvindelige soldater under 1. verdenskrig.

Køn og genre

Vi har nu klarlagt, at mænd besidder størstedelen af alle roller, og at kvinder sjældent spiller en skurk. Derfor vil vi i det følgende undersøge, hvorvidt dette kan hænge sammen med, hvilke genrer mænd og kvinder findes i. Figur 20 viser sammenhængen mellem køn og genre. I alle genrer er mænd i overtal, hvilket hænger sammen med, at der er flere mandlige end kvindelige karakterer. Figur 20 viser samtidig, at selvom kvinder befolker alle de kodede genrer, er der flere kvinder (i forhold til de andre genrer) i musicals (50%), komedier (39%) og drama (39%). Det betyder, at kvinder ofte findes i film, der har værdier om social integration, mens de sjældent findes i film, der har værdier om social orden (jf. Schatz, 1981). Film om social integration lægger ofte vægt på kærlighed, kvinder og den private sfære (Schatz, 1981, s. 35), og det er måske netop derfor, at vi finder kvinderne i disse genrer. Man viser sjældent kvinder, der kæmper for at opretholde eller bryde med den sociale orden, som man eksempelvis ser i action eller western.



Figur 20

Orwin (2002) argumenterer for, at mænd typisk er dominerende i film, hvor plottet og handling er i fokus, hvorimod kvinder oftest er i film, hvor der er fokus forhold, familie og

følelser. Vores kodning understøtter dermed Orwins (2002) argument, idet musicals, komedier og dramaer netop har fokus på de elementer. Det skal dog bemærkes, at vi kun har kodet fire film som musical, hvilket betyder, at fordelingen mellem mænd og kvinder i disse to film ikke nødvendigvis er repræsentativ for genren generelt. Musicals er en genre, der bryder med normen for repræsentation af virkeligheden, og den er en selvbevidst genre. Der er som regel ikke store plots, men i stedet store følelser, som bliver fremført gennem sang. Historisk set har der da også været mange kvinder inden for denne genre, blandt andre Barbra Streisand, Judy Garland og Julie Andrews.

Hvis vi ser nærmere på drama, som er en genre, der på mange måder afbilleder almindelige mennesker og følelser, er det her, vi finder flest kvinder. Det er dog ikke overraskende, da kvindefilm typisk handler om netop følelser. Nogle eksempler på dramafilm er 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) og 'Stille Hjerte' (August, 2014). I disse film tager kvinderne magten over deres egne skæbner, og plottet er centreret om familie og følelser. Her er kvinderne altså ikke passive (jf. Ott & Mack, 2014), men aktive spillere i deres eget liv.

I komediegenren ser vi blandt andet 'Den skaldede frisør' (Bier, 2012), 'Sex and the City 2' (King, 2010) og 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016), hvor plottet er fyldt med humor, venskaber, familie og følelser. De er eksempler på det, som York (2010) kalder *millennial women's blockbusters*. Deres hovedfokus er ikke på protagonistens mål om at finde en mand, som i 1990'ernes *chick flicks*, men det er stadig en del af filmens fortælling. For eksempel handler 'Den skaldede frisør' (Bier, 2012) om den midaldrende Ida, der har kæmpet mod kræft og er blevet skilt. I 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016) følger man Bridget Jones, der i en sen alder skal have sit første barn. Begge film har en dobbelt plotlinje, hvoraf den ene handler om kærlighed, men de har begge temaer, som relaterer sig til andre dele af kvinders liv. Begge disse eksempler handler dog stadig om, at kvinderne er i kontakt med deres følelser, hvilket er et af de træk, som Ott og Mack (2014) definerer som kvindelige. I disse moderne *chick flicks* ser vi dog stadig et traditionelt syn på kønsroller. Eksempelvis er Charlotte York fra 'Sex and the City 2' (King, 2010) en hjemmegående kvinde, og Bridget Jones bliver presset af sin mor, der drømmer om at blive mormor. *Millennial women's blockbusters* har bidraget til, at *chick flicks* ikke længere blot er nichefilm, men i stedet kan konkurrere med eksempelvis actionfilm og dermed henvende sig til et bredt publikum (jf. York, 2010). I dag vil det yngre publikum da også have, at de film, som

de ser, inkluderer stærke kvindelige protagonister, som de kan se op til ("How millennial preferences are changing movies". u.d.).

Ved mandlige protagonister ser vi typisk, at de skal rejse ud i verden for at nå deres mål, hvorimod der ved kvindelige protagonister oftest er tale om en indre rejse (jf. Orwin, 2002). Eksempelvis ser vi i filmen 'Skyfall' (Mendes, 2012) at James Bond skal rejse ud i verden og bekæmpe en skurk, hvorimod Bridget i 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016) skal gøre op med sig selv, hvem hun vil leve resten af sit liv med. Her ser vi en kontrast i, hvilken slags rejse mænd og kvinder hver især skal ud på.

Ifølge Orwin (2002) findes mænd i film, der er plotdrevne. I vores kodning er det da også særligt i adventure (80%), krimi/thriller (74%), westerns (80%) og krigsfilm (92%), at mændene dominerer. I disse genrer ser vi ofte, at der er en kamp mellem det gode og det onde, og at protagonisten skal kæmpe for at vinde. Inden for krimi/thriller er der flere kvindelige karakterer, men de bliver ofte fremstillet som ofre, hvilket særligt kommer til udtryk i 'Afdeling Q'-serien (Nørgaard, 2012; Nørgaard, 2014; Moland, 2016). Her er det ikke kvinderne, der driver plottet; de er derimod ofre. I mandsdominerede film, mener Eraso (2001), at kvinder ofte bliver fremstillet som svage og med behov for en mands beskyttelse. Det bidrager til et kvindesyn med traditionelle kønsroller. Man kan argumentere for, at kvinder ikke bliver fremstillet lige så nuanceret som mænd i krimier. Det er samtidig et eksempel på en patriarkalsk tankegang, hvor kvinder er mænd underordnede (jf. Ott & Mack, 2014).

Eraso (2001) kalder westerns for en mandsdomineret genre, hvilket vores kodning understøtter. I vores stikprøve er der dog kun to westerns, og derfor er de ikke nødvendigvis repræsentative for alle westerns. Filmene 'True Grit' (Coen & Coen, 2010) har dog en kvindelig protagonist, den 14-årige pige Mattie Ross, der vil hævne mordet på sin far. Selvom filmen har en overvægt af mandlige karakterer, har den altså alligevel en kvindelig protagonist, og hun har næsten mere mod og mandshjerte end mændene i filmen. Dermed bryder filmen med den mandsdominerede genre, idet de portrætterer en aktiv kvinde, der kan begå sig i den offentlige sfære. Eraso (2001) pointerer, at i de mandsdominerede genrer, som eksempelvis westerns, bliver kvinder typisk fremstillet enten som forfører eller som den kærlige hustru, hvilket altså ikke er tilfældet med 'True Grit' (Coen & Coen, 2010). I 'Django Unchained' (Tarantino, 2012) ser vi derimod det klassiske eksempel på den

passive kvinde, der skal reddes, idet Django skal redde sin hustru, Broomhilda, fra et liv som slave.

Ifølge York kan kvindefilm efter fremkomsten af *millennial women's blockbusters* konkurrere med eksempelvis store actionfilm. Vores kodning viser, at 'Sex and the City 2' (King, 2010) var den 5. mest populære voksenfilm i 2010, mens 'Den skaldede frisør' (Bier, 2012) var den 4. mest populære voksenfilm i 2012 (Danmarks Statistik, u.d.). Begge film er, hvad man kan kalde *millennial women's blockbusters*, og begge handler om noget mere end bare kvinders kærlighedsliv, hvilket kan være med til at sikre, at filmene henvender sig til et større publikum end eksempelvis 'Sweet Home Alabama' (Tennant, 2002), 'The Wedding Date' (Kilner, 2005) eller '27 Dresses' (Fletcher, 2008), der primært handler om kærlighed. 'Den skaldede frisør' (Bier, 2012) solgte altså flere biografbilletter i Danmark end film som 'The Dark Knight Rises' (Nolan, 2012) og 'The Hobbit: An Unexpected Journey' (Jackson, 2012). Det viser, at *millennial women's blockbusters* kan konkurrere med de mere mandsdominerede blockbusters.

Køn og etnicitet

Vi har tidligere i analysen sat fokus på karakterers etnicitet. Dette vil vi nu sætte i relation til køn og undersøge, om der er en sammenhæng. Vores kodning viser, at de fleste kvindelige protagonister er hvide, og at der kun er fem kvindelige AALMMO-protagonister. Ifølge Crenshaw (1989) er det problematisk, at kvinder af anden etnicitet end hvid ikke bliver repræsenteret på lige fod med hvide kvinder, idet hvide kvinder på denne måde bliver synonym med alle kvinder. Repræsentationen af AALMMO-kvinder gennem hvide kvinder bliver yderligere problematiseret, idet AALMMO-kvinder ikke nødvendigvis har de samme individuelle problemer som hvide (jf. Shimizu, 2016). Med kun fem kvindelige AALMMO-protagonister skal de kunne repræsentere alle AALMMO-kvinder og deres historier. Hennekam og Syeds (2018) undersøgelse viste, at blandt andet afrikansk-amerikanske kvinder var underrepræsenteret både i forhold til etnicitet og køn, hvilket vores kodning ligeledes viser. Samtidig betyder vores stikprøves fordeling af protagonisters etnicitet, at hvid bliver set som majoriteten, mens andre etniciteter blot udgør en lille gruppe. Dette kan ses som privilegeringen af en bestemt gruppe kvinder (jf. Ott & Mack, 2014). Dette præsenteres for publikum, og det kan være med til at skabe bestemte opfattelser af disse grupper hos publikum (jf. Pennell & Behm-Morawitz, 2015).

De fem kvindelige AALMMO-protagonister optræder i filmene 'The Help' (Taylor, 2011), 'Beast of a Southern Wild' (Zeitlin, 2012), 'Roma' (Cuarón, 2018), 'Fences' (Washington, 2016) og 'Hidden Figures' (Melfi, 2016), og fire ud af fem er afrikansk-amerikanere. I 'Hidden Figures' (Melfi, 2016) ser vi den kloge afrikansk-amerikanske kvinde, der arbejder for NASA, mens protagonisterne i de resterende fire film bliver portrætteret som underklassen. Det er med til at opretholde et stereotypet billede af AALMMO-kvinder som nogle, der ikke formår at kunne opbygge en karriere, tjene penge og dermed tage vare på deres familie. Det er dog vigtigt at bemærke, at det kun er 'Beasts of the Southern Wild' (Zeitlin, 2012), der foregår i nutiden, og dermed skildrer de resterende fire film fortidens kønsroller. De få AALMMO-protagonister kan ses som et udtryk for Hollywoods hegemoni, hvor filmbranchens magtfulde, hvide mænd bestemmer, hvilke film der får grønt lys. Ydermere understøtter det Hugheys (2009) argument om, at afrikansk-amerikanske karakterer ofte er i en lavere socioøkonomisk klasse end hvide karakterer.

De kvindelige AALMMO-protagonister findes kun i dramafilm, og disse handler alle om kampen mod eller oplevelsen af undertrykkelse og diskrimination, som eksempelvis i filmen 'Fences' (Washington, 2016). Der er ingen AALMMO-kvinder i komedier, og dette kan tyde på, at AALMMO-kvinder enten ikke kan være sjove, eller også tør man ikke portrættere dem humoristisk af frygt for at være politisk ukorrekt. I drama fortæller man ofte det almindelige menneskes liv, og derfor kommer man måske sjældnere til at støde eller karikere nogen. Ydermere foregår fire ud af fem dramafilm som nævnt i fortiden. Dette indikerer, at der ikke er nogen vigtige historier om nutidens AALMMO-kvinder, hvilket kan fastholde stigmatiseringen og fremmedgørelsen af dem. Ifølge Columpar (2002) har film som visuelt medie, da også en tendens til at fastholde folk med anden etnicitet end hvid i deres fremmedhed. Når film har en kvindelig AALMMO-protagonist, er filmens omdrejningspunkt etnicitet, køn og klasse. Der skal altså være et samfundsproblem for, at en AALMMO-kvinde kan blive tildelt filmens hovedrolle.

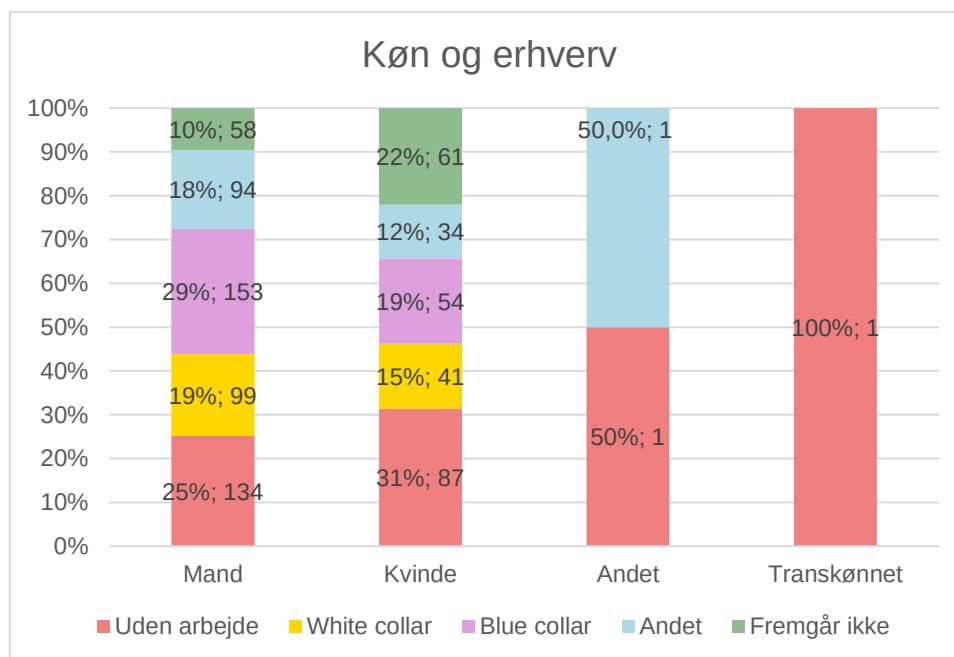
Kvinder er generelt underrepræsenterede i vores undersøgelse, og der er, som beskrevet, tilmed endnu færre kvinder med anden etnicitet end hvid. Idet underholdningsmedier som film blandt andet kan påvirke individets opfattelse af stereotyper og forventninger til køn (jf. Pennell & Behm-Morawitz, 2015), kan det føre til en stigmatisering af AALMMO-kvinder, fordi deres liv oftest fremstilles i tunge dramaer, men aldrig i lettere komedier, hvor fokus er på noget andet end undertrykkelse på baggrund af

deres etnicitet og køn. Fuller (2004) pointerer, at det er vigtigt at klarlægge hvilke mønstre, der er indbygget i vores samfundsstruktur for at kunne adskille kvinders køn og etnicitet og arbejde uden for de samfundskonstruerede stereotyper og dermed skabe en forskel for kvinder. Hvis vi ikke hører deres historier, fremstår de så mindre vigtige end andres historier?

Som nævnt befinder de fleste kvindelige AALMMO-protagonister sig i underklassen, hvorimod de fleste mandlige AALMMO-protagonister befinder sig i middelklassen. Det skaber et billede af, at AALMMO-mænd klarer sig bedre end AALMMO-kvinder, hvilket igen er med til at fastholde AALMMO-kvinder, som mindre privilegerede end mændene.

Køn og erhverv

Vi har i ovenstående fundet ud af, at der er en sammenhæng mellem køn, etnicitet og klasse, og derfor vil vi undersøge, om dette også hænger sammen med karakterernes erhverv. Som tidligere beskrevet har vi inddelt erhverv i kategorierne blue collar- og white collar-arbejde. Figur 21 viser, hvilke erhverv de kodede køn bestrider på film. Vi har noteret 190 kvinder og 404 mænd i arbejde. Hvis vi dykker ned i, hvilken slags arbejde kønnene bestrider, kan vi se, at procentdelen af erhverv er nogenlunde ligeligt fordelt mellem kønnene. Der er dog en overvægt af mænd i kategorien blue collar-arbejde (mænd 29% og kvinder 19%). Relationen mellem mænd og kvinder og blue collar-arbejde er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 813) = 7.88$, $p = .005$. Inden for blue collar-arbejde finder vi eksempelvis skraldemanden Troy Maxson i 'Fences' (Washington, 2016) og håndværkerduoen Ib og Edward i 'Dræberne fra Nibe' (Bornedal, 2017). Mænd i denne erhvervskategori arbejder primært med hårdt fysisk arbejde, hvilket stemmer overens med de historisk set traditionelle mandeerhverv, hvor mænd skulle kunne tage fra og bruge deres muskler i arbejdet. Vi ser dog også eksempler på kvinder med blue collar-arbejde. De er eksempelvis bagerlærling, landskabsarkitekt og tjenestepiger. Forskellen på mænds og kvinders arbejde i denne kategori er, at kvindernes erhverv er mere huslige, og dermed fastholdes traditionelle kønsroller for mænds og kvinders erhverv.

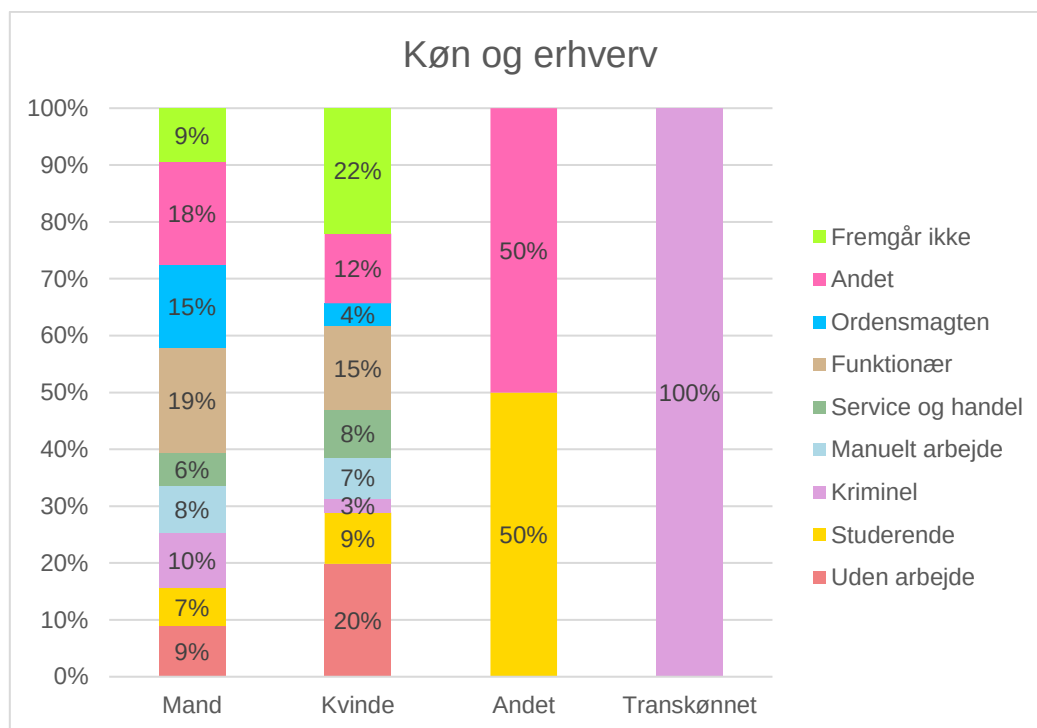


Figur 21

15% af kvinderne i vores stikprøve har white collar-jobs, mens tallet for mænd er 19%. Forskellen er altså procentmæssig ikke nær så stor, som inden for blue collar-arbejde, og relationen mellem mænd og kvinder og white collar-arbejde er da heller ikke statistisk signifikant, $X^2(1, N = 813) = 1.89, p = .168$. Af white collar-arbejde ser vi blandt andet Anne i 'Dronningen' (el-Toukhy, 2019), som er advokat, og Stephen Hawking, som er forsker og professor i 'The Theory of Everything' (Marsh, 2014). Det betyder altså, at fordelingen mellem mænd og kvinder i blue collar- og white collar-arbejde er tættere end i de andre erhvervskategorier. Den største forskel mellem mænd og kvinder er nemlig, hvorvidt de er i arbejde. Der er i alt 277 kvinder i vores kodning. Deraf er 31% af kvinderne ikke i arbejde, mens tallet for mænd er 25%. Det kan skyldes, at nogle film stadig viser traditionelle kønsroller, hvor kvinder er hjemmegående, hvilket ikke er tilfældet for mænd. Levy (1991) pointerer, at kvinder ofte bliver fremstillet i traditionelle kønsroller, men Levy's tekst er fra 1991, og vi fandt blot fire forekomster af den hjemmegående stereotyp i vores stikprøve. De kvinder, hvoraf det fremgår, at de ikke er i arbejde, men heller ikke kan kategoriseres som stereotypen 'hjemmegående', er blandt andet unge kvinder, som endnu ikke har et arbejde. Et eksempel på dette kan ses i filmen 'Little Women' (Gerwig, 2019), som foregår i 1860'erne. Med hele 31% kvinder, der ikke er i arbejde, er det den største "erhvervsgruppe" for kvinder.

Ved 10% af de mandlige karakterer kender man ikke deres erhverv, mens det ved kvindelige karakterer er hele 22%. Sammenhængen mellem, hvorvidt mænds og kvinders erhverv fremgår, er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 813) = 24.05, p < .001$. Dette tyder på, at det for kvindelige karakterer er mindre vigtigt for deres historie at kende deres erhverv. Mange af de film, hvor man ikke kender kvindernes erhverv, handler om familie og følelser. Dette er blandt andet tilfældet i de danske film 'All Inclusive' (Joof, 2014), 'Stille Hjerter' (August, 2014) og 'Jagtsæson' (Harkamp, 2019). I flere plotdrevne film er mændenes arbejde med til at drive fortællingen frem, som eksempelvis med 'Skyfall' (Mendes, 2012) og 'Bridge of Spies' (Spielberg, 2015). Dette tyder på, at det for kvindelige karakterer er mindre vigtigt for deres historie at kende deres erhverv, hvorimod det er afgørende for filmens fortælling, at vi kender mændenes.

Idet mænd ofte bliver afbilledet som handlekraftige, medfører det, at de også ofte er at finde i flere sfærer, hvoraf den ene oftest er deres erhverv. Kvinder derimod bliver almindeligvis kun fremstillet i en enkelt sfære: hjemmet (jf. Ott & Mack, 2014). Et eksempel på mænds færden i flere sfærer kan ses i 'Skyfall' (Mendes, 2012), hvor James Bond er hemmelig spion. Samtidig bliver vi præsenteret for hans barndom og familieforhold. Han kan således navigere mellem to forskellige sfærer: den offentlige og den private. Det står dog anderledes til i film, der omhandler kvinder. Her bliver vi i stedet typisk kun introduceret for det ene *eller* det andet. Som eksempelvis i 'All Inclusive' (Joof, 2014), hvor en mor og to voksne døtre rejser på charterferie for at komme væk fra moderens skilsmisse. Vi bliver kun præsenteret for de tre kvinders kærlighedsliv, som er omdrejningspunktet for filmen. På intet tidspunkt finder vi ud af, hvilket arbejde de tre kvinder bestrider. Som seer bliver vi altså ofte kun introduceret for én sfære ved kvindefilm, men to ved mandefilm. Det er med til at skabe et skel mellem mænd og kvinder, som indikerer, at kvinder ikke både kan gøre karriere og finde kærligheden, mens det sagtens kan lade sig gøre for mænd.

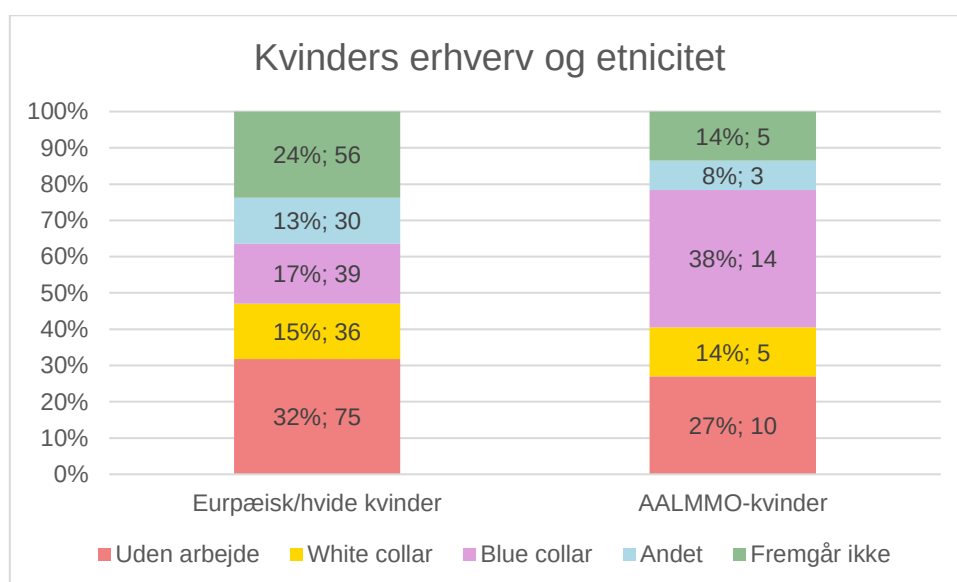


Figur 22

På figur 22 kan vi se, at der er flere mandlige end kvindelige kriminelle (10% mod kvinders 3%), hvilket er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 813) = 13.92, p < .001$. Af kvindelige kriminelle kan nævnes Sydney Prosser fra 'American Hustle' (Russell, 2013); den smukke, mystiske kvinde, som skifter identitet efter behov og tjener sine penge ved at snyde den amerikanske elite. En anden kriminel er latinamerikanske Letty i 'The Fate of the Furious' (Gray, 2017), som er en del af en kriminel bande af lejermordere. At Letty, som latinamerikaner, har et kriminelt erhverv er med til at fastholde forestillingen om latinamerikanere som kriminelle, omend hendes kriminalitet også bliver brugt i den gode sags tjeneste til at hjælpe politiet. De kvindelige kriminelle udgør en meget lille del af stikprøven, hvorfor vi ikke kan konkludere, om de er repræsentative. At vi ikke har flere kvindelige kriminelle i vores stikprøve, er dog med til at fastholde en forestilling om, at kvinder ikke kan være lige så meget på kanten af samfundet, som mænd kan.

Vi har undersøgt, om der er en sammenhæng mellem kvinders etnicitet og erhverv, hvilket kan ses på figur 23. Figuren viser, at der er 38% ($N = 14$) AALMMO-kvinder i kategorien blue collar-arbejde. Der er blandt andet tale om Zelda, der arbejder med rengøring i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) og slaven Patsey i '12 Years a Slave' (McQueen, 2013). Til sammenligning er der blot 17% ($N = 39$) hvide kvinder, der arbejder i

denne kategori. Sammenhængen mellem kvinders etnicitet og blue collar-erhverv er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 273) = 5.08, p = .024$. Samtidig viser figuren, at over halvdelen (56%) af hvide kvinder enten er kodet som 'uden arbejde' eller 'fremgår ikke'. Til sammenligning er 41% AALMMO-kvinder i samme kategorier. Crenshaw (1989) pointerer, at hvide kvinder historisk set skulle være feminine og ikke tage noget ansvar, mens kvinder med en anden etnicitet skulle arbejde, og måske er det netop det, vi ser her. Vi skal vide, hvad AALMMO-kvinderne arbejder med, men det er ikke lige så vigtigt for de hvide kvinders historie. Det er sandsynligvis samtidig et resultat af den amerikanske historie med et hvidt privilegiesamfund, hvor hvide kvinder skulle gå hjemme, mens det manuelle arbejde skulle foretages af den afrikansk-amerikanske underklasse.



Figur 23

Køn og filmens indtjening

Fra at have fokus på køn og hvilket erhverv, de bestrider, vil vi nu i stedet se på en anden form for økonomi, nemlig filmenes indtjening. Vi vælger at undersøge køn i forhold til filmens indtjening, da Orwin (2002) mener, at der er en afgørende forskel mellem film med henholdsvis mænd og kvinder i forhold til netop indtjening.

Orwin (2002) argumenterer for, at særligt film af og om kvinder bliver overset kontra film af og om mænd. Vi har udregnet medianen af indtjeningen for alle 164 film til at være \$199.360.749. Ved at tage udgangspunkt i medianen frem for gennemsnittet kan de film,

som har en ekstraordinær høj indtjening, ikke påvirke sammenligningsgrundlaget. 97 af filmene i vores stikprøve er instrueret af mænd og har udelukkende mænd i hovedrollerne. Heraf ligger 45% af filmene over medianen for filmenes indtjening. Samtidig består stikprøven af blot ni film instrueret af kvinder med udelukkende kvinder i hovedrollerne. Her ligger 22% over medianen, hvilket er en del lavere end filmene lavet af og om mænd. De 22% svarer dog kun til to film, 'Little Women' (Gerwig, 2019) og 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016). Førstnævnte ligger omkring \$17.000.000 over medianen, hvorimod nogle film med mandlig instruktør og protagonist lå \$1,1 mia. over medianen.

Hvis vi så ser på de film, som både har en mandlig og kvindelig protagonist, uanset instruktørens køn, ser vi, at 53% af filmene ligger over medianen. Det vil sige, at film, hvor begge køn er repræsenteret i hovedrollerne, klarer sig væsentligt bedre end film, hvor det er kun ét af kønnene. Forklaringen på denne forskel kan måske findes i, at film med begge køn som protagonister kan appellere til et bredere publikum frem for eksempelvis film med kun en kvindelig protagonist. Sidstnævnte type film er, som vi tidligere har pointeret, typisk film, der handler om følelser og forhold. En undersøgelse foretaget af Det Danske Filminstitut viser, at kvinder ser alle genrer, mens mænd primært ser action og adventure og sjældent ser kærlighedsfilm (2016, s. 24). Dette kan være en årsag til, at kvindefilm klarer sig dårligere med hensyn til indtjening.

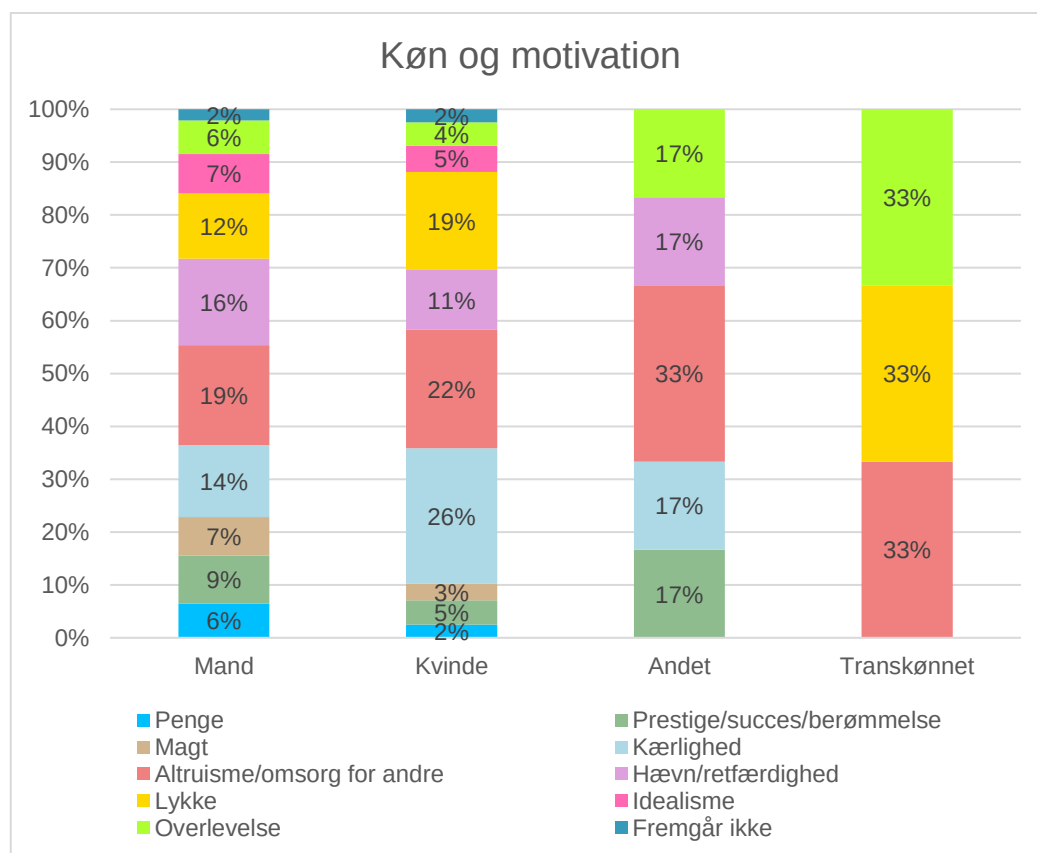
Når vi ser på blockbusters med kvindelige instruktører og kvindelige protagonister, er der eksempelvis 'Fifty Shades of Grey' (Taylor-Johnson, 2015), som har tjent \$569.651.467. Det er altså mere en dobbelt så meget som medianen af film i undersøgelsen. Denne film har dog også en mandlig protagonist. 'Fifty Shades'-serien (Taylor-Johnson, 2015; Foley, 2017; Foley, 2018) har også en anden fordel, idet den er en filmatisering af en populær bogserie. Det betyder, at filmene har et publikum i forvejen. Derudover var markedsføringsstrategien, at filmene altid havde premiere på valentinsdag, hvor mange kvinder vælger at tage kæresten med i biografen. Samtidig er filmserien kendt for sit erotiske omdrejningspunkt, hvilket ligeledes kan have bidraget til et større publikum, idet det var næsten ukendt territorium inden for biograffilm.

Vi kan konkludere, at vores stikprøve kun til dels kan understøtte Orwins (2002) argument, om, at film om og af kvinder bliver overset. Film med en kvindelig protagonist bliver dog ikke overset, omend disse film formentlig stadig har et overvejende kvindeligt publikum. Orwin (2002) pointerer også, at kvindefilm er et fremmed land for mænd, der ikke

forstår dem og dermed ikke ser dem. Derimod viser en undersøgelse foretaget af Det Danske Filminstitut, at kvinder godt kan se film, der handler om mænd (2016, s. 24).

Motivation

Ud fra ovenstående analyse kan vi konkludere, at der på en lang række punkter er en væsentlig forskel på mænd og kvinder på film. Derfor vil vi se nærmere på, om det også gør sig gældende i forhold til, hvilken motivation de mandlige og kvindelige karakterer har.



Figur 24

Figur 24 viser, hvilke motivationer der driver de kodede køn. 'Andet' og 'transkønnet' dækker kun over i alt tre personer, og disse køn er derfor ikke repræsentative for deres kategorier. Hvis vi ser på mænds og kvinders motivationer, er der forskel på, hvad der fylder mest. Mænds største motivation er altruisme (19%) efterfulgt af hævn/retfærdighed (16%), og på en tredjeplads kommer kærlighed (14%). Særligt motivationen hævn/retfærdighed kan findes i actionfilm, som hovedsageligt er domineret af mænd. Kvindernes fordeling ser

dog lidt anderledes ud. Deres største motivationer er kærlighed (26%), altruisme (22%) og lykke (19%). Det betyder således, at kærlighed næsten fylder dobbelt så meget hos kvindelige karakterer som hos mandlige. Figuren viser også, at mænds motivation er spredt mere ud på de forskellige kategorier. Kvinders motivation er centreret om fire motivationer, mens de resterende motivationer som for eksempel penge fylder under 5% hos de kvindelige karakterer. Fordelingen af motivation hos kvinder understøtter Orwins (2002) pointe om, at kvindelige karakterer bekymrer sig om forhold, familie og følelse. Mænd bekymrer sig også om forhold og familie, men de bekymrer sig også om meget andet, som eksempelvis hævn og penge. Mænd kan, som nævnt tidligere, navigere i flere sfærer, hvilket kan skyldes, at deres motivationer er mere varierede end kvinders.

Østergaard et al. (2018) fandt i deres undersøgelse frem til, at kvindelige protagonisters motivation var lykke, idealisme, kærlighed og altruisme (s. 58), hvilket ikke afviger fra vores stikprøve. De fandt dog ud af, at mandlige protagonisters motivation hovedsageligt var hævn/retfærdighed, hvorimod vores stikprøve viser, at mænds motivation er spredt på alle kategorier. Den store forskel ligger formentlig i, at Østergaard et al. (2018) udelukkende har kodet for protagonisters motivation, hvorimod vi har kodet for motivation hos alle karakterer. Derudover har de kun kodet for en enkelt motivation per protagonist, hvor vi har kodet for flere motivationer per karakter, idet en karakter kan have flere mål i en film. Vi kan dog konkludere, at kvinders motivation har været omtrent ens i begge undersøgelser, hvorimod det ikke gør sig gældende for mænds motivation.

Orwin (2002) skriver, at den kvindelige protagonisters rejse ofte er en indre rejse, mens den mandlige protagonist skal nå sit mål ved at rejse ud i verden. Dette kan hænge sammen med, at kvindelige karakterers motivationer er kærlighed og lykke, mens mandlige karakterer har hævn/retfærdighed som en stor motivationsfaktor. Hvis man skal sammenligne to film, hvor de mandlige og kvindelige karakterer har stort set de samme motivationer, kan man sammenligne komedierne 'The Hangover Part II' (Phillips, 2011) og 'Sex and the City 2' (King, 2010). Her har protagonisterne kærlighed, altruisme og lykke som motivation. Begge film handler om en vennegruppe, der rejser til udlandet: Thailand og Abu Dhabi. I 'The Hangover Part II' (Phillips, 2011) følger man en vennegruppe, der efter en polterabend ikke kan huske, hvad der er sket i løbet af natten. De bliver derfor nødt til at følge deres egne fodspor for at finde deres ven Teddy. Ligesom Orwin (2002) skriver, skal de mandlige karakterer nå deres mål ude i verden. I 'Sex and the City 2' (King, 2010) er

kvinderne også rejst ud, men deres mål findes for enden af en indre rejse. For eksempel kæmper Carrie med et ægteskab, der er blevet kedeligt hjemme i New York, og Charlotte er bange for, at hendes mand har en affære. Selvom de to film har samme genre og motivationer, har kvinderne altså en indre rejse, mens mændenes rejse er en slags færd. Selvom mænd i nogle tilfælde har samme motivation som kvinder, bruger de altså motivationen forskelligt, og de fortæller dermed forskellige historier.

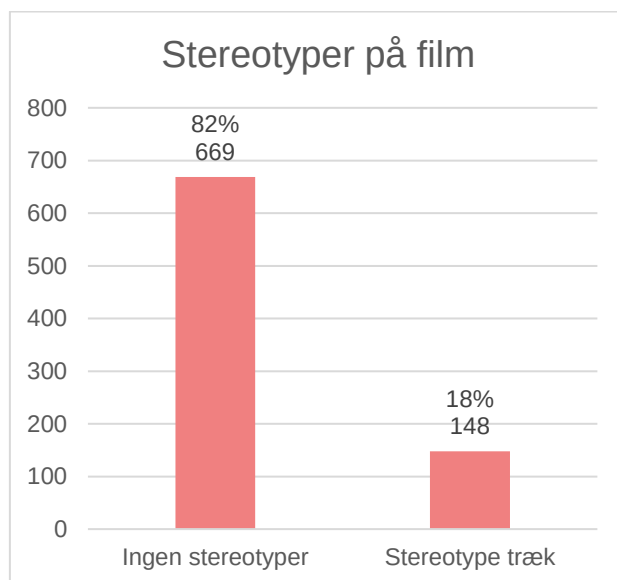
Afrunding

Overordnet set bliver kvinders historier ofte fortalt af mænd, og de får derfor ikke selv lov til at give deres egen version af historien. Særligt AALMMO-kvinders historier er fraværende. Film er derudover med til at fastholde kønsroller, hvor kvinder står i baggrunden og hovedsageligt har fokus på forhold, familie og følelser. Når film om mænd er overrepræsenterede og tjener mest, kan det opfattes, som om mænd og deres historier er vigtigere end kvinders. Denne pointe bliver da også præsenteret som en problematik i Greta Gerwigs 'Little Women' (2019): "Maybe we don't see things as important because people don't write about them ... Perhaps writing will make them more important" (01:50:56). Hvis vi følger tankegangen i 'Little Women' (Gerwig, 2019), kan det at skrive, tale om og producere flere film om kvinders liv måske få verden til at opfatte kvinder som jævnbyrdige med mænd. Deres historier bliver dermed vigtigere, og de føler sig hørt.

Stereotyper

Film har ofte benyttet sig af stereotyper og arketyper. Ved brugen af disse kan man skabe figurer, som publikum kan genkende i diverse film. Ifølge Hall (1997) har man dog benyttet stereotyper til at reducere minoriteter til bestemte karaktertræk, og man har på den måde fremmedgjort dem i forhold til normen. Figur 25 viser, hvor mange stereotyper vi har identificeret i vores stikprøve (18%). Der har sandsynligvis været flere stereotyper eller arketyper, men vi har begrænset os til de stereotyper, som har rødder i en bestemt etnicitet, som forklaret i metodeafsnittet. Vi kan dog se, at 16% af de europæiske/hvide karakterer er en stereotyp, mens det for AALMMO-karakterer er hele 28%, der er en stereotyp. Relationen mellem etnicitet og stereotyper er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 792) = 8.86, p = .002$. Det tyder således på, at hvide karakterer stadig er mere nuancerede end AALMMO-karakterer.

Vi vil i det følgende gennemgå de forskellige stereotyper, vi har identificeret, og benytte eksempler fra udvalgte film.



Figur 25

Ingénuen og naboens datter/søn

I vores stikprøve identificerede vi kun en enkelt ingénue. Det var Cosette fra den klassiske musical 'Les Misérables' (Hooper, 2012). Filmen er baseret på Victor Hugos roman af samme navn fra 1862, og mange af karaktererne i denne bog er arketyper. Cosette er en uskyldig pige, der som barn bliver reddet af en tidligere straffefange, som tager hende til sig. Hun lever en beskyttet tilværelse, og hun venter på, at livet kommer til hende. Cosette venter blot på at blive reddet, og at andre tager affære. Hun er dermed eksemplet på den europæiske, jomfruelige kvinde, der har brug for en mands beskyttelse, og som er passiv (jf. Patton, 2001; Ott & Mack, 2014). At kvindelige karakterer er naive og har behov for at blive reddet, er et gammeldags syn på kvinder. Vi har i de senere år set flere bølger af #MeToo, hvor kvinder har talt for ligestilling og ligeværdig behandling, og ord som "mansplaining" er kommet ind i vores ordforråd. Alt dette er med til at signalere, at kvinder i dag er selvstændige, tænkende mennesker, som ikke blot skal reddes af mænd. Dette er sandsynligvis grunden til, at karakterer som Cosette ikke findes i samme format i nutidige film. Det betyder dog ikke, at den uskyldige pige helt er forsvundet.

Vi kodede for stereotypen *naboens datter/søn*, som er tæt beslægtet med ingénuen. Alle karaktererne i denne kategori viste sig at være europæiske/hvide, og kategorien indeholdt syv kvinder og fire mænd. Historisk set er hvide kvinder i modsætning til AALMMO-kvinder ofte blevet fremstillet som uskyldige og søde (jf. Patton, 2001; Foster, 2003), og måske er der netop derfor stadig kun hvide kvinder i denne kategori. Et kvindeligt eksempel på denne stereotyp er Eilis fra 'Brooklyn' (Crowley, 2015). Filmen foregår i 1950'erne, hvor Eilis rejser fra Irland til New York i håb om et bedre liv. Hun er godhjertet og holder juleaften ved at uddele mad til hjemløse irere. Det er også hendes uskyldige væremåde, der sikrer hende et værelse med egen indgang på det pensionat, hvor hun bor, fordi værtinden kun kan betroe en jomfruelig kvinde dette værelse. Forskellen mellem Eilis og Cosette er, at Eilis ikke skal reddes af en mand. Hun løser sine egne problemer, men hun er stadig en sød og uskyldig pige.

Ved *naboens søn* bliver der i alle fire tilfælde enten eksplicit eller implicit kommenteret på karakterens kristne værdier: selvopofrelse og næstekærlighed. Et eksempel på dette er Steve Rogers (Captain America) fra 'The Avengers' (Whedon, 2012). Han er moralsk, godhjertet og vil gerne redde alle. For ham gælder det om at gøre det rigtige for hvert enkelt menneske, og hans uselvskhed medfører til dels en lidt naiv tiltro til sine overordnede. For nogle kvindelige og mandlige karakterer er der altså stadig fokus på det jomfruelige, renlige og dydige (jf. Patton, 2001; Foster, 2003), og i vores stikprøve er det som nævnt kun europæiske/hvide karakterer, der er denne stereotyp. Ifølge Pennell og Behm-Morawitz (2015) er film med til at påvirke publikums opfattelse af og forventninger til køn. Selvom film har udviklet sig siden stumfilm, og vi ser færre ingénuer på film, er *naboens datter* stadig med til at fastholde, at europæiske/hvide kvinder bør opføre sig på en bestemt måde.

Maneater og womanizer

Modsat de uskyldige *naboens datter*-stereotyper har vi *maneater*-stereotypen. De fem kvinder i denne kategori er også udelukkende europæiske/hvide. Et eksempel på dette er Samantha Jones fra 'Sex and the City 2' (King, 2010), som forfører mænd på stribe, hvilket får hende smidt ud af et hotel i Abu Dhabi, fordi hun er for promiskuøs til deres kultur. Ifølge Foster ser man ned på hvide kvindelige karakterer, som er promiskuøse. Dette er dog ikke helt tilfældet i denne film. Samantha Jones fremstilles her som en moderne, seksuelt frigjort,

vestlig kvinde, og det er kulturen i Abu Dhabi, der er noget galt med. Dette stemmer overens med Pattons (2001) argument om, at europæiske/hvide kvinders seksualitet ikke fremstilles som noget negativt. Gennem filmhistorien har man set mange AALMMO-kvinder, der er blevet portrætteret som hyperseksuelle *maneaters*. Disse er dog fraværende i vores stikprøve. Måske skyldes det, at filmskaberne ønsker at undgå anklager om racistiske og sexistiske fremstillinger af AALMMO-kvinder. Kvindefrigørelsen har dog gjort, at det er positivt, hvis kvinder er seksuelt frigjorte, og derfor kan man på nogle måder se Samantha Jones som en rollemodel for europæiske/hvide kvinder. Hun kan ses som et udtryk for postfeminisme, idet hun gør, hvad der passer hende uden at leve op til en bestemt forventning til kvinder.

Den mandlige pendant til *maneater*-stereotypen er *the womanizer*. Vi har kodet otte mænd som denne stereotyp, og disse var ligeledes alle europæiske/hvide. Måske er manglen på AALMMO-*womanizers* den samme som manglen på AALMMO-*maneaters*. Man ønsker at undgå anklager om racisme gennem brugen af stereotyper. Eksempler på *womanizers* er Thomas fra 'Klassefesten' (Nørlev, 2011) og Bill Andersson fra 'Mamma Mia! Here We Go Again' (Parker, 2018). Thomas er en kendt sanger, som alle kvinderne falder for, og han har svært ved at holde sig fra dem, selvom han er i et forhold. Det samme er tilfældet med Bill Andersson. Forskellen på de to mænd er dog, at Bill er en charmetrold, der på sin vis fremstår uskyldig og naiv. Der er altså forskellige typer af *womanizers* i vores stikprøve. Thomas figurerer i, hvad man kunne kalde en mande-film, hvor tre mandlige venner hygger sig og kommer galt af sted på diverse måder, og han fremstilles som det seksuelle subjekt (jf. Ott & Mack, 2014). Bill Andersson er derimod en del af en *women's blockbuster* (jf. York, 2010), hvor han ligeledes er et seksuelt subjekt, men Donna, som han finder sammen med, er dog ikke blot et seksuelt objekt, idet hun fremstilles som en seksuelt frigjort kvinde. Måske er dette grunden til, at Bill er mere elskelig og charmerende, mens Thomas er typen, der tager, hvad han vil have. Mænd skal se op til Thomas, mens kvinderne skal falde for Bill med hvem, de vil få et ligeværdigt forhold.

Femme fatale og the bad buck

Der er en tendens til, at man skal kunne lide *the maneater* og *the womanizer*, men der findes også forførrere, som publikum ikke skal kunne lide. Det sker i de tilfælde, hvor det seksuelle bliver farligt. I vores kodning af femme fatales fandt vi frem til fire europæiske/hvide kvinder.

Igen glimrer AALMMO-kvinderne ved deres fravær, og måske skyldes dette igen, at man ønsker at undgå bestemte fremstillinger af disse kvinder. Der er dog kun fire forekomster af denne stereotyp, så vi kan ikke konkludere, at for eksempel *the dragon lady* er forsvundet.

Et eksempel på en femte fatale er Rose Armitage fra 'Get Out' (Peele, 2017), som tager sin afrikansk-amerikanske kæreste, Chris, med hjem til sine forældre. Han tror fuldt og fast på, at hun er hans kæreste, men det viser sig, at hun i virkeligheden lokker afrikansk-amerikanske mænd med hjem til sine forældre, som så slår dem ihjel. Denne film er skrevet og instrueret af den afrikansk-amerikanske instruktør Jordan Peele. Hans skildring af den hvide overklassefamilie som onde, og de afrikansk-amerikanske karakterer som gode, passer sammen med det billede, som hooks mener, at afrikansk-amerikanere har af hvide mennesker. Peele skildrer det således, at familien Armitage har reduceret afrikansk-amerikanere til kun at være biologi, ligesom Hall skriver, at gamle reklamer gjorde. Familien Armitage reducerer afrikansk-amerikanere til kun at være kroppe ved at sætte ældre, hvide menneskers hjerner ind i unge afrikanske-amerikanske kroppe. Man kan argumentere for, at fremstillingen af Rose signalerer, at hvide mennesker kan virke søde og rare på overfladen, men være racister inderst inde. Det overordnede budskab handler derudover om, at afrikansk-amerikanske mænd kun kan accepteres i det hvide samfund, hvis de tænker som hvide mænd. Som med mange andre af de Oscar-nominerede film er 'Get Out' (Peele, 2017) en klar kritik af det amerikanske samfund. Det nytænkende ved filmen er blandt andet, at der er tale om en europæisk/hvid femte fatale over for en afrikansk-amerikansk protagonist. Historisk set ville etniciteterne have været omvendt.

The bad buck er baseret på en stereotyp, der oprindeligt blev tilknyttet afrikansk-amerikanere (jf. Benshoff & Griffin, 2009). I vores stikprøve er der imidlertid fire europæiske/hvide mænd og kun en enkelt afrikansk-amerikaner. Et eksempel på en *bad buck* er europæisk/hvid Jack Hyde fra 'Fifty Shades'-filmene (Foley, 2017; Foley, 2018). Han er protagonisten Anastasia Steeles chef, og vi ser hvordan han antaster hende og gør hende til et seksuelt objekt (jf. Ott & Mack, 2014). Jack har behandlet flere af sine tidligere assistenter ligesom Anastasia, og han har blandt andet filmet sex med disse og truer med at offentliggøre filmene. Jack er et eksempel på den type, mandlige arbejdsgiver, som #MeToo tog et opgør med for at komme sexchikaner på arbejdspladserne til livs. Jack bliver fremstillet mere usympatisk end Christian Grey, som er Anastasias store kærlighed. Man kan dog argumentere for, at Christian, afhængigt af øjnene der ser, også kan karakteriseres

som en *bad buck*. Filmene fik stor succes hos det kvindelige publikum, der måske mere opfatter Christian som den mere sympatiske *womanizer*-stereotyp. Da den første film fik premiere, kritiserede flere organisationer dog filmene for at fremstille seksuel vold som noget erotisk, idet Christian og Anastasias forhold bygger på en kontrakt, der giver ham lov til at bestemme over hende og dominere hende gennem bondage/SM. Flere anmeldere fremhæver, at filmen fastholder forældede kønsroller, idet manden har ejerskabsfølelser over kvinden (Hughes, 2015; Trout, 2015). Eksempelvis køber Christian Anastasias arbejdsplads og forbyder hende at rejse til New York eller solbade topløs. Filmene er endog blevet kaldt et stockholmssyndrom i tre akter (Yde & Tecza, 2018). Ud fra kritikernes karakterisering af Christian kan man dermed argumentere for, at han er en *bad buck*.

Modsat kritikerne har fans af 'Fifty Shades'-filmene (Taylor-Johnson, 2015; Foley, 2017; Foley, 2018) argumenteret for, at det er film om en stærk kvinde, der domesticerer manden (Yde & Tecza, 2018). Man kan dog diskutere, om det måske ikke også er en kliché, at den dydige kvinde skal tæmme den vilde mand, og det er dette signal, filmen sender. Igen fremhæver man traditionelle kønsroller, hvor skønheden skal redde udyret med den antydning, at han *kan* reddes. Christians adfærd er blevet accepteret af fans, men hvis Christian Grey var en virkelig person, ville han sandsynligvis ikke opleve samme opbakning. Et eksempel på en virkelig Christian Grey er skuespilleren Armie Hammer. Han er for nyligt blevet anklaget af flere kvinder for netop sine seksuelle tilbøjeligheder med bondage/SM, hvoraf én af kvinderne måtte indlægges på et traumecenter efterfølgende (Miller, 2021; Peterson & Parry, 2021). Det er sandsynligvis denne type forhold, som kvindeorganisationer har forsøgt at gøre opmærksom på, da de kritiserede 'Fifty Shades'-filmene (Taylor-Johnson, 2015; Foley, 2017; Foley, 2018) omdrejningspunkt. Én af Armie Hammers ekskærester har også netop sammenlignet deres forhold med selvsamme film. I dag har Armie Hammer ingen kommende roller på sin IMDb-side, for hans opførsel er ikke acceptabel i den virkelige verden i modsætning til filmenes Christian Grey, der har samme tendenser. 'Fifty Shades'-filmene (Taylor-Johnson, 2015; Foley, 2017; Foley, 2018) viser, at man gerne må være en *bad buck*, hvis man er en rig, hvid mand, for han kan tæmmes. Dette er dog ikke tilfældet, hvis man er en mindrebemidlet AALMMO-mand, som vi ser med Troy Maxson fra 'Fences' (Washington, 2016). Vi ser derfor, at samfundet bliver struktureret ud fra, at bestemte grupper privilegeres (jf. Ott & Mack, 2014).

Afrikansk-amerikanske Troy er en usympatisk tidligere straffet skraldemand, der er gift med Rose. I løbet af filmen finder man ud af, at han i længere tid har haft en affære med en kvinde, som nu er gravid. Troy fortæller, at han havde brug for lidt sjov i hverdagen, idet hans ægteskab var blevet kedeligt. Hans hustru kan dog ikke tæmme ham, idet han nægter at bryde sin forbindelse til elskerinden. Han holder på sin ret som mand i et patriarkalsk samfund. Troy er også psykisk og fysisk voldelig mod sine to børn. Han er dog ikke den samme type *bad buck* som Jack Hyde. Der er nemlig øjeblikke, hvor man ser andre sider af Troy, og man forstår grunden til, at han er blevet, som han er. Det hænger måske sammen med, at 'Fences' (Washington, 2016) er et eksempel på en afrikansk-amerikansk film, hvor karaktererne repræsenterer deres egen kultur/fortid (jf. Bloomquist, 2015; Warner, 2017). For eksempel kommenterer Troy Maxson på sociale problemer, når han undrer sig over, hvorfor det kun er hans hvide kolleger, der må køre skraldebilerne, mens afrikansk-amerikanerne skal gøre det hårde arbejde. Det er tydeligt, at hans etnicitet har påvirket det liv, han har levet, fordi han har mødt mere modgang fra systemet end hvide mænd, som for eksempel Jack Hyde.

De kriminelle

Udover skurke som Jack Hyde findes der dog andre stereotyper, som også begår forbrydelser. I vores kodning fandt vi frem til 16 kriminelle stereotype karakterer, som alle var mænd. Heraf var ti europæiske/hvide, en var asiat, og fem var afrikansk-amerikanere. I forhold til antallet af karakterer med de forskellige etniciteter er der en større tendens til, afrikansk-amerikanere bliver portrætteret som en kriminel stereotyp end hvide. Historisk set er netop den afrikansk-amerikanske etnicitet, da også blevet fremstillet som blandt andet kriminelle (jf. Hughey, 2009), og det er man altså ikke helt gået bort fra. Der er dog stadig et ret lille antal af stereotype kriminelle i vores stikprøve, og det er et fremskridt fra tidligere.

Ud fra de 16 karakterer kunne vi inddele nogle af dem i deres egne stereotype kategorier: de lovløse cowboys, mafiaen, narkohandlere og pirater. Generelt er der noget mytisk over mafiaen og den lovløse cowboy, hvor man finder de hvide karakterer, som man ikke på samme måde finder hos narkohandleren og den somaliske pirat. Dette skyldes film om mafiaen, som eksempelvis 'The Godfather' (Coppola, 1972), 'Goodfellas' (Scorsese, 1990) og 'The Untouchables' (De Palma, 1987), der var populære i 1970'erne. Western-genren er også blevet udødeliggjort af blandt andre John Wayne, Clint Eastwood og Sergio

Leone med film som 'The Man Who Shot Liberty Valance' (Ford, 1962), 'The Good, the Bad and the Ugly' (Leone, 1966) og 'The Wild Bunch' (Peckinpah, 1969). Når man derfor laver den type film i dag, kan det siges at være en slags hyldest til fortidens western- og mafiafilm. Det ser vi i vores stikprøve i westernfilmen 'True Grit' (Coen & Coen, 2010) og den 3,5 timer lange mafiafilm 'The Irishman' (Scorsese, 2019).

Narkohandlerne Chiron og Juan så vi i 'Moonlight' (Jenkins, 2016). Begge karakterer er afrikansk-amerikanske og går med diamantøreringe, guldkæder og har guldtænder. De er på mange måder det stereotype billede af narkohandleren, men Chiron adskiller sig, fordi han også er homoseksuel. Ifølge Yancy og Ryser (2008) kan man komplicere stereotyper og dermed udfordre dem. Det gør man her i filmen ved at give narkohandleren et ekstra lag, idet han er homoseksuel, hvilket ikke er en del af den stereotype fremstilling af narkohandleren. Chiron bliver på den måde mere nuanceret, og han udfordrer stereotypen.

I vores stikprøve var der en enkelt asiatisk kriminel, Mr. Chow fra 'The Hangover Part II' (Phillips, 2011). Benshoff og Griffin (2009) skriver, at asiatiske karakterer ofte bliver fremstillet som skurke, hvilket også er tilfældet med Chow. Han er en sydkoreansk narkobaron, og på den måde deler han erhverv med Chiron og Juan. Chow er dog ikke udelt en skurk, da han til dels hjælper filmens protagonister. I modsætning til Chiron og Juan bliver Chow fremstillet på en humoristisk og flamboyant måde, der gør, at han er en del af filmens komiske indslag. Skuespilleren Ken Jeong er da også standupkomiker. Hans toneleje er skingert og skal måske fungere som en parodi på en asiatisk stemmeføring. Karakteren er desuden ofte nøgen, og dette er med til at latterliggøre og fremmedgøre ham fra filmens hvide protagonister. Chow er ikke den typiske kriminelle, men alligevel er det den asiatiske karakter, der fremstilles bizart og fremmed.

Den sidste type kriminelle så vi i 'Captain Phillips' (Greengrass, 2013), hvor en kaptajn tages til fange af somaliske pirater. Piraternes leder, Muse, lever af at kapre skibe for en løsesum, men pengene skal betales til nogle højerestående kriminelle, som ikke selv løber nogen risiko. Filmen fremstiller det således sådan, at de kriminelle sætter livet på spil uden at få del i fortjenesten. På den måde bliver de kriminelle pirater ligesom Chiron mere nuancerede. De er ikke blot skurke, for kriminalitet bliver fremstillet som deres eneste mulighed for overlevelse. Både Chiron og Muse er eksempler på stereotype kriminelle, der portrætteres som ofre for systemet og det samfund, de lever i. Derfor retfærdiggøres det, at

de er kriminelle. Til forskel fra den hvide kriminelle, som frivilligt har valgt at leve uden for lands lov og ret til fordel for egen frihed, har den afrikansk-amerikanske og den afrikanske kriminelle intet valg i forhold til deres kriminelle løbebane. Det stemmer overens med den fremstilling, som vi tidligere så af den afrikansk-amerikanske underklasse på film. Igen er der tale om en kritik af det amerikanske samfund og en bestemt vestlig ideologi.

Der er generelt ikke ret mange mellemøstlige karakterer i vores kodning. Der er dog flere film, hvor historien udspiller sig i Mellemøsten, for eksempel 'Sex and City 2' (King, 2010), 'Argo' (Affleck, 2012), 'Ser du månen, Daniel' (Oplev & Berthelsen, 2019), 'Zero Dark Thirty' (Bigelow, 2012) og 'American Sniper' (Eastwood, 2014). Benshoff og Griffin (2009) har således ret i, at mange Hollywood-film, hvor mellemøstlige karakterer medvirker, foregår i Mellemøsten og ikke i USA. I de tre sidstnævnte film er der endvidere fokus på stereotypen om den muslimske terrorist. Hollywood og Danmark fastholder hermed et negativt billede af Mellemøsten, som de via kulturel imperialisme (jf. Benshoff & Griffin, 2009) sælger til andre dele af verden. 'Sex and the City 2' (King, 2010) er ydermere et eksempel på fremstillingen af muslimske kvinder som passive og undertrykte, hvilket ifølge Gruber er den typiske fremstilling af disse kvinder i Hollywood-film.

Den nyeste amerikanske film om Mellemøsten i vores stikprøve er fra 2014. Dette kan skyldes, at 9/11 er kommet lidt mere på afstand i det amerikanske samfund. Muslimsk terrorisme er derfor ikke et emne, der optager Hollywood-film længere. Det betyder dog også, at mellemøstlige karakterer er stort set forsvundet fra amerikanske film. Der er kun en enkelt mellemøstlig protagonist i en amerikansk film i vores stikprøve. Han findes i filmen 'The Grand Budapest Hotel' (Anderson, 2014), der af The Guardian er blevet beskrevet som en "delirious operetta-farce" (Bradshaw, 2014). Desuden er filmen en indie-film, og på den måde er den ikke en stor Hollywood-film. Karakteren Zero Moustafa er på grund af dette ikke den typiske fremstilling af en mellemøstlig karakter i amerikanske film.

Den nyeste danske film om en mellemøstlig terrorist er 'Ser du månen, Daniel' (Oplev & Berthelsen, 2019). Dette kan skyldes, at man i Danmark modsat USA har en nyere oplevelse af den negative side af Mellemøsten i form af IS. Vi bliver dagligt mindet om syriske børn, der sidder fanget i lejre, og om syrienskrigere, der måske planlægger attentater mod Danmark. Derfor holder vi måske fast i denne stereotype fremstilling af mellemøstlige kriminelle, og derfor er det en bestemt dansk ideologi, der kommer til udtryk i denne film. Det er dog værd at bemærke, at der kun er én dansk film, som behandler dette emne.

Vores stikprøve viser, at kriminelle stereotyper kun er mænd. Der er dog kriminelle kvinder i vores stikprøve, men de er ikke stereotyper. De er mere nuancerede. Dette ser man for eksempel hos Letty fra 'Fast and Furious'-filmene (Lin, 2013; Wan, 2015; Gray, 2017). Hun er en latinamerikansk kvinde, der sammen med sin bande blandt andet hjælper politiet med at fange forbrydere ved selv at udføre kriminelle handlinger, såsom biltyverier, sprængninger af fly og hackerangreb. Gennem filmhistorien har kvinder sjældent spillet kriminelle, og derfor vil de i mindre grad fremstå stereotype, idet man ikke har så meget at sammenligne dem med.

Stereotyper i hjemmet

Vi fandt kun fire forekomster af stereotypen *hushjælpen*. I denne kategori var der tre afrikansk-amerikanske kvinder og en enkelt afrikansk-amerikansk mand. Aibileen og Minnie er begge fra 'The Help' (Taylor, 2011), som handler om den afrikansk-amerikanske hushjælp i 1960'ernes Mississippi. Minnie er det tætteste, vi er kommet på at finde en *Mammy*-stereotyp. Hun er en stor dame, der er gift med en voldelig mand, men hun adskiller sig fra stereotypen, fordi hun mister sin plads på grund af sin ukuelige personlighed og attitude. Aibileen kan dog også sammenlignes med *Mammy*-rollen, idet hun er mere loyal end Minnie over for familien Leefolt, hvor hun arbejder. Da journalisten Skeeter beder Aibileen om at fortælle om det hårde og uværdige liv som hushjælp, vil hun ikke til at begynde med, fordi det er ulovligt. Mrs. Leefolts opførsel over for sin datter er dog dråben, der får bægeret til at flyde over for Aibileen. Hun beslutter sig først herefter for at tage kampen op mod systemet.

'The Help' (Taylor, 2011) er et eksempel på en film, hvor omdrejningspunktet er afrikansk-amerikaneres borgerrettigheder, men filmen fokuserer meget på den *hvide* protagonist Skeeter, der skriver en bog om hushjælpen i Mississippi. Benshoff og Griffin (2009) samt Beltrán (2005) har derfor ret i, at nogle film om afrikansk-amerikanske sociale problemer stadig bliver fortalt gennem en hvid protagonist og et hvidt perspektiv. Skuespilleren Viola Davis, der portrætterer Aibileen, har efterfølgende sagt, at hun fortryder sin medvirken i filmen netop på grund af dens fokus på de hvide karakterer. Hun mener ikke, at filmen fokuserer nok på, hvordan hushjælpen virkelig følte omkring deres arbejde og status (Desta, 2018). Her kan man sige, at en bestemt gruppe oplever privilegier, som andre grupper ikke har, idet den afrikansk-amerikanske kvindes historie bliver fortalt gennem en hvid kvinde. Der er konstante klager over, at Hollywood er for hvidt, men samtidig bliver de

få film, som omhandler andre etniciteter, altså kritiseret for stadig at være for hvide, hvis de er skabt af hvide producenter, instruktører og lignende. Som et hvidt publikum er det måske svært at sætte sig ind i kritikken, da vi ikke har samme baggrundsforståelse for filmens handling. Det er måske endnu sværere, hvis man er et hvidt dansk publikum, idet vores historie og befolkningssammensætning er en helt anden end USA's.

Den mandlige hushjælp Stephen fra 'Django Unchained' (Tarantino, 2012) er ikke nogen *Uncle Tom*. Han er en ældre, uhyggelig butler hos plantageejeren Calvin Candie, der gør alt for at være i kridthuset hos sin herre, som han har tjent hos i mange år. Han forråder endda de andre slaver, fordi han ikke ser sig selv i samme kategori som dem. Han er dermed en af antagonisterne i filmen og ikke den typiske fremstilling af stereotypen.

Den sidste kvinde i kategorien er Zelda fra 'The Shape of Water' (del Toro, 2017). Hun er ikke i huset hos en hvid familie, men gør i stedet rent på et forskningscenter om natten. Grunden til, at hun er kodet i denne kategori er, at hun bliver omtalt som "the help" af sin hvide arbejdsgiver. En vigtig pointe med karaktererne i denne kategori er, at de alle sammen er i film, der handler om fortiden. Selvom de i nogle tilfælde har træk fra *Mammy*-figuren, forsøger man i nyere film at gøre op med, at hushjælpen fandt sig i undertrykkelse. Disse karakterer er derfor mere nuancerede på samme måde som eksempelvis Chiron fra 'Moonlight' (Jenkins, 2016). Man har forsøgt at give disse kvinder og mænd en stemme, som de ikke tidligere har haft.

Den hjemmegående kvinde er endnu en stereotyp, som findes i hjemmet, og her har vi identificeret ti forekomster. Heraf er otte europæiske/hvide, én er asiat og én afrikansk-amerikaner. Den asiatiske kvinde er fra den sydkoreanske film 'Parasite' (Bong, 2019). Yeon Kyos rigdom sættes i kontrast til protagonistens meget fattige familie, og hun fremstilles som en snobbet og naiv overklasse-kvinde. Et andet eksempel på en usympatisk hjemmegående kvinde er Hilly Holbrook fra 'The Help' (Taylor, 2011). Hun er indbegrebet af den racistiske husmor i 1960'ernes Mississippi. Hun tæller, hvor mange stykker toiletpapir rengøringshjælpen bruger, har vundet "månedens have" og er fortaler for raceadskillelse. Disse to kvinder er eksempler på det magtmisbrug, som kan findes i overklassen; især i eksemplet med 'The Help' (Taylor, 2011) er der tale om et magtmisbrug, idet det sker mod en anden etnicitet end overklassen selv.

Der findes dog også andre og mindre hadefulde eksempler på den hjemmegående kvinde. Her ser vi blandt andet Charlotte fra 'Sex and the City 2' (King, 2010). Hun har

hushjælp, så hun selv kan bruge dagene på at shoppe, spise dyre frokoster og være sammen med sine børn. Hun bliver fremstillet som en moderne hjemmegående kvinde, som går op i sit udseende og gerne vil fremstå perfekt. Modsat Hilly Holbrook og Yeon Kyo behandler Charlotte hushjælpen godt. Til trods for Charlottes elskelighed, fremstilles hun dog som en smule snobbet, og derfor får vi endnu en gang et indtryk af den rige overklasses overfladiskhed. Det er måske det billede, som mange i middelklassen har af overklassen, hvilket omvendt også kan skyldes portrætteringer som disse.

Den afrikansk-amerikanske hjemmegående kvinde, Rose Maxson fra 'Fences' (Washington, 2016), adskiller sig fra de øvrige kvinder i kategorien både i form af klasse og etnicitet. Hendes mand er en usympatisk afrikansk-amerikansk skraldemand, og hun holder hus, passer børn og hjælper til i kirken. Da hendes mand fortæller, at han har gjort en kvinde gravid, tager hun et opgør med ham. På samme måde som i 'The Help' (Taylor, 2011) får fortidens afrikansk-amerikanske kvinde her en ny stemme gennem Rose. Hun fortæller, hvor meget hun har ofret sig for sin families skyld, og hvor meget hendes livsvilkår har spillet ind på de beslutninger, hun har taget. Rose, der bliver spillet af Viola Davis, er måske netop den kvinde-stemme, som Davis savnede, da hun spillede Aibileen i 'The Help' (Taylor, 2011).

Alle de hjemmegående kvinder tegner et billede af de traditionelle kønsroller, hvor kvinder færdes i privatsfæren (jf. Ott & Mack, 2014) og holder hus og passer børn. Disse film lever derfor op til Levys (1991) argument om, at traditionelle kønsroller stadig fremhæves på film, idet kvinderne i disse film ikke er på arbejdsmarkedet. Det er dog forskelligt, hvordan kvinderne udfylder rollen som hjemmegående. 27% af de amerikanske mødre er i dag hjemmegående (Livingston, 2018), og det er måske derfor, at vi stadig ser denne stereotyp i amerikanske film, men ikke tilsvarende i danske film. I Danmark er de fleste kvinder på arbejdsmarkedet, og det er også det, vi ser portrætteret i danske film. Der er altså en kulturforskel, som har en indvirkning på de respektive film.

Hjælperen

Udover hushjælpen findes der en anden slags hjælper på film. Vi kodede 16 karakterer som *hjælperen*, der hjælper med magi og/eller visdom. Syv af disse var europæiske/hvide mænd, fire var europæiske/hvide kvinder, to var afrikansk-amerikanske mænd, mens tre var fiktive etniciteter. Flere af karaktererne i vores stikprøve havde rent faktisk magi, som de hjalp

protagonisten med. Det var blandt andet tilfældet med Severus Snape i 'Harry Potter and the Deathly Hallows: Part 2' (Yates, 2011). Det samme var tilfældet med troldmanden Gandalf i 'The Hobbit'-trilogien (Jackson, 2012; Jackson, 2013; Jackson, 2014), men han hjælper dog også med sin visdom. Samtlige af de hjælper-karakterer, som havde magi, var hvide. Her ser vi en portrættering af det hvide overmenneske, og ingen anden etnicitet har denne magt i vores stikprøve. Andre karakterer med træk af denne stereotyp havde dog ikke magi. Dette gjaldt blandt andet for Ariadne i 'Inception' (Nolan, 2010), der hjælper protagonisten med at se faren ved, at hans afdøde kone Mal hjemsøger hans drømme. Både Ariadne og Hermione Granger fra 'Harry Potter'-filmene hjælper mandlige protagonister, mens Sonya fra 'Winter's Bone' (Granik, 2010) derimod hjælper en anden kvinde. Sonya er altså det eneste eksempel på en hjælper-kvinde, der hjælper en anden kvinde. Generelt er der dog som nævnt ikke mange hjælper-kvinder. Dette kan skyldes, at de hjælper med andet end magi og visdom, når de skal hjælpe andre, og derfor ikke passer ind i stereotypen. Vores stikprøve viser ydermere, at når mænd hjælper mænd, handler det oftest om at besejre det onde eller at tage på en farefuld færd.

Den ene af de to afrikansk-amerikanske hjælpere var Rod Williams fra 'Get Out' (Peele, 2017). Han er Chris Washingtons gode ven og advarer ham i begyndelsen af filmen: "don't go to a white girl's parents' house" (Peele, 2017, 00:09:33), hvilket fungerer som en forvarsling på, hvad der kommer til at ske med Chris senere i filmen. Det går langsomt op for Chris, at der er noget galt med hans kærestes forældre. Rod forsøger at hjælpe Chris udefra, og det er også ham, der er med til at redde Chris til sidst i filmen. Han er derfor ikke blot *magical negro*-stereotypen, der kommer ind fra højre med sin visdom. Rod fungerer som Chris' forbindelse med verden udenfor undervejs gennem hele filmen. Rod er derfor blevet en mere nuanceret version af den gamle stereotyp. Han er ikke længere offer for en måske racistisk fremstilling af afrikansk-amerikaneren, hvor han blot fungerer som en *token character*.

Den oprindelige *magical negro*-stereotyp, som vi har baseret hjælperen på, bestod kun af afrikansk-amerikanske karakterer, der som *token characters* hjalp hvide karakterer. De to afrikansk-amerikanske hjælpere, som vi har identificeret, hjælper dog andre afrikansk-amerikanere. Begge karakterer er tilmed i film, der er instrueret af afrikansk-amerikanske mænd: Rod i 'Get Out' (Peele, 2017) og Bono i 'Fences' (Washington, 2016). Rod hjælper blandt andet i form af sit arbejde med sikkerhed i lufthavnen, mens Bono hjælper Troy med

råd om kærlighed. Rod benytter dermed sin autoritet og profession på samme måde, som Smith skriver, at hvide hjælpere gør. Måske er der en pointe i, at de afrikansk-amerikanske mænd netop hjælper hinanden, fordi de lever i et samfund, hvor de som en kollektiv identitet bliver undertrykt af det hvide samfund. De bliver nødt til at stå sammen for at skabe en forandring.

Klovnen og nørden

Vi kodede for stereotypen *klovn*. Syv af disse var europæiske/hvide mænd, mens en enkelt var en europæisk/hvid kvinde. En enkelt var en afrikansk-amerikansk mand, og den sidste var en mand med fiktiv etnicitet. Et typisk dansk eksempel på en klovn er Frank Hvam fra 'Klovn: The Movie' (Nørgaard, 2010). Han kommer ofte ud i uheldige og prekære situationer. Eksempelvis kidnapper Frank sin 12-årige nevø for at kunne vise over for sin kæreste Mia, at han godt kan være far. Frank tager desuden nevøen Bo med på en kanotur ved navn 'Tour d'Fisse', som ikke er børnevenlig. Frank er en ud af flere klovne, som findes i danske komediefilm, for eksempel i 'Alle for én' (Heide, 2011) og 'Klassefesten' (Nørlev, 2011). Fælles for de danske klovne er, at de er mindre intelligente og ender i overdrevent uheldige situationer, som de oftest selv er skyld i.

Et atypisk eksempel på en klovn er Adolf Hitler i 'Jojo Rabbit' (Waititi, 2019). Her har man taget en virkelig person og givet ham en anden personlighed. Han er fantasiven under krigen for Jojo Betzler, som er medlem af Hitler-Jugend. Adolf er dermed et udtryk for en lille drengs forestilling om Hitler, og derfor ser vi ham danse rundt, komme med dumme idéer og spise enhjørning til aftensmad. For eksempel foreslår Hitler, at Jojo kan fange en jødisk pige ved at lave et falsk gulv ud af bøger, så hun falder ned i et hul med piratfisk, lava og bacon. Ligesom den danske klovn er Hitlers personlighed ekstrem og overdrevet. Det, der her gør karakteren endnu sjovere, er, at vi alle sammen kender til Hitler og ved, at han bestemt ikke var til at grine af. Denne film forsøger dermed at give os et andet indblik i 2. verdenskrig via komik. For at illustrere dette yderligere var filmens tag-line: "an anti-hate satire" (IMDb, u.d.). Man kan argumentere for, at hele 'Jojo Rabbit' (Waititi, 2019) er *camp* (jf. Ott & Mack, 2014), idet den gennem teatraliske karakterer, humor og ironi fremstiller en verden, som publikum godt ved, var en anden.

Den kvindelige klovn i vores stikprøve er Rosie fra 'Mamma Mia! Here We Go Again' (Parker, 2018). Hun er det komiske indslag i filmen. Rosie halter altid efter sine veninder,

når de laver dansenumre, og hun spiser sine følelser for den unge Bill, som hellere vil have hendes veninde. Det komiske ved Rosie er derfor, at hun er knap så feminin som sine veninder. Samtidig er det også hendes følelsesudbrud, vi griner ad, og dermed er Rosies følsomhed blot en gentagelse af den traditionelle fremstilling af kvinder (jf. Ott & Mack, 2014). Vi så tidligere, at det var de kvindelige antagonisters kvindelighed eller mangel på samme, der gjorde dem til antagonister, og hos den kvindelige klovn er det netop også hendes kvindelighed, der bliver gjort grin med. Hun er ikke lige så overdrevet som de mandlige klovne, men det er stadig det overdrevne, som man griner af. Den afrikansk-amerikanske klovn i vores stikprøve er Fridge fra 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017). Han er en hurtigtalende, lille mand, og det er hans replikker og timing, der gør ham ufrivilligt sjov. Dette vil vi vende tilbage til i vores udvidede analyse af 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017).

Udover overdrevent sjove karakterer fandt vi også ti nørdede karakterer i vores stikprøve. Seks af disse var europæiske/hvide mænd, én var en europæisk/hvid kvinde, to var afrikansk-amerikanske kvinder, og en enkelt var en multietnisk mand. Som med samtlige andre stereotyper er der altså et hvidt overtal, men det skyldes til dels, at der er flest hvide karakterer i vores stikprøve. Fælles for alle disse karakterer er, at de interesserer sig meget for ét emne. For eksempel interesserer Mark Zuckerberg fra 'The Social Network' (Fincher, 2017), Shuri fra 'Black Panther' (Coogler, 2018) og Q fra 'Skyfall' (Mendes, 2012) sig alle for teknologi. Caryna Smith fra 'Pirates of the Caribbean: Dead Men Tell No Tales' (Rønning & Sandberg, 2017) og Katherine Goble fra 'Hidden Figures' (Melfi, 2016) er begge interesseret i videnskab. Andre eksempler er Newt Scamander fra 'Fantastic Beasts and Where to Find Them' (Yates, 2016), der interesserer sig for magiske dyr, og Spencer fra 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017), der gamer.

De afrikansk-amerikanske kvinder Shuri og Katherine Goble er eksempler på, at personer med denne etnicitet godt kan være en nørd, hvilket går imod den opfattelse, som Fu (2015) identificerede. Katherine Goble er ligesom i 'The Help' (Taylor, 2011) og 'Fences' (Washington, 2016) et eksempel på en afrikansk-amerikansk kvinde fra fortiden, der får sin historie fortalt. Her kan man så spørge sig selv, hvorvidt det er et tilfælde, at det er to kvinder, der er nørd, når der ikke er nogen afrikansk-amerikanske mandlige nørd. Dette kan hænge sammen med Fus (2015) pointe om, at folk mener, at det er urealistisk, at en afrikansk-amerikansk mand skulle kunne være en nørd.

The love interest

Den sidste stereotyp, som vi kodede for, var *the love interest*. Dette gjorde vi for at se, om mænd eller kvinder var mere tilbøjelige til at indtage denne rolle. Det viste sig, at for europæiske/hvide karakterer var der flere mænd (16) end kvinder (13). Ved afrikansk-amerikanske karakterer var der derimod kun en enkelt mand og fem kvinder. Derudover kodede vi for en asiatisk og en latinamerikansk kvinde. Der blev også kodet for tre mænd i kategorien 'oprindelige folk', men det var den samme karakter, Jacob Black, i alle tre tilfælde. De sidste to *love interests* var kodet som 'andet', hvoraf den ene var et vandvæsen, og den anden var en computer.

Vi havde ikke regnet med, at der ville være flere hvide mænd end kvinder i *love interest*-kategorien; specielt ikke når der var mange flere mandlige protagonister i vores stikprøve. Da vi dykkede ned i tallene, begyndte der dog at tegne sig et mønster. I flere af de film, hvor der er mandlige *love interests*, skal den kvindelige protagonist undervejs i filmen vælge mellem to mænd. Dette understøtter Orwins (2002) argument om, at kvinders film ofte handler om familie, følelser og forhold. Filmene bygger derfor på traditionelle fremstillinger af køn. Det gør sig gældende i 'Brooklyn' (Crowley, 2015), 'Hunger Games'-filmene (Lawrence, 2013; Lawrence, 2014; Lawrence, 2015), 'Twilight'-filmene (Slade, 2010; Condon, 2011; Condon, 2012) og 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016). I 'Brooklyn' (Crowley, 2015) bliver protagonisten Eilis forelsket i den italienske Tony, men da hun bliver nødt til at rejse hjem til Irland, møder hun i stedet Jim. Hun bliver derfor nødt til at vælge mellem de to mænd. I 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016) er kærlighed (men også familie) ligeledes omdrejningspunktet for filmen. Bridget er blevet gravid, og hun ved ikke, om det er Mark eller Jack, der er far til barnet. Det skal hun finde ud af, samtidig med at hun skal vælge, hvem hun gerne vil dele sit liv med. At kærlighed er en stor del af filmenes omdrejningspunkt, medvirker til, at de mandlige *love interests* får meget plads i disse film.

'Hunger Games'-filmene (Lawrence, 2013; Lawrence, 2014; Lawrence, 2015) kan man måske beskrive som det, York kalder, en *franchised women's picture*, idet denne film har en kvindelig protagonist, men både et kvindeligt og mandligt publikum. Her er kærlighed ikke det primære omdrejningspunkt, idet Katniss Everdeens største opgave er at slippe levende fra de forhindringer, som landets leder lægger ud for hende. Her er der ved filmtrilogiens begyndelse tale om en aktiv og ikke passiv kvinde (jf. Ott & Mack, 2014). Peeta eller Gale er dog sammen med Katniss en stor del af tiden, idet Gale melder sig til at kæmpe

ved hendes side, mens Peeta flere gange skal reddes af hende. På den måde får de to mandlige *love interests* spillet en stor rolle i filmene, og kærlighedshistorien træder da også mere og mere frem gennem filmene. I 'Twilight'-filmene (Slade, 2010; Condon, 2011; Condon, 2012) handler det ligeledes om en kvinde, Isabella Swan, som eftertragtes af både varulven Jacob Black og vampyren Edward Cullen. Der findes dog også eksempler på mandlige *love interests*, som ikke fylder så meget i filmene. Her kan blandt andet nævnes den afrikansk-amerikanske officer Jim Johnson fra 'Hidden Figures' (Melfi, 2016). Hans kærlighed til Katherine Goble er kun et subplot i filmen, der primært fokuserer på Katherines arbejde hos NASA. Det er netop hendes arbejde for NASA, der er vigtigt for filmen og for den afrikansk-amerikanske kvindes historie. Det er hendes stemme, der skal høres.

I modsætning til de mandlige *love interests*, der er en stor del af filmene, er de kvindelige *love interests* derimod seksuelle objekter, idet kærlighed måske ikke fylder så meget i eksempelvis en actionfilm. Kvindernes lidt mindre rolle kan skyldes, at mænds film, ifølge Orwin (2002), ofte fokuserer på plot i stedet for følelser. Et eksempel på dette kan ses i 'Sherlock Holmes: A Game of Shadows' (Ritchie, 2011), hvor Mary Watson kort efter sit bryllup med Dr. Watson bogstaveligt talt bliver smidt af toget, så Sherlock Holmes i stedet kan tage Dr. Watson med ud for at opklare en sag. Mary er blot et objekt, som kan kasseres, idet hendes rolle er så minimal. Et andet eksempel på en kvindelig *love interest*, der er meget lidt med i filmen, er Dorothy Schutte i 'Hacksaw Ridge' (Gibson, 2016). Hun er en sygeplejerske, som protagonisten Desmond Doss bliver gift med, før han drager i krig. Hun er således kun en meget lille del af filmen, som primært handler om Desmonds tid i militæret. Disse kvinders formål er dermed at vise, at den mandlige protagonist trods alt har et følelsesliv, og at han ikke kun er et logisk menneske, der færdes i den offentlige sfære (jf. Ott & Mack, 2014).

Et eksempel på en kvindelig *love interest*, som spiller en stor rolle for sin films handling, er Madeleine fra 'Spectre' (Mendes, 2015). Hun bliver kidnappet, men bliver reddet af James Bond, hvorefter de forelsker sig i hinanden. Hun er dermed en passiv kvinde og et seksuelt objekt. Hun fører ham til en kriminel organisation, som de sammen sætter sig for at destruere. Madeleine finder dog ud af, at hun ikke kan leve et liv med spionage, og hun forlader derfor James Bond. Herefter bliver hun igen kidnappet og bliver endnu engang reddet af James Bond. Det er et eksempel på den typiske kulturelle norm, hvor kvinder ifølge

Pennell og Behn-Morawitz (2015) har brug for beskyttelse, mens mænd symboliserer styrke og magt.

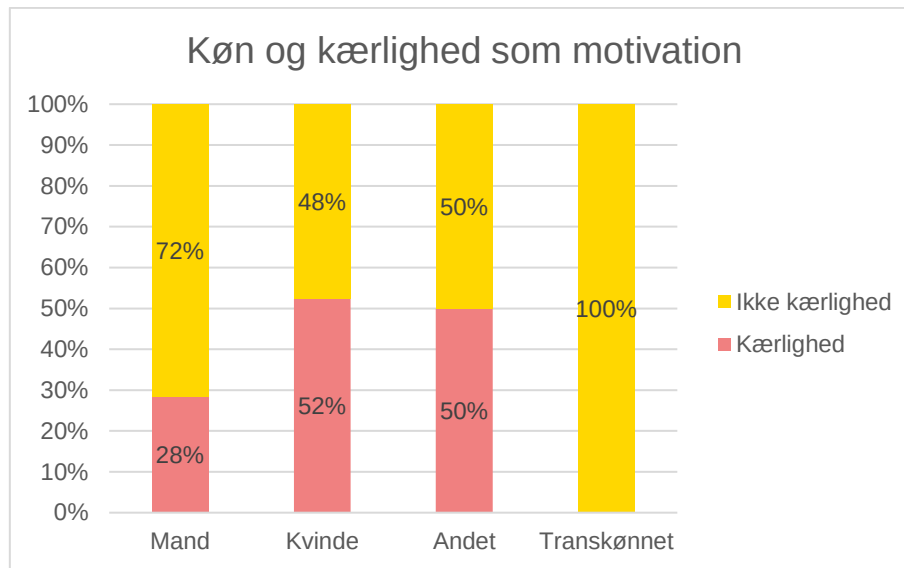
Der findes dog også stærke, kvindelige *love interests*. For eksempel er Nakia ('Black Panther' (Coogler, 2018)) fra det fiktive afrikanske land Wakanda en spion. Hun har sine egne meninger om verden, og hun påvirker kongen T'Challa til at hjælpe sine medmennesker. Hun sætter sit arbejde lige så højt som sin kærlighed til T'Challa, og hun er dermed ikke kun i privatsfæren som den typiske fremstilling af kvinder på film (jf. Ott & Mack, 2014). Dette vil vi komme nærmere ind på i en udvidet analyse af 'Black Panther' (Coogler, 2018).

Afrunding

I forhold til størrelsen af vores stikprøve er der generelt få forekomster af de stereotyper, som vi har kodet for, og det betyder, at disse stereotyper har vejet pladsen for mere nuancerede karakterer. Der er altså sket en udvikling, siden de stereotyper, som vi har kodet for, havde deres storhedstid. Det betyder dog ikke, at stereotyperne helt er forsvundet. Nogle af dem har udviklet sig som eksempelvis hushjælpen, og andre har skiftet etnicitet. *The bad buck* var oprindeligt en afrikansk-amerikansk mand, men i vores stikprøve ser vi flest hvide mænd, som er denne stereotyp. Måske bruger man i dag sjældent stereotyper af andre etniciteter end den europæiske/hvide af frygt for anklager om racisme.

Seksualitet og forhold

Hollywood er blevet beskyldt for at være heteronormativ (jf. Benshoff og Griffin, 2009), og derfor vil vi undersøge, om dette gør sig gældende i vores stikprøve ved at kortlægge karakterernes seksualitet og civilstand. Figur 26 viser, hvor mange procent af henholdsvis mænd og kvinder, der havde kærlighed som deres motivation. Her fremgår det, at 52% af kvinderne havde kærlighed som motivation, mens dette kun gælder for 28% af mændene. Relationen mellem køn (mand/kvinde) og kærlighed som motivation er statistisk signifikant, $X^2(1, N = 814) = 44.8, p < .001$. At flere kvinder end mænd har kærlighed som motivation kan hænge sammen med Benshoff og Griffins (2009) argument om, at kvinder bliver fremstillet som værende mere romantiske og følsomme end mænd. Kvinders film handler i langt højere grad om familie og følelser, hvorfor de oftere har kærlighed som motivation.



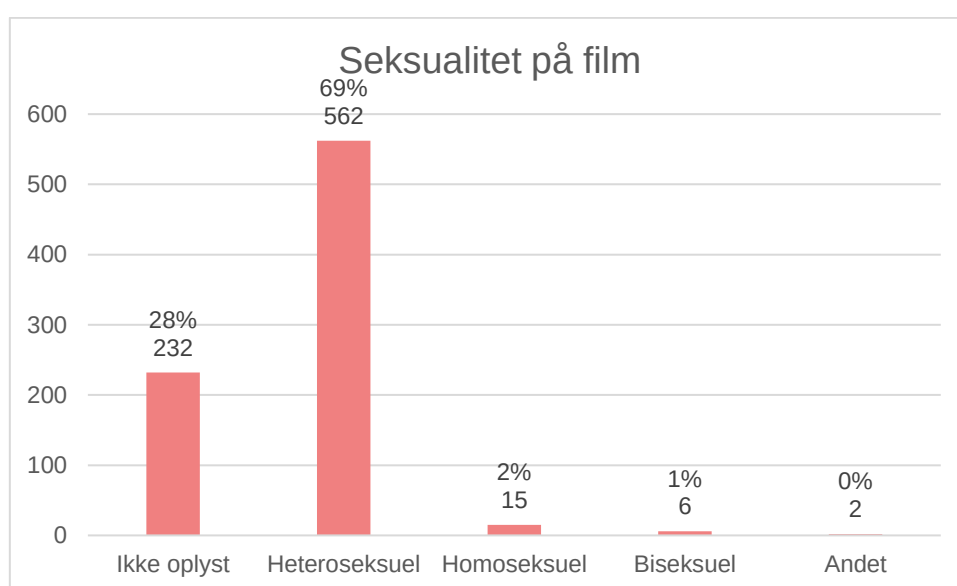
Figur 26

I Jones' (1942) undersøgelse havde 79% af kvinderne og 63,7% af mændene kærlighed som motivation. Det betyder, at filmene i 1942 i langt højere grad handlede om at finde kærligheden, mens de i dag også omhandler blandt andet hævn og altruisme. I Jones' (1942) undersøgelse har de fleste af filmene et romantisk tema, mens vi i vores stikprøve har flest dramafilm, som også handler om andre temaer. Dette kan være den væsentligste årsag til, at der i Jones' (1942) undersøgelse er flere karakterer med kærlighed som motivation. I 1940'erne var Hollywood præget af krig, hvilket kan have medvirket til flere romantiske kvindiefilm, idet publikum hovedsageligt har været kvinder og børn, der jo netop ikke var i krig (Benshoff & Griffin, 2009, s. 149). Dengang var der derudover kun fem forskellige produktionsstudier, der producerede film i Hollywood (Cook & Sklar, 2021), mens der i dag er mere variation på grund af mange mindre filmstudier. Dette gør filmene mere forskelligartede, og det betyder, at der er sket et fokusskifte fra 1940'erne til i dag. Der er dog stadig en tendens til, at kvindelige karakterer i højere grad end mænd har kærlighed som motivation. Dette er altså en fastholdelse af traditionelle kønsnormer.

Seksualitet

Benshoff og Griffin (2009) skriver, at Hollywood-film stort set altid fremhæver hvid heteronormativitet, hvilket også er tilfældet med de fleste film i vores stikprøve. Figur 27 viser, at 69% af karaktererne i vores undersøgelse er heteroseksuelle. Benshoff og Griffin (2009) uddyber, at homoseksualitet er en sjældenhed på film, hvilket det altså også er i

vores undersøgelse, da kun 2% af karaktererne er homoseksuelle. Idet homoseksualitet er en sjældenhed på film, bliver det derfor fremstillet som det afvigende, og der er derfor tale om *sexual othering* (jf. Ott & Mack, 2014). Fordelingen af homoseksuelle karakterer i vores undersøgelse i forhold til etnicitet er, at 11 ud af de 15 homoseksuelle karakterer er hvide. Ifølge Dyer er det også inden for seksuelle minoriteter normen at være hvid, hvilket vores undersøgelse understøtter. Det betyder, at den gængse fremstilling af homoseksuelle i vores stikprøve er hvid, og det ekskluderer fremstillingen af andre etniciteter som homoseksuelle.



Figur 27

Man skal ikke længere tilbage end til 2003, før homoseksualitet blev afkriminaliseret i de sidste stater i USA ("LGBTQ Rights Milestones", 2021). Den sene accept af homoseksuelle og LGBTQ+-personer kan være en medvirkende årsag til, at der ikke findes flere homoseksuelle eller biseksuelle karakterer på film. Med accepten af homoseksuelle ægteskaber er optimister dog sikre på, at Hollywood en dag får øjnene op for, at de er bagud i forhold til homoseksuelle karakterer (Brook, 2014). En undersøgelse fra 2012, foretaget af organisationen GLAAD, der er fortalere for homoseksuelle i USA, viste, at 14 ud af 101 film indeholdt homoseksuelle karakterer. Disse karakterer optræder dog kun i få minutter af filmene (Brook, 2014), og karaktererne er dermed forvist til sidelinjen. Ifølge vores undersøgelse er der ikke sket den store forskel, siden GLAAD's undersøgelse fra 2012. Der er ikke det samme fokus på repræsentation inden for seksualitet, som der er på etnicitet.

En anden årsag til de manglende homoseksuelle karakterer i Hollywood-film, kan være, at Hollywood skaber populærkultur, der distribueres til hele verden. Lande som eksempelvis Rusland og Kina har et andet syn på homoseksualitet, end vi har i den vestlige del af verden. Dette har blandt andet resulteret i diskussioner om, hvorvidt scener fra 'Beauty and The Beast' (Condon, 2017) skulle klippes ud, fordi de viste homoseksuel adfærd. Scenen, der indeholder to mænd, der danser sammen, har dog fået lov til at blive i begge lande (Frater, 2017), hvilket kan være et resultat af, at de homoseksuelle referencer er næsten skjulte. Scenen havde måske ikke fået lov til at blive, hvis man eksempelvis havde set to mænd kysse. Det betyder altså, at hvis film skal have succes uden for den vestlige verden, kan de ikke have fremtrædende homoseksuelle karakterer. Dette kan være en årsag til, at vi ikke ser så mange homoseksuelle karakterer i vores stikprøve og særligt ikke i blockbusters. De fleste af de homoseksuelle karakterer findes i Oscar-nominerede film, hvilket kan være et tegn på, at det bliver mere og mere accepteret at vise homoseksualitet i amerikanske film, men dog stadig kun i mindre film med et lille publikum.

Der er fire hvide, kvindelige homoseksuelle i vores stikprøve. To af disse bliver skildret i filmen 'The Kids are All Right' (Cholodenko, 2010), som handler om det lesbiske par, Nic og Jules, der har fået børn ved hjælp af en sæddonor. Nic og Jules er eksempler på homoseksuelle karakterer, der skildres som både feminine og maskuline. Ifølge Eaklor (2012) fremstiller netop denne film et positivt syn på lesbiske. Producenterne bag filmen har dog skabt forholdet, så det minder om et typisk mand/kvinde-forhold for på den måde at nå et bredere publikum (jf. Eaklor, 2012). Det kommer blandt andet til udtryk, ved at Nic er "manden" i forholdet med kort hår, jakkesæt og et prestigefyldt job som læge. Jules har mere feminint tøj og langt hår, og hun prøver at få sit anlægsgartnerfirma op at køre. Jules og Nic adskiller sig blandt andet fra Magalie fra 'Intouchables' (Nakache & Toledano, 2011), idet hun fremstilles mere feminint end både Nic og Jules. Det går også først op for seeren, at Magalie er lesbisk, da man bliver præsenteret for hendes kvindelige kæreste, som dog er en meget stereotyp fremstilling af den lesbiske kvinde som maskulin. Der er måske en tendens til, at lesbiske forhold bliver portrætteret som et mand/kvinde-forhold. Der er dog så få af dem på film, at det er svært at sige noget generelt.

Foster beskriver homoseksuelle på film som *the white other*, idet de afviger fra heteronormativiteten. Filmene 'The Kids Are All Right' (Cholodenko, 2010) viser dog et homoseksuelt par, som man ikke ser ned på. Filmene blev produceret i 2010, altså kun syv

år efter, at homoseksualitet blev afkriminaliseret i USA, og film som denne kan derfor være med til at skabe et mere nuanceret billede af homoseksuelle, selvom den dog stadig benytter stereotype fremstillinger. Filmen har givet lesbiske en stemme.

Et eksempel på en mandlig, homoseksuel karakter er Captain Klenzendorf fra 'Jojo Rabbit' (Waititi, 2019), som lever i 1940'ernes Tyskland, hvor homoseksualitet er en forbrydelse. Hans homoseksualitet er derfor ikke åbenlys, men man fornemmer, at han er i et forhold med sin underordnede, Freddy Finkel. Da russerne angriber, kæmper Captain Klenzendorf mod dem iført rød kappe, frynser og fjer på sin hjelm. Man kan tolke det sådan, at han i det afgørende øjeblik står ved sin seksualitet og identitet. Klenzendorf er delvist en stereotyp fremstilling af den homoseksuelle mand, men han er også nuanceret, fordi han er i et miljø, hvor man ikke normalt ser homoseksuelle karakterer på film. Filmens tagline er: "An anti-hate satire" (IMDb, u.d.), og som tidligere nævnt kan man argumentere for, at filmen er *camp*. Overdrivelserne i filmen kan være med til at udfordre og nuancere stereotyperne (jf. Yancy & Ryser, 2008), og dette bidrager Klenzendorf til. Han er dog en unik fremstilling i vores stikprøve.

'Call Me By Your Name' (Guadagnino, 2017) viser en anden fremstilling af et homoseksuelt forhold. Her følger man Elio og Oliver i 1980'ernes Italien. Homoseksualiteten er her fremstillet mindre stereotyp end i 'Jojo Rabbit' (Waititi, 2019). Elio er en ung mand, der er ved at udforske sin seksualitet, idet han endnu ikke er afklaret omkring dette. Den ældre Oliver er afklaret med sin seksualitet, men ender dog med at blive gift med en kvinde. Hvorvidt det er proforma, eller om han er biseksuel, er op til seeren. Modsat 'The Kids Are All Right' (Cholodenko, 2010) viser 'Call Me By Your Name' (Guadagnino, 2017) ikke klassiske stereotyper af homoseksuelle. Sidstnævnte fremstiller ikke den homoseksuelle mand som overdrevent feminin, hvilket før i tiden har været den typiske fremstilling. Eksempelvis så man karakteren Franck Eggelhoff i 'Father of the Bride' (Shyer, 1991), som havde løse håndled, lys stemmeføring og var bryllupsarrangør. Denne feminine fremstilling af homoseksuelle mænd ser vi slet ikke i vores stikprøve. Dette kan skyldes, at man ikke ønsker at støde homoseksuelle mænd ved at fremstille dem på en stereotyp måde, og derfor ser vi i stedet karakterer som Elio og Oliver. Vi lever i dag i en krænkelsekultur, hvor man nemt kan blive kritiseret for at være politisk ukorrekt, og derfor ser vi måske ikke længere så mange overdrevne homoseksuelle karakterer, da disse ikke altid stemmer overens med virkeligheden.

Der er tre homoseksuelle AALMMO-mænd i vores stikprøve. To af disse er afrikansk-amerikanere, hvoraf den ene er Chiron fra 'Moonlight' (Jenkins, 2016), og den anden er Donald Shirley fra 'Green Book' (Farrally, 2018). Begge karakterer er atypiske fremstillinger af homoseksuelle. Chiron er en nuanceret fremstilling af en homoseksuel narkohandler. Han er dog på mange måder den stereotype afrikansk-amerikaner, idet han har en mor, som er fraværende og kæmper med stoffer. Nuanceringen består i, at han også er den usikre dreng, der bliver mobbet, fordi han er homoseksuel. Modsat Chiron får man som seer indtrykket af, at Donald er en velafbalanceret og velhavende mand, som ikke selv finder et problem i at være homoseksuel i 1960'ernes USA, selvom det er forbudt. Ligesom Chiron bliver Donald ikke afbilledet som en overdrevent homoseksuel mand, hverken i form af tøj, jargon eller interesser. Det, der er sigende for deres historier, er deres etnicitet mere end deres homoseksualitet, men samtidig oplever de en anden form for stigmatisering end andre med samme etnicitet, idet de oplever intersektionalitet ved at blive stigmatiseret både på grund af deres etnicitet og seksualitet. Måske er dette et udtryk for, at film om homoseksuelle AALMMO-personer er nødt til at være anderledes end film om hvide homoseksuelle personer, fordi deres oplevelser er anderledes.

Ifølge Benshoff og Griffin (2009) fandt homoseksualitet vej til Hollywood i 1990'erne med *buddy-strukturen*, hvor den kvindelige protagonist har en homoseksuel, mandlig ven. I vores undersøgelse er der to eksempler på dette: latinamerikanske Ramon fra 'A Star Is Born' (Cooper, 2018) og europæisk/hvide Giles i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017). Sidstnævnte film foregår i 1960'erne, og man ser, hvordan Giles skal navigere i et heteronormativt samfund, hvor homoseksualitet var kriminelt. Her ser vi et eksempel på, hvad Ott og Mack (2014) kalder *natural/deviant*, hvor heteroseksualitet er normalen, og Giles' adfærd anses som værende afvigende. I modsætning til Giles, som hjælper protagonisten gennem hele filmen, er latinamerikanske Ramon i 'A Star Is Born' (Cooper, 2018) en mindre del af filmen. Her ser vi igen *buddy-strukturen*, men Ramon bliver udfaset ret tidligt i filmen. Dette understøtter GLAAD's undersøgelse, der også viste, at homoseksuelle karakterer kun optræder i få minutter af filmen (Brook, 2014). Man kan i dette tilfælde sætte spørgsmålstegn ved, om filmen, blot for at fremstå mere mangfoldig, inddrager en latinamerikansk homoseksuel mand, men ikke behøver at forholde sig yderligere til det, da han alligevel bliver udfaset tidligt. 'A Star Is Born' (Cooper, 2018) er dog den eneste film i vores stikprøve, hvor vi oplever et homoseksuelt miljø gennem en drag

club. Hollywood fremstiller altså homoseksuelle karakterer, men sjældent de fællesskaber, der er for LGBT+-personer.

Seks karakterer i vores undersøgelse er biseksuelle. Et eksempel på dette er Freddie Mercury fra 'Bohemian Rhapsody' (Singer, 2018), som er en virkelig person. Et andet eksempel er Lady Sarah og Abigail i 'The Favourite' (Lanthimos, 2018). De arbejder for den engelske dronning Anne, som de begge har et seksuelt forhold til, mens de begge er gift med mænd. Filmen bygger, ligesom 'Bohemian Rhapsody' (Singer, 2018), på virkelige hændelser og leger med ideen om, at dronningen udforskede kønsroller, venskab og romantik mellem kvinder (John, 2019). Det vil sige, at selvom vi reelt ikke ved, om Lady Sarah og Abigail var biseksuelle, er det den historie, som filmen præsenterer for os. Hvis man viser mere homo- og biseksualitet på film, kan det være med til at blive normaliseret og dermed blive mere accepteret at være homoseksuel.

Et eksempel på en biseksuel karakter, der ikke er baseret på virkelige hændelser, er Nina Sayers fra 'Black Swan' (Aronofsky, 2010). Denne film har kun fire ud af ni mulige træk fra klassiske Hollywood-film. Filmen benytter blandt andet mental subjektivitet, og den er ikke særligt meddelsom, hvilket betyder, at man til tider ikke ved, om begivenheder foregår i Ninas hoved, eller de rent faktisk sker. Nina har både et seksuelt forhold til sin mandlige koreograf og sin kvindelige ballet-kollega. På grund af Ninas forestillinger ved man ikke, om hun reelt er biseksuel, eller det bare er noget, hun drømmer eller forestiller sig. Samtidig ved man ikke, om Nina er tiltrukket af sin koreograf, eller der er tale om magtmisbrug og overgreb fra hans side. Ved autentiske film er karakterernes seksualitet mere klart defineret end i ikke-autentiske film. Man kan samtidig sammenligne Nina med Elio og Chiron, idet hun også er et ungt menneske, der udforsker sin seksualitet. Ninas fremstilling bidrager dog ikke positivt til fremstillingen af biseksuelle, idet hun ikke er den bedste rollemodel, da hun er paranoid og ender med at tage sit eget liv.

Ifølge Ott og Mack (2014) skal man skelne mellem synlighed og repræsentation. Synligheden i vores stikprøve er ikke særlig stor, idet vi kun har 21 homo- og biseksuelle karakterer. Repræsentationen er dog overvejende nuanceret og forskelligartet. Dette viser, at filmindustrien ikke længere blot afbilder seksualitet på bestemte måder.

Civilstand

Vores stikprøve viser, at næsten alle karakterer i vores stikprøve er heteroseksuelle, og derfor vil vi nu undersøge, hvem de så danner par med og dermed også undersøge forekomsten af interetniske par, da disse ofte er en sjældenhed på film. Tabel 6 viser, at størstedelen af mænd (38%) og kvinder (61%) danner par med eller har dannet par med en person af samme etnicitet. Interetniske par er en sjældenhed på film, og derfor er dette forventeligt. Længst flere mænd (31%) end kvinder (13%) har en ukendt civilstand, og relationen mellem køn (mand/kvinde) og ukendt civilstand er statistisk signifikant, $\chi^2(1, N = 814) = 31.71, p < .001$. Ligesom det er vigtigt for filmenes handling at kende mænds erhverv, vidner dette om, at det for kvinders repræsentation er vigtigt, at vi kender deres civilstand, og at de i de fleste tilfælde danner par med nogen. Mænds karrierer er dermed vigtigere end kvinders, mens følelseslivet er vigtigere for kvinder end for mænd.

Civilstand og køn	Mand		Kvinde		Andet		Transkønnet		Total
	N	%	N	%	N	%	N	%	N
Single	142	26%	64	23%	1	50%	0	0%	207
Danner par med eller har dannet par med person af samme etnicitet	206	38%	170	61%	0	0%	1	100%	377
Danner par med eller har dannet par med person af anden etnicitet	16	3%	8	3%	0	0%	0	0%	24
Danner par med eller har dannet par med person af ukendt etnicitet	9	2%	0	0%	0	0%	0	0%	9
Fremgår ikke	164	31%	35	13%	1	50%	0	0%	200
Total	537	100%	277	100%	2	100%	1	100%	817

Tabel 6: Civilstand fordelt på køn.

Mange kvindefilm er de såkaldte *chick flicks*, hvor målet for protagonisten er at finde manden i sit liv (jf. Benshoff & Griffin, 2009). Dette er film som 'Sex and The City 2' (King, 2010) og 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016). På film er familielivet, ifølge Levy (1991), alle kvinders mål, mens det for manden anses som enden på det vilde singleliv, hvor han slår sig ned og får et stabilt liv. Vi ser eksempelvis i mande-filmen 'The Hangover Part II' (Phillips, 2011), at Stus venner synes, at afslutningen på hans singleliv skal markeres. I modsætning til dette handler film som eksempelvis 'Sex and The City 2' (King, 2010) og 'Bridget Jones's Baby' (Maguire, 2016) om det gode familieliv og kampen for at opnå dette.

Ifølge Levy (1991) følger film ikke med samfundsudviklingen, hvor der er flere skilsmisser, kvinder på arbejdsmarkedet og enlige forældre. Filmene viser derfor stadig traditionelle kønsroller og familier, og det er generelt også det, som vores stikprøve viser. 'Marriage Story' (Baumbach, 2019) og 'Boyhood' (Linklater, 2014) er dog eksempler på moderne historier om skilsmisser og enlige forældre. Her er der derfor ikke fokus på de traditionelle kønsroller og kernefamilien. Ifølge Foster er det ofte kernefamilien, der er i fokus, men her ser vi altså eksempler på to familier, der bryder med det ideal, og begge film er blevet rost for netop dette af kritikere (Travers, 2014; Brody, 2019), men det er stadig atypiske Hollywood-film.

De interetniske par

Som det fremgår af tabel 6, danner henholdsvis 3% af mændene og 3% af kvinderne par med en person med en anden etnicitet end deres egen. Den manglende repræsentation på film kan være med til at fastholde de fordomme, der er om interetniske par. Det kan medvirke til, at det er svært at komme fordomme om interetniske par til livs, selvom interaktionen mellem etniciteter er blevet en del af manges hverdag (jf. Klocker & Stanes, 2013). En årsag til de manglende interetniske forhold kan være, at det i USA mellem 1930 og 1956 var forbudt at vise romantik mellem personer med forskellig etnicitet på grund af filmselskabernes 'Production Code' (jf. Charlery, 2011), og derfor er den manglende repræsentation måske et levn fra dengang. Det amerikanske samfund er stadig opdelt, hvilket den hvide majoritet på film vidner om. Der er dog nogle få interetniske par i vores undersøgelse.

Et eksempel på et interetnisk par er afrikansk-amerikanske Chris Washington og hvide Rose Armitage i 'Get Out' (Peele, 2017). Denne film er den eneste i vores stikprøve, som rent faktisk har et interetnisk par som omdrejningspunkt, hvis man ser bort fra film med fiktive etniciteter. Roses familie er ikke udelt begejstrede for Chris' etnicitet, og forholdet mellem de to bekræfter Klocker og Stanes (2013) undersøgelse om, at mange er betænkelige ved at lade en slægtning være sammen med en anden etnicitet end deres egen. 'Get Out' (Peele, 2017) handler dog mere om forskellen mellem hvide og afrikansk-amerikanere end om selve forholdet mellem Rose og Chris. Det, filmen siger om forholdet, er, at det på den ene side er farligt for en afrikansk-amerikansk mand at være sammen med en hvid kvinde, og på den anden side er den hvide kvinde slet ikke interesseret i at have et

forhold til ham. Hendes formål med forholdet er at udlevere ham til sin racistiske, hvide familie, som vil udnytte hans krop til deres formål. Filmen er en thriller, og det betyder, at spænding er et vigtigt element, og derfor er handlingen stærkt overdrevet. Overdrivelsen fremmer dog filmens pointe om, at et interetnisk forhold er problematisk.

I 'The Fighter' (Russell, 2010) danner protagonistens narkoafhængige bror, Dicky, par med en kvinde fra Cambodia, som bor i samme crack-house som ham. Det interetniske forhold varer dog kun, indtil Dicky bliver clean. Det interetniske parforhold bliver derfor associeret med det negative i Dickys liv som *the white other* (jf. Foster, 2003). Ligesom i 'Get Out' (Peele, 2017) bliver det interetniske parforhold fremstillet som usundt. I 'Fast and the Furious'-serien (Lin, 2013; Wan, 2015; Gray, 2017) bliver det interetniske forhold dog ikke fremstillet negativt. Her er der flere personer, som danner par med en person med en anden etnicitet end deres egen. Dominic Toretto har mere end én etnicitet og danner par med den latinamerikanske Letty, og den hvide mand Brian O'Connor danner par med den latinamerikanske Mia. Filmene har et multietnisk cast, og ifølge Beltrán (2005) afhænger muligheden for at overleve af, hvordan karaktererne begår sig i filmens multikulturelle miljø.

En helt anden form for interetnisk par finder man i 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017), hvor den hvide Lumière og den afrikansk-franske Plumette danner par. I det meste af filmen er de to dog forvandlet til henholdsvis en candelabra og en støvekost, og deres respektive etniciteter er gemt, indtil filmens afslutning, hvor de bliver mennesker igen. Det er altså meget kortvarigt, at man er vidne til et interetnisk parforhold. Hele vejen igennem er de dog et umage par, fordi de er en candelabra og en støvekost. På den måde er de et interetnisk par hele vejen gennem filmen. Ifølge Charlery (2011) er interetniske forhold måske mere almindelige inden for fantasy-genren end andre genrer, og udover at være en musical er 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017) netop et eventyr. Vi har i alt kodet for 24 karakterer, der er i et interetnisk forhold, og syv af disse er i film, som har elementer af eventyr/fantasy. En årsag til, at interetniske par er repræsenteret mere i eventyr/fantasy-genren, kan være, at etniciteter oftere er skjult i denne genre, hvorfor publikum ikke nødvendigvis behøver at forholde sig til det interetniske par.

Et andet eksempel på et interetnisk par, hvor skuespillerens etnicitet er skjult, er endnu en film, som har træk fra fantasy-genren: 'Avengers: Infinity War' (Russo & Russo, 2018). Her danner den grønne Gamora (spillet af latinamerikanske Zoe Saldana) par med den hvide mand Peter Quill. Der er altså tale om et interetnisk par, men det er ikke mellem

virkelige etniciteter. Ifølge Russell (2013) kan man på denne måde fremstille et billede af *the Other* på en skjult og acceptabel måde, men samtidig benægte, at der er et interetnisk parforhold, hvis dette skulle virke stødende over for bestemte seere.

Nogle af de få film fra vores stikprøve, der rent faktisk viser velfungerende interetniske par i film uden eventyr-træk, er 'Fast & Furious'-filmene (Lin, 2013; Wan, 2015; Gray, 2017). De fleste andre film fremstiller interetniske parforhold enten som noget skræmmende eller negativt, eller også har man valgt at forklæde forholdet, så det har mindre forbindelse til virkelighedens etniciteter. Dette kan være et udtryk for et bestemt værdisæt i filmbranchen og i samfundet, og det er dette værdisæt, som publikum gang på gang er vidne til i biografen, og som kan påvirke deres på eget syn på interetniske par.

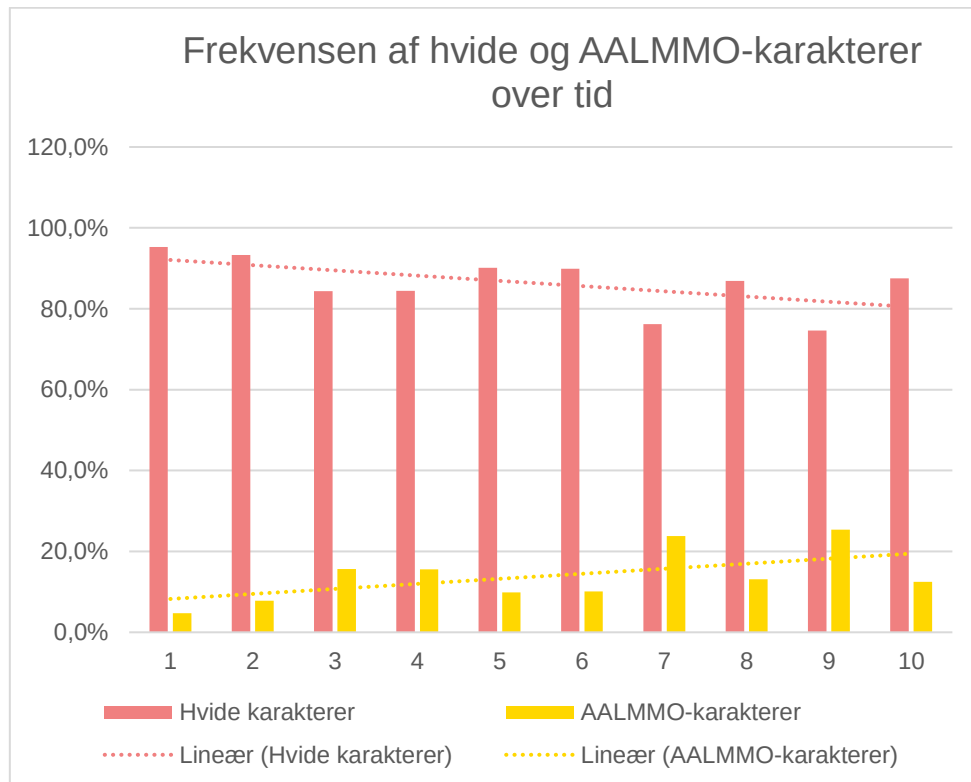
Afrunding

Vores analyse viser, at filmindustrien fremhæver heteronormativitet. Dette gælder både i danske og amerikanske film, hvor den procentvise andel af personer med en anden seksualitet end heteroseksuel er næsten den samme: stort set ikkeeksisterende. Samfundets forståelse af seksualitet har rykket sig hurtigere, end filmindustrien har kunnet følge med. Selvom filmindustrien er en kreativ branche, viser vores analyse, at menneskesynet forbliver konservativt. Mandlige homo- og biseksuelle bliver dog fremstillet mere nuanceret end før i tiden, så her har filmindustrien rykket sig. Måske skyldes det, at LGBT+-miljøet er gode til at hævde sig og kritisere stereotype fremstillinger. Inden for heteronormativiteten på film fastholdes de traditionelle kønsroller dog, idet kvinderne oftere end mænd skal finde kærligheden på film. I det hele taget virker det, som om kvinderne inden for alle kategorier trækker det korteste strå; hvad enten det gælder antallet af kvinder i forhold til mænd generelt på film eller inden for bestemte etniciteter og seksualiteter.

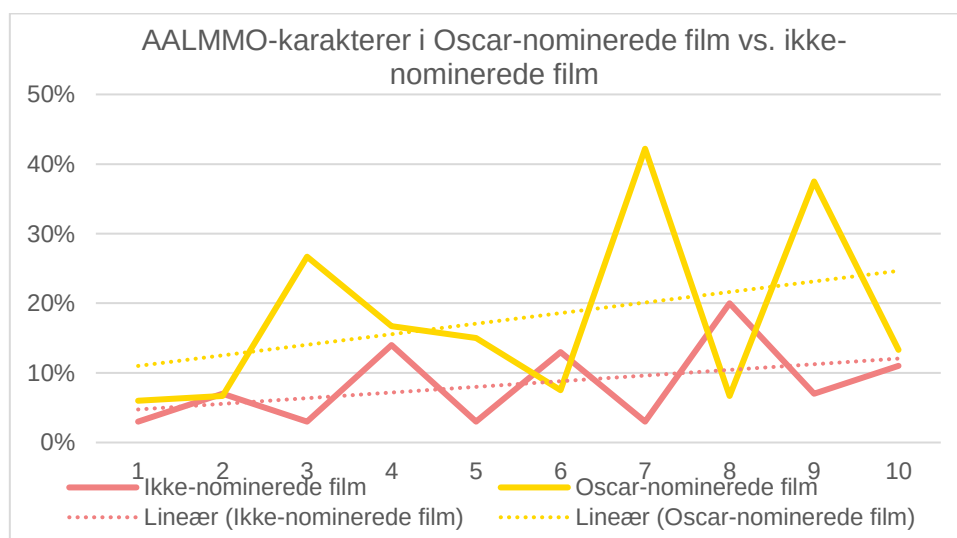
Udvikling over 10 år

Vores undersøgelse medtager film fra en tiårig periode (2010-2019), og derfor er det muligt for os at undersøge, hvorvidt der er sket en udvikling i fremstillingen af repræsentation af mangfoldighed inden for det årti. Når vi ser på etnicitet, står det klart, at der er en udvikling i vores stikprøve, idet der i de senere år ses en stigning i, hvor mange AALMMO-karakterer, der er i de udvalgte 164 film (figur 28). Der er kommet flere film til, hvori alle eller næsten alle af de fem vigtigste karakterer har anden etnicitet end hvid. Det er dog stadig normen

primært at anvende hvide karakterer på film. En lignende tendens gør sig gældende for instruktører, hvor det i de senere år er en AALMMO-instruktør, der har vundet prisen for 'Best Motion Picture'. Der er dog stadig en stor overvægt af hvide instruktører.

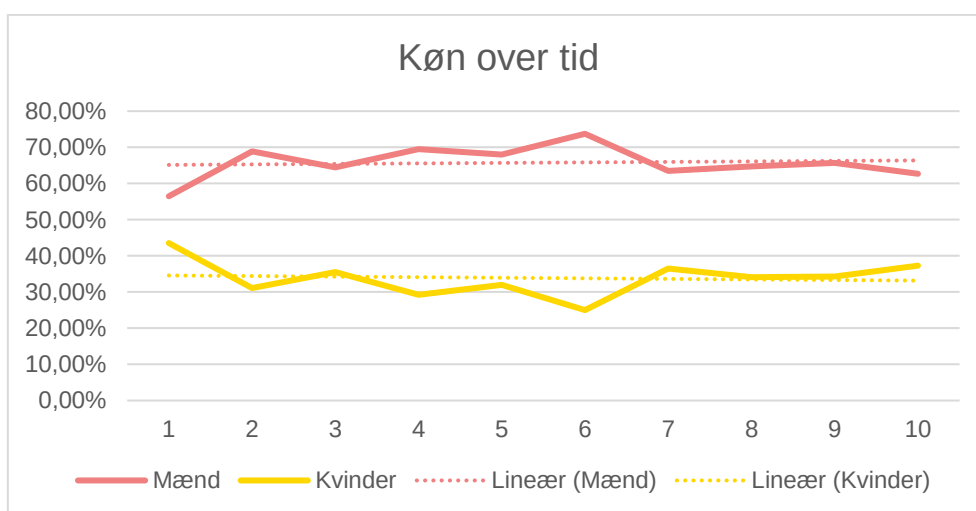


Figur 28



Figur 29

Hvis man ser på udviklingen i henholdsvis Oscar-nominerede film og film, der ikke har været nomineret, er der en tendens til, at Oscar-nominerede film udvikler sig hurtigere i forhold til inklusionen af AALMMO-karakterer (figur 29). Det er dog samtidig tydeligt, at mangfoldigheden i Oscar-nominerede film har været meget svingende fra år til år. Instruktøren Spike Lee har dermed ret i, at det har været “feast or famine” (Ugwu, 2020) for AALMMO-personer, men grunden siger tallene ikke noget om. Grunden til, at Oscar-nominerede film har en hurtigere udvikling i repræsentationen, kan dog skyldes, at alle de danske film er inkluderet i grafen med de ikke-nominerede film. Vi har tidligere set, at danske film ikke er mangfoldige, når det handler om etnicitet, og derfor trækker disse film den procentvise fordeling af AALMMO-karakterer ned.



Figur 30

Selvom filmindustrien udvikler sig inden for repræsentationen af etnicitet, er det samme ikke tilfældet i repræsentationen af køn (figur 30). Faktisk har vores analyse vist, at repræsentationen af køn er tæt på at være den samme som i 1942, da Jones (1942) lavede sin undersøgelse. I vores stikprøve viser en tendenslinje ydermere, at der rent faktisk er en lille tilbagegang i antallet af kvinder på film i forhold til antallet af mænd. Det kunne tyde på, at der generelt er mere fokus på mangfoldighed på film i form af etnicitet end i form af køn. Der er altså fokus på mænd i alle afskygninger, mens kvinder er lige så lidt på film som i 1942. Det må tyde på, at Hollywood stadig er et patriarkalsk samfund, hvor mænds historier er vigtigere end kvinders.

Oscar-akademiet har for nyligt udformet en række kriterier til mangfoldighed, som forventes at træde i kraft fra 2024. Derfor kommer vi måske til at se en større udvikling i forhold til etnicitet, køn og seksualitet i Oscar-nominerede film over de næste ti år. Det er i hvert fald Oscar-akademiets hensigt. Samtidig har der de sidste par år været stort fokus på #MeToo og Black Lives Matter, og vi har endnu ikke set effekten af disse kampagner. Det tager mange år at producere film, hvilket formentlig er grunden til, at vi endnu ikke har kunnet måle en udvikling på dette. Disse kampagner vil formentlig ikke kun få en effekt på Oscar-nominerede film, men også på alle andre film, fordi der er tale om kampagner, der forsøger at påvirke alle dele af samfundet.

Den udvikling, som vi kan se over de ti undersøgte år, vidner altså både om øget mangfoldighed på nogle områder, mens der ses en tilbagegang i forhold til andre områder. Den kvantitative analyse af film kan dog kun sige noget om *frekvensen* af etnicitet, køn og seksualitet, men den kan ikke sige noget om *nuancerne* i repræsentationen af disse. Vi vil derfor i næste analysedel se nærmere på repræsentationen af etnicitet, køn og seksualitet i tre udvalgte film.

6.2. Kvalitativ analyse

Den kvantitative analyse har ikke kunnet indfange nuancer i filmene, men kun frekvens og statistik. Derfor vil vi i denne del af analysen lave en udvidet indholdsanalyse af filmene 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017), 'Black Panther' (Coogler, 2018) og 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) for at undersøge, hvordan etnicitet, køn og seksualitet bliver fremstillet på film. Filmene er af forskellig genre og popularitet, og det skyldes, at vi blandt andet gerne vil se nærmere på, hvilken indflydelse genre har. Derudover vandt 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) en Oscar for bedste film, hvorimod 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er en blockbuster. 'Black Panther' (Coogler, 2018) var både en blockbuster og en Oscar-nomineret film. Alle tre film er på sin vis mangfoldige, og derfor vil vi undersøge, hvordan de behandler temaer om mangfoldighed.

Jumanji: Welcome to the Jungle

Som vi har argumenteret for i den kvantitative analyse, fastholder mange film traditionelle kønsroller, men samtidig ser vi en tilbagegang i etniske stereotyper. På den ene side fastholder film altså det traditionelle patriarkalske samfund, mens de på den anden side bevæger sig mod en mere nuanceret repræsentation af menneskeskæbner. Adventure-komedien 'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017 - herefter 'Jumanji') er i vores stikprøve det tydeligste eksempel på en film, som bevidst leger med både stereotyper og traditionelle kønsroller. Derfor vil vi undersøge, om filmen går med eller mod strømmen.

'Jumanji' (Kasdan, 2017) er en blockbuster, der var den sjette mest sete film i danske biografier i 2017, hvis man ikke medregner animations- og børnefilm. Det var altså en populær film med 76% positive anmeldelser fra kritikere og 87% positive publikumsanmeldelser på Rotten Tomatoes; en hjemmeside, der samler anmeldelser (Rotten Tomatoes, u.d.b.). Filmen har således givet mange mennesker en positiv oplevelse, men hvad er det så for et verdenssyn, den har præsenteret sine seere for?

'Jumanji: Welcome to the Jungle' (Kasdan, 2017) er baseret på filmen 'Jumanji' (Johnston, 1995) og er til en vis grad en fortsættelse af denne. Den handler kort fortalt om fire teenagere, der ved en eftersidning bliver suget ind i et videospil, som de skal spille til ende for at kunne komme ud i virkeligheden igen. Hensigten med følgende analyse er, at undersøge filmens brug af stereotyper inden for køn, etnicitet og seksualitet for at se, hvorvidt den fastholder traditionelle stereotyper eller bryder med dem. Først vil vi redegøre

for filmens handling gennem Thompsons fire-aktsmodel, og dernæst vil vi se på filmens genre for at afdække, om den har indvirkning på fremstillingen af stereotyper. Filmen er bundet op på fire protagonisters dannelsesrejse, og fordi den handler mere om dem end om deres mission, vil vi gennemgå de fire karakterer hver for sig i forhold til stereotype fremstillinger. Afslutningsvist vil vi se på fremstillingen af seksualitet.

En dannelsesrejse i fire akter

Som tidligere beskrevet kan man, ifølge Thompson, inddele en film i fire akter: *setup*, *complicating action*, *development* og *climax* samt evt. en epilog. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er klassisk Hollywood-film, der passer ind i modellen. En segmentering af filmen kan ses i bilag 4. Filmens *setup* varer omkring 28 minutter (scene 1-18). Det første, vi ser, er en dreng i 1996, der får et brætspil af sin far. Drengen vil imidlertid hellere spille videospil, så i løbet af natten forvandler Jumanji-brætspillet sig til et videospil. Drengen spiller spillet og forsvinder. I nutiden bliver vi herefter introduceret til fire teenagere: den frygtsomme nørd og gamer Spencer, footballspilleren Fridge, den selvcentrerede Bethany og den kloge Martha. Alle fire får af forskellige årsager eftersidning, og i eftersidningslokalet finder de Jumanji-videospillet. De fire teenagere bliver enige om at spille spillet, og pludselig befinder de sig i en jungle forvandlet til de avatarer, de valgte i spillet. Spencer er blevet den muskuløse eventyrer Dr. Smolder Bravestone; Fridge er den lille våbendrager Franklin 'Mouse' Finbar; Martha er blevet den sexede actionkvinde Ruby Roundhouse; og Bethany er nu forvandlet til den korpulente, mandlige professor Shelly Oberon. De møder manden Nigel, som fortæller dem, at deres mission er at redde Jumanji. For at gøre dette skal de finde "the missing piece" (Kasdan, 2017, 00:27:56).

Complicating action varer frem til omkring en time inde i filmen (scene 19-26). De fire teenagere finder ud af, at de bliver nødt til at arbejde sammen på trods af deres forskelligheder og bruge de styrker, som deres avatarer har. Oberon kan for eksempel læse kort, mens Bravestone og Ruby er eksperter i kampsport. En anden vigtig information er, at de hver især kun har tre liv og derfor kan dø i spillet. Under et møde med skurken Russel van Pelt bliver de fire teenagere reddet af den unge mand, Seaplane McDonough. De finder dog hurtigt ud af, at Seaplane i virkeligheden hedder Alex og er den dreng, der blev suget ind i spillet i 1996. Han er "the missing piece" (Kasdan, 2017, 00:27:56), som de skal bruge for at kunne vinde spillet.

I *development*-delen (scene 27-38) ser man de fem teenagere forsøge at komme videre i spillet, og som det er typisk for denne del af filmen, får subplots her lov til at udspille sig. Disse subplots er egentlig ikke med til at føre teenagerne mod deres endelige mål: at komme hjem. Det er for eksempel her, at Spencer og Martha erklærer deres kærlighed til hinanden. Alex mister derudover sit sidste liv, men bliver reddet af Bethany, der giver ham et af sine.

Filmens *climax* varer fra omkring 1t 25 min. til 1t 38 min. (scene 39-47). Dette er spillets sidste level. De fem teenagere bekæmper skurken van Pelt og redder Jumanji. Filmen ender med en epilog (scene 48-52), hvor Nigel sender teenagerne hjem til virkeligheden. Spencer, Fridge, Martha og Bethany ender tilbage i kælderens, hvor de havde eftersidning, og Alex bliver sendt tilbage til 1996. I filmens sidste scene ødelægger de fire teenagere videospillet, og de bliver genforenet med Alex, der nu er en voksen mand. Filmen har således en meget klassisk opbygning.

Genre

I vores stikprøve er der ni adventure-film, og her er 'Jumanji' (Kasdan, 2017) et af de mest klassiske eksempler. Filmen er dog en hybrid af flere genrer: adventure, komedie, buddy movie og videospil/fantasy. Adventure-genren skinner igennem ved, at de fire karakterer Spencer, Fridge, Martha og Bethany skal ud på en rejse, hvor de bliver udfordret både fysisk og mentalt (jf. Selbo, 2014). Der er da også flere referencer til andre adventure-film, som eksempelvis Indiana Jones, hvilket indikerer, at 'Jumanji' (Kasdan, 2017) gerne vil associeres med disse store klassikere. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er en dannelsesrejse for fire teenagere, hvilket passer sammen med adventure-genren. Spencer, Fridge, Martha og Bethany bliver alle forvandlet til en avatar med kvaliteter, som de selv mangler. De skal i bogstaveligste forstand sætte sig selv i en andens sted. Ifølge Orwin er mænd på film mere tilbøjelige til at rejse ud i verden, mens kvinders rejser foregår indad. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er dog et eksempel på en film, hvor både mænd og kvinder rejser ud i verden, men samtidig rejser indad for at blive bedre mennesker. Filmen er dog plotdrevet og derfor fylder rejsen mod målet måske mest for de fire teenagere, mens den indre rejse forekommer i mindre grad.

Overordnet set kan man sammenligne 'Jumanji' (Kasdan, 2017) med klassikeren 'The Breakfast Club' (Hughes, 1985). Her får fem high school-elever eftersidning, og de

lærer, ligesom i 'Jumanji' (Kasdan, 2017), at de har mere tilfælles end først antaget. Man kan således argumentere for, at 'Jumanji' (Kasdan, 2017) har givet den typiske ungdomsfilm en ansigtsløftning ved at eksperimentere med en ny genre. Filmen er også en komedie, hvilket blandt andet er synligt i valget af skuespillere: Kevin Hart og Jack Black er to store komikere. Der er derudover både sjove one-liners, men også fysisk komedie flere gange undervejs i filmen. Adventure-filmen bliver dermed komisk, og på den måde skiller den sig ud fra andre film i genren. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) benytter *suspense* flere gange gennem filmen: både til at øge spændingen, men også for at bidrage til filmens komik. Fridges avatar Mouse Finbar har eksempelvis en svaghed for kage, men hverken seeren eller Fridge ved, hvori denne svaghed består. Da Fridge kommer til at spise et stykke kage, regner seeren således med, at der vil ske noget, men ligesom Fridge bliver vi forvirrede over, at der ikke sker noget. Måske har Fridge bare hang til søde sager, men pludselig eksploderer han. Der er mange lignende scener i filmen, og her får vi understreget filmens leg med genrer. Den vil både være en adventure, men også en komedie.

'Jumanji' (Kasdan, 2017) er på sin vis også en *black and white buddy movie* (jf. Benshoff & Griffin, 2009), og det er her, filmens repræsentation af etnicitet skal findes. I stedet for blot to protagonister er der dog fire og senere hen fem karakterer, der sammen skal bekæmpe filmens antagonist. Fridge/Mouse er afrikansk-amerikaner, Spencer/Bravestone er multietnisk, mens Bethany/Oberon, Martha/Ruby og Alex/Seaplane er hvide. Denne sammensætning fastholder et europæisk/hvidt overtal på trods af, at filmen har udvidet gruppen. Filmen opdaterer dog den traditionelle buddy-struktur ved også at inddrage forskellige køn. Der er dog stadig kun en enkelt kvinde, idet Bethany i størstedelen af filmen bliver spillet af Jack Black. Dette understøtter argumentet fra den kvantitative analyse om, at kvinder generelt stadig er underrepræsenterede på film og særligt i genrer som eksempelvis adventure. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) leger på den ene side med genren og viser, at man skal bekæmpe det onde ved hjælp af mange forskellige evner og styrker. Det kræver både maskulinitet, femininitet, muskler og hjerne at vinde spillet, og man kan ikke vinde uden at samarbejde. På den anden side fastholder den et maskulint og hvidt hegemoni, som en stor del af filmene i vores stikprøve gør.

En lidt anderledes genre, som filmen også inddrager, er videospil. For eksempel er der en *cutscene* og *non-player characters*. Sidstnævnte gentager sig selv flere gange og kan ikke svare på alle de ting, som protagonisterne spørger dem om, fordi de kun har

forprogrammerede svar. Andre elementer fra videospil er, at protagonisterne kun har tre liv, og at de hver især har forskellige styrker og svagheder. Filmen bruger videospil-genren som en del af sin komik. Et eksempel på dette er, at Spencers avatar Bravestone har “smoldering intensity” (Kasdan, 2017, 00:30:10) som styrke, hvilket betyder, at han kniber øjnene sammen og stirrer ud i luften, og dette finder Bethany og Martha meget tiltrækkende. Alex’ styrke er margarita-drinks, hvilket egentlig bare betyder, at han kan drikke dem uden at blive fuld. Disse styrker har ingen betydning for spillets fremdrift, men det bliver komiske elementer i filmen.

Som man kan se af ovenstående, leger ‘Jumanji’ (Kasdan, 2017) med genrer, hvilket er med til at gøre filmen spændende og sjov. Jumanjis verden er gennemført, og det sjove ligger i, at virkelige mennesker skal begå sig i videospillets verden. Filmens succes ligger ydermere i, at den følger blockbusterens formel. Den udkom i juleferien, hvor mange har tid til at gå i biografen; den er baseret på en meget kendt film; og den har internationale stjerner i hovedrollerne (jf. Bordwell, 2006). York skriver, at blockbusters typisk lever op til: “the look, the hook, and the book” (2010, s. 8), og disse tre elementer kan ‘Jumanji’ (Kasdan, 2017) sætte flueben ved. De genrer, som ‘Jumanji’ (Kasdan, 2017) bevæger sig indenfor, er ofte meget karikerede og unuancerede. På den måde er der en risiko for, at karaktererne kan blive endimensionelle arketyper, der kan være med til at fastholde stereotype fremstillinger af blandt andet køn og etnicitet. The New York Times og The Hollywood Reporter mente da også, at karaktererne var så arketypiske, at filmen virkede desperat, mens andre anmeldere mente, at stereotyperne netop var nuancerede (Kenny, 2017; Abrams, 2017; Monggaard, 2017). I det følgende vil vi derfor udforske filmens karakterer nærmere.

Den frygtsomme nørd bliver actionhelt

Spencer er en nørd, der ved alt om videospil, er bange for høje lyde, er allergisk over for alt og er ganske upopulær. Fridge pointerer ydermere, at Spencer har regnjakke på, selvom det ikke regner. Spencers svar er, at det kunne det jo komme til. Vi lærer derfor, at Spencer er forberedt på det værste og ikke bryder sig om uvante og uventede situationer. Han er dermed en meget tydelig stereotyp fremstilling af en usikker nørd, som styres af frygt og følelser, hvilket traditionelt tilskrives kvinder (jf. Ott & Mack, 2014). Man har valgt at skabe en stereotyp og ikke forsøgt at nuancere vores første indtryk af Spencer. Dermed får

anmelderne ret i, at der er tale om en arketype, men det er heller ikke noget, som filmen lægger skjul på. Den samme kritik fik TV2-serien 'Badehotellet', da den fik premiere. Publikum elskede de karikerede hotelgæster, men anmelderne kritiserede seriens valg af spillestil (Kristiansen, 2016). Ligesom med 'Jumanji' (Kasdan, 2017) var det dog et bevidst valg fra serieskaberne. Overdrivelserne havde været værre, hvis man havde set dem i et storslået drama, som påstår at behandle kritiske emner nuanceret. Som nævnt fik 'The Help' (Taylor, 2011) kritik for at reproducere *Mammy*-rollen, selvom det nok ikke var filmens intention. Komedier har tendens til at inddrage overdrivelser, og det er tilfældet med 'Jumanji' (Kasdan, 2017).

I Jumanji bliver Spencer forvandlet til den store, muskuløse eventyrer Dr. Smolder Bravestone; en mand, der på mange måder er Spencers modsætning. Bravestone har ingen svagheder, og en af hans styrker er, at han er frygtløs. Her bliver der lagt op til endnu en stereotyp fremstilling, hvor manden skal være den aktive, handlekraftige helt. Spencers egen frygt overskygger dog Bravestones frygtløshed, fordi det stadig er Spencers egen personlighed, der er i figuren. På grund af Bravestones fysik bliver Spencer den person, som de andre i gruppen henvender sig til, når der er fare på færde. Den nørdede Spencer bliver derfor nødt til at forlade sin komfortzone og forsøge at bekæmpe sin frygt. Ifølge Hall er stereotyper med til at reducere personer til at være en essens, som er forskellig fra andre. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) leger med stereotyperne 'nørden' og 'actionhelten', og ved at blande dem sammen bliver Spencer/Bravestone en mere nuanceret karakter. Det antyder, at der er mere i nørden end bare hjerne og mere i actionhelten end rå styrke. På den måde både fastholder og nedbryder filmen de to stereotyper. Det er denne praksis, som nogle anmeldere hylder (Monggaard, 2017; Morgenstern, 2017; Newman, 2017; Kermode, 2017).

Hvis man ser nærmere på Spencer og Bravestones respektive etniciteter, er de begge to lidt ubestemmelige ved første øjekast. Spencer er en hvid dreng med stort, sort, krøllet hår, og Bravestone er en stor, lidt mørklødet, skaldet mand. Man kan argumentere for, at de begge kan gå for at være forskellige etniciteter (jf. begreb om *passing*). Alex Wolff, der spiller Spencer uden for spillet, har førhen spillet roller som østeuropæer, græker og jødisk amerikaner. I vores kodningsmanual er disse dog alle defineret som hvide. Dwayne Johnson, der spiller Bravestone, definerer sig selv som afrikansk-amerikansk og samoaner, men har blandt andet også spillet egypter. Oftest bliver der ikke kommenteret på hans etnicitet, men den er tydeligvis ikke det samme som Alex Wolffs. Spencer/Bravestone er

derfor ikke den samme etnicitet i spillet som i den virkelige verden, men overgangen mellem de to skuespillere er så lille, idet de netop begge er ubestemmelige. Der havde været større forskel, hvis Spencer var blevet forvandlet til Kevin Harts avatar Mouse. Det kan måske være en politisk beslutning fra producenterne af filmen, at det sandsynligvis ikke ville støde nogen at lade Alex Wolff og Dwayne Johnson spille den samme karakter. Vi har da heller ikke kunnet finde nogen anmeldelser, som har kommenteret på dette. Det er så tilpas skjult, at ingen sætter spørgsmålstegn ved krops-bytningen.

Den store mand bliver den lille mus

Afrikansk-amerikanske Fridge spiller football og får dårlige karakterer. Derfor får han sin tidligere bedste ven, Spencer, til at lave sine lektier. Man får hurtigt indtrykket af, at Fridge føler sig hævet over Spencer. Ved eftersidningen hjælper Fridge heller ikke Martha og Spencer med at fjerne de hæfteklammer, som rektor har bedt om. Fridge er altså indbegrebet af den populære high school footballspiller, som ofte ses i amerikanske ungdomsfilm. Ligesom Spencer bliver Fridge præsenteret som en tydelig stereotyp i filmens allerførste scener.

I Jumanji forvandles Fridge til zoologen Franklin 'Mouse' Finbar. Ligesom Spencer og Bravestone er Fridge og Mouse hinandens modsætninger. Fridge er en stor og stærk dreng, mens Mouse er en lille mand. I modsætning til Fridge, som nedprioriterer vigtigheden af boglige færdigheder, er Mouses styrke, at han er zoolog og dermed klog, mens hans svagheder blandt andet er styrke. Tidligere i filmen har Fridge gjort nar ad Spencers regnjakke, og nu er det Fridge, der er iført praktisk påklædning, som blandt andet inkluderer en blød safari-hat og en stor rygsæk. Mouse er altså spillets nørd, hvor Spencer er virkelighedens nørd. Fu opdagede, at mange mente, at kun hvide personer kan være nørdere på film. Dette bryder 'Jumanji' (Kasdan, 2017) med, idet en afrikansk-amerikaner i store dele af filmen delvist spiller en nørd, der ved alt om Jumanjis dyreliv. På den anden side er Fridge dog ikke en nørd i det virkelige liv, og derfor er det stadig delvist en stereotyp fremstilling, idet Fridge finder det meget uvant at være klog.

Ligesom Spencer ser sin frygt i øjnene, indser Fridge, at viden kan være lige så brugbart som fysik. Hans evner som zoolog er det, der redder de fire teenagere fra en slange. Man kan argumentere for, at Fridge i avataren Mouse lærer at se verden fra Spencers perspektiv. Mouse kan ikke forsvare sig fra skurke, men skal i stedet bruge sin

viden for at hjælpe andre. På den måde har filmen nuanceret stereotyperne, fordi den populære dreng også kan være lidt af en nørd. Der er ikke længere tale om en reducerbar stereotyp (jf. Hall, 1997). The Hollywood Reporter er dog uenig, idet de mener, at Fridges helte-øjeblik kun er betinget af, at han for en gangs skyld bekymrer sig om andre, og at dette ikke er et gennemgående karaktertræk (Abrams, 2017). Vi vil dog argumentere for, at det her går op for Fridge, at han bør bekymre sig om andre, og at han også gør dette i resten af filmen, eksempelvis når han benytter sin football-strategi til at vinde over skurken.

Fridges første reaktion på sin avatar er: "I don't have the top two feet of my body" (Kasdan, 2017, 00:20:46). Han er nu en lille "mus", og han finder hurtigt undskyldninger for ikke at gøre noget fysisk. Fridges reaktion på sin lille krop samt styrker og svagheder giver anledning til mange one-liners og fysisk komik, idet Spencer blandt andet bliver nødt til at bære Fridge på ryggen, fordi hans ben er for korte til at løbe fra skurkene. I vores kodning har vi på baggrund af dette kodet Fridge som den stereotype klovn, og det bliver styrket af, at det er komikeren Kevin Hart, der spiller rollen som Mouse. Han er standupkomiker og kendt for at være hurtigtsnakkende og have en stor attitude i en lille krop. Ligesom Dwayne Johnsons actionrolle passer til hans spillestil, er det samme tilfældet for Kevin Hart. Modsat Dwayne Johnson, der delvist er anti-typecastet som en frygtsom teenager, bliver forventningerne indfriet med Kevin Harts komiske fremstilling af Mouse. Wall Street Journals anmelder skrev, at filmens succes blandt andet skyldes, at komikken aldrig blev selvparodierende (Morgenstern, 2017). Vi vil dog argumentere for, at det er tilfældet med Kevin Hart. Det er blandt andet hans højde og hans hudfarve, som bliver kilde til komik flere gange. Sat lidt på spidsen kan man kritisere filmen for, at det er den afrikansk-amerikanske mand, der er den største typecast i filmen. Fastholder filmen så ikke på den måde en bestemt fremstilling af afrikansk-amerikanere ved at fastholde Fridges forskellighed fra de andre?

Fridge er den eneste afrikansk-amerikanske person i gruppen af teenagere, og i Jumanji ender han også med at blive den afrikansk-amerikanske karakter Mouse. På samme måde som med castingen af Spencer og Bravestone, kan man argumentere for, at castingen af Fridge og Mouse måske har været en beslutning om at være så politisk korrekt som mulig og dermed ikke støde nogen. En hvid mand parodierer ikke en afrikansk-amerikansk mand og omvendt. I 'Jumanji: The Next Level' (Kasdan, 2019), som er efterfølgeren til 'Jumanji' (Kasdan, 2017), bliver teenagerne endnu en gang fanget i spillet,

men denne gang er Fridge blevet til den hvide mand, professor Shelly Oberon. En hvid skuespiller spiller derfor her en afrikansk-amerikansk teenager. Vi ser dog ikke avataren Mouse have en hvid teenagers personlighed; han er endnu en gang en afrikansk-amerikansk mand, men denne gang er han bare en ældre mand. Man kan derfor argumentere for, at den politiske korrekthed, der er omkring etnicitet i den første film, er blevet mere udfordret i den anden film. Man kan endda sige, at det tenderer til det politisk ukorrekte, idet den hvide mand parodierer den afrikansk-amerikanske teenager. Den hvide mand morer sig på bekostning af minoriteten, og det understreger idéen om den hvide mands hegemoni.

Den eneste reference til Fridge/Mouses etnicitet er, når han selv spørger: "Am I still black?" (Kasdan, 2017, 00:46:37) efter at have spist et stykke kage, som er hans svaghed. Da han erfarer, at hans hudfarve ikke har ændret sig, bliver han lettet. Kort efter eksploderer han. Colpean og Tully mener, at man kan risikere at fornærme publikum, hvis man laver jokes med etniciteter. Dette undgår filmen dog ved at lade Fridge/Mouse sige replikken selv. Ifølge Yancy og Ryser er stereotype jokes da også mere acceptable i komediefilm; især hvis de ikke bliver sagt af en hvid karakter. Det er derudover det eneste øjeblik i filmen, hvor vi bliver gjort verbalt opmærksom på etnicitet og *difference*. Hermed bliver filmen den tiltænkte oplevelse. Der er dog også et kort øjeblik, hvor vi bliver gjort opmærksom på Spencers religion, hvilket beskrives med ordet: "L'chaim" (Kasdan, 2017, 00:58:27), når Spencer/Bravestone skal smage alkohol for første gang. Ulig Mouses replik, der fungerer som en joke, er Spencers replik en lidt unødvendig reference til hans jødiske ophav. Der er ikke nogen umiddelbar grund til, at seeren skal vide dette. Det er, som om filmen har forsøgt at gøre os opmærksom på sin mangfoldighed, hvis vi nu ikke havde forstået dens mission. Som forklaret tidligere har der de sidste par år været stort fokus på inklusion i Hollywood, og 'Jumanji' (Kasdan, 2017) cementerer, at den ønsker at være en del af dette nye Hollywood.

Som nævnt argumenterer Park et al. for, at komedier både kan være med til at påvirke tolerancen af etnicitet positivt, men de kan også være med til at opretholde etniske stereotyper. I 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er de to af protagonisterne en henholdsvis afrikansk-amerikansk og en multietnisk mand. Det er altså ikke bare en film med hvide protagonister. De to karakterer er sympatiske og sjove, og de er måske derfor med til at skabe en positiv tolerance for personer med samme etniciteter som dem. Kevin Hart og Dwayne Johnson er

ydermere store navne i Hollywood, og de har måske allerede i forvejen været med til at skabe et positivt syn på deres respektive etniciteter. På den anden side er de dog også to individer, som ikke nødvendigvis kan repræsentere alle inden for deres etnicitet. Ydermere ser vi, at Kevin Hart spiller den samme rolle, som han plejer, og dermed er han mindre nuanceret. Selvom 'Jumanji' (Kasdan, 2017) har et mangfoldigt cast, kan den dog også være med til at fastholde stereotype fremstillinger af etniciteter.

Fra genert til sexet dance-fighter

'Jumanji's (Kasdan, 2017) mangfoldige cast ses også i sin repræsentation af køn. Som vi så i den kvantitative analyse, er kvinder generelt underrepræsenterede i vores stikprøve, og Karen Gillan er da også den eneste skuespillerinde, der har en stor rolle i 'Jumanji' (Kasdan, 2017). Som med de mandlige protagonister er Martha til at begynde med også en stereotyp. Vi har kodet hende som *naboens datter*-stereotypen. Hun er en genert pige, der ikke gør det store væsen af sig. Hun får derudover eftersidning, fordi hun udtrykker, at idræt er meningsløst, og det virker ikke, som om eftersidning er noget, Martha er vant til. Hun går også kun meget modvilligt med til at spille videospil, da de andre vælger at spille til eftersidningen i stedet for at fjerne hæfteklammer. Martha følger reglerne og gør, hvad de voksne siger. Hun er altså indbegrebet af den søde, generte pige og lever derfor op til den traditionelle forestilling om, hvad en kvinde skal være (jf. Ott & Mack, 2014).

I Jumanji forvandles Martha til actionkvinden Ruby Roundhouse, der går i crop top og meget korte shorts; måske en reference til 2000'ernes Lara Croft fra videospillet Tomb Raider. Ruby viderefører dermed traditionen, hvor kvinders sexappeal er i fokus specielt i actionfilm (jf. Pennel & Behn-Morawitz, 2015). Dette fik da også kritik af anmelderen fra The New York Times, der netop kaldte det en sexistisk fremstilling af kvinder (Kenny, 2017). Martha har dog i modsætning til de kvindelige karakterer, som Pennel og Behn-Morawitz henviser til, kompleksitet. Martha er nemlig ikke bare sexet, men også fornuftig og klog. Hendes første kommentar til sit udseende er, at tøjet er upraktisk i junglen, hvilket netop er en kommentar til den sexistiske fremstilling af actionkvinder. Dermed giver filmen selv en kommentar til, hvorfor de har valgt at fastholde Ruby i en stereotyp fremstilling. Det er netop for at gøre opmærksom på problematikken omkring kønsroller. Udover at tøjet er upraktisk, forsøger Martha at tildække sin krop, fordi hun ikke bryder sig om at vise bar hud, hvilket viser seeren, hvor uskyldig og usikker Martha er. Usikkerhed blandt unge kvinder er et stort

problem, og det italesætter 'Jumanji' (Kasdan, 2017) gennem Martha. Martha skal lære af Bethany, at kvinder godt må være seksuelt frigjorte og glade for deres kroppe. På den måde bryder filmen med nogle traditionelle forestillinger om køn.

I modsætning til Martha, der ikke kan fordrage idræt, er Ruby god til kampsport. Martha finder da også ud af undervejs i filmen, at fysisk aktivitet kan være sjovt og brugbart. Marthas fysiske evner er med til at redde hendes mandlige venner, og dermed udfordrer filmen stereotypen om, at det er manden, der skal redde kvinden og ikke omvendt (jf. Pennel & Behn-Morawitz, 2015). 'Jumanji' (Kasdan, 2017) viser derfor, at kvinder kan være aktive spillere i deres eget liv på samme måde som mænd. Martha skal bare have selvtilliden til det. Ud af de fire protagonister er Martha dog den, der udvikler sig mindst. På den ene side kan det skyldes, at hendes dannelsesrejse ret tidligt bliver afklaret. På den anden side er Karen Gillan ikke komiker, som Jack Black og Kevin Hart, og derfor træder hun måske mere i baggrunden. Dette understøtter vores argument fra den kvantitative analyse om, at kvinder bliver tildelt mindre roller end mænd.

Kvinde fanget i mands krop

Bethany er endnu et eksempel på en skuespillerinde, der bliver skubbet til side til fordel for en mandlig skuespiller. Bethany er en smuk, selvcentreret teenager, der kun går op i sit udseende og sociale medier. Hun får da også eftersidning, fordi hun taler i telefon midt i en prøve. Da Bethany skal vælge sin avatar i videospillet, vælger hun professor Shelly Oberon ("the curvy genius") i den tro, at Shelly er en kvinde. I Jumanji bliver Bethany derimod en lettere overvægtig mand i tropeudstyr, der bliver spillet af Jack Black. Bethany er derfor en mand i det meste af filmen.

Da vi for første gang ser landet Jumanji, benytter filmen perceptuel subjektivitet, idet vi ser den fremmede verden gennem Spencers øjne, mens han løber forvirret rundt i junglen. Da de fire karakterer lander i junglen, står det ikke umiddelbart klart for seeren, hvem der er hvem, og filmen skaber på den måde *suspense*. Filmene anvender dog også *surprise*, idet Bethany viser sig at være fanget i en mands krop: "No! I'm an overweight middle-aged man" (Kasdan, 2017, 00:19:49). Publikums forventninger til Oberon bliver dermed justeret. Den overfladiske teenagepige er nu fanget i en buttet mands krop og skal lære, at udseende ikke er alt. Modsat den usikre Martha har vi her en kommentar til den overfladiske kvinde. Ligesom med de kvindelige antagonister i den kvantitative analyse er der altså en hårfin

grænse mellem at være for feminin og ikke at være feminin nok. Man fastholder igen en bestemt form for kvindeideal.

Oberon er kartograf, hvilket betyder, at Bethany ligesom Fridge skal bruge kløgt for at vinde spillet. Da Bethany får eftersidning, siger hun til læreren, at hun taler i telefon, fordi hun allerede er færdig med sin prøve (lang tid før alle andre). Dette kunne vidne om, at Bethany rent faktisk er klog, men bare ikke værdsætter det. Hun er vant til, at hendes krop og udseende er det, der definerer hende som kvinde. Det er dog Bethany, der som den eneste af teenagerne til sidst i filmen husker, at de skal råbe "Jumanji" for at kunne forlade spillet efter det sidste level. Dette er blot endnu en reference til, at Bethany er klogere, end hun selv og publikum tror. Måske er 'Jumanji's (Kasdan, 2017) kommentar til unge kvinder, at de ikke skal lade samfundet reducere dem til deres feminitet, fordi de rummer mere end det. Ud fra den postfeministiske tankegang kan kvinder være præcis, som de vil, og det er til dels det, vi ser med Bethany.

Bethanys udvikling fra at være selvcentreret til at være viljestærk og altruistisk bliver blandt andet hjulpet på vej af karakteren Alex. Bethany er meget tiltrukket af Alex i form af avataren Jefferson 'Seaplane' McDonough. Da Alex mister sit sidste liv, er Bethany den eneste af protagonisterne, der yder førstehjælp og er parat til at give ham et af sine liv. Den selvcentrerede teenagepige viser sig dermed at være den mest uselviske af alle karaktererne. Selvom der i løbet af filmen ikke er blevet kommenteret ret meget på Bethanys personlige udvikling, viser hun pludselig en side af sig selv, som seeren ikke havde forventet. Den smukke kvinde er altså ikke bare udseende, men rummer også kløgt og hjerte, hvilket samfundet måske ikke ser. Bethany kan siges at være en blondine-stereotyp ved første øjekast, men 'Jumanji' (Kasdan, 2017) viser, at hun er mere nuanceret og ikke blot skal reduceres til sit udseende. Generelt i vores stikprøve er der mange nuancerede kvinder, hvilket kan skyldes, at det efterhånden er politisk ukorrekt at reducere kvinder til kun at være kroppe.

Ulig Martha er Bethany ikke kropsforskrækket. Hun hviler både i sin kvindekrop og sin mandekrop. Sidstnævnte skyldes dog til dels, at det i højere grad står klart for hende end de andre karakterer, at hun er fanget i en andens krop. En scene, som illustrerer dette, er Bethanys første toiletbesøg som mand. Bethany er i modsætning til Fridge og Spencer helt uhæmmet over sin mandlige krop og råber begejstret: "Martha, come look at my penis!" (Kasdan, 2017, 00:39:03) Man kan argumentere for, at filmen spiller på en stereotyp om, at

kvinder ofte går på toilettet sammen. Da Bethany forsøger at kigge på Fridge, mens han forretter sin nødtørft, bliver drengene usikre, fordi det netop ikke er stereotyp for mænd at gå på toilettet sammen, og fordi Oberon i virkeligheden er en kvinde. Bethanys selvsikkerhed over sin krop - hvad enten den er kvindelig eller mandlig - viser sig ydermere, idet hun proklamerer, at hun gerne ville have lagt et billede af sit toiletbesøg på Instagram. Her er der en klar kontrast mellem den selvsikre Bethany og den kropsforskrækkede kultur, som Martha symboliserer.

Gennem Bethany sætter 'Jumanji' (Kasdan, 2017) fokus på, at især unge mennesker skal lære at acceptere deres kroppe. Det taler ind i den kultur, vi har, hvor mange mennesker er kropsforskrækkede. The Hollywood Reporter mener dog, at filmen i stedet lærer unge mennesker: "you can only feel good about yourself by role-playing as superficially attractive characters whose only positive qualities are skin-deep!" (Abrams, 2017). Vi er enige i, at det er en bestemt kvindekrop, som man har valgt at caste: en slank, veltrænet krop. På sin vis har anmelderen derfor ret i, at filmen ligesom en stor del af filmene i vores stikprøve fastholder et bestemt kvindeideal. På den anden side forsøger 'Jumanji' (Kasdan, 2017) at sende et budskab om, at kvinder ikke skal være bange for deres kroppe, og de skal turde være mere selvsikre som Bethany. The Hollywood Reporter mener dog netop, at Bethany fremstilles som en negativ stereotyp, som burde pilles ned i løbet af filmen, men ikke bliver det (Abrams, 2017). Vi vil dog argumentere for, at dette er et forældet kvindesyn, at en selvsikker kvinde bør pilles ned. Hendes rejse handler i stedet om at lære at se andre menneskers problemer; ikke om at have mindre selvtillid. Som tidligere nævnt ser vi netop, at Bethany har det største hjerte og er den mest uselviske af de fire protagonister. Det handler derfor lige så meget om, hvordan verden anskuer denne type kvinder.

Oberons/Jack Blacks imitation af en teenagepige er stereotyp på mange måder, fordi han med gestik, mimik og stemmeføring parodierer en bestemt kvindetype, og dermed agerer han kvindekønnet (jf. Butler, 1990/2006); han er det ikke. Man kan diskutere, hvorvidt filmen ligesom med etnicitet er politisk korrekt, når det kommer til køn. På den ene side kan man sige, at det ville være svært for os at vide, at Oberon var en kvinde, hvis Jack Black havde underspillet sin kvindelighed. Han bliver nødt til at agere den traditionelle forestilling om kvinder. Det er måske med til at understrege, at der er en social konstruktion om, hvad det vil sige at være henholdsvis kvinde og mand. Det er også en del af filmens komik, at han

er så overdrevet, og dette er netop en del af komediegenren. På den anden side er Oberon en del af den hvide mands hegemoni, og derfor kan man argumentere for, at det er politisk ukorrekt for en mand at gøre nar af kvinder, som generelt er en underrepræsenteret gruppe i Hollywood. Politisk korrekthed virker til at være vigtigt for 'Jumanji' (Kasdan, 2017), når det handler om etnicitet, mens repræsentationen af køn måske ikke opfattes af filmskaberne som værende et lige så stort problem som etnicitet på film.

Den mørklødede skurk

Antagonisten i 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er Russel van Pelt, som er den ultimative skurk. Van Pelt har forbandet Jumanji og kan styre alle Jumanjis dyr. Man ser insekter kravle ud af ørerne på ham, og han overvåger teenagerne ved hjælp af fugle. Van Pelt er i ét med dyrene og bliver på den måde selv fremstillet dyrisk. Van Pelt spilles af italiensk-cubanske Bobby Cannavale, som iført sort tøj og sort makeup ligner en eksotisk skurk. Ved at gøre brug af *exoticism* fremmedgør man van Pelt fra filmens protagonister. Latinamerikanere og italienere har gennem filmhistorien ofte været fremstillet som stereotype skurke (jf. Benshoff & Griffin, 2009), og man kan argumentere for, at 'Jumanji' (Kasdan, 2017) viderefører denne praksis. En latinamerikansk antagonist vil sandsynligvis altid kunne blive sammenlignet med en eller anden form for stereotyp kategorisering af latinamerikanere som *the Other*, fordi de til stadighed er underrepræsenteret både på film og i det amerikanske samfund. Dette understøttes, hvis roller som antagonister er de eneste, som disse skuespillere bliver tilbudt. For at undgå enhver form for etnisk stereotyp antagonist skulle 'Jumanji' (Kasdan, 2017) have castet en hvid skuespiller i rollen. Det ville dog ligeledes være problematisk, hvis ingen AALMMO-skuespillere ville kunne blive tilbudt roller som antagonister, idet repræsentationen af disse grupper ville blive endnu ringere, end den er nu. Så ville der være tale om *eksklusion*, hvilket er med til at opretholde det hvide hegemoni. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) handler om forståelsen for andre mennesker og det at kunne sætte sig i andres sted. På den måde vil filmen gerne vise mangfoldighed, men den latinamerikanske skurk fastholder dog alligevel en bestemt kategorisering af etniciteter.

Seksualitet

'Jumanji' (Kasdan, 2017) giver sine karakterer forskellige holdninger til seksualitet. Fridge bliver fremstillet som en teenager, der er meget optaget af kvinder og sin egen seksualitet.

Han er et klassisk eksempel på en mand, der er et seksuelt subjekt. Da han finder ud af, at man kan se sine styrker og svagheder ved at trykke sig på brystet, vil han gerne trykke på Martha/Rubys bryst, hvilket hun afviser. Han kommenterer også stolt på, at han i løbet af de første sekunder undersøgte, hvordan hans underliv ser ud i Mouses krop: "I'm happy to report that I was able to bring one thing from the outside world." (Kasdan, 2017, 00:39:12) Selvom Fridge som karakter bliver mere nuanceret på grund af sin avatar, kan man dog argumentere for, at den afrikansk-amerikanske mand stadig bliver fremstillet hyperseksualiseret (jf. Hughey, 2009). Det bliver brugt som et komisk indslag, og på den måde er det sjovt, at den lille mand er den seksualiserede. Man fastholder dog endnu en gang en bestemt etnicitet i en bestemt kategori ved at vælge den afrikansk-amerikanske mand til denne rolle.

En anden seksuel kommentar fra Fridge er, da Alex har svært ved at tro, at Oberon i virkeligheden er en pige. Fridge siger: "In real life you'd probably wanna hit that." (Kasdan, 2017, 00:57:25) Bethanys reaktion på dette er, at hun slår Fridge, mens hun samtidig smiler smørret. Ligesom Fridge er Bethany seksuelt frigjort. Ifølge Foster bliver der på film set ned på hvide, seksuelt frigjorte kvinder. Man kan diskutere, hvorvidt dette er sandt i Bethanys tilfælde. Martha er den eneste karakter, der har fordømmende kommentarer til Bethanys personlighed og adfærd. Det bliver dog hurtigt slået fast, at Marthas usikkerhed påvirker hendes syn på Bethany, og at hun måske i virkeligheden kan lære noget af Bethany. Dermed ser vi et positivt syn på Bethanys adfærd og postfeministiske udtryk. Bethany ender med at være mindre kropsfikseret end i filmens begyndelse, men man kan argumentere for, at hun stadig er i kontakt med sin egen krop og seksualitet, hvilket ikke fremstilles som noget negativt.

Bethany som Oberon viser åbenlyst, at hun er tiltrukket af Alex/Seaplane. Selvom seeren godt ved, at Oberon i virkeligheden er en pige, ser vi visuelt et forhold mellem to mænd. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) leger derfor med karakterernes seksualitet og skaber dermed *gender ambiguity* (jf. Ott & Mack, 2014). Der er dog stadig ikke tale om et homoseksuelt forhold. Oberon kan på mange måder opfattes som en gammeldags stereotyp af en homoseksuel mand, der er overdrevent feminin, men denne stereotyp bliver undskyldt med, at Oberon i virkeligheden er en kvinde. Man kan ydermere argumentere for, at filmen afværger kritik fra mere konservative lande og grupper ved ikke at vise et reelt homoseksuelt par. Alex er heller ikke tiltrukket af Bethany i Oberons krop, fordi han netop ser en mand.

Filmen leger med seksualitet, men kun til en vis grænse. Der er en undertekst af et usynligt homoseksuelt forhold (jf. Ott & Mack, 2014), men det forbliver en undertekst, fordi vi ved, at Oberon er en kvinde. Dette kan skyldes profit; man vil gerne skabe en blockbuster, og fremstillingen af et homoseksuelt par vil måske udelukke en stor seerskare både i og uden for USA. Som nævnt gjorde 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017) det samme, hvor de gik til grænsen, men uden helt at fremstille et homoseksuelt par. Man vil gerne have et stort publikum.

I modsætning til Fridge og Bethany, som er seksuelt frigjorte og i stor kontakt med deres kroppe, er Martha og Spencer mere tilbageholdende, usikre og uskyldige. Filmen lægger stille og roligt op til, at der skal være en romance mellem de to, men deres usikkerhed holder dem fra at gøre noget ved det. Det er først i rollerne som Bravestone og Ruby, at Spencer og Martha tør sige deres følelser højt. Her mener The Hollywood Reporter, at filmen advokerer for, at unge mennesker først kan stå ved sig selv, når de lader, som om de er nogle andre (Abrams, 2017), hvilket anmelderen til dels har ret i. Filmen er dog en dannelsesrejse, og selvom teenagerne lærer at acceptere sig selv og andre, mens de befinder sig i fremmede kroppe, tager de denne lærdom med ud i virkeligheden. Den mandlige actionhelt, Spencer/Bravestone, og den kvindelige actionhelt, Martha/Ruby, er i modsætning til den typiske fremstilling af helte uskyldige og dydige. I Jumanjis verden er det altså den midaldrende professor og zoologen, der er seksuelt frigjorte. Filmen har således byttet rollerne om, hvilket bidrager til at nuancere karaktererne og til filmens komik.

Karen Gillan, der spiller Ruby, er hvid, mens Dwayne Johnson er afrikansk-amerikansk/samoansk. Forholdet mellem Ruby og Bravestone er derfor interetnisk. Klocker og Stanes fremhæver, som nævnt, at interetniske forhold oftere handler om en hvid mand end om en hvid kvinde. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er dog netop et af de tilfælde, hvor den hvide kvinde får en mand med en anden etnicitet end hendes egen. Her viser 'Jumanji' (Kasdan, 2017) et forhold, som vi ikke plejer at se på film, og dette bidrager igen til filmens mangfoldighed. Idet både Martha og Spencer er tilbageholdende og generte, bliver forholdet mellem de to dog fremstillet som noget akavet. Ligesom i Charlerys undersøgelse bliver det interetniske forhold i 'Jumanji' (Kasdan, 2017) fremstillet som et skuestykke både i forhold til deres dialog, men også i forhold til deres første kys, som er akavet og humoristisk. Det er altså ikke bare en naturlighed, at de to finder sammen. En del af unaturligheden ligger dog også i, at de er usikre teenagere, der oplever deres første kærlighed. På den måde hænger

det måske ikke så meget sammen med de to karakterers etnicitet, men mere med det faktum, at to teenagere er fanget i voksne kroppe. Ruby får dog ikke et forhold til den afrikansk-amerikanske Mouse, men den multietniske Bravestone, og derfor bliver det interetniske forhold mere skjult. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) viser dermed mangfoldighed, men på en diskret måde, som ikke kan støde nogen.

Man kan argumentere for, at der ikke er et interetnisk forhold mellem Spencer og Martha uden for Jumanji. De to teenagere er nemlig begge to hvide, men sandsynligvis med forskellig religion. Som nævnt bliver det med ét ord slået fast, at Spencer er jøde ("L'Chaim"). Spencers religion er på den måde med til at bibeholde en kulturel forskel mellem ham og Martha. Ifølge Benshoff og Griffin har Hollywood tidligere fremstillet jødiske karakterer stereotypet, men disse bliver nu anset for at være hvide. I den virkelige verden er kysset mellem Spencer og Martha ikke akavet, som det var i spillet. Mellem de to hvide karakterer er der altså en større naturlighed. Det interetniske er derfor ikkeeksisterende, og hvad, der skete i videospillet, bliver i videospillet.

Afrunding

Ved både at opretholde og nedbryde stereotyper leger 'Jumanji' (Kasdan, 2017) med de forestillinger, som publikum har om forskellige mennesker. Stereotyperne er der dog stadig, og det skyldes måske, at komik handler om overdrivelse. Filmen forsøger at være så politisk korrekt som muligt i forhold til de forskellige karakterers etnicitet. Det samme er dog ikke tilfældet med køn og seksualitet, idet filmen her lader en mand parodiere en teenagepige. Det bliver på den måde en mand, der fortæller en kvindes historie, og dermed er 'Jumanji' (Kasdan, 2017) ikke anderledes end en stor del af filmene i vores stikprøve. Komedier kan, som nævnt, godt behandle seriøse emner, men de gør det på en let måde, og derfor er det måske ikke den genre, hvor vi ser de mest progressive forandringer inden for forståelsen af køn og seksualitet. Det er i hvert fald det, som vores stikprøve viser.

Black Panther

Vi så i 'Jumanji' (Kasdan, 2017), at man gennem humor både kan nedbryde og opretholde stereotyper. 'Black Panther' (Coogler, 2018) er dog en helt anden genre, og et stort tema i filmen er undertrykkelse af bestemte etniske grupper. Desuden viser vores kodning, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) har mange AALMMO-karakterer med replikker, men

kodningen kan ikke sige noget om, hvordan disse karakterer bliver fremstillet. Derfor vil vi undersøge filmen nærmere for at se på, hvordan den behandler temaerne etnicitet og køn.

'Black Panther' (Coogler, 2018) var den 12. mest sete film i danske biografer i 2018 (animationsfilm ikke medregnet), mens den var den mest sete film i USA samme år (Statista, 2019a). Den blev endvidere den næstmest indbringende film i 2018 på verdensplan kun overgået af 'Avengers: Infinity War' (Russo & Russo, 2018; Statista, 2019b). Ifølge Rotten Tomatoes kunne 96% af kritikerne lide filmen, mens det samme gælder for 79% af publikum (Rotten Tomatoes, u.d.a.). Filmen var derudover nomineret til syv Oscars, herunder 'Best Motion Picture', 'Original Score', 'Production Design' og 'Costume', hvoraf den vandt de tre sidstnævnte. 'Black Panther' (Coogler, 2018) er altså både en blockbuster og en Oscar-vindende film, hvilket betyder, at det er en film, der både fangede publikums opmærksomhed og opnåede anerkendelse fra Oscar-akademiet. Derfor må denne film være noget helt særligt. Modsat 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er 'Black Panther' (Coogler, 2018) blevet hyldet mere af kritikere end af publikum. Kritikernes blåstempling fortæller os, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) kan noget mere end den gængse superheltefilm. Derudover har flere akademikere skrevet om 'Black Panther' (Coogler, 2018), og Review of Communication dedikerede et helt nummer af deres tidsskrift til filmen (Griffin & Rossing, 2020b).

Som en af de eneste film i vores stikprøve har 'Black Panther' (Coogler, 2018) et næsten udelukkende amerikansk-afrikansk cast og behandler etnicitet som et gennemgående tema i filmen. Den handler kort fortalt om det fiktive afrikanske land Wakanda, hvor prins T'Challa skal overtage tronen efter sin fars død. I dag er der 23 film i Marvel-serien, hvoraf Black Panther er den eneste AALMMO-superhelt, der har haft sin egen film. 'Black Panther' (Coogler, 2018) er desuden den første Hollywood-producerede blockbuster til at have et så stort budget med et næsten udelukkende afrikansk-amerikansk cast og instruktør (Smith, u.d.). Filmen er således en pioner både inden for sin genre og i det hele taget. Allerede her kan vi se, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) har skubbet til normen i Hollywood.

Hensigten med denne del af analysen er at undersøge, hvordan 'Black Panther' (Coogler, 2018) fremstiller og behandler temaer om etnicitet og køn. Først vil vi redegøre for filmens handling, og dernæst vil vi analysere på filmen som en del af Marvel-universet. Herefter vil vi se på, hvordan den afrikanske kultur fremstilles i filmen, hvorefter vi vil undersøge fremstillingen af Afrika og USA gennem protagonisten og antagonist. Vi vil

der næst se på fremstillingen af afrikanske kvinder. Afslutningsvist vil vi se nærmere på, hvordan den hvide mand fremstilles i en film, hvor han er minoriteten.

En identitetskrise i fire akter

Ligesom med 'Jumanji' (Kasdan, 2017) vil vi anvende Thompsons fire-aktsmodel for at redegøre for handlingen i 'Black Panther' (Coogler, 2018). En segmentering af filmen kan ses i bilag 5. De første 34 minutter (scene 1-15) er filmens *setup*. Filmen begynder her med en introduktion til, hvordan landet Wakanda blev dannet for millioner af år siden, da en meteorit af vibranium faldt ned i Afrika. Fem stammer slog sig ned og kaldte stedet for Wakanda. Dengang bekrigede stammerne hinanden, indtil en dag hvor en krigershaman fik et syn fra pantergudinden Bast, der førte ham til den hjerteformede urt. Urten gav ham overmenneskelig styrke, fart og instinkter. Krigeren blev herefter udråbt som konge og blev dermed den første Black Panther. Her besluttede fire af stammerne at leve under kongens regime, mens Jabari-stammen isolerede sig i bjergene. Wakanda begyndte at bruge vibranium til at udvikle teknologi, der aldrig før var set. Verden uden for Wakanda udviklede sig til et kaos og for at beskytte vibraniummet fra resten af verden, tilslørede Wakanda sig under et skjold og skjulte sig fra omverdenen.

Filmens handling begynder i Oakland i USA i 1992, hvor den daværende konge T'Chaka fortæller sin bror, prins N'Jobu, at deres hjemland Wakanda er blevet angrebet af forbryderen Ulysses Klaue, og han beskylder N'Jobu for at have forrådt sit land. I nutiden skal T'Challa krones som konge efter sin fars død. Ved kroningsceremonien bliver T'Challa udfordret til nærkamp om tronen af M'Baku fra Jabari-stammen. T'Challa vinder og bliver udråbt som konge og bliver dermed superhelten Black Panther.

Complicating action varer til cirka en time inde i filmen (scene 16-24). Her får T'Challa kendskab til, at hans fars fjende, Ulysses Klaue, befinder sig i Sydkorea, og derfor rejser T'Challa, hans livvagt Okoye og spionen Nakia ud for at fange Klaue. Forfølgelsen af Klaue fører T'Challa, Nakia og Okoye til en eksklusiv klub i Busan, hvor Klaue vil forsøge at sælge noget af Wakandas vibranium. Her møder T'Challa agent Ross fra CIA, som også er efter Klaue. Sammen får de fanget Klaue, men dagen efter flygter han. Ross bliver såret under Klaues flugtforsøg, og T'Challa tager ham med til Wakanda, hvor hans søster, Shuri, redder Ross. Klaue bliver i mellemtiden skudt af en af sine medsammensvorne, Erik

Killmonger. Erik viser sig at være fra Wakanda, og T'Challa finder ud af, at Erik er hans fætter.

Den næste halve time af filmen er *development* (scene 25-43). Erik slæber Klaues lig med til Wakanda for at få foretræde for kong T'Challa. Han fortæller, at han er N'Jobus søn, hvilket giver ham ret til at udfordre kongen i en kamp om tronen. Under kampen smider Erik T'Challa ud over et vandfald, og Erik udråber herefter sig selv som konge. Dronningen (T'Challas mor), Shuri og Nakia beslutter sig for at flygte op i bjergene til Jabari-stammen i håb om, at M'Baku vil hjælpe dem med at overvinde Erik. Her finder de ud af, at Jabari-stammen holder T'Challa i koma ved at have ham liggende på is. Dronningen vækker ham til live ved at bruge den hjerteformede urt med Black Panther-styrken. T'Challa vågner og vil tage kampen op mod Erik.

Climax udspiller sig de næste cirka tyve minutter af filmen (scene 44-48). T'Challa beder M'Baku om hjælp til at bekæmpe Erik, men det vil han ikke. Erik er i fuld gang med at forberede at overtage verdensherredømmet, da T'Challa dukker op. De begynder igen at kæmpe om tronen, og Jabari-stammen kommer alligevel T'Challa og hans tilhængere til undsætning. T'Challa vinder over Erik ved at såre ham dødeligt. T'Challa tilbyder dog at hele Erik, men Erik vil hellere dø end at være fange. 'Black Panther' (Coogler, 2018) har også en epilog, som fylder resten af filmen (scene 49-53). T'Challa vil hjælpe verden. Derfor tager han Shuri med til det sted i Oakland, hvor filmen begyndte, for at fortælle hende, at han vil starte et *international outreach-center*, en slags udviklings- og nødhjælpscenter i USA.

Marvel-formlen

'Black Panther' (Coogler, 2018) følger på mange måder den samme formel som de resterende film i Marvel Cinematic Universe. Marvel har siden 2008 skabt en filmserie med forskellige superhelte, der bindes sammen ved, at de mødes i enkelte film. Alle superheltene er baseret på Marvels egne tegneserier, hvoraf den første udkom i 1939. Der er altså tale om en velafprøvet formel. Marvel Cinematic Universe har sørget for at væve et meget fintmasket net, hvor man går glip af information, hvis man ikke har set samtlige film og TV-serier om superheltene. Man kan se dette fintmaskede net som et udtryk for det, som den amerikanske Højesteret proklamerede i 1915: at filmindustrien er baseret på profit (jf. Levy, 1991). Marvels strategi har fået folk til at følge den samme filmserie, siden 'Iron Man' (Favreau, 2008) havde premiere tilbage i 2008.

Vi har kodet 'Black Panther' (Coogler, 2018) som action, men ligesom 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er den en hybrid mellem flere genrer, idet den også har science fiction-træk. Action-genren ses tydeligt ved, at de fysiske elementer i filmen (eksempelvis biljagt og tvekampe) er med til at drive handlingen fremad. Hvor 'Jumanji' (Kasdan, 2017) er drevet af protagonisternes udvikling, er 'Black Panther' (Coogler, 2018) meget handlingspræget. Science fiction-elementerne er dog til stede ligesom i de resterende Marvel Cinematic Universe-film, idet Wakanda har uanede mængder af det fiktive metal vibranium. Metallet er med til at drive alt i Wakandas højteknologiske land, og det kan også bruges til blandt andet våben og til at beskytte og hele mennesker.

'Black Panther' (Coogler, 2018) leger med *plot* og *story* og skaber derved *suspense*. Dette ser man blandt andet i begyndelsen af filmen, som foregår i Oakland i 1992. Scenen fungerer som suspense, idet det først bliver afsløret omkring en time inde i filmen, at den daværende konge, T'Chaka, dræbte sin egen bror og efterlod sin nevø i Oakland. Nevøen viser sig at være Erik, der vil have hævn over T'Chakas udåd og derudover ønsker, at Wakanda skal overtage verdensherredømmet ved hjælp af vibranium. Dette medfører, at spændingen hos publikum bliver fastholdt; en spænding som er nødvendig i action-genren.

'Black Panther' (Coogler, 2018) opfylder Banjo og Jennings tre krav for at kunne defineres som en afrikansk-amerikansk film. Filmen er instrueret af den afrikansk-amerikanske Ryan Coogler. Hovedrollen T'Challa spilles af den afrikansk-amerikanske skuespiller Chadwick Boseman, og den resonerer med afrikansk-amerikanske kulturelle temaer, for eksempel borgerrettighedskamp. Man kan som Erigha (2016) argumentere for, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) skriver sig ind i blaxploitation-genren (2016, s. 551), idet den som en afrikansk-amerikansk superheltefilm har genereret stor omsætning i biograferne. Med Erighas (2016) argument vil alle film med afrikansk-amerikanske superhelte som protagonister være blaxploitation. Blaxploitation er som udgangspunkt negativt, men er det ikke netop positivt, at vi ser mere mangfoldighed og lighed på film?

Kritikken af blaxploitation-film handlede om, at man fremstillede det afrikansk-amerikanske samfund som kriminelt, voldeligt og seksualiseret (jf. Harris & Mushtaq, 2013), og dette er ikke tilfældet i 'Black Panther' (Coogler, 2018). Man kan argumentere for, at filmen i stedet har givet den afrikansk-amerikanske befolkning roller at spejle sig i (jf. Harris & Mushtaq, 2013). En film som 'Black Panther' (Coogler, 2018), der både har opnået kritikernes anerkendelse, og som er blevet en blockbuster, kan siges at være meget mere

end en udnyttelse af film som medie, idet den med sine budskaber og verdensfremstilling skubber til vores opfattelse af verden. Ifølge The New York Times bliver filmen et symbol på en lysere fremtid både inden for og uden for filmbranchen (Dargis, 2018).

På baggrund af Marvels strategi kan man argumentere for, at det ikke har været et specielt stort sats for dem at lave en film om en afrikansk superhelt. Griffin og Rossing (2020a) skriver, at Disney, som ejer Marvel, har råd til at tage nogle chancer, som andre filmstudier måske ikke har. Det ville ikke være et stort økonomisk tab, hvis 'Black Panther' (Coogler, 2018) ikke blev en succes (Griffin & Rossing, 2020a, s. 209). Black Panther bliver allerede introduceret i 'Captain America: Civil War' (Russo & Russo, 2016), og dermed har producenterne fået et indtryk af, hvad publikum synes om den nye superhelt. Derudover havde 'Black Panther' (Coogler, 2018) premiere to måneder før 'Avengers: Infinity War' (Russo & Russo, 2018), som var blevet markedsført som det endelige slag, hvor Black Panther også skulle medvirke. Fans ville dermed ikke kunne forstå handlingen i 'Avengers: Infinity War' (Russo & Russo, 2018), hvis de ikke kendte til Wakanda. Man kan også argumentere for, at det ville være usandsynligt, hvis fans, der allerede havde set 17 film i serien, ikke ville se den 18. film på baggrund af superheltens etnicitet. 'Black Panther' (Coogler, 2018) havde allerede en fanbase, modsat komediefilmen 'Crazy Rich Asians' (Chu, 2018) med et udelukkende asiatisk cast. Her var tiltroen til filmens succes nærmest ikke-eksisterende i Hollywood. Filmskaberne bag 'Crazy Rich Asians' (Chu, 2018) gav biografbilletter væk gratis, hvilket gav filmen omtale og var med til at sørge for, at den blev et kæmpe hit. Man kan argumentere for, at Marvel ikke behøvede en så aggressiv markedsføringsstrategi.

Et mytisk eller futuristisk Afrika?

Wakanda ligner en storby, men hvis man ser godt efter, kan man se, at højhusene har lerhytter med stråtækte tage på toppen. Dette minder os om, at vi er i et afrikansk land. Husene er endvidere små og slidte, og mange af dem mangler både vinduer og døre. Der er malet med graffiti, og der er markeder. 'Black Panther' (Coogler, 2018) benytter visuelle greb, der får seeren til at tænke på Afrika som *the Other* over for det hvide Vesten. Ved at vise lerhytter og markeder tilføjer Marvel noget eksotisk og mytisk til det moderne Wakanda. Dermed leger de med seerens forventning til, hvad Afrika er. Det højteknologiske element kommer til udtryk ved, at der kører tog rundt i byen, som er styret af magnetisk levitation.

Derudover er Shuris laboratorium moderne og bruger teknologi, som slet ikke er opfundet i vores verden. Alt dette er med til at styrke filmens genre-træk fra science fiction. Filmen benytter *surprise*, idet man som seer forventer enten at se et mytisk, primitivt Afrika eller et højteknologisk futuristisk samfund, men vi får en blanding af begge dele. Vi får dog ikke et realistisk billede af Afrika.

Cinematografien viser store kontraster mellem land og by. Man ser blandt andet gedehyrder og kvinder foran lerhytter, og det er nogle velkendte troper om Afrika som et mere primitivt ikke-vestligt samfund. Griffin og Rossing argumenterer for, at det er farligt tæt på at være en forældet og stereotyp fremstilling af Afrika (2020a, s. 212). Man kan nærmest tale om *exoticism*. Kontrasterne mellem Wakanda og de andre storbyer, som portrætteres i filmen, bekræfter på mange måder den stereotype forestilling om det fremmede Afrika. 'Black Panther' (Coogler, 2018) udfordrer dog også vores forventninger til kontinentet, da den fremstiller et land, der er selvstændigt og højteknologisk, og på den måde forsøger filmen at bryde med den stereotyp fremstilling af Afrika.

Wakanda består af seks forskellige stammer. Stammerne har deres egne kulturelle identiteter, hvilket blandt andet kommer til udtryk i deres udseende. Ifølge filmskaberne er alle stammernes tøj inspireret af traditionelle klædedragter fra Afrika, og hver stamme har deres egne farver (McIntyre, 2018; Ryzik, 2018). Griffin og Rossing mener, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) her benytter troper om stammesamfund som en del af fremtidens Afrika (2020a, s. 212). Det fastholder gamle stereotyper om afrikanske samfund. I fremstillingen af Grænsestammen kombinerer filmen dog det traditionelle stammesamfund med noget futuristisk, idet der i Grænsestammens klædedragt er indbygget et højteknologisk skjold af vibranium. Stammen rider dog på næsehorn og bruger derfor stadig dyr, når de skal i krig, hvilket på mange måder er en kontrast til deres vibranium-våben og moderne krigsførelse. I vestlige lande benytter man ikke længere heste i krig, og derfor kan det virke gammeldags, at et så højteknologisk land som Wakanda rider i krig. Dette er endnu et eksempel på, hvordan 'Black Panther' (Coogler, 2018) fremstiller Wakanda gennem *exoticism*. Dermed bliver Afrika *the Other* i forhold til vestlige samfund. Det skyldes måske, at filmen gerne vil holde fast i, at Wakanda er et mytisk sted. 'Black Panther' (Coogler, 2018) romantiserer det mytiske Afrika ved blandt andet at bruge næsehorn som transportmiddel. Måske er der en grund til, at man netop har valgt næsehornet i stedet for elefanten, idet elefanter traditionelt set er blevet forbundet med afrikansk krigsførelse helt tilbage til 200

f.v.t., da Hannibal invaderede Italien (Ball, 2016). I 'Jumanji' (Kasdan, 2017) ser vi netop den afrikansk-amerikanske Fridge ride på en elefant, hvilket kan fremstå mere stereotyp end at se krigeren W'Kabi på et næsehorn.

Det er tydeligt, at alle ting i Wakanda har en betydning i forhold til Afrikas historie, helt ned til farvevalget af befolkningens tøj. Eksempelvis ser vi T'Challa, Nakia og Okoye stå side om side, og sammen udgør deres tøj farverne på det panafricanske flag. Lederen fra Flodstammen bærer en læbering, mens den kongelige livgarde Dora Milaje bærer halskæder, der dækker hele halsen. Det er ikke kun i filmen, at det traditionelle afrikanske tøj har en betydning for karaktererne, men også i den virkelige verden. Til premieren af 'Black Panther' (Coogler, 2018), blev de inviterede opfordret til at hylde Afrikas traditionelle dragter (Knight, 2018). Dette resulterede i, at Chadwick Boseman og Ryan Coogler havde afrikanske mønstre på deres tøj, mens Daniel Kaluuya, som spiller W'Kabi, mødte op iført den traditionelle dragt, Kanzu, fra Uganda (Smith, u.d.). Selv en del af fansene mødte op i biograferne med traditionelt afrikansk tøj på for at hylde den afrikanske arv og det fiktive land Wakanda ("Chadwick Boseman", 2020). Det tyder altså på, at det både for fans og skuespillere har stor betydning, at de nu har en film, som handler om deres afrikanske rødder. Der er dog en fare for, at man også uden for filmens virkelighed trækker på idéer om et mytisk Afrika og dermed fastholder en fremmedgørelse af Afrika.

På mange måder er Wakanda et højteknologisk land, men kongen skal stadig vælges i nærkamp, hvilket betyder, at muskler og styrke kommer før intelligens og moral for at være en god leder i Wakanda. Man kan argumentere for, at det er et gammeldags syn på lederskab, når Wakanda er så moderne og højteknologisk et samfund. Hvis hele landet er drevet af teknologi, kunne man så ikke forestille sig, at lederen i stedet for styrke burde besidde teknologiske kompetencer? En intelligent kvinde som Shuri ville aldrig kunne vinde i en nærkamp mod en stor og muskuløs mand. Det er igen en stereotyp fremstilling af et primitivt stammesamfund, hvor den stærkeste mand vinder. Ott og Mack skriver, at man gennem *exoticism* kan fremstille grupper som primitive, uintelligente og dyriske (2014, s. 158), og man kan argumentere for, at det også er denne fremstilling, som 'Black Panther' (Coogler, 2018) skaber, når kongen skal vælges i tvekamp. Det lader ikke til, at teknologien har haft den store indvirkning på Wakandas kultur, idet de ikke har mistet deres traditioner, hvilket kan ses som noget positivt. De opretholder stadig en afrikansk kultur med et samfund, der er opbygget af traditionelle stammer. Ligesom man kunne se til premieren, har

det altså været et vigtigt element i 'Black Panther' (Coogler, 2018) at sætte fokus på de afrikanske rødder, som afrikanske efterkommere verden over har.

I Wakanda er det officielle sprog xhosa, som oprindeligt er fra Sydafrika (Eligon, 2018). Til trods for, at Wakanda har deres eget sprog, taler de alligevel primært engelsk indbyrdes. Det kan hænge sammen med Bloomquists (2007) argument om, at man fordrejer en kultur for at tilfredsstille efterspørgslen af en bestemt version af denne kultur. Det at de taler engelsk i Wakanda kan ses som kulturel imperialisme (jf. Benshoff & Griffin, 2009), hvor systemet i Hollywood fremhæver bestemte idealer og ideologier. Helt lavpraktisk kan det dog også skyldes, at filmen er en Hollywood-film og ikke en afrikansk film, hvorfor de taler engelsk, så amerikanerne ikke skal læse undertekster. Man kan dog argumentere for, at illusionen havde været bedre, hvis karaktererne udelukkende talte engelsk, så vi som seere ikke var blevet gjort opmærksomme på, at Wakanda har deres eget sprog, men undlader at bruge det.

Wakanda har et Ældsteråd, som består af ledere fra alle landets stammer. Her taler de xhosa og tror ikke på, at Erik har krav på tronen, før han præsenterer sig på xhosa og bruger sit rigtige navn, N'Jadaka. 'Black Panther' (Coogler, 2018) understreger med scenen i ældsterådet, at sprog er enormt vigtigt for Wakandas selvforståelse, selvom karaktererne primært taler engelsk. Man kan sammenligne dette med debatter i den danske offentlighed, hvor det flere gange er blevet diskuteret, hvorvidt man kan være/blive dansker, hvis man ikke taler dansk (Jørgensen, 2019). Ifølge den sydafrikanske musiker Namhla Mbawuli betyder det at have deres sprog i en så stor film, at deres kultur og sprog bliver anerkendt. Kritikere mener, at valget af netop det sydafrikanske sprog er relevant i en film, der har afrikansk magt som omdrejningspunkt, idet det bliver associeret med Sydafrikas kamp mod hvide kolonister under apartheid (Eligon, 2018).

Wakanda er på mange måder en utopisk fremstilling af et afrikansk land, som er en blanding af den stereotype myte om det primitive Afrika med stammer, ritualer osv. og en fremtidsidé om, hvad Afrika kunne have været uden for megen vestlig indblanding. Fremstillingen af Wakanda er måske et forsøg på at skabe en forbindelse til det Afrika, som en del afrikansk-amerikanere blev revet væk fra ved koloniseringen. Ifølge anmelderne er det revolutionerende ved 'Black Panther' (Coogler, 2018), at den fremstiller en verden, hvor afrikanere har rigdom, teknologi og militær styrke (Smith, u.d.). Dette kan måske skyldes

den ulighed, der er i USA, hvor afrikansk-amerikanere oplever diskrimination og drømmer om en verden, hvor magtbalancen er anderledes.

For anmelderne på The New York Times repræsenterer Wakanda et afrikansk hjemland, hvor der ikke findes frygt, men frihed (Wallace, 2018). De mener dog stadig, at det er problematisk, at Wakanda er skjult for resten af verden, da karaktererne dermed ikke har samme forhistorie, som afrikansk-amerikanske seere har (Dargis, 2018). Her er genren nok til dels en stor faktor, idet 'Black Panther' (Coogler, 2018) netop ikke er drama, men action og science fiction. Der er ikke tale om en film som 'Captain Phillips' (Greengrass, 2013), hvor det fattige Afrika kæmper som pirater for overlevelse, men om en afrikansk prins, der er superhelt. 'Black Panther' (Coogler, 2018) er derfor mere en drøm end en virkelighed. Den er samtidig en af de eneste film i vores stikprøve, som fremstiller Afrika, og dermed er den med til at fastholde Hollywoods mytiske fremstilling af Afrika.

Nationalisme vs. den afrikanske diaspora

Fra at have set på, hvordan Wakanda fremstilles, vil vi undersøge, hvem der befolker det utopiske land. T'Challa, er i begyndelsen af filmen fast besluttet på at regere Wakanda på samme måde som sine forfædre. Han vil fortsætte den nationalistiske lederstil og stadig holde Wakanda skjult for omverdenen. Hans holdning bliver dog udfordret af filmens antagonist.

På trods af tilnavnet Killmonger er Erik på mange måder en anti-skurk. Han er ikke blot en lejesoldat, men en mand med egne politiske bevæggrunde. Når Erik konfronterer T'Challa med, at han bør hjælpe afrikanere i hele verden, og at alt liv opstod på det afrikanske kontinent, hvilket, ifølge ham, gør alle folk til ét folk, svarer T'Challa: "I am not the king of all people. I am king of Wakanda." (Coogler, 2018, 01:14:56). Erik opfatter alle afrikanere som sine brødre og søstre, mens T'Challa med denne sætning slår fast, at han kun føler et ansvar over for sit land og folket i Wakanda. De to fætre har dermed vidt forskellige syn på kulturel identitet (jf. Hall, 1989). Man kan argumentere for, at Erik fokuserer på en kollektiv identitet baseret på etnicitet og en fælles historie for afrikanske folk verden over. T'Challa ser i begyndelsen af filmen ikke denne fælles identitet som et afgørende argument for at hjælpe andre afrikanere, idet Wakanda har sin egen kultur og levevis og dermed ikke er forpligtet til at hjælpe andre folk. T'Challas kulturelle identitetsforståelse bygger dermed i stedet på *difference* (jf. Hall, 1989), idet han ser alt det, der adskiller

Wakanda fra resten af verden. Difference er netop et af de punkter, der adskiller Halls (1989) første kulturbegreb om en fælles, kollektiv kultur fra det andet kulturbegreb, hvor kultur ikke udelukkende baseres på ligheder (Hall, 1989, s. 70). Filmen viser dermed spændingen mellem en nationalistisk tankegang og en idé om en fælles afrikansk diaspora.

T'Challas og Eriks baggrunde for deres selvforståelse og identitet er vidt forskellige. Hvor T'Challa er en afrikansk prins, er den forældreløse Erik derimod opvokset i et fattigt kvarter i USA. T'Challa har levet en beskyttet tilværelse med minimal kontakt med omverdenen, mens Erik har oplevet racisme og undertrykkelse på egen krop. Filmens helt er derfor uvidende om verden, mens skurkens motiv til dels bliver retfærdiggjort, fordi seeren ved, at der er diskrimination mod folk af dette ophav. Eriks opvækst i USA har fået ham til at opfatte Wakanda som et eventyrland, og som tidligere nævnt er det netop sådan, filmen fremstiller Wakanda.

Erik hader den hvide, vestlige verdens magt, og hans mål er at overtage tronen i Wakanda for at kunne bruge landets ressourcer til at skabe revolution, så afrikanske folk over hele verden kan angribe deres undertrykkere og dermed opnå retfærdighed for den undertrykkelse, de har oplevet gennem historien. Man kan argumentere for, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) afspejler mange aspekter af koloniseringen af Afrika og den afrikanske historie. Erik henviser eksempelvis til det britiske imperium, da han efter sin kroning siger: "the sun will never set on the Wakandan empire" (Coogler, 2018, 01:30:44). Dette sagde man netop om det britiske imperium på dets storhedstid. Erik er derfor ikke anderledes i sin tankegang end fortidens stormagter. Han vil med sin voldelige strategi lave sit eget imperium med Wakanda som leder. Man føler sympati med Erik, fordi publikum kan forstå, hvor hans had kommer fra, men han bliver en skurk i det øjeblik, han ønsker at undertrykke andre.

Time skriver, at Ryan Coogler med 'Black Panther' (2018) skildrer, hvordan afrikansk-amerikanere den dag i dag lever med konsekvenserne af Afrikas historie (Smith, u.d.). Afrikanske folks historie er netop blevet udpenslet i filmens første scene, idet man her ser, hvordan slavehandlere lænkede afrikanere for at sejle dem til Vesten som slaver. Erik ønsker ikke længere, at det afrikanske folk skal ligge under for og være slaver af det vestlige samfund. Da Erik er ved at dø, tilbyder T'Challa ham som nævnt, at han kan beholde livet. Erik svarer dertil: "Why, so you can lock me up? Nah. Just bury me in the ocean with my ancestors who jumped from ships, 'cause they knew death was better than bondage"

(Coogler, 2018, 01:57:44). Her vender vi tilbage til filmens intro, og vi får at vide, at mange af de afrikanske slaver, som vi så gå om bord på slaveskibet, ikke blot accepterede deres skæbne. De valgte ligesom Erik friheden til selv at vælge, hvordan deres liv og død skulle være. Denne scene understreger endnu en gang, at Erik ikke er den typiske skurk, og at man ikke er en skurk, blot fordi man kæmper for et bedre liv. 'Black Panther' (Coogler, 2018) giver derfor ligesom '12 Years a Slave' (McQueen, 2013) og 'Django Unchained' (Tarantino, 2012) fortidens slaver en ny stemme ved at fremstille dem som et folk, der ikke frivilligt godtog deres skæbne, men kæmpede imod til det sidste. Disse fremstillinger bryder med den stereotype fremstilling af *Mammy* og *Uncle Tom*, som fandt sig i at være slaver.

Man kan argumentere for, at Erik i modsætning til Marvels andre antagonister faktisk ender med at vinde sin kamp, idet hans idealer og baggrund er med til at ændre T'Challas syn på at hjælpe verden. På grund af Erik ender T'Challa med at tage afstand fra forfædrenes beslutning om at isolere Wakanda. Filmen viser altså, at nationalisme ikke er vejen frem, hvilket man kan tolke som en kritik af de rige vestlige lande, heriblandt USA, som i de seneste år har ført en nationalistisk politik.

I slutningen af filmen fortæller T'Challa FN om sin beslutning om at dele Wakandas viden og ressourcer med resten af verden: "More connects us than separates us. But in times of crisis the wise build bridges while the foolish build barriers" (Coogler, 2018, 02:06:07). Her ser vi tydeligt, at T'Challa har overtaget Eriks filosofi, om at alle er brødre og søstre. Ulig Erik ønsker T'Challa dog ikke kun at skabe et afrikansk fællesskab. Hele verden skal være som en stor stamme. T'Challa ender med at oprette et *outreach-center* i Oakland. At *outreach-centeret* bliver etableret i USA, er udtryk for et meget vestligt synspunkt, idet Wakanda skal hjælpe USA, som har råd til at hjælpe sig selv, i stedet for at hjælpe sine fattigere afrikanske nabolande. Det er dog samtidig en hentydning til, at USA har brug for hjælp, da de har store problemer med fattigdom, som de ikke selv håndterer. Sammen med 'BlackKlansman' (Lee, 2018) er 'Black Panther' (Coogler, 2018) den film, der mest åbenlyst kritiserer nutidens racisme-problematik i USA. Det står i kontrast til film som 'The Help' (Taylor, 2011) og 'Green Book' (Farrelly, 2018), som giver et indtryk af, at problemerne hører fortiden til.

Flere anmeldere mener, at man kan anskue 'Black Panther' (Coogler, 2018) ud fra de forskellige strategier, der var i den amerikanske borgerrettighedskamp (Shakur, 2018). For eksempel advokerede Malcolm X for at bruge vold i kampen mod undertrykkelsen af

afrikansk-amerikanere, hvilket var i stor kontrast til Martin Luther King Jr.'s ikke-voldelige tilgang. Man kan argumentere for, at Erik og T'Challa repræsenterer de to tilgange til at udrydde ulighed: Erik vil bruge vold og skabe revolution, mens T'Challa vil forandre verden gennem hjælp og diplomati. Erik har endnu en reference til militante borgerrettighedsbevægelser, idet han er født og opvokset i Oakland; stedet, hvor den militante borgerrettighedsbevægelse 'Black Panther Party' blev stiftet (Shakur, 2018). Både T'Challa og Erik har dog i sidste ende samme mål; blot forskellige strategier.

Da filmen blev annonceret tilbage i 2014, havde ingen regnet med, at Donald Trump ville blive valgt til præsident (Smith, u.d.). T'Challas tale i FN kan derfor ses som en kommentar til Trumps ledelsesstil. Trump havde dengang store ambitioner om at bygge en mur langs den mexicanske grænse. Han var det "fjols", der, som med T'Challas ord, byggede barrierer og brændte broer, og som netop satte USA først. USA kan siges at have gennemgået den modsatte udvikling af Wakanda, idet de under Trump trådte ud af internationale aftaler og dermed forskansede sig inden for deres egne mure. Måske er T'Challas tale til FN netop den type tale, som filmskaberne ville ønske, at deres daværende præsident havde holdt. Selvom der er tale om en superheltefilm, er den altså fyldt med politiske budskaber.

I modsætning til 'Jumanji' (Kasdan, 2017) graver 'Black Panther' (Coogler, 2018) dybt i politiske temaer, som man ikke så i førstnævnte. Fordi filmen er en del af Marvel Cinematic Universe, har den en platform med en stor fanbase, og det har Coogler udnyttet til at fortælle en historie om undertrykkelse. En lille film som 'Fences' (Washington, 2016) har samme temaer, men viser dem på en hjerteskræende og realistisk måde, idet den er et drama. 'Fences' (Washington, 2016) kan dog ikke nå samme publikum, som 'Black Panther' (Coogler, 2018) kan, og derfor rykker den måske ikke ved så meget. Superheltefilm er dog en formel-genre, og derfor er det begrænset, hvor nuanceret den kan fremstille sine budskaber.

Alle pantere er sorte

Det er ikke nyt, at man ved en superhelt, der ikke er hvid, fremhæver vedkommendes etnicitet i filmens navn, fordi man ikke forventer, at det hvide publikum kan identificere sig med en AALMMO-superhelt. Det samme fremhæves dog ikke, hvis superhelten er hvid (jf. Fu, 2015; Benshoff & Griffin, 2009). T'Challas alias er Black Panther, og dette er i

virkeligheden en pleonasme, idet alle pantere jo som bekendt er sorte. Det bliver dermed slået fast, at denne superhelt ikke er hvid. Hvis man ikke er til AALMMO-superhelte, får man en hurtig genvej til at styre uden om filmen. González-Velázquez et al. (2020) fandt dog i deres studie af unge mennesker og deres forhold til 'Black Panther' (Coogler, 2018) frem til, at de uanset etnicitet identificerede sig med T'Challa (2020, s. 256). Hvorfor skulle man ikke også kunne det? T'Challa er et menneske, der oplever sorg, kærlighed og vrede, præcis som alle andre mennesker. Derudover er han en superhelt som alle de andre i Marvel Cinematic Universe; han bekæmper skurke og vinder. En afrikansk-amerikansk anmelder i Time skrev, at det at kunne relatere til personer på skærmen ikke blot er nødvendigt for afrikansk-amerikanere, men også for andre, der har brug for at forstå afrikansk-amerikanere (Smith, u.d.). T'Challa kan dermed være med til at nedbryde barrierer mellem etniciteter.

Udover at fremhæve Black Panthers etnicitet i navnet foregår filmen ydermere i et fiktivt afrikansk land. Black Panther er dermed den eneste superhelt med sin egen film i Marvel Cinematic Universe til dato, der ikke er enten fra USA eller en anden planet. Ligesom at alle pantere er sorte, er alle amerikanske superhelte altså hvide. Ifølge González-Velázquez et al. (2020) er populærkultur, som eksempelvis Marvel, med til at vise forskellige grupper af unge mennesker, hvordan samfundet opfatter dem. Hvad mon det så ikke betyder, når de netop ser, at alle de amerikanske superhelte er hvide? Time-anmelderen mener, at hvis man er en hvid person, så vil man formentlig ikke reflektere over at se hvide personer, der ligner en selv i massemedierne, da dette er blevet en selvfølge. Hvis man derimod er af afrikansk afstamning, har man sværere ved at finde repræsentationer af sig selv i massemedierne (Smith, u.d.). Han roser filmen for at fremstille en afrikansk superhelt, men vi vil argumentere for, at superhelten stadig er sendt ud af USA, og at det er den afrikansk-amerikanske mand, der er filmens skurk. Til gengæld blev Chadwick Boseman et ikon for mange unge mennesker, som kunne spejle sig i og se op til T'Challa og Boseman.

Ifølge Hall var borgerrettighedsbevægelser med til at skabe en pan-afrikansk identitet, idet afrikanere uden for Afrika ikke førhen havde opfattet sig selv som efterkommere af slaveri (1989, s. 75). Det var ydermere denne fælles historie om kolonialisme, der forenede afrikanere på trods af deres mange forskellige kulturer (Hall, 1989, s. 72). Dét Afrika, som mange afrikanere uden for Afrika ifølge Hall forestiller sig, kan de dog ikke vende hjem til, idet forestillingen er anderledes end virkeligheden, fordi verden har forandret sig (1989, s. 76). Stan Lee og Jack Kirby (begge hvide) introducerede for første

gang Black Panther i en tegneserie i 1966, mens borgerrettighedsbevægelser i USA kæmpede for lige vilkår. Man kan dermed sige, at Black Panther er født som en konsekvens af dette og et behov for en afrikansk superhelt. En af grundene til, at Marvel placerede den første afrikanske superhelt i Afrika, kan være, at man ønskede at undgå at skulle lade historierne omhandle racisme i USA og den afrikansk-amerikanske hverdag i et samfund, hvor de fleste mennesker var hvide. Filmen udelader dog ikke denne racisme, idet de lader Erik repræsentere afrikansk-amerikanske borgere (Smith, u.d.).

Man kan ydermere argumentere for, at Wakanda måske er inspireret af tanken om, hvordan Afrika ville se ud uden vestlig indblanding. Som beskrevet tidligere har Wakanda bevaret mange af sine traditioner, og bygningerne ligner ikke almindelige højhuse, men har i stedet lerhytter med stråtag på toppen. Deres kultur og traditioner gennemsyrrer dermed alt, hvad de gør, samtidig med at landet måske er endnu rigere end det USA, hvor tegneseriens læsere er opvokset. González-Velázquez et al. argumenterer for, at Wakanda er et land, hvor det traditionelle hegemoni er vendt på hovedet, og afrikanere lever uden systemisk ulighed (2020, s. 251) i modsætning til afrikansk-amerikaneres oplevelser i USA.

Kvinderne i Wakanda

Kvinderne i 'Black Panther' (Coogler, 2018) bliver generelt fremstillet som selvstændige og intelligente kvinder, som hver især har deres egne styrker. Kritikere mente, at filmen i 2018 var Marvels mest feministiske film, idet både mænd og kvinder i Wakanda voksede op i et samfund uden sexisme og med ligestilling (Tillet, 2018). Denne påstand vil vi undersøge gennem karaktererne Shuri, Nakia og Okoye.

Shuri er T'Challas søster og dermed prinsesse. Hun siger til T'Challas kroning: "this corset is really uncomfortable, so could we all just wrap it up and go home?" (Coogler, 2018, 00:22:44). Shuri er altså ikke en stereotyp Disney-prinsesse, der føler sig hjemme i en balkjole. I modsætning til resten af befolkningen har Shuri kun en traditionel afrikansk klædedragt på en enkelt gang i filmen: til T'Challas kroning. Shuri kritiserer T'Challas gammeldags sandaler, hvilket understreger, at hun er moderne og synes, at han er for traditionel. Derudover er hun en teknologinørd, hvilket kan ses som en reference til karakteren Q i James Bond-filmene. Karaktererne minder nemlig meget om hinanden, idet de begge ved hjælp af teknologi opfinder nye gadgets, så helten kan bekæmpe skurke. Shuri har opfundet Black Panthers dragter og alt andet teknologi i Wakanda. Hun er dermed

indbegrebet af alt, hvad der er moderne og intelligent. Her holder Marvel altså ikke fast i en stereotyp fremstilling af en primitiv kultur.

Shuri har en beskæftigelse, som hele Wakanda afhænger af modsat de fleste andre prinsesser, der blot skal opfylde royale forpligtelser. Hun er dermed en selvstændig kvinde, hvilket taler for, at Marvel har lavet en film, der portrætterer et land med ligestilling. På den anden side kan Shuri dog ikke blive dronning og dermed få samme magt som sin bror, idet hun ikke kan vinde en tvekamp på styrke. Dermed er der altså ikke rigtig ligestilling i Wakanda. Det kan måske skyldes, at Marvel samtidig har skabt et meget traditionelt samfund. Midt i en bølge af #MeToo, mener kritikerne på The Hollywood Reporter, at ligestillingen i Wakanda er både utopisk og forceret (Tillet, 2018), idet kvinderne ikke lader til at være påvirket af et mandsdomineret samfund. Det har de måske til dels ret i, da det virker som et paradoks, at et samfund, der er så traditionelt, at kongen bliver valgt i tvekamp, skulle lade en kvinde styre hele landets ressourcer.

Okoye er leder af den kongelige livgarde Dora Milaje, som kun består af kvinder, og denne gruppe kan sammenlignes med amazonerne fra den græske mytologi (Stefánsson, 2012). Okoye er fysisk stærk, har selvtillid og er intelligent, hvilket ifølge Pennell og Behm-Morawitz (2015) strider imod den typiske fremstilling af kvinder i superheltefilm. Dette kan have en positiv indflydelse på publikum, da der ikke blot er fokus på kvindens krop og seksualitet. Griffin og Rossing mener dog, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) legitimerer militarisme gennem Dora Milaje, idet man sandsynligvis ville have opfattet Wakandas livgarde mere negativt, hvis den havde bestået af militante mænd. Derudover mener Griffin og Rossing, at der er noget sexistisk i, at kongen har en hær af adlydende kvinder (2020a, s. 212). Okoye er en stærk, afrikansk kvinde, men samtidig bliver hun en rekvisit for manden og det militante Afrika, og dermed er det stadig manden og forestillingen om et fremmed og militant Afrika, der dominerer i Hollywood.

Den tredje store kvindelige karakter i 'Black Panther' (Coogler, 2018) er Nakia. Det understreges i Nakias påklædning, at hun er mere feminin end Shuri og Okoye, og på den måde fremstår hun som en mere traditionel fremstilling af en kvinde end de to andre. Nakia er dog mere end sit udseende, idet hun arbejder som spion for Wakanda og hjælper kidnappede kvinder i Nigeria. Hun fastholdes altså ikke i en traditionel forestilling om den passive kvinde, der kun færdes i den private sfære (jf. Ott & Mack, 2014). Nakia vil hjælpe de afrikanske lande med nødhjælpsbistand og her tænker hun især på Wakandas

nabolande, der ikke har ressourcer til at klare sig selv. På den ene side kan man sige, at det er en fastholdelse af fremstillingen af kvinden som omsorgsfuld. På den anden side viser Nakia et initiativ, som kongen selv burde have.

Nakia vil ikke opgive sit arbejde for at blive T'Challas hustru, hvilket går imod det typiske kvindebillede, som vi så i den kvantitative analyse. Hun ønsker ikke bare at finde kærligheden. Nakia er dog et eksempel på, at superheltefilm stadig fremstiller kvinder som mere følsomme, ungdommelige og smukke (jf. Pennell & Behn-Morawitz, 2015), men hun er også en intelligent spion med politisk tæft, hvilket netop ikke får hende til at fremstå som en traditionel kvinde. Ifølge Edmondson (2007) bliver afrikansk-amerikanske kvinder i afrikansk-amerikanske film ofte fremstillet som selvstændige kvinder med en karriere, hvilket Nakia er et eksempel på, og det er generelt også det billede, vi ser med større afrikansk-amerikanske kvinderoller. Nakia er af kritikerne blevet et symbol på den nye generation af kvindelige aktivister i Afrika (Tillet, 2018).

Efter T'Challas nederlag til Erik beder dronningen Nakia om at udfordre Erik om tronen. Nakia svarer: "I am a spy with no army. I wouldn't stand a chance." (Coogler, 2018, 01:31:56). Dette er et eksempel på, at Hollywood stadig fremstiller maskulinitet og femininitet på ulige vilkår, idet film, ifølge Benshoff og Griffin (2009), bygger på patriarkalske værdier, hvor heltene oftest er mænd. Som kvinde har Nakia ikke adgang til samme ressourcer som mændene. Citatet bekræfter vores tidligere argument om, at en intelligent kvinde som Shuri eller en selvstændig karrierekvinde som Nakia ikke ville have en chance for at udfordre en mand om tronen. De ville ikke være stærke nok til selv at kæmpe mod Erik.

Ifølge kritikerne på The Hollywood Reporter leger 'Black Panther' (Coogler, 2018) med interaktionerne mellem etnicitet og køn ved at tilbyde en af de mest nuancerede repræsentationer af afrikanske kvinder. Disse kritikere mener endvidere, at Shuri, Okoye og Nakia er T'Challas største rivaler i Wakanda på baggrund af deres opfindsomhed, moral og fysiske styrke. For kritikerne står det klart, at T'Challa ikke kan overleve uden disse kvinder, hvorfor de stiller sig selv spørgsmålet, om hvorfor kvinderne ikke har magten (Tillet, 2018). Ligesom størstedelen af filmene i Marvel Cinematic Universe er 'Black Panther' (Coogler, 2018) en film om en mand. Det er sandsynligvis derfor, at kvinderne ikke har magten, men i stedet tjener T'Challa. Marvels første kvindelige superheltefilm kom samme år som 'Black Panther' (Coogler, 2018), hvilket betyder, at kvinderne har måttet vente lige så længe som

den afrikanske mand på at se en superhelt, som de kunne spejle sig i. Vores analyse viser altså, at kvinderne i 'Black Panther' (Coogler, 2018) er selvstændige, men de er alligevel til for at tjene og støtte manden.

Den hvide tilskuer

Agent Ross er den ene af kun to hvide mænd i 'Black Panther' (Coogler, 2018) og er dermed minoriteten i filmen. I modsætning til Klaue, der ved at stjæle Wakandas vibranium driver handlingen, er Ross mere en tilskuer i filmen, og han oplever ligesom seeren Wakanda for første gang. Hvis man sætter tingene lidt på spidsen, kan man argumentere for, at Ross i virkeligheden er en *token character*. Denne type karakter er, som nævnt, til stede i film for at afvæbne mulige anklager om racisme. Mange af de superhelte i Marvel Cinematic Universe, som har deres egne film, har ofte en AALMMO-ven. Denne karakter er som regel enten en mindre superhelt eller en hjælper. Disse kan ligesom Ross ses som værende *token characters*. De skal sørge for, at Marvel-filmene fremstår mangfoldige og dermed politisk korrekte. Idet hvide mennesker er majoriteten i stort set alle andre film, ville det sandsynligvis ikke have skabt det store oprør, hvis Ross eller Klaue ikke havde været med i 'Black Panther' (Coogler, 2018). Ross' tilstedeværelse i landet kan være Hollywoods måde at fastholde interessen for filmen hos det hvide publikum. Dette segment skal kunne identificere sig med og relatere til filmen, og det er, som om man ikke kunne forestille, at det hvide publikum skulle kunne spejle sig i T'Challa og resten af Wakandas befolkning. Som tidligere nævnt fandt González-Velázquez et al. dog frem til, at man uanset etnicitet kunne identificere sig med T'Challa (2020, s. 256).

Man kan argumentere for, at Ross repræsenterer den vestlige seer, der ligesom Ross måske har en fordom om et fattigt Afrika, men denne fordom bliver vendt på hovedet i mødet med det højteknologiske Wakanda. Ross er sandsynligvis en af de eneste hvide mænd, der nogensinde har været i Wakanda, og hans uvidenhed og forundring over landet bliver udstillet flere gange. For eksempel vil M'Baku ikke give ham taletid: "You cannot talk. One more word and I will feed you to my children." (Coogler, 2018, 01:33:34). M'Baku spiller dermed på de forventninger, som Ross har til de afrikanske stammer i Wakanda. Ross er bange for det ukendte, *the Other*, men finder ud af, at hans fordomme om Afrika ikke holder stik. Shuri tiltaler ved sit første møde med Ross ham som "coloniser" (Coogler, 2018, 01:09:23). Dette indikerer, at folk i Wakanda har en bestemt holdning til hvide mennesker,

idet de netop lukkede Wakandas grænser for ikke at blive ofre for slavehandel og den hvide mands krig. 'Black Panther' (Coogler, 2018) udstiller dermed de fordomme, som Vesten har om Afrika og omvendt. Den viser samtidig, at disse fordomme netop blot er fordomme; virkeligheden er en anden.

Da T'Challa fortæller FN, at han vil stille Wakandas ressourcer og viden til rådighed, griner medlemmerne af ham og spørger, hvilken viden et bondesamfund kan bidrage med. De har dermed præcis den samme holdning og opfattelse af Wakanda, som Ross havde i begyndelsen af filmen. Denne scene viser ydermere, at verden ikke har de store forventninger til Afrika, men 'Black Panther' (Coogler, 2018) viser os, at det vestlige samfund ikke bør undervurdere Afrika.

Afrunding

'Black Panther' (Coogler, 2018) berører etnicitet på en måde, som bryder med den stereotype fremstilling, som ofte ses i film. Filmen er blevet rost af både fans og kritikere for at være en pioner inden for sin genre og også generelt inden for blockbusters. Den taler ind i en debat om det at leve i et samfund, hvor man som afrikansk-amerikaner oplever undertrykkelse, og hvordan man skal bekæmpe det. 'Black Panther' (Coogler, 2018) fastholder dog myten om et Afrika som stammesamfund, hvor også de stærke kvinder tjener det mandsdominerede samfund. På den ene side bryder filmen med det traditionsbundne, og på den anden side fastholder den det. Vi så det samme med 'Jumanji' (Kasdan, 2017). Den store forskel er dog, at 'Black Panther' (Coogler, 2018) har et tydeligt politisk budskab og en større platform. Den er ikke bare underholdning; den vil skabe forandring. 'Black Panther's' (Coogler, 2018) succes har ført til, at Marvel laver flere nye film om AALMMO-superhelte, der har premiere senere i år. Dette er blandt andet den asiatiske superhelt Shang-Chi og den muslimske superhelt Ms Marvel.

The Shape of Water

Som vi har konkluderet i den kvantitative analyse, hersker heteronormativiteten i Hollywood. Samtidig har vi set, at filmbranchen fastholder traditionelle kønsroller, hvor kvinder står i baggrunden for mænds historier. Det betyder, at mange film handler om heteroseksuelle hvide mænd og kvinder, der ikke bliver nuanceret. Ydermere har vi konkluderet, at der er øget mangfoldighed i Oscar-film, idet de ofte behandler samfundsrelevante temaer som

kønsroller og klasseforskelle. Hvor 'Black Panther' (Coogler, 2018) blot var nomineret til en Oscar for bedste film, vandt 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) netop denne Oscar i 2018. Sidstnævnte er en helt anden genre end 'Black Panther' (Coogler, 2018), og derfor vil vi se på, hvordan denne film behandler temaer om mangfoldighed. Vi vælger at foretage en udvidet analyse af 'The Shape of Water' (del Toro, 2017, da filmen inkluderer forskellige etniciteter, seksuelle orienteringer og stereotyper. En segmentering af filmen kan ses i bilag 6.

Udover at have vundet en Oscar for bedste film vandt 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) også i kategorierne 'Best Original Score', 'Best Production Design' og 'Best Director'. Derudover var filmen nomineret i ni andre Oscar-kategorier. Filmen vakte stor begejstring blandt kritikerne, som har givet den 92% positive anmeldelser på Rotten Tomatoes, mens publikum har givet filmen 72% (Rotten Tomatoes, u.d.c.). Anmeldelserne på Rotten Tomatoes vidner om, at filmens fortælling rammer en stor del af publikum og kritikerne positivt. Derfor vil vi undersøge, hvilken repræsentation der er i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017), når den er blevet hyldet af så mange mennesker.

Ligesom ved de to foregående film, vil vi begynde med at gennemgå filmen gennem Thompsons fireaktsmodel. Dernæst vil vi analysere på filmens protagonist, antagonist og filmens øvrige minoriteter.

En kærlighedshistorie i fire akter

I 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) dækker den første akt, *setup* (scene 1-14), over de første 45 minutter af filmen. Historien begynder i 1960'ernes USA. Her bliver vi præsenteret for protagonisten Elisa, som arbejder på et forskningscenter som rengøringsdame om natten. Vi ser hendes før-arbejde-rutine, som består i at tage et karbad, koge æg og lave mad til sin ven og nabo Giles. Forskningscenteret har fundet et vandvæsen i en flod i Amazonas, og væsenet er nu blevet bragt til forskningscenteret. Richard Strickland har ansvaret for vandvæsenets sikkerhed, og han mener, at det er bedst at tæmme væsenet med tortur, hvilket medfører, at vandvæsenet bider to fingre af Strickland. Elisa finder en særlig interesse i vandvæsenet, og da han er blevet overflyttet til et åbent bassin, tilbyder Elisa ham sin medbragte mad og spiller musik for ham. Afslutningsvis i denne akt ankommer Elisa til vandvæsenet for at besøge ham i sin arbejdstid, men bliver overrasket, da hun ser, at han er lænket uden for vand og er såret. Elisa overtaler Giles til at hjælpe hende med at

bortføre vandvæsenet. Vi lærer derudover, at forskeren dr. Robert Hoffstetler i virkeligheden er russisk spion, og at russerne er meget interesserede i vandvæsenet.

Anden akt af filmen, *complicating action* (scene 15-22), varer 20 minutter og begynder, da Elisa og Giles sammen lægger en plan for bortførelsen. Samtidig har Hoffstetler fået ordre af russerne på at aflive vandvæsenet. Hoffstetler opdager Elisas plan og hjælper hende i stedet med at *redde* vandvæsenet. Zelda, Elisas kollega, som også har opdaget, at Elisa har sat gang i noget hemmeligt, hjælper modvilligt Elisa med at flytte vandvæsenet hjem i hendes lejlighed.

I filmens tredje akt, *the development* (scene 23-39), som begynder 3/4 inde i filmen, er vandvæsenet netop ankommet til Elisas lejlighed, og hun begynder at opbygge et fysisk forhold til ham. Samtidig kommer Strickland i problemer, da han ikke kan finde vandvæsenet. Lignende problemer er Hoffstetler i, da han lyver for russerne og siger, at han har dræbt og obduceret vandvæsenet. Denne akt afsluttes med, at Elisa og Giles bliver opmærksomme på, hvorfor vandvæsenet normalt bliver tilbudt som en gud: han kan udføre magi. Desuden bliver de klar over, at de må sætte ham fri.

Climax udspiller sig i de sidste 20 minutter af filmen (scene 40-46), da Strickland finder ud af, at det er rengøringshjælpen, der har taget vandvæsenet. Strickland tager hjem til Zelda, som ikke røber et ord, men det gør hendes mand til gengæld: "Mute girl took it" (del Toro, 2017, 01:45:04). Elisa og Giles bliver nu advaret og skynder sig af sted til havnen, hvor de vil frisætte vandvæsenet. Giles bliver dernæst slået ned af Strickland, som også skyder Elisa og vandvæsenet. Vandvæsenet kan dog hele sig selv, og han skærer halsen over på Strickland med sine kløer. Vandvæsenet samler dernæst den døde Elisa op og springer i vandet med hende. Afslutningsvis er der en voiceover af Giles, hvor han fortæller filmens morale, som var det et eventyr, han havde oplæst. Samtidig ser vi vandvæsenet kysse Elisa, vække hende til live, og hendes ar på halsen forvandles til gæller.

Genre

Vi har kodet 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) som drama. Som Selbo (2014) skriver, lægger drama vægt på realisme og handler om almindelige, relaterbare mennesker. Dette ser vi i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017). Idet filmen foregår i efterkrigstiden i 1960'ernes USA, har den også elementer fra koldkrigsdramaet. Gennem filmen bliver vi løbende præsenteret for USA/Rusland-problematikken, idet begge lande har stor interesse

i vandvæsenet, og general Hoyt kalder vandvæsenet for deres *spacedog* med reference til, at russerne allerede har haft en hund i rummet i 1957. Her kommer realismen ind i filmen, idet den rent faktisk foregår i en specifik tid i et specifikt land, og den behandler emner, som har optaget og stadig optager USA.

Filmen er dog ikke fuldstændig realistisk, da filmen inkluderer et vandvæsen i en af de større roller. Ved 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) er der derfor tale om en hybridgenre: drama og eventyr. 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) begynder med en voice-over af Giles, der minder om et eventyrs begyndelse:

"If I spoke about it, if I did, what would I say? What would I tell you, I wonder. Would I tell you about the time? It happened a long time ago it seems in the last days of a fair prince's reign ... or would I tell you about her - the princess without voice". (00:01:44)

Her stadfæster Giles, at filmen er et eventyr med både prinser og prinsesser. Giles uddyber, at det også er en fortælling om et monster, som forsøger at ødelægge alt. Således får seeren indtryk af, at historien på mange måder er som et klassisk eventyr. Ligesom i eventyrene bliver Elisa vækket til live af et kys. Det er endnu et klassisk kendetegn ved eventyr, som vi også kender fra Snehvide og Tørnerose. Filmen afsluttes endvidere med en omskrevet version af "... og de levede lykkeligt til deres dages ende", idet Giles spørger: "Did they live happily ever after? I believe they did" (del Toro, 2017, 01:52:49). Som seer bliver vi trukket ind i eventyruniverset, og The Guardian skriver da også, at filmen er "a swooning romantic melodrama that reshapes the mythical themes of Beauty and the Beast" (Kermode, 2018). 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) har byttet om på rollerne fra eventyret, således at Elisa er den forbandede, og vandvæsenet er frelseren. Idet 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) har mange referencer til 'Beauty and the Beast' (Trousdale & Wise, 1991) kan man undre sig over, hvorfor det er kvinden der skal reddes til sidst i denne version. Del Toro har tidligere udtalt, at han ønskede at vandvæsenet skulle have en lykkelig slutning i filmen (Kit, 2017), hvilket måske kan forklare, hvorfor del Toro vælger, at vandvæsenet skal redde Elisa, da hun ellers ville dø. Uden hende kan han ikke få en lykkelig slutning.

Eventyr har ofte en morale, hvilket ligeledes er tilfældet med 'The Shape of Water' (del Toro, 2017). Moralen ses blandt andet, da Elisa spørger, hvilken type mennesker de

ville være, hvis de ikke reddede vandvæsenet fra forskningscenteret. Her hentyder hun til næstekærlighed, og at det onde ikke skal få lov til at sejre. Man bør hjælpe andre i nød, for ellers er man ikke bedre end folk som Strickland. Det er ikke udseende, der gør en person til et monster, men derimod personlighed og adfærd. Hvis man undlader at hjælpe andre, er man ifølge Elisa, ikke bedre end den onde mand. Hvis man skal tage filmens morale med ud af biografmørket, så handler den om, at man ikke stiltiende skal se til, når minoriteter bliver dårligt behandlet; så er man lige så skyldig som mobberen. Man kan argumentere for, at 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) og 'Black Panther' (Coogler, 2018) har næsten samme budskab, idet de signalerer, at man ikke kan lukke øjnene for, hvad der sker rundt omkring i verden; især ikke, hvis man selv er privilegeret.

Der er ofte magiske elementer i eventyr. I 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) ser vi, at vandvæsenet har overnaturlige evner, som kommer til udtryk, da han kan hele sår, opfylde ønsker og vække Elisa til live igen, hvilket sandsynligvis er en bibelsk reference, der skal understøtte budskabet om næstekærlighed. Del Toro opfordrede i sin Oscar-tale til, at andre filmskabere også vil bruge eventyr "to tell the stories about things that are real in the world today" (Oscars, 2018). Ved at blande realisme fra drama og det overnaturlige fra eventyr, formår del Toro at præsentere en simpel historie med mange lag. Ved første øjekast er filmen en kærlighedshistorie, men det er også en historie om kampen mellem det gode og det onde i den virkelige verden. Del Toro anvender eventyr-træk til at portrættere verden, som den er i dag, ved at pakke sine budskaber ind i vandvæsenet, fortiden og formelsprog. Der er andre film i vores stikprøve, som ikke pakker sine budskaber ind, eksempelvis 'BlackKlansman' (Lee, 2018), og det er måske grunden til, at de ikke vandt en Oscar eller blev populære, idet de er mere direkte belærende.

Selvom del Toro anvender træk fra eventyr, er filmen alligevel noget mere nuanceret end de to blockbusters, 'Jumanji' (Kasdan, 2017) og 'Black Panther' (Coogler, 2018). De behandler alle tre temaer om mangfoldighed og benytter overnaturlige elementer, men 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) har mere realistiske karakterer, der oplever store følelser, og den foregår på et virkeligt sted.

Et interetnisk forhold

Protagonisten i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) er den hvide og stumme kvinde Elisa Esposito. Elisa er den ene af kun tre handicappede karakterer i vores stikprøve. Det betyder,

at hun skal repræsentere en gruppe, der ellers sjældent findes på film. Derfor er hendes repræsentation meget sårbar, fordi fremstillingen af hende kan påvirke publikums opfattelse af stumme personer. På grund af intersektionalitet bliver Elisa anset som mindre værd end andre kvinder i filmen, fordi hun ikke kan tale. Med Elisas handicap kan man argumentere for, at del Toro igen trækker på eventyr-genren, da hun minder om den lille havfrue, der også har mistet stemmen. Man kan argumentere for, at der udover eventyr-referencen er endnu en pointe i, at det netop er stemmen, som Elisa mangler, idet hun repræsenterer to minoriteter, som i 1960'erne netop ikke havde en stemme, og som i Hollywood stadig har svært ved at blive hørt (jf. den kvantitative analyse).

Elisa er ikke den eneste minoritet i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017). Vandvæsenet bliver fremstillet som den ultimative *Other*; en fremmed, som Strickland og den amerikanske stat gerne vil tæmme, idet han ikke er et menneske. Man kan argumentere for, at *the Other* bogstaveligt talt bider fra sig, når vandvæsenet bider to fingre af Strickland. Dette kan symbolisere, at man ikke bare ustraffet kan trampe på andre grupper, der er mindre privilegerede. På den måde bliver vandvæsenet en rollemodel for de andre minoriteter i filmen, som også tager kampen op mod overmagten, og måske også for biografgængere, som kan genkende sig selv i karaktererne.

Ved siden af vandvæsenet fremstår filmens øvrige minoriteter mindre fremmedgjorte. Han er et symbol på alt, hvad der er fremmed og anderledes end normen, og derfor kan man forledes til at tro, at han er filmens monster. Vandvæsenet er derimod omsorgsfuld og kærlig. Man kan argumentere for, at vandvæsenets venlighed skyldes, at Elisa og Giles møder ham, den fremmede, med venlighed i modsætning til Strickland. Elisa og Giles ser ham som ligeværdig og ikke blot et dyr, der skal tæmmes eller undersøges. Samfundet i dag kan siges at være meget egocentrisk, og derfor forventer man måske ikke, at fremmede udviser venlighed. Del Toro siger, at han ser sig selv som et referencepunkt for filmen, idet han ofte selv har følt sig som *the Other* ved at være immigrant i USA (Applebaum, 2018). Medmenneskeligheden er måske den, som del Toro selv savnede, da han følte sig som *the Other*.

I 'Black Panther' (Coogler, 2018) nedbrød filmen seerens fordomme om Afrika, mens 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) i stedet forsøger at nedbryde seerens fordomme om monstre; altså alle der skiller sig ud. Del Toro udtalte i sin Golden Globe-tale: "monsters ... are patron saints of our blissful imperfection, and they allow and embody the

possibility of failing" (Hansen, 2018). Del Toro vælger at arbejde med monstre, fordi de symboliserer menneskers fejlbarlighed. Ved at lade vandvæsenet og Elisa få en lykkelig slutning kan filmen siges at vise, hvordan minoriteter ved at stå sammen kan overvinde den hvide, heteroseksuelle, mandlige majoritet. Vores stikprøve viser, at denne majoritet netop dominerer de fleste film, og det er meget sjældent, at der er så mange minoriteter i en enkelt film som i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017).

'The Shape of Water' (del Toro, 2017) handler i høj grad om Elisas forhold til vandvæsenet, og Orwin (2002) og York (2010) argumenterer da også for, at kvinders film typisk handler om kærlighed og følelser. Der er dog forskel på de typiske kærlighedsfilm og 'The Shape of Water' (del Toro, 2017), idet Elisa ikke bliver fremstillet som en passiv kvinde (jf. Ott & Mack, 2014). Elisa er derimod en aktiv karakter, idet hun tager affære og driver handlingen fremad. Derudover er hun også det seksuelle subjekt, idet det er hende, der målrettet går efter vandvæsenet, som dermed bliver det seksuelle objekt. Vandvæsenet er den passive mand, der er fanget i den private sfære (Elisas badekar), mens Elisa er den aktive part, der færdes i den offentlige sfære. På den måde er de traditionelle kønsroller byttet rundt, og filmen adskiller sig derfor fra den typiske kærlighedshistorie. Vandvæsenet træffer beslutningen om at redde Elisa på trods af, at hun ikke ønskede at tage med ham i vandet. Ifølge Pennell og Behn-Morawitz (2015) er femininitet ofte relateret til en form for behov for beskyttelse, mens maskulinitet betyder styrke og magt. I denne scene bliver vandvæsenet den aktive i fremstillingen, mens Elisa bliver fremstillet som den passive kvinde (jf. Ott & Mack, 2014). Vandvæsenets redning bør dog nok mere ses som et tegn på kærlighed og gengældelse, idet Elisa tidligere i filmen har reddet ham, og på den måde er der måske tale om et ligeværdigt forhold.

Vandvæsenet minder mere om de kvindelige *love interests* i vores stikprøve end de mandlige. Selvom han er central for handlingen, lærer vi ham ikke rigtig at kende, og de andre karakterer fylder mere i filmen. Han er i stedet Elisas mål, og derfor adskiller 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) sig fra de fleste film i vores stikprøve. Det gængse billede af kvinder er derfor stadig, at de ikke er den aktive part eller det seksuelle subjekt. På den måde hylder Oscar-akademiet den stærke kvinde ved at lade filmen vinde, men én film kan formentlig ikke rykke meget ved sociale normer og værdier.

Man kan argumentere for, at der er tale om en slags interetnisk forhold, idet Elisa er et menneske, mens vandvæsenet tilhører en anden art. Charlery (2011) påpeger, at

interetniske forhold måske er mere almindelige i film inden for fantasy. Vi har, som tidligere beskrevet, også udpeget nogle eventyr/fantasy-elementer i filmen, og det passer netop med Charlerys (2011) tese. Flere af de interetniske par i vores stikprøve findes da også i film med overnaturlige elementer. Måske er grunden til dette, at disse verdener fremstår mere virkelige, og derfor støder det måske ikke lige så mange mennesker, at disse forhold bliver portrætteret. I 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) er det interetniske forhold endnu mindre realistisk, idet vandvæsenet slet ikke er menneske; del Toro har ikke valgt at vise et forhold mellem eksempelvis Elisa og en latinamerikaner. Desuden ender Elisa med at få gæller ligesom vandvæsenet, og hun er derfor samme art som ham. Det betyder, at der ved filmens afslutning alligevel ikke er tale om et interetnisk forhold. Hvis man ser bag vandvæsenets makeup og kostume, er da heller ikke tale om interetnisk forhold, da skuespilleren Doug Jones ligesom skuespillerinden Sally Hawkins, der spiller Elisa, er europæisk/hvid. Det betyder altså, at der i realiteten aldrig har været tale om et interetnisk forhold. Filmens indpakning bliver dermed spiselig for et konservativt Hollywood, som kvitterede med en Oscar.

Som beskrevet i den kvantitative analyse er interetniske forhold næsten ikkeeksisterende i Hollywood, og i de tilfælde, hvor der er et interetnisk forhold, ender parret i mange tilfælde ikke sammen. Det er altså stadig nogle bestemte værdier, som Hollywood præger publikum med, og inden for netop fremstillingen af interetniske forhold er Hollywood ikke specielt progressiv. På den måde sender de et signal om, at interetniske forhold for det meste er umulige eller ekstraordinære.

The all-American bad buck

Richard Strickland er antagonist i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017). Han er en hvid mand, som står for sikkerheden i forskningscenteret, hvor Elisa arbejder. Vi bliver for alvor præsenteret for ham, da Elisa og Zelda gør rent på herretoilettet. Her gør Strickland et stort nummer ud af at fortælle, at der findes forskellige typer mænd, og at han er den type, der vasker hænder, *før* han urinerer og ikke efter. Han forretter sin nødtørft foran de to kvinder og spiser derefter et bolsje med sine uvaskede hænder. Denne scene forekommer meget tidligt i filmen, og det stadfæster, hvordan vi skal se Stricklands maskulinitet som farlig og primitiv. Toilet-scener forekommer sjældent på film, og derfor må de have en betydning, når de er der. Denne scene i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) kan man sammenligne med

Bethany/Oberons toilet-scene i 'Jumanji' (Kasdan, 2017). Sidstnævnte gør grin med situationen, hvor en kvinde befinder sig på et sted, der er forbeholdt mænd. Modsat 'Jumanji' (Kasdan, 2017) bruges scenen med Strickland til at skabe en foruroligende stemning. Her befinder kvinden sig endnu en gang i mandens rum, men her er det meget tydeligt, at det ikke er et rart sted at være for en kvinde.

At vaske hænder går igen senere i filmen, da Stricklands hustru kontrollerer, om han har vasket sine hænder tilstrækkeligt, før hun vil lade ham røre ved sig. Det virker nedværdigende, at Stricklands hustru beder ham om at vaske hænder, da det er noget, man siger til børn; måske er det derfor, at han holder hende for munden under samleje, hvor han samtidig beder hende om at tie stille. Han holder fysisk kvinden nede og gør hende tavs, og dermed bliver det en magtdemonstration af den hvide maskuline overmagt. Modsat Elisa og vandvæsenets forhold er der her tale om et meget traditionelt kønsrollemønster, hvor manden er det seksuelle subjekt, og kvinden er et objekt. Vi ser også, at Strickland vil demonstrere sin magt over for kvinder uden for hjemmet. Han antaster Elisa og forklarer hende, at han godt kan lide tavse kvinder. Han er tiltrukket af den stumme Elisa, netop fordi hun som kvinde ikke har nogen stemme. Det bliver også her tydeligt, at Stricklands maskulinitet for ham betyder magt og styrke (jf. Pennell og Behn-Morawitz, 2015; Ott & Mack, 2014). For Strickland er det afgørende, at han kan blive set som den ultimative mand, der kan kontrollere sine omgivelser.

Vi har kodet Strickland som stereotypen *bad buck*, og han er næsten den mest stereotype *bad buck* i hele vores stikprøve. På den ene side er han indbegrebet af den voldelige, seksualiserede mand, der antaster kvinder. På den anden side er han mere nuanceret end Gaston fra 'Beauty and the Beast' (Condon, 2017) og Jack Hyde fra 'Fifty Shades'-filmene (Foley, 2017; Foley, 2018), og på den måde minder han måske mere om Troy Maxson fra 'Fences' (Washington, 2016). Det skyldes sandsynligvis genren, idet drama skal portrættere realistiske og relaterbare mennesker. I virkelighedens verden er mennesker som regel ikke endimensionelle, og det er Strickland heller ikke. Der er dog ingen tvivl om, at Strickland er filmens monster; det monster, som Giles henviser til i filmens intro. Han er den chef, som #MeToo-kampagnen har forsøgt at gøre op med.

Strickland bliver fremstillet som en WASP (White Anglo-Saxon Protestant); en type mand, som ofte bliver brugt på film til at illustrere den onde, magtsyge, hvide overklasse (Grater, 2017). Et symbol på Stricklands hungren efter status ses, da han besøger en

Cadillac-forhandler og hurtigt bliver overtalt til den største og flotteste bil hos forhandleren, idet sælgeren fortæller at “four out of five successful men in America drive a Cadillac” (del Toro, 2018, 00:51:58). Der er her tale om *conspicuous consumption*, hvilket betyder, at man køber sig til status gennem materielle goder (Veblen, 1899/2013; Ott & Mack, 2014, s. 149). Strickland forsøger gennem filmen at opretholde et billede af sig selv som den perfekte mand, og at han har opnået *the American dream*. Dette begreb betyder ifølge Ott og Mack, at hårdt arbejde fører til personlig success (2014, s. 148). Del Toro har udtalt, at han har valgt at fremstille Strickland som *the American dream* for at skabe en kontrast til, at hvis man ikke har *alt*, så har man det svært i USA. Det gjaldt både i 1960’ernes USA (Grater, 2017), men det gælder måske også i nutidens USA, hvor der stadig hersker stor fattigdom og ulighed, og hvor 80% af den amerikanske befolkning kun ejer 11% af landets nettoformue, og der ikke er noget sikkerhedsnet (Ott & Mack, 2014, s. 150). ‘The Shape of Water’ (del Toro, 2017) kritiserer *the American dream* og hvide amerikaneres værdier og ideologi, fordi man ifølge filmen altid holder andre nede for selv at nå toppen. Her adskiller filmen sig fra de værdier, som Hollywood normalt portrætterer, hvor alle kan blive succesfulde, hvis de bare arbejder hårdt nok.

På trods af Stricklands forsøg på at skabe et perfekt billede af sig selv, ser vi også hans sårbarhed. Hans *American dream* er ved at briste, og den mand, der gerne vil kontrollere alt i sit liv, er ved at miste kontrollen. Da han spørger General Hoyt, om man er en fiasko, hvis man kun fejler én gang, svarer generalen, at det er man. Der er ikke plads til det uperfekte i en perfektionskultur. Vi ser et kort glimt af sårbarhed hos Strickland, men det må man ikke vise, hvis man er en hvid, heteroseksuel mand i 1960’erne. Man kan argumentere for, at mænd også i nutidige film bliver portrætteret som mindre følsomme og fulde af selvkontrol (jf. den kvantitative analyse), og det viser et mandligt ideal, som publikum skal stræbe efter. ‘The Shape of Water’ (del Toro, 2017) gør det dog klart, at den traditionelle mand ikke nødvendigvis er den bedste mand, og hans ufølsomhed bliver hans undergang. Den siger dog også, at det er systemet og urealistiske idealer, der er skyld i, at mænd vokser op og bliver som Strickland.

Strickland er anderledes end de to andre antagonister, som vi har præsenteret her i analysen. Russel van Pelt er en visuelt ondsksfuld mand fra et videospil, mens Erik Killmonger er en anti-skurk, som seeren delvist fatter sympati for. Modsat disse to er Strickland det ultimative monster. Han er den onde, hvide, heteronormative, amerikanske

mand, der bruger sin magt til at undertrykke kvinder og andre minoriteter. Det, der gør Strickland særligt skræmmende, er, at han er en person, der kunne findes i virkeligheden, fordi han er nuanceret. Erik og Strickland har dog det tilfælles, at samfundsstrukturen har gjort dem til skurke.

På trods af 'The Shape of Water's (del Toro, 2017) brug af realisme er filmen også et eventyr, og dermed bliver Strickland en slags eventyr-skurk, der kan adskilles fra virkeligheden. Man kan sammenligne filmen med 'BlackKkKlansman' (Lee, 2018), hvor antagonisten også er den almindelige, hvide amerikaner. Modsat del Toro pakker Lee ikke sit budskab ind i et eventyr, men laver i stedet en intro, der hedder: "Dis joint is based upon some fo' real, fo' real sh*t" (2018, 00:04:41). Derudover har 'BlackKkKlansman' (Lee, 2018) tydelige referencer til nutidens racisme i USA. Denne film vandt dog ikke en Oscar, hvilket kan skyldes, at film som 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) glider nemmere ned hos det hvide publikum.

Filmens øvrige minoriteter

Giles er Elisas hvide, midaldrende, homoseksuelle nabo, og som nævnt i den kvantitative analyse er han en typisk *buddy* (jf. Benshoff & Griffin, 2009). Han holder meget af showtunes og er en mislykket reklametegner. Han bliver fremstillet som forfængelig, særligt da han skal udklædes som chauffør til bortførelses-planen, hvor han blandt andet vil lyve sig yngre på sit falske id. Giles' forfængelighed og kærlighed til showtunes bidrager til, at han bliver fremstillet som en stereotyp homoseksuel mand. Ligesom Strickland er indbegrebet af en *bad buck*, er Giles altså også en stereotyp fremstilling. Dette kan hænge sammen med filmens eventyr-træk, hvor ekstreme figurer og overdrivelse fremmer forståelsen for filmens budskab. Giles bliver her fremstillet som den seksuelle *other* (jf. Ott & Mack, 2014), idet det bliver gjort tydeligt, at han er uden for normen. Dermed bliver det slået fast, at han er en minoritet ligesom Elisa og vandvæsenet.

Som vi så i den kvantitative analyse, er der få homoseksuelle karakterer i vores stikprøve, og derfor skal Giles ligesom Elisa repræsentere en gruppe, som normalt ikke får skærmtid. Giles er dog den ældste homoseksuelle i vores kodning, og derfor afviger han fra stereotypen. Man kan derfor argumentere for, at han oplever intersektionalitet, fordi han både er midaldrende og homoseksuel. Drama handler om realisme og relaterbarhed, og derfor er Giles på trods af sine stereotype træk alligevel nuanceret. Giles er også et produkt

af sin tid. Da han afslører sin seksualitet over for en tjener, bliver han forvist fra dineren, idet samfundet opfatter Giles som en *deviant* (jf. Ott & Mack, 2014). Filmen foregår, som nævnt, i 1960'ernes USA, hvor det ikke var accepteret at være andet end heteroseksuel. The Guardian pointerer, at Giles er et symbol på filmens tid. Det er tiden, der har tvunget ham til ikke at turde stå ved sin seksualitet (Bradshaw, 2018). Man kan dog argumentere for, at Giles også repræsenterer nutidens homoseksuelle mand, som stadig bliver opfattet som en afviger i mange kulturer. På den måde er han ikke kun et produkt af fortiden, men også nutiden.

Hvis man sammenligner Giles med de andre homoseksuelle mænd i vores stikprøve, er han næsten den mest traditionelle fremstilling af en homoseksuel mand. Måske skyldes det, at Giles er en mindre karakter i filmen, og derfor bliver der nødt til at være nogle genkendelige træk, så publikum kan identificere ham som en minoritet på linje med Elisa. Overordnet set er der dog ikke en entydig fremstilling af den homoseksuelle mand i vores stikprøve, hvilket er positivt.

Del Toro har inkorporeret flere minoriteter i sin film, og dette inkluderer også den afrikansk-amerikanske kvinde. Zelda er Elisas kollega og veninde. Hun er en kvinde med attitude, som ikke er bange for at skælde sine overordnede på forskningscenteret ud, hvis hun mener, at de sviner for meget og dermed gør hendes arbejde sværere. Det er dog ikke i en sådan grad, at hun kunne miste sit job. Som nævnt i den kvantitative analyse har vi kodet Zelda som stereotypen *hushjælpen* til trods for, at hun ikke er i huset hos hvide mennesker. Hun arbejder dog på et forskningscenter *for* hvide mennesker. Modsat den typiske hushjælp er Zelda veninde med en hvid kvinde. Måske skyldes det, at Elisa også er en minoritet, eller måske er det filmens pointe, at man godt kan have interetniske venskaber.

Da Strickland kommer forbi Zeldas hjem, afslører hendes mand, at det er Elisa, der gemmer vandvæsenet. Her siger Zelda til sin mand: "For years you don't talk. Now you can't shut your mouth. Damn you Brewster. You wouldn't understand. You couldn't understand if you tried your whole life" (del Toro, 2017, 01:45:40). Zelda kan ikke længere acceptere at skulle ligge under for bestemte samfundsnormer; hun er træt af, at hendes køn og etnicitet skal begrænse hende og andre minoriteter. Man kan dermed se Zeldas udtalelse som en selvindsigt i, at hun har meget til fælles med både Elisa og vandvæsenet, fordi de alle tre bliver set ned på. Hun er både kvinde og afrikansk-amerikansk, og det er noget, som Brewster aldrig vil kunne forstå, fordi han ikke oplever intersektionalitet på samme måde

som Zelda. Hun oplever intersektionalitet ligesom Elisa og Giles, idet de alle tilhører to stigmatiserede grupper. Når Zelda hjælper Elisa, er hun aktivt med til at sige fra over for det samfund, som holder minoriteterne nede. Filmen vender igen tilbage til et budskab om, at minoriteterne tilsammen er stærkere, end hvis de kæmper hver for sig.

Fremstillingen af Zelda og Brewster er med til at give 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) den tiltænkte oplevelse. Dette ses blandt andet i en samtale mellem Zelda og Strickland, hvor hun fortæller, at hun er enebarn, og Strickland pointerer, at det ikke er typisk for 'hendes slags' (læs: afrikansk-amerikanere). Dertil kommer, at de taler om Gud, hvor Strickland mener, at Gud er et menneske ligesom dem begge - dog nok mest ligesom ham, som både er mand og hvid. Det er to eksempler, der viser, at Zelda ikke kunne være blevet spillet af nogen anden etnicitet, idet filmen er *colour-conscious* ud fra Smiths (2013) snævre definition. Filmen sætter meget bevidst fokus på institutionel racisme og den hvide mands magtmisbrug.

Zelda er anderledes end kvinderne i 'Black Panther' (Coogler, 2018). Sidstnævnte fremstår som stærke kvinder, men alligevel er deres roller til for at understøtte mandens historie. Omvendt er Zelda stereotypen *hushjælpen*, men hendes rolle handler ikke om at understøtte nogen mand. Hun har derimod sin egen historie, hvor hun står sammen med andre minoriteter. På den måde bryder Zelda med forventningen om, hvad afrikansk-amerikanske kvinder kan opnå, hvorimod kvinderne i 'Black Panther' (Coogler, 2018) er med til at bekræfte forventningen om, at kvinder skal understøtte mænd. På den måde har del Toro skabt en anderledes historie for den afrikansk-amerikanske kvinde, selvom hun er stereotyp.

Zelda og Brewster bliver fremstillet som stereotype afrikansk-amerikanere gennem træk som rapkæftethed og dovenskab. King et al. (2021), pointerer, at selv i 2021 er fremstillingen af etniske minoriteter stereotyp, hvilket vi også ser i 'The Shape of Water' (del Toro, 2017), hvor de eneste to etniske minoriteter, der er med, er fremstillet med stereotype træk. Det er dog vigtigt at have in mente, at 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) bevæger sig inden for eventyr-genren, som er kendetegnet ved overdrivelser. Filmen trækker derfor skarpe linjer for at illustrere en pointe, men faren ved dette er, at man fastholder stereotyper, der påvirker, hvordan publikum opfatter disse grupper ude i den virkelige verden. Dette gælder for samtlige karakterer, fordi de mere eller mindre alle sammen er typer.

Afrunding

'The Shape of Water' (del Toro, 2017) er en film, som formår at inkorporere mange forskellige minoriteter, og dermed sætter den fokus på mangfoldighed. Filmen fremstiller kvinder og mænd i traditionelle kønsroller, men bryder samtidig med disse. Dermed minder den om både 'Jumanji' (Kasdan, 2017) og 'Black Panther' (Coogler, 2018). 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) er dog den eneste af de tre film, der har en stærk kvinde som omdrejningspunkt. En anden forskel på de tre film er, at 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) beskæftiger sig med minoriteter i majoritetens verden. Den er derfor et mere direkte angreb på det hvide, maskuline hegemoni end de to andre film. 'Jumanji' (Kasdan, 2017) har ikke et sådant politisk formål, og selvom et af omdrejningspunkterne i 'Black Panther' (Coogler, 2018) er bekæmpelsen af det hvide, amerikanske hegemoni, oplever vi det ikke i filmen. Filmen kritiserer USA, men den foregår langt fra problemerne. Man kan derfor sige, at 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) er den modigste af filmene, fordi den direkte fremstiller den hvide, amerikanske mand som fjenden. Den pakker budskabet ind i eventyrtræk, men disse gør netop, at budskabet fremstår klarere.

Ud fra vores stikprøve er 'Jumanji' (Kasdan, 2017), 'Black Panther' (Coogler, 2018) og 'The Shape of Water' (del Toro, 2017) ret enestående i forhold til repræsentation af mangfoldighed. De fleste af filmene i stikprøven opererer med traditionelle kønsrollemønstre og privilegerer den hvide, heteroseksuelle mand, som næsten er fraværende i de tre film. Hollywood kan altså producere mangfoldige film, selvom de sjældent gør det. Derfor kan man spørge sig selv, om man burde stille større krav til Hollywood i forhold til repræsentation.

DISKUSSION



7. Diskussion

Vores analyse har vist, at hvide mænd privilegeres over alle andre grupper, når det kommer til repræsentation på film. Alle andre grupper får meget mindre taletid, og dermed bliver deres historier sjældent fortalt. Samtidig har vi præsenteret flere debatter, hvor hvide filmskabere har portrætteret afrikansk-amerikanere på en måde, som afrikansk-amerikanere fandt problematisk. Der er en vedvarende debat om, hvem der må lave film om hvilke grupper. Vi vil derfor diskutere ud fra tre forskellige perspektiver, hvem der har ret til at fortælle hvilke historier, og hvem der skal bestemme, hvordan historierne skal fortælles. Først vil vi diskutere film ud fra et perspektiv, om hvorvidt film skal anses som værende kunst og dermed bør være uafhængig af ydre påvirkning. Dernæst vil vi inddrage et perspektiv, der ser nærmere på, hvorvidt film bør være politisk korrekte. Til sidst vil vi diskutere, hvorvidt film har et ansvar for at fungere som en opdragende instans.

Er film kunst eller forretning?

Filmindustrien er en kulturel institution, men samtidig slog USA's Højesteret i 1915 fast, at filmindustrien er en forretning, der bygger på profit (Levy, 1991, s. 188). Der er derfor til stadighed en diskussion om, hvorvidt film bør betragtes som kunst eller en handelsvare. Lad os begynde med at se på, hvad kunst er. Én af de teoretikere, der har skrevet om kunst og kulturproduktion, er sociolog Pierre Bourdieu.

Webb, Schirato og Danaher (2008) udlægger Bourdieus værker og hans syn på kunst. Ifølge dem inddeler Bourdieu kunst i heteronom og autonom kunst. Førstnævnte er betinget af markedet, mens sidstnævnte er kunst for kunstens egen skyld (Webb et al., 2008, s. 168). Heteronom kunst kan inddeles i populær kunst (eksempelvis Hollywood-film) og kommerciel kunst (eksempelvis tv-reklamer), mens autonom kunst inddeles i konventionel kunst (eks. en formelfortælling, som ikke har givet køb på sin kunstneriske værdi) og avantgarde (Webb et al., 2008, s. 169-170). Ud fra Bourdieus synspunkt kan alle film dog være kunst på et eller andet plan; hvad enten de er store blockbusters eller Oscar-nominerede dramaer.

Antropolog Ellen Dissanayake gør i bogen 'Homo Aestheticus' (1995) op med tankegangen om, at kunst skal eksistere for kunstens egen skyld. I modsætning til Bourdieu opstiller Dissanayake (1995) dog ikke et spektrum for kunst, men mener i stedet, at kunst

bør defineres gennem begrebet *making special* (s. 56). For at *make special* skal kunst være ualmindeligt, få publikum til at føle noget og forene dem gennem én stemning (Dissanayake, 1995, s. 46-48). Ud fra Dissanayakes (1995) definition af kunst kan man ligesom ud fra Bourdieus definition argumentere for, at både nogle populære og anmelderroste film kan anses som værende kunst, fordi de kan noget særligt i forhold til at forbinde mennesker i en biografsal. Man kan tage eksemplet med Marvel Cinematic Universe. På overfladen bliver filmene markedsført kommercielt og er på formel. De skiller sig dog ud og *make special*, fordi de er forbundet på en unik måde gennem intertekstualitet, som ikke er set før. Derfor kan man med Dissanayakes (1995) definition godt karakterisere Marvel som kunst. Ud fra Bourdieus spektrum kan man måske kalde Marvel Cinematic Universe populær kunst eller måske endda konventionel kunst. Man kan dog diskutere, hvorvidt alle biografgængere har hjemmel til at beslutte, hvad der er kunst.

Modsat kunst af da Vinci og Shakespeare, som alle anerkender som legitim kunst, kan film legitimeres på baggrund af deres kreativitet, selvom de ikke er kunst, der vil blive værdsat i århundreder (Webb et al., 2008, s. 170). Hvis noget skal legitimeres som værende kunst, afhænger det, ifølge Bourdieu, af kulturelle *gatekeepers* (Webb et al., 2008, s. 167). Der er således ikke tale om, at Bente fra Brovst kan kalde Marvel-film for kunst, hvorefter det bliver almengyldigt. Inden for filmindustrien kan anmeldere og Oscar-akademiet legitimere film som kunst. Ifølge Holbrook og Addis (2008) vil små film i højere grad blive legitimeret som kunst frem for store blockbusters, og det kan blandt andet skyldes markedsføringsstrategien bag disse film (s. 100). Hvis film markedsføres meget kommercielt, vil det altså påvirke anmeldernes legitimering af filmen som kunst, idet de ikke ser den kommercielle film som kunst, men mere som forretning. Den kommercielle markedsføring kan dog tiltrække et stort publikum, som ikke nødvendigvis går op i, hvorvidt en film er kunst. Dermed får filmen en stor indtjening, og det bliver på den måde understreget, at film også er forretning.

Hvis film er kunst, kan man diskutere, hvorvidt filmindustrien bør tage hensyn til ydre påvirkning fra samfundet. Hvis kunst er underlagt økonomi og seertal, diskvalificerer det måske netop film som værende kunst, hvilket er den tendens, vi ser hos anmelderne (Crispin, 2020). Derfor kan man argumentere for, at ydre påvirkning i form af kvoter og standarder vil dæmpe filmskaberes muligheder for at provokere og chokere med deres filmkunst. Den Oscar-vindende instruktør Oliver Stone har da også udtalt, at han netop ikke

føler sig inspireret til at lave flere film, idet Hollywood, ifølge ham, er blevet for politisk korrekt (Chasmar, 2020). På den måde begrænser ydre påvirkninger den kunstneriske frihed, men på den anden side kan benspænd også være grobund for ny kreativitet.

Ifølge Holbrook og Addis (2008) er det særligt anmelderroste film, der kan karakteriseres som værende kunst, og det er netop disse film, der nomineres til eksempelvis Oscar (s. 102). Som beskrevet tidligere har Oscar-akademiet indført en inklusionsstandard, der skal sikre mangfoldighed i film, der nomineres i kategorien 'Best Motion Picture'. Dette kan være en måde, hvorpå Oscar-akademiet selvregulerer ud fra den kritik, der har været af deres mangel på mangfoldighed de sidste par år. Hollywood har før selvreguleret ved at indføre en *production code* i 1930'erne, og derfor er reguleringen ikke uvant for filmindustrien. Ved at selvregulere kommer Oscar-akademiet måske politisk indgriben i forkøbet og kan dermed selv sætte kursen for filmenes fremtid, så de undgår for megen ydre påvirkning. Man kan dog argumentere for, at inklusionsstandarden kun er et lille skridt i retning mod mangfoldighed, idet den kun gælder for en enkelt filmpris: 'Best Motion Picture'. Det er måske derfor kun på overfladen, at vi kan se en politisk dagsorden, idet resten af filmpriserne bare er "business as usual".

Oscar-akademiets forholdsvist lille ændring i udvælgelseskriterierne kan skyldes, at de ikke selv mener, at der skal reguleres på kunst. Den gængse holdning i Oscar-akademiet har da også førhen været: "We're professionals - we just vote for who's best" (Ugwu, 2020). Holbrook og Addis (2008) mener, at blockbusters i mindre grad bliver opfattet som kunst, men i stedet anses som noget kommercielt (s. 102). Disse film bliver dog ikke reguleret, idet de jo netop ikke nomineres til Oscars. Her ser vi altså, at man har valgt at regulere kunst, men ikke forretning. Det virker som den omvendte verden, at man har valgt at regulere på Hollywood som finkultur i stedet for på Hollywood som forretning. Hvis ét af inklusionsstandardens formål er at ændre publikums opfattelser af minoriteter, virker det bagvendt, at det er film med et mindre publikum, der bliver reguleret.

Hos Det Danske Filminstitut har man i modsætning til hos Oscar-akademiet valgt ikke at indføre kvoter, idet sådanne hensyn går ud over kvaliteten (Ladegaard, 2020). Det kan måske skyldes, at de førhen er blevet anklaget for at begrænse kunstens autonomi (Eskjær, 2009, s. 83). Man vægter altså kunst og *making special* over ydre påvirkning og hensyntagen. Danske filmskabere oplever måske heller ikke det samme pres som deres amerikanske kolleger på grund af de forskellige befolkningssammensætninger. Det Danske

Filminstitut fungerer dog alligevel på en måde som en reguleringsenhed for danske film, idet de udvælger, hvilke projekter der skal modtage støtte (Eskjær, 2009, s. 62). På den måde har Danmark måske et bredere system, idet danske blockbusters også er afhængige af filmstøtten, hvor amerikanske blockbusters måske bliver mindre påvirket af Oscars inklusionsstandard.

Generelt kan man diskutere, om man overhovedet kan skelne mellem kunst og forretning, når det handler om film. Webb et al. (2008) skriver, at kunstnere oftest er afhængige af både finansiell støtte, sponsorer, fremvisninger og publikum (s. 177-178). Man kan derudover argumentere for, at politiske tendenser også spiller en rolle i dag, og dermed giver det måske slet ikke mening udelukkende at se på film som kunst.

Bør film være politisk korrekte?

Som beskrevet i analysen har film som eksempelvis 'The Help' (Taylor, 2011) og 'Green Book' (Farrelly, 2018) fået kritik for at nedtone racisme-problematikken i 1960'ernes USA. Begge film er instrueret og skrevet af hvide instruktører og forfattere og inkluderer afrikansk-amerikanske protagonister. Betyder kritikken dermed, at hvide instruktører ikke kan/bør producere film om AALMMO-personer, fordi de ikke kan sætte sig ind i AALMMO-personers oplevelser? Og hvem må så fortælle historier om hvilke grupper? For at kunne diskutere, hvorvidt film bør være politisk korrekte, er vi nødt til at se nærmere på begrebet *kulturel tilegnelse* (*cultural appropriation*), som er blevet en del af debatten om politisk korrekthed. I sit review over forskning inden for kulturel tilegnelse definerer Rogers (2006) begrebet således: "the use of a culture's symbols, artifacts, genres, rituals, or technologies by members of another culture" (s. 474). Kulturel tilegnelse handler altså om, at medlemmer af én kultur tilegner sig dele af en anden kultur. Ifølge Rogers (2006) handler kulturel tilegnelse ikke om et individs hensigt, men i stedet om konteksten for den kulturelle tilegnelse, og dermed er det et spørgsmål om politik (s. 476). Rogers (2006) definerer fire former for kulturel tilegnelse: *udveksling*, *dominans*, *udnyttelse* og *transculturation* (s. 475), hvoraf de to sidstnævnte vil være diskussionens omdrejningspunkt.

Udnyttelse er den form for kulturel tilegnelse, som mange debatter har centreret sig omkring, og det er blevet den almene definition af kulturel tilegnelse (Chesterton, 2020). Her bruger den dominerende kultur elementer fra mindre privilegerede kulturer på en måde, der kan opfattes som udnyttelse (Rogers, 2006, s. 486). Filmskaberne bag 'The Help' (Taylor,

2011) og 'Green Book' (Farrelly, 2018) har brugt den afrikansk-amerikanske historie i deres film, hvilket har affødt kritik fra den befolkningsgruppe, som har gennemlevet filmenes omdrejningspunkt i virkeligheden. De mener, at man har forvrænget deres historie, og dermed mener de måske, at der er tale om det, som Rogers (2006) kalder udnyttelse. Denne holdning til kulturel tilegnelse finder man også hos Disneys kritikere. Armstrong (2018) beskriver Disneys udvikling af ikke-vestlige historier, som eksempelvis 'Moana' (Clements & Musker, 2016), som disneyficering og kolonisering (Armstrong, 2018, s. 2).

Man kan beskrive debatten om mangfoldighed på film som et paradoks. På den ene side kritiseres filmindustrien for at have en overrepræsentation af hvide mænd, hvilket vi også kan se i vores analyse. På den anden side kritiseres filmskabere, når de rent faktisk forsøger at inkludere minoriteter i deres film, fordi fremstillingen af disse er for "hvid". Disney skaber inklusion ved at lade en polynesiske prinsesse blive hørt. Alligevel kritiseres de for at være for amerikansk i fremstillingen af Moana, fordi musikken eksempelvis ikke er polynesiske nok, og Armstrong (2018) mener endvidere, at polynesiske kultur udnyttes til profit (s. 3). Dermed argumenterer kritikere for, at Disney udnytter en mindre privilegeret kultur i sin fremstilling. Disney er et amerikansk selskab, der er gennemsyret af hvide, amerikanske værdier, og derfor er det måske svært for dem at fremstille den polynesiske kultur, som medlemmer af denne kultur måtte ønske. Selvom Disney har brugt polynesiske rådgivere og musikere, bliver de stadig kritiseret, så spørgsmålet er, om Disney overhovedet må og kan fortælle de historier. Hvis Disney ikke må vise andre kulturer, så bliver det en stor platform, der kun viser hvide karakterer igen, og så er der slet ingen mangfoldighed.

Kulturel tilegnelse indebærer ud fra perspektiverne om *udveksling*, *dominans* og *udnyttelse*, at kultur er statisk og afgrænset. Ifølge Rogers (2006) er denne anskuelse dog problematisk, idet samfundet ofte omtales som postmoderne, postkolonialt og globalt, og dermed er kulturel tilegnelse næsten uundgåeligt (s. 491-492). Rogers (2006) mener derfor, at man med respekt for ulige magtforhold i stedet bør se kulturel tilegnelse som *transculturation*, hvor kultur skabes og udvikles af flere befolkningsgrupper (s. 500). De fleste amerikanere er indvandret gennem flere hundrede år, og deres fælles kultur er blevet til ved en sammensmeltning af forskellige kulturer. Det er da også denne opfattelse af kulturel tilegnelse, som mange medier advokerer for, idet kreativitet og kultur er flydende (Sarkar, 2019; Avins & Quartz, 2015). GQ Magazine argumenterer for, at man ikke kan eje kultur, og at kravet om mere mangfoldige repræsentationer ikke bør udelukke, at kultur må

udbreddes til og ændres af andre befolkningsgrupper (Chesterton, 2020). Flere medier argumenterer da også for, at hvis man betragter kultur som tilhørende bestemte grupper, skaber man måske mere splittelse, end der er i forvejen (Sakar, 2019; Chesterton, 2020).

Ifølge Webster (2021) bør films historier tilstræbe at passe ind i tidens tendenser (s. 63), og da debatten i dag i høj grad er politisk og anklager populærkultur for kulturel tilegnelse, kan filmindustrien måske ikke blot påkalde sig retten til kreativitet gennem brugen af begrebet *transculturation*. Webster (2021) skriver, at det er vigtigt for historiefortællere at lytte til publikum og reagere på publikums ønsker (s. 62), og netop derfor bliver filmindustrien nødt til at imødekomme publikum. Dette står dog i kontrast til film som kunst og *making special*. The Guardian argumenterer for, at politisk korrekthed i dag går forud for filmenes kvalitet, idet et politisk budskab er vigtigere. Eksempelvis blev Quentin Tarantino kritiseret for at give for få replikker til den kvindelige rolle i 'Once Upon a Time... in Hollywood' (Tarantino, 2019), hvilket derfor måtte betyde, at han ikke respekterede kvinder (Crispin, 2020). På den anden side er der dog også grupper, herunder de konservative, amerikanske medier, der mener, at Hollywoods deltagelse i den politiske debat er med til at miste seere (Rose, 2019). Det er altså et spørgsmål om repræsentation over for profit.

Vi kan se i debatten, at der er sket noget i filmindustriens selvforståelse de seneste par år, men hvor langt vil filmindustrien flytte sig for at leve op til den politiske tendens? Vores analyse viser, at Hollywood ikke har forandret sig synderligt i forhold til, hvem de giver taletid. The Guardian mener, at det er en politisk beslutning fra filmselskaberne, hvilke historier der bliver fortalt og hvilke, der ikke gør (Crispin, 2020). 'Black Panther' (Coogler, 2018) blev hyldet som en politisk sejr i Hollywood (Crispin, 2020), men den er kun én ud af mange film. Man kan derfor argumentere for, at filmen pynter på overfladen og får Hollywood til at se mere mangfoldig ud, selvom Hollywood grundlæggende ikke har flyttet sig.

Debatten om, hvem der må fortælle hvilke historier, handler også om valget af skuespillere. Eksempelvis har flere ciskønnede skuespillere fået kritik for at spille transkønnede karakterer. Flere skuespillere argumenterer dog for, at det er deres arbejde at kunne spille noget andet, end de er. For eksempel har skuespillerinderne Scarlett Johansson og Cate Blanchett udtalt, at de som skuespillere bør kunne spille noget, der ligger uden for deres erfaringsområde, og at kunst i dag ligger under for politisk korrekthed (Oliver, u.d.). De to kvinder er dog stadig en del af den privilegerede klasse i Hollywood, og

dermed kan de måske ikke sætte sig ind i, hvordan mindre privilegerede skuespillere oplever Hollywood.

Skuespillerinden Kristen Stewart, der betegner sig selv som queer, har udtalt, at debatten er en gråzone, idet hun også gerne vil kunne spille heteroseksuelle karakterer og ikke låses fast i sin seksualitet. På den anden side argumenterer nogle LGBT+-personer for, at når ciskønnede skuespillere spiller transkønnede karakterer, kan det sammenlignes med *black-face* (jf. Benshoff & Griffin, 2009); at der bliver tale om en parodi (Oliver, u.d.). Man kan dog diskutere, hvorvidt man kan sammenligne denne problematik med *black-face*. Dette begreb har flere hundrede års historie bag sig, der blandt andet inkluderer slaveri og stereotyper, der har været opretholdt i flere hundrede år (jf. Hall, 1997). Det betyder dog ikke, at der ikke er et problem for transkønnede skuespillere, men det er to forskellige problematikker, som ikke har samme historie. Andre fra LGBT+-miljøet mener, at skuespillere i teorien burde kunne spille alle roller, men på grund af den manglende repræsentation af ikke-heteroseksuelle og transkønnede karakterer burde rollerne spilles af LGBT+-personer, så de kan fortælle deres egen historie og dermed blive rollemodeller (Oliver, u.d.). LGBT+-skuespillere vil gerne have lov til at spille karakterer, der minder om dem selv, og hvorfor skulle de ikke have lov til det? Det gør heteroseksuelle skuespillere jo hele tiden.

I vores stikprøve var der kun en enkelt transkønnet karakter, men denne blev spillet af en ciskønnet skuespiller. Rollen kunne dog have været spillet af en transkønnet skuespiller, som måske ikke bliver tilbudt så mange andre roller (Oliver, u.d.). Den ene transkønnede karakter i vores stikprøve har skullet repræsentere alle transkønnede personer over et helt årti, og dermed er filmen med til at skabe et billede af, hvordan vi skal opfatte transkønnede personer, hvis der ikke er nogen i vores omgangskreds. Man kan dog argumentere for, at valget af Jared Leto til rollen som Rayon i 'Dallas Buyers Club' (Vallée, 2013) har været et spørgsmål om økonomi. Han er et stort navn og kan tiltrække et stort publikum, og derfor er det måske mere et sats at vælge en mere ukendt transkønnet skuespiller. Man har altså valgt profit over politisk korrekthed. Der er altså en vedvarende magtkamp om, hvem der må fortælle hvilke historier og hvordan, og der er ikke en umiddelbar let løsning på problemet.

Har film et ansvar?

Som beskrevet i reviewet er film med til at påvirke publikum gennem repræsentationen af bestemte værdier og ideologier (jf. Modleski, 2002; Ott & Mack, 2014; Pennell & Behm-Morawitz, 2015; Klocker & Stanes, 2013; Glenn & Cunningham, 2009). Efter at have diskuteret, hvorvidt film bør fritages for ydre påvirkning eller bør være politisk korrekte, er det derfor nærliggende at diskutere, hvorvidt film har et ansvar over for sit publikum. Hvis man anskuer film som kunst, der ikke behøver tage samfundsmæssige og politiske hensyn, ser man bort fra, at film også er populærkultur, der påvirker mennesker og skaber identifikation. Når film, som vi har set i analysen, eksempelvis fastholder kvinder i traditionelle kvinderoller og fremhæver fortællinger om den hvide mand, har de så ikke et ansvar for de værdier, som biografgængerer tager med ud af biografmørket?

Ifølge Levy (1991) er filmindustrien en kulturel institution, som har en ideologisk funktion i at skabe samfundsværdier gennem fortællinger (s. 188). Dermed kan man argumentere for, at film fungerer som et talerør, men hvem er det så, der får lov til at sige noget? Vores analyse viser, at det stadig overvejende er den hvide mand (og til dels den hvide kvinde), der får lov til at fortælle deres egne historier. Når film er med til at understøtte og opbygge sociale værdier og idealer, kan man argumentere for, at de via disse sociale konstruktioner skaber eksklusion og fremmedgørelse ved kun at give taletid til hvide stemmer. Der er dog også kritikere, som ikke mener, at man skal tage film så alvorligt, som den offentlige debat lægger op til. The Guardian skrev for eksempel, at det amerikanske politi frygtede masseskyderier under premieren på 'Joker' (Phillips, 2019), fordi filmen "“glamorized” or sympathized with violent incels" (Crispin, 2020). Dette skete dog ikke, og The Guardians skribent argumenterer for, at film netop ikke har så stor indflydelse på publikum, som mange tror (Crispin, 2020). Ud fra dette synspunkt kan man argumentere for, at filmindustrien måske i virkeligheden har et mindre ansvar end først antaget. På den anden side kan man argumentere for, at ideologier i mange tilfælde er så indlejrede i mennesker (jf. Ott & Mack, 2014), at man ikke opdager, at film gentager bestemte mønstre og dermed udsender bestemte værdier, hvis man selv er enig med dem.

Oscar-akademiet tager ansvar ved at indføre en inklusionsstandard, men hvor stor udvikling sikrer den i virkeligheden, når det handler om repræsentation? Flere aviser argumenterer for, at de fleste film, som har været Oscar-nominerede de seneste år, stadig ville kunne nomineres efter den nye standard (Buchanan, 2021; Feil, 2020). The New York

Times mener, at det værdifulde i stedet ligger i det, som denne standard gør ved selve opfattelsen af film. Standarden kan få filmselskaber til at være mere aktive og opmærksomme på diversitet, og det samme kan komme til at gælde for Oscar-medlemmerne, der stemmer på filmene (Buchanan, 2021). Ifølge The New York Times har Oscars historisk set haft en stor indflydelse på, hvilke film der er blevet skabt og hvilke historier, der er blevet fortalt (Buchanan, 2021). Ud fra dette synspunkt kan man argumentere for, at Oscars' inklusionsstandard formentlig vil påvirke hele filmindustrien og ikke kun små film, som håber på en nominering. Man kan dog på den anden side argumentere for, at inklusionsstandarden ikke har nogen håndgribelige konsekvenser, idet det måske mere er symbolsk, at filmskaberne skal tænke mere over diversitet. Man kan eksempelvis stadig producere en film, der udelukkende fokuserer på hvide mænd, hvis man sørger for mere diversitet bag kameraet. Dette ændrer ikke på de værdier, som publikum ser. Den kunstneriske frihed foran kameraet bliver på den måde bibeholdt, og dermed er der ikke nogen krav til filmenes/kunstens historier.

Mens Oscar-akademiet har taget ansvar og imødekommet samfundets krav om mere ansvarlighed, har Golden Globes derimod ikke formået at navigere i de oprørte vande. Hollywood Foreign Press Association, som uddeler statuetterne, er blevet beskyldt for sexisme og racisme. Her er det tydeligt, at film ikke bare kan karakterisere sig selv som kunst, idet samfundet omkring filmindustrien kræver, at industrien tager ansvar. Eksempelvis har Tom Cruise tilbageleveret sine tre Golden Globe-statuetter, og prisuddelingen for 2022 er nu aflyst (Vary, 2021). Filmindustrien er altså afhængig af publikum og samfundstendenserne, og det betyder, at film må forsøge at leve op til publikums krav om mangfoldighed og politisk korrekthed.

Vi har nu anskuet filmindustrien ud fra tre planer: det institutionelle plan, det normative plan og det operationelle plan. Film som kunst og industri er afhængig af økonomisk støtte, gode anmeldelser og et publikum. Derfor kan man måske ikke adskille det institutionelle fra det normative, hvis man vil sikre succes. Filmindustrien bliver nødt til at lytte til samfundstendenserne, hvis de ikke vil risikere dårlig omtale. Med kampagner som #MeToo, #OscarsSoWhite og Black Lives Matter kan film måske ikke længere blot påkalde sig kunstens muse og fortsætte filmproduktionen med skyklapper på, fordi mange organisationer og grupper råber højere og højere. Faren er dog, at det normative kommer til at overskygge kunsten, kvaliteten og kreativiteten. Hvis man ikke reagerer på det

operationelle plan, er der dog også en fare for, at man ligesom Golden Globes kuldsejler, fordi man ikke lytter til det omkringliggende samfund. Kravet om mangfoldighed og repræsentation i filmindustrien har de seneste år taget til i styrke, og hvem ved, om kunstens beskyttere kommer med en modreaktion til kvoter, standarder og regulering, og hvad den i så fald vil komme til at betyde. Det vil tiden vise, og derfor findes der ikke et entydigt svar, som man kan se i krystalkuglen. Med filmsprogets egne ord kan man dermed blot sige: "fortsættelse følger..."

KONKLUSION



8. Konklusion

Formålet med dette speciale har været at undersøge, hvordan etnicitet, køn og seksualitet er blevet repræsenteret på film de seneste 10 år. Gennem vores undersøgelse af 164 film er vi kommet frem til, at Hollywood fremstiller et hegemoni, hvor hvide mænd privilegeres. Vi ser derfor meget få AALMMO-instruktører, -protagonister og -kvinder i vores undersøgelse. Uligheden mellem hvide karakterer og AALMMO-karakterer afspejler den ulighed i det amerikanske samfund, som Black Lives Matter og #OscarsSoWhite forsøger at komme til livs. Der er dog stadig sket en stigning i frekvensen af AALMMO-karakterer på film over de sidste ti år.

Selvom der er en stigning i antallet af AALMMO-karakterer på film, bliver flere af dem stadig fremstillet med stereotype træk. Hvis man sammenligner hvide karakterer med AALMMO-karakterer, er der da også større sandsynlighed for, at en AALMMO-karakter er en stereotyp sammenlignet med en hvid karakter. Mange af stereotyperne har dog udviklet sig, siden de først så dagens lys. Debatten om repræsentation kan have haft stor indvirkning på, at filmproducenterne ikke længere benytter sig af de klassiske stereotyper, som *Uncle Tom* og *the greaser*.

I forhold til repræsentationen af køn viser vores analyse, at der er dobbelt så mange mandlige karakterer som kvindelige. Der er da heller ikke sket en frekvensmæssig udvikling i antallet af kvinder på film de sidste ti år. Kvinders historier bliver oftest fortalt af mandlige instruktører, og dermed fortæller kvinder ikke deres egen historie. At historierne bliver fortalt af hvide mænd, gør det endnu sværere for AALMMO-kvinder at få en stemme i Hollywood. Det, at det overvejende er hvide mænd, der bestemmer, hvilke film der skal produceres, kan være en årsag til, at mange film fastholder traditionelle kønsroller, hvor kvinden er passiv og hensat til den private sfære. Der er eksempler på film, hvor kvinder bliver fremstillet som selvstændige og stærke, men de fleste af disse film handler stadig om kærlighed og følelser.

Videre forskning kunne fokusere mere indgående på repræsentationen af køn i bestemte genrer, således at man for eksempel kun fokuserer på kvinder i krimier eller romantiske komedier. Ved sidstnævnte kunne man særligt fokusere på film, der er produceret af Hallmark. Hallmark har specialiseret sig i romantiske film med kvinder, og de er meget populære i USA, men bliver også vist på dansk TV. De fastholder et traditionelt

kønsrollemønster, og derfor kunne man se nærmere på, hvad det er for nogle kønsroller, som seeren bliver præget af, og måske kunne man her lave en receptionsanalyse.

Ligesom med etnicitet og køn er der heller ikke stor frekvensmæssig mangfoldighed i repræsentationen af seksualitet på film. Vi ser i vores stikprøve meget få homo- og biseksuelle karakterer, fordi heteronormativiteten stadig dominerer filmindustrien. Modsat kvindelige homo- og biseksuelle er de fleste af de mandlige karakterer dog ikke længere stereotype, men derimod mere nuancerede i deres fremstilling. Der er meget få karakterer i vores stikprøve, som ikke er heteroseksuelle. Derfor kunne fremtidig forskning for eksempel undersøge en stikprøve, hvor kravet var, at filmene skulle indeholde en LGBT+-karakter. På den måde kunne man teste vores konklusion.

Generelt set ser vi flest nuancer i de Oscar-nominerede film i forhold til etnicitet, køn og seksualitet. Når inklusionsstandarder er trådt i kraft i 2024, vil der måske komme endnu mere mangfoldighed i de nominerede film, og om 10-20 år vil man måske kunne se, om Oscar-akademiets krav til mangfoldighed har bredt sig som ringe i vandet til resten af filmbranchen, hvis ikke kravene blot bliver proforma. På andre områder er filmindustrien også i rivende udvikling. Der kommer flere og flere streamingtjenester, som producerer egne film, og præmissen for deres indtjening er anderledes, fordi den er baseret på abonnenter og ikke biografgængere. Derfor kunne man undersøge, om repræsentationen af mangfoldighed er anderledes her. Nye spilleregler og spillere i filmindustrien kan måske være med til at skabe endnu mere mangfoldighed for etniciteter og seksualiteter, og måske kan de endda vende tendensen for kvinder på film. Hvis ikke der sker noget, ser det sort ud for kvinder på film.

LITTERATURLISTE



9. Litteraturliste

- Abdel-Shehid, K. & Kalman-Lamb, N. (2015). Multiculturalism, gender and Bend it Like Beckham. *Social Inclusion*, 3(3), 142–152. <https://doi.org/10.17645/si.v3i3.135>
- About The Bechdel-test. (u.d.). *The bechdel test*. Hentet fra <http://bechdeltestfest.com/about/>
- Abrams, J.J. (Instruktør). (2015). *Star wars: Episode VII - the force awakens* [Film]. Lucasfilm; Bad Robot; Truenorth Productions
- Abrams, J.J. (Instruktør). (2019). *Star wars: Episode IX - the rise of Skywalker* [Film]. Walt Disney Pictures; Lucasfilm; Bad Robot
- Abrams, S. (2017, 23. december). 'Jumanji' has a confusing message for teenagers. *The Hollywood Reporter*. Hentet fra <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/jumanji-welcome-jungle-has-a-confusing-message-teenagers-1070207/>
- Affleck, B. (Instruktør). (2012). *Argo* [Film]. Warner Bros.; GK Films; Smokehouse Pictures
- Allen, R. (2013). From love to melancholy: The evolution of the black bohemian identity in black indie love films from gen-X to gen-Y. *Journal of Black Studies*, 44(5), 508–528. <https://doi.org/10.1177/0021934713496570>
- Allen, W. (Instruktør). (2011). *Midnight in Paris* [Film]. Mediapro; Versátil Cinema; Gravier Productionskin
- Anagnostou, Y. (2012). When “second generation” narratives and Hollywood meet: Making ethnicity in “My Big Fat Greek Wedding.” *Melus*, 37(4), 139–163. <https://doi.org/10.1353/mel.2012.0069>
- Anderson, W. (Instruktør). (2014). *The Grand Budapest Hotel* [Film]. Fox Searchlight Pictures; Indian Paintbrush; Studio Babelsberg

- Anthias, F. (2013). Intersectional what? Social divisions, intersectionality and levels of analysis. *Ethnicities*, 13(1), 3–19. <https://doi.org/10.1177/1468796812463547>
- Applebaum, S. (2018, 29. januar). Guillermo del Toro on the deeper meaning in 'the shape of water'. *Arts & Culture*. Hentet fra <https://www.thenationalnews.com/arts-culture/film/guillermo-del-toro-on-the-deeper-meaning-in-the-shape-of-water-1.699621>
- Arana, M. (2019, 9. august). A history of anti-Hispanic bigotry in the United States. *The Washington Post*. Hentet fra https://www.washingtonpost.com/outlook/a-history-of-anti-hispanic-bigotry-in-the-united-states/2019/08/09/5ceaacba-b9f2-11e9-b3b4-2bb69e8c4e39_story.html
- Armstrong, P. (2010). Reading the ethnic Other: Representational legitimacy and shifting genre boundaries. *Textual Practice*, 24(1), 69–91. <https://doi.org/10.1080/09502360903219816>
- Armstrong, R. (2018). Time to face the music: Musical colonization and appropriation in Disney's Moana. *Social Sciences (Basel)*, 7(7), 113–. <https://doi.org/10.3390/socsci7070113>
- Aronofsky, D. (Instruktør). (2010). *Black swan* [Film]. Fox Searchlight Pictures; Cross Creek Pictures; Protozoa Pictures
- August, B. (Instruktør). (2014). *Stille hjerte* [Film]. SF Studios; TV2 Danmark; Det Danske Filminstitut
- Avins, J., & Quartz. (2015, 20. oktober). The dos and don'ts of cultural appropriation. *The Atlantic*. Hentet fra <https://www.theatlantic.com/entertainment/archive/2015/10/the-dos-and-donts-of-cultural-appropriation/411292/>

- Ball, P. (2016, 3. april). The truth about Hannibal's route across the Alps. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/science/2016/apr/03/where-muck-hannibals-elephants-alps-italy-bill-mahaney-york-university-toronto>
- Banjo, O.O. & Jennings, N.A. (2017). Content analysis of the portrayal of white characters in black films across two decades. *Mass Communication & Society*, 20(2), 281–309. <https://doi.org/10.1080/15205436.2016.1230220>
- Barker, D.E. (2018). Southern Belle/s: Contextualizing Gone With the Wind in two twenty-first century films. *The Southern Quarterly*, 55(2), 207–226.
- Baumbach, N. (Instruktør). (2019). *Marriage story* [Film]. Heyday Films; Netflix
- Beck, B. (2019). The next voice you hear: BlackKkKlansman, Sorry to Bother You, and Crazy Rich Asians. *Multicultural Perspectives*, 21(1), 19–22. <https://doi.org/10.1080/15210960.2019.1572490>
- Beltrán, M.C. (2005). The new Hollywood racelessness: Only the fast, furious, (and multiracial) will survive. *Cinema journal*, 44(2), 50-67
- Benshoff, H., & Griffin, S. (2009). *America on film: Representing race, class, gender, and sexuality at the movies* (2 udg.). UK: Wiley-Blackwell. (s. 21-162, 231-234, 278-301, 329-354).
- Berlanti, G. (Instruktør). (2018). *Love, Simon* [Film]. Fox 2000 Pictures; New Leaf Literary & Media; Temple Hill Entertainment
- Bier, S. (Instruktør). (2012). *Den skaldede frisør* [Film]. Zentropa Productions; Zentropa International Sweden; Zentropa International Köln
- Bigelow, K. (Instruktør). (2012). *Zero dark thirty* [Film]. Columbia Pictures; Annapurna Pictures; First Light Production

- BIPOC. (2018). I *Urban Dictionary*. Hentet fra <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=BIPOC>
- Birk, C., & Nielsen, J.B. (2021, 22. april). Stoklund sender gerne syrere hjem til »alvorlige, skrøbelige og uforudsigelige forhold«: »Sådan er det i mange lande«. *Berlingske*. Hentet fra <https://www.berlingske.dk/danmark/stoklund-sender-gerne-syrere-hjem-til-alvorlige-skrøbelige-og>
- Bloomquist, J. (2015). The minstrel legacy: African American English and the historical construction of "Black" identities in entertainment. *Journal of African American studies (New Brunswick, N.J.)*, 19(4), 410-425.
- Blum, L. (1999). Race, community and moral education: Kohlberg and Spielberg as civic educators. *Journal of Moral Education*, 28(2), 125–143. <https://doi.org/10.1080/030572499103179>
- Bodyrock (u.d.). Transgender community tears into Jared Leto's portrayal. Hentet fra <https://www.bodyrock.tv/blogs/bodyrock-store-blog/transgender-community-tears-jared-letos-portrayal>
- Boe, C. (Instruktør). (2018). *Journal 64* [Film]. Zentropa Entertainments; Film i Väst
- Boncori, I. (2017). Mission impossible: A reading of the after-death of the heroine. *Culture and Organization*, 23(2), 95–109. <https://doi.org/10.1080/14759551.2016.1206548>
- Bong, J-H. (Instruktør). (2019). *Parasite* [Film]. CJ Entertainment; Barunson E&A
- Bordwell, D. (1995). Den klassiske Hollywoodfilm. Fortællemæssige principper og procedure. *Tryllelygten*, 2(2), 57-76.

- Bordwell, D. (2006). *The way Hollywood tells it*. California: University of California Press. (s. 1-18, 27-50, 72-103)
- Bordwell, D., Thompson, K., & Smith, J. (2020). *Film art: An introduction* (12. udg.). New York: McGraw-Hill Education. (s. 2-3, 10-13, 41, 54-57, 68-70, 73-80, 88-94, 98-100, 132-140, 330-333, 459-462, 484-490)
- Bornedal, O. (Instruktør). (2017). *Dræberne fra Nibe* [Film]. Miso Film; 4Fiction; Nordisk Film
- Bradshaw, P. (2014, 6. marts). The Grand Budapest Hotel review – Wes Anderson's new film is a 'deeply pleasurable immersion'. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/2014/mar/06/the-grand-budapest-hotel-wes-anderson-review>
- Bradshaw, P. (2018, 15. februar). The shape of water review – an operatic plunge into guillermo del toro's immersive cinema. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/15/the-shape-of-water-review-guillermo-del-toro>
- British Film Institute. (u.d.). *BFI diversity standards*. Hentet fra <https://www.bfi.org.uk/inclusion-film-industry/bfi-diversity-standards>
- Brody, R. (2019, 14. november). What's missing from the brilliant "Marriage Story". *The New Yorker*. Hentet fra <https://www.newyorker.com/culture/the-front-row/whats-missing-from-the-brilliant-marriage-story>
- Brook, T. (2014, 21. oktober). Is Hollywood really gay friendly? *BBC Culture*. Hentet fra <https://www.bbc.com/culture/article/20140409-is-hollywood-really-gay-friendly>
- Bryman, A. (2016). *Social research methods*. Oxford: Oxford University Press. (s. 91, 157-158, 164, 168, 187, 293-294, 298, 383, 688)

- Buchanan, K. (2020, 9. september). The Oscars' new diversity rules are sweeping but safe. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2020/09/09/movies/oscars-best-picture-diversity.html>
- Burr, V. (2015). *Social constructionism* (3. udg.) London & New York: Routledge. (s. 1-30)
- Burton, T. (Instruktør). (2010). *Alice in Wonderland* [Film]. Walt Disney Pictures; Roth Films; Team Todd
- Butler, J. (2006 [1990]). *Gender trouble*. New York: Routledge. (s. VII-XXVIII)
- Cameron, J. (Instruktør). (1997). *Titanic* [Film]. Twentieth Century Fox; Paramount Pictures; Lightstorm Entertainment
- Caputi, J. & Sagle, L. (2004). Femme noire: Dangerous women of color in popular film and television. *Race, Gender & Class (Towson, Md.)*, 11(2), 90–111.
- Carbado, D.W. (2013). Colorblind intersectionality. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 38(4), 811–845.
- Cavallero, J.J. (2004). Gangsters, fessos, tricksters, and sopranos: The historical roots of Italian American stereotype anxiety. *The Journal of Popular Film and Television*, 32(2), 50–73. <https://doi.org/10.3200/JPFT.32.2.49-73>
- “Chadwick Boseman: Why did Black Panther have such a huge impact?” (2020, 1. september). *Sky News*. Hentet fra <https://news.sky.com/story/chadwick-boseman-why-did-black-panther-have-such-a-huge-impact-12059119>
- Charlery, H. (2011). Interracial romance as a staged spectacle in “Made in America, Bringing Down the House,” and “Guess Who.” *South Atlantic Review*, 76(4), 85–100.

- Chasmar, J. (2020, 13. juli). Oliver Stone rips 'politically correct' Hollywood: 'Not a world I'm anxious to run out into'. *The Washington Times*. Hentet fra <https://www.washingtontimes.com/news/2020/jul/13/oliver-stone-rips-politically-correct-hollywood-no/>
- Chesterton, G. (2020, 1. september). Cultural appropriation: Everything is culture and it's all appropriated. *GQ*. Hentet fra <https://www.gq-magazine.co.uk/article/the-trouble-with-cultural-appropriation>
- Child, B. (2015, 21. maj). Maggie Gyllenhaal: At 37 I was 'too old' for role opposite 55-year-old man. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/2015/may/21/maggie-gyllenhaal-too-old-hollywood>
- Cholodenko, L. (Instruktør). (2010). *The kids are all right* [Film]. Focus Features; Gilbert Films; Saint Aire Production
- Christensen, C. & Bruun, N., (2021, 8. april). HISTORISK: Tæt på ligelig kønsfordeling. *Filmmagasinet Ekko*. Hentet fra <https://www.ekkofilm.dk/artikler/taet-pa-ligelig-konsfordeling/>
- Christiansen, M.Ø., & Christensen, K.M. (2021, 3. marts). For hvad til at oversætte sort digterkomet? Hollandsk forfatter trækker sig efter hård kritik. *DR.dk*. Hentet fra <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/boeger/hvid-til-oversaette-sort-digterkomet-hollandsk-forfatter-traekker-sig-efter>
- Chu, J.M. (Instruktør). (2018). *Crazy rich Asians* [Film]. Warner Bros.; SK Global; Starlight Culture Entertainment
- Clarke, C. (2020, 2. juli). BIPOC: What does it mean and where does it come from? *CBS News*. Hentet fra <https://www.cbsnews.com/news/bipoc-meaning-where-does-it-come-from-2020-04-02/>

- Clements, R., & Musker, J. (Instruktør). (2016). *Moana* [Film]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Animation Studios; Hurwitz Creative.
- Coen, E., & Coen, J. (Instruktør). (2010). *True grit* [Film]. Paramount Pictures; Skydance Media; Scott Rudin Productions
- Cohen, R. (Instruktør). (2001). *The Fast and the Furious* [Film]. Universal Pictures; Original Film; Mediastream Film GmbH & Co. Productions KG
- Colpean, M., & Tully, M. (2019). Not Just a Joke: Tina Fey, Amy Schumer, and the weak reflexivity of white feminist comedy. *Women's Studies in Communication*, 42(2), 161–180. <https://doi.org/10.1080/07491409.2019.1610924>
- Columpar, C. (2002). The gaze as theoretical touchstone: The intersection of film studies, feminist theory, and postcolonial theory. *Women's Studies Quarterly*, 30(1/2), 25–44.
- Condon, B. (Instruktør). (2011). *The twilight saga: Breaking dawn - part 1* [Film]. Summit Entertainment; Sunswept Entertainment; TSBD Canada Productions
- Condon, B. (Instruktør). (2012). *The twilight saga: Breaking dawn - part 2* [Film]. Summit Entertainment; Temple Hill Entertainment; Sunswept Entertainment
- Condon, B. (Instruktør). (2017). *Beauty and the beast* [Film]. Walt Disney Pictures; Mandeville Films.
- Cook, D.A, & Sklar, R. (2021). The Hollywood studio system. *Britannica*. Hentet fra <https://www.britannica.com/art/history-of-the-motion-picture/The-Hollywood-studio-system>

- Coogler, R. (Instruktør). (2015). *Creed* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Warner Bros.; New Line Cinema
- Coogler, R. (Instruktør). (2018). *Black panther* [Film]. Marvel Studios; Walt Disney Pictures
- Cooper, B. (Instruktør). (2018). *A star is born* [Film]. Warner Brothers Pictures; Live Nation Productions; Metro-Goldwyn-Mayer
- Coppola, F.F. (Instruktør). (1972). *The Godfather* [Film]. Paramount Pictures; Alfran Productions.
- Costner, K. (Instruktør). (1990). *Dances with wolves* [Film]. Tig Productions; Majestic Films International; Allied Filmmakers
- Crenshaw, K. (1989). Demarginalizing the intersection of race and sex: A black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics. *University of Chicago Legal Forum*, 1(8), 139-167
- Crenshaw, K. (1993). Mapping the margins: Intersectionality, identity politics, and violence against women of colour. *Stanford Law Review*, 43(1241), 1241-1299
- Crispin, J. (2020, 13. januar). Is politics getting in the way of assessing which films are actually good? *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/commentisfree/2020/jan/13/little-women-joker-stop-seeing-important-mediocre-films>
- Cronin, P., Ryan, F. & Coughlan, M. (2008). Undertaking a literature review: A step-by-step approach. *British journal of nursing*, 17(1). 38-43. doi: 10.12968/bjon.2008.17.1.28059
- Crowley, J. (Instruktør). (2015). *Brooklyn* [Film]. BBC Films; Wildgaze Films; Parallel Film Productions

Cuarón, A. (Instruktør). (2018). *Roma* [Film]. Esperanto Filmoj; Pimienta Films

Danmarks Statistik. (u.d.). *Biografer og film*. Hentet fra <https://www.dst.dk/da/Statistik/emner/kultur-og-kirke/film-boeger-og-medier/biografer-og-film>

Danmarks Statistik. (2020). *Indvandrere i Danmark 2020*. Hentet fra <https://www.dst.dk/Site/Dst/Udgivelser/GetPubFile.aspx?id=29447&sid=indv2020>

Dargis, M. (2018). Review: 'Black Panther' shakes up the Marvel Universe. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2018/02/06/movies/black-panther-review-movie.html>

De Palma, B. (Instruktør). (1987). *The untouchables*. Paramount Pictures.

del Toro, G. (Instruktør). (2017). *The shape of water* [Film]. Fox Searchlight Pictures; TSG Entertainment; Double Dare You

Desowitz, B. (2012, 14. december). Immersed in movies: Cinematographer Ben Richardson talks 'Beasts of the southern wild'. *IndieWire*. Hentet fra <https://www.indiewire.com/2012/12/immersed-in-movies-cinematographer-ben-richardson-talks-beasts-of-the-southern-wild-200403/>

Desta, Y. (2018, 12. september). Viola Davis regrets making *The Help*: "It wasn't the voices of the maids that were heard". *Vanity Fair*. Hentet fra <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/09/viola-davis-the-help-regret>

Det Danske Filminstitut. (2016). *Undersøgelse af kønsfordelingen i dansk film*. Hentet fra <https://www.dfi.dk/files/docs/2018-02/Koensfordelingen%20i%20dansk%20film%2031052016.pdf>

- Det Danske Filminstitut. (2020, 27. februar). *Selvangivelse om kønsfordeling bliver obligatorisk*. Hentet fra <https://www.dfi.dk/branche-og-stoette/aktuelt/selvangivelse-om-konsfordeling-bliver-obligatorisk>
- Dhamoon, R.K. (2011). Considerations on mainstreaming intersectionality. *Political Research Quarterly*, 64(1), 230–243
- Dissanyake, E. (1995). The Core of Art. I E. Dissanayake *Homo Aestheticus* (s. 39-56). Washington: University of Washington Press.
- Dreyer, P. (2020, 13. november). Danske film skal i fremtiden tælle hvide og brune medarbejdere for at kunne få støtte: »Det har vi ikke haft fokus på«. *Berlingske*. Hentet fra <https://www.berlingske.dk/aok/danske-film-skal-i-fremtiden-taelle-hvide-og-brune-medarbejdere-for-at-kunne>
- Dry, J. (2019, 4. oktober). Despite progress, Hollywood's most famous trans actors are still struggling to find work. *IndieWire*. Hentet fra <https://www.indiewire.com/2019/10/trans-actors-hollywood-transgender-lgbt-laverne-cox-1202184401/>
- DuVernay, A. (Instruktør). (2014). *Selma* [Film]. Pathé; Harpo Films; Plan B Entertainment
- Dyer, R. (1997) *White*. London & New York: Routledge (s. 1-40).
- Eaklor, V.L. (2012). The kids are all right but the lesbians aren't: The illusion of progress in popular film. *Historical Reflections*, 38(3), 153–170. <https://doi.org/10.3167/hrrh.2012.380309>
- Eastwood, C. (Instruktør). (2014). *American sniper* [Film]. Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; RatPac-Dune Entertainment
- Edmondson, B. (2007). The black romance. *Women's Studies Quarterly*, 35 (1/2), 191-211

- el-Toukhy, M. (Instruktør). (2019). *Dronningen* [Film]. Nordisk Film Production; Det Danske Filminstitut; Svenska Filminstitutet
- Eligon, J. (2018, 16. februar). Wakanda is a fake country, but the African language in 'Black Panther' is real. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2018/02/16/us/wakanda-black-panther.html>
- Eraso, C.I. (2001). "Thelma and Louise": "Easy riders" in a male genre. *Atlantis (Salamanca, Spain)*, 23(1), 63–73.
- Erigha, M. (2015). Shonda Rhimes, Scandal, and the politics of crossing over. *The Black Scholar*, 45(1), 10–15. <https://doi.org/10.1080/00064246.2014.997598>
- Erigha, M. (2016). Do African Americans direct science fiction or blockbuster franchise movies? Race, genre, and contemporary Hollywood. *Journal of Black Studies*, 47(6), 550–569. <https://doi.org/10.1177/0021934716653348>
- Eskjær, M.F. (2009). DFI & dansk filmstøtte - en analyse af forandringer og konflikter i dansk film. I J.S. Pedersen, & C. Mathieu (red.), *Dansk film i krydsfeltet mellem samarbejde og konkurrence* (s. 61-89). Larvik: Ariadne.
- Eskjær, M.F. & Helles, R. (2015). *Kvantitativ indholdsanalyse*. Frederiksberg C: Samfundslitteratur. (s. 11-13, 20-21, 32-33, 42-44, 48-50, 54, 62, 67, 77-78)
- Fabiszak, J. (2015). Kenneth Branagh's multicultural and multi-ethnic filmed Shakespeare(s). *Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation, and Performance*, 12(27), 75–86. <https://doi.org/10.1515/mstap-2015-0007>
- Famurewa, J. (2020, 2. september). John Boyega: 'I'm the only cast member whose experience of Star Wars was based on their race'. *British GQ*. Hentet fra <https://www.gq-magazine.co.uk/culture/article/john-boyega-interview-2020>

- Farrelly, P. (Instruktør). (2018). *Green book* [Film]. Participant; Dreamworks Pictures; Innisfree Pictures
- Favreau, J. (Instruktør). (2008). *Iron Man* [Film]. Paramount Pictures; Marvel Enterprises; Marvel Studios
- Feil, C. (2020, 11. september). The Oscars' new inclusion standards don't go far enough. *Vanity Fair*. Hentet fra <https://www.vanityfair.com/hollywood/2020/09/oscars-inclusion-standards-best-picture>
- Fincher, D. (Instruktør). (2010). *The social network* [Film]. Columbia Pictures; Relativity Media; Scott Rudin Productions
- Fletcher, A. (Instruktør). (2008). *27 dresses* [Film]. Fox 2000 Pictures; Spyglass Entertainment; Dune Entertainment III
- Foley, J. (Instruktør). (2017). *Fifty shades darker* [Film]. Universal Pictures; Perfect World Pictures; Michael De Luca Productions
- Foley, J. (Instruktør). (2018). *Fifty shades freed* [Film]. Perfect World Pictures; Universal Pictures
- Ford, J. (Instruktør). (1962). *The man who shot Liberty Valance* [Film]. John Ford Productions
- Foster, G. (2003). *Performing Whiteness Postmodern Re/Constructions in the Cinema*. State University of New York Press. (s. 1-24, 117-152).
- France, P. (2020, 28. september). The importance of the bechdel-test. *The Medium*. Hentet fra <https://themedium.ca/arts/the-importance-of-the-bechdel-test/>

- Frater, P. (2017, 17. marts). 'Beauty and the Beast' opens strong in China with 'gay moment' intact. *Variety*. Hentet fra <https://variety.com/2017/film/asia/uncensored-beauty-and-the-beast-opens-solidly-in-china-1202010786/>
- Freelon, D. (u.d.). *ReCal3: Reliability for 3+ coders*. Hentet fra <http://dfreelon.org/utis/recalfront/recal3/>
- Fu, A. (2015). Fear of a black Spider-Man: racebending and the colour-line in superhero (re)casting. *Journal of Graphic Novels & Comics*, 6(3), 269–283. <https://doi.org/10.1080/21504857.2014.994647>
- Fuller, A.A. (2004). What difference does difference make? Women, race-ethnicity, social class, and social change. *Race, Gender & Class*, 11(4), 8–29.
- Gabriel, M. & Goldberg, E. (Instruktør). (1995). *Pocahontas* [Film]. Walt Disney Pictures; Walt Disney Animation Studios
- Gerwig, G. (Instruktør). (2019). *Little women* [Film]. Columbia Pictures; New Regency Productions; Pascal Pictures
- Gibson, M. (Instruktør). (2016). *Hacksaw Ridge* [Film]. IM Global; AI-Film; Cross Creek Pictures
- Giunta, E. (1997). The quest for true love: Ethnicity in Nancy Savoca's domestic film comedy. *Melus*, 22(2), 75–89. <https://doi.org/10.2307/468136>
- Gleiberman, O. & Debruge, P. (2020, 23. maj). Critics' dialogue: Should the Oscars recognize films that are streaming only? *Variety*. Hentet fra <https://variety.com/2020/film/opinion/should-the-oscars-recognize-films-that-are-streaming-only-1234613534/>

- Glenn, C.L., & Cunningham, L.J. (2009). The power of black magic: The Magical Negro and white salvation in film. *Journal of Black Studies*, 40(2), 135–152. <https://doi.org/10.1177/0021934707307831>
- González-Velázquez, C.A., Shackleford, K.E., Keller, L.N., Vinney, C., & Drake, L.M. (2020). Watching Black Panther with racially diverse youth: Relationships between film viewing, ethnicity, ethnic identity, empowerment, and wellbeing. *The Review of Communication*, 20(3), 250–259. <https://doi.org/10.1080/15358593.2020.1778067>
- Granik, D. (Instruktør). (2010). *Winter's bone* [Film]. Anonymous Content; Winter's Bone Productions
- Grater, T. (2017, 8. december). Guillermo del Toro on how 'the shape of water' reflects today's "casual racism and sexism". *Screendaily*. Hentet fra <https://www.screendaily.com/features/guillermo-del-toro-on-how-the-shape-of-water-reflects-todays-casual-racism-and-sexism/5124817.article>
- Gray, F.G. (Instruktør). (2017). *The fate of the furious* [Film]. Universal Pictures, China Film Group Corporation (CFGC); Original Film
- Greengrass, P. (Instruktør). (2013). *Captain Phillips* [Film]. Scott Rudin Productions; Michael De Luca Productions; Trigger Street Productions
- Griffin, R.A., & Rossing, J. (2020a). Black Panther in widescreen: Cross-disciplinary perspectives on a pioneering, paradoxical film. *The Review of Communication*, 20(3), 203–219. <https://doi.org/10.1080/15358593.2020.1780467>
- Griffin, R.A., & Rossing, J. (red.). (2020b). *The Review of Communication*, 20(3).
- Griffith, D.W. (Instruktør). (1915). *The birth of a nation* [Film]. David W. Griffith Corp., Epoch Producing Corporation

- Gruber, J. (2020). Can women in interreligious dialogue speak? Productions of in/visibility at the intersection of religion, gender, and race. *Journal of Feminist Studies in Religion*, 36(1), 51–69. <https://doi.org/10.2979/jfemistudreli.36.1.06>
- Guadagnino, L. (Instruktør). (2017). *Call me by your name* [Film]. Frenesy Film Company; La Cinéfacture; RT Features
- Haastrup, H.K. (2015). Filmanalyse. I G. Rose, & H.C. Christensen (red.), *Analyse af billedmedier: Det digitale perspektiv*. (3.udg., s. 239-282). Frederiksberg C: Samfundslitteratur.
- Hall, S. (1973). *Encoding and Decoding in the television discourse*. England: University of Birmingham.
- Hall, S. (1989). Cultural identity and cinematic representation. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 36, 68–81.
- Hall, S. (1997). The spectacle of the 'Other'. I S. Hall, *Representation: Cultural representations and signifying practices* (s. 225-277). London: SAGE.
- Halle Bailey responds to Little Mermaid criticism after Ariel casting. (2019, 8. august). *BBC*. Hentet fra <https://www.bbc.com/news/newsbeat-49274639>
- Hansen, L. (2018, 8. januar). Guillermo del Toro gives moving Golden Globes speech after winning Best Director for the shape of water. *People*. Hentet fra <https://people.com/chica/guillermo-del-toro-golden-globes-best-director-speech/>
- Harkamp, T. (Instruktør). (2019). *Jagtsæson* [Film]. Nordisk Film Production
- Harker, J. (2019, 25. februar). Green Book's Oscar shows Hollywood still doesn't get race. *The Guardian*. Hentet fra

<https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/feb/25/green-book-oscar-hollywood-race-best-picture-academy-racism>

Harris, A. & Mushtaq, O. (2013). Creating racial identities through film: A queer and gendered analysis of blaxploitation films. *The Western Journal of Black Studies*, 37(1), 28–38.

Hazanavicius, M. (Instruktør). (2011). *The artist* [Film]. Studio 37; La Petite Reine; La Classe Américaine

Hawks, H. (Instruktør). (1940). *His girl Friday* [Film]. Columbia Pictures

Heide, R. (Instruktør). (2011). *Alle for én* [Film]. Fridthjof Film; TV2 Danmark; Det Danske Filminstitut

Hennekam, S. & Syed, J. (2018). Institutional racism in the film industry: A multilevel perspective. *Equality, diversity and inclusion an international journal*, 37(6), 551-565.

Hirsch, P. (2014). Written on the body: A reasonable exit? *Feminist Media Studies*, 14(3), 470–484. <https://doi.org/10.1080/14680777.2012.737345>

Holbrook, M.B, & Addis, M. (2008). Art versus commerce in the movie industry: A two-path model of motion-picture success. *Journal of Cultural Economics*, 32(2), 87–107. <https://doi.org/10.1007/s10824-007-9059-2>

hooks, b. (1998 [1992]). Representations of whiteness in the black imagination. I D.R. Roediger (red.), *Black on white* (s. 38-53). NY: Schocken Books.

Hooper, T. (Instruktør). (2012). *Les misérables* [Film]. Universal Pictures; Working Title Films; Cameron Mackintosh

Horrex, E. (2017). (Re)visiting black women and girls in the cinematic hood: “Who you callin’ a hoe?” *European Journal of American Studies*, 12(2), 51–. <https://doi.org/10.4000/ejas.12080>

How millennial preferences are changing movies. (u.d.). *The Spread*. Hentet fra: <http://cinemajam.com/mag/headlines-events-news/how-millennial-preferences-are-changing-movies>

Hughes, J. (Instruktør). (1985). *The breakfast club* [Film]. Universal Pictures; A&M Films; Channel Productions.

Hughes, M. (2015, 13. februar). Review - 'Fifty Shades Of Grey' is abusive gender roles disguised as faux-feminism. *Forbes*. Hentet fra <https://www.forbes.com/sites/markhughes/2015/02/13/review-fifty-shades-of-grey-is-abusive-gender-roles-disguised-as-faux-feminism/>

Hughey, M. (2009). Cinethetic racism: White redemption and black stereotypes in “Magical Negro” films. *Social Problems (Berkeley, Calif.)*, 56(3), 543–577. <https://doi.org/10.1525/sp.2009.56.3.543>

Ianucci, A. (Instruktør). (2019). *The personal history of David Copperfield* [Film]. Film 4; FilmNation Entertainment; Searchlight Pictures

IMDb. (u.d.). *Jojo Rabbit: Tagline*. Hentet fra https://www.imdb.com/title/tt2584384/taglines?ref_=tt_stry_tg

Iñárritu, A.G. (Instruktør). (2014). *Birdman* [Film]. New Regency Productions; M Productions; Le Grisbi

Jackson, P. (Instruktør). (2001). *The lord of the rings: The fellowship of the ring* [Film]. New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company

- Jackson, P. (Instruktør). (2002). *The lord of the rings: The two towers* [Film]. New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company
- Jackson, P. (Instruktør). (2003). *The lord of the rings: The return of the king* [Film]. New Line Cinema, WingNut Films, The Saul Zaentz Company
- Jackson, P. (Instruktør). (2012). *The hobbit: An unexpected journey* [Film]. New Line Cinema; Metro-Goldwyn-Mayer; WingNut Films
- Jackson, P. (Instruktør). (2013). *The hobbit: The desolation of Smaug* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer; New Line Cinema; WingNut Films
- Jackson, P. (Instruktør). (2014). *The hobbit: The battle of the five armies* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer; New Line Cinema; WingNut Films
- Jean-Philippe, M. (2020, 29. december). Bridgerton doesn't need to elaborate on its inclusion of black characters. *Oprah Daily*. Hentet fra <https://www.oprahdaily.com/entertainment/tv-movies/a35083112/bridgerton-race-historical-accuracy/>
- Jenkins, B. (Instruktør). (2016). *Moonlight* [Film]. A24; PASTEL; Plan B Entertainment
- John, D. (2019, 20. februar). Is The Favourite fact or fiction? *BBC Culture*.
<https://www.bbc.com/culture/article/20190220-is-the-favourite-true-or-fiction>
- Johnson, R. (Instruktør). (2017). *Star wars: Episode VIII - the last jedi* [Film]. Walt Disney Pictures; Lucasfilm; Ram Bergman Productions
- Johnston, J. (Instruktør). (1995). *Jumanji* [Film]. TriStar Pictures; Interscope Communications; Teitler Film.

- Jones, D.B. (1942). Analysis of motion picture content. *The Public Opinion Quarterly* 6(3), 411-428.
- Joof, H. (Instruktør). (2014). *All inclusive* [Film]. Falkun Films; Happy Ending Film
- Jordan-Zachery, J.S. (2007). Am I a black woman or a woman who is black? A few thoughts on the meaning of intersectionality. *Politics & Gender*, 3(2), 254-263
- Juul, S. & Pedersen, K. B. (2012). Videnskabsteoretiske retninger og projektarbejdet. I S. Juul & K. Pedersen (red.), *Samfundsvidenskabernes videnskabsteori: en indføring*. København: Hans Reitzels Forlag. gs. 399-430
- Jørgensen, J.E. (2019, 8. september). Hvis ikke man taler dansk - så skal man ikke have dansk statsborgerskab. *Jyllands-Posten*. Hentet fra <https://jyllands-posten.dk/debat/blogs/gamleblogs/janjorgensen/ECE11603283/hvis-man-ikke-taler-dansk-saa-skal-man-ikke-have-dansk-statsborgerskab/>
- Kail, T. (Instruktør). (2020). *Hamilton* [Film]. Walt Disney Pictures; 5000 Broadway Productions; Nevis Productions
- Kasdan, J. (Instruktør). (2017). *Jumanji: Welcome to the jungle* [Film]. Columbia Pictures; Matt Tolmach Productions; Radar Pictures
- Kasdan, J. (Instruktør). (2019). *Jumanji: The next level* [Film]. Matt Tolmach Productions; Steven Bucks Productions; The Detective Agency; Colombia Pictures.
- Kenny, G. (2017, 19. december). Review: 'Jumanji: Welcome to the Jungle' has Dwayne Johnson as a nerd. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2017/12/19/movies/jumanji-welcome-to-the-jungle-review-dwayne-johnson.html>

- Kermode, M. (2017, 24. december). Jumanji: Welcome to the Jungle review – a crowd-pleasing romp. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/2017/dec/24/jumanji-welcome-to-the-jungle-mark-kermode-film-of-the-week-review>
- Kermode, M. (2018, 18. februar). The shape of water review - a seductively melancholy creature feature. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/2018/feb/18/the-shape-of-water-review-guillermo-del-toro-sally-hawkins>
- Kilner, C. (Instruktør). (2005). *The wedding date* [Film]. Gold Circle Films; 26 Films; Visionview Production
- Kim, S. (2004). Beyond black and white: Race and postmodernism in “The Lord of the Rings films.” *Modern Fiction Studies*, 50(4), 875–907. <https://doi.org/10.1353/mfs.2005.0005>
- King, J., Ribeiro, S.L., Callahan, C., & Robinson, T. (2021). Representing race: The race spectrum subjectivity of diversity in film. *Ethnic and Racial Studies*, 44(2), 334–351. <https://doi.org/10.1080/01419870.2020.1740290>
- King, M.P. (Instruktør). (2008). *Sex and the city* [Film]. New Line Cinema; Home Box Office (HBO); Darren Star Productions
- King, M.P. (Instruktør). (2010). *Sex and the city 2* [Film]. New Line Cinema; Home Box Office (HBO); HBO Films
- King, N. (2008). Generic womanhood: Gendered depictions in cop action cinema. *Gender & Society*, 22(2), 238–260. <https://doi.org/10.1177/0891243207310715>

- King, R.H. (2015). "How long? Not long": Selma, Martin Luther King and civil rights narratives. *Patterns of Prejudice*, 49(5), 466–485. <https://doi.org/10.1080/0031322X.2015.1103443>
- Kit, B. (2017, 3. november). How Guillermo del Toro's 'black lagoon' fantasy inspired 'shape of water'. *The Hollywood Reporter*. Hentet fra <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/how-guillermo-del-toros-black-lagoon-fantasy-inspired-shape-water-1053206/>
- Klocker, N., & Stanes, E. (2013). "Reel love" across ethnic boundaries? The extent and significance of inter-ethnic intimacy in Australian cinema. *Ethnic and Racial Studies*, 36(12), 2035–2054. <https://doi.org/10.1080/01419870.2012.675080>
- Knight, R. (2018, 30. januar). Black Panther premiere fashion celebrates african royalty. *Nerdist*. Hentet fra <https://nerdist.com/article/black-panther-premiere-fashion-african-royalty/>
- Kristiansen, A.L. (2016, 15. februar). 3 kendere: Derfor elsker danskerne 'Badhotellet'. *DR.dk*. Hentet fra <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/3-kendere-derfor-elsker-danskerne-badhotellet>
- Ladegaard, C. (2020, 2. december). Mangfoldighed i dansk film kommer ikke af sig selv. *Det Danske Filminstitut*. Hentet fra <https://www.dfi.dk/nyheder/mangfoldighed-i-dansk-film-kommer-ikke-af-sig-selv>
- Lanthimos, Y. (Instruktør). (2018). *The favourite* [Film]. Fox Searchlight Pictures; Film4; Waypoint Entertainment
- Lawrence, F. (Instruktør). (2013). *The hunger games: Catching fire* [Film]. Color Force; Lionsgate

- Lawrence, F. (Instruktør). (2014). *The hunger games: Mockingjay - part 1* [Film]. Lionsgate; Color Force; French Tax Credit
- Lawrence, F. (Instruktør). (2015). *The hunger games: Mockingjay - part 2* [Film]. Lionsgate; Color Force; Studio Babelsberg
- Lee, A. (Instruktør). (2005). *Brokeback mountain* [Film]. Focus Features; River Road Entertainment; Alberta Film Entertainment
- Lee, S. (Instruktør). (2018). *BlackKkKlansman* [Film]. Focus Features; Legendary Entertainment; Perfect World Pictures
- Leitch, D. (Instruktør). (2019). *Fast & Furious Presents: Hobbs & Shaw* [Film]. Chris Morgan Productions; Dentsu; Seven Bucks Productions
- Leone, S. (Instruktør). (1966). *The good, the bad and the ugly* [Film]. Produzioni Europee Associate; Arturo González Producciones Cinematográficas; Constantin Film.
- Levy, E. (1991). The American dream of family in film: From decline to a comeback. *Journal of Comparative Family Studies*, 22(2), 187–204. <https://doi.org/10.3138/jcfs.22.2.187>
- LGBT Life Center. (u.d.). *Pronouns*. Hentet fra <https://lgbtlifecenter.org/pronouns/>
- LGBTQ Rights Milestones Fast Facts. (2021, 25. marts). CNN. Hentet fra <https://edition.cnn.com/2015/06/19/us/lgbt-rights-milestones-fast-facts/index.html>
- LGBT+ Danmark. (u.d.). *Om os*. Hentet fra <http://lgbt.dk/om-os/>
- Lin, J. (Instruktør). (2006). *The Fast and the Furious: Tokyo Drift* [Film]. Universal Pictures; Relativity Media; Original Film

- Lin, J. (Instruktør). (2009). *Fast and Furious 4* [Film]. Universal Pictures; Relativity Media; Original Film
- Lin, J. (Instruktør). (2011). *Fast and Furious 5* [Film]. Universal Picture; Original Film; One Race Productions
- Lin, J. (Instruktør). (2013). *Fast and furious 6* [Film]. Universal Pictures; Relativity Media; Original Film
- Lin, J. (Instruktør). (2021). *F9* [Film]. One Race Films; Roth/Kirschenbaum Films; Perfect Storm Entertainment
- Lincoln, A.E. & Allen, M.P. (2004). Double jeopardy in Hollywood: Age and gender in the careers of film actors, 1926-1999. *Sociological Forum (Randolph, N.J.)*, 19(4), 611–631. <https://doi.org/10.1007/s11206-004-0698-1>
- Linklater, R. (Instruktør). (2014). *Boyhood* [Film]. IFC Productions; Detour Filmproduction
- Livingston, G. (2018, 24. september). Stay-at-home moms and dads account for about one-in-five U.S. parents. *Pew Research Center*. Hentet fra <https://www.pewresearch.org/fact-tank/2018/09/24/stay-at-home-moms-and-dads-account-for-about-one-in-five-u-s-parents/>
- Lloyd, P. (Instruktør). (2008). *Mamma mia!* [Film]. Universal Pictures; Relativity Media; Littlestar
- Lott, M. (2017). The relationship between the “Invisibility” of African American women in the American Civil Rights Movement of the 1950s and 1960s and their portrayal in modern film. *Journal of Black Studies*, 48(4), 331–354. <https://doi.org/10.1177/0021934717696758>

- Mackenzie, D. (Instruktør). (2016). *Hell or high water* [Film]. CBS Films; Sidney Kimmel Entertainment; MWM Studios
- Maguire, S. (Instruktør). (2016). *Bridget Jones's baby* [Film]. Universal Pictures; StudioCanal; Miramax
- Marsh, J. (Instruktør). (2014). *The theory of everything* [Film]. Working Title Films; Dentsu Motion Pictures; Fuji Television Network
- McBride, A., Hebson, G., Holgate, J. (2015). Intersectionality: Are we taking enough notice in the field of work and employment relations? *Work, employment and society*, 29(2), 331-341, DOI: 10.1177/0950017014538337
- McIntyre, G. (2018, 7. november). The bold costumes of 'Black Panther' join tradition and technology. *Los Angeles Times*. Hentet fra <https://www.latimes.com/entertainment/envelope/la-en-mn-costumes-black-panther-20181107-story.html>
- McQueen, S. (Instruktør). (2013). *12 years a slave* [Film]. New Regency Productions; River Road Entertainment; Plan B Entertainment
- Meatto, K. (2019, 2. maj). Still separate, still unequal: Teaching about school segregation and educational inequality. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2019/05/02/learning/lesson-plans/still-separate-still-unequal-teaching-about-school-segregation-and-educational-inequality.html>
- Melfi, T. (Instruktør). (2016). *Hidden figures* [Film]. Fox 2000 Pictures; Chernin Entertainment; TSG Entertainment
- Mendes, S. (Instruktør). (2012). *Skyfall* [Film]. Metro-Goldwyn-Mayer (MGM); Columbia Pictures; Danjaq

- Mendes, S. (Instruktør). (2015). *Spectre* [Film]. B24; Columbia Pictures; Danjaq
- Mendes, S. (Instruktør). (2019). *1917* [Film]. Dreamworks Pictures; Reliance Entertainment; New Republic Pictures
- Miller, J. (2021, 11. marts). The fall of Armie Hammer: A family saga of sex, money, drugs, and betrayal. *Vanity Fair*. Hentet fra <https://www.vanityfair.com/hollywood/2021/03/the-fall-of-armie-hammer-a-family-saga-of-sex-money-drugs-and-betrayal>
- Miller, T. (Instruktør). (2016). *Deadpool* [Film]. Twentieth Century Fox; Marvel Entertainment; Kinberg Genre; Donner's Company; TSG Entertainment.
- Modleski, T. (2002). On the existence of women: A brief history of the relations between women's studies and film studies. *Women's Studies Quarterly*, 30(1/2), 15–24.
- Moffat, K. (2016). From imperfect strangers to new citizens: Screening race and ethnicity in Nordic film history. *Journal of Scandinavian cinema*, 6(3), 225
- Moland, H.P. (Instruktør). (2016). *Flaskepost fra p* [Film]. Zentropa Entertainments20; Det Danske Filminstitut; Film i Väst
- Monggaard, C. (2017, 22. december). 'Jumanji: Welcome to the Jungle' er overraskende begavet, vellykket og for hele familien. *Information*. Hentet fra <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2017/12/jumanji-welcome-to-the-jungle-overraskende-begavet-vellykket-hele-familien>
- Morgenstern, J. (2017, 11. december). 'Jumanji: Welcome to the Jungle' review: When a body meets a new body. *The Wall Street Journal*. Hentet fra <https://www.wsj.com/articles/jumanji-welcome-to-the-jungle-review-when-a-body-meets-a-new-body-1513032182>

- Mostert, W. (2020, 3. november). Er Danmark et racistisk land? Svaret er et klart ja og et lige så klart nej. *Information*. Hentet fra <https://www.information.dk/debat/2020/11/danmark-racistisk-land-svaret-klart-ja-lige-saa-klart-nej>
- Nakache, O., & Toledano, E. (Instruktør). (2011). *Intouchables* [Film]. Quad Productions; Ten Films; Canal+
- Newman, K. (2017, 9. december). 'Jumanji: Welcome To The Jungle': Review. *Screen Daily*. Hentet fra <https://www.screendaily.com/reviews/jumanji-welcome-to-the-jungle-review/5124879.article>
- Nielsen, S.B. (2020, 26. juni). Skuespillere i opråb: Hvorfor skal vi altid spille indvandrere på kant med loven? *Dr.dk*. Hentet fra <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/film/skuespillere-i-opraab-hvorfor-skal-vi-altid-spille-indvandrere-paa-kant-med>
- Nolan, C. (Instruktør). (2008). *The dark knight rises* [Film]. Warner Bros., Legendary Entertainment, Syncopy
- Nolan, C. (Instruktør). (2010). *Inception* [Film]. Warner Brothers; Legendary Entertainment; Syncopy
- Nolan, C. (Instruktør). (2017). *Dunkirk* [Film]. Syncopy; Warner Brothers; Dombey Street Productions; Kaap Holland Productions; Canal+; Cine+; RatPac-Dune Entertainment.
- Nunley, V. L. (2007). "Crash": Rhetorically wrecking discourses of race, tolerance, and white privilege. *College English*, 69(4), 335-346.
- Nørgaard, M. (Instruktør). (2010). *Klovn: The movie* [Film]. Zentropa Entertainments; Ja-Hatten; Det Danske Filminstitut

- Nørgaard, M. (Instruktør). (2012). *Kvinden i buret* [Film]. Zentropa Entertainments20; Film i Väst; Zentropa Entertainments
- Nørgaard, M. (Instruktør). (2014). *Fasandræberne* [Film]. Zentropa Entertainments; Zentropa Entertainments; Zentropa International Sweden
- Nørlev, N. (Instruktør). (2011). *Klassefesten* [Film]. Det Danske Filminstitut; TV2 Danmark, Nordisk Film
- Oliver, D. (2021). 'Bridgerton' isn't as progressive on race as it seems, and there's a clear reason why. *USA Today*. Hentet fra <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/tv/2021/01/22/shonda-rhimes-bridgerton-netflix-has-problem-race-colorism/4173376001/>
- Oliver, D. (u.d.). Hollywood's casting dilemma: Should straight, cisgender actors play LGBTQ characters? *USA Today*. Hentet fra <https://eu.usatoday.com/story/entertainment/celebrities/2020/11/24/should-straight-cisgender-actors-play-lgbtq-characters-in-hollywood/6327858002/>
- Oliver, K. (2010). Motherhood, sexuality, and pregnant embodiment: Twenty-five years of gestation. *Hypatia*, 25(4), 760–777. <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2010.01134.x>
- Oplev, N.A., & Berthelsen, A.W. (Instruktør). (2019). *Ser du månen, Daniel* [Film]. Cinenic Film; Danish Film Institute; Danmarks Radio (DR)
- Orwin, A. (2002). Women's stories, women's films: Integrating women's studies and film production. *Women's Studies Quarterly*, 30(1/2), 271–284.
- Oscars. (2018, 17. april). *"The Shape of Water" wins Best Picture* [Video]. https://www.youtube.com/watch?v=fHNc_43zXEY

Oscars. (2020). *Academy establishes representation and inclusion standards for Oscars eligibility*. Hentet fra <https://www.oscars.org/news/academy-establishes-representation-and-inclusion-standards-oscar-eligibility>

Oscars. (u.d.). *About*. Hentet fra <https://www.oscars.org/about>

Ott, B.L., & Mack, R.L. (2014). *Critical media studies: An introduction* (2. udg.). New Jersey: Wiley. (kap. 6, 8 og 9).

Park, J.H., Gabbidon, N.G., & Chernin, A.R. (2006). Naturalizing racial differences through comedy: Asian, black, and white views on racial stereotypes in Rush Hour 2. *Journal of Communication*, 56(1), 157–177. <https://doi.org/10.1111/j.1460-2466.2006.00008.x>

Parker, O. (Instruktør). (2018). *Mamma mia! Here we go again* [Film]. Universal Pictures; Legendary Entertainment; Perfect World Pictures

Patton, T. (2001). “Ally McBeal” and her homies: The reification of white stereotypes of the Other. *Journal of Black Studies*, 32(2), 229–260. <https://doi.org/10.1177/002193470103200205>

Peckinpah, S. (Instruktør). (1969). *The wild bunch* [Film]. Warner Brothers; Seven Arts.

Pedersen, K. (2012). Socialkonstruktivisme. I S. Juul & K. Pedersen (red.), *Samfundsvidenskabernes videnskabsteori: en indføring*. København: Hans Reitzels Forlag. gs. 187-232

Peele, J. (Instruktør). (2017). *Get out* [Film]. Universal Pictures; Blumhouse Productions; QC Entertainment

- Pennell, H., & Behm-Morawitz, E. (2015). The empowering (super) heroine? The effects of sexualized female characters in superhero films on women. *Sex Roles*, 72(5), 211–220. <https://doi.org/10.1007/s11199-015-0455-3>
- Peterson, J., & Parry, R. (2021, 28. januar). Armie Hammer's ex-lover Paige Lorenze claims 'cannibal' actor told her his own family feared he'd been 'taken by the devil'. *Daily Mail*. Hentet fra <https://www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-9195197/Armie-Hammers-family-feared-hed-taken-devil.html>
- Phillips, T. (Instruktør). (2011). *The hangover part II* [Film]. Warner Bros.; Legendary Entertainment; Green Hat Films
- Phillips, T. (Instruktør). (2019). *Joker* [Film]. Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; Village Roadshow Pictures
- Pittman, L. (2017). Colour-conscious casting and multicultural Britain in the BBC Henry V (2012): Historicizing adaptation in an age of digital placelessness. *Adaptation : the Journal of Literature on Screen Studies*, 10(2), 176–191. <https://doi.org/10.1093/adaptation/apx013>
- Ramos, D-R. (2020, 1. januar). Film & TV diversity: What changed in 2019 and what's next in 2020. *Deadline*. Hentet fra <https://deadline.com/2020/01/hollywood-diversity-2009-strides-film-tv-representation-inclusion-1202817299/>
- Reenberg, A. (Instruktør). (1958). *Styrmand karlsen* [Film]. Saga Studio.
- Riley, J. (2014, 7. oktober). Reese Witherspoon, Bruna Papandrea push for female-driven material with Pacific Standard. *Variety*. Hentet fra <https://variety.com/2014/film/features/reese-witherspoon-production-company-female-driven-material-1201323117/>

- Ritchie, G. (Instruktør). (2011). *Sherlock Holmes: A game of shadows* [Film]. Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; Silver Pictures
- Rodriguez, J.K., Holvino, E., Fletcher, J.K., & Nkomo, S.M. (2016). The theory and praxis of intersectionality in work and organizations: Where do we go from here? *Gender, Work & Organization*, 23(3), 201-222
- Rogers, R. (2006). From cultural exchange to transculturation: A review and reconceptualization of cultural appropriation. *Communication Theory*, 16(4), 474–503. <https://doi.org/10.1111/j.1468-2885.2006.00277.x>
- Rose, G. (2015). Medie og kulturstudier. I G. Rose & H.C. Christiansen (red.), *Analyse af billedmedier: Det digitale perspektiv* (3. udg., s. 100-107). Frederiksberg C: Samfundslitteratur.
- Rose, S. (2019, 25. februar). 'Let's do the right thing!' How Spike Lee became Hollywood's political conscience. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/2019/feb/25/lets-do-the-right-thing-how-spike-lee-became-hollywoods-political-conscience>
- Rotten Tomatoes. (u.d.a). *Black Panther*. Hentet fra https://www.rottentomatoes.com/m/black_panther_2018
- Rotten Tomatoes. (u.d.b.) *Jumanji: welcome to the jungle*. Hentet fra https://www.rottentomatoes.com/m/jumanji_welcome_to_the_jungle
- Rotten Tomatoes. (u.d.c.) *The shape of water*. Hentet fra https://www.rottentomatoes.com/m/the_shape_of_water_2017
- Russell, D.O. (Instruktør). (2013). *American hustle* [Film]. Columbia Pictures; Annapurna Pictures; Atlas Entertainment

- Russell, D.O. (Instruktør). (2010). *The fighter* [Film]. The Weinstein Company; Relativoty Media; Mandeville Entertainment
- Russell, J.G. (2013). Don't it make my black face blue: Race, avatars, albescence, and the transnational imaginary. *Journal of Popular Culture*, 46(1), 192–217. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12021>
- Russo, A., & Russo, J. (Instruktør). (2016). *Captain America: Civil war* [Film]. Marvel Studios; Vita-Ray Dutch Productions (III); Studio Babelsberg
- Russo, A., & Russo, J. (Instruktør). (2018). *Avengers: Infinity war* [Film]. Marvel Studios; Walt Disney Pictures
- Ryzik, M. (2018, 23. februar). The afrofuturistic designs of 'Black Panther'. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2018/02/23/movies/black-panther-afrofuturism-costumes-ruth-carter.html>
- Sacks, E. (2020, 7. februar). Who makes up the academy? A breakdown of the exclusive Oscars club. *NBC News*. Hentet fra <https://www.nbcnews.com/pop-culture/awards/who-makes-academy-breakdown-exclusive-oscars-club-n1126866>
- Sarkar, A. (2019, 29. april). Why we need to pause before claiming cultural appropriation. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/commentisfree/2019/apr/29/cultural-appropriation-racial-oppression-exploitation-colonialism>
- Salkind, N.J. (2010). Krippendorff's alpha. I *Encyclopedia of research design* (Vol. 1, s. 669-673). SAGE Publications, Inc. <https://www-doi-org.zorac.aub.aau.dk/10.4135/9781412961288.n206>
- Scanlon, J. (2007). "If my husband calls I'm not here": The beauty parlor as real and representational female space. *Feminist Studies*, 33(2), 308–334

- Schatz, T. (1981). The genius of the system. I T. Schatz *Hollywood genres* (s. 29-36). New York: McGraw-Hill.
- Scorsese, M. (Instruktør). (1990). *Goodfellas* [Film]. Warner Brothers.
- Scorsese, M. (Instruktør). (2019). *The Irishman* [Film]. Tribeca Productions; Sikelia Productions; Winkler Films
- Scherfig, L. (Instruktør). (2009). *An education* [Film]. BBC Films; Finola Dwyer Productions; Wildgaze Films
- Selbo, J. (2014). *Film genre for the screenwriter*. New York: Routledge. (kap. 3).
- Sexton, J. (2009). The ruse of engagement: Black masculinity and the cinema of policing. *American Quarterly*, 61(1), 39-63
- Sharrock, T. (Instruktør). (2012). *The hollow crown: Henry V* [Film]. BBC; Neal Street Productions; Thirteen / WNET.pit
- Shimizu, C. (2016). Equal access to exploitation and joy: Women of color and Hollywood stereotype. *Quarterly Review of Film and Video*, 33(4), 303–321. <https://doi.org/10.1080/10509208.2016.1144021>
- Shakur, P. (2018, 10. marts). “Black Panther” mirrors the duality of Martin Luther King, Jr. and Malcolm X. *Teen Vouge*. Hentet fra <https://www.teenvogue.com/story/black-panther-duality-martin-luther-king-jr-malcolm-x>
- Shyer, C. (Instruktør). (1991). *Father of the bride* [Film]. Touchstone Pictures; Touchwood Pacific Partners 1; Sandollar Productions

- Simien, E.M. (2008) Doing intersectionality research: From conceptual issues to practical examples. *Politics & Gender*, 3(2), 264-271
- Singer, B. (Instruktør). (2018). *Bohemian Rhapsody* [Film]. Twentieth Century Fox; New Regency Productions; GK Films
- Singleton, J. (Instruktør). (2003). *2 Fast 2 Furious* [Film]. Universal Pictures; Original Film; Mikona Productions GmbH & Co. KG
- Slade, D. (Instruktør). (2010). *The twilight saga: eclipse* [Film]. Summit Entertainment; Temple Hill Entertainment; Maverick Films
- Smith, J. (u.d.). The revolutionary power of Black Panther. *Time*. Hentet fra <https://time.com/black-panther/>
- Smith, J. (2013). Between colorblind and colorconscious: Contemporary Hollywood films and struggles over racial representation. *Journal of Black Studies*, 44(8), 779–797. <https://doi.org/10.1177/0021934713516860>
- Spielberg, S. (Instruktør). (1993). *Schindler's list* [Film]. Universal Pictures; Amblin Entertainment
- Spielberg, S. (Instruktør). (2011). *War horse* [Film]. Dreamworks Pictures; Reliance Entertainment; Amblin Entertainment
- Spielberg, S. (Instruktør). (2015). *Bridge of spies* [Film]. Fox 2000 Pictures; Dreamworks Pictures; Reliance Entertainment
- Statista. (2019a, februar). *Box office revenue of the highest grossing movies in North America in 2018*. Hentet fra <https://www.statista.com/statistics/825900/box-office-revenue-of-the-top-grossing-movies-2018/>

- Statista. (2019b, juni). *Box office revenue of the highest grossing movies worldwide in 2018*. Hentet fra <https://www.statista.com/statistics/825902/box-office-revenue-top-grossing-movies-worldwide-2018/>
- Stefansky, E. (2018, 5. juli). Scarlett Johansson under fire for playing a trans man in her next movie. *Vanity Fair*. Hentet fra <https://www.vanityfair.com/hollywood/2018/07/scarlett-johansson-tex-gill-biopic-transgender-backlash>
- Stefánsson, F. (2012, 9. juli). Amazoner. *Symbolleksikon*. Hentet fra <https://symbolleksikon.lex.dk/amazoner>
- Stisen, H. (2021, 21. april). Stjernerne jubler over historisk dom: 'Jeg græd glædestårer'. *DR.dk*. Hentet fra <https://www.dr.dk/nyheder/kultur/stjernerne-jubler-over-historisk-dom-jeg-graed-glaedestaarer>
- Sutherland, J. & Feltey, K.M. (2017). Here's looking at her: An intersectional analysis of women, power and feminism in film. *Journal of Gender Studies*, 26(6), 618–631. <https://doi.org/10.1080/09589236.2016.1152956>
- Tarantino, Q. (Instruktør). (2012). *Django unchained* [Film]. Columbia Pictures; The Weinstein Company
- Tarantino, Q. (Instruktør). (2019). *Once upon a time... in Hollywood* [Film]. Columbia Pictures; Bona Film Group; Heyday Films
- Taylor, T. (Instruktør). (2011). *The help* [Film]. DreamWorks; Participant; Reliance Film & Entertainment
- Taylor-Johnson, S. (Instruktør). (2015). *Fifty shades of Grey* [Film]. Focus Features; Michael De Luca Productions; Trigger Street Productions

- Tennant, A. (Instruktør). (2002). *Sweet home Alabama* [Film]. Touchstone Pictures; Original Film; D&D Films
- Tillet, S. (2018, 19. februar). 'Black Panther': Why not queen Shuri? (Guest Column). *The Hollywood Reporter*. Hentet fra <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/black-panther-why-not-queen-shuri-guest-column-1086012/>
- Tissier-Desbordes, E. & Visconti, L.M. (2019). Gender after gender: Fragmentation, intersectionality, and stereotyping. *Consumption Markets & Culture*, 22(4), 307-313
DOI: 10.1080/10253866.2018.1512238
- The Walt Disney Company. (u.d.). *Diversity & inclusion*. Hentet fra <https://thewaltdisneycompany.com/diversity-inclusion/>
- THR staff. (2021, 16. marts). Oscars: How the 2021 nominees broke records and made history. *The Hollywood Reporter*. Hentet fra <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/oscars-how-the-2021-nominees-broke-records-and-made-history-4150541/>
- Travers, P. (2014, 9. juli). Boyhood. *Rolling Stone*. Hentet fra <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/boyhood-188090/>
- Trousdale, G. & Wise, K. (Instruktør). (1991). *Beauty and the beast* [Film]. Walt Disney Pictures; Silver Screen Partners IV; Walt Disney Animation Studios
- Trout, J. (2015, 2. juni). Fifty Shades of Grey and the anti-feminist critique. *Huffpost.com*. Hentet fra https://www.huffpost.com/entry/fifty-shades-of-grey-and-the-antifeminist-critique_b_6630178
- Ugwu, R. (2020, 6. februar). The hashtag that changed the Oscars: An oral history. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2020/02/06/movies/oscarssowwhite-history.html>

United States Census Bureau. (2019). *QuickFacts United States*. Hentet fra <https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/US/PST045219>

Urofsky, M.I. (2021). Jim Crow Law. I *Brittanica*. Hentet fra <https://www.britannica.com/event/Jim-Crow-law>

Valdivia, A.N. (1998). Stereotype or transgression?: Rosie Perez in Hollywood film. *Sociological Quarterly*, 39(3), 393–408. <https://doi.org/10.1111/j.1533-8525.1998.tb00510.x>

Vallée, J-M. (Instruktør). (2013). *Dallas buyers club* [Film]. Truth Entertainment (II); Voltage Pictures; r2 films

Van Dusen, C. (Creator). (2020). *Bridgerton* [TV-serie]. [Shondaland](#)

Vary, A.B. (2021, 10. maj). Tom Cruise returns Golden Globe Awards in protest of HFPA. *Variety*. Hentet fra <https://variety.com/2021/film/awards/tom-cruise-golden-globes-returns-trophy-1234969999/>

Veblen, T. (2013 [1899]). *The theory of the leisure class* (kap. 4). Hentet fra <https://www.gutenberg.org/files/833/833-h/833-h.htm#link2HCH0004>

Vinterberg, T. (Instruktør). (2016). *Kollektivet* [Film]. Zentropa Entertainments; Danmarks Radio (DR); Det Danske Filminstitut

Waititi, T. (Instruktør). (2017). *Thor: Ragnarok* [Film]. Walt Disney Pictures; Marvel Studios; Government of Australia

Waititi, T. (Instruktør). (2019). *Jojo Rabbit* [Film]. Fox Searchlight Pictures; TSG Entertainment; Defender Films

- Wallace, C. (2018, 12. februar). Why 'Black Panther' is a defining moment for black America. *The New York Times*. Hentet fra <https://www.nytimes.com/2018/02/12/magazine/why-black-panther-is-a-defining-moment-for-black-america.html>
- Wan, J. (Instruktør). (2015). *Furious 7* [Film]. Universal Pictures; Media Rights Capital (MRC); China Film Group Corporation (CFGF)
- Washington, D. (Instruktør). (2016). *Fences* [Film]. Paramount Pictures; BRON Studios; MACRO
- Warner, K. (2017). In the time of plastic representation. *Film Quarterly*, 71(2), 32-37.
- Webb, J., Schirato, T., & Danaher, G. (2008). *Understanding Bourdieu*. London: SAGE. (s. 166-180).
- Webster, L. (2021). Marvel, Star Wars and the Risk of Being a Hero: Social Responsibilities for Transmedia Storytellers in the Age of Collective Journey. *Cultural Science*, 12(1). <https://doi.org/10.5334/csci.138>
- Whedon, J. (Instruktør). (2012). *The Avengers* [Film]. Marvel Studios; Paramount Pictures
- Wheeler, A. (2020, 2. januar). More women than ever are working in film - but men still dominate key roles. *The Guardian*. Hentet fra <https://www.theguardian.com/film/2020/jan/02/women-film-industry-hollywood-2019>
- Yancy, G., & Ryser, T.A. (2008). Whiting up and blacking out: White privilege, race, and white chicks. *African American Review*, 42(3/4), 731–746.
- Yates, D. (Instruktør). (2011). *Harry Potter and the deathly hallows part 2* [Film]. Warner Bros.; Heyday Films; Moving Picture Company (MPC)

- Yates, D. (Instruktør). (2016). *Fantastic beasts and where to find them* [Film]. Warner Brothers; Heyday Films
- Yde, K.H., & Tecza, M. (2018, 9. februar). 'Fifty Shades of Grey' – et stockholmsyndrom i tre akter eller En Frygtelig Kvindes sejrs-march? *Information*. Hentet fra <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2018/02/fifty-shades-of-grey-stockholmsyndrom-tre-akter-frygtelig-kvindes-sejrs-march>
- York, A. (2010). From chick flicks to millennial blockbusters: Spinning female-driven narratives into franchises. *Journal of Popular Culture*, 43(1), 3–25. <https://doi.org/10.1111/j.1540-5931.2010.00728.x>
- Zeitlin, B. (Instruktør). (2012). *Beasts of the southern wild* [Film]. Court 13 Pictures; Cinereach; Journeyman Pictures
- Zhao, C. (Instruktør). (2020). *Nomadland* [Film]. Cor Cordium Productions; Hear/Say Productions; Highwayman Films
- Østergaard, A.K.H., Edlev, S. & Ottosen, J. (2018). *Mangfoldige film eller ren fiktion? En longitudinal undersøgelse af køn, seksualitet og etnicitet i populære film* [Speciale, Aalborg Universitet, København]. Hentet fra [https://projekter.aau.dk/projekter/da/studentthesis/mangfoldige-film-eller-ren-fiktion-en-longitudinal-undersogelse-af-kvinder-seksualitet-og-etnicitet-i-populaere-film\(e854eba9-244e-4003-be1c-9ecc8f679f70\).html](https://projekter.aau.dk/projekter/da/studentthesis/mangfoldige-film-eller-ren-fiktion-en-longitudinal-undersogelse-af-kvinder-seksualitet-og-etnicitet-i-populaere-film(e854eba9-244e-4003-be1c-9ecc8f679f70).html)

BILAGSOVERSIGT

- **BILAG 1: OVERSIGT OVER FILM**
- **BILAG 2: KODNINGSMANUAL**
- **BILAG 3: KODESKEMA**
- **BILAG 4: SEGMENTERING AF 'JUMANJI'**
- **BILAG 5: SEGMENTERING AF 'BLACK PANTHER'**
- **BILAG 6: SEGMENTERING AF 'THE SHAPE OF WATER'**
- **BILAG 7: GODKENDELSE AF LITTERATURGRUNDLAG**

