

## I Skyddsängelns gränsland

*I traditionell film går berättandet patriarkatets ärenden menar forskaren Teresa de Lauretis. För att få svar på frågan varför kvinnor ändå roas av att se sådan film, studerar hon berättelser i området där semiotik och psykoanalys överlappar varandra. Kvinnor förförs genom dubbel identifikation, menar hon. Men går det inte att i berättelser direkt rikta sig till kvinnliga åskådarsubjekt? Med hjälp av hennes teorier ser vi filmen Skyddsängeln med nya ögon.*

I sin bok *Alice Doesn't!* läser Teresa de Lauretis några klassiska texter som behandlar berättelser ur ett feministiskt perspektiv.<sup>1</sup> Hos en av semiotikens förgrundsgestalter, socialantropologen *Claude Lévi-Strauss*, finner hon att kvinnan är dubbelt förnekad som subjekt.

Lévi-Strauss framställer kvinnan dels som ett värdeobjekt, som kan ägas och bytas för att incestförbudet ska upprätthållas, dels som ett objekt vars värde står att finna i naturen, i kvinnan som barnafödande. Kvinnans plats i kulturen är därför dubbel: dels är hon ett tecken, dels är hon genererare av tecken. Genom att Lévi-Strauss hanterar reglerna om äktenskap och släktskap som ett slags språk, leder det enligt de Lauretis till att kvinnan inte formulerar betydelse för sin egen skull, såsom män gör, utan hon är det medel på vilket social kommunikation grundas – hon är betydelse, objekt och tecken för mäns kommunikation. de Lauretis konstaterar att subjektet "man" antingen inbegriper både mannen och kvinnan, vilket suddar bort könsskillnaderna från subjektet, eller så har kvinnan ett eget subjekt, en motsats till det maskulina, dömd till tystnad, negativitet och en naturlig sexualitet; något som blir bestämt av den patriarkala diskurs som Lévi-Strauss pekat ut.<sup>2</sup>

### *Erfarenhet*

Hur kan vi föreställa oss kvinnor som subjekt i en kultur som objektifierar, exkluderar och håller henne fången, frågar sig de Lauretis. Hur kan vi tänka oss kvinnor utanför den dis-

kurs på vilken allt är baserat, nämligen dikotomin man – icke-man?

Vare sig psykoanalysen eller semiotiken har kunnat svara på dessa frågor. Det beror enligt de Lauretis på att de har misslyckats med att förena subjektivitet med praktiker, och att man inom dessa perspektiv inte har teoriserat begreppet erfarenhet, ett begrepp som hon ser som centralt för feminismen.<sup>3</sup> de Lauretis definierar erfarenhet som den interaktion som äger rum subjekt och diskurser/institutioner emellan, en interaktion som ger omvärldens händelser betydelse och värde. För att vi ska få ökad förståelse för hur det kvinnliga subjektet bekönsas i denna interaktion efterlyser hon en teoretisk utbyggnad av termen erfarenhet.<sup>4</sup>

Semiotiken ser könstillhörigheten som utslutande biologisk, utan att ta hänsyn till åskådarnas sociala skillnad. Psykoanalysen erkänner däremot subjektiviteten som en social konstruktion, men den uttrycker det på ett kastrationsbaserat sätt. Endast det manliga subjektet kommer till uttryck.<sup>5</sup> I området där psykoanalysen och semiotiken överlappar varandra finner de Lauretis dock en öppning. Relationerna som förbinder det sociala med det subjektiva måste begreppsloggöras på nytt, säger hon.<sup>6</sup>

Enligt de Lauretis ser semiotiken vanligtvis på perception och signifikation som två ojämförbara processer; den förra tillhör subjektivitetens sfär, den senare det socialas sfär. Perceptionen har setts som ett problem, eftersom det subjektivas sfär inkluderar känslor, berörd-

het och fantasier, och därför räknas som personlig smak och tyckande. Detta har inte ansetts kunna diskuteras inom en offentlig diskurs på samma sätt som det sociala sfär som präglas av rationalitet, kommunikation och symbolisering.<sup>7</sup> Men de Lauretis menar dock att det kvinnliga subjektet är upprättat med en särskild relation till den sociala verkligheten. Den relationen är grundad på en särskild erfarenhet, nämligen den sexuella. Subjektet kvinna blir till genom den sexuella erfarenheten, och det är en erfarenhet som inte går att sortera in som endast social eller som endast personlig. Frågor som abort, våldtäkter och sexuella trakasserier är inte bara en fråga för samhället i stort förklarar hon, liksom de inte enbart är en privat fråga som ska hållas inom familjen. För kvinnan och feminismen är detta politiska frågor.<sup>8</sup>

I *Charles Sanders Peirces* semiotik hittar de Lauretis ett sätt att sammanbinda det sociala med det subjektiva, även om hon inte ser hans teori som fulländad, på grund av att den inte tar någon hänsyn till det omedvetnas inflytande.<sup>9</sup>

Enligt de Lauretis läsning betyder Peirces term "habit" ett teckens effekt hos subjektet, även om effekten bara ligger på tankenivå. Ett teckens effekt på ett subjekt behöver inte leda till konkret handling, utan kan också innebära en beredskap för handling. Det är på det planet hon anser att feminismen har gjort sina viktigaste framsteg: i det att den orsakat en förändring i "habit" hos läsare, åskådare och andra, en förändring som har producerat ett nytt socialt subjekt, nämligen kvinnor. Den feministiska teorins särdrag ska sökas i det politiska, teoretiska och självanalyserande handlandet. Där kan subjektets relationer i den sociala verkligheten omartikuleras från kvinnors historiska erfarenheter. Det speciella sätt på vilket det kvinnliga subjektet påverkas av de "habits", positioner, associationer och perceptioner som dess speciella erfarenheter av sexualiteten medför, bör analyseras, förstås och uttryckas.<sup>10</sup> de Lauretis ser det som den feministiska teorins uppgift att artikulera det kvinnliga subjektets relation till representation, betydelse och vision, för att konstruera termer kring en annan referensram och ge begäret en annan måttstock.<sup>11</sup>

## Narrativ

Med termen narrativitet menar de Lauretis både producerandet av en narrativ och dess arbete; både narrativens konstruktion och effekten i form av dess betydelse.<sup>12</sup>

Narrativer, som t ex ritualer och sociala diskurser, skönlitteratur och andra fiktiva genrer bär alla på en rörelse som innebär att narrativens hjälte träder igenom en passage, berättar de Lauretis. Detta är allmänt vedertaget inom narrativ forskning, men vad som sällan har berörts är de antaganden om sexuell skillnad som det här betraktelsesättet bygger på. För att visa hur narrativens rörelser arbetar för att definiera betydelsens, identifikationens och begärets position, och hur arbetet på så vis även bekömar åskådarsubjektet, läser de Lauretis om några klassiska texter om narrativen.<sup>13</sup>

*Jurij Lotman* menar att det i alla narrativer finns två funktioner som går igen: inträdet i ett stängt utrymme, och utträdet från det.<sup>14</sup> Lotman säger att det stängda utrymmet kan vara t ex ett hus eller en kvinna, och inträdet kan, beroende på utrymmets art, tolkas som bl a återvändandet till ett hem eller inträde in i en ny begreppsmodell. Handlingarna är hur som helst inbördes identiska, menar Lotman. Att det inte spelar någon roll vad hindret består av – att själva inträdet är det viktiga – gör att de Lauretis tolkar det som att hindret är livmodern, oavsett dess personifiering. Den som inträder, hjälten, måste därför vara man, oavsett det kön texten eller bilden framställer denne som.<sup>15</sup>

Den grundläggande skillnad som alla myter arbetar för att hantera är den sexuella könskillnaden. Oppositionspar som uppkommit i vår kultur, som t ex innanför/utanför eller liv/död, vilar alla på den fundamentala oppositionen mellan gräns och passage, enligt de Lauretis. På så sätt förs en skillnad, som vilar på den sexuella skillnaden, in i varje text.

I och med att läsaren av texten engageras som subjekt, positioneras subjektet i vissa positioner på intrigens område. De två positioner som står till buds är det mytiska subjektets: mannen, hjälten, människan, etableraren och skaparen av skillnader, och det mytiska objektets: kvinnan, hindret, gränsen, området, en

materia, ett motstånd, ett element på intrigens område.<sup>16</sup>

### *Begäret*

Frågan om begäret är central i de Lauretis tankegångar. Hon använder sig av *Sofokles* drama *Oidipus* för att illustrera varför. Oidipus begär – att få veta, att ställa en fråga – blir till just en fråga som ställs till Oraklet i Delfi. Frågan resulterar i ett sökande, en berättelse – en berättelse formad efter det manliga begäret. Från Oidipus begär kan enligt de Lauretis paralleler dras till alla andra berättelser. Hon ser det inte som en slump att de över 800 nord- och sydamerikanska myter som Lévi-Strauss studerat bara visar upp ännu en variant av Oidipusdramat, eller att *Alguirdas Julien Greimas* konstaterat att i den semantiska strukturen hos alla berättelser rör sig ett subjekt mot ett objekt.<sup>17</sup> Det menar de Lauretis beror på just det faktum att begäret är inskrivet hos mannen som subjekt, enligt incestförbudets objektifiering av kvinnan.

de Lauretis läser också om *Sigmund Freuds* användning av oedipusdramat, och hon visar hur även flickans hantering av den oedipala konflikten, där hon borde inneha huvudrollen som det mytiska subjektet, positionerar henne som objekt.<sup>18</sup> Pojken utlovas när han träder in i sin oedipusfas en kvinna som väntar honom när han träder ut, för att han – nu sexuellt mogen – ska kunna fortsätta vara sexuellt aktiv. Det fordras en kvinna för att hans resa ska få ett lyckligt slut, för att han ska få sitt begär uppfyllt. Flickans mål blir däremot att finnas på plats när pojken/mannen kommer tillbaka från sin resa. Hennes utträde ur oedipusfasen leder till moderskapet, till ett fullföljande av det biologiska ödet, något som sker mer eller mindre oberoende av hennes samtycke.<sup>19</sup>

Flickans historia blir en fråga om pojkens begär. Vare sig hon samtycker eller ej förförs hon till feminitet, en förförelse som enligt de Lauretis sker såväl via våldtäkt och tvång som via ideologi, representation och identifikation.

En historia kräver följaktligen att någonting händer, att något eller någon förändras, enligt

den oedipala narrativens logik. Det är den som drivs av ett begär – Oidipus, hjälten, det mytiska subjektet – som förändras.

Enligt de Lauretis konstruerar Freuds användning av oedipusdramat kvinnan som ett personifierat hinder som måste förföras eller tas med tvång. Samtidigt gör narrativen henne till en livmoder. Kvinnan framställs än en gång som det mytiska objektet.

### *Åskådarssubjektens identifikation*

Biofilm är en av de sociala teknologier som positionerar betydelse enligt sociala koder och formationer. Individer som ser film omarbetar positionerna, enligt de Lauretis, till en personlig, subjektiv konstruktion. Film är därför en semiotisk apparat där individen adresseras som ett subjekt, både som individ och som medlem av en social grupp.<sup>20</sup>

När subjektiviteten engageras för att se och förstå filmen, skapas möjlighet till identifikation, något som är en förutsättning för att en film ska lyckas. En möjlighet till identifikation för alla måste byggas in i filmen, men kvinnor och män adresseras olika av film. Enligt de Lauretis är det filmsemiotikens främsta uppgift att uttrycka denna skillnad i adressering, och att beskriva hur adresseringen fungerar som en ideologisk effekt i konstruktionen av subjektet.<sup>21</sup> Det är just den totalt skilda sociala erfarenheten, baserad på könstillhörigheten, som bör teoretiseras – en skillnad som ska ses som både social och personlig.<sup>22</sup> Hur engageras de kvinnliga åskådarsubjekten i biofilm, där begäret positioneras efter ett oedipalt mönster, frågar sig de Lauretis. Hur förförs de? Hennes förklaring går ut på att identifikationen sker på två nivåer, visuellt och narrativt.<sup>23</sup>

Identifikationen som sker på den visuella nivån är väl känd inom filmteorin. Tre blickar är inblandade: kamerans blick, åskådarens blick och filmkaraktärernas blickar. I dukens kvinnliga figur strålar kamerans blick och åskådarens blick samman: kvinnan framställs för att tittas på ("to be looked at"), som ett led i incestförbudets objektifiering av henne.

Kvinnan som åskådare är därför fångad mellan kamerans blick, som är den manliga repre-

sensationen, och dukens bild, som är den spektakulära kvinnliga representationen. Identifikationen sker på två sätt: med kamerans och de manliga karaktärernas blickar; aktivt och manligt, och med bilden av kvinnan, kroppen, på ett passivt, kvinnligt sätt.<sup>24</sup>

För att förklara hur det kommer sig att kvinnor tilltalas av att positioneras som objekt går de Lauretis till den narrativa diskursen intrigen. Hon hävdar att libidos rörelse är narrativens rörelse genom att referera till Freuds teori om libidos aktiva och passiva rörelse, som för barnet mot oïdipusfasen. Det maskulina och det feminina är då gemensamt för båda könen, liksom rörelsen. När sedan oïdipusfasen är över, lever kvinnor vidare med minnen av den föreliggande tidens maskulinitet. Enligt Freud är det ett särskilt karaktärsdrag hos kvinnor att sedan kunna pendla mellan maskulinitet och femininitet.

De kvinnliga åskådarsubjektens identifikation sker både med den aktiva, maskulina rörelsen och den passiva, kvinnliga platsen för rörelsen.<sup>25</sup> De engageras därmed i begärets två positioner: att begära den andre och att bli begärd av den andre. Identifikationen erbjuder på det visuella såväl som på det narrativa rörelseplanet ett överflöd av nöje, producerat av åskådarna själva, som förför kvinnan till femininitet.<sup>26</sup>

### *Plats för ett kvinnligt åskådarsubjekt*

Läsandet av bilder är enligt de Lauretis förutbestämt av den oïdipala logikens narrativitet; och begärets inskription i narrativens rörelse är implicerad i bilder. Detta innebär att den oïdipala logikens narrativitet skulle vara den förmedlande länken mellan bild och språk. Därmed blir den till mer än en kod bland andra i filmen – den blir till villkoret för signifikations- och identifikationsprocessen, utan vilket själva seendet skulle bli omöjligt.

Trots att alla traditionella filmer på detta sätt bekömar åskådarsubjektet som manligt, och fastän en kvinna som representeras på filmduken till följd av incestförbudets objektifiering av henne inte kan undgå att vara objekt, säger de Lauretis att det ändå finns möjligheter att förbigå tecknet kvinna. Det

finns sätt att adressera kvinnliga subjekt – de historiska och sociala kvinnorna, säger hon.

Att låta oïdipusdramats periferi stå i fokus är ett sätt menar de Lauretis. I vår kultur är det få som brytt sig om att ställa frågor om t ex vad som hände med Sfinxen efter mötet med Oïdipus. De kvinnor som finns med i de berättelser som upprepar oïdipustemat är fast i en annans historia. Vi måste ställa frågor positionerade i dessa kvinnors begär, för att även deras berättelser ska berättas, anser hon.<sup>27</sup> De möjliggör en brytning med det sätt på vilket narrativ, betydelse och nöje konstrueras utifrån Oïdipus synvinkel, utan att nöjet i narrativen förstörs. De Lauretis menar med andra ord att man ska berätta samma historier som förr men ur en ny vinkel.<sup>28</sup> Åskådarsubjektet kan sägas tilltalas då från en annanstansliggande vision – "from an elsewhere of vision".<sup>29</sup>

Som ett annat sätt att adressera kvinnliga subjekt, föreslår de Lauretis brott mot narrativens traditionellt lineära tidsdimension. På så vis ges i filmen plats för kvinnliga åskådares frågor om identifikation, plats och tid i filmen.<sup>30</sup> Sådana brott kan man åstadkomma bl a genom att erbjuda en "visionens osäkerhet" något som bryter mot traditionellt filmberättande, något som kanske inte ingår i diegesen – filmens "verklighet".<sup>31 32</sup> Osäkerheten om huruvida det framställda är en vision eller hör till "filmens verklighet" gör att en fråga ställs.<sup>33</sup> "Vad såg jag? Såg jag det verkligen?" Hela sekvenser kan ifrågasättas, åskådarna kan lösgöras från narrativens förutsägbara strömlinje, de blir medvetna om ett nu.

Ytterligare ett sätt är att ställa filmens frågor till åskådarna.<sup>34</sup> Det problematiserar också det visuella nöjet i sig. Att betona att film visar upp en tillrättalagd verklighet är ett sätt att visa hur motsägelsefull representationen av kvinnan är, menar de Lauretis.<sup>35</sup>

### *Gränser*

Gränser är ett viktigt begrepp i de Lauretis resonemang. I gränslandet kan vi komma ifrån polariseringen mellan man och icke-man. Gränser markerar visserligen en skillnad, men det är en skillnad som finns mellan och i båda, och som därför inte lämnar någon obefintlig

eller osynlig.<sup>36</sup> Att framställa gränser är ett sätt att ge utrymme för de kvinnliga subjekten.

Kanske är gränser utrymmet för det kvinnliga begärets tid och plats. de Lauretis anser att gränser uttalar eller skissar på en potentiell konfliktfylld samexistens av olika kulturer, begär och motsägelser. Gränslandet blir en plats där de kvinnliga åskådarna kan ställa sina frågor.

Gränslandet kan framställas genom att narrativens olika diskurser skingras.

Det är i de narrativa diskrepanserna, i spänningen som uppstår mellan narrativen och bilden, som åskådarnas subjekt engageras. Då står subjekten under inflytandet av de två identifikationsprocesserna, som berör filmens bild och narrativens betydelse, och här menar de Lauretis att det finns möjlighet att bryta den maskulina/feminina polariteten och ge plats åt andra identifikations- och begärpositioner.<sup>37</sup>

När ljud och bild inte passar ihop, när montage konstruerar motsägelser i tid och plats, när narrativens lineära tidsdimension

ideligen punkteras, avbryts och görs verkningslös av ett "nu" som retar, skriker och stör (s 101)

uppstår gränslandet som adresserar den kvinnliga åskådaren; den sociala, historiska kvinnan.<sup>38</sup>

### Konklusion

de Lauretis teorier om narrativen är ett fruktbart alternativ till användningen av de psykoanalytiska verktyg som förespråkats av många feministiska filmteoretiker.

En narrativs oiidipala logik och dess lineära tidsdimension gör att de flesta filmer arbetar för Oidipus. De kretsar kring det mytiska subjektet, det som oavsett personifiering definierar hjälten som manlig. Det är alltså inte bara den rena objektifieringen av den representerade kvinnan – det sätt som kvinnor framställs på – som går patriarkatets ärenden. Även narrativen i sig bär på patriarkala värderingar.

Film är inte enbart representation och bild. Det är också ett medium genom vilken en berättelse förs fram. Inte bara filmmediets sken-

bara verklighetspresentation döljer ideologier, utan även narrativen i sig. Filmberättelser konstituerar sig som symbolisk produktion. När åskådarsubjekten engageras dras de också obönhörligen in den massiva ideologiska apparatur som är immanent i filmen.

de Lauretis teorier är verktyg som kan hjälpa till att synliggöra den ideologiska produktionen i en film och ge ökad kunskap om de budskap som filmmediet och dess narrativer bär på. När åskådarna blir medvetna om hur filmmediet fungerar kan identifikationen med den objektifierade kvinnan brytas för att bereda plats för ett kvinnligt subjekt.

För att visa hur de Lauretis perspektiv kan användas har vi gått igenom en film med hennes teorier som raster. Den film vi har valt är *Skyddsängeln*, regisserad av *Susanne Osten*.<sup>39</sup>

Följande resumé är ett utdrag ur en recension.

Filmen utspelas i ett europeiskt land – det kan vara Sverige – i början av 1900-talet. En ung student, Jacob, tar anställning som livvakt hos den hårde inrikesministern, alla revolutionärers dödsfiende. Jacobs egentliga uppdrag är att mörda ministern. Men under sommaren hos denne och hans familj i deras vackra hus på landet möter han dem också som vanliga människor – och han har sexuella relationer med de båda döttrarna. Ska detta få honom att vika från revolutionens väg?<sup>40</sup>

### Regissören

Vissa kvinnliga regissörer, som t ex *Marguerite Duras* och *Margarethe von Trotta* gör film ur ett medvetet feministiskt perspektiv. De försöker finna nya filmstilistiska grepp för att bryta mot den gängse representationen av kvinnan, i syfte att framställa kvinnan som något annat än ett objekt.<sup>41</sup> Osten tillhör inte den här kategorin regissörer. Det finns inte något feministiskt filmspråk hävdar hon.<sup>42</sup> Däremot menar hon att det finns en traditionellt manlig eller kvinnlig konstform, som ömsesidigt kan imiteras över könsgränsen.<sup>43</sup>

Enligt Osten ska en films regissör ta ansvar för det budskap som filmen förmedlar.<sup>44</sup> Med *Skyddsängeln* vill hon säga, att det inte går att dra enkla slutsatser. Hon ville i filmen framställa människor som tycker olika om vad som



*Livia försöker göra allt för att upprätthålla gränsen mellan det politiska och privata (Malin Ek och Etienne Glaser i Skyddsängeln).*

är rätt och fel, och hoppas därmed på att få människor att diskutera problem där det är svårt att välja ståndpunkt. Om människor inte vet vad de ska tycka blir det också svårare för dem att ta avstånd, menar hon. Enligt Osten handlar *Skyddsängeln* även om det nys krav på förändring, samtidigt som den också behandlar en för henne djupt personlig fråga: den om att vara innanför eller utanför familjen.<sup>45</sup>

Vad skulle vi komma till för resultat efter en läsning med hjälp av de Lauretis teorier?

### *Berättelsen Skyddsängeln*

de Lauretis mytiska subjekt träder in i ett utrymme och går ut ur det igen. Han har ett begär, ett uppdrag att fullfölja, en gåta att lösa. Berättelsens logik kräver att han kommer att förändra. Hans färd tar plats i och går genom mytiska objekt. Den kantas av hinder som han måste övervinna för att kunna lösa sin gåta. Vid färdens slut, efter fullföljt uppdrag, väntar hans kvinna.

Jacob är tveklöst *Skyddsängeln*s mytiska subjekt. Han träder in i både familjen och huset, och han har ett uppdrag: att mörda ministern. Hans väg mot målet kantas av och tar plats i hinder. Livias, ministerhustruns, oro och dottern Jessicas romantiska kärlek blir till den plats där hans inre kamp utspelas. Likadant kan sonen Weljas vänskap och dottern Katjas erotiska lust ses som mytiska hinder. Trots att Welja är en manlig figur blir han i Jacobs historia till ett mytiskt objekt enligt resonemang- et att platsen för en berättelses rörelse obönhörligen är kvinnlig. Lika obönhörligt är rörelsen alltså manlig, eftersom det i grund och botten handlar om penis inträde i slidan.

Jacobs involvering i familjen, den kärlek han möts av, gör det onekligen svårt för honom att fullfölja sitt uppdrag.

En historia kräver att någonting händer, att någon tvingar fram en förändring i en annan människa säger de Lauretis. I ett försök att slippa mörda ministern, som han med tiden kommit nära, söker Jacob förändra dennes inställ-



*Dottern Jessica anammar gränsdragningen till fullo. Hon koncentrerar sig på familjen och på kärleken till Jacob (Philip Zandén och Lena Nylén i Skyddsängeln).*

ning till Democlovs dödsdom. Jacob försöker också påverka ministerns barn. Ingetdera lyckas. Till sist leder den narrativa logiken ofrånkomligen till att ministern mördas. Under berättelsens gång har vi dock fått en ovanligt nyanserad bild av ministern, som haft rollen som dramats "boy" och som varit objektet för Jacobs förändringssträvan.

Vid sidan av Jacobs begär, som driver berättelsen framåt, skulle vi gärna vilja se Katjas roll som ett försök att berätta från en annanstansliggande vision. Hon skulle kunna ses som ett mytiskt objekt skildrad med stark vilja och med ett eget begär. Men så påminner vi oss om de Lauretis teori: att den som förändrar, den som är ett mytiskt subjekt alltid är manlig oavsett personifiering. Katjas roll blir komplicerad. Hon *vill ha*: framtiden och förändring och det nya. Hon handlar själv för att förändra, och i försöken att övertala fadern driver hon stundtals handlingen framåt. Hon är involverad i studenternas kamp, och hennes engagemang tar inte semester under sommaren. Katja skil-

jer inte på det privata och det politiska såsom ministern gör. För henne är allt politik.

Hon vill även ha mannen, hon begär Jacob. Katja är inte den enda kvinnan i filmen som tar initiativ till älskog, men ingen gör det på ett så resolut sätt som hon.

Katja blir ett mytiskt objekt i Jacobs historia – för honom är hon ett erotiskt hinder. Samtidigt visar hon emellertid prov på ett eget begär och en vilja till förändring. Det gör henne till ett mytiskt subjekt i sin egen historia, och som sådant får hon ganska gott om utrymme i filmen. Det blir en vision om en plats och en tid för flera än Oidipus.

### *Vid gränserna*

I stort följer filmen alltså de traditionella berättelsemönstren. Den kan sägas handla om Oidipus och hans begär.

Men filmen handlar även om något annat. Det som händer vid sidan av det mytiska sub-

jektet Jacob får ta ovanligt stor plats. Hela berättelsen utspelas i ett gränsland som vi bara mycket sällan fått se skildrat på film och i berättelser. Handlingen sker *på gränsen* mellan det privata och det politiska, mellan samhället och familjen, och mellan det nya och det gamla. Gränserna utgör dock inga självklarheter. Filmen visar tydligt hur konstruerade de är, och det är i deras skärningspunkter som filmens konflikter utspelar sig.

Här tillför vi de Lauretis gränsterm ytterligare en dimension. de Lauretis talar om det oidipala dramat gränsland och om gränser som konstrueras via filmtkniska grepp. Vi vidgar begreppet till att också omfatta gränser mellan de ämnen som en film tar upp.

Filmens fyra kvinnoporträtt kan ses som en studie av kvinnors sätt att hantera gränser. Livia försöker som trogen hustru att göra allt för att upprätthålla den gräns som hennes make upprättat mellan det politiska och det privata. I sommarresidenset anstränger hon sig till det yttersta för att skydda sin make från de intrång den stora världen ändå gör. Flera gånger är hon nära att bryta ihop av den ångest som följer av den omöjliga uppgiften.

Jessica väljer en annan strategi. Hon anammar gränsdragningen helt och ignorerar till fullo det som finns på andra sidan gränsen. Hon koncentrerar sig på familjen och på kärleken till Jacob.

Katja å sin sida ser gränserna men vägrar att acceptera dem. Hon gör istället allt för att överskrida dem, något som leder till dispyter med fadern samtidigt som hon är den enda som bryr sig om att trösta husets gråtande tjänsteflicka. För henne är det inte ens en fråga om två sfärers samexistens: för henne är allt ett.

Fru Demodov, den dödsdömde studentens mor, uppåddar all sin mentala styrka för att forcera gränsen mellan de maktlösa och makt-havarna, mellan regeringens opersonliga hållning och de för henne djupt personliga konsekvenser som dess beslut medför. Fru Demodov rasar, vädjar, hotar, anklagar och ber. Ministern som gränsövervakare låter sig dock inte bevakas.

Även Welja får stor plats i skildringen av gränslandet. Som vi konstaterat är han ett av andra mytiska objekt i den här historien.

Också han väljer ett personligt förhållningssätt till konflikten mellan det nya och det gamla, det politiska och det privata. Han tar inte öppet ställning som Katja, men med sin musiksmak och sin sysselsättning med det traditionellt kvinnliga broderandet blir han ändå till en provokation i ministerns ögon. Han för ett guerillakrig: väl medveten om gränsdragningarnas orimlighet hanterar han dem på ett gäckande sätt, som är svårt för omgivningen att komma åt och bemöta.

Filmen innehåller dock ett område som inte skildras: tjänstefolkets sfär. Det ges föga eller intet utrymme.

### *Brotten i Skyddsängeln*

Filmen bryter på flera sätt mot konventionellt filmberättande. Därmed störs den oidipala narrativitetens logik, vilket ger utrymme för ett ifrågasättande av den överordnande patriarkala strukturen. Här följer en presentation av de icke-traditionella berättargrepp som vi funnit i filmen.

*Narrativa diskrepanser.* När diskrepanser uppstår mellan de olika narrativa diskurserna blir det ett sätt att ge plats för en annan begärs- och identifikationsposition. I filmen får vi se prov på detta bland annat när Jacob visar fotografier för barnen och Livia. Skillnad mellan de olika representationsformerna fotografi och film artikuleras, en gräns skissas, och den vackra musiken som står i skarp kontrast till fotografierna utgör ännu en skillnad. Att andra representationsformer visas på duken blir dessutom ett sätt att påminna om att filmen i sig också bara är ren representaton.

*Dokumentära inklipp* från olika tider och platser utgör en annan narrativ diskrepans. De finns i inledningen och återkommer sedan filmen igenom. De bryter mot filmberättelsens tidsdimension och händelseföljd, narrativens rörelse störs, ett nu tränger sig på, och filmens frågor får en tidlös och allmängiltig prägel.

*Visionens osäkerhet:* vi presenteras i filmen inför olika visionsscener. En av dem inträffar i början av filmen, när vi ser Jacob och ministern ute på promenad. I ena sekunden får vi se Jacob brottas med ministern vid vattenbrynet, i nästa sekund diskuterar de, torra och



utan spår av osämja, vidare på samma klipp-hällar som i sekvensen innan. Som åskådare engageras vi. Vad hände? Händet verkligen "på riktigt" eller var det Jacobs tankar vi fick se en skymt av? Scenen försvinner blixtnabbt, men vi har sett den. Vi har för en kort sekund tvingats tillbaka, från filmens förföriska sfär till oss själva i nuet.

*Fråga till åskådaren:* fyra av aktörerna i filmen vänder sig direkt till åskådaren. Det blir också ett sätt att bryta filmens lineära tidsdimension.

Jacob gör det dels genom enbart blickar, dels genom kombinationen blickar och tal. Vad tycker ni? Gör jag rätt? Ser ni, tycks hans blickar säga. När han talar till åskådaren gör han det som vore vi hans förtrogna, hans studentkamrater. Han drar in oss i sina bryderier. Även Weljas riktar sig till åskådaren och gör oss till hans vänner.

Livias monolog direkt till åskådaren är där- emot av en annan karaktär. Hon talar för sig själv, det är sin rädsla hon sätter ord på för egen del. Hon väntar sig inte svar från oss på sina retoriska frågor, och det gör inte heller Joel när han rakt in i kameran för sitt resone- mang om musik.

Deras ord och blickar vänder sig till åskåda- ren och skapar ett nu, som rycker loss oss från filmens tidsdimension. De moraliska frågor de väcker är tidlösa och genom att de gestaltas i nuet påminns vi om att de existerar i allra hög- sta grad även utanför diegesen.

### *Filmens immanens*

Den lineära tidsdimensionen arbetar för patri- arkatet. En berättelses rörelse framåt i tid och handling arbetar för det mytiska subjektet, den manlige hjälten. I filmen ser vi prov på brott mot denna lineära tidsaxel. Brotten stör den patriarkala ordningen och ger plats för kvinnliga åskådares subjekt att bryta sig in med sina frågor. Det nu som bryter sig in gör att verkligheten utanför filmduken tränger sig på. Nuet gör att filmens vackert berättade historia går utanför sig själv, och påminner oss om att "man står alltid mitt uppe i en kamp", för att citera Jacob. Det säger oss att förtryck existe- rar runtomkring oss, även om vi i salongen väl- jer att se på film istället. Filmen blir på så vis

mer än ett nöje. Den både tydliggör sig själv som representationsform och får åskådaren att reflektera över de frågor om lidande, för- ändring och kärlek som filmen ställer.

De sätt på vilka filmen rent filmiskt bryter mot den lineära tidsdimensionen blir dessutom till grepp som engagerar åskådarna. Dessa dras in i filmen genom de frågor som kommer upp. Filmen följer den oidipala logiken nästan till punkt och pricka. Hjälten Jacob går in i ett hus, förändrar och går ut igen. Men periferin får ta stor plats. Där skildras de mytiska objek- ten nyanserat. Vi får se en ingående skildring av dem som kommer att drabbas av de konse- kvenser som hjälten förändring för med sig. Det leder till att hjälten ifrågasätts, ja till att hela den narrativa logiken kan ifrågasättas. Med vilken rätt får patriarkatet genomföra sina mål utan att ta hänsyn till den förstöring som det åsamkar sin omgivning? Med vilken rätt gör sig ministern till Gud? Vilken rätt har Jacob att döda?

I den gamla myten var det Sfinxen som drab- bades. I *Skyddsängeln* är det den familj, som Jacob träder in i, som blir utsatt. I dagens sam- hälle är det lätt att dra paralleller till det som följt i tillväxtens spår.

Vad Ostens film också visar oss, svart på vitt, är hur konstruerade gränserna är mellan det privata och det politiska, mellan det nya och det gamla, och mellan familj och samhälle. Hon visar att det vid gränserna satta av den patriarkala ordning som regerar vår världsbild finns utrymme som berör kvinnor. I det områ- det har kvinnor i alla tider kommit i kläm – de har drabbats av krigets fasor på ett personligt plan, utan att politiskt ha fått vara med om att besluta, för att ta ett exempel. I gränsskild- ringarna kan frågor som berör det historiska subjektet kvinna gestaltas – frågor som talar till det kvinnliga subjektets erfarenhet.

Är det då en feministisk film som Osten gjort? Filmen följer den patriarkala, narrativa logikens mönster, och själva representationen av kvinnorna i filmen är inte på något sätt problematiserad. Vi anser emellertid ändå att Osten gjort en film som talar särskilt till kvin- nor. Detta på grund av hennes sätt att låta det mytiska subjektets omgivning ta stort utrym- me, att vi mellan filmens ämnen får se tradi-

tionellt kvinnliga utrymmen behandlas, och genom att hon låter oss lära känna dem som i förbifarten kommer att drabbas av det mytiska subjektets handlande, d v s de mytiska objekten – i de flesta fall kvinnor.

Osten menar att en regissör bör ta ansvar för sina filmers budskap. Javisst, självklart, men vi anser att det främst är åskådarens erfarenhet som bestämmer vilket budskap denne läser ut ur filmen. Vår erfarenhet fick oss att se något annat i filmen än det som Osten sagt sig förmedla. Filmregissörer kan inte styra hur deras filmer ska uppfattas. Tolkningsrätten ligger hos åskådaren.

### Vår läsning av *Skyddsängeln*

För att det tydligare ska framgå på vilket sätt vi har analyserat filmen *Skyddsängeln* sekvens för sekvens redovisas här ett prov ur detaljanalysen. Vi kommer in alldeles i filmens början.

Under det att filmens förtexter visas hörs ett oroväckande mullrande, som av flygplan och/eller oväder. De svart/vita text-bilderna avslutas med en helsvart bild.

En klocka slår sakta. Äldre dokumentära filmbilder spelas upp. De föreställer folkmassor som springer åt olika håll över duken. Vapen, batonger och polisivåld. De äldre bilderna varvas med upprorsbilder av senare årgång, bl a ses dokument från husockupationen som ägde rum på Krukmakargatan i 70-talets Stockholm. Klockan börjar att slå fortare och fortare, och slagen blandas med nya i ljusare ton klingande ljud.

De dokumentära sekvenserna, där det sista som syns är en död man, bryts så av ett trumslag, och vi befinner oss i ett ljust rum. Två män kommer hastigt gående in genom rummets dörrar, i täten är inrikesministern Joel Birkman, som här introduceras, och efter honom kommer hans sekreterare. Birkman hälsar på polisministern. Under det att klockorna fortsätter att slå far kameran fram och tillbaka över de tre männen som diskuterar utan att vi får höra deras ord. Dokumentära äldre bilder klipps in igen, bl a får vi se en vinkande regent och en död man. De två ministrarna är inbegripna i en dispyt. Birkman ber sin sekretera-

re att säga åt polisministern att rensa på universitetsområdet.

I nästa inklippta dokumentärsekvens smyger sig en för filmen inspelad scen in, där Birkmans dotter Katja introduceras. En talkör hörs deklamera "Avgå Birkman!", och en dokumentär bild föreställande en färgad man som ser ner på sina blodiga kläder följs av en bild av Birkmans andra dotter Jessica, som står på en trappa och ser ner på några blodfläckar på sin strumpa. En röst hörs ropa på henne, uppe i ett hus ser vi hennes mor Livia stänga ett fönster. I nästa bild ses Katja stå bland de deklamerande demonstranterna. "Demokrati nu!" Dokumentärsekvenser från hela världen ackompanjeras fortfarande av trummor, med ett tillägg av tjutande människoröster.

Polisministern söker avstyra Birkmans planer och ber honom att lyssna på sakskaalen. Katja ses deklamera "Fria Demodov!". Birkman tar likt ett otåligt barn tag i polisministern och ruskar om honom när han sagt: "Aldrig!". Birkman vänder sig till sin sekreterare och beordrar honom att be polisministern att avrätta de radikala studentledarna. Polisministern framhärdar.

En närbild av en skrivmaskin med texten "Om inte de dödsdömda stu..." startar nästa scen. Typernas nedslag ackompanjeras av häftiga snabba trumslag, det påminner om afrikanska rytmer. Den som skriver är en ung man som sitter i något som liknar ett källarutrymme. En naken glödlampa hänger i taket, och två andra personer syns i bakgrunden, en av dem är en färgad flicka.

Åter i ministerns rum.

Polisministern: – Det är ju våra egna ungdomar.

Ministern (M): – Det är visserligen ungdomar, men inte är det mina, och inte är det dina heller. *Hoppas jag.*

Än en gång ser vi Katja bland demonstranterna, men hon stämmer inte in i deras rop "Avgå Birkman!".

På ett fotografi föreställande flera uppklädda människor ringar en hand med en svart penna in paret Birkman.

Fotografiet skickas runt bland en grupp radikala studenter. I lokalen rycker kameran fram och tillbaka över dem som samlats, som



*Susanne Ostens Skyddsängeln följer den oidipala logiken nästan till punkt och pricka. Hjälten Jacob (Philip Zandén) går in i en situation, förändrar den och går ut igen.*

för att lokalisera vem som säger vilken av de lösryckta meningarna som vi hör i "voice-over".<sup>46</sup> Olika röster, både kvinnliga och manliga, säger:

- Inrikesministern, det är han som har ansvaret.
- Det gäller att sikta mot rätt nivå om det ska bli någon ändring.

Jacob introduceras här. Han sitter tyst bland sina kamrater som försöker övertala honom.

- Du blir bäst, du känner honom inte.
- Du är bäst kvalificerad. Du kan uppfattas både som livvakt och sekreterare. Ingen av oss kan göra det, därför ska du...

Jacob röker, en smått Che Guevara-lik man är mycket ihärdig i sitt försök att övertala honom att utföra dådet mot ministern, han går runt Jacob, lägger händerna på hans axlar och står på knä bredvid honom.

- Du måste se till att du smälter in i miljön.
- Du kan klara det!
- Du har hela sommaren på dig!
- Du kan göra precis som du vill!
- ... det väntar vi oss.

Jacobs ögon syns i en extrem närbild. Hela filmduken fylls upp av bara hans ögonparti. Han ser på oss. Detta är den första direkta ögonkontakten vi får med någon av filmens karaktärer. Ett oregelbundet ljud som av klingande stål eller järn spränger sig in i den täta trummatan.

Tillbaka i Birkmans ljusa stora rum. Med ordern "Gör som jag säger!" jagar Birkman ut polismästern och sekreteraren, som skyndar ut likt två utskälda hundar genom dörren.

Filmens anslag är häftigt. Genom folkmassor i uppror, och genom polis- och statsmaktsvåld slås man som åskådare direkt in i en huvudkonflikt; folket – makten. Denna konflikt genomsyrar hela filmen, jämsides med skärningspunkten mellan äldre och ny tid. De dokumentära inslagen från olika tidsepoker och olika länder ger filmen en sorts evighetsbasis, filmens berättelse kan utgöra matris för alla tider och alla rum. Detta understyks än mer genom det svart/vita fotografiet. Det är som om vi ser ett ur- Aktuellt eller ur-Rapport. Osten har gjort vad man kan kalla ett "intel-

lektuellt montage<sup>47</sup>. Redan i inledningen skapar hon "a different narrative temporality"<sup>48</sup>. Vi kommer redan här in i en brytning, där plats för det kvinnliga åskådarsubjektet skapas. Hon har skapat universell tid, där ämnet abstraheras från en speciell tids- och rums-kontext. Händelserna kan utspelas var som helst och när som helst.

Klockslagen tillsammans med utslagen av våld, batonger och blod blir till smärtsamma tidsmarkörer, den gamla tiden måste med våld slås ut. Trummor och rum. Tid och rum. Tid rum, tidrum, drum. Trummornas takt pulserar, pulserar evighet likaså. Rytmer associerar till afrikansk musik, en musik som förr i tiden ofta framkallade rädsla i det vita (amerikanska) samhället. "Det var en rädsla för kroppen, för de outtalade avtal som höll ihop samhället..."<sup>49</sup>

Ett folk i rörelse. Rörelsen polariserad i å ena sidan ministerpolitik (och -gestikulation), å den andra underjordisk radikal politik.

Den färgade flickan blir en representant för de mest förtryckta. Hon får en plats tidigt i filmens skede, och hon deltar i planläggningen av en kupp, av en önskad framtid.

Ljudet av stål slår in, skriker. Vad händer? Var är vi, "var finns min tid och plats i maskineriet, i sambandet mellan bild, ljud och narrativ temporalitet?"<sup>50</sup>

de Lauretis menar att en av filmens angelägenheter är att påvisa själva den cinematiska representationen, att t ex montage gör filmen som representationsform synlig. Ser vi på *Skyddsängeln*, så har Osten redan i inledningen lyckats att på ett mycket tydligt sätt visa att filmen just är representation. Var annars än i film kan vi med denna hastighet resa i tid och rum, länka samman ytterligheter, såsom myten också gör? Ju större variation i vyerna och objekten som visionen erbjuder, desto mer uppenbart och begränsande blir montage som artikulationsprincip; och detta bidrar till åskådarens medvetenhet om den begränsningen.<sup>51</sup>

Ostens montage kan alltså sägas både öppna och stänga utrymmen för oss som åskådare. Dokumenten gör berättelsen allmän och prototypisk, men just för att de kokas ihop till en osannolik (med avseende på bredden) dekokt

drar de också uppmärksamheten till sig som fiktion. Montaget blir "ett minne av gränser, motsägelser, här och där, nu och ingenstans".<sup>52</sup>

Detta konstruerar "en dubbel temporalitet av händelser, där narrativens lineära dimension/.../ ideligen punkteras, avbryts och görs verkningslös av ett 'nu' som retar, skriker och stör".<sup>53</sup> Genom dokumentärmontagen är vi där, och samtidigt inte där, folket vi ser medvetet (i sin tid) och omedvetet (om vår tid och deras samband med den och oss). Berättelsens linearitet bryts nästan innan den ens har börjat.

Redan här får några av filmens karaktärer sina egenskaper konturerade; ministern övertalar, angelägen om att befästa sin position, och Jacob blir övertalad av sina kamrater, ungdomen som är angelägen om att den nya tidens krav skall höras. Ministern framstår som en dogmatisk förstockad enväldshärskare och Jacob som en böjlig gren av ett ungt träd. Jacob är subjektet som får ett uppdrag. Katja är med kameran fångad i studentrörelsen, hon är aktiv inom politiken på sitt sätt.

Demodovs namn associerar till demonstration (och demontering).

I filmspråket har befästs en föreställning om att "ögon tagna i närbild står som metafor för samvetet, den moraliskt värderande tanken".<sup>54</sup> Jacobs betänkligheter från övertalningsscenen fortsätter i hans blick på oss, hans samvete blir vårt, hans fråga vår.

### *Implikationer från de Lauretis teorier*

Vi dröjer oss kvar ett slag vid de Lauretis teorier. Vad innebär det egentligen i förlängningen att en berättelses rörelse framåt i tid och rum går patriarkatets ärenden? För att undkomma detta skulle en film vara tvungen att till största delen bryta mot den lineära tidsaxeln. När vi tänker tillbaka på brotten mot den lineära tidsaxeln i filmen *Skyddsängeln*, var det emellertid inte de som fick oss att anse att filmen talar speciellt till kvinnor. Tidsbrotten ser vi istället som ett sätt att dra in och engagera åskådaren, oavsett kön, i vad som händer i filmen, i och med att de kräver att åskådaren tänker till. Samtidigt påminner de om att film

bara är ett stycke *tilhåttalagd* verklighet. Även i den funktionen torde greppet ha samma verkan på både kvinnliga och manliga åskådare. Vad gäller en films handling, pläderar de Lauretis för att narrativets periferi oftare ska lyftas fram – så att intresset fokuseras på de mytiska objekt, som så sällan får sin historia berättad. Utrustas dessa i berättelsen med ett begär att förändra, transformeras de emellertid enligt de Lauretis till mytiska subjekt. Vi vill emellertid inte heller tro att kvinnor skulle känna sig speciellt tilltalade av filmer där ingenting händer, eller filmer där de mytiska objekten, som oftast är kvinnor i narrativer, framställs som utan ansvar för det som faktiskt händer. Ansatsen innebär att man än en gång låter det patriarkala bestämma kvinnors plats: som icke-män, som mäns motsats, i det här fallet som passiva rum och inte som aktiva agenter. de Lauretis önskan att de mytiska objektens berättelser, annorlunda uttryckt kvinnors berättelser, bör få ta större utrymme på film, är däremot eftersträvansvärd. Att berätta ur de mytiska objektens perspektiv ser vi som ett sätt att bryta mot den oedipala narrativens logik, och det utan att det nöje, som film måste erbjuda för att få publik, förstörs.

### *Nöjet i att gå på bio*

Kanske använder många sig av film på samma sätt som *Woody Allens* filmhjältar – för att få se en glimt av verkligheten som den borde vara.<sup>55</sup> Man går hur som helst på bio för nöjes skull. Samtidigt vet vi att den tilhåttalagda verklighet som skildras på duken bär på ideologier, som smyger sig på åskådaren och påverkar samtidigt som filmen förnöjer. Därför är det viktigt att åskådaren görs uppmärksam på det faktum att det är en re-representerad verklighet som framställs på duken. Åskådaren bör påminnas om att tecknen på duken kan referera till ett annat tecken likaväl som till verkligheten. Det av de Lauretis förespråkade NUet är ett fruktbart sätt att störa detta simulacra. Ett nu slår effektivt sönder filmens förföriska sfär, och hävdar att "there is a reality *that one cannot not know*".<sup>56</sup>

Att bryta mot en films illusoriska verklighet genom att alltför markant påminna om att film

är en representationsform, kan emellertid vara att förstöra nöjet för åskådarna. Då får filmen ingen publik, och varken kommunikation eller betydelseproduktion uppstår. Feministisk films strävan att komplicera representationen av kvinnan leder lätt till att själva nöjet i att se film förstörs. Bara de redan invigda i publiken ser och förstår, medan de icke insatta stöts bort, ofta därför att de inte kunnat tolka vad de sett.<sup>57</sup> Vad gäller det här problemet kan feministisk film placeras i samma fack som avantgarde-film, som till skillnad mot de publikfriande mainstreamfilmerna också har svårt att locka publik. *E Ann Kaplan* är en teoretiker som föreslår undervisning som ett sätt att få publiken att uppskatta feministisk film. Publiken ska utbildas att tycka om att lära sig från film, istället för att som nu tycka om att bli känslomässigt berörd av film, anser hon.<sup>58</sup>

de Lauretis visar på en annan väg. Hon hävdar att feministisk filmteori har haft sina största framgångar i den förändring i åskådarnas "habitus" som den har orsakat. Genom att samhällets objektifierande av den representerade kvinnan medvetandegörs, och genom att diskrepansen mellan objektet och de historiska subjekten uppmärksammas, sker en förändring i åskådarna. Förändringen kan leda till att åskådarna får upp ögonen för att kvinnor faktiskt kan representeras som historiska subjekt, och att de redan idag i viss mån representeras som sådana. Det är inte främst på filmduken utan i åskådarna som förändringen måste ske, för att filmdukens kvinna ska nå bortom den traditionella objektifieringen och adressera de historiska åskådarsubjekten, menar de Lauretis.

Mot den bakgrunden är det inte konstigt att vi – till skillnad från den svenska recensentkåren – var de enda som ansåg att *Skyddsängeln* talade speciellt till kvinnor.<sup>59</sup> Enligt mottot man finner det man söker, såg vi på duken starka kvinnoporträtt, skildrade i det gränsland där kvinnor alltid tagit plats vare sig patriarkatet har sett det eller ej. Därför tror vi på att förändra erfarenheten hos åskådarna, hellre än att riskera att stöta bort biopubliken genom att komplicera filmskapandet till det yttersta (en manlig regissör ansåg till sist att representera

randet av kvinnan var så problematiskt att han valde att göra film med total avsaknad av kvinnor på duken!).<sup>60</sup> Det är till syvende och sist åskådarnas erfarenhet som bestämmer betydelsen i vad som ses.

## NOTER

- <sup>1</sup> de Lauretis, Teresa, *Alice doesn't; Feminism, semiotics, cinema*, The Macmillan Press Ltd, London, 1984.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, s 161.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, s 10 f.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, s 159.
- <sup>5</sup> *Ibid.*, s 16.
- <sup>6</sup> *Ibid.*, s 56.
- <sup>7</sup> *Ibid.*, s 57.
- <sup>8</sup> *Ibid.*, s 175 ff.
- <sup>9</sup> Charles Sanders Peirce (1839-1914), amerikansk filosof, en av förgrundsgestalterna inom semiotiken.
- <sup>10</sup> s 182 ff.
- <sup>11</sup> *Ibid.*, s 68.
- <sup>12</sup> *Ibid.*, s 10.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, s 113.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, s 118 f. Jurij Lotman är en rysk semiotiker.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, s 118 f.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, s 110 ff.
- <sup>17</sup> Algirdas Julien Greimas, fransk litteratur- och språkforskare.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, s 132 ff.
- <sup>19</sup> Här refererar de Lauretis till ett citat av Freud.
- <sup>20</sup> de Lauretis, a.a., s 14 f.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, s 15.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, s 167.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, s 136 ff.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, s 138 ff.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, s 143 f.
- <sup>26</sup> *Ibid.*, s 143.
- <sup>27</sup> *Ibid.*, s 83.
- <sup>28</sup> *Ibid.*, s 156 f.
- <sup>29</sup> *Ibid.*, s 83.
- <sup>30</sup> *Ibid.*, s 102.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, s 78.
- <sup>32</sup> *Ibid.*, s 97.
- <sup>33</sup> *Ibid.*, s 78.
- <sup>34</sup> *Ibid.*, s 77.
- <sup>35</sup> *Ibid.*, 69.
- <sup>36</sup> *Ibid.*, s 99.
- <sup>37</sup> *Ibid.*, s 79 ff.
- <sup>38</sup> *Ibid.*, s 99 ff.
- <sup>39</sup> Filmen bygger på en roman med samma namn, skriven av Ricarda Huch.
- <sup>40</sup> IDAG 900223.
- <sup>41</sup> Kaplan (1983), s 8 ff.
- <sup>42</sup> Bergdahl Gunnar och Olsson, Freddy, Stig Larsson – Suzanne Osten samtal, s 52, *Filmkonst* nr 9 -91, s 48-56.
- <sup>43</sup> *Västerbottens-Kuriren* (VK) 900219.
- <sup>44</sup> Bergdahl och Olsson a. a., s 54.
- <sup>45</sup> Osten och von Zweigbergk, s 268.
- <sup>46</sup> Voice-over – ett ljud- och bild-förhållande i vilket en osynlig berättares röst ackompanjerar bildhändelser.

Bywater, Tim och Sobchack, Thomas, *An introduction to Film Criticism*, Longman, New York 1989, s 234.

<sup>47</sup> = ett antal bilder som genom klipp/redigering resulterar i ett abstrakt eller intellektuellt koncept.

<sup>48</sup> de Lauretis, a.a s 83.

<sup>49</sup> Gold, Mick, *Rockmusiken och våra sinnen (s 153-161)*, ingår i *Med öppna sinnen*, Csáky, Mick (red), Forum, 1979, s 153.

<sup>50</sup> de Lauretis, a.a., s 99.

<sup>51</sup> *Ibid.*, s 73.

<sup>52</sup> *Ibid.*, s 102.

<sup>53</sup> *Ibid.*, s 101.

<sup>54</sup> Lotman, Jurij, *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*, Bokförlaget PAN, Norstedts, Stockholm, 1977, s 135.

<sup>55</sup> Denzin, Norman K, *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, Sage, Wiltshire, 1991, s 102.

<sup>56</sup> West, Cornell, 'Interview with Cornell West' av Stephanson, Anders, citatet via Denzin a. a., s 45.

<sup>57</sup> Kaplan (1983) a. a., s 195 ff.

<sup>58</sup> *Ibid.*, s 198.

<sup>59</sup> Inom ramen för det här arbetet låg också en recensionsstudie där vi studerade 18 dagstidningars samt sex tidskrifters emottagande av filmen.

<sup>60</sup> Nichols, Bill (red), *Movies and Methods Volume II*, University of California Press Ltd, London, 1985, s 602. Regissören är Peter Gidal.

## LITERATUR

- Bergdahl, Gunnar och Olsson, Freddy, "Stig Larsson - Suzanne Osten samtal". *Filmkonst* nr 9 -91, s 48 - 56.
- Bywater, Tim och Sobchack, Thomas, *An introduction to Film Criticism*, Longman, New York, 1989.
- Csáky, Mick (red), *Med öppna sinnen*, Forum, 1979.
- Denzin, Norman K, *Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema*, Sage, London, 1991. Idag, 900223.
- Kaplan, Ann E, *Women and Film. Both sides of the camera*. Routledge New York and London, 1983.
- Kaplan, Ann E, "Televisionsforskning och feministisk kritik". *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* nr 3, 1988, Arg 9, s 4-15.
- de Lauretis, Teresa, *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. The Macmillan Press Ltd, London and Basingstoke, 1984.
- Lotman, Jurij, *Filmens semiotik och filmestetiska frågor*, Bokförlaget PAN, Norstedts, Stockholm, 1977.
- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*. The Macmillan Press Ltd, London, 1989.
- Nichols, Bill (red), *Movies and Methods, Volume II*. University of California Press Ltd, London, 1985.
- Osten, Suzanne och von Zweigbergk, Helena, *Osten om Osten. Barndom, feminism och galenskap*. Alfabeta Bokförlag AB, Värnamo, 1990.
- Soila, Tytti, *Kinnors Ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettiotalets svenska filmmelodram*. Norstedts Tryckeri AB, Stockholm, 1991.
- Västerbottens Folkblad* (VF) 911023
- VästerbottensKuriren* (VK) 900219
- FILM
- Skyddsängeln*. Regi Suzanne Osten. Mecano Pictures för Filminstitutet, Filmhuset, Sveriges Television TV2, Sandrews, Sverige, 1990.

## SUMMARY

In traditional films, the story is often told with a patriarchal undertone, says researcher *Teresa de Lauretis*. Yet, women audiences are charmed. Why is that so? By applying psychoanalysis as well as semiotics, de Lauretis has found the answer: women spectators are carried away by overwhelming pleasure because they are able to identify doubly, on the visual as well as the narrative level. But mightn't there be a different kind of story, told from "an elsewhere of vision", where women watching the film are not just carried away but rather addressed as female subjects? de Lauretis suggests

how such a story could be told, and when we read *Skyddsängeln* (The Guardian Angel) with her theories in mind, we perceive narrative elements in this film which differ from the patriarchal mode of telling a story. de Lauretis also claims that feministic film theory has managed to bring about changes in the habitus of the spectators.

*Anneli Hällgren*  
*Norrbackagatan 15 III*  
*S-113 41 Stockholm*

*Ingrid Nilsson*  
*Vinkelgatan 5*  
*S-856 41 Sundsvall*