



HÁSKÓLI ÍSLANDS

**BA ritgerð
í kvikmyndafræði**

Gott fyrir hana – eða hvað?

Reiði og hefnd kvenna í *Gone Girl* og *Promising Young Woman*

Saga Ísold Eysteinsdóttir

Leiðbeinandi: Björn Þór Vilhjálmsson, dósent
Júní 2024

ÍSLENSKU- OG MENNINGARDEILD

Gott fyrir hana – eða hvað?

Reiði og hefnd kvenna í *Gone Girl* og *Promising Young Woman*

Saga Ísold Eysteinsdóttir
1204003470

Lokaverkefni til BA-prófs í kvikmyndafræði

Leiðbeinandi: Björn Þór Vilhjálmsson, dósent

Íslensku- og menningardeild
Hugvísindasvið Háskóla Íslands

Júní 2024

Gott fyrir hana – eða hvað? Reiði og hefnd kvenna í *Gone Girl* og *Promising Young Woman*.

Ritgerð þessi er 10 eininga lokaverkefni til BA-prófs
við Íslensku- og menningardeild á Hugvísindasviði Háskóla Íslands

© Saga Ísold Eysteinsdóttir, 2024

Ritgerðina má ekki afrita nema með leyfi höfundar.

Ágrip

Í þessari ritgerð verða birtingarmyndir reiði og hefnd kvenna í kvikmyndunum *Gone Girl* og *Promising Young woman* skoðaðar í þeim tilgangi að upplýsa þróun kvenhefndarpersónunnar sökum #MeToo byltingarinnar og almennri samfélagslegri umræðu. Gerð verður grein fyrir nauðgunarhefndarmyndinni og einkennum hryllings- og spennumyndarinnar þegar það kemur að kvenkyns persónum hennar með hliðsjón af kenningum Laura Mulvey, Carol J. Clover, Jude Doyle og annarra fræðimanna. Þá verður rýnt í uppruna nýju „Gott fyrir hana“ kvikmyndagreinarinnar á samfélagsmiðlum til þess að meta hvort hægt sé að túlka meðferð aðalpersónu hennar sem jákvæða þróun í kvenkyns persónugerð og innrömmun á stóra skjá Hollywood.

Efnisyfirlit

1. Inngangur.....	6
2. Nauðgunarhefndarmyndin.....	9
3. „Þú ert kona með karlmann inni í þér horfandi á konu. Þú ert þinn eigin áhorfandi.“	12
4. „Það er komið að þér að öskra, asni“	16
5. „Helvíti er unglingsstelpa“	20
6. „Gott fyrir hana“	22
7. „Hver þarf gáfur? Þær gerðu stúlkum aldrei neitt gott“	27
7.1 <i>Gone Girl</i> : Samantekt.....	27
7.2 <i>Gone Girl</i> : Greining	28
7.3 Promising Young Woman: Samantekt	33
7.4 Promising Young Woman: Greining.....	33
8. „Ég er svo miklu hamingjusamari núna þegar ég er dauð“	38
Heimildaskrá.....	41

Myndaskrá

Mynd 1. „Gott fyrir hana“ jarmið.....	22
Mynd 2. X færsla @Cinematogrxphy..	23

1. Inngangur

Þegar raunveruleikinn verður of strembinn og ósanngjarn er oft besta lausnin að einfaldlega flýja hann. Til dæmis er hægt að sökkva sér í rómantískar gamanmyndir þegar ástarlífið er í vaskinum, eða leita í allskonar fantasíur og vísindaskáldskaparmyndir þegar hversdagsleikinn er orðinn frekar einsleitur. Hefndarkvikmyndagreinin er mögulega ekki fyrsta val hjá fólki í von um að dreifa huganum en fantasían sem hún býður upp á gefur áhorfendum tækifæri til þess að fá út úr henni ákveðna hugarró og hreinsun (*e. catharsis*). Hefndargreinin fjallar, eins og nafnið gefur til kynna, um hefnd en það er fyrirbæri sem venjulegt fólk upplifir ekki í daglegu lífi, hvað þá á þeim mælikvarða sem við sjáum hana útfærða á hvíta tjaldinu. Í hefndarmyndum sjáum við persónu, eða einhvern sem er náinn henni, lenda í hremmingum sem aðalpersóna kvikmyndarinnar hefnir síðan fyrir.

Óréttlæti, hvort sem það er lítið eða stórt, á sér stað daglega víða um heiminn en með hefndarmyndinni geta fórnarlömb þess upplifað ákveðið réttlæti með því að nota aðalpersónu myndarinnar sem staðgengil. Kvikmyndagreinin er vinsæl á meðal fjölbreytts hóps aðdáenda. En það eru ekki einungis fórnarlömb óréttlætis sem sækja í þær. Áhorfendur sækja í greinina til þess að hvetja áfram lítilmagnann eða einfaldlega til að sjá hasar, hefnd og réttlæti á stóra skjánum. Hefnd hefur verið stórt þema í kvikmyndum allt frá fyrstu vestrum þögla skeiðsins, japönskum tíðarandamyndum um samúræja og kínverskum bardagalistamyndum en rætur hefndar sem frásagnartóls í skáldskap er hægt að rekja langt fyrir gerð kvikmynda til fornbókmennta.¹ Breski bókmenntagagnrýnandinn John Kerrigan segir hefnd upprunalega vera atriði (*e. ur-scene*) frásagnargerðar, þar sem hún gefur höfundinum einfalda og áhrifaríka leið til þess að stilla upp persónum í bæði sambandi og andstöðu við hvor aðra í gegnum meiðsli og hefndaraðgerðir.² Á sama tíma segir hann söguþráð hefndar uppfylla þrá Aristóteles um upphaf, miðju og endi harmleikja í formi átaka, eftirvæntingar og viðbragði.³ Hefndin gefur aðalpersónum kvikmynda öflugna kveikju sem lætur reyna á ystu þolmörk þeirra þar sem mikið er í húfi og grípur þannig athygli áhorfenda og sleppir ekki.

¹ Jean Ma, „Circuitous Action: Revenge Cinema,“ *Criticism* 57, no. 1 (Vetur 2015): 48, <https://doi.org/10.13110/criticism.57.1.0047>.

² John Kerrigan, *Revenge Tragedy: From Aeschylus to Armageddon* (Oxford: Clarendon Press, 1998), 4.

³ Ma, „Circuitous Action,“ 49.

Við könnumst flest við klassískar karlhefndarpersónur eins og Paul Kersey (Charles Bronson) í *Death Wish* (1971, Michael Winner), sem var endurgerð árið 2009, Bryan Mills (Liam Neeson) í *Taken* (2008, Pierre Morel) og John Wick (Keanu Reeves) í samnefndri mynd frá 2015 (Chad Stahelski) sem hafa mótað miskunnarlausu og skilvirka erkítýpu greinarinnar í gegnum tíðina. Grímuklæddar ofurhetjur Marvel og DC hafa að ákveðnu marki tekið við kefli óbreytta hefndarmannsins en þar er stór meirihluti þeirra ennþá karlmenn. Hins vegar eru kvenkyns persónur sjaldséðar, að nauðgunarhefndarmyndum undanskildum, í þessari sögulega karllægu kvikmyndagreini nema sem aukapersónur eða fórnarlömb upprunalegu árásarinnar sem kallar á hefnd. Karlkynshefndarpersónur þessara kvikmynda eiga það sameiginlegt að telja sig yfir lögin hafin þegar þær verða fyrir árás og taka örlög árásamanna sinna í eigin hendur hvort sem þær eru fyrrum leyniþjónustumenn eða óbreyttir borgarar. Þessi klassíska formúla hefndarmyndarinnar virðist virka afar vel fyrir áhorfendur en hefndarkvikmyndir eins og *Death Wish*, *Taken* og *John Wick* eru orðnar að veldisefni (e. franchise) þar sem eftirspurnin er gríðarleg.⁴ Áhorfendur heimta meiri hefnd og hvetja áfram aðalpersónurnar þrátt fyrir ofbeldið og dauðann sem þær valda. Dauðsföllum fjölgar hratt, en hægt er að velta því fyrir sér hversu langt er of langt gengið. Auga fyrir auga verður oft að auga fyrir augu þar sem hefndarleiðangurinn er fljótur að fara úr böndunum þegar aðalpersónurnar komast í drápsham.

#MeToo hreyfingin, aukin pólitísk íhaldssemi og fylgjandi skerðing á líkamlegum réttinum kvenna vegna valdatíðar hægri sinnaðra þjóðarleiðtoga eins og Trump meðal annara hefur ýtt undir enduruppgötvun og endurskilgreiningu kvenna á hefndarkvikmyndum, þar á meðal nauðgunarhefndarmyndum, sem og gerð nýrra mynda þar sem kvenpersónur fara með hefndarhlutverkið á nýjan og ögrandi hátt. Tara Heiberger rekur hvernig þessi viðbrögð hafa átt sér stað að miklu leyti undir heitinu „Gott fyrir hana kvikmyndagreinin“ (e. *Good for her*) á samfélagsmiðlum eins og TikTok, Tumblr og X⁵ sem svar netmenningu við kvenfyrirlitningunni sem Trump gerði sýnilega. Þar er það fulltrúi kvenna sem rís upp sem mótvægi gegn ofurkarlmennsku í

⁴ Miðasölutekjur *John Wick* séríunnar hafa nærri því tvöfaldast með hverri framhaldsmynd en fjórða og nýjasta kvikmyndin græddi um það bil 137 milljónir bandaríska dollara á heimsvísu og lenti í fyrsta sæti á flestum erlendum mörkuðum sem hún var frumsýnd á. Rebecca Rubin, „Box Office: „John Wick: Chapter 4“ Crushes Franchise Record with \$73.5 Million Opening Weekend,“ *Variety*, 26. mars, 2023.

⁵ Áður þekkt sem Twitter.

kvikmyndum og gerir athugasemdir við birtingarmyndir kynjanna.⁶ Uppsöfnuð reiði og vonleysi kvenna fær þar með að sjóða upp úr í allri sinni dýrð. Ef marka má viðbrögð á samfélagsmiðlum eru áhorfendur að elska það en viðkvæði þeirra er einfaldlega „Gott fyrir hana“ þegar fullnægjandi hefnd í nafni kvenna er náð fram.⁷ Það er einmitt aðal spurning þessarar ritgerðar, er þetta í alvörunni gott fyrir hana? Er þetta jákvæð og feminísk þróun eða áframhaldandi hlutgervandi sjónmál kvenna á stóra skjánum í nýjum, blóðugum og iðrunarlausum búningi?

Markmiðið með þessari ritgerð er að rekja ummyndun kvenhefndarhefðarinnar í gegnum nauðgunarhefndarmyndina, kviðristumyndina (*e. slasher film*) og loks tálkvendið (*e. femme fatale*) eða nornina og athuga hvort veruleg breyting hafi átt sér stað á síðustu áratugum, sérstaklega þegar kemur að aðalkvenpersónunni og örlögum hennar. Til þess mun ég nýta mér verk og kenningar Laura Mulvey um karllægt sjónmál (*e. male gaze*), hugmyndir Carol Glover um lokastelpuna (*e. final girl*) og rit Jude Doyle um ótta feðravaldsins á kvenkyns sjálfræði og valdi. Nánari umfjöllun um uppruna og áhrif „Gott fyrir hana“ jarmsins (*e. meme*) er þar næst. Að lokum verða teknar saman niðurstöður fræðimanna og þær bornar saman við birtingarmyndir hefndarkvenhetjunnar og móttökunum sem myndirnar *Gone Girl* (2014, David Fincher) og *Promising Young Woman* (2020, Emerald Fennell) hafa fengið. En þessar kvikmyndir komu báðar út á síðustu 10 árum og verða sérstaklega dregnar fram í þessari ritgerð þar sem þær bera með sér mikilvæg merki um breytingu kvenhefndargreinarinnar sem endurspeglar tíðarandann bæði fyrir og eftir #MeToo. Er hægt að bjarga kvikmyndum úr klóm feðraveldisins eða er mögulega tímabært að leyfa kvenkyns skrímslinu að jafna allt við jörðu og byrja upp á nýtt?

Kvenkyns voðaverk hvetja til skelfingar vegna þess að þau geta í raun bundið enda á heiminn—eða allavega núverandi útgáfu okkur af honum. En heimurinn okkar er ekki sá eini, eða sá besti, og í raun því meiri tíma sem ég eyði með skrímslum, því meira held ég að eyðilegging hans sé tímabær.⁸

⁶ Tara Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis: The „Good for her“ Genre Defined in *Promising Young Woman* (2020)“ (MA ritgerð, Georgia College, 2022), 10.

⁷ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 6.

⁸ „Female monstrosity inspires terror because it really can end the world—or our current version of it, anyway. But our world is not the only one, or the best one, and in fact, the more time I spend with monsters, the more I think its destruction is overdue.“ Jude Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity, Patriarchy and the Fear of Female Power* (New Jersey: Melville House, 2019), xxii.

2. Nauðgunarhefndarmyndin

Ákveðin kvenkyns hliðstæða karlkyns hefndarmynda, þar sem konur eru oftast en ekki í aðalhlutverki eða allavega aðalsjónarhorn kvikmyndarinnar, er nauðgunarhefndarmyndin. Þar er viðfangsefnið eins og nafnið gefur til kynna nauðgun/nauðganir eða tilraun til nauðgunar, þar sem konur eru oftast fórnarlömbin, og svo hefnd í kjölfarið. Í greininni getur það bæði verið fórnarlambið sjálft eða einhver náinn því sem hefnir á ofbeldisfullan og fullnægjandi hátt sem samsvarar alvarleika nauðgunarinnar.⁹ Nauðgunarhefndarhefðin er skilgreind af Jacinda Read sem frásagnaraðferð heldur en bein undirgrein hryllingsmynda. Slíkar myndir eru því blendingur af mismunandi greinum og einkennum en eiga alltaf sameiginlega nauðgunina og hefndina. Að öðru leyti geta þær verið eins ólíkar og þær eru margar þegar kemur að persónum hennar, sjónarhorni, tón og innihaldi.¹⁰

Kynferðislegt ofbeldi og nauðgun er óhjákvæmilega mikilvægt málefni kvenna þar sem hlutfall þeirra sem verða fyrir slíku ofbeldi er afar hátt eða ein af hverjum 6 konum í Bandaríkjunum, og 9 af hverjum 10 fórnarlömbum nauðgunar eru konur, samkvæmt Rape, Abuse & Incest National Network sem sækir upplýsingar sínar frá dómsmálaráðuneyti Bandaríkjanna.¹¹ Kynferðisleg áreitni og nauðgun er hlutfallslega mun algengari en heimsókn frá rússnesku mafíunni sem endar með stolnum bíl og dauðum hvolpi en það er kveikja hefndarinnar í *John Wick*. Það er því hægt að álykta að konur hafi sérstaka ástæðu til að sækja í kvenhefndarmyndir fyrir hreinsun, þar á meðal nauðgunarhefndarmyndir og ýta þar með undir þróun og vinsældir greinarinnar sem hefur farið í gegnum miklar breytingar í gegnum árin vegna hins síþróandi félagspólítíska samhengis okkar.

Ferlið sem fórnarlömb nauðgunar eða kynferðislegs áreitis þurfa að fara í gegnum, ef þau þora yfir höfuð að segja frá og leita til yfirvalda, er langdregið og oft mannskemmandi. En þeir sem eru ekki í forréttindastöðu í samfélaginu vegna kynþáttar

⁹ Alexandra Heller-Nicholas, *Rape-Revenge Films: A Critical Study*, önnur útgáfa (North Carolina: McFarland, 2021), 19.

¹⁰ Jacinda Read, *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*, (Manchester: University Press, 2000), 14.

¹¹ „Scope of the problem: Statistics,“ Rape, Abuse & Incest National Network, Sótt 10. Apríl, 2024, <https://www.rainn.org/statistics/scope-problem>

eða efnahags lýsa ferlinu sem seinni nauðgun samkvæmt geðlækninum Judith Lewis Herman sem hefur unnið með fjölda fólks sem hefur orðið fyrir kynferðislegu ofbeldi.¹² Herman segir að mjög fá fórnarlömb finni fyrir sterkri löngun til að hefna sín á gerandanum en að vinir og fjölskylda fórnarlamba eigi auðveldara með að tjá verulegan hefndarþorsta gagnvart gerandanum án þess að sjá neitt að því.¹³ Reiði fórnarlambanna sjálfra beinist frekar að aðstandendum eða yfirvöldum sem hlustuðu ekki á þau eða neituðu að trúu. Aðgerðaleysi nærstaddra veldur jafnvel dýpri sárum en gerandinn eða atburðurinn sjálfur en aðgerðarleysi og meðvirkni hagræðir, umbyrðir og gerir þessa glæpi ósýnilega sem einangrar fórnarlambið.¹⁴ Það er einmitt það sem gerist hjá vinkonu Cassie (Carey Mulligan) í *Promising Young Woman*. Fantasían sem nauðgunarhefndarmyndin býður upp á gæti þar með frekar höfðað til aðstandenda heldur en fórnarlamba nauðgunar en þó hafa nokkrar kvikmyndagerðarkonur notað listformið og greinina til þess að vinna úr eigin reynslu af kynferðislegu ofbeldi eins og Lori Petty með myndinni sinni *The Poker House* (2008) og Jennifer Fox með *The Tale* (2018).¹⁵

Nauðgunarhefndarmyndin hefur verið mikið gagnrýnd fyrir rætur sínar í braskbíói (*e. exploitation cinema*) áttunda áratugsins í Bandaríkjunum samkvæmt Alexandra Heller-Nicholas sem skrifar um greinina í bókinni *Rape-Revenge Films: A Critical Study* þar sem hún segir hana oft blætisgera nauðgunina sem leiðir til hefndarinnar.¹⁶ Minni ritskoðun gerði kvikmyndagerðarmönnum kleift að sýna nauðgun í smáatriðum og græða þar með á ljótri löngun áhorfenda til að horfa á kynferðislegt ofbeldi.¹⁷ Heller-Nicholas segir nauðgunarhefndargreinina þó ekki vera fyrirbæri sem hafi sprottið upp fullmótað á tímum braskbíósins heldur eigi hún ríka sögu sem rekja megi alla leið aftur til grískra goðsagna¹⁸ og verka Shakespeare^{19,20} Hægt er að skoða merkingu og innihald nauðgunarhefndarmynda sem komu út fyrir jafnvel áratugum með allt öðrum augum

¹² Judith Lewis Herman, *Truth and Repair: How Trauma Survivors Envision Justice* (New York: Basic Books, 2023), 18.

¹³ Herman, *Truth and Repair*, 90.

¹⁴ Herman, *Truth and Repair*, 8.

¹⁵ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 257.

¹⁶ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 10.

¹⁷ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 28.

¹⁸ Gríska goðsögnin um kvenpersónuna Philomena sem rómverska skáldið Óvíð skrifaði um í bók sinni *Ummýndanir*.

¹⁹ Leikritið Títus Andronicus.

²⁰ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 31.

sökum #Metoo hreyfingarinnar sem fór eins og eldur um sinu í Hollywood.²¹ Ákærur og dómsmál gegn stofnanda Miramax kvikmyndaversins Harvey Weinstein var fyrir marga dropinn sem fyllti mælinn en það afhjúpaði áralangt kynferðislegt ofbeldi og kúgun kvenna í eitruðum og karllægum kvikmyndaiðnaði. Málið olli viðhorfsbreytingu og ljóst var að endurskoða þyrfti afurðir Hollywood í kjölfarið.

Nauðgun er og verður alltaf erfitt umfjöllunarefni fyrir kvikmyndamiðilinn að nálgast. Þegar kemur að kvikmyndum sem fjalla um hefnd er munur á milli þess hvort konan sjálf hefnir sín eða þegar einhver annar, t.d. eiginmaður eða faðir, tekur upp hanskann fyrir hennar hönd. Ef konan sem verður fyrir árásinni ákveður að hefna sín hefur kvikmyndin tækifæri til þess að láta hana fara í gegnum ákveðið feminískt ferli þar sem hún horfist í augu við nauðgunina, áttar sig á því að lögin geta ekki verndað hana og tekur málin í eigin hendur til þess að endurheimta vald sitt og reisn. Sú endurheimt er á forsendum ofbeldis sem þannig færir hana nær gerendum sínum í siðgæði. En þegar nauðgunarhefndarmyndir snúast frekar um hefnd aðstandenda fórnarlambins og nauðgunin sjálf er notuð sem fjarlæg ástæða til að afsaka og réttlæta birtingamyndir ofbeldisfullrar karlmennsku verður konan að einhverskonar leikmuni í stað persónu.²² Nauðgunin má ekki vera tilfallandi atburður heldur þarf hún að vera kjarni sögunnar sem orsakar hefndina. Það getur verið jafn skaðlegt að sýna of mikið af nauðguninni í ákøfum klámfengum smáatriðum og að skauta alveg fram hjá henni því þá tengjast áhorfendur ekki fórnarlambi ofbeldisins frá byrjun og hafa því ekki „réttar“ ástæður fyrir að vilja sjá hefndina útfærða. Kraftur nauðgunarhefndaratburðarásarinnar felst í fyrirfram sönnuðum áhrifum kynferðisofbeldis eða hótun þar um á áhorfendur.²³

Samkvæmt Read er nauðgunarhefndarmyndin eitt af þeim tólum sem Hollywood notar til þess að öðlast skilning á femínisma og öðrum félagslegum og menningarlegum breytingum nútímans.²⁴ Frásagnarhefðir nauðgunarmyndarinnar koma til með að upplýsa bæði *Gone Girl* og *Promising Young Woman*. Þær snerta báðar á kynferðislegu ofbeldi en þó á gjörólíkan hátt sem rýnt verður í þessari ritgerð.

²¹ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 8.

²² Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 19.

²³ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 20.

²⁴ Read, *New Avengers*, 6.

3. Þú ert kona með karlmann inni í þér horfandi á konu. Þú ert þinn eigin áhorfandi²⁵

Laura Mulvey er breskur kvikmyndafræðingur og kvikmyndargerðarkona en kenningar hennar um karllægt sjónmál sem birtust í ritgerð hennar frá 1975 hafa breytt því hvernig sjónmál kvikmynda allt frá uppruna listgreinarinnar er greint. Mikið vald fylgir sjónmálinu í kvikmyndum en það er einmitt það sem Mulvey útskýrir í greininni „*Sjónræn nautn og frásagnarmyndin*.“²⁶ Foucault segir um augnaráðið:

Það er engin þörf fyrir vopn, líkamlegt ofbeldi, efnahagslegar takmarkanir. Aðeins augnaráð. Skoðandi augnaráð sem hver einstaklingur undir þunga þess mun enda með að innræta þar til þeir verða sínir eigin umsjónarmenn. Hver einstaklingur beitir þannig þessu eftirliti yfir og gegn sjálfum sér. Frábær formúla.²⁷

Kvikmyndir varpa ljósi á það hvernig undirmeðvitundin, undir áhrifum frá ráðandi völdum, mótast leiðir til að sjá og ánægjuna af því að horfa.²⁸ En þessi ráðandi völd eru að sjálfsögðu engin önnur en feðraveldið og kapítalismi sem hafa litað kvikmyndagreininna, sérstaklega frá fákeppni stúdíótímabilsins í Hollywood.²⁹ Mulvey greinir nokkrar mismunandi leiðir þar sem kvikmyndir bjóða upp á sjónræna nautn, þar á meðal er gláppörfin (*e. scopophilia*), sem kemur frá Sigmund Freud. Gláppörf er heiti Freud yfir nautnina sem hann segir fylgja þegar maður horfir á fólk eins og hluti. Hann tók sem dæmi máli sínu til stuðnings náttúrulegt eðli barna að sækjast í það að sjá og staðfesta þar með tilveru þess sem er bannað eða einkamál, eins og kynfæri og líkamsstarfsemi annarra. Kvikmyndir eru gerðar með það í huga að fólk mun horfa á þær og leikararnir á skjánum eru meðvitaðir um það þegar atriði þeirra eru tekin upp. En með

²⁵ „You are a woman with a man inside watching a woman. You are your own voyeur.“ Margaret Atwood, *The Robber Bride* (Canada: McClelland, 1993), 442.

²⁶ „Visual Pleasure and Narrative Cinema“

²⁷ „There is no need for arms, physical violence, material constraints. Just a gaze. An inspecting gaze, a gaze that each individual under its weight will end by internalising to the point that they are their own overseer, each individual thus exercising this surveillance over, and against, himself. A superb formula.“ Michel Foucault, „The Eye of Power,“ í *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972 – 1977*, ritsj. Colin Gordon (New York: Pantheon Books, 1980), 155.

²⁸ Laura Mulvey, „Sjónræn Nautn og Frásagnarkvikmyndin,“ í *Áfangar í Kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson (Ísland: Forlagið, 2003), 331.

²⁹ Douglas Gomery, „The Hollywood Studio System 1930-49,“ í *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies volume 1*, ritstj., Thomas Schatz (London og New York: Routledge, 2004), 108.

því að bjóða upp á loftþéttan (*e. hermetically sealed*) heim á skjánum, þar sem atburðarásin heldur áfram óháð áhorfendum, verður tilfinningin þannig sú að þeir séu á einhvern hátt að horfa á óafvitandi og óviljug fórnarlömb í stað leikara og skáldaðra persóna.³⁰ Mulvey nýtir einnig sálgreiningu Jacques Lacan um spegilstig (*e. mirror stage*) barna sem Lacan segir eiga sér stað þegar þau byrja að þekkja sig í speglinum og átta sig á því að þau eru óháðir einstaklingar en ekki t.d. hluti af móðir sinni.

Kennslin fela þannig í sér firringu: Barnið skynjar ímyndina sem speglaða líkamsímynd eigin sjálfs en misskilin upphafning ímyndarinnar gerir hana að fyrirmynd og varpar henni út fyrir sjálfið. Þessi sjálfsfirring, í formi endurinnbyrtrar sjálfsfyrirmyndar, gerir barninu kleift að samsama sig öðrum í framtíðinni.³¹

Gláppörf Freud byggist á nautninni sem fylgir því að nota aðra manneskju sem hlut í gegnum sjónmál en kenningar Mulvey um spegilstigið benda á að önnur aðferð til að horfa, þróuð í gegnum narsisismann og egóið, er til. Þar á það að vera samsömunin sem fólk upplifir gagnvart manneskjunni eða myndinni á skjánum sem býr til nautnina.³²

Þessar tvær leiðir til að horfa eru mótaðar út frá hugmyndum feðraveldisins og styrkir stöðu karla á skjánum á kostnaði kvenna. Mulvey skiptir nautninni sem fylgir því að horfa upp í virka nautn sem er karlkyns og óvirka nautn sem er kvenkyns. Samkvæmt henni varpar karlkyns augnaráðið draumórum sínum á kvenímyndina, sem er stillt upp í samræmi við það. Hlutverk konunnar er að vera efnið sem er sýnt og horft á. Hún er bæði erótískur hlutur fyrir karlkyns persónurnar á skjánum sem og fyrir áhorfandann í salnum.³³ Í kvikmyndum sem innihalda hefðbundna karlkyns aðalpersónu og kvenkyns aukapersónu koma bæði gláppörfin og spegilstigið til með að stjórna hvernig við horfum á persónurnar. Í klassískum myndum Hollywood er karlkyns aðalpersónan nánast alltaf drifkraftur atburðarásarinnar en áhorfendur samsama sig með honum í þeirri ósk að upplifa sama vald og stjórn sem hann býr yfir í narsissískum tilgangi. En þegar kemur að konunni þá geta þeir svalað gláppörf sinni, í gegnum karlkyns aðalpersónuna, með því að horfa á hana eins og hlut sem er hægt að blætisgera og fá kynferðislega nautn út úr.³⁴

³⁰ Mulvey, „Sjónræn Nautn,“ 332.

³¹ Mulvey, „Sjónræn Nautn,“ 333.

³² Mulvey, „Sjónræn Nautn,“ 334.

³³ Mulvey, „Sjónræn Nautn,“ 335.

³⁴ Mulvey, „Sjónræn Nautn,“ 337.

Kvikmyndir nýta allar aðferðir sem þær geta til þess að halda athygli áhorfandans eins og snögga klippingu og sterka orsakaframvindu en eiga það til að brjóta eigin lögmál þegar kemur að kvenkyns líkamanum á skjánum. Þar staldra þær gjarnan við og sýna hann í ýktri nærmynd eða löngum skotum þar sem honum er stillt upp á ónáttúrulegan hátt einfaldlega með það í huga að áhorfandinn geti hlutgert konuna. Hér skiptir ekki einu sinni máli hvort áhorfandinn er kvenkyns eða karlkyns þar sem honum er gert að horfa á konuna eins, með karllægu sjónmáli. Anna Dodds minnst á þá staðreynd í greininni sinni *From Earth Mother to Sexy Lamp: The Unfortunate Reboot of Star Trek's Carol Marcus* að spennumyndir stilla gjarnan upp karlkyns líkómum sem sjónarspili þar sem þeir eru oft berir að ofan og hnykkla vöðvana eða stunda kynlíf. Hún útskýrir þó að karlkyns hasarpersónan geti þó ekki verið hlutgerð á sama hátt og konan vegna þess að kynhneigð hans hefur engin áhrif á stöðu hans sem virk söguhetja og tengsl hans við aðrar persónur. Ef að kona er er nakin eða kynferðislega virk er það oftast í þeim tilgangi að bera hana fram sem mögulega eign karlkynspersónunnar.³⁵

Frá upphafi frásagnarmyndarinnar hefur karllægt sjónmál verið ríkjandi en þrátt fyrir feminískar tilraunir til að sniðganga það er það enn sjáanlegt í kvikmyndagerð nútímans. Þær greinar sem höfða helst til karlkyns áhorfenda eins hasar- og spennumyndir eru þar augljósustu sökudólgarnir en hlutgerving kvenna í þeim myndum er ýkt. Myndasöguhöfundurinn Kelly Sue DeConnick telur Bechdel prófið³⁶ vera of þróað próf fyrir myndasögupersónur, sem kvikmyndir sækja oft innblástur í, til þess að sjá hvort kvenkyns persónur virki nægilega raunverulegar. Þess í stað stingur hún upp á því að við prófum að skipta kvenpersónum út fyrir kynþokkafullan lampa og sjá hvort það hafi einhver áhrif á söguþráðinn. Ef umbreyting persónunnar í bókstaflegan hlut hefur engin áhrif á atburðarásina er augljóst að lítil sem engin vinna fór í gerð hennar.³⁷ Kvenpersónur í klassískum hefndarmyndum gætu oft alveg eins verið kynþokkafullir lampar en þar hefur staða þeirra sem eiginkona, systir eða dóttir meiri áhrif á atburðarásina en allt sem

³⁵ Anna Dodds, „From Earth Mother to Sexy Lamp: The Unfortunate Reboot of Star Trek's Carol Marcus,“ *The Onyx Review* 4, nr. 2 (Vor 2019): 48.

³⁶ Til þess að standast Bechdel prófið, sem metur hversu góða birtingamynd kvenna kvikmyndir fela í sér, þarf hún að innihalda tvær nefndar kvenpersónur sem tala við hvor aðra um eitthvað annað en karlmann. „Bechdel Test,“ Merriam-Webster, sótt 24. apríl, 2024. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Bechdel%20Test>.

³⁷ Joshua Yehl, „Kelly Sue DeConnick Talks Captain Marvel, Pretty Deadly and the Sexy Lamp Test,“ *The Imagine Games Network*, 10. júní, 2013, <https://www.ign.com/articles/2013/06/20/kelly-sue-deconnick-talks-captain-marvel-pretty-deadly-and-the-sexy-lamp-test>

þær gera. Í *John Wick* er það einungis dauði eiginkonu aðalpersónunnar sem hefur einhver áhrif á atburðarás myndarinnar, annars birtist hún aðeins í endurlitum og í stuttri upptöku sem á að hræra við innstu hjartastrengjum áhorfenda og minna á tilgang hefndarinnar.

Kvenkyns sögupersónum eru enn í dag ítrekað stillt upp einungis til þess að þjálfa útvöldu hetjuna, orsaka hefndarleiðangurinn eða einfaldlega virka sem augnakonfekt til þess að draga athyglina frá illa skrifuðu handriti. Marlo Edwards útskýrir í grein sinni *Barb Wire and the „Implausible“ Female Action Hero* að kvenhetjan er oftast látin vera annaðhvort knúin af móðurlegri eðlishvöt, eins og í *Terminator* (1984, James Cameron) þar sem Sarah Connor (Linda Hamilton) er móðir tilvonandi frelsara mannkynsins, eða hún erfir stöðu eða tilgang föður síns eins og Lara Croft (Angelina Jolie) í *Tomb Raider* (2001, Simon West) sem gefur henni lítið sem ekkert svigrúm til þess að gera eitthvað út frá eigin forsendum. Edwards segir þetta vera vegna þess að kvikmyndir sem innihalda árásagjarnar kvenkyns aðalpersónur þurfi alltaf að taka sérstaklega fram fyrir áhorfendur ástæðu þess að kona gæti mögulega meitt, drepið og svikið eða almennt hagað sér ólíkt dæmigerðri dömu til þess að gera hana ásættanlega í þeirra augum.³⁸

En hverju öðru er hægt að búast við frá kvikmyndaiðnaði þar sem aðeins 7% leikstjóra, 13% rithöfunda og 20% framleiðanda eru kvenkyns samkvæmt könnun Geena Davis stofnunarinnar á kynjamismunun fyrir framan og aftan myndavélina í bandarískum kvikmyndum milli ára 2006 og 2009. Þeir sem hafa völdin á bak við myndavélina stjórna því hvernig við horfum á og túlkum persónurnar sem stillt er upp fyrir framan hana.

³⁸ Marlo Edwards, „Barb Wire and the „Implausible“ Female Action Hero,“ *Journal of Popular Film and Television* 32, nr. 1 (2004): 41, doi:10.3200/JPFT.32.1.39.

4. Það er komið að þér að öskra, asni³⁹

Í verki Carol J. Clover *Karlar, konur og keðjusagir: Kyngervi í nútímahryllingsmyndum*⁴⁰ er uppruni og þróun *síðustu stúlkunnar* rakin allt frá kvikmynd Hitchcock, *Psycho* (1960) sem hún telur vera forfaðir kviðristugreinarinnar sem naut mestra vinsælda frá því seint á sjötta áratugnum til snemma á tíunda áratugi tuttugustu aldar.⁴¹ Síðasta stúlkan er eins og nafnið gefur til kynna persónan sem er ein eftir lifandi í kviðristumyndum eftir dráp siðspillta raðmorðingjans. Kviðristumyndir tilheyra hryllingsmyndafjölskyldunni en greinin er skilgreind út frá notkun hennar á grímuklæddum fjöldamorðingja sem áreitir og myrðir fallett og kynferðislega virkt ungt fólk. Morðinginn er nánast alltaf karlkyns og veikur á geði en hann er annars ráðgáta fyrir áhorfendum sem og fórnarlömbunum sem sjá hann aðeins í brotum þar til í lokin þegar hulunni er loksins svipt frá.⁴²

Þó svo að við fylgjum sjónarhorni karlkyns morðingjans, þar sem hann eltir og drepur fórnarlömb sín segir Clover að áhorfendur nái ekki að tengja við grímuklædda morðingjann og samsami sig því frekar *síðustu stúlkunni* sem er eina persónan sem er þróuð með einhverja sálfræðilega vídd sem sniðgengur karllægt sjónmál Mulvey. Skilningur *síðustu stúlkunnar* á eigin atburðarás er nálægur okkar skilningi sem áhorfendur og er hún því ágætur staðgengill á skjánum. Allar aðrar karlkyns persónur sem áhorfandinn gæti nýtt sem staðgengil eru kærastarnir sem deyja of fljótt eða vanhæfu lögreglumennirnir sem tekst ekki að bjarga neinum og geta því ekki ýtt undir hégómagirnd karlkyns áhorfandans um að bjarga dömu í neyð.⁴³ *Síðasta stúlkan* er sú persóna sem sér heildarmyndina og horfist í augu við dauða vina sinna og ákveður að berjast gegn yfirvofandi dauða sínum í staðin fyrir að lamast af ótta.⁴⁴

Samkvæmt Clover ögrar *síðasta stúlkan* einnig karllægu sjónmáli á þann hátt að hún verður að virkri persónu í stað þess að vera óvirk og beitir virku og rannsakandi augnaráði sem hefur hingað til tilheyrt karlkyninu. Hún tekur virkan þátt í atburðarásinni og er ekki refsað fyrir að stíga inn í hlutverk karlsins sem hefur frumkvæði, vald og

³⁹ „It’s your turn to scream, asshole!“ segir Sidney Prescott (Neve Campbell) í *Scream 3* (2000, Wes Craven).

⁴⁰ Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film.

⁴¹ Carol J. Clover, „Karlar, konur og keðjusagir: Kyngervi í nútímahryllingsmyndum,“ í *Áfangar Í Kvikmyndafræðum*, ritstj. Guðni Elísson (Ísland: Forlagið, 2003), 359

⁴² Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 365.

⁴³ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 376.

⁴⁴ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 370.

sjálfræði. Hún gengur í gegnum ýmislegt eins og pyntingar, niðurlægingu og fleira en stendur að lokum ein eftirlifandi sem einhverskonar sigurvegari.⁴⁵ Þessi ögrun á karllægu sjónmáli og valdið sem hún öðlast í kjölfarið er þó dýrkeypt því hún tapar kvenleika sínum. Ástæða þess að *síðasta stúlkan* fær að lifa af er sú að hún sýnir ekki hefðbundinn áhuga á kynlífi fyrir hjónaband eða aðra óæskilega lesti kvenna, sem gerir hana æðri í augum feðraveldisins. Það er dyggð, óflekkaður meydómur og órætt útlit *síðustu stúlkunnar* sem gerir henni kleift að lifa af þegar kvenkyns ljóskurnar deyja. Þó hún sé ekki í öllum tilfellum hrein mey þá er hún alltaf ófáanleg og óháð karlkyninu þegar kemur að kynlífi eða samböndum. *Síðasta stelpan* sýnir einnig fram á kynhlutlausu eiginleika þar sem áhugamál hennar fylgja ekki staðalímynd kvenkynsins og hún klæðir sig oft eins og drengjastelpa (*e. tomboy*).⁴⁶ Rannsakandi augnaráð *síðustu stúlkunnar* birtist þegar hún ákveður að elta uppi morðingjann í stað þess að bíða eftir því að hann finni sig og horfir á hann óhrædd án grímunnar á sama hátt og hann horfði á fórnarlömbin sín.⁴⁷

Gríðarlegt vald felst í augnaráðinu á kvikmyndaskjánum en Linda Williams fjallar um það í grein sinni „*When the Woman Looks*.” Williams rekur tilhneigingu kvenpersóna á skjánum til þess að hlífa augunum fyrir ofbeldi eða horfast ekki í augu við karlmenn sem girnast þær, nema þá út undan sér á undirgefinn hátt, til kenninga Mulvey um karllægt sjónmál. Myndræn, jafnvel stundum bókstafleg, blinda kvenpersónunnar gefur karlpersónunni tækifæri til þess að dást að henni úr öruggri fjarlægð eins og hlut, líkt og málverk eða stytta, í stað persónu en Williams segir í grein sinni „Í klassísku frásagnarbío er að sjá það sama og að þrá.”⁴⁸ Vanhæfni konunnar til að sjá og endurgreiða augnaráðið á að gefa til kynna kynferðislegan hreinleika persónunnar en ef hún horfir beint í augu persónunnar og sýnir þrá eftir kynlífi eða valdi er hún oft dæmd til þess að missa siðgæði eða líf sitt til þess að hvetja ekki kvenkyns áhorfandann til þess að sækja í það sem þær vilja að fyrra bragði.⁴⁹

Morðinginn fær gríðarlega nautn, sem gefið er í skyn að er af kynferðislegum toga, út úr því að drepa falleg ungmenni af báðum kynjum í blóma lífsins og notar til þess

⁴⁵ Clover, „Karlar, Konur og Keðjusagir,” 380.

⁴⁶ Clover, „Karlar, Konur og Keðjusagir,” 373.

⁴⁷ Clover, „Karlar, Konur og Keðjusagir,” 380.

⁴⁸ „In the classical narrative cinema, to see is to desire“ Linda Williams, „When the Woman Looks,” í *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism, American Film Institute Monograph Series*, þriðja bindi, ritstj. Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp og Linda Williams (California: University Publications of America, 1984), 83.

⁴⁹ Williams, „When the Woman Looks,” 84.

reðurtáknandi morðvopn, bæði vegna þess að byssur eru háværar og vegna þess að vopn eins og hnífar og axir eru meira persónuleg og ákveðin framlenging á líkama morðingjans eins og klær eða tennur.⁵⁰ Reðurtáknandi morðvopn koma í staðinn fyrir nauðganir sem eiga sér afar sjaldan stað í kviðristumyndum.⁵¹ Bæði skrímslið og *síðasta stúlkan* búa yfir óræðu kynferði, þar sem skrímslið er oft kynferðislega truflað og hún sýnir ekki áhuga á kynlífi. Kyn þeirra er óvissuatriði og veldur spennu á milli þeirra sem endar með því að hún snýr oft reðurtáknandi vopninu aftur að morðingjanum í lokabardaga þeirra.⁵² Það ríkir fjarlægð á milli hennar og kvenkynsins sem býr til tengingu á milli hennar og karlkyns aukapersóna, sem hún á það til að hafna, ásamt morðingjanum sjálfum. Þau eru upp að vissu marki jafningjar í hlutverkum sínum í kviðristumyndinni þar sem lokabardaginn og hápunktur myndarinnar liggur á milli þeirra tveggja.⁵³

Hryllingsmyndir eiga það til að skipta kvenkyns líkamanum út fyrir skrímslið til þess að þjóna sem aðal sjónarspilið.⁵⁴ Þegar karlkyns persónan horfir á skrímslið sýnir hann venjulegan ótta en samkvæmt Williams sér konan sjálfa sig í skrímslinu og áttar sig á því að þau eru ekki ósvipuð samkvæmt karllægu sjónmáli: eitthvað hættulegt sem þarf að hemja.⁵⁵ Williams bendir einnig á að ástæða þess að *síðasta stúlkan* býr yfir valdi augnaráðsins er sú að hún þekkir ekki sannar kynferðislegar langanir. Hún er ómenguð og getur því staðist það að horfa á skrímslið.⁵⁶ Þrátt fyrir sterka persónugerð *síðustu stúlkunnar* er kviðristumyndin ekki yfir það hafin að nýta karllægt sjónmál gegn hinum kvenkyns persónum sínum. Þær eru dæmdar til dauða fyrir það að vera aðlaðandi, ögn kærulausar og kynferðislega virkar en löng skot tekin upp í nærmynd fanga öll hryllilegu smáatriðin þegar þær eru myrtar. Þó svo að karlkyns persónur séu drepnar í nær jöfnu mæli þá er myndavélin uppteknari af dauða kvenna. Karlkyns persónurnar deyja jafnvel utan myndarammans eða í stuttum og fjarlægum atriðum sem staldra ekki við dauða þeirra.⁵⁷

Þrátt fyrir sadíska meðferð hryllingsmynda á konum þá inniheldur hápunktur kviðristumyndarinnar kröftuga ímynd konunnar sem berst fyrir eigin lífi gagnvart

⁵⁰ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 366.

⁵¹ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 363-364.

⁵² Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 379.

⁵³ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 373.

⁵⁴ Williams, „When the Woman Looks,“ 89.

⁵⁵ Williams, „When the Woman Looks,“ 85.

⁵⁶ Williams, „When the Woman Looks,“ 93.

⁵⁷ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 369.

árásamönnum sem eru sterkari og brjáláðri en hún sjálf. En með útsjónarsemi og hugrekki sigrar *síðasta stúlkan* þar sem karlkyns hliðstæðum hennar mistókst.⁵⁸ Innan kviðristugreinarinnar hefur barátta hennar þróast og breyst úr því að vera óvirk vörn yfir í virka vörn eins og sést í samanburði á *Texas Chainsaw Massacre* (1974, Tobe Hooper) og svo *Halloween* (1978, John Carpenter) sem komu út með aðeins 4 ára millibili. Munurinn er sá að í seinni myndinni lifði *síðasta stúlkan* ekki einungis nógu lengi til þess að vera bjargað heldur bjargaði hún sjálfri sér með því að sigrast á morðingjanum.⁵⁹ Þar að auki er grafið undan hugmyndinni um karlkyns bjargvættinn sem í fyrstu *Texas Chainsaw Massacre* bjargaði *síðustu stúlkunni* en mistókst hræðilega í framhaldsmyndinni en það verður síðan að hefð í greininni að karlinn sem reynir að bjarga aðalpersónunni með hugrekki sínu endar sem eitt af fórnarlömbunum.

Eina markmið lokastelpunnar í kviðristumyndinni er að lifa af þar sem hún flýr örvæntingarfull undan eða myrðir morðingja sem hefði annars bundið enda á hennar líf. Hægt er að gagnrýna Glover fyrir fórnarlambshetju hugtakið sitt, þar sem *síðasta stúlkan* umbreytist úr fórnarlambi yfir í hetju, vegna þess að það eitt að lifa af getur varla talist vera sigur fyrir feminista. En hey við þurfum allar að byrja einhversstaðar.

⁵⁸ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 370.

⁵⁹ Clover, „Karlar, konur og keðjusagir,“ 371.

5. Helvíti er unglingsstelpa⁶⁰

Nálgun rithöfundarins Jude Doyle⁶¹ er öfgafullri og umfangsmeiri þegar kemur að rót ótta karlmanna á valdi kvenna og hvernig öfl feðraveldisins hafa umbreytt konum í skrímli á öllum stigum lífsins í sameiginlegu menningarlegu ímyndunarafli mannkynsins. Samkvæmt Doyle eru yfirráð feðraveldisins í raun ekki eins skotheld og virðist vera en til þess að það gangi upp þyrftu karlmenn að ná fullkomnari stjórn á öllu sem snertir kynlíf og almennt fjölskyldulíf, sem er ósjálfbært og í raun ómögulegt. En þegar þeim óhjákvæmilega mistekst að stjórna löngunum kvenna innan feðraveldisins er lausnin þeirra að búa til skrímli úr konum.⁶² Kaflaskiptin í bók Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, standa fyrir þrjú hlutverk konunnar sem eru ásættanleg í feðraveldinu; dóttir, eiginkona eða móðir. Skrímslin verða til á millitímabilum í lífi kvenna þegar ekki er hægt að flokka þær þægilega sem eitt eða annað og þær ógna þar með viðkvæmri stjórn karla. Doyle segir: „Fantasíur um ofbeldisfullar konur fela oftast í sér raunveruleika ofbeldisfullra karla.“⁶³

Kynþroski og blæðingar eru eitt af þessum millibílum sem Doyle nefnir í riti sínu en blæðingar marka endalok barnæsku kvenna og upphaf lífs þeirra sem fullorðnir einstaklingar sem geta eignast börn og stundað kynlíf. Konur búa yfir hæfileika sem karlmenn geta aldrei eignast, að búa til nýtt líf, og verða því hættulegar í þeirra augum. Hentugast væri að gifta táningsstelpuna sem fyrst svo að hún verði aftur komin undir stjórn karlmanns, taumurinn einfaldlega færður frá föður til eiginmanns. Doyle segir kvíða karla yfir þessari umbreytingu sem kynþroski er birtast helst í „költ“ hryllingsmyndinni *The Exorcist* (1973, William Friedkin). Þar er 12 ára Regan McNeil (Linda Blair) andsetin af djöfli en birtingarmynd hans í gegnum líkama Regan ber með sér einkenni kynþroska; bólur, greddu, skapsveiflur og túrblóð.⁶⁴

Þegar kemur að blæðingum kvenna er óléttan sjálf og sköpun lífs viðkvæmt umræðuefni fyrir karlmenn sem geta ekki stjórnað því ferli fullkomlega. Feðraveldið gerir samt allar tilraunir til þess með því að innleiða lög gegn fóstureyðingum og takmarka

⁶⁰ „Hell is a teenage girl.“ segir Anita „Needy“ Lesnicky (Amanda Seyfried) í *Jennifer's Body* (2009, Karyn Kusama).

⁶¹ Áður þekktur sem Sadie Doyle.

⁶² Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, xix.

⁶³ „Fantasies about violent women usually conceal realities about violent men“ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, xxiii.

⁶⁴ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 18.

aðgang að getnaðavörnum.⁶⁵ Í lok meðgöngu fæðist barn sem, ekki nema það fæðist drengur, markar hringrásina sem byrjar endalaust aftur. Doyle notar hugtök eins og „karl“ og „kona“ og „mæður“ til þess að tala um feðraveldið en þau byggjast ekki á tilbúnum hugmyndum um kyntvíhyggju heldur kerfi feðraveldisins. Karlmenn, eins og konur, þurfa að fylgja ströngum reglum þegar kemur að kynjahlutverkum innan feðraveldisins. Um leið og þessar reglur eru hundsáðar og karlmenn verða óléttir eða konur búa til börn með öðrum konum byrjar feðraveldið að líta út fyrir að vera eins óstöðugt og fáránlegt og það er.⁶⁶

Stærsta skrímslið í augum feðraveldisins samkvæmt Doyle er hins vegar bæði gömul og ung, falleg og ljót, kynferðisleg og eikynhneigð (*e. asexual*), sjálf nornin. Nornin er konan sem er hafnað af samfélaginu fyrir að vera of mikið þetta eða of lítið hitt.⁶⁷ Kvikmyndin *Carrie* (1976, Brian De Palma) er sögð vera ein af myndum nýju „Gott fyrir hana“ kvikmyndagreinarinnar þrátt fyrir að hafa komið út fyrir nærri því 50 árum. Þar er það unglingsstelpa Carrie (Sissy Spacek) sem byrjar á túr sem leysir úr læðingi krafta hennar í aðalhlutverki. Eftir að hafa verið niðurlægð af bekkjarfélögum sínum sem kasta í hana túrtöppum og hella svínsblóði á hana á skólaballi fær hún loks nóg og sýnir þeim hvers megnug hún er í blóðugu reiðiskasti. En þrátt fyrir yfirburðarhæfileika og kröftuga hefnd Carrie eru endalok hennar þau sömu og norna á miðöldum. Eftir átök við móðir sína, sem telur hana vera afurð Satans, læsir Carrie þær báðar inni á heimili þeirra á meðan það brennur til kaldra kola. Konan sem býr yfir eigin töfrum og valdi fær ekki blessun feðraveldisins. Carrie er því ákveðin varúðarsaga til þess að hræða konur frá því að taka stjórn á eigin innri kröftum, ef feðraveldið getur ekki þaggað niður í norninni finnur það leiðir til þess að láta hana gera það sjálf.

⁶⁵ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 117.

⁶⁶ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 130.

⁶⁷ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 218.

6. „Gott fyrir hana“⁶⁸

Ný undirgrein, full af reiði og hefnd í kvikmyndum með kvenkyns aðalpersónu hefur verið að myndast á samfélagsmiðlum á síðustu árum undir heitinu „Gott fyrir hana” (e. *Good for her*). Samkvæmt grein Charlotte Gaffney hjá Culture Sift kemur nafnið frá jarmi sem hefur verið í dreifingu á Tumblr og X frá árunum 2014 til 2016 en efniviður þess er atriði úr gamanþættinum *Arrested Development* sem kom út árið 2004. Í þessu fræga atriði sjáum við persónuna Lucille Bluth, sem leikin er af Jessica Walter, horfa á sjónvarpsfrétt sem segir sorglega sögu af yfirbugaðri konu sem sleppir bremsunni á bílnum sínum og leyfir honum að renna aftur á bak ofan í stöðuvatn með börnin sín í aftursætinu. Þrátt fyrir hörmulegt innihald fréttarinnar eru viðbrögð Lucille einfaldlega: „Gott fyrir hana.” Svar Lucille við fréttinni kemur ekki eins og þruma úr heiðskýru lofti en persónan er verulega úr takt við raunveruleikann og slæm móðir í þokkabót.⁶⁹ Þessi setning hefur í kjölfar vinsælda jarmsins á netinu ítrekað verið tekin að láni og notuð sem viðbragð við ýmsum atriðum í kvikmyndum þar sem konur hefna sín eða sleppa tókunum.



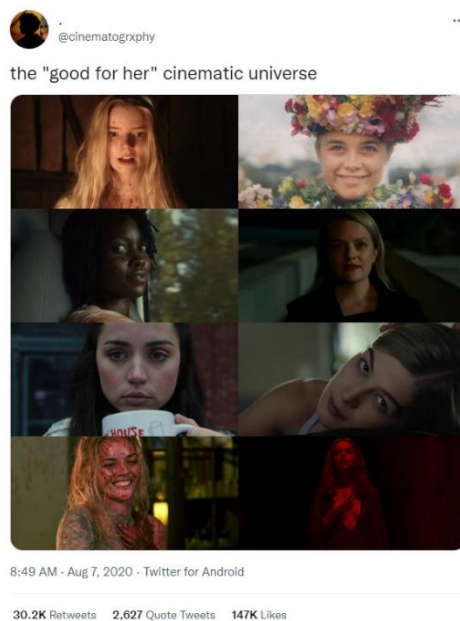
(Mynd 1: „Gott fyrir hana“ jarmið.)

„Gott fyrir hana“ kvikmyndagreinin hefur mótast sem svar við kalli aukinnar löngunar fólks, þá sérstaklega kvenna, eftir hreinsandi hefnd gegn kúgandi kerfi feðraveldisins. Hugmyndin á bakvið „Gott fyrir hana” greinina er þó ekki endilega sú að atburðarás og lok kvikmyndanna sé góð fyrir kvenkyns aðalpersónur þeirra heldur á

⁶⁸ „Good for her.“ Segir Lucille Bluth (Jessica Walter) í fyrsta þætti í þriðju seríu af *Arrested Development* (2005).

⁶⁹ Charlotte Gaffney, „What is The „Good for Her“ Genre?“, *Culture Sift*, 22. júlí, 2021, <https://theculturesift.com/what-is-the-good-for-her-genre/>

greinin við ánægjuþilfinninguna sem áhorfendur upplifa þegar kvenkyns persóna uppgötvar sannar langanir sínar eða fær fullnægjandi endi.⁷⁰ Í *Arrested Development* afsakar og jafnvel fagnar setningin ófyrirgefanlega hegðun móðurinnar í fréttinni. Lucille, og þar með aðdáendur „Gott fyrir hana“ undirgreinarinnar sem vísa í hana gera oftast vísitandi lítið úr höfundarásetningi kvikmynda til þess að réttlæta aðgerðir kvenna sem snúa sér að ofbeldi til þess að öðlast sjálfræði í lífi sína.⁷¹ Mismunandi skilgreiningar á hvaða kvikmyndir falli undir „Gott fyrir hana“ undirgreininna eru á flakki á netinu en sá fyrsti til þess að kalla greinina núverandi nafni var X notandinn @cinematogrpxphy. Í ágúst 2020 setti hann inn á samfélagsmiðilinn samansafn af kyrrmyndum úr völdum kvikmyndum síðustu ára með textanum „*The „good for her” cinematic universe*“ sem varð gríðarlega vinsælt hjá kvikmyndaáhugafólki á netinu.



(Mynd 2: X færsla @Cinematogrpxphy)

Þessi nýmyndaði kvikmyndaheimur breiddist fljótt út á samfélagsmiðlum en sífellt fleiri myndum var bætt við í hverri nýrri færslu.⁷² Kvikmyndirnar sem fólk flokkar oftast undir þessa grein eiga það sameiginlegt að innihalda reiðar konur sem sækjast í

⁷⁰ Gaffney, „Good For Her.“

⁷¹ Beth Squires, „An Attempt to Define the „Good for Her“ Cinematic Universe,“ *Vulture*, 31. mars, 2023, <https://www.vulture.com/2023/03/an-attempt-to-define-the-good-for-her-cinematic-universe.html>

⁷² Gaffney, „Good For Her.“

hefndaraðgerðir þar sem þær brjóta hefðbundnar reglur samfélagsins og beita ofbeldi í þeim tilgangi að grafa undan kvenhatandi karlmönnum í lífi sínu.⁷³ Ofbeldið á bakvið hefndina í „Gott fyrir hana“ kvikmyndunum er ekki einungis alvarlegir og lífsskemmandi glæpir eins og nauðgun heldur líka andlegt ofbeldi og framhjáhald eins og í *Midsommar* (2019, Ari Aster), og *Gone Girl*, en þar er hefndin enn þá blóðug og ýkt miðað við upprunalega brotið.

Heimberger segir þær kvikmyndir sem fólk skilgreinir sem „Gott fyrir hana“ vera nær einungis hryllings- og spennmyndir en það er sérstaklega áhugavert þar sem þessar greinar hafa sögulega séð ekki farið vel með kvenkyns persónur sínar.⁷⁴ Dæmi um kvikmyndir greinarinnar eru meðal annars, í engri sérstakri röð: *Midsommar*, *Jennifer's Body* (2009, Karyn Kusama), *The Witch* (2015, Robert Eggers), *Chicago* (2002, Rob Marshall) *Kill Bill: Volume 1 og 2* (2003 og 2004, Quentin Tarantino) ásamt kvikmyndunum sem verða teknar sérstaklega fyrir í þessari ritgerð *Gone Girl* og *Promising Young Woman*. Kvikmyndir greinarinnar eru ekki einungis tiltölulega nýútkomnar heldur nær greinin líka til klassískra kvikmynda eins og *Heathers* (1989, Michael Lehmann) og *Carrie*. Formúluna segir Heimberger vera:

„(Weaponized femininity + white privilege = „victim villain“ main character) + traumatic cataclyst + a shifting sense of morality and rage = vicarious revenge plot against a symbol of patriarchal oppression + bittersweet voyeuristic catharsis + sometimes self-destruction.⁷⁵

„Gott fyrir hana“ greinin á samtál við og leggur sitt af mörkum til þróun hryllingsmynda. Hún virkar eins og hliðstæða nauðgunarhefndarmyndanna sem býður upp á nýja birtingamynd kvenkyns illmennisins sem viðbragð við kúgun feðraveldisins og bætir í efni við feminískra kvikmyndakenninga.⁷⁶

⁷³ Nashwin Flora, „The „Good For Her“ Cinematic Universe: Gaslight, Gatekeep, Girlboss,“ *Daily Star*, 22. jan, 2023, <https://www.thedailystar.net/shout/news/the-good-her-cinematic-universe-gaslight-gatekeep-girlboss-3227741>

⁷⁴ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 5.

⁷⁵ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 14.

⁷⁶ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 14.

Carol Glover talar í ritgerð sinni um þá hugmynd, sem kann að vera sönn á áttunda áratugnum, að ungir karlmenn séu meirihluti bíógesta sem sækjast í hryllingsmyndir. En samkvæmt 2009 grein *Entertainment Weekly* hafa kynjahlutföll aðdáenda kvikmyndagreinarinnar snúist. Brad Fuller, framleiðandi 2003 endurgerðarinnar á *Texas Chainsaw Massacre* sagði það vera erfiðara að koma ungum mönnum í bíó á kviðristumyndir heldur en ungum konum, og að þær haldi áfram að sækja í slíkar myndir vel fram á fullorðinsár.⁷⁷

Konur alast upp við stanslausa ógn af ofbeldi. Við þekkjum tölfræðina; ein af hverjum þremur konum í heiminum hefur upplifað kynferðislegt ofbeldi á lífsleiðinni en þessi tölfræði hefur lítið breyst síðasta áratug.⁷⁸ Jude Doyle segir ástæðu þess að táningsstelpur flykkjast á kviðristumyndir vera að þær gefa vandanum andlit. Þær sameina allan kvíðann sem ungar konur upplifa í samfélagi þar sem kynferðislegt ofbeldi viðgengst í eina einbeitta og öfluga útrás fulla af blóði og ótta. Sjónarspilið og sagan gefur okkur skrímsli til að beina undirliggjandi kvíða okkar að og hetjur til þess að hvetja áfram.⁷⁹

Kviðristugreinin og nauðgunarhefndarmyndin virka þannig ekki einungis sem leið fyrir ungar konur til að fá útrás fyrir reiði heldur er hún líka örugg leið til þess að horfast í augu við verstu mögulegu útkomuna þar sem þær taka sín fyrstu skref sem kynverur.⁸⁰ Áhugi kvenna á kviðristumyndum, nauðgunarhefndarmyndum og „Gott fyrir hana” greininni er nátengdur áhuga þeirra á heimildarmyndum eða hlaðvörpum um sönn glæpamál (e. True Crime). Sú staðreynd að efniviður þessara hrottalega sagna um morð og mannrán er sannur dregur ekki úr vinsældum þeirra hjá konum, þó svo að fórnarlömbin séu oftast en ekki kvenkyns. Þetta segir okkur að það er ekki aðeins öryggi skáldskaparins sem dregur konur að sögum um ofbeldi gagnvart eigin kyni þar sem þær fá útrás fyrir reiði og kvíða. Sannir glæpir gefa konum einnig tækifæri til þess að gera varúðarráðstafanir. Þær læra brögð sem gætu haldið þeim á lífi ef þeim yrði rænt eða ráðist verði á þær. Því að sannleikurinn er sá að líkurnar á því eru ekki eins litlar og við

⁷⁷ Christine Spines, „Chicks Dig Scary Movies,” *Entertainment Weekly*, 24. Júlí, 2009, <https://ew.com/article/2009/07/24/chicks-dig-scary-movies/>

⁷⁸ World Health Organization, „Devastatingly pervasive: 1 in 3 women globally experience violence,” *World Health Organization*, 9. mars, 2021, <https://www.who.int/news/item/09-03-2021-devastatingly-pervasive-1-in-3-women-globally-experience-violence>

⁷⁹ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 38.

⁸⁰ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 40.

vildum að þær væru, en þetta er leið til þess að lifa með þeirri vitneskju og sofa á nóttunni.⁸¹

Hægt er að segja að kvenhefndargreinin sé markvisst að ávarpa þennan ótta og gefi okkur tæki og tól til þess að snúa hugmyndum feðraveldisins um konur gegn þeim. Til dæmis notar djöfullinn sem hefur andsetið Jennifer (Megan Fox) í *Jennifer's Body* útlit hennar og meint sakleysi sem tiltölulega varnarlaus ung kona til þess að tæla unga menn í þeim tilgangi að sjúga úr þeim lífsblóðið. Í „Gott fyrir hana“ undirgreininni hefur aðalkvenpersónan fjarlægt sig frá takmörkunum sakleysis *síðustu stúlkunnar* og breyst í iðrunarlaust tálkvendi eða kröftuga myndræna norm sem hefur stjórn á frásögninni. Hún sættir sig ekki lengur einungis við það að lifa af heldur sækist í að endurheimta reisu sína og vald sama hvað það kostar.⁸²

⁸¹ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 46.

⁸² Gaffney, „Good For Her.“

7. Hver þarf gáfur? Þær gerðu stúlkum aldrei neitt gott⁸³

Báðar aðalpersónur *Gone Girl* og *Promising Young Woman*, eru það sem titillinn gefur til kynna: ungar og efnilegar konur sem vilja meira en samfélagið undir þumli feðraveldisins er tilbúið að gefa þeim. Í staðin fyrir jöfn kjör, almenna virðingu í vinnu og sambandi og frelsi til þess að tjá sig og líta út eins og þær vilja, þurfa þær að klóra það úr höndunum á þeim. En báðar aðalsöguhetjurnar búa yfir einstakri útsjónarsemi til þess að ná sínu fram þrátt fyrir mótstöðurnar, en hver er hængurinn? Þær sjálfar. Þrátt fyrir að hvarf aðalpersónu *Gone Girl* komi aðeins fram í titlinum hennar á það sama við um endalok *Promising Young Woman*. Hvarf þeirra, hvort sem það er óafturkræft eða ekki er hægt að túlka sem refsingu þeirra fyrir að hafa viljað of mikið, eða hafa þær hafið sig yfir allt og boðið raunverulegan sigur úr bítum?

7.1 *Gone Girl*: Samantekt

Kvikmyndin *Gone girl* kom út árið 2014 og er leikstýrt af David Fincher. Myndin er byggð á bók með sama nafni eftir rithöfundinn Gillian Flynn en hún aðlagði handritið einnig fyrir tjaldið. Aðalsögupersóna *Gone Girl* er bælda eiginkonan og rithöfundurinn Amy Elliott Dunne (Rosamund Pike) sem býr ásamt eiginmanni sínum Nick Dunne (Ben Affleck) í smábæ í Missouri. Við fyrstu kynni virka Amy og Nick eins og hefðbundin úthverfahjón sem hafa misst neistann. Nick er latur og eyðir mestum tíma sínum á „barnum“ sem er í eigu þeirra hjóna. Atburðarásin fer almennilega af stað þegar Amy virðist hverfa sporlaust frá heimili þeirra en lögreglu fer fljótt að gruna Nick. Dagbók Amy og önnur saknæmandi sönnunargögn gagnvart Nick hrannast upp þega líður á söguna en hann heldur þó fram sakleysi sínu, jafnvel þegar hans eigin tvíburasystir fer að trúa því að hann sé sekur. Upp að þessu virkar *Gone Girl* eins og klassísk sakamálamynd um morð eiginmans á konu sinni en við miðju myndarinnar kemur fléttan í ljós.

Amy hefur sett mannrán sitt á svið og er að skipuleggja sjálfsvíg í þeim tilgangi að Nick verði dæmdur fyrir morðið og hljóti dauðadóminn sjálfur. Ástæðan fyrir ítarlegri áætlun hennar er sú að Amy uppgötvaði að Nick væri að halda fram hjá henni eftir allt sem hún hafði gert fyrir hann. Hún útskýrir, í frægu eintali sem við heyrum á meðan við sjáum hana stilla upp hornsteinum stóru áætlunarinnar hennar, hvernig hún hefur gert og

⁸³ „Who needs brains, they never did a girl any good“ segir Cassie í *Promising Young Woman*.

gefið allt til þess að láta draum sinn um fullkomið hjónaband og draum Nick um fullkomnu eiginkonuna ganga upp.

Þegar Nick áttar sig loks á plönunum Amy og ákveður að taka þátt í leiknum ávarpar hann hana í sjónvarpsviðtali, notandi kóðuð orð sem bara hún myndi skilja. Við þetta hugsar Amy að þarna sé maðurinn sem hún giftist kominn aftur, skarpur og metnaðarfullur. Sem er ólíkt því hvernig hann hafði verið síðustu ár þar sem hann lá í sjálfsvorkunn yfir atvinnuleysi sínu. Amy ákveður að myrða fyrrum ástsjúkan kærasta sinn Desi Collings (Neil Patrick Harris), sem hún leitaði skjóls hjá á meðan hún var „dáin“ og nota sem blóraböggul fyrir sviðsett mannrán sitt. Hún snýr aftur til Nick í von um að þau geti orðið að hinu fullkomna pari en hann er ekki sannfærður. Nick ætlar loks að ljóstra upp um hana en Amy er þar einu skrefi á undan og tilkynnir síðasta útspilið, hún er ófrísk og barnið er hans. Við skiljum þar með við Nick og Amy í spennuþrunginni óvissu þar sem hann hefur ákveðið að ala upp barnið með konunni sem komst nálægt því að gera út af við hann.

7.2 *Gone Girl*: Greining

Amy hefur verið ein mest áberandi birtingarmynd „Gott fyrir hana“ kvikmyndagreinarinnar frá upphafi hennar. Frásögn Amy af því hvernig henni tókst næstum því að láta yfirvöld dæma eiginmann sinn til dauða fyrir morðið á sjálfri sér einfaldlega af því að hann hélt fram hjá henni er seiðandi fyrir konur sem upplifa svipaða bælda reiði í sínu daglega lífi og dreymir jafnvel um að feta í hennar spor.

Amy sjálf er kannski ekki byggð á alvöru manneskju en sagan sem hún skáldar til þess að kenna Nick um morðið sitt er stolin beint úr sönnunum glæp. Hjónin Scott og Laci Peterson virtust vera hið fullkomna par þar til Laci hvarf sporlaust frá heimili þeirra daginn fyrir jóladag árið 2002, þá komin átta og hálfan mánuð á leið. Mál Laci varð fljótt eitt af vel þekktustu sakamálum Bandaríkjanna en fólk kepptist við að fylgjast með þróun málsins í gegnum fréttamiðla.⁸⁴ Á meðan mál Laci var enn óleyst kom í ljós að Scott var, alveg eins og Nick, að halda fram hjá fullkomnu og kasólétu eiginkonu sinni með yngri konu. Scott reyndi að sannfæra þá sem voru enn að fylgjast með máli Laci, en þeir voru langflestir kvenkyns, að hún hafi vitað af framhjáhaldinu og jafnvel stutt það. En engin kona myndi nokkurn tímann kaupa þessa lygi. Það sem Nick fattaði en Scott ekki er að

⁸⁴ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 84.

örlög hans hvíldu á hæfileika hans til að öðlast samúð kvenna. Nick tók rétta ákvörðun og tókst að koma höggi á Amy með því að opinberlega skilgreina sig sem skíthæl sem gerði mistök og biðjast fyrirgefningar.⁸⁵ Almenningsálitið snerist honum aftur í hag og Amy átti næsta leik.

Reiði og þörf Amy á hefndum byggist á brottflutningi hennar úr vöggu samfélagslegra framfara (New York) yfir í friðsælt en þó staðnað og einangrað úthverfi sem er í amerískri vinsældamenningu gegnsýrt af heimilishugmyndafræði frá 6. áratugnum.⁸⁶ Eftir flutninginn er Amy óhamingjusöm í hjónabandinu í hlutverki valdalausis húsmóðurinnar þrátt fyrir að hún hafi gert allt „rétt“. Hún uppfyllti allar kröfur *svölu stelpunnar* sem hún útlistar í eintali sínu en bar samt ekki fullkomið hjónaband úr bítum. Hún verður í kjölfarið reið og bitur en ást hennar er allt annað en skilyrðislaus.

„Nick elskaði stelpuna sem ég var að þykjast vera. Svala stelpa. Karlmennta nota það alltaf, er það ekki? Þeir nota það sem skilgreinandi hrós. Hún er svala stelpa. Svala stelpa er heit. Svala stelpa er til. Svala stelpa er skemmtileg. Svala stelpa verður aldrei reið út í manninn sinn. Hún brosir bara á elskandi hátt og býður upp munninn sinn fyrir mök. Hún fílar það sem hann fílar...”

“...Þegar ég hittir Nick Dunne vissi ég að hann vildi svala stelpu og fyrir hann, viðurkenni ég, var ég tilbúin að reyna. Ég vaxaði þíkuna mína hráa. Drakk bjór úr dós og horfði á Adam Sandler myndir. Ég borðaði kalda pítsu og hélt mér í stærð 2. Ég tottaði hann... hálf reglulega. Ég lifði í augnablikinu. Ég var fokking til. Ég get ekki sagt að ég hafi ekki haft gaman af sumu af þessu...Nick stríddi út úr mér hluti sem ég vissi ekki að væru til. Léttleiki, hómor, vellíðan. En ég gerði hann klárari, skarpari, ég hvatti hann til þess að rísa á mitt stig. Ég bjó til mann drauma minna...”

„...Hann bjóst í alvöru við því að ég myndi elska hann skilyrðislaust þegar hann dróg mig, peningalaus, niður í naflann á þessu frábæra landi og fann fyrir sjálfan sig nýrri, yngri og ferskari svala stelpu. Heldur þú að ég myndi leyfa honum að eyðileggja mig og enda hamingjusamari en áður? Ekki fokking séns. Hann fær ekki að sigra!”⁸⁷

⁸⁵ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 87.

⁸⁶ Kendra Marston, *Postfeminist Whiteness: Problematizing Melancholic Burden in Contemporary Hollywood* (Edinborg: University Press, 2018), 188.

⁸⁷ Eintal Amy Dunne í *Gone Girl*.

Þó svo að Nick hafi í rauninni ekki drepið eiginkonu sína eru til fleiri en ein leið til að brjóta manneskju niður. Hann gerði það einfaldlega smátt og smátt svo Amy tók ekki eftir því fyrr en hún var búin að týna sjálfri sér.

Samkvæmt bandaríska kvikmyndafræðingnum Lucy Fischer er reiði, hefnd og sérstaklega ofbeldi sögulega karllæg fyrirbæri. Þegar konur sýna tilhneigingu til líkamlegs ofbeldis og ofbeldisfullar tilfinningar eru viðbrögð karla oft að draga úr alvarleika þeirra. Til þess benda þeir á móðursýki og geðveiki til að afsaka og útskýra þessa hegðun. Í bókmenntum hefur tálkvendinu verið stillt upp sem öfugri og spilltri útgáfu af hinum hefðbundna karlkyns morðingja. Áhorfendur gætu því upplifað glæpi sem konur fremja sem hryllilegri vegna þess að morð er brot á ímynd þeirra af konunni sem holdgervingi lífs og hreinleika. Til þess að halda í heilindi hinnar hreinu konu er tálkvendinu oft gefnir karllægir eiginleikar í bæði útliti og hegðun.⁸⁸ Enski titillinn „Femme fatale“ vísar í myndræna hæfileika þeirra til þess að drepa menn og eyðileggja þar sem jafntog merki verður til á milli missi karlkyns egósins og dauða.⁸⁹ Amy er klár, útsjónarsöm og óhrædd við að beita ofbeldi sem eru hefðbundnir karllægir eiginleikar. Hún er einnig ríkari en Nick og heldur þeim uppi fjárhagslega ásamt því að vera skráður eigandi heimilisins og barsins. Ólíkt *síðustu stúlkunni* ýkir Amy kvenlega eiginleika sína og felur hina karllægu til þess að beina sök að Nick og halda í ímyndað sakleysi sitt. Hún höfðar til kvenna í gegnum skáldaðar dagbókarfærslur þar sem hún stillir sér upp sem hliðhollri og nánast barnalegri eiginkonu sem þrátt fyrir að óttast Nick neitar að fara frá honum. Dagbókarformið er þekkt í póstheminískri menningu þar sem kvikmyndir eins og *Bridget Jones Diary* (2001, Sharon Maguire) ávarpa konur og stelpur á persónulegan hátt í gegnum miðil sem er venjulega einkamál.⁹⁰

Í raunveruleikanum er það langoftast eiginmaðurinn sem er sökudólgurinn þegar konur eru myrtar. Það er því ekki skrítið að í mynd sem virðist í upphafi vera einföld sakamálamynd að við grunum Nick strax um morðið. Amy nýtir sér þessa staðreynd til þess að fá fréttamiðlana sem og nánustu aðstandendur Nick til að sjá hann í versta ljósi. Hún uppljóstrar um framhjáhald hans, meinta óléttu hennar og heimilisofbeldi en hrollvekjandi bros Ben Affleck er slaufan sem bindur pakkann saman. Þetta gerir það að

⁸⁸ Lucy Fischer, *Shot/Countershot: Film Tradition and Women's Cinema* (New Jersey: Princeton University Press, 1989), 270.

⁸⁹ Fischer, *Shot/Countershot*, 269.

⁹⁰ Marston, *Postfeminist Whiteness*, 200.

verkum að þrátt fyrir að við fáum að vita að neikvæð ímynd Nick var hluti af áætluninni og Amy er enn á lífi er áhorfendum samt stillt upp á móti honum. Hann er ennþá vondur karlinn því að fyrstu kynni okkar af persónu hans eru lituð af reynslu okkar í raunveruleikanum. Óþol áhorfenda fyrir óréttlæti og ofbeldi gagnvart konum er farvegurinn sem gerir viðbrögð Amy réttlæt看leg við fyrstu kynni. Í *Gone Girl* fer ferli fram sem minnir á réttarhöld en þar er það dómur almenningsálitsins (*e. court of public opinion*) sem Amy nýtir sér til þess að eyðileggja líf eiginmanns síns. Hluti af ástæðu þess að karlkyns áhorfendur hafa átt erfitt með að melta birtingarmyndir reiði kvenna á skjánum er sú að ætlast er til að konur grafi þessa sömu reiði djúpt til þess að halda í stöðu sína sem *svala stelpa*. Svona bæld reiði er ekki bara algeng í menningu okkar heldur viðurkennd. Þess vegna hvetja kvenkyns áhorfendur Amy áfram að hleypa þessum tilfinningum upp á yfirborðið, og hún verður í kjölfarið að einhverskonar brenglaðri feminískri andhetju sem hæðist af póstheminískri hugmyndafræði að jafnrétti kynjanna hafi verið áorkað.⁹¹ Samkvæmt póstheminista er Amy jöfn Nick í sambandi þeirra þar sem hún er fjárhagslegur húsbóndi hússins og ein útivinnandi en í samhengi þriðju bylgjunnar er það ekki nóg. Öfgakennd viðbrögð Amy við framhjáhaldinu og áhugaleysi Nick á hjónabandi þeirra sýnir hvernig við gerum lítið úr þessum ítrekuðu brotum karlmannna á konum. „Gott fyrir hana“ greinin ögrar því hversu dofin við erum fyrir ofbeldi gegn konum en hún sendir kvenkyns aðalpersónur sínar í sálrænt stríð gegn þeim sem hafa beitt þeim kynjabundið ofbeldi, sama hversu „ómerkilegt“ það gæti verið í augum karla.⁹² Karlmennt komast upp með að gera hið allra minnsta vegna þess að hegðun þeirra er orðin stöðluð í samfélagi okkar þar sem rótgrónar kynjabundnar reglur, sem feðraveldið gróðursetti, fá að blómstra. Amy hæðist að geislandi og jákvæðri póstheminísku persónunni og skiptir henni út fyrir raunveruleika kvenna sem eru bitrar út í stöðu sína sem eiginkonur og mæður og neita að hafa stjórn á neikvæðum tilfinningum sínum í mótmælaskyni.⁹³

Amy ætlar ekki að láta framhjáhaldið kyrrt liggja og er tilbúin að sýna Nick nákvæmlega hvað í henni býr. Hann hefur hingað til aðeins fengið að sjá bestu hliðarnar

⁹¹ Stephanie Gwin, „The More You Deny Me, The Stronger I get“: Exploring Female Rage in the Babadook, *Gone Girl*, and *The Girl on the Train*,“ (MA ritgerð, Bowling Green State University, 2017), 1.

⁹² Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 17.

⁹³ Gwin, „Exploring Female Rage,“ 2.

á henni; *frábæru Amy* (e. *Amazing Amy*), *svölu stelpuna* og fullkomnu eiginkonuna sem vælir ekki í manningnum sínum. Hún keppist ítrekað við að standast þær háu væntingar sem gerðar eru til kvenna vegna þess að hún ólst upp sem undrabarn foreldra sinna sem skrifuðu bækur byggðar á barnæsku hennar. Hér fær hún í hendur leiðbeiningar frá samfélaginu og feðraveldinu sem segja henni að ef hún aðeins fylgir þeim þá munu allir elska hana, foreldrarnir og Nick þar á meðal. Hún heldur að hún geti leyst öll vandamál, þar á meðal ójafnvægið í sambandi hennar og Nick með því að gera sig að persónu í staðin manneskjunnar Amy. Kaldi raunveruleikinn er hins vegar sá að hún getur aldrei verið nógu fullkomin, því hún er í gruninn enn þá bara kona. Þegar persónurnar sem Amy hefur nýtt sér til þess að fá sínu fram bregðast situr eftir skel af konu sem er barmafull af reiði og biturleika. Hún fékk aldrei sjálf tækifæri til þess að ákveða hver hún vildi vera. Í lokin notar Amy móðurhlutverkið og dagbókina sem síðustu persónuna sem getur gefið henni það sem hún vil: algjöra stjórn á eigin ímynd. Hæfileiki hennar til þess að búa til nýtt líf er orðinn að leið til þess að ná fram fullkomnari stjórn og móðurhlutverkið orðið að vopni í stað leið feðraveldisins til þess að beisla konuna. Opnunarlínur *Gone Girl* tala beint til þess sem hið karllæga sjónmál þráir; að leysa úr ráðgátu konunnar, eins og barnið sem forvitnast um einkamál annarra, og afhjúpa hana svo hún geti ekki komist undan stjórn þeirra. Nick hugsar með sér:

Þegar ég hugsa um konuna mína, þá hugsa ég alltaf um hnakkann á henni. Ég ímynda mér að ég brjóti fallegu höfuðkúpuna hennar, losi um heilann á henni í þeim tilgangi að fá svör. Frumspurning hjónabandsins: Hvað ertu að hugsa?⁹⁴

Svar Amy við þessum vangaveltum er að horfa beint í *augu* áhorfenda, og Nick eins og hún sé að skora á þá til að kíkja inn í brenglaðan heilann hennar ef þeir þora. Samkvæmt Williams er augnaráð tálkvendisins þar sem hún horfir með þrá á karlmenn sem hana langar að tæla og sjúga lífið úr eins og skopstæling á augnaráði karlsins sem býr yfir raunverulegu völdunum á skjánum. Á endanum er henni að sjálfsögðu refsað og hún niðurlægð og sýnd sem illskan uppmáluð.⁹⁵ Í *Gone Girl* er Amy sýnd sem siðblind, mögulega vegna þess að hún dirfist að snúa stjórnandi augnaráðinu yfir á Nick. Þá stelur

⁹⁴ Segir Nick Dunne í *Gone Girl*.

⁹⁵ Williams, „When the Woman Looks,“ 85.

hún bókstaflega frá honum lífinu með því að nota frosið sæði hans til þess að verða ófrísk án leyfis. Hún hefur þar með skapað ástæðu sem réttlætir árásagjarna hegðun Söru í *Terminator* sem hefur þó öfug áhrif á áhorfendur sem finna frekar fyrir auknum óþægindum við nýfunduð „móðureðli“ Amy. Það er eins og að hún sé að hæðast að áhorfendum fyrir að leita eftir ástæðu fyrir árásagjarnari hegðun sem feðraveldið samþykkir til þess að réttlæta hegðun hennar.

Framhjáaldið var ekki nóg ástæða til að útskýra ráðabriggið og viðbrögð hennar en hún hefur enga löngun til þess að réttlæta sig fyrir áhorfendum. Hún ætlar ekki að biðjast fyrirgefningar á því að vera ekki hamingjusöm, undirgefin og saklaus kona því að við ætlumst ekki til þess af karlinum. Bandaríski rithöfundurinn Kameron Hurley segir í ritgerð sinni „*In Defence of Unlikeable Women*“ að karlkyns og kvenkyns persónur séu ekki jafnar þegar kemur að viðbragði áhorfenda við neikvæðri hegðun. Áhorfendur eru mun ólíklegri til þess að fyrirgefa konu sem gerir mistök eða hagar sér illa en karlmönnum er leyft að vera leiðinlegir, pirrandi og valda áhorfendum vonbrigðum trekk í trekk. Þeir þurfa ekki að biðjast fyrirgefningar á hegðun sinni með því að afneita henni og snúa við nýju blaði til þess að halda í samúð áhorfenda í sinn garð. Þegar konur sýna sömu persónugerð er þær brennimerktar sem óviðunandi og ýtt til hliðar þegar karlmaðurinn fær frekar að vera margslunginn.⁹⁶

7.3 Promising Young Woman: Samantekt

Promising Young Woman fylgir einnig svipuðum kvenskörungi en atburðarás kvikmyndarinnar *Promising Young Woman* fylgir nánar hefðbundinni formúlu nauðgunarhefndargreinarinnar. Aðalpersónan, Cassandra “Cassie” Thomas er heltekin af nauðgun og fylgjandi sjálfsvígi bestu vinkonu hennar Ninu. Cassie og Nina voru báðar í læknisnámi en eftir að nauðgunin átti sér stað í heimavist skólans og skólastjóri og yfirvöld brugðust Ninu hefur Cassie eytt tíma sínum í hlutastarfi sem kaffibarþjónn sem býr enn í foreldrahúsum. Cassie á sér hins vegar falið líf þar sem hún klæðir sig upp hverja helgi og lætur eins og hún sé dauðadrukkin á bar í þeim tilgangi að lokka til sín sjálf yfirlýstum „góðum gaur“. Hún leyfir þeim að fara með sig heim til sín en þrátt fyrir að hún virðist í annarlegu ástandi þá segir hún skýrt nei við mennina sem reyna að stunda

⁹⁶ Kameron Hurley, *The Greek Feminist Revolution* (New York: Tom Doherty Associates, 2016), 110

samfarir með henni. Þegar þeir eru við það að nauðga henni eða jafnvel byrjaðir að leggja hendur eða munn á hana snýr hún spilunum sínum við. Þeir átta sig á því að hún er langt frá því að vera ölvuð og vonandi að þeir eru alls engir góðir gaurar. Afleiðingar kvöldsins eiga sér stað utan myndrammans en áhorfendur eru látnir gera ráð fyrir því versta þangað til við sjáum þá dúkka upp aftur lifandi seinna í myndinni. Cassie virðist vera sátt við tvöfalda lífið sitt sem kaffiþjónustukona á daginn og veiðikona um helgar þar til hún hittir aftur Ryan (Bo Burnham), sem var með Cassie og Ninu í læknanámi. Á þeim tímapunkti byrjar kvikmyndin að líkjast rómantískri gamanmynd þar sem við fylgjumst með sambandi þeirra þróast. Cassie fellir niður varnarmúra sína og hleypir Ryan inn en það reynast vera stór mistök þar sem að hún fær í hendurnar upptöku af nauðgun Ninu sem leiðir í ljós að Ryan var viðstaddur atburðinn og þar með ekki eins saklaus og hann virtist. Upptakan sendir hana í hefndarleiðangur þar sem hún leitar loks uppi alla þá sem hún telur eiga hlut í máli Ninu. Að lokum er komið að árásamanninum sjálfum, Al Monroe (Christopher Lowell) en hún mætir óboðin í steggjunarparty hans til að afhenda honum refsingu hans sem honum tókst upprunalega að komast hjá. Þó svo að Cassie lifi ekki af að segja söguna sjálf fer upptakan í dreifingu og Al er handtekinn fyrir morðið á Cassie. Hún lifir áfram eftir dauða sinn í formi síðustu skilaboða hennar til Ryan og nær þar með á örlagastundu kvikmyndarinnar að eiga síðasta orðið, eða blick-kallinn réttara sagt.

7.4 Promising Young Woman: Greining

Bæði *Gone Girl* og *Promising Young Woman* fylgja aðalpersónu sem deila svipuðum persónueinkennum en í staðinn fyrir heimilið og hjónabandið á atburðarrásin í *Promising Young Woman* heima í stærra samhengi. Læknaskólinn sem Cassie og Nina stunduðu báðar læknisnám er stofnun sem átti fyrst og fremst að verja þær. Skólinn og valdið sem hann hefur yfir framtíð einstaklinga sem sækja hann á mótunarárum sínum einkennir kvikmyndina. Nemendur skólans eru vandlega valdir sökum vitsmuna svo fáfræði getur ekki verið afsökun ofbeldisins hér. Skólastjórinn á að fylla upp í hlutverk foreldra sem ákveðinn verndari en í máli Nínu þá bregst hún henni og Cassie í kjölfarið, sjálfum efnilegu ungu konunum.

Útlit Cassie, eins og Amy, er gríma eða spegill sem er vandlega komið fyrir til þess að segja meira um aðilann sem horfir á hana og samfélagslegar væntingar til kvenna heldur en hana sjálfa en kvenleiki þeirra er nýttur sem vopn. *Svala stelpu* útlit Amy og

fullkomnu tottunar varir Cassie er hannað til þess að höfða til karllæga sjónmálsins. En í staðinn fyrir að leyfa því að stjórna sér nota þær það sem tálbeitu fyrir fórnarlömb sín eins og djöfullinn í *Jennifer 's Body*. Cassie sniðgengur hefðbundið karllægt sjónmál með því að brjóta fjórða vegginn með virku augnaráði sínu í byrjun myndarinnar í atriði þar sem Jerry (Adam Brody) er að notfæra sér annarlegt ástand hennar. Cassie, sem er römmuð að ofan með arma útbreidda eins og Jesú á krossinum, snýr hugmyndum áhorfendum um hvert atriðið er að fara þegar hún nær augnsambandi við myndavélina. Hlutverk rándýrsins og bráðinnar skiptir um hendur og raunveruleg stjórn hennar á atburðarásinni er leidd í ljós.⁹⁷ Eftir þetta fyrsta kvöld Cassie á veiðum í *Promising Young Woman* fylgjumst við með henni ganga heim morguninn eftir. Nokkrir vegavinnumenn blístra á eftir henni og biðja hana um að brosa fyrir sig, en hún staðnæmist og horfir á þá án þess að segja nokkuð. Viðbrögð hennar voru ekki það sem mennirnir óskuðu eftir en þeir verða taugaóstyrkir undir augnaráði hennar og snýst hugur, þeir vilja allt í einu ekkert hafa með hana að gera. Cassie gerir oft það sem karlmenn í kringum hana vilja en ekki á þann hátt sem þeir eru að búast við sem heldur þeim á tánum.

Viðbrögð *Promising Young Woman* við #MeToo er augljós í notkun leikstjórans á stjórnupersónum Adam Brody, Max Greenfield og Bo Burnham sem eru þekktir fyrir það að vera heilnæmir góðir gæjar í Hollywood sem leika oftast í grínmyndum. Með því að skipa þessa leikara í hlutverk nauðgara, karlrembu og „hlutlausum“ aðstandendum nauðgunar breytir Emerald Fennel góðu gæjum Hollywood í vopn. Hlutverkaskipun hennar endurspeglar raunveruleikann þar sem hver sem er getur verið nauðgari eða þátttakandi í ofbeldi og kúgun, sama hversu krúttlegur og saklaus hann virðist vera.⁹⁸

Promising Young Woman er einnig raunsæ á þann hátt að Cassie er enginn morðingi eins og aðrar aðalpersónur nauðgunarhefndarmynda. Í lokin, þrátt fyrir að Al hafi leikið stórt hlutverk í dauða Ninu, ætlar hún sér ekki að drepa hann til að ná fram réttlæti eins og í öðrum nauðgunarhefndarmyndum. Hún vill frekar að hann þurfi að lifa með vitneskjuni að hann hafi gert ófyrirgefanlegan hlut og að hann eigi refsingu skilið. Cassie svíkur okkar væntingar okkar um fullnægjandi hefnd með því að fyrirgefa, sem er ekki valkostur sem er oft gefinn fórnarlömbum kvenna í hefndarham í

⁹⁷ Liana Shaw, „Postfeminist Promise or Paradox: Using Textual Analysis to Map Representations, Genre, and #MeToo Discourse in Emerald Fennell’s *Promising Young Woman* (2020),“ (MA ritgerð, McMaster University, 2021), 19.

⁹⁸ Shaw, „Postfeminist Promise or Paradox,“ 10.

nauðgunarhefndarmyndum. En hún kallar líka nærstadda til ábyrgðar sem áttu minni en þó mikilvægan hlut í máli Ninu eins og skólastjórann sem lætur áhorfendur íhuga hvar línan liggur þegar kemur að sök og hversu lang Cassie er tilbúin að ganga.⁹⁹ Lögfræðingurinn sem hjálpaði Al og öðrum gerendum að komast upp með nauðganir er sá eini sem er tilbúinn að viðurkenna mistök sín og sýnir fram á iðrun sem Cassie samþykkir fyrir hönd Ninu. Það er því einstaklega furðulegt að áhorfendum bjóði meira við innihaldi *Promising Young Woman* heldur en endalaus og oft tilgangslausu ofbeldinu í karllægu hefndarmyndunum. Viðbrögð fólks við siðblindri hegðun Amy eru skiljanleg þar sem hún skáldar upp ofbeldi. Þannig er hún ekki raunverulegt fórnarlamb öfugt við Cassie og Ninu sem eru staðgenglar fjöldamargra kvenna sem hafa orðið fyrir ofbeldi.

Promising Young Woman fylgir einkennum rómantískra gamanmynda til þess að blekkja okkur í fyrri helmingi kvikmyndarinnar eins og *Gone Girl*. Sjarmi Ryan leiðir okkur áfram og áhorfendur byrja, eins og Cassie, að trúá því að það sé allavega til einn alvöru góður gaur í þessari mynd. Barnalæknir sem kann lög stórstjörunnar Paris Hilton utan að og er öfug ímynd eitraðar karlmennsku. Áhorfendur fyllast von við tilhugsunina um að hann geti hjálpað Cassie að komast yfir missinn á Nínu og hún lifað góðu lífi, sé einhverskonar riddari mættur til að bjarga dömu í neyð. Þegar raunveruleikinn kemur í ljós í lok myndarinnar verður það af þeim sökum meira áfall. *Promising Young Woman* er þó óneitanlega nauðgunarhefndarmynd þrátt fyrir hressan tón sinn sem hún nýtir til þess að stinga í stúf við fyrirfram ákveðnar hugmyndir áhorfenda um nauðgunarhefndarmyndir, sem eru oftast fremur alvarlegar. Hún er einnig óvenjuleg á þann hátt að nauðgunin sem orsakar hefndina á sér stað löngu áður en myndin byrjar en nýtir þó kvenkyns vinkonu fórnarlambins til þess að útfæra hefndina í stað föður eða eiginmanns. Liana Shaw lýsir því í ritgerð sinni um kvikmyndina hvernig sorgarferli Cassie skyggir á upplifun fórnarlambins og sviptir Ninu persónuleika sínum sem gerir hana að leikmuni sem á það til að gerast þegar persónan í hefndarham er karlkyns. Hefndarleiðangur Cassie líkist pílagrímsferð þar sem hún er römmuð inn með geislabaug eða vængi í bakgrunni. Staða hennar sem píslarvottur grefur undan mikilvægi skilaboða myndarinnar og ber með sér narsissíska keim.¹⁰⁰ Myndin neitar áhorfendum einnig um ofbeldisfulla og blóðuga hefnd sem þeir búast við af nauðgunarhefndarmyndum þar sem

¹⁰⁰ Shaw, „Postfeminist Promise or Paradox,“ 9.

Cassie tekst ekki að skera nafn Ninu í bringu Al. Hún tapar því kannski líkamlega bardaganum þar sem Al bókstaflega þaggar í henni með kodda og brennur eins og norn í lokin en hún vinnur vitsmunastríðið með því að setja myndbandið af nauðguninni í dreifingu eftir dauða sinn.¹⁰¹ Bæði Cassie og Amy falsa nauðgun, þó tímabundið í tilfalli Cassie, sem grefur undan trúverðugleika raunverulegra fórnarlamba. Cassie telur Madison (Alison Brie) trú um að henni hafi verið nauðgað sem refsingu fyrir að hafa þagað yfir upptökunni af nauðgun Ninu og Amy falsar eigin nauðgun til þess að vinna sér inn samúð hjá lögreglu og útskýra morð hennar á Devi. Cassie sér á endanum eftir því þegar hún sér Madison í uppnámi og lætur hana vita að ekkert hafi í rauninni skeð en atvikið dregur úr réttlætningunni á hefndarleiðangri hennar.

Munurinn á Amy og Cassie liggur helst í endalokum þeirra. Amy heillast af siðlausu leikunum sem Nick kann að leika með henni og sækist aftur í að stjórna honum og næstu kynslóð. Cassie hins vegar veit að hvorki hún né Nina munu hvíla í friði fyrr en að hefnd hefur verið komið fram. Hún er tilbúin að fórna sér fyrir vinkonu sína á meðan Amy var tilbúin að henda öllum, þar á meðal konum eins og systur Nick og nágrannanum, fyrir framan bíl á fljúgandi ferð til þess að ná vilja sínum fram. Cassie uppfyllir hugmyndir okkar um klassísku hamfarahetjuna þar sem hún nær fram vilja sínum en þó með gríðarlegum kostnaði. Hún virkar því frekar eins og forvarnarsaga gegn hegðun aðalpersóna „gott fyrir hana“ greinarinnar með hryllilegum endalokum sínum. Við erum ekki komin á þann stað að konur geti hagað sér eins og þær vilja án þess að vera felldar niður jafnóðum. En kannski þróast greinin áfram í þá átt. Cassie er kona sem býr í karlheimi en Shaw segir árangur hefndarleiðangurs hennar skerðast vegna þess að jákvæð útkoma hans er enn ólíkleg í samfélagslegu og pólitísku samhengi.¹⁰²

¹⁰¹ Shaw, „Postfeminist Promise or Paradox,“ 6.

¹⁰² Shaw, „Postfeminist Promise or Paradox,“ 8.

8. Ég er svo miklu hamingjusamari núna þegar ég er dauð¹⁰³

Eins og minnst var á í byrjun ritgerðarinnar þá eru endalok mynda „Gott fyrir hana” greinarinnar alls ekki alltaf góð fyrir aðalsögupersónuna. Amy festir sjálfa sig og Nick í ástlausu sambandi sem barnið hennar mun neyðast til að alast upp í og Cassie er dáiin eins og besta vinkona hennar. Þrátt fyrir þessar staðreyndir er hægt að upplifa ákveðna útgáfu af hreinsun í endalokum kvenhetja okkar með því að snúa viljandi út úr höfundarásetningu myndarinnar. Ef fólk vill einfaldlega horfa á mynd í þeim tilgangi að sjá konur fá að gera nákvæmlega það sem þeim sýnist á hvíta tjaldinu í nafni valdaeflingu kvenna gæti það hundsáð undirliggjandi hryllingin við endi *Gone Girl* og túlkað sigur Amy konum í hag. En ef litið er á þróun „gott fyrir hana” greinarinnar er ekki hægt að segja að kvenpersónunnar í hefndarmyndunum eða hryllingsmyndunum séu ósnertar af kvenhatri. Samkvæmt Doyle eru sögur sem sýna villandi og ógnvekjandi öfluga kvenkynhneigð gerðar til þess að réttlæta ofbeldi karla og geta því ekki veitt okkur flóttu frá því.¹⁰⁴ Hins vegar geta áhorfendur upplifað allskyns viðbrögð við slíkum myndum út frá einstökum bakgrunni þeirra en túlkun þeirra á hvort nauðgunarhefndarmyndir eru feminískar eða ekki er eins fjölbreytt og áhorfendurnir eru margir.¹⁰⁵

Jákvæð þróun kvenkyns persóna „gott fyrir hana“ undirgreinarinnar hvort sem þær birtast í hryllingsmyndinni, kviðristumyndinni eða nauðgunarhefndarmyndinni eiga það sameiginlegt að þær eru ekki einungis til í tvívídd heldur fá þær oft að njóta sín sem meingallaðar flóknar persónur sem búa yfir mörgum hliðum rétt eins og hefðbundnar karlkyns persónur í bókum og kvikmyndum. Þær eru villtar og ófyrirsjáanlegar og ekki endilega góðar manneskjur, en í gegnum „Gott fyrir hana“ greinina og netmenningu fá þær að vera óviðunandi án þess að vera algjörlega hafnað af áhorfendum sínum fyrir vikið. Heimberger segir áhorfendur eiga erfitt með að finna samkennd með og skilja aðalpersónur greinarinnar vegna þess að þeir reyna að nota rökfræði til þess að skilja hegðun þeirra en slík nálgun gagnast þeim ekki þar sem að ólíklegt er að sjálfseyðingu og reiði fylgi rökhugsun. Skipulagt verklag Amy og Cassie er hins vegar auðvelt að misskilja sem slíka. Kvenkyns áhorfendur átta sig á undirliggjandi merkingu órökréttar hegðunar þeirra á meðan karlmenn botna ekkert í henni. Þetta er vegna þess að þeir

¹⁰³ „I am so much happier now that i'm dead.“ Amy Dunne í *Gone Girl*

¹⁰⁴ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 82.

¹⁰⁵ Heller-Nicholas, *Rape-Revenge*, 20.

upplifa ekki kynjamismunun og örarásir í daglegu lífi en myndu líklegast afskrifa reiðina sem móðursýki ef hún hefði ekki beinar og alvarlegar afleiðingar.¹⁰⁶

Feminískur tilgangur *síðustu stúlkunnar* er villandi vegna karllægra eiginleika hennar, sem gera henni kleift að vera virk aðalpersóna án refsingar en veita aðalkvenpersónunni engan raunverulegan styrk sem kona.¹⁰⁷ Veikleika *síðustu stúlkunnar* er umbreytt í vopn og styrkleika nútíma kvenhefndarpersónunnar sem beitir tungumáli kúgara sinna, eins og karllægu sjónmál og niðrandi staðalímyndum kvenna, gegn þeim. Kvenkynsaðalpersónurnar eru drifkrafturinn á bakvið atburðarás kvikmyndanna sem ekki er hægt að skipta út fyrir neinn hlut og leyfa hvorki karlkyns persónum né áhorfendum að hlutgera sig eða beita stjórnandi augnaráði í kvikmyndinni, nema auðvitað það gagnist þeim. Aðalpersóna „Gott fyrir hana“ greinarinnar vopnavæðir ekki einungis kvenleika sinn heldur einnig kynþátt. Birtingamynd hennar er langoftast síis, ung og fallega hvít kona sem snertir ekki á raunveruleika svartra, hinsegin og annara kvenkyns minnihlutahópa í karllægum heimi. Það er til dæmis ansi ólíklegt að svört kona hafi komist upp með ólöglegu leiðir Amy til þess að ná fram hefnd sem reiða sig á ímynd hennar sem saklausa hvíta konu.¹⁰⁸ Áframhaldandi þróun greinarinnar tæklar vonandi þessi gatnamót þessara málefna þar sem reiði kvenna óháð kynþátt er gefið tækifæri á að springa.

Það að *Promising Young Woman* var yfirhöfuð gerð er afrek í sjálfu sér sem má fagna en framleiðslufyrirtæki myndarinnar LuckyChap Entertainment var stofnað af Margot Robbie í þeim tilgangi að koma á framfæri myndum um konur, eftir konur og fyrir konur á hvíta tjaldinu.¹⁰⁹ LuckyChap framleiðslufyrirtækið hefur framleitt fleiri kvikmyndir með kvenkyns leikstjóra þar sem meirihluti persóna eru kvenkyns og söguþráðurinn snýst um málefni kvenna eins og *Barbie* (2023) og *Birds of Prey* (2020, Cathy Yan) og komið þannig á framfæri kvenkyns kvikmyndagerðarfólki og leikstjóra.

„Gott fyrir hana“ greinin býður upp á tímabundið öruggt og skáldað rými þar sem konur geta fengið útrás fyrir ótta og áhyggjur sem fylgja því að vera kona í samfélagi sem stýrt er af feðraveldinu á sama hátt og þær hafa nýtt sér hlaðvörp um sannsögulega glæpi

¹⁰⁶ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 16.

¹⁰⁷ Doyle, *Dead Blondes and Bad Mothers*, 48.

¹⁰⁸ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 19.

¹⁰⁹ Dan Jolin, “How “Promising Young Woman” Overcame Challenges and Controversy to Make It On Screen,” 19 mars 2021, <https://www.screendaily.com/features/how-promising-young-woman-overcame-challenges-and-controversy/5158175.article>.

og kviðristur.¹¹⁰ Amy og Cassie eru myndrænar nornir sem passa ekki þægilega inn í flokka feðraveldisins og sýna fullt litróf tilfinninga kvenna án þess að skammast sín. Aðalpersónur *Gone Girl* og *Promising Young Woman* falla svo sannarlega undir þessa nýju en á sama tíma gömlu grein sem snýr út úr hefndaraðgerðum með því að bjóða upp á súrsætan endi. Þessir tveir eiginleikar stangast þar á og bjóða upp á viðbragð og hreinsun sem er sama tíma

fullnægjandi og vonlaust.¹¹¹ Þetta eru eftir allt saman draumalandslag þar sem kvíði og biturleiki kvenna málar sterka mynd sem stendur í áhorfendum langt eftir að ljósin í salnum eru kveikt.

¹¹⁰ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 9.

¹¹¹ Heimberger, „Female Rage, Revenge, and Catharsis,“ 25.

Heimildaskrá

- Atwood, Margaret. *The Robber Bride*. Kanada: McClland, 1993.
- Clover, Carol. „Karlur, konur og keðjusagir: Kyngervi í nútímahryllingsmyndum.“ Í *Áfangar í Kvikmyndafræðum*, ritstýrt af Guðna Elíssyni, 357–394. Ísland: Forlagið, 2003.
- Dodds, Anna. „From Earth Mother to Sexy Lamp: The Unfortunate Reboot of Star Trek’s Carol Marcus.“ *The Onyx Review* 4, nr. 2 (Vor 2019): 43-49.
- Doyle, Jude. *Dead Blondes and Bad Mothers: Monstrosity Patriarchy and the Fear of Female Power*. New Jersey: Melville House, 2019.
- Edwards, Marlo. „Barb Wire and the „Implausible“ Female Action Hero.“ *Journal of Popular Film and Television* 32, nr. 1 (2004): 39-47. doi:10.3200/JPFT.32.1.39.
- Fischer, Lucy. *Shot/Countershot: Film Tradition and Women’s Cinema*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.
- Flora, Nashwin. „The „Good For Her“ Cinematic Universe: Gaslight, Gatekeep, Girlboss.“ *Daily Star*, 22. jan, 2023. <https://www.thedailystar.net/shout/news/the-good-her-cinematic-universe-gaslight-gatekeep-girlboss-3227741>
- Foucault, Michel. „The Eye of Power.“ í *Power/Knowledge: Selected Interviews & Other Writings 1972 – 1977*, ritstýrt af Colin Gordon, 146-165. New York: Pantheon Books, 1980.
- Gaffney, Charlotte. „What is The „Good For Her“ Genre?“ *Culture Sift*, 22. júlí, 2021. <https://theculturesift.com/what-is-the-good-for-her-genre/>
- Gomery, Douglas. „The Hollywood Studio System 1930-49.“ Í *Hollywood: Critical Concepts in Media and Cultural Studies volume 1*, ritstýrt af Thomas Schatz, 107-128. London og New York: Routledge, 2004.
- Gwin, Stephanie. „“The More You Deny Me, The Stronger I get“: Exploring Female Rage in the Babadook, Gone Girl, and The Girl on the Train.“ MA ritgerð, Bowling Green State University, 2017.
- Heimberger, Tara. „Female Rage, Revenge, and Catharsis: The „Good for her“ Genre Defined in *Promising Young Woman* (2020).“ MA ritgerð, Georgia College, 2022.
- Heller-Nicholas, Alexandra. *Rape Revenge Films A critical story*. Önnur útgáfa. North Carolina: McFarland et Company Inc., 2021.
- Herman, Judith Lewis. *Truth and Repair: How Trauma Survivors Envision Justice*. New York: Basic Books, 2023.

- Hurley, Kameron. *The Greek Feminist Revolution*. New York: Tom Doherty Associates, 2016.
- Jolin, Dan. „How „*Promising Young Woman*” Overcame Challenges and Controversy to Make it on Screen.” *Screen Daily*, 19. Mars, 2021, <https://www.screendaily.com/features/how-promising-young-woman-overcame-challenges-and-controversy/5158175.article>.
- Kerrigan, John. *Revenge Tragedy: From Aeschylus to Armageddon*. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- Ma, Jean. „Circuitous Action: Revenge Cinema.” *Criticism* 57, nr. 1 (Vetur 2015): 47-70. <https://doi.org/10.13110/criticism.57.1.0047>.
- Marston, Kendra. *Postfeminist Whiteness: Problematizing Melancholic Burden in Contemporary Hollywood*. Edinborg: University Press, 2018.
- Merriam-Webster. „Bechdel Test.” sótt 24. apríl, 2024. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Bechdel%20Test>.
- Mulvey, Laura. „Sjónræn nautn og frásagnarkvikmyndin.” Í *Áfangar í Kvikmyndafræðum*, ritstýrt af Guðna Elíssyni, 342-356. Ísland: Forlagið, 2003.
- Rape, Abuse & Incest National Network. „Scope of the problem: Statistics.” Sótt 10. Apríl, 2024. <https://www.rainn.org/statistics/scope-problem>.
- Read, Jacinda. *The New Avengers: Feminism, Femininity and the Rape-Revenge Cycle*. Manchester: University Press, 2000.
- Rubin, Rebecca. „Box Office: „John Wick: Chapter 4“ Crushes Franchise Record with \$73.5 Million Opening Weekend.” *Variety*, 26. mars, 2023. <https://variety.com/2023/film/news/john-wick-4-box-office-sets-franchise-record-opening-weekend-1235564839/p>
- Shaw, Liana „Postfeminist Promise or Paradox: Using Textual Analysis to Map Representations, Genre, and #MeToo Discourse in Emerald Fennell’s *Promising Young Woman* (2020).“ MA ritgerð, McMaster University, 2021.
- Smith, Stacy L., Choueiti, Marc. „Gender Disparity On Screen and Behind the Camera in Family Films; The Executive Report.” *See Jane*, Geena Davis Institute on Gender in Media. 2010. <https://seejane.org/wp-content/uploads/full-study-gender-disparity-in-family-films-v2.pdf>
- Spines, Christine. „Chicks Dig Scary Movies.” *Entertainment Weekly*, 24. júlí, 2009. <https://ew.com/article/2009/07/24/chicks-dig-scary-movies/>
- Squires, Beth. „An Attempt to Define the „Good for Her“ Cinematic Universe.” *Vulture*, 31. mars, 2023. <https://www.vulture.com/2023/03/an-attempt-to-define-the-good-for-her-cinematic-universe.html>

Williams, Linda. „When the Woman Looks.“ í *Re-Vision: Essays in Feminist Film Criticism*, *American Film Institute Monograph Series*, þriðja bindi, ritstýrt af Mary Ann Doane, Patricia Mellencamp og Linda Williams, 83-100. California: University Publications of America, 1984.

World Health Organization, „Devastatingly pervasive: 1 in 3 women globally experience violence.“ *World Health Organization*, 9. mars, 2021. <https://www.who.int/news/item/09-03-2021-devastatingly-pervasive-1-in-3-women-globally-experience-violence>

Yehl, Joshua. „Kelly Sue DeConnick Talks Captain Marvel, Pretty Deadly and the Sexy Lamp Test.“ *The Imagine Games Network*, 10. júní, 2013. <https://www.ign.com/articles/2013/06/20/kelly-sue-deconnick-talks-captain-marvel-pretty-deadly-and-the-sexy-lamp-test>