

Lunds Universitet

Språk- och litteraturcentrum

Filmvetenskap

Handledare: Ann-Kristin Wallengren

2013-01-18

Heidar Nouri

FIVK01

Swinging Femininity

En studie av *chick flick*-genren

Abstract

Swinging femininity, A study of chick flick genre

In this paper I attempt to study different characterizations of chick flicks in Europe and USA. The study consists of a theoretical part in which I study various aspects of chick flick. Characteristics, definition, presumptions and history of the genre are in focus in this part. I will then discuss the genre's relation to feminism and post-feminism considering a transatlantic context. Eventually I will apply this theory to one film from each continent. The films are *Beautiful Lies* (2010) [org. title *De vrais mensonges*] from France and an American film, namely *All About Steve* (2009). A vital hypothesis for this paper is that American movies adapt a post-feministic approach where European films usually embrace feminism in their characterization. This hypothesis is based on the orientation of western feminism theory after its crisis during the 1980's.

Keywords: film study, post-feminism, feminism, *chick flick*, backlash, second wave feminism, *All About Steve*, *De vrais mensonges*

Innehåll

Inledning.....	4
Syfte	6
Frågeställningar	6
Filmer	7
<i>De vrais mensonges</i>	7
<i>All About Steve</i>	7
Teoretiska utgångspunkter	8
Postfeminism i populärkultur	12
<i>Chick flick</i>	14
Definition	14
Kvinnofilmens historik.....	16
<i>Chick flicks</i> inkorporerar blockbusterelement.....	18
Estetik i <i>chick flicks</i>	19
Kläder	19
Feministisk kritik av amerikansk <i>chick flick</i>	21
Europeisk <i>chick flick</i>	22
Analys.....	24
<i>De vrais mensonges</i>	24
<i>All About Steve</i>	25
Diskussion	28
Slutsatser och sammanfattning.....	30
Käll- och litteraturförteckning.....	32
Tryckta källor	32
Otryckt material.....	34
Filmer	34

Inledning

Feminism och film är två vitala faktorer i skapandet av den moderna samtida verklighetsbilden, åtminstone i västvärlden. Intressant nog har utvecklingen av de akademiska inriktningarna inom feminism och film ett likartat historisk sammanhang. Båda har sin utgångspunkt i slutet av 1800-talet. Feminism (andra vågen) och film som akademiska discipliner började undervisas i västvärlden under 1960- och 1970-talet. Trots det, var det inte förrän under andravågsfeminismen som intresset för film hos feminister väcktes och den feministiska filmteorin började växa fram.

De senaste 20 åren har kvinnors medverkan i filmindustrin diskuterats intensivt, inte minst med hjälp av den feministiska filmteorin. Diskussionen har i allt högre grad handlat om kvinnors bidrag inom filmproduktion och mindre vikt har lagts på den kvinnliga publiken. Problematiken är inte unik för kvinnlig publik utan filmpublik är ett fält som mer eller mindre har ignorerats av forskare. En viktig utveckling som vände trenden och uppmärksammade filmpublikens vikt är den marknadsföringsstrategi som är känd som blockbuster.¹

Hollywoods blockbustermarknadsföring där den demografiska aspekten av den ”betalande” publiken står i fokus, bidrog till en mer seriös behandling av målgrupper utifrån en ekonomisk synvinkel. Blockbusterstrategin medförde även ett större krav på diversifiering av produktionen för att attrahera olika målgrupper. För att attrahera kvinnor krävdes att kvinnliga angelägenheter alltmer uppmärksammades. Detta ledde till utveckling av en genre som kom att rubriceras som *chick flicks*.²

Att använda termen *chick* för att beskriva den kvinnliga publiken väcker starka känslor. Begreppet *chick* (jfr brud) anses vara sexistiskt och nedsättande för det kvinnliga könet. Trots kontroversen kring begreppet *chick* och de sammanhang det används i, har begreppet bekräftats av välkända ordböcker och lexikon, bland annat Meriam Webster.³ Detta beror framförallt på ett generationsskifte som i sin tur medförde en attitydförändringar kring en rad uppfattningar som associeras med en yngre kvinnlig kultur. Detta orsakades framförallt av en våg av så kallade *chick lit*, ett fenomen där en ny genre inom litteratur uppstod. En genre som riktar sig mot en kvinnlig målpublik och som behandlade en rad specifika kvinnliga angelägenhet. Den relativt moderna förändringen kring synen på feminism är en intressant sådan utifrån en akademisk synvinkel. Den akademiska vågen som förknippas med den här förvandlingen rubriceras under titeln postfeminism. Postfeminism omfattar en rad

¹ Manchel, Frank, *Film Study: An Analytical Bibliography*. Vol. 1, 1990, s.738f

² Ibid

³ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/chick%20flick> (2012-01-29)

olika ideologier och teoribildningar. Därför är en enhetlig definition av termen omöjlig men ett försök att kartlägga de väsentliga huvuddragen inom postfeministisk populärkultur kommer att diskuteras utförligt.

I den här uppsatsen diskuterar jag relationen mellan feminism och postfeminism inom film utifrån ett transatlantiskt perspektiv. Uppsatsen består av en teoretisk samt en analytisk del. Det teoretiska avsnittet utgör inte endast en grund för den analytiska delen utan är också betydelsefull i sig. I avsnittet framläggs en grundlig diskussion gällande de essentiella skillnaderna i teoribildningarna kring *chick flick* samt postfeminism i Europa respektive USA. I det analytiska avsnittet försöker jag diskutera det teoretiska materialet med hjälp av filmer från respektive kontinent.

Syfte

Syftet med följande uppsats är en komparativ studie av *chick flick*-genren i en amerikansk kontra europeisk kontext. Detta kommer att ske med hjälp av en diskussion kring de filmteoretiska förutsättningarna för *chick flick*-genren utifrån ett postfeministiskt kontra feministiskt ramverk. Dessutom kommer jag att med hjälp av det aktuella teoretiska ramverket utföra en analys av två representativa filmer från respektive kontinent. Den analys jag ämnar utföra kan ses som ett utförligt exempel där jag belyser mina resonemang från de teoretiska diskussionerna. Alltså är uppsatsens utgångspunkt en teoretisk sådan.

Den teoretiska diskussionen kring kvinnlig films historia är också en viktig del i uppsatsen. Här försöker jag undersöka de historiska element som vanligtvis associeras med kvinnlig film. Detta för att sedan undersöka hur den samtida *chick flicks* förhåller sig till de historiska kvinnofilmerna. Detta för att bedöma huruvida *chick flick* är en fristående genre eller möjligen en naturlig fortsättning till kvinnlig filmens historia.

Debatten kring feministiska värderingarnas aktualitet tycks ha nått Sverige under det senaste året. Lansering av tidskriften *Egoboost* av bloggerskan Isabella Löwengrip där hon lyfter fram en ny definition av feminism. Detta sker till exempel i tredje numret av tidskriften i oktober 2011 under rubriken *Feminism 2.0*. I artikeln hävdar Löwengrip att kvinnor i Sverige behöver en ny feminism som passar in den realitet de lever i. Hon har drivit liknande resonemang i tidigare sammanhang till exempel i artikel i dagspressen.⁴ Resonemanget kan jämföras med postfeministernas ståndpunkt. Löwengrips resonemang har väckt starka motreaktioner i bloggvärlden och inte minst i den politiska världen.^{5 6 7} Därför finner jag debatten kring feminism i en samtid kontext intressant och relevant att bearbeta.

Frågeställningar

Den centrala diskussionen i denna uppsats är relationen mellan *chick flick* och feministiska värderingar inom ett feministiskt respektive postfeministiskt ramverk. Den fråga jag försöker besvara efter att ha diskuterat det är:

- Vilka feministiska värderingar representerar *chick flick* i det amerikanska respektive europeiska kontexten?

⁴ <http://www.idg.se/2.1085/1.426692> (2012-12-16)

⁵ <http://jessblogg.blogs.se/2010/11/24/systerliga-blondinbella-en-verklig-antifeminist-10048402/> (2012-12-16)

⁶ <http://varforfeminism.blogspot.se/2011/09/blondinbella-och-den-nya-feminismen.html> (2012-12-16)

⁷ <http://www.nt.se/bloggar/bloggentry.aspx?blogg=6209505&entry=7122147> (2012-12-16)

Den här frågeställningen kommer att utgöra grunden för den teoretiska delen i uppsatsen. Jag kommer dessutom att behandla frågor kring definitionen av *chick flick* och hur den har utvecklats till en specifik genre. Dessa utgör en nödvändig förutsättning och är stödande för diskussionen av huvudfrågan i uppsatsen.

Filmer

De vrais mensonges

Filmen *De vrais mensonges* (2010) [svensk titel *vackra lögner*] är en fransk produktion, regisserad av Pierre Salvadori och med Audrey Tautou i huvudrollen. Filmen handlar om en 30-årig tjej, Emilie (Audrey Tautou) som driver en frisörsalong. Jean är vaktmästare och är anställd hos Emilie. Han är dessutom hemligt förälskad i henne men hans blyghet gör att han inte kan visa sina känslor för henne. Därför väljer Jean att skriva anonyma brev till Emilie för att tala om sina känslor. Instinktivt slänger Emilie breven men sedan kommer hon på att vidarebefordra den till sin mamma, Maddy (Nathalie Baye), som om att de är menade för henne. Modern lider av depression sedan hennes make har lämnat henne. Dock efter närmare interaktioner med Jean börjar Emilie gilla honom. Slutligen hamnar Emilie i ett dilemma där hon står inför ett val mellan sina känslor och moderns som nu har fått ett nytt hopp om livet.

Huvudteman i filmen är Emilies inflytelserika attityd och hur hon handskas med problemen. Även relationen mellan könen och frågan om en idealisk bild av vardera könet diskuteras och utmanas intensivt i narrationen.

All About Steve

Filmen *All About Steve* (2009) är en amerikansk produktion, regisserad av Phil Trail med Sandra Bullock i huvudrollen. Filmen handlar om en udda tjej, Mary Horowitz, som möter en lokal tv-kameraman, Steve (Bradley Cooper), på en blind dejt där allting går fel. Men Mary är helt övertygad om att Steve är hennes livs största kärlek. Marys Besatthet av Steve leder till att hon förlorar sitt jobb. Hon bestämmer därefter att att göra det som krävs för att få Steve. Då Steves jobb innebär många och långa resor slutar Marys jakt med många iögonfallande upplevelser. Inte minst när hon hinner ikapp med Steves kamerabesättning på ett uppdrag om en gruvschaktsolycka och det leder så småningom till att Mary själv hamnar i olyckans centrum.

Mary karakteriseras i filmen som en tjej som har svårt att vara ”normal”. Hon jobbar som korsordsredaktör för en lokal tidning, dessutom bor hon hos sina föräldrar för

tillfället och det är de som ordnat blinddejten. Mary är allt annat än en ”ordinär” tjej. Till exempel blir hon föremål för skepticism på sin arbetsplats när hon råkar nämna att hon ska på en dejt. Inför dejten har hon svårt att klä sig eller sminka sig som en ”normal” tjej. Frågan kring normalitet och vad som anses vara normal för en kvinna i samhället, diskuteras intensivt i filmen.

Teoretiska utgångspunkter

Utgångspunkten för uppsatsen är att betrakta *chick flick* som en specifik genre. Detta innebär att endast filmer med specifika stilistiska element och narrativa strukturer (som kommer att definieras utförligare i under definitionsavsnittet) kommer att betraktas som *chick flick*. Detta för att särskilja dem mot en alternativ definition som föreslår en bokstavlig tolkning av begreppet *chick flick*. Detta innebär att all kvinnlig inblandning i filmens primära karakterisering oavsett genre, stil och syfte betraktas som ett grepp för att attrahera kvinnlig publik och därmed vara *chick flick*. Som exempel på sådana grepp kan strategin att locka kvinnor till action genren med hjälp av ett fenomen som kallas för *babe scientist* lyftas fram.

Den tes som jag driver i uppsatsen är följande: amerikansk klassisk Hollywoodfilm brukar anamma den postfeministiska teorin men europeisk konstfilm sympatiserar med den feministiska teorin. Antagandet bygger på en även omdiskuterad och kontroversiell diskurs inom filmvetenskapen som lyder som följer: klassisk Hollywoodfilm följer en kommersiell underhållningsmekanism medan europeisk film är ren konstnärlig film. Självklart är ett sådant påstående en grov generalisering av verkligheten men de socioekonomiska faktorerna i varje enskild filmmarknad utgör ett underlag för att observera tendenser som bekräftar påståendet.

Skillnaderna kring synen på de feministiska värderingarna har sin grund i tvisten kring feminismens utvecklingslinje efter dess kris under 1980- och början 1990-talet. Susan Faludi, amerikansk författare och feminist myntade begreppet *backlash* för att beskriva följderna av krisen inom feminismens teoribildning. Begreppet är även centralt för att förstå krisens konsekvenser på feminismens framtid och därmed postfeminismens uppkomst. *Backlash* innebär att efter en lång period av popularitet, sjönk intresset för feminism radikalt under 80-talet.⁸ Detta har också lett till att den feministiska teoribildningen sedan krisen

⁸Faludi, Susan, *Backlash the Undeclared War Against American Women , 15th anniversary ed., 1st Three Rivers Press ed., Three Rivers Press, New York, 2006[1991]*

utvidgats i två huvudsakliga riktningar, nämligen en kvarstående andravågsfeminism kontra revolterade postfeminism. Den här utvecklingen kan även kartläggas utifrån ett geografiskt perspektiv. I Europa och i synnerhet i Frankrike som andravågsfeminismens har sina rötter förespråkades en mindre reform inom den traditionella andravågsfeminism.⁹ ¹⁰ Däremot växte en mer liberal, individuell form av feminism under beteckningen postfeminism fram i USA.¹¹

Akademiska studier kring utvecklingen av feminism och postfeminism utifrån ett geografiskt perspektiv är flera. Lisa Walsh och Kelly Oliver diskuterar i antologin *Contemporary French Feminism* den franska feminismen i modern tid. En viktig tes som drivs genom antologin är att postfeminism på det vis som diskuteras i amerikansk facklitteratur är utesluten i det franska sammanhanget. Istället betonas det att en ny våg av feminism har vuxit fram sedan krisen som trots motsättningar med första- och andravågsfeminister bedriver samma essentiella frågor som tidigare feministiska vågor.¹² De här nya feministerna är ideologiskt övertygade om de politiska och kulturella värderingar som feminism står för men är samtidigt medvetna om att tidsaspekten inom ideologin bör respekteras. Med andra ord en ny generation medför även en ny era där det krävs uppdaterade teorier och strategier.

Den alternativa inriktning inom feminism som växte fram framförallt i den anglosaxiska kulturen som respons på feminismens *backlash* är postfeminism. Postfeminism är ett mångtydigt uttryck som kan ha olika betydelser. Akademiker och förespråkare av postfeminism har presenterat många verk för att förklara postfeminismens uppkomst samt funktion i dagens samhälle. En del menar att postfeminism är ett resultat av feministernas övergivande av sin ideologi. Med andra ord har feminister insett att kamp för avskaffandet av ett patriarkalt samhälle och så vidare inte är möjlig. Därför föreslår postfeminism en alternativ strategi för att uppnå de numera uppdaterade feministiska värderingarna i samhället.¹³

En annan uppfattning tolkar postfeminismen som om feminism har uppnått alla sina mål och samhället åtminstone i västvärlden inte längre är patriarkalt.¹⁴ Frågan som lyfts fram här är huruvida feministiska värderingar fortfarande är aktuella för en samtida

⁹ Kramarae, Cheris & Spender, Dale (red.), *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Vol. 2, Education: Health to Hypertension*, Routledge, New York, 2000, s.815

¹⁰ Whelehan, Imelda, *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to 'post-feminism'*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1995

¹¹ Ibid.

¹² Oliver, Kelly & Walsh, Lisa (red.), *Contemporary French feminism*, Oxford University Press, Oxford, 2004

¹³ Ferris, Suzanne & Young, Mallory, "Introduction", i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory, New York, 2008

¹⁴ Allwood, Gill, *French Feminisms: Gender and Violence in Contemporary Theory*, UCL Press, London, 1998 s.31

generation. Postfeminism tolkas då som en fortsättning på de feministiska värderingarna. Däremot är både tolkningarna ense om att utmana aktualitet samt relevans av de feministiska värderingarna i en samtida kontext.

Kritiker med rötter i feminismen riktar kritik mot både idéerna kring postfeminismens natur och menar att ifrågasättandet av feminismens relevans är meningslös. De hävdar att kampen om jämlikhet mellan män och kvinnor är tidlös och påpekar bland annat de könsbaserade ekonomiska skillnaderna på arbetsmarknaden som existerar än idag även i västvärlden. Resonemangen kring feminismens relevans idag lyfts fram flitigt i franska akademiska texter som behandlar feminism. Tänkare och akademiker som Christine Delphy, Françoise Collin, Claudie Lesselier, Françoise Thébaud samt Françoise Picq har bedrivit forskning kring ämnet och har kommit till någorlunda liknande resultat, uttryckt med Picqs ord som avslutade konferensen *Crises de la société: féminisme et changement* (Sv. översättning: Kriser i Samhället: Feminism och Förändring)

“Feminism is not dead. It carries on in different, historically specific forms. The forms it took in the 1970s belong to that period “. ¹⁵

Ett centralt verk inom postfeminism är Naomi Wolfs *The Beauty Myth*.¹⁶ I boken kritiserar hon den traditionella feminismen och anklagar den för uppkomsten av *backlash*. Hon menar att en oelastisk, alltmer politiserad feminism har haft motsatt effekt för kvinnors status i samhället.¹⁷ Hon föreslår istället fokus på kulturellt utbyte istället för på radikal institutionell motsättning. Hon menar även att en mer moderat maktrelation till män skapar bättre förutsättningar för ömsesidig respekt mellan könen. Ett konkret exempel som åskådliggör motsättningarna mellan feminism och postfeminism är att en glamorös livsstil för kvinnor välkomnas av postfeminister.¹⁸ Postfeminister menar att mode och glamour är centrala i en definition av kvinnlighet. I ett feministiskt sammanhang däremot, hävdar man att en sådan livsstil endast förstärker de redan existerade fördomarna mot kvinnor.

En återkommande debatt som förekommer ofta i diskussionen kring postfeminism är generationsdimensionen.¹⁹ Postfeminister menar att en generationsväxling

¹⁵ Ibid s34

¹⁶ Wolf, Naomi, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, 1st ed, W. Morrow, New York, 1991

¹⁷ Astrid Henry, *Not My Mother`s Sister: Generational Conflict and Third-wave Feminism*, Bloomington, 2004

¹⁸ Genz, Stéphanie, *Postfemininities in Popular Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009

¹⁹ Astrid Henry, *Not My Mother`s Sister: Generational Conflict and Third-wave Feminism*, Bloomington, 2004

med nya förutsättningar för ungdomskultur gör att särskilt en yngre kvinnlig generation kräver en ny form av feminism, nämligen postfeminism.

Motsättningarna mellan feministisk och postfeministisk teori kan även observeras inom litteratur och populärkultur, i synnerhet i film. Den geografiska uppdelningen mellan amerikanska och europeiska filmer är också påtaglig i sammanhanget. Flera akademiska texter har behandlat ämnet och försökt kartlägga vilka feministiska värderingar filmer från varje kontinent representerar. I vinterupplagan av tidskriften *Cinema Journal* 2005, med postfeminism och populärkultur som huvudtema, försöker Justine Ashby att kartlägga om postfeminismen existerar ”bortom den amerikanska kulturen”.²⁰ Diane Sherzer diskuterar i sin text i antologin *Gender and French Cinema* de feministiska dragen i samtida franska kvinnofilmer.²¹ Andrew Spicers text i antologin *The Trouble With Men* behandlar ämnet, ovillighet gentemot (romantisk) engagemang (reluctant to commitment) i brittiska *chick flick*.²² De här texterna, som exempel bland många andra tyder på en någorlunda tydlig fördelning mellan feminism och postfeminism i ett amerikanskt respektive europeiskt perspektiv.

²⁰ Ashby, Justine, “Postfeminism in the british frame” *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), s. 127-133

²¹ Hughes, Alex & Williams, James S. (red.), *Gender and French cinema*, Berg, Oxford, 2001

²² Powrie, Phil, Davies, Ann & Babington, Bruce (red.), *The trouble with men: masculinities in European and Hollywood cinema*, Wallflower, London, 2004

Postfeminism i populärkultur

De essentiella skillnaderna i synen på de kvinnliga frågorna inom populärkultur och följaktligen *chick flick* som uppstår, beror på en akademisk motsättning i definitionen av de idéer och värderingar som postfeminism respektive feminism representerar. Som Faludi skriver i sin bok *Backlash: kriget mot kvinnorna* har den så kallade feministiska krisen under 1980- och början 1990-talet förbisett av den feministiska rörelsen. Krisen tycktes inte påverka feminismens teoribildning markant. Å andra sidan tyckte postfeminister att just dessa feministiska värderingar i tidigare tidsperiod (innan krisen) ”gått för långt” och därmed bidragit till en försämrade maktrelation mellan kvinnor och män. Feminism ansågs vara ansvarig för "den sorgliga situationen för miljontals olycklig och missnöjda kvinnor som trodde att de skulle kunna hitta balansen mellan karriär och familj”.²³

Begreppet backlash är viktigt för att kartlägga de essentiella skillnaderna mellan feminism och postfeminism. *Backlash* är en term som används inom sociologi för att beskriva det fenomen som innebär en relativ överraskande, utbredd negativ respons på något som har förskaffat sig popularitet, erkännande eller inflytande.²⁴ Inom feministisk medieanalys introducerades begreppet av Susan Faludi och används för att uppmärksamma det systematiska förtrycket mot kvinnor inom populär media under huvudsakligen 1980- samt 90-talet.²⁵ Faludi menar att detta var ett direkt resultat av det *backlash* feminism upplevde under den tiden. Som exempel på sådana filmer från denna period kan *Fatal Attraction* (1987), *Basic Instinct* (1992) och *Disclosure* (1994) nämnas.

Det är också viktigt att ta hänsyn till att termen backlash och dess användning är lång ifrån oproblematiserad i den akademiska världen. Den har kritiserats för att vara överklig och missvisande.²⁶ Trots det finner jag Faludis utgångspunkt när det gäller filmens samt publikens reaktion mot det feminina könet, intressant att bearbeta i en uppsats om *chick flick*. Faludis synvinkel kan bedömas utifrån den feministiska filmteorin och kritiken mot den tycks sammanfalla inom ramen för ett postfeministiskt alternativ. Dock innebär det inte att feminism och postfeminism är oense om kvinnans låga status i populärkultur. Det handlar

²³ Walters, Suzanna Danuta, *Material Girls: Making Sense of Feminist Cultural Theory*, Univ. of California Press, Berkeley, Calif., 1995. S.119

²⁴ <http://www.merriam-webster.com/dictionary/backlash> (2012-05-20)

²⁵ Susan Faludi, *Backlash: The Undeclared War Against American Women*, New York 1991, s. 125

²⁶ Hank Stuever, "Susan Faludi Faces the Backlash: Feminist author Faces criticism for Book that finds Empathy for Modern Man". *Austin American-statesman*. 1999-10-10;K.1.

snarare om att föra fram olika framställningar av den ideala bilden av kvinnan inom populärkultur.²⁷

För Faludi är backlash en riktad och konservativ reaktion på den feministiska frammarschen under perioden i anslutning till krisen. För Faludi och feminister är vikten av att bli uppmärksammade för sina insatser för feminismens blomstring stor. Däremot är en sådan handling varken ett krav eller en förutsättning för postfeminister.²⁸ Skillnaden kan verka trivial inom filmproduktion men det centrala ligger i att de två skilda synvinklar på frågan formar olika representationer av kvinnlighet i film. För feminister som vill få erkännande för sitt arbete är maktkamp och patriarkalt samhälle ett viktigt tema. Den ideala bilden av kvinnan i dessa sammanhang är att hon är en mäktig personlighet som får ständig kamp om bekräftelsen av sin status i samhället. För postfeminister som är även kända för tredjevågsfeminister, som är födda med feministiska värderingar är uppmärksamhet inte en förutsättning. Det vill säga det finns egentligen inga arbeten att få erkännande för, trots allt var det andravågsfeminister som stadfäste feminism som ett faktum på den globala arenan åtminstone i västvärlden. För postfeminister är bilden av den ideala kvinnan annorlunda. I en era där jämlikhet mellan könen på en strukturell nivå i hög grad existerar är diskussion kring maktrelationer meningslös. Istället fokuseras det mer på de specifika feminina kvalitéterna. Exempelvis kvinnans fokus på skönhet eller glamour behöver inte nödvändigtvis betraktas negativt. I sådant fall handlar skönheten om en förstärkt självkänsla eller subjektivering istället för en objektivering.²⁹

Ett annat viktigt begrepp i anslutning till Faludis *backlash*-teori är *double entanglement*. McRobbie som myntade begreppet i sin artikel *Post-feminism and popular culture* menar att begreppet används för att beskriva ett fenomen inom postfeminism, som beskriver samexistensen mellan neo-konservativa värderingar i förhållande till kön samt familjeliv med liberalisering i frågan om sexuell mångfald och släktskapsförhållanden.³⁰ Med andra ord vill McRobbie förklara de konservativa avvikelserna från feminism och dess samexistens med övriga värderingar, en företeelse som är vanlig inom postfeminism. Hon hävdar sedan med hjälp av sina observationer att vikten av frågor så som abort eller äktenskap, som anses vara strategiska för feminism, tonas ner inom postfeminism. Istället

²⁷ McRobbie Angela, "Post-Feminism and Popular Culture". *Feminist media studies* 2004, 4:3, s. 255-264

²⁸ Ibid

²⁹ Fien, Adriaens, "Post Feminism in Popular Culture: A potential for critical resistance?". *Politics and Culture* 2009, issue 4, s.5

³⁰ McRobbie Angela, "Post-Feminism and Popular Culture". *Feminist media studies* 2004, 4:3, s. 255-264

läggs större vikt vid kvinnans individuella och intuitiva frihet. På så sätt skapas en balans mellan en mer konservativ syn på kvinnan och en moderat samtida bild av verkligheten.

Chick flick

Definition

Begreppet *chick flick* är ett mycket svårdefinierat sådant. Begreppet kan användas för att rubricera två något skilda fenomen inom filmvärlden. Ett bokstavligt angreppssätt föreslår att *chick flick* representerar ett brett intervall av filmer med kvinnlig representation när det gäller narration, stil och produktion. Enligt denna definition kan till exempel en film gjord av en kvinna vara en *chick flick*. Enligt detta angreppssätt är en klassificering av kvinnofilmer under en och samma genre problematisk. Med andra ord är *chick flick* snarare ett paraplybegrepp för att beteckna en rad filmer som framförallt attraherar en kvinnlig publik men också att kvinnor har haft en betydelsefull medverkan i filmens produktion.³¹

En alternativ syn på begreppet *chick flick* är en innehållsmässig sådan. Enligt detta synsätt är *chick flick* en genre med specifika stilistiska och narrativa grunder. Dessutom har dessa filmer narrativa grunder som har en närstående koppling till den feministiska teoribildningen. Med andra ord är det feminina närvaron i narrationen och dess utmaning av kvinnliga angelägenheter som avgör om huruvida filmen bör betraktas som *chick flick*.³² De kvinnliga angelägenheterna är i sin tur omdebatterade inom den feministiska rörelsen. Frågor kring maktrelation mellan män och kvinnor, jämlikhet i samhället och kvinnors utmaningar samt hantering av dessa frågor är tydligt representerade i *chick flick*. En striktare definition medför därför att färre filmer kan kategoriseras som *chick flick* i det här sammanhanget.

Skillnaden i olika definitioner av *chick flick* är ibland trivialt i praktiken. Exempelvis *Sex and the City*-franchisen är både framgångsrik publikmässig samtidigt som den behandlar en feministisk aspekt. Emellertid är en grundläggande kännedom av olika uppfattningar av terminologin och filmer som möjligen associeras med chickkulturen viktigt för uppsatsens utgångspunkt. Med tanke på uppsatsens teoretiska förankring och diskussionen av olika feministiska approach kommer den senare definitionen av *chick flick* att ligga till grund för uppsatsens teoretiska ramverk.

³¹ Suzanne Ferris & Mallory Young, "Introduction", i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Suzanne Ferris & Mallory Young, New York, 2008 s. 2

³² *ibid*

Begreppet *chick flick* är även ett kontroversiellt sådant. Termen *chick* associeras sällan med en ett akademiskt korrekt språkbruk. Användning av begreppet *chick* har kritiserats på grund av dess negativa betydelse, dels för att det implicerar en uppenbar objektifiering av det feminina könet men också för att termen är ett nedsättande slangord för yngre kvinnor. Trots det finns det vissa akademiker som använder just begreppet *chick* i diskussioner kring kvinnlig film och publik.³³ Dessa har oftast associationer med den postfeministiska riktningen inom litteratur och film. Skillnaden mellan dessa två synsätt kom i fortsättningen att lägga grunden för kvinnofilmens utveckling under de senaste 20 åren.

Under 1960- och 1970-talet som anses vara den kvinnliga frihetsrörelsens guldålder, betraktades användning av begreppet *chick* eller till och med *girl* ytterst förolämpande. Kvinnor tyckte att sådana begrepp var ett sätt att förnedra kvinnor genom användandet av detta föringade begrepp samt att det representerar det strukturella förtrycket som utövades i det patriarkala samhället.³⁴ Därför var den följdriktiga reaktionen en bestämd avvisning av ett sådant språkbruk. Detta för att bevara en kvinnlig självständighet och motarbeta de ojämlika maktförhållandena i samhället. Däremot för yngre kvinnor som föddes efter feminismens kris, är en sådan terminologi inte lika stötande. Den kan snarare användas för att signalera solidaritet och självständighet bland de yngre kvinnorna. Detta kan jämföras med begreppet *queer*. Även om begreppet ”queer” en gång i tiden ansågs vara ett hånfullt uttryck, används det idag som en välkänd akademisk benämning för homosexualitet. Alltså beror en övergång i innebörden i det här fallet på framförallt en tidsfaktor i form av ett generationsskifte.³⁵

En central fråga som dyker upp i samband med definitionen av *chick flick* är om huruvida *chick flick* är ett nytt fenomen. Filmer med feminin betoning i narrativitet och i sin stil har existerat sedan filmens uppkomst så *chick flick* är i så fall är endast en ny rubricering för en redan existerade genre. Det finns egenskaper inom *chick flick* som gör filmerna som räknas till genren unika till sin natur men för att förstå de väsentliga skillnaderna mellan föregångarna genrer så som melodram bör vi analysera dessa. Det är ingen hemlighet att till exempel kärlek, som är ett viktigt tema inom *chick flick*, har varit en inspirationskälla för många filmer men metoden som används för att skildra kärlek är olika i olika genrer.

³³ Ferriss, Suzanne & Young, Mallory, ”Chick Flicks and Chick Culture”. *Post Script* 2007: 27, s. 32-49.

³⁴ Ferris, Suzanne & Young, Mallory, ”Introduction”, i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory, New York, 2008 s. 2

³⁵ Astrid Henry, *Not My mother`s Sister: Generational Conflict and Third-wave Feminism*, Bloomington, 2004

Kvinnofilms historik

Forskning kring filmer som främst sögs ha attraherat kvinnor visar att sådana filmer har funnits så tidigt som redan vid filmens födelse.³⁶ Trots att forskningen huvudsakligen har handlat om perioden efter 1930-talet, finns det även arbeten som spårat kvinnofilmen redan till stumfilmstiden. Scott Simmons, amerikansk filmforskare skriver i sin bok *The Films of D.W. Griffith* att kvinnor och kvinnlighet är viktiga teman för filmens narrativ under stumfilmstiden. Dessutom utgjorde kvinnor en betydande del av publiken. Han hävdar även att Griffith kan betraktas som kvinnofilms fader. Han menar att spelfilmers genrer på den tiden innefattade åtskilliga preferenser inte minst utifrån ett genusperspektiv. Med andra ord genrer som gangster- samt västernfilmer som vanligtvis associeras med manlighet representerade inte hela filmutbudet. En genre som främst attraherade kvinnor kallades för *women weepies* stod för en kvinnlig motsvarighet.³⁷ Filmer i denna genre har sin bakgrund i en serie kortfilmer som huvudsakligen handlar om kvinnliga relationer, exempelvis *A Flash of Light* (1910), *The Girl and Her Trust* (1912) och *The Painted Lady* (1912) samtliga av Griffith samt *Her Awakening* (1911) av Hay Plumb. Trots enkelheten i berättandet visar dessa kortfilmer en överskådlig bild av kvinnors förutsättningar och möjligheter på den tiden. Exempelvis handlar *The Painted Lady* om en diskussion kring varför det är syndigt att sminka sig.

Även Maureen Turim, amerikansk filmforskare spårar föregångarna till dagens kvinnofilmer till stumfilmseran. Hon studerar huvudsakligen tre filmer från den tiden, *True Heart Susie* (1919), *Way Down East* (1920) samt *The White Rose* (1923) samtliga av David W. Griffith. Dock är motiven i dessa filmer annorlunda än vad man är van vid i samtida kvinnofilmer. Mor - dotter relation, kvinnans uppoffring, och manligt svek kännetecknar dessa filmer. Turim diskuterar sedan utvecklingen av sådana filmer under senare tid och konstaterar att det finns en lång tradition av kvinnocentrerade filmgenrer exempelvis dramakomedi som hon menar möjligen utgör grunden för samtid *chick flicks*.³⁸

Mary Ann Doane amerikansk populärmedieforskare diskuterar i sitt verk *The Desire to Desire: The Women`s Films of the 1940s* kvinnofilmer i USA under 1930- och 1940 talet. Hon studerar flera olika verk bland annat *Mildred Pierce* (1945) av Michael Curtiz samt *Rebecca* (1940) av Alfred Hitchcock, där hon noterat att kvinnlig betoning har varit

³⁶ Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000, s. 177

³⁷ Simmons, Scott, *The Films of D.W. Griffith*, New York 1993, s. 68

³⁸ Turim, Maureen, "Women`s Film: Comedy, Drama, Romance", i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory, New York, 2008 s. 30-32

signifikant. Efter att ha bearbetat och analyserat dessa filmer konstaterar hon att kvinnofilm under den tiden var en mycket populär och efterfrågad genre i Hollywood. När det gäller återkommande teman kategoriserar Doane filmerna i fyra huvudkategorier.

- Heterosexuella romantiska kärlekshistorier.
- Film som fokuserar på moderskap och dess betydelse samt ljuvhet men inte minst utmaningar.
- Filmer med berättelser kring en nyligen gift kvinna som är rädd för att hennes make visar sig vara en mördare (Paranoid Gothic).
- Filmer vars kvinnliga protagonist lider av fysisk eller psykisk sjukdom (Medical Discourse).³⁹

En noggrannare läsning menar att nutida *chick flick*-filmer har ärvt flera element från den tiden. Romantik och moderskap är till exempel två ämnen som återkommer flitigt i många moderna *chick flick*-filmer. Emellertid är betraktelsesätten annorlunda i dagens filmer och flera varianter kring synen på kvinnors status i samhället tillämpas. Dessa varianter menar Karen Hollinger, redaktören för antologin *Feminist Film Studies*, är influerad av framförallt 1970-talets kvinnorättsrörelser.⁴⁰ 1970-talets kvinnofilmer är starkt influerade av den våg som kom att kallas för nya kvinnofilmen (New Women Movie). Ett fenomen som utmärkte sig inom den nya kvinnofilmen var en viktig subgenre, nämligen kvinnovänkskaps-filmer (Female Friendship Films). Kvinnovänkskaps-filmer kan ses som uttryck för kvinnogemenskapen, en term som är väsentlig inom feministiska rörelser och deras kamp mot det patriarkala samhället. Hollinger menar att den nya kvinnofilmen var direkt influerad av Doanes subkategorier.⁴¹

Kvinnovänkskaps-filmernas succé fortsatte in på 1980. Genren lyckades även attrahera en icke konventionell publik. Trots det möttes den av ett enormt bakslag strax därefter. Hollinger skriver i sista kapitlet i sin bok *In the Company of Women* om orsakerna och möjliga relationen till feminismens *backlash* samt filmer som skadade genrens rykte drastiskt⁴².

chick flickens stilistiska rötter tros ha grund i två genrer nämligen melodram och romantisk komedi (rom com). Många elementära särdrag inom melodram- och rom com-genrerna så som emotionella utmaningar i förhållanden, separation som avslutas genom att

³⁹ Doane, Mary Ann, *The desire to desire: the women`s films of the 1940s*. Bloomington 1987.

⁴⁰ Hollinger, Karen, "Afterward: once I got beyond the name chick flick" i *Chick Flicks: Contemporary women at the movie*, Suzanne Ferris & Mallory Young, New York, 2008

⁴¹ Hollinger, Karen, *In the company of women: contemporary female friendship films*. Minneapolis, 1998, s. 2.

⁴² Ibid. s.207

paren oftast ”råkar” stöta på varandra efter en tidsperiod etc. återkommer i modern *chick flicks*.⁴³ Många likheter gör att det ofta råder missuppfattningar om gränserna mellan melodram och *chick flick*. Melodram som föregångare har haft en vital påverkan på *chick flickens* utveckling därför är det viktigt att studera melodram för att kartlägga samt placera *chick flick* i sin kulturella kontext.

***Chick flicks* inkorporerar blockbusterelement**

Den nya kvinnofilmen representeras av en kombination av inslag från äldre kvinnofilmer och samtida utmaningar för kvinnans status i samhället. Gamla teman som dagens *chick flick* förstår beröra är frågor kring romantik, skönhet och flykt men den integrerar också frågor kring konsumism samt ännu viktigare validering, det vill säga att få bekräftelse från omvärlden. Validering är ett mycket viktigt tema i modern *chick flick* som tycks saknas i det historiska sammanhanget. Förutom den förändringen i intrigen, är den ”nya” genrens marknadsföring enligt blockbusterstrategin en viktig aspekt. Den positiva inställningen till glamour som i sin tur leder till konsumism inom den postfeministiska teorin utgör en utmärkt grund för en förening mellan det estetiska hos *chick flick* och den ekonomiska vinsten i blockbusterverksamheten.⁴⁴

Chick flick omfattar tre viktiga egenskaper som tycks saknas i de föregående genrerna. För det första är berättelsen i dessa filmer high concept, det vill säga att den är lätt att förstå och översätta. Detta leder till att en bredare publik världen över som kan förstå berättelsen språkligt men också stilistiskt. *chick flick* erbjuder ett tema där lidande, sorg eller separation inte är aktuella, utan det viktigaste är ett lyckligt slut och inte minst en bekräftelse om att även tittaren kan uppnå lycka. Med det menas att folksagomotiv som till exempel askungen utspelas i samtida eller enklare sammanhang för att illustrera att kärlekens mirakel kan hända vem som helst, var som helst. För det andra använder *chick flick*, som alla andra blockbusters, *mainstream*-filmens estetik för att skapa ett jämnt växlande mellan stil och berättelse. Slutligen är skapandet av synergieffekt för att maximera vinsten från genrens icke filmiska potential.⁴⁵

⁴³ Rochelle A. Mabry, “About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary Chick CAulture”, i *Chick lit: Popularizing Fiction for women*, red. Suzanne Ferris & Mallory Young, New York, 2005, s.191ff

⁴⁴ York, Ashley Elaine. From Chick Flicks to Millennial Blockbusters. *The Journal of Popular Culture*, Vol. 43, No. 1, 2010

⁴⁵ Ibid.

Estetik i *chick flicks*

De representativa dragen i den amerikanska *chick flick* -genren kan förstås utifrån dels de postfeministiska värderingarna i det narrativa men också utifrån en estetisk anknytning till andra besläktade genrer. Kännetecknade egenskaper hos genren är att miljön är sekundär i förhållande till filmens handling som för övrigt är obunden av tid och rum. Filmen ger en stark gestaltning av filmens protagonist och hennes närmaste vänner och ev. familj. Filmen följer hennes utmaningar i samhället karriärmässigt, men ännu viktigare är det romantiska spåret. Även stereotypa bilder av både könen förekommer ofta. Män som bryr sig om ett fysiskt förhållande i motsats till kvinnor som söker ett känslomässigt sådant. Trots det är slutet lyckligt och hon hittar ”sann kärlek” efter initiala konflikter. Detta för att visa att kärleken är mäktigast.

De viktigaste budskapsvärderingarna som *chick flick* betonar kan listas som följande.

- Familj och kärlek är viktiga i individernas liv och är eftersträvansvärda institutioner.
- Singellivet kan vara önskvärt i början men på längre sikt inte fullt tillfredsställande.
- Det finns någon för alla.
- Sann kärlek finns.
- Kärlek övervinner allt.

Kläder

Mode och klädsel utgör en central faktor i *chick flick* -narrationen. Ett återkommande tema i genren är så kallade makeover-filmer, det vill säga omvandling av kvinnans utseende från en nördig till en attraktiv sådan för att överraska individer i omgivningen och fånga blickar.⁴⁶ Detta kan förklaras utifrån en folksagotradition i liknande utsträckning som Disney-sagor inom *chick flick*. Detta representerar även den förankring mellan mode och genren som helhet. En rad filmer bland annat *Devil Wears Prada* (2006) och *Miss Congeniality* (2000), inom genren fokuserar i en stor grad på mode och kläder som ett sätt för kvinnor att uttrycka sig. Jeanine Basinger menar att sådana filmer implicerar att mode och glamour är fundamentala för definitionen av kvinnlighet.⁴⁷ Med detta i åtanke kan det konstateras att *chick flick* är den

⁴⁶ Ferris, Suzanne, “Fashioning Femininity in the Makeover Flick”, i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory, New York, 2008 s. 41

⁴⁷ Basinger, Jeanine. *A Woman's View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. New York: Knopf 1993

ultimata genren för representationen av den kvinnliga identiteten.⁴⁸ Självklart är ett sådant påstående kontroversiellt till sin natur på grund av den ideologiska laddningen. Den ideologiska konflikten mellan feminism och postfeminism kring kvinnlighet och kontroll över sin kropp är central i debatten. Fokuset på mode och glamour kan förknippas med en lägre värderad kultur för kvinnlighet. Det kan även associeras med konsumentkultur som i sin tur associeras med kapitalism. Elizabeth Wilson brittisk modeteoretiker och sociolog menar det finns ett starkt samband mellan mode och kapitalism. Hon skriver:

” ... *fashion speaks capitalism* ... ”⁴⁹

Emellertid avvisar Suzanne Ferris, Wilsons påstående om relationen mellan konsumism och feminism. Hon menar istället att omvandlingen i filmen inte är problematisk på något sätt. Hon hävdar istället att:

” ... *women do not need to change – at least physically* ... ”⁵⁰

Hon underminerar betydelsen av omvandlingen i sig och menar att man istället bör betona det faktum att genom just den förvandlingen kan hjältninnan få erkännande i sitt arbete samt i sitt förhållande.⁵¹

Diana Diamond diskuterar i antologin *Fashion in Film*, kopplingen mellan feminism och mode i filmen *Marie Antoinette* (2006) av Sofia Coppola.⁵² Hon menar att majoriteten av tonåriga tjejer identifierar sig med Marie Antoinette genom mode, ett mode som i sin tur baseras på en komplex blandning av fantasi, rädsla, hopp, konflikt och lust. I sin skildring vill Coppola visa drottningens färd från mode till politiskt engagemang, feminin bindning och egenmakt.⁵³ Med andra är mode ett uttryck för kvinnors emotionella förvandling genom narrationen.

⁴⁸ Suzanne Ferris, “Fashioning Femininity in the Makeover Flick”, i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Suzanne Ferris & Mallory Young, New York, 2008 s. 42

⁴⁹ Ibid. s.44

⁵⁰ McDonald, Tamar Jeffers, *Hollywood Catwalk: Exploring Costume and Transformation in American film*, I. B. Tauris, London, 2010. s.38

⁵¹ Ibid

⁵² Munich, Adrienne (red.), *Fashion in Film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011

⁵³ Ibid s.208

Feministisk kritik av amerikansk *chick flick*

Chick flicks ekonomiska framgång i form av publiksiffror och intäkter kan ses som ett bakslag för de feministiska värderingarna. I den amerikanska marknadsdrivande modellen, där konsumentens preferenser alltid är avgörande, ligger fokus på den majoritet som genererar mest intäkter. Följaktligen kan vi konstatera att *chick flick* -marknaden anpassar sig efter de heterosexuella, vita och medelklasskvinnornas preferenser (de som spenderar mest).⁵⁴ Därför kan diskussionen kring *chick flicks* och dess attraktionskraft för kvinnor ge en snäv bild av genrens anspråk på en homogen kvinnlig publik. Frånvaron av en alternativ bild av kvinnor både på vita duken och i publiken är den centrala kritiken mot amerikansk *chick flick*.

Emellertid pekar de senaste trenderna inom *chick flick* på att filmindustrin i Hollywood har tagit till sig en del av kritiken. Exempel på filmer som försöker bryta de konventionella stereotyperna kan vara *Maid in Manhattan* (2002) och *Beauty Shop* (2005) med latin- respektive afrikanamerikaner i huvudrollerna. Numera är ras- samt klassdiversifiering alltmer vanlig i amerikansk film och *chick flick* -genren är inte ett undantag. En noggrannare analys antyder att även sådana trender är direkt påverkade av marknadens socioekonomiska faktorer snarare än av påverkan av kritik. En demografisk omvandling till minoriteternas fördel – speciellt latinamerikaner – i det amerikanska samhället, som också uppmärksammades vid senaste presidentvalet 2008, har lett till ett allt större inflytande för latin- och afrikanamerikaner i det amerikanska samhället.⁵⁵

Bortsett från den ekonomiska övervikten i amerikanska *chick flicks*, kritiserar genren också för allvarliga narrativa brister. Amerikanska *chick flicks* anses vara enformiga i sin narrativa struktur. Genren tycks sakna kreativitet när det kommer till nya idéer eftersom återkommande klichéer dominerar handlingen. Dessutom betraktas dessa klichéer som orealistiska. Exempel på sådana klichéer kan vara att kvinnorna i filmerna hur framgångsrika de än är karriärmässigt längtar efter att hitta den rätta och gifta sig med. Även om de här värderingarna är viktiga för några är de inte enda eller betydelsefulla för alla. Även betoningen på den heterosexuella familjordningen bidrar till genrens oelastiska narrativitet.

⁵⁴ Holmlund, Chris, "Postfeminism from A to G" *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), s. 116-121

⁵⁵ Lazos, Sylvia R., "Latino Voters 2012 and Beyond: Will the Fastest Growing and Evolving Electoral Group Shape U.S. Politics?" *Election Law Journal*, March 2012, 11(1): 118-128.

Jessica Barnes, amerikansk filmkritiker menar att *chick flick* egentligen är ”*wedding porn*”.⁵⁶ Med det menar hon att en väsentlig del av filmens handling behandlar scener relaterade till bröllop. Hon menar också att en sådan hängivenhet skadar genrens rykte. Tendensen kan även observeras i de mest ickekonventionella *chick flicks* så som *Bridesmaids* (2011). Även om berättelserna kring bröllop har stor potential för komedi och attraktion för tittaren är sambandet mellan konsumism och bröllopsindustrin samt äktenskap och det patriarkala samhället problematiska utifrån ett feministiskt perspektiv.

En annan problematik som förekommer inom *chick flick*-genren är att familjvärderingar förstärks så att de tycks stå i konflikt med det professionella karriärlivet. Att vara framgångsrik karriärmässigt beror på att kvinnan är smart som i sin tur innebär att hon inte är attraktiv. Filmerna tenderade att presentera en bild där kvinnor står inför ett val mellan familjlivet eller karriären. Dock förekom denna företeelse flitigare i tidiga filmer, till exempel i *Miss Congeniality* (2000), men under senare tiden tycks den tonats ner som till exempel i *I Don't Know How She Does It* (2011). Även klichéer som har en nära koppling till folksagor och Disney-klassiker bidrar till *chick flicks* försämrade värdighet utifrån ett realitetsperspektiv. Att jaga den rätta i flygplats/tågstation, ingripande vid bröllop och att stjäla mikrofonen för att förklara sin kärlek med mera har blivit en del av *chick flickens* kultur. Dessa klichéer skapar även orealistiska förväntningar hos yngre kvinnor.

Europeisk *chick flick*

Bakgrunden till skillnaden mellan amerikanska och europeiska *chick flicks* har starka rötter i den fundamentala motsättningen kring synen på feminism. Romantisk komedi är en genre som vanligtvis inte associeras med den europeiska filmens kanon.⁵⁷ Även de få verken inom fältet fokuserar på det manliga könet snarare än på det kvinnliga. Som några exempel från det franska sammanhanget kan *La Placard* (2001) (Sv. titel *Kom ut ur garderoben!*) och *Après Vous...* (2003) (Eng. titel *After You*) nämnas. Dessa filmer behandlar de utmaningar kvinnor möter i samhället på ett liknande sätt som deras motsvarigheter i USA gör, men detta sker utifrån männens perspektiv. En översiktlig genomgång av liknande filmer gjorda av kvinnliga regissörer eller manusförfattare pekar på att ämnen kring kvinnans psykologiskt mörka sidor överskuggar de romantiska elementen i berättelsen.⁵⁸

⁵⁶ <http://blog.moviefone.com/2008/10/22/cinematical-seven-the-problem-with-chick-flicks/> (2012-05-15)

⁵⁷ Young, Mallory, "Chick Flicks: The New European Romance", i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory (red), New York, 2008. s.176

⁵⁸ Ibid.

Även de kulturella skillnaderna påverkar utformningen av filmens stil och även dess narrativa funktion. Ett exempel kan vara att uppfattningen av kärleksidealen i den europeiska kulturen är annorlunda än dess motsvarighet i USA. I en typisk amerikansk *chick flick*, där familjvärderingar är viktiga är lyckligt slut (happy ending) i form av till exempel bröllop en återkommande ingrediens. Däremot i till exempel Frankrike är uppfattningen kring kärleksidealet och hur prioriterat det är i individernas liv annorlunda. Det är inte sällan som huvudkaraktärerna i franska filmen separerar och får tillbringa resten av sina liv ensamma.

Claire Monk brittisk filmvetare skriver i antologin *British Womens Cinema* att det amerikanska ”receptet” har varit mycket inflytelserik för övriga länders kvinnliga filmer ända från 1980-talet. Hon menar att alltfler icke amerikanska *chick flicks* strävar efter att efterlikna de amerikanska förebilderna. Detta är särskild signifikant i det brittiska sammanhanget.⁵⁹ Som några exempel på denna trend kan *Calendar Girls* (2003) och *Chalet Girls* (2011) från Storbritannien nämnas. *Pane e Tulipani* (2000) från Italien samt *Der Krieger und die Kaiserin* (2000) från Tyskland är exempel på samma sak. Trenden tycks ha spridits runtom i Europa under de senaste åren och europeisk *chick flick* har fått en ny riktning i enlighet med den amerikanska modellen. En film som betraktas som en vändpunkt för europeisk *chick flick* är *Amelie* (2001) av Jean-Pierre Jeunet.⁶⁰ *Amelie* startade en ny våg av franska *chick flicks* som behandlade kvinnliga angelägenheter annorlunda än tidigare filmer. Filmen är både finansiellt framgångsrik och kulturellt inflytelserik i Frankrike och inte minst utomlands. Kärlek får en stor betydelse för filmens handling. Audrey Tautou och Marion Cotillard är två skådespelare som blev internationell kända inom genren. Filmer som *Hors de prix* (2006) (eng. titel *Priceless*), *Jeux d'enfants* (2003) (eng. titel *Love Me If You Dare*), *La Délicatesse* (2012) (sv. titel *Nathalie*) är några exempel på den nya trenden.

⁵⁹ Monk, Claire, “The Hollywood Formula has been Infected” i *British Women's Cinema* Bell, Melanie & Williams, Melanie (red.), Routledge, London, 2010. s.138

⁶⁰ Ferris, Suzanne & Young, Mallory, “Introduction”, i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory, New York, 2008

Analys

De vrais mensonges

Emilie (Audrey Tautou) är en bestämd och självständig kvinna som driver en skönhetsalong i en liten stad i Frankrike. Filmen handlar om ett dilemma där Emilie hamnar i ett kärleksdrama där hennes egen mor och vaktmästaren som jobbar på salongen är inblandade. Interaktioner mellan dessa parter inblandade i dramat och hur dessa utvecklas genom filmen är intressant utifrån en feministisk infallsvinkel.

Filmens narration lägger relativt stor vikt vid en utförlig karakterisering kring Emilie som person. Hon är auktoritär i sin ledning av salongen, detta trots att hon bara är delägare i verksamheten. Hon kritiserar ständigt sin affärspartner och sina medarbetare. Trots allt tycks hon vara populär bland kunderna och i sin familj. Emilie har dålig erfarenhet av män i sitt liv. Hennes pappa jobbar som konstnär och har lämnat henne och modern, Maddy, för att gifta sig med en betydligt yngre kvinna. Detta har modern inte kunnat försonas med. Hon har inte gått med på skilsmässa och hoppas att få sitt gamla liv tillbaka. Emilie försöker desperat att övertyga modern att gå vidare med sitt liv. Filmens handling fokuserar på det faktum att Emilie är en självsäker kvinna och är medveten om det och hon strävar efter att sprida det här självförtroendet vidare till andra kvinnor speciellt till sin mor.

Utifrån de olika ställningar Emilie och hennes mor representerar i filmens handling kan det konstateras att konflikten mellan Emilie och modern kan jämföras med debatten mellan feminism och postfeminism. Filmens grundtanke enligt Jordan Mintzer, filmrecensent på *Variety* är:

”The war between Emilie's suppressed libido and Maddy's oversized one, with the rather endearing Jean caught in between”.⁶¹

Modern är beroende av en heterosexuell livsstil, längtar efter ett förhållande och koncentrerar sig på emotioner medan Emilie väljer att vara singel, håller avstånd gentemot män och är självständig. En annan intressant aspekt i filmen är generationsaspekten. Eftersom Emilie står för de feministiska värderingarna i filmen kan det signalera att ålderskillnader respektive generationsskillnader är uteslutna från diskussionen kring generationsskifte i de feministiska värderingarna. Som tidigare påpekats är generationsskiftesargumentet en viktig

⁶¹ <http://www.variety.com/review/VE1117944204/>

(2012-05-08)

del av teorier kring postfeminism. Men genom att låta den yngre kvinnan (Emilie) stå för de feministiska värderingarna, markerar filmen att feminism inte är ett omodernt fenomen.

Representation av Emilie och hennes mor i form av polarisering kring olika feministiska värderingar är karakteristiskt för en *chick flick*. Däremot är Jeans karaktär långtifrån en typisk manlig karaktär i en *chick flick*. De stereotypa bilderna av könen i *De vrais mensonges* är minimal. Att Jean jobbar som vaktmästare (som är ett typiskt manligt arbete) visar sig vara en tillfällighet. Han är egentligen före detta UNESCO-anställd, behärskar minst fem olika språk och har sinne för konst och humanitärt arbete. Det faktum att Jean inte är en vanlig kille leder till att Emilie börjar gilla honom.

Fokus på konst så som målning och skulptur som ett uttryck för känslor, i synnerhet kärlek, är intressant i filmen. De känslomässiga interaktionerna mellan huvudkaraktärer som leder till vändpunkter i relationen mellan karaktärerna, sker till exempel i konstgallerier eller på museum.

Idén om uppoffring och solidaritet som är centrala i den feministiska teoribildningen är signifikant i filmen. Emilie tänker på sina medarbetare och sin mor hela tiden och strävar efter att lösa deras problem. Däremot är modern mer självisk i sitt tänkande. Hon bryr sig inte om hur hennes desperata försök att få tillbaka sin man påverkat hennes dotter.

Det faktum att slutet av filmen medför att Jean och Emilie inleder ett romantiskt förhållande kan inneha ett symboliskt värde. Att detta dessutom sker genom moderns uppoffring och med hennes välsignelse är också ett tydligt tecken på feminismens triumf i slutändan. Filmens slut innebär också ett lyckligt slut för Emelie, moderns öde uteblir dock från avslutningen. Emellertid kan moderns handlingar (avstå från att dejta Jean för att Emilie ska göra det) i slutet av filmen innebära att hon faktiskt har anpassat sig till feministiska värderingar.

All About Steve

Filmens introduktion följer Marys resa till jobbet som korsordsredaktör. Fokuset i dessa bilder är på hennes röda stövlar. De röda stövlarna kommer i fortsättningen att spela en stor roll i filmens narration och symbolism. När Mary väl är framme på jobbet fortsätter filmen med en dialog mellan Mary och hennes chef. Här råkar Mary nämna att hon ska på en dejt senare på kvällen. Då svarar chefen:

“Mindre jobb och mer av allt annat, *enjoy being normal*”.

Redan här presenteras filmens centrala tema, nämligen idén kring normalitet och vad som karakteriserar en ”normal” tjej. Efter enorma påtryckningar från sina föräldrars sida samt med chefens kommentar i åtanke bestämmer sig Mary för att göra allt som krävs för att dejten ska lyckas. När hon gör sig redo inför dejten uttrycker hon att:

”Om samhället (omgivningen) vill att jag ska vara normal, då ska jag vara det.”

Filmen använder färger som symbol för karaktärernas grad av normalitet. Mary har alltid på sig sina röda stövlar samt kläder i varma nyanser medan Steve och hans kamerabesättning klär sig i kalla nyanser. Detta gäller även mindre betydelsefulla karaktärer som Mary möter under sin resa på jakt efter Steve. Även referenser till dessa symboler görs flitigt i karaktärernas dialoger. Exempelvis skämtar Marys pappa med sin fru om att om hon vill se sitt barnbarn bör hon börja med att elda upp de röda stövlarna. Dessutom är det viktigt att notera att Marys påstådda onormalitet endast gäller hennes kärleksliv och inte hennes karriär. Det antyds i flera scener att hon är väldigt skicklig i sitt arbete. Detta kan jämföras med feminismens ståndpunkt kring kvinnors karriär. Det faktum att Mary är karriärmässigt framgångsrik men har brister i hanteringen av sin relation med män gör henne onormal enligt filmen. Dessa reflexioner kring Marys resa från onormalitet till normalitet och filmens fokus på det romantiska planet är intressant utifrån en feministisk infallsvinkel.

Framställningen av det kvinnliga idealet – i det fallet Marys svårigheter att förhålla sig till den påstådda normaliteten – påminner om debatten mellan feminism och postfeminism. Det kan konstateras att det inte finns grund för onormalitet hos Mary utifrån ett feministiskt perspektiv. Hon är väldigt framgångsrik på en arbetsplats som är tydligt mansdominerad. Problem uppstår dock när Mary förväntas (av samhället) att vara en normal kvinna, att klä sig stiligt samt vara sexuellt attraktiv. När Mary bestämmer sig att ge sig i väg i jakt på Steve, lämnar hon följaktligen det feministiska idealet och förföljer istället det normala livet som i Marys fall är postfeminism. Marys början på det normala livet kännetecknas av att hon börjar sminka sig och klä sig utmanande. Med andra ord kan det konstateras att Marys resa också innebär att hon numera strävar efter en postfeministisk livsstil. Den sexuella befrielsen underordnad de heterosexuella normer Mary upplever, påminner om postfeminismens ståndpunkt kring kvinnans makt över sin kropp. Filmen gör anspråk på att Mary är självständig i sitt beslutsfattande när det gäller sin kropp, sexuella lust, sina egna uttryck och klädsel. Det är viktigt att notera att de val Mary gör även om hon välkomnar dem i slutet av filmen egentligen orsakas av yttre påtryckningar. Filmen behandlar postfeminism till

stor del okritiskt och normalitet likställs ofta med postfeminism. Även bilden av kvinnor utan ”den sensuella attraktionen” ifrågasätts regelbundet samt den stereotypa bilden av den kvinnliga kroppen som ett sexuellt objekt bekräftas.

Diskussion

Det finns flera narrativa likheter mellan filmerna *De vrais mensonges* och *All About Steve*. Både filmerna behandlar uppsatsens tema kring motsättningen mellan feminism och postfeminism. Huvudkaraktären i filmerna Mary och Emilie är framgångsrika karriärmässigt. Dock är Mary anställd men Emilie är egenföretagare. Det framhäver Emilies ansvarsfullhet och ledarskap medan Marys arbete som korsordsredaktör betonar hennes intelligens. De möjliga implikationerna från uppdelningen kan även observeras av modedesignen i filmerna. Marys personlighet är mer glamorös, glad och öppen och framförallt oskyldig vilket reflekteras av hennes udda, omatchade klädsel, till exempel röda stövlar (nördiga kläder). Men Emilie klär sig formellt och ofta i mörkare nyanser (med undantag för filmens trailer) som antyder hennes uppriktiga, allvetande och mäktiga personlighet.

Fokus på mode som förknippas med konsumism är nästan obefintligt i *De vrais mensonges*. Detta trots att filmen utspelar sig i en skönhetsalong och att filmen behandlar självförtroende. Det görs inga direkta kopplingar mellan mode och skönhet och Emilies självförtroende i *De vrais mensonges*. Däremot gäller det motsatta i *All About Steve*, grunden för Marys självförtroende ligger i hennes kläder. För övrigt kan relationen mellan *chick flick* och mode som utgör ett grundläggande element i narrationen hos *chick flicks* återigen återopas.

En annan tydlig skillnad mellan filmerna är två helt olika framställningar av de ideologiska motsättningarna mellan feminism och postfeminism. I *All About Steve* genomgår Mary själv den förvandlingen (eng. makeover) från feminism till postfeminism. Däremot i *De vrais mensonges* illustreras detta med hjälp av en mor-dotterrelation. Även tillämpning av temat mor-dotterrelation för att illustrera motsättningen kan ses som en hyllning till äldre kvinnofilmer. Eller med andra ord, en tydlig markering mot den nya kvinnofilmen.

Frånvaron av det icke konventionella (i det här fallet den äldre kvinnan) i amerikanska *chick flicken* är ett omdebatterat ämne. Detta kan förklaras av generationsskiftesargumentet som postfeminister använder vilket innebär att postfeminismens målgrupp huvudsakligen är en yngre generation. Detta avfärdas av feminister och Salvadori utmanar postfeministernas påstående med hjälp av motsatta roller när det gäller ideologi i *De vrais mensonges*.

Skillnaden i relationen till män i filmerna är också intressant. I *All About Steve* är det Mary som jagar Steve men det är tvärtom i *De vrais mensonges*. Jean i *De vrais mensonges* är kunnig i flera språk, har pluggat på Harvard och jobbat på UNESCO. Jean är en framgångsrik man, både akademiskt och karriärmässigt. Dessutom har han en icke-fransk

bakgrund. Med andra ord krävs det en ovanlig man för att Emilie ska ändra sin ställning till män. Däremot i *All About Steve* är Steve en kameraman som jobbar för en lokal tevekanal med relativt lägre status. Förändringen i Marys inställning till män påverkas av omgivningen. Även om hon slutligen välkomnar en sådan förändring.

En annan intressant aspekt i filmernas narration gäller bröllop och äktenskapsfrågan. Ett grundläggande tema inom *chick flick* är bröllopsscener. Ingen av de två filmerna prioriterar ämnet. Dock har *All About Steve* ett par referenser till ämnet.

Som tidigare påpekats är frågan om validering viktig i postfeministisk teoribildning. Social bekräftelse är också ett viktigt tema i *All About Steve*. Att försöka vara socialt accepterad och få den uppmärksamhet hon förtjänar från omgivningen är Marys ultimata mål. Detta sker till exempel genom byte av kläder och så vidare, alltså genom att uppfylla sociala normer. En liknande trend observeras inte i *De vrais mensonges*. Vikten av egna handlingar och huruvida dessa värderas av omvärlden är minimal i *De vrais mensonges*.

Både *All About Steve* och *De vrais mensonges* följer det karakteristiska mönstret i en typisk *chick flick*. Däremot fokuseras det på olikheterna kring karakterisering av manlighet och kvinnlighet. Med andra ord är olikheterna i första hand ideologiska. Mary i *All About Steve* jagar själv Steve men Jean i *De vrais mensonges* försöker närma sig Emilie. Mary behöver förändras (stil och personlighet) för Steve men Emilie behöver inte det. Det är snarare Jean som är den ovanliga mannen som hon accepterar. Även berättelsernas konklusion påvisar de ideologiska skillnaderna mellan feminism och postfeminism. Även om slutet av *All About Steve* inte är en konventionell happy ending har Marys upplevelser fått henne att förstå att hennes nya livsstil har hjälpt henne att hitta ny riktning i livet.

Slutsatser och sammanfattning

I den här uppsatsen försökte jag med hjälp av teoribildningen kring feminism respektive postfeminism studera *chick flick*-genren i ett transatlantiskt sammanhang. Jag ämnade även diskutera olika definitioner av *chick flick* samt studera dess länkar till tidigare kvinnofilmgenrer. Därefter konstaterade jag att: trots narrativa och stilistiska likheter med tidigare typiska kvinnofilmgenrer till exempel melodram, är *chick flick* ett modernt fenomen och till en stor del unikt. Genrens nära koppling till de postfeministiska värderingarna och omfattningen av high conceptnarrativitet och blockbustermarknadsföring är de karakteristiska faktorerna inom *chick flick*, åtminstone i ett amerikanskt sammanhang. Efter att ha studerat utvecklingen av genren i Europa kan jag hävda att en ny trend inom europeisk kvinnofilm har lett till att allt fler filmer tillämpar den amerikanska stilen.

Jag försökte sedan att kontextualisera och jämföra *chick flick*-fenomenet i ett amerikanskt respektive ett europeiskt sammanhang. Med bakgrund i den feministiska samt filmvetenskapliga teoribildningens historia på respektive kontinenten drev jag tesen att det klassiska Hollywoodnarrativitet anammar postfeministiska idéer medan europeiska konstfilmer sympatiserar med de feministiska värderingarna. För att pröva min tes valde jag att studera *chick flick*-filmer från respektive kontinent, sedan valde jag ut två filmer för en djupare analys. Jag valde filmerna *All About Steve* (2011) och *De vrais mensonges* (2010) för att båda filmerna erbjöd en intern debatt kring olika feministiska värderingar.

Efter att ha studerat akademiska verk kring *chick flick* genren samt filmer från de aktuella kontinenterna finner jag mönster som indikerar att min tes kan bekräftas. Givetvis är jag medveten om att tesen i sig är en grov generalisering av verkligheten, inte minst för att påståendet om landsspecifika filmer och hur dessa värderas konstnärligt är ett mycket problematiskt sådant. Därför bygger diskussionen kring min tes på generella observationer och antaganden.

Eden Edwards redaktör och författare till en rad verk som är *chick flicks* motsvarighet inom litteraturen, nämligen *chick lit*, hävdar att *chick lits* popularitet huvudsakligen beror på att verken är skrivna av unga kvinnor från en generation som inser makten av sin sexualitet i en mycket yngre ålder. Hon menar att medvetenheten alltid har funnits, men populärkultur och media har aldrig tidigare främjat sådana värderingar, så som de gör nu.⁶² Liknande resonemang kan tillämpas inom de filmiska versionerna av *chick lit*

⁶² Adams, Lauren, 'Chick lit and Chick Flicks: Secret Power or Flat Formula?', *The Horn Book Magazine.*, 2004 (80):6, s. [669]-678, 2004

eftersom många *chick flicks* är adaptationer. Med andra ord beror en stor del av succén bakom *chick flick* på en ökad uppmärksamhet av mediebolagen som på en kapitalistisk filmmarknad driver intresset för genren. Att förklara det ökade intresset för genren är dock varken en lätt uppgift eller relevant för uppsatsens ämne. Emellertid kan det generationsskifte som feminismen har upplevt ligga till grund för postfeminismen och följaktligen *chick flickens* framgång. Som det diskuterades tidigare betonar tredjegerationsfeminister vikten av kulturella (till exempel film, litteratur med mera) insatser istället för politiska och ideologiska debatter för att befrämja sina idéer kring kvinnans roll i samtid samhällstruktur.

Käll- och litteraturförteckning

Tryckta källor

Adams, Lauren, 'Chick Lit and Chick Flicks: Secret Power or Flat Formula?', *The Horn Book Magazine.*, 2004 (80):6, s. [669]-678, 2004

Allwood, Gill, *French Feminisms: Gender and Violence in Contemporary Theory*, UCL Press, London, 1998

Ashby, Justine, "Postfeminism in the British Frame" *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), s. 127-133

Astrid Henry, *Not my Mother`s Sister: Generational Conflict and Third-wave Feminism*, Bloomington, 2004

Basinger, Jeanine, *A Womans View: How Hollywood Spoke to Women 1930-1960*. New York:knopf 1993

Bell, Melanie & Williams, Melanie (red.), *British Women's Cinema*, Routledge, London, 2010

Doane, Mary Ann, *The Desire to Desire: the Women`s Films of the 1940s*. Bloomington 1987.

Faludi, Susan, *Backlash: The undeclared War Against American Women*, 15th anniversary ed., 1st Three Rivers Press ed., Three Rivers Press, New York, 2006[1991]

Ferriss, Suzanne & Young, Mallory (red.), *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movies*, Routledge, New York, 2008

Ferriss, Suzanne & Young, Mallory, "Chick Flicks and Chick Culture". *Post Script* 2007: 27, s. 32-49

Ferris, Suzanne, "Fashioning Femininity in the Makeover Flick", i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory, New York, 2008

Fien, Adriaens, " Post Feminism in Popular Culture: A potential for critical resistance?". *Politics and Culture* 2009, issue 4, s.5

Hollinger, Karen, *In the Company of Women: Contemporary Female Friendship Films*. Minneapolis, 1998

Hollinger, Karen, "Afterward: Once I Got Beyond the Name Chick Flick" i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Suzanne Ferris & Mallory Young, New York, 2008

Holmlund, Chris, "Postfeminism from A to G" *Cinema Journal*, Vol. 44, No. 2 (Winter, 2005), s. 116-121

Hughes, Alex & Williams, James S. (red.), *Gender and French cinema*, Berg, Oxford, 2001

- Kramarae, Cheris & Spender, Dale (red.), *Routledge International Encyclopedia of Women: Global Women's Issues and Knowledge. Vol. 2, Education: Health to Hypertension*, Routledge, New York, 2000
- Manchel, Frank, *Film study: An Analytical Bibliography. Vol. 1*, 1990
- McDonald, Tamar Jeffers, *Hollywood Catwalk: Exploring Costume and Transformation in American film*, I. B. Tauris, London, 2010
- McRobbie, Angela, "Post-feminism and Popular Culture". *Feminist Media Studies* 2004, 4:3, s. 255-264
- Monk, Claire, "The Hollywood Formula Has Been Infected" i *British Women's Cinema* Bell, Melanie & Williams, Melanie (red.), Routledge, London, 2010
- Munich, Adrienne (red.), *Fashion in Film*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 2011
- Neale, Steve, *Genre and Hollywood*, Routledge, London, 2000
- Lazos ,Sylvia R.. Latino Voters 2012 and Beyond: Will the Fastest Growing and Evolving Electoral Group Shape U.S. Politics? *Election Law Journal*. March 2012, 11(1): 118-128.
- Oliver, Kelly & Walsh, Lisa (red.), *Contemporary French Feminism*, Oxford University Press, Oxford, 2004
- Powrie, Phil, Davies, Ann & Babington, Bruce (red.), *The Trouble with Men: Masculinities in European and Hollywood cinema*, Wallflower, London, 2004
- Rochelle A. Mabry, "About a Girl: Female Subjectivity and Sexuality in Contemporary Chick Culture", i *Chick lit: Popularizing Fiction for Women*, red. Suzanne Ferris & Mallory Young, New York, 2005
- Simmons, Scott, *The Films of D.W. Griffith*, New York 1993
- Stuever, Hank, "Susan Faludi Faces the Backlash: Feminist Author Faces Criticism for Book that Finds Empathy for Modern Man". *Austin American-statesman*. 1999-10-10;K.1.
- Turim, Maureen, "Women`s Film: Comedy, Drama, Romance", i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Suzanne Ferris & Mallory Young, New York, 2008
- Walters, Suzanna Danuta, *Material girls: Making Sense of Feminist Cultural Theory*, University of California Press, Berkeley, Calif., 1995
- Whelehan, Imelda, *Modern Feminist Thought: From the Second Wave to 'Post-feminism'*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1995
- Wolf, Naomi, *The Beauty Myth: How Images of Beauty are Used Against Women*, 1st ed, W. Morrow, New York, 1991

York, Ashley Elaine, "From Chick Flicks to Millennial Blockbusters", *The Journal of Popular Culture*, Vol. 43, No. 1, 2010

Young, Mallory, "Chick Flicks: The New European Romance", i *Chick Flicks: Contemporary Women at the Movie*, Ferris, Suzanne & Young, Mallory (red) , New York, 2008

Otryckt material

<http://www.merriam-webster.com/dictionary/>

<http://www.variety.com/review/VE1117944204/>

<http://blog.moviefone.com/2008/10/22/cinematical-seven-the-problem-with-chick-flicks/>

<http://www.idg.se/2.1085/1.426692>

<http://jessblogg.blogs.se/2010/11/24/systerliga-blondinbella-en-verklig-antifeminist-10048402/>

<http://varforfeminism.blogspot.se/2011/09/blondinbella-och-den-nya-feminismen.html>

<http://www.nt.se/bloggar/bloggentry.aspx?blogg=6209505&entry=7122147>

Filmer

De vrais mensonges (Vackra Lögner) Les Films Pelléas, Frankrike, 2010, **Producent:** Philippe Martin, **Regi:** Pierre Salvadori, **Manusförfattare:** Pierre Salvadori och Benoit Graffin, **Kinematografi:** Gilles Henry, **Klipp:** Isabelle Devnick, **Original musik:** Philippe Eidel, **Skådespelare:** Audrey Tautou (Émilie Dandrieux), Nathalie Baye (Maddy Dandrieux), Sami Bouajila (Jean).

All About Steve, Radar Pictures/Fox 2000 Pictures/Fortis Films, USA, 2009, **Producent:** Sandra Bullock och Mary McLaglen, **Regi:** Phil Trail, **Manusförfattare:** Kim Barker, **Kinematografi:** Tim Suhrstedt, **Klipp:** Rod Dean och Virginia Katz, **Original musik:** Christophe Beck, **Skådespelare:** Sandra Bullock (Mary Horowitz), Thomas Haden Church (Hartman Hughes), Bradley Cooper (Steve), Ken Jeong (Angus), DJ Qualls (Howard), Keith David (Corbitt), Howard Hesseman (Mr. Horowitz), Beth Grant (Mrs. Horowitz), Katy Mixon (Elizabeth)